

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

Programa de doctorat: Història, teoria i crítica de les arts
Bienni: 2001-2003

Títol de la Tesi per a optar al títol de Doctora en Història de l'Art

CRIST EN EL CINEMA

**(La Passió de Jesucrist en el cinema espanyol
dins del context cinematogràfic mundial)**

Doctoranda: Montserrat Claveras i Pérez

Director de la Tesi: José Carlos Suárez Fernández

2005

Índex

1. Introducció	9
1.1. Cinema religiós	17
1.2. Cinema no religiós	21
1.3. Metodologia	31
2. La figura de Jesucrist en el panorama actual	35
2.1. La figura de Jesucrist en el panorama de la cinematografia actual	35
2.2. Repercussions literàries del tractament de la figura de Jesús en el cinema	38
2.3. Reconeixements obtinguts per les pel·lícules religioses	47
2.4. Actualitat de la persona de Crist	52
3. Cinema espanyol i religió catòlica	63
3.1. Època muda (1896-1930)	63
3.2. La Segona República i la Guerra Civil (1931-1939)	69
3.3. L'autarquia i l'aïllament (1940-1950)	76
3.4. L'obertura i la Segona Postguerra (1951-1962)	84
3.5. Des de 1962 fins al 1976	98
3.6. El cinema contemporani des de 1976 als nostres dies	101
3.7. Classificació temàtica d'algunes pel·lícules religioses espanyoles	110
4. Jesucrist en el cinema espanyol	119
4.1. Bosquejo cinematogràfic (1918) d' Arturo Carballo	123
4.2. Cristo (1966) de Santiago Ferrer Bajón	131
4.3. Cristo (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M ^a Torrecilla	139
4. 4. El Judas (1952) d' Ignacio F. Iquino	151
4.5. El beso de Judas (1953) de Rafael Gil	179
4.6. Los Misterios del Rosario (1957) de Joseph Breen i Fernando Palacios	201
4.7. Proceso a Jesús (1973) de José Luis Sáenz de Heredia	221
4.8. El sueño de Cristo (1997) d'Àngel García del Val	233
Consideracions	239

5. Crist i la Passió en el context de la cinematografia mundial	245
5.1. Iconografia Cristològica	255
5.1.1. Crist sense rostre	255
Consideracions	260
5.1.2. El rostre de Crist	262
Consideracions	272
5.1.3. Jesucrist: El Fill de Déu fet home	274
Consideracions	286
5.2. La Passió, Mort i Resurrecció de Crist	291
5.2.1. Entrada de Jesús a Jerusalem	294
5.2.2. Dijous sant	297
5.2.3. Divendres sant	312
5.2.4. Diumenge de Resurrecció	341
5.2.5. Aparicions de Jesús	343
5.2.6. Ascensió de Jesús	345
Consideracions	347
5.3. Altres personatges de la Passió	355
5.3.1. Maria, mare de Jesús	355
5.3.2. Els apòstols	358
5.3.2.1. Pere	358
5.3.2.2. Judes	359
5.3.2.3. Els altres apòstols	362
5.3.3. Altres personatges	364
5.3.3.1. Maria Magdalena	364
5.3.3.2. Ponç Pilat	365
5.3.3.3. El Maligne	367
5.4. Altres qüestions relacionades amb la Passió	369
5.4.1. L'antisemitisme	369

6. Conclusions generals	375
7. Apèndix filmogràfic	385
7.1. Filmografia religiosa estrangera	385
7.2. Filmografia religiosa espanyola	391
8. Bibliografia	411
8.1. Bibliografia general	411
8.2. Bibliografia general cinematogràfica	413
8.3. Bibliografia cinematogràfica religiosa	420
8.4. Hemerografia	423
8.5. Videografia	424
8.6. Pàgines Web	425

Agraïments

Agraeixo, de debò les valuoses aportacions rebudes per a l'elaboració d'aquesta Tesi Doctoral.

En primer lloc, i com és natural, als meus pares, germanes, cunyats, nebodes i nebot. Per la seva col·laboració i estimulació en tot moment els dono les gràcies amb tota la meva estimació.

En segon lloc he de reconèixer el meu agraïment d'una manera especial als professors que m'han guiat en aquest estudi. A Josep M. Caparrós, el meu professor de sempre, a José Carlos Suárez, director d'aquesta Tesi Doctoral i en memòria al Doctor Miquel Porter.

Faig extensiu l'agraïment a les persones que són a Film-Historia, concretament a Andrés Expósito, i a tota la resta de companys pels seus ànims incondicionats. A les persones de la Filmoteca de Cinema de la Generalitat que m'han facilitat la meva tasca investigadora així com a les de la Filmoteca de Madrid. Agraeixo també l'acollida que m'ha dispensat la Universitat Rovira i Virgili i concretament a Àngels Antón secretària del Departament d'Història de l'Art de la Facultat de Geografia i Història. És de dret esmentar a Àngel García del Val i Francesc Fenollosa, director i productor, respectivament d'un dels films estudiats, a saber, **El sueño de Cristo** (1997).

En tercer lloc vull fer evident quant dec a totes les persones que han col·laborat amb la seva paciència i participació en aquesta tasca i que m'han aprofitat les seves experiències, estímul intel·lectual i assessorament. La seva contribució excel·lent i invaluable, per la seva col·laboració desinteressada en les seves correccions, ha aconseguit fer d'aquesta obra quelcom millor del que hagués estat d'una altra manera. A M^a. Amparo Alvarez, Gemma Baldrich, Rafael De España, Alex Fernández, José Àngel Garrido, Mercè Lajara, Elisabeth Loperena, Mn. Josep M. Turull, Tomás Valero i Juan Vaccaro.

Finalment quedi aquí constatat el meu profund agraïment a totes les persones que m'han recolzat continuadament i sense l'encoratjament de les quals la tasca hauria estat molt més àrdua. A Gerard Albert, Inda Amorós, Eva Aranda, Pere Cuartero, Josep Lluís D'Ocon, Mn. Xavier Dorado, Sergi Esteve, Clara Fernández, Rosa Foix, Anna Formatger, Palmira González, Iosune Idigoras, Consol López (a.c.s.), Gemma Moreno, Mn. Ferran Muñoz, Anabel Navarro, Pedro Nogales, Dolores Olmedo, Sandra Ortiz, Roser Piñot, Jordi Puigdoménech, Mònica Regüant, Concepció Sala, Rosa Terés, Àlicia Tolosana, Rosalía Vives i a moltes persones de la parròquia Maria Mitjancera.

A totes i tots moltes gràcies.

1. Introducció

*La religió és el conjunt de les relacions,
Íntimes i vitals,
existents entre Déu i els homes;
és el vincle que ens uneix amb Déu*

La humanitat ha volgut, des del principi dels temps, expressar la relació entre Déu i ella en imatges, així com amb d'altres manifestacions artístiques. És fàcil, però, admetre la impossibilitat de representar Déu a qui ningú no ha vist mai; no obstant, la creença cristiana ens diu que Déu s'ha encarnat en Jesucrist: "El verb es va fer carn" (Jn 1,14). Déu adquireix un rostre i no qualsevol sinó un de concret, el rostre de Jesucrist.

Les primeres representacions d'Ell apareixen al voltant de l'any 200, convertint-se, des d'aleshores, en un dels temes que més ha agradat representar als artistes. En l'art paleocristià Jesucrist apareix representat en diversos aspectes, sempre, però, volent donar a conèixer la seva principal missió: Jesús, Fill de Déu, Salvador. Les diferents formes que adopta ofereixen pocs trets individuals; són imatges esquemàtiques, imatges-símbol¹ que es dirigeixen sobretot a la intel·ligència i suggereixen més que no pas mostren.

Aquest caràcter simbòlic pot venir imposat per les circumstàncies adverses per les que passa la nova religió: el cristianisme. L'Església va estar molt perseguida i de manera molt violenta durant els tres primers segles en els que les forces de l'Imperi Romà es van unir per tallar els seus progressos. Podria ser, tanmateix, una actitud prudencial, per part de l'Església, de no provocar la persecució i ocultar-se tot passant desapercebuts davant els ulls de l'enemic.

¹ El Papa Gregori el Gran deia que la imatge és un mitjà de comunicació, especialment del coneixement de les coses de la fe i, per tant, un mitjà d'ensenyar la religió i els seus misteris. "En un cuadro pueden leer los que no sepan las letras" li va escriure a Serenus, bisbe de Marsella. Citat a BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Colección Comunicación Visual. Gustavo Gili. Barcelona. 1984. P. 61.

Recordem que per posar-se a cobert, en la mesura del possible, dels perills que amenaçaven la fe, els cristians de Roma es refugiaven a les catacumbes. Així trobem, en aquests venerats llocs, preciosos vestigis del primitiu art cristià, com és el peix, un símbol popular en la primitiva cristiandat tant per la seva figura com per la seva paraula.

Peix i Pa
Catacumba de Sant Calixt. S. II d. C.



La acròstica paraula grega IXOYC que significa peix, està formada, providencialment, per les inicials de les cinc paraules gregues, que signifiquen “Jesucrist, Fill de Déu, Salvador” (en grec IHCOYC XPICTOC OEOY YIOC COTHP). Als primers cristians els agradava tenir present el nom del Salvador, així van proliferar, per tant, multitud de signes-símbols o monogrames de Crist, destacant el “Crismó”, que no és altra cosa que la combinació de les primeres lletres del nom de Jesús i Crist². Es tracta de figures, criptogràfiques que sense ser completament incomprensibles pels no iniciats, el seu contingut no pot ser assimilat profitosament més que pels creients³. També el símbol de la creu, símbol de la redempció, i per tant representació del triomf sobre la mort, estarà present en les primeres mostres artístiques cristianes d'ençà que Constantí signa la pau (l'any 303 d. C.). En el moment en que els cristians no precisaran ja amagar-se i podran construir les seves esglésies, ens consta que hi col·locaven una creu en els seus atris. Un altre dels símbols més significatius és el de El Bon Pastor.



Crismón de Quiroga

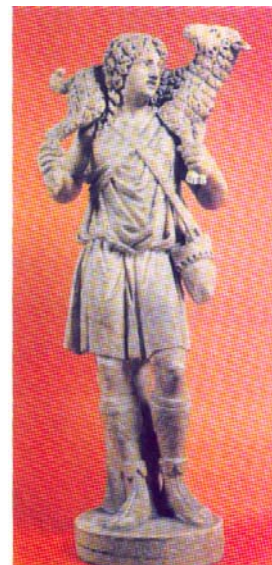
² El Crismó sorgeix de les primeres lletres de les paraules Messies i Ungit.

³ LUDMANN, René: *Cine, fe y moral*. Ediciones Rialp. Madrid. 1962. P. 103.

La iconografia segueix aquest camí sota l'influx de les Escriptures, que comparen a Jesús amb el bon pastor que té cura de les seves ovelles i que sacrifica la seva vida per elles. La paràbola de l'ovella perduda (Lc 15,3-7), i la proclamació com a bon pastor pel mateix Jesucrist (Jn 10,11), expressen tan gràficament els trets més atractius del Salvador que, de seguida, van penetrar en l'ànima del cristianisme, en la seva vida i en el seu art. L'escena que més freqüentment apareix, a principis del segle III, és la del bon pastor amb l'ovella esgarriada sobre les seves espatlles; és ja una forma humana, la d'un jove imberbe, vestit a la manera romana.



El Bon Pastor
Mausoleu Gal·la Placídia.
S. III d. C.



El Bon Pastor
S. IV d. C.

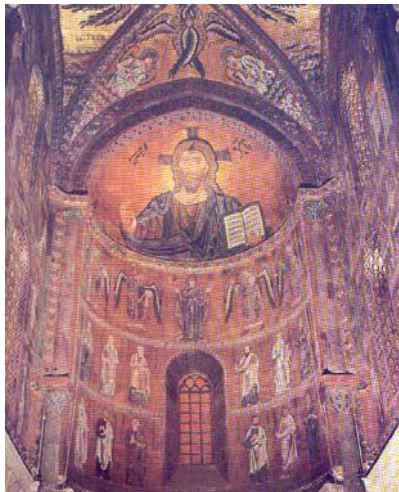
Segons l'etnòloga R.J. Jackson existeix una imatge que es valora com el primer retrat de Crist, pintat per algú que havia vist al Senyor i l'evocava. Ella diu que "les faccions semites d'ulls units al nas afilat, però amb llavis gruixuts, espessa barba i abundant cabellera negroides d'aquesta pintura de la catacumba romana de Calixt són les que caracteritzen el rostre de Crist"⁴.



Crist Pantocràtor
Catacumba de Sant Calixt S. III.

Oposada a la imatge juvenil romana (recordem que la joventut era l'atribut dels déus a Roma) apareix, vers el segle V a Bizanci, un retrat de Crist madur. És la figura de Crist que adopten del model siri les llegendes que parlen d'un home madur, d'imponent aspecte, de mirada profunda amb llargs cabells partits per la meitat i barba (símbol de poder i distinció per a ells). És el Pantocràtor, el "Tot Poder". Aquest prototipus s'imposarà arreu del món cristià, al llarg dels temps. Els fidels es troben cara a cara amb la majestuosa figura de Crist, representat com a Senyor de l'Univers amb la mà dreta alçada en senyal de benedicció. Imatges com aquesta són símbols perfectes de la Veritat Sagrada.

⁴ PUIG, Ramon: *El rostre de Jesús, el Crist*. La Formiga d'Or. Barcelona. 1998. P. 22.



Pantocràtor.
Catedral de Cefalú. Sicília. S. XIII



Detall del Pantocràtor

El cinema agafarà, al segle XIX, el testimoni anterior de les arts i representarà, també, la figura de Crist. “Es evidente que el sujeto mismo posee un potencial cinematográfico”⁵. Cap tema, sens dubte, ha estat tan portat a la pantalla com el de la figura de Crist⁶, la seva vida, la seva passió i el seu missatge.

⁵ ASTRE, Georges Albert a *Etudes cinématographiques*. P. 235.

⁶ Dels personatges històrics de la humanitat Crist ha estat el més portat a la pantalla. Segueixen en ordre descendent Napoleó de qui, com diu Sergio Alegre, podríem parlar del subgènere napoleònic (a *Historia y Vida*, Núm. 58. Barcelona. 1990. P. 83.) i Cristóbal Colón. Dels dos personatges hem pogut descobrir que hi ha més de 140 pel·lícules de cadascun, tenint en compte que de vegades no apareix el personatge sinó que les trames es desenvolupen en la seva època, o de vegades són citats en els films. La vida de Joana d’Arc, amb unes 16 pel·lícules en el seu “haber”, vindria a continuació.

Aquest treball vol ser un estudi sobre la figura de Jesucrist en el cinema. Però no es tracta d'analitzar la vida de Jesús, començant pel seu naixement, a Betlem, seguint per la seva vida a Natzaret per acabar explicant la seva passió, mort i resurrecció. Es tracta, més aviat, d'una investigació per aprofundir com ha tractat el cinema⁷ mundial i especialment l'espanyol la figura, la missió i sobre tot la passió, mort i resurrecció de Jesucrist. De veure quines imatges de Crist ens dóna el setè art. De com han afrontat els directors el caràcter humano-diví del Salvador. De veure què ens han transmès visualment.

Tres raons ens han portat a investigar sobre aquest tema les quals hem plantejat en forma de reptes. El primer repte neix d'un seguit d'afeccions. Tot treball, tot estudi, tota tasca humana és fruit d'una o varies afeccions i aquesta Tesi no serà diferent. Només calia unir dues grans passions l'estimació al cinema, a l'art i a la història, d'una banda i l'estimació i creença en Jesucrist i el seu missatge, d'una altra. Així sorgia una Tesi Doctoral que teníem la gran sort que no estava estudiada, i és aquest, justament, el segon repte. Podem assegurar, després d'una acurada prospecció bibliogràfica que no s'ha fet cap estudi, cap investigació rigorosa, sobre el tema que ens ocupa. Hi ha, certament, alguns articles que tracten el tema tot i que no l'abasten amb suficient profunditat. No serà per manca de material, perquè com veurem en el capítol 3 d'aquest treball, el cinema religiós abraça una plèiade de directors, moltes pel·lícules i diversos temes al llarg dels més de 100 anys de vida. Per tant algú havia d'omplir el buit. En tercer lloc, o el tercer repte era el desig d'investigar com avui, en el cinema que és un art actual, s'ha tractat aquest tema de Jesucrist, Fill de Déu, Salvador, que com hem vist més amunt va ser el motiu central del primer art cristià.

Considerem aquest espai de la introducció i presentació del treball el lloc adequat per poder fer dos apunts de força importància. El primer vol ser una reflexió del què és per a nosaltres i del què entenem com a cinema religiós. A les conclusions ja expressarem si el cinema pot donar testimoni d'allò que és

⁷ CLAVERAS, Montserrat: *Introducció a la iconografia de Jesucrist a través del cinema*. Tesi de Llicenciatura no publicada. Barcelona. 1991.

transcendent. Si el pot donar si és com a art o com a forma de comunicació social i estètica o d'ambdues maneres. També donarem resposta a si avui s'exigeix la necessitat de que el cinema ho faci. Charles Ford, l'any 1953, ja deia que: "alguns directors es demanen si és desitjable, si és bo mostrar el personatge de Jesucrist en la pantalla?"⁸. Francisco Marinero va dir de **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray que és "un intento más, superfluo e inútil, de hacer en cine lo que no tiene por qué hacerse en cine: la biografía de Cristo"⁹. I és que com diu José Luis Sánchez Noriega "Hablar de los Jesús cinematográficos es hablar de polémicas"¹⁰. La polèmica, doncs, quedava oberta però per molt que els detractors afirmen que el setè art no pot ni tan sols suggerir a Crist, el cert és que els espectadors han donat el vist i plau a la seva representació que ve avalada i justificada per una ingent filmografia. Potser no hem d'estigmatitzar les pel·lícules de Jesucrist atès el seu nombre elevat, ara bé, una altra cosa és veure com s'hauria d'apropar el cinema al personatge. El segon apunt fa referència a la postura de l'Església sobre el setè art. Serà també un molt breu comentari.

Quant al primer apunt hem de dir que la religió ha tingut un apartat dins la història del cinema. "La historia bíblica, la vida de Jesús, las hagiografías, las leyendas y acontecimientos relacionados con el mundo religioso, lo mismo que las creencias, han sido temas recurrentes de la producción cinematográfica. Unas cintas están tratadas con pulso magistral y acierto estético, otras con mediocridad y ligereza, y algunas con dudosa falta de gusto y respeto. Pero ahí está, en todo caso, lo religioso como una tentación permanente del cine, como un género inevitable. Hay, desde luego, muchos sacerdotes y monjas, situaciones, problemas y respuestas religiosas a lo largo de la historia de la pantalla"¹¹. No pot ser d'una altra manera ja que allò que és religiós constitueix una dimensió essencial del que és humà; la humanitat necessita allò que és religiós i sagrat per inscriure-hi els seus actes i dotar-los, així, de sentit i el cinema, la música, el teatre, etc., poden ser alguns dels seus vehicles. La

⁸ FORD, Charles: *Le cinema au service de la foi*. Les petits-fils de Plon et nourrit. Paris. 1953. P. 80.

⁹ MARINERO, Francisco a *El mundo*. 17 d'abril de 1992.

¹⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *La imagen de Jesús en el cine a Ecclesia*. Núm. 2769. Desembre. 1995. Any. LV. P.6.

¹¹ *Ecclesia*. Op. Cit. Citat a l'editorial. P. 5.

religió, tangencialment, o de ple es relaciona amb una gran quantitat de temes, de circumstàncies, de possibilitats expressives i necessitats de comunicació, això fa que hagi estat un dels temes amb més possibilitats comercials¹². De fet el setè art és ple de produccions que es poden enquadrar dins del que anomenem “cinema religiós”. ¿Quin és, però, un autèntic cinema religiós? En l'entrada del capítol hem dit que la religió és la relació vital entre Déu i l'home, si és així, entendrem com a cinema religiós aquell que considera aquesta dimensió de l'existència humana. Com diu el jesuïta Carlos M. Staehlin “el cine religioso es aquel en cuyo núcleo temático, y no episódicamente, se trata el encuentro del hombre con Dios”¹³. És, dit en paraules de Martínez Bretón, “aquel cine el núcleo temático del cual expresa la inserción de lo divino en lo humano”¹⁴. Pascual Cebollada elabora una altra definició “el que muestra de manera auténtica al hombre en su relación con Dios, que pone lo sagrado al nivel del hombre; bien directamente con temas religiosos, bien a través de parábolas o de testigos ejemplares o, incluso, en historias o documentos aparentemente profanos pero en los que se puede descubrir un fondo espiritual o religioso”¹⁵. No hi ha cinema religiós sinó es tracta la relació de l'home amb Déu perquè el cinema religiós explica la història de l'home a la recerca de Déu i la història de Déu a la recerca de l'home. Quan parlem de cinema religiós ens referim a “una mediación válida para percibir la trascendencia de Dios en nuestro mundo”¹⁶. John May diu que “la articulación de “lo religioso” en el cine está formada por la influencia o permanencia de la religión en el contexto social y cultural”¹⁷.

Seguirem les tesis dels autors esmentats i d'altres autors per fer una distinció entre cinema religiós pròpiament o cinema explícitament religiós i cinema no religiós o no específicament religiós. El primer, segons el nostre parer, és

¹² VV.AA.: *El cine*. Editorial Argos. Barcelona. 1965.

¹³ FERNANDEZ CUENCA, Carlos: *Cine religioso. Filmografía crítica 1896-1959*. Publicaciones de la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid. Valladolid. 1960. P. 33.

¹⁴ MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio: *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Ed. Harofarma. Madrid. 1987. P. 145.

¹⁵ CEBOLLADA, Pascual: *Cien años de cine religioso español a Ecclesia*. Op. Cit. P. 10.

¹⁶ VV.AA.: *Teología y Catequesis*. Centro de Estudios Teológicos “San Dámaso”. Núm. 53. Madrid. 1995. P. 122.

¹⁷ MAY, John: *La nueva imagen del cine religioso*. Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca. 1998.

religiós en la seva forma però no, necessàriament, en el seu contingut i el segon, a l'inrevés, és religiós en el seu contingut però no en la seva forma.

1.1. Cinema religiós

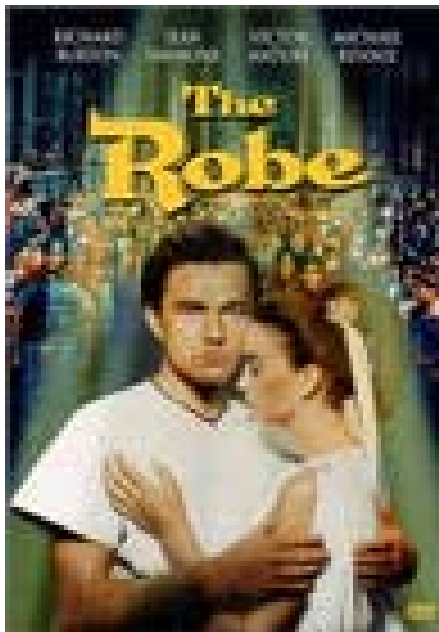
Dividirem aquest primer punt en tres apartats:

A) Cinema bíblic.

És un cinema sovint mancat d'una vertadera relació amb la fe. "Els temes inspirats en la Bíblia, el més popular dels *"best-seller"* (com algú ha dit molt encertadament), es produeixen des de començaments del cinema, el que provoca que Pius X, el 1913, prohibeixi la utilització dels textos sagrats com a base dels guions cinematogràfics"¹⁸. S'ha tendit a tractar-lo com si fos cinema històric i en ocasions el pes de la història ha destruït la condició espiritual del missatge bíblic. Dins del cinema bíblic alguns films s'ambienten en l'Antic Testament i altres en el Nou Testament, tots ells són, però, intents de justificar com a bíblics el que en realitat són relats d'aventures, d'acció o d'amor. S'emfatitza en ells els valors comercials, el protagonisme d'actors i actrius famosos, els grans escenaris o les músiques grandiloqüents. Aquest cinema espectacular, aquestes grans versions històrico-bíbliques són anècdotes que tenen força impacte popular però cap o poca relació amb el veritable fet religiós. En aquests relats l'expressió de la fe llueix, sovint, per la seva absència. L'experiència que tenim de cinema religiós concedeix més valor als films on el que és religiós s'encarna en la realitat humana que als films de cinema bíblic pròpiament. Alguns exemples d'aquest cinema que dona més valor a allò que a la persona li és més superficial que a allò que li és més profund, són obres com **Quo Vadis** (1951) de Mervin Le Roy; **La túnica sagrada** (1953) de Henry Koster o **Ben-Hur** (1959) de William Wyler o films de Cecil B. De Mille com **Rey de reyes** (1927); **Sansón y Dalila** (1949) i **Los 10 Mandamientos** (1956), que van defraudar quant a la seva dimensió religiosa

¹⁸ VV.AA.: *El cine*. Editorial Argos. Op. Cit..

perquè aquests directors i especialment De Mille “no dudaba en manipular la autenticidad histórica si le estorbaba para lograr un efecto cinematográfico”¹⁹ doncs aquest director tenia un “total desprecio a la exactitud histórica”²⁰.



La túnica sagrada
(1953) de Henry Koster



Quo Vadis (1951)
de Mervin Le Roy

B) Cinema religiós.

Entenent el que es refereix al desenvolupament de la fe cristiana, a l'Església o als seus ministres, a les vides dels sants, a l'experiència missionera, “... en este caso es importante distinguir entre los temas y el contenido de cada filme, que puede ser religioso en sentido estricto, y su estilo, que puede reforzar el contenido dándole una fuerza espiritual, o bien socavar o contradecir el impulso espiritual del contenido, con el resultado de un mensaje irreligioso o quizá antirreligioso”²¹. No són films religiosos, emperò, aquells que contenen amb la presència, incidental o destacada, de capellans que només representen fets

¹⁹ SOLOMON, John: *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Alianza Editorial. Madrid. 2002. P. 197.

²⁰ NORIEGA: Op. Cit. P.6.

²¹ VV.AA.: *Teología y Catequesis*. Op. Cit. P. 19.

comuns i corrents de la vida cristiana. Aquest seria un cinema protagonitzat pels ministres de l'Església. Molts cops, a més, aquests films tenen guions, decorats i estils tan almivarats i dolços que esdevenen, únicament, pel·lícules ben intencionades. “La autenticidad es la primera e insustituible condición interna de una obra religiosa. Para ser una traducción del mensaje evangélico, el film debe ser fiel a este último. A veces nos encontramos filmes llenos de buena voluntad, pero de una pobreza espiritual que traiciona la médula y el nervio del mensaje, azucarándolo”²². Exemples en aquest cas serien, entre d'altres, **La mies es mucha** (1948) de José Luis Sáenz de Heredia o **Rosa de Lima** (1962) de José M^a Elorrieta, que donen testimoni de la realitat del “fet religiós” i no plantegen la seva dimensió més profunda. Potser el cinema pel que fa als temes religiosos es veu condicionat a ser banal, lleuger o superficial. Caldria que la perspectiva amb que s'enfoqués fora més profunda i transcendent ja que exceptuant contades excepcions com Robert Bresson o Carl Theodor Dreyer, per esmentar-ne alguns, el cinema religiós és sovint bast i decebedor i no ha interioritzat la realitat que mostra sinó els aspectes purament externs del fet religiós.

C) El cinema que tracta de la vida de Jesucrist.

Aquest és el tema del treball i serà desenvolupat extensament en els capítols 4 i 5 d'aquesta Tesi. Val a dir, com incís, que dins del cinema religiós, la Passió, Mort i Resurrecció de Jesucrist ocupa un espai minoritari, especialment en el cinema espanyol. Pius XII parla de les dues limitacions que es troba el cinema alhora de tractar un tema religiós. “Hay que reconocer que no todo hecho o fenómeno religioso puede pasar a la pantalla, o por la intrínseca imposibilidad de representarlo escénicamente o porque la piedad y el respeto lo vedan. Además el argumento religioso presenta no pocas veces para los autores y actores particulares dificultades, entre las cuales la principal es acaso el modo de evitar todo rasgo artificioso y amanerado, toda impresión de cosa preparada, maquinalmente aprendida, puesto que la verdadera religiosidad es, de por sí, contraria a la exterior ostentación y no se amolda fácilmente a la

²² LUDMANN, René: Op. Cit. P. 107.

recitación”²³. És per això que diu el Papa i per la dificultat que entranya el personatge que potser hi ha poc cinema espanyol de Jesucrist. Pel que fa a la filmografia universal si la reunim tota veurem que la vida del Salvador ha estat portada a la pantalla força vegades. “El cinema no ha deixat d’evocar la trentena llarga d’anys de la vida d’aquest home, durant la qual a més d’evangelitzar, mort, ressuscita i puja al cel”²⁴. Ara bé en la producció fílmica de l’Occident la Passió té un rol important perquè “el séptimo arte se debate con lo que es sagrado, con Dios y sus misterios, y exprime las posibles actitudes del hombre ante el acontecimiento más significativo de la humanidad: la crucifixión redentora de Cristo”²⁵.

En resum, el cinema ha tractat el tema de la religió ja que els productors no s’oposen a produir temes religiosos malgrat que no els saben donar profunditat i, amb freqüència, el missatge és dilueix en l’anècdota. “Demasiadas películas religiosas, por desgracia, no sólo no profundizan en la verdadera trascendencia del hecho religioso, sino que lo presentan con tal escaso mal gusto, tan anticuadamente, con tan poca eficacia cinematográfica, que el tema, aún lleno de buenas intenciones queda convertido en una triste caricatura de sí mismo por la bajísima calidad artística de dichos filmes”²⁶. En concret del cinema religiós espanyol Carlos Fernández Cuenca diu que: “esta beatería, ciertamente, más dañó que benefició al prestigio total del cine religioso, almibarado y nada realista de la religión (...) Quizás por el abuso de esa religión acomodaticia en la pantalla pudo producirse cierta desorientación en muchos sectores cristianos respecto de las posibilidades y realidades del cine para la expresión de lo sagrado”²⁷.

²³ AYFRE, Amédée: *El cine y la fe cristiana*. Editorial Casal i Vall. Andorra. 1962. P.151.

²⁴ CLAVERAS, Montserrat: Op. Cit. P.26.

²⁵ ASTRE, C.G a *Eclessia*. Op. Cit. P. 235.

²⁶ *Cinestudio*. Núm 8. Abril de 1963. P. 7. Madrid. *Este mal cine religioso*. Signat per l’editorial de la revista.

²⁷ FERNANDEZ CUENCA, Carlos: Op. Cit. P. 28.

1.2. Cinema no religió

Dins del segon grup, el que hem anomenat cinema no religió o no específicament religió ens trobem amb films en els que hi ha un clar concepte de l'existència humana, de les seves relacions i conflictes, de la seva transcendència²⁸. Indiquen una certa superació, una obertura vers l'absolut, situant el drama en unes perspectives transcendents. És el cinema que Martínez Bretón anomena "no específicamente religioso porque no expresa la inserción de lo divino en lo humano o que, si lo hace, no lo presenta como núcleo temático sino que son películas de ética natural, presentan acciones humanas que se conforman con la ley natural"²⁹. Són films que es refereixen a temes fonamentals i crucials de la persona humana com a éssers transcendents. Els protagonistes viuen una transcendència que els condueix a ells i a l'espectador a la llibertat espiritual, a una obertura interior, a una reflexió recta i profunda, a una presa de consciència sobre els fets mostrats: la mort, el sacrifici, l'experiència de pecat, el perdó, la donació als altres, l'amor, etc. Són films que pertanyen a estils diferents i a varis gèneres però que tenen en comú el ser susceptibles d'una lectura religiosa. Una primera lectura revela un drama humà mentre que la segona, la més profunda, la més metafòrica, revela un significat espiritual i teològic. "No es necesario que el argumento cinematográfico sea religioso, un argumento social y mundano puede llevar a la experiencia de Dios, la historia del cine ha recurrido a muchos lenguajes y elementos para aproximarse a la religión"³⁰. Els personatges dels relats es mostren com encarnacions d'una cosmovisió de valors espirituals i morals (fortalesa, saviesa, esperança, confiança, etc.), les histories i drames dels quals toquen els sentiments i els cors dels espectadors que entren en interacció i discussió amb ells des del punt de vista de la seva pròpia biografia i la seva concreta situació vital. Els personatges cinematogràfics poden ser, doncs, models d'identificació, exemples per imitar i models de vida. El mitjà

²⁸ VILLAPALOS, Gustavo i SAN MIGUEL, Enrique: *Cine para creer*. Planeta Testimonio. Barcelona. 2002.

²⁹ MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio: Op. Cit. P. 145.

³⁰ VV.AA.: *Teología y Catequesis*. Op. Cit. P. 123.

cinematogràfic fa accessible un llenguatge atractiu i molt diferenciat per expressar i experimentar el fenomen central de la vida humana i de la vida espiritual. Es capaç de tocar el cor de tots els homes i dones del món. El cinema té una força singular sobre l'esperit humà, a diferència de qualsevol altra forma recreativa o formativa, capta i embolcalla en la seva fascinació a tot l'home, en cos i ànima; assoleix totes les potències: sensibles, intel·lectuals, afectives, materials i espirituals. El cinema és un dels “*mas-media*” més importants del nostre temps com a fenomen cultural. Juntament amb la televisió i Internet influeix molt en l'opinió pública i en aquesta nostra societat inserida en el món de les imatges que, amb la seva càrrega emotiva, resten en la memòria dels espectadors. Per a Kohle i Lee, són pel·lícules religioses aquelles que “pueden contribuir a ablandar el corazón endurecido y pueden preparar el camino para un futuro testimonio cristiano”³¹.

Els films, com tota obra d'art, tenen una “intencionalitat transcendent”, una “qualitat espiritual inherent” que han de restar hermètiques, és a dir, “han de ser penetrades por la inteligencia sensible del espectador, siendo así co-creador de la obra y no sólo un receptor pasivo”³². Saber veure una pel·lícula és arribar tan dins d'ella com ella és capaç d'arribar dins de nosaltres; es judicar-la, i, fer-ho, és aprofundir més enllà del que és evident.

Tot film que té un concepte clar de l'existència humana, de la seva naturalesa relacional i conflictiva, en definitiva, en què la transcendència humana és acceptada i viscuda plenament pel protagonista, és el que defensarem, en aquest estudi, com a cinema religiós per bé que no és cinema religiós en la forma però si en el contingut. Potser fora més adequat parlar de cinema sagrat ja que el sagrat és defineix “por la relación a esos dos polos que son la trascendencia y la inmanencia”³³. Exemples de films per aquest grup serien **Sacrificio** (1986) de Andreï Tarkovski; **La leyenda del santo bebedor** (1987) de Ermanno Olmi o la sèrie de deu films anomenada en genèric **Decálogo** (1992-1994) de Krzysztof Kieslowski, entre molts d'altres. I en general el cinema

³¹ MAY, John: Op. Cit. P. 59.

³² PÉREZ LOZANO, José M.: *Pero, ¿Por qué ha de haber un cine religioso? a Cinestudio*. Núm.69. Abril 1968. Madrid. P. 7.

³³ AYFRE, Amedée: *Dios en el cine*. Ediciones Rialp. Madrid. 1958. P.117.

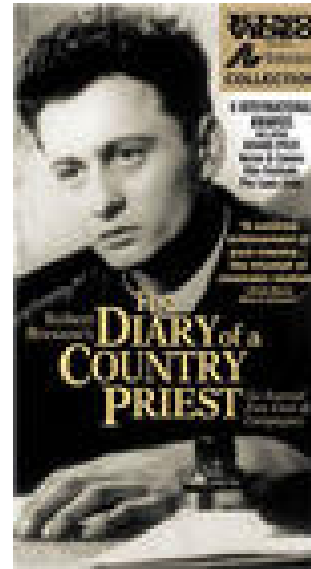
de Robert Bresson qui intenta captar la interioritat dels personatges utilitzant freqüentment el simbolisme. A **Diario de un cura de aldea** (1951), **El azar de Baltasar** (1966) o altres, vol desvetllar el més pregon de l'ànima humana. Ingmar Bergman mostra sovint el bé i el mal i el seu enfrontament vibrarà en la pantalla cercant sempre la problemàtica humana en la que inclou la religiosa en obres com **El séptimo sello** (1956), **Los comulgantes** (1963) o **El silencio** (1964). **Rashomon** (1950), un film japonès d'Akira Kurosawa, ens presenta amb extraordinària bellesa, sensibilitat i bon gust la recerca de la veritat, és un cant a l'esperança que mostra la relativitat de la veritat a través del testimoni enfrontat de cadascun dels personatges sobre uns actes en els quals estaven implicats. Wim Wenders és el profeta d'una espiritualitat secular, segons diu Peter Hasenberg basant-se en les seves obres **Reyes de la carretera** (1975) o **Cielo sobre Berlín** (1987)³⁴. El director polonès Krzysztof Zanussi proposa en les seves obres una dimensió metafísica com es pot veure en la seva pel·lícula **La vida es una enfermedad contagiada por via sexual** (2000) en la qual un malalt terminal descobreix que la vida no és de la seva propietat sinó un do. Però si hi ha un director preocupat pel que és el transcendent aquest és Carl Theodor Dreyer el cinema del qual esdevé religiós amb totes les conseqüències i les condicions necessàries. La seva millor pel·lícula i exemple de cinema religiós és **Ordet** (1955). A Espanya el director Luis Buñuel, que s'autodefinia com ateu, tracta la religió a partir de dos temes: un és l'anticlericalisme que es tradueix en obres com **Viridiana**³⁵ (1961), entre d'altres, és una crítica a la beateria, un atac contra les pràctiques i rutines religioses, ja que la moral de Buñuel era la solidaritat humana, i sovint contra les persones que les porten a terme i l'altre l'existència de Déu. Amb tot, cal advertir, que **Viridiana** a pesar del seu contingut deliberadament irreverent, ofereix algunes escenes de gran intensitat cristiana. Henry Agel i Amédée Ayfre que han estudiat profundament l'expressió d'allò que és sagrat en els grans cineastes han arribat a la conclusió que Jean Collet anomena "efecte iceberg" en la seva obra clàssica *Études* i que l'explica com "allò que nosaltres veiem en

³⁴ MAY, John: Op. Cit. P. 91.

³⁵ CLAVERAS, Montserrat: *La recepció crítica de Viridiana*. Treball presentat a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona per assolir el DEA. Barcelona. 2003.

la pantalla és l'emergència infinita d'una realitat sempre més vasta, més profunda, més secreta i que s'escapa a la mirada"³⁶.

Diario de un cura de aldea
(1951) de Robert Bresson



Resumint, el cinema religiós és molt difícil d'aconseguir "puesto que lo religioso, en cuanto es la referencia de todo lo creado a su Creador, no está aparte del mundo, sino metido en el mundo, pero de incógnito, podríamos decir; manifestándose dentro de las cosas, como una filigrana oculta o como una luz interior que les da sentido, pero que hay que descubrir y cada cual debe descubrir por sí mismo, sin que le lleven. Por esto la expresión cinematográfica de lo religioso debe consistir en películas que se limiten a sugerir, que no demuestren ni dogmaticen, y que dejen al espectador en libertad para experimentar y deducir"³⁷. Així les pel·lícules religioses es poden comptar amb els dits de la mà "y eso llamando así a las que, al menos, transmiten la emoción de la trascendencia, aunque no hagan más que asomarse a ella, y, por supuesto, teniéndonos que salir del recinto de los realizadores que se confiesan católicos, cristianos o simplemente religiosos"³⁸. És en aquest sentit que "todos los géneros, todos los estilos cinematográficos pueden contener ese mensaje trascendente: el drama y la comedia, la evocación histórica y la intriga aventurera, el film que alecciona y el film de evasión. Todo depende de

³⁶ AGEL, Henry: *Le visage du Crist à l'écran*. Desclée. Paris. 1985. P. 63.

³⁷ GARCÍA ESCUDERO, José M.: *Vamos a hablar de cine*. Salvat editores. Madrid. 1970. P. 112.

³⁸ GARCÍA ESCUDERO, José M.: Op. Cit. P. 112.

lo que se haga y de cómo se haga. De igual modo que Miguel Ángel defendía la inocencia de la piedra y el papel, “que nada tienen, y en ellos pongo lo que quiero”, así es inocente el celuloide y mejor corresponderá a su candidez quien lo recubra de bellas imágenes de alabanza a Dios”³⁹. Tornem-ho a dir, no existeix una estètica particular pel cinema religiós, la religiositat no és un apartat, un gènere cinematogràfic sinó que tot film pot contenir, independentment del seu tema, del seu creador i del que aquest pensi, un cert valor religiós que pot venir donat en els valors humans que són el més profund i habitual sentit d’allò que és religiós. “Un artista no puede dejar de infundir en su creación todo lo que forma parte de él mismo, no sólo sus sentimientos, sus pasiones o sus complejos, sino también, si las tiene, sus ideas, si cree, sus valores, su fe”⁴⁰. Ja ho dèiem, el cinema religiós és difícilment abordable perquè “hay muchas obras en el cine que sin referirse explícitamente al cristianismo, reflejan, no obstante, preocupaciones o inquietudes que hay que calificar de religiosas”⁴¹.

Per concloure i encara repetir una vegada més la mateixa idea utilitzarem les paraules de Pascual Cebollada, “Según esto, una película será religiosa o no, independientemente de su tema, de su contenido o de su forma, esté hecha o no de acuerdo con el espíritu y el misterioso influjo que se desprende de la unión entre lo sagrado y el cine. Una película bíblica puede no ser religiosa y sí serlo una moderna historia de ficción sobre la soledad del hombre”⁴².

Cal precisar que en cap moment i conscientment ens entretindrem en el cinema antireligiós, però inclourem en la filmografia algunes de les pel·lícules que s’han realitzat, perquè el mateix fet de la seva intenció pressuposa indubtablement el reconeixement del fet religiós transcendental en la vida de la humanitat. L’espectador adopta, de vegades, les proposicions i forma de vida que el cinema li mostra, d’aquí que si alguna persona no està ben formada, amb solidesa de principis, serà manipulada per la força de l’art de les imatges

³⁹ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: Op. Cit. P. 33.

⁴⁰ AYFRE, Amédée: Op. Cit. P. 147.

⁴¹ AYFRE, Amédée: *El cine y la fe cristiana*. Op. Cit. P. 11.

⁴² CEBOLLADA, Pascual a *Cien años de cine religioso español a Ecclesia*. Núm 2.769. Desembre 1995. P. 10.

fílmiques, perjudicialment pel seu desenvolupament i la seva ulterior actuació. De la mateixa manera també seran esmentades algunes pel·lícules que limitin la seva presència religiosa a l'ocasional d'algun sacerdot, monja o frare; aquelles que per la seva baixa qualitat fan més mal que no pas afavoreixen a la intenció perseguida però que no deixen d'estar dins el cinema religiós i les de caire còmic que surten del tema estudiat però que d'una manera o altra també tenen relació. No tindrem en compte, tanmateix, els documentals religiosos o sobre films religiosos, ni els curtmetratges o sèries televisives. També és el moment d'advertir en aquesta introducció (ja ho hem insinuat anteriorment) que el cinema religiós no implica ni exigeix la fe religiosa. "Es pues un género del cine que además, como es natural, no es patrimonio del catolicismo, ni siquiera exige siempre la fe religiosa explícita del que lo realiza. Hay auténticas películas hechas por hombres que no se consideran religiosos, pero que de alguna manera acertaron a reflejar el misterio, con el que todo hombre se enfrenta, la trascendencia"⁴³. Insistim, un cop més, en dir que "Cine religioso es aquel que, con sacerdote o sin él, busca la resolución de los problemas del hombre con criterio cristiano, o budista, o lo que sea, puesto que es igual, siempre que presida idéntico espíritu moral, ético y humano"⁴⁴. Finalment cal advertir que ens hem centrat, en aquesta investigació, en el cinema cristià i més concretament en el catòlic deixant de banda el cinema d'altres confessions del que no dubtem que n'hi ha molt i molt bo.

El segon apunt vol ser un extracte del que des de la seu apostòlica els papes han dit i diuen sobre la doctrina de l'Església en referència a les comunicacions socials i l'art en general, incloent-hi el cinema. Les exhortacions dels papes han contribuït a orientar el cinema, la radio i la televisió vers el major perfeccionament espiritual dels homes⁴⁵.

⁴³ GARCIA ESCUDERO, José M.: Op. Cit. P. 110.

⁴⁴ FALQUINA, Ángel: *Cine religioso español a Cinestudio*. Núm. 69. Madrid. 1968. P. 8.

⁴⁵ Per orientar el treball de reflexió sobre aquest tema podem llegir els textos oficials dels papes i bisbes, reunits en el volum editat per la "Comisión Pontificia para el cine, la radio y la televisión", sota el títol *El cine en la enseñanza de la Iglesia*. Tipografía Políglota Vaticana. 1955.

Un primer document al qual podem fer referència i on s'assenteixen les bases de per què l'Església ha d'estar en el camp del cinema és la *Vigilanti Cura* de Pius XI, escrita el 29 de juny de 1936, on a més de molts altres suggeriments afirma que el cinema és un do. Dirigida als bisbes dels Estats Units, les normes directives van despertar als catòlics, els qui, salvant alguna excepció, "habían menospreciado el problema del cine, al cual consideraban como una "diversión" que no parecía reclamase particular interés"⁴⁶. Pius XI diu que les pel·lícules no han de ser una simple distracció ni ocupar només les hores d'oci, sinó que poden i han d'il·luminar i dirigir positivament vers el bé. Demanava que les sales cinematogràfiques fossin vertaderes escoles on més que pur raciocini estimulessin a moltes persones en la virtut. Per això afegia que fora convenient emprar-les per a la formació de la consciència cristiana, suprimint d'elles allò que pogués corrompre o depravar els bons costums.

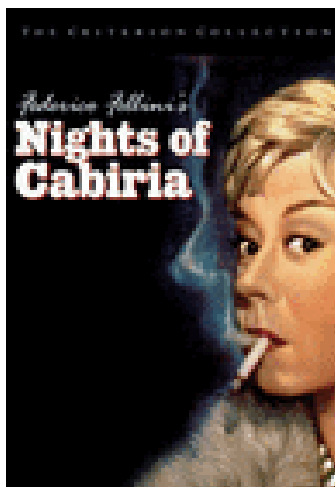
El gran pontífex de la modernitat, Pius XII, a qui Carlos Fernández Cuenca ha anomenat en alguna ocasió "el Papa del cine"⁴⁷, per haver-li dedicat una gran quantitat de discursos, amb l'encíclica *Miranda Prorsus* escrita el 8 de setembre de 1957, afrontarà a la llum de la veritat i la doctrina cristiana, els problemes relatius al cinema que després de seixanta anys de la seva invenció, ha arribat a ser un dels mitjans d'expansió més importants del nostres temps. Carlos M. Stahelin diu que és l'arma més poderosa de què disposem. Pius XII envià una carta, el 1934, al president de la Oficina Catòlica Internacional del Cine (O.C.I.C.) on reconeixia que el cinema era el més gran i eficaç mitjà d'influència. "Este gran medio expresivo habla a través de imágenes visuales y sonoras, que son las más vivas e impresionables"⁴⁸. A *Discursos sobre el Film Ideal* el mateix Papa Pius XII apunta que els tres atributs exigibles al "Film Ideal" són els mateixos que sant Tomàs seguint a Plató atribuïa a la divinitat: la Bellesa, la Bondat i la Veritat. En art, allò que és bell és el signe exterior d'allò que és bo. La bellesa, l'esplendor de la veritat, tot conreu de la bellesa és una emanació de Déu. "El triangulo estético, ontológico, ético, es conforme al hombre: la Belleza satisface a nuestra inteligencia, la Bondad a nuestra

⁴⁶ CANALS, Salvador: *La iglesia y el cine*. Ediciones Rialp. Madrid. 1964. P. 10.

⁴⁷ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: Op. Cit. P. 21.

⁴⁸ CANALS, Salvador: Op. Cit. P. 57.

conciencia y la Verdad a nuestra razón”⁴⁹. Així el film serà ideal “en cuanto al contenido lo que se ajusta, en forma perfecta y armónica a las exigencias primordiales y esenciales del hombre mismo, y que fundamentalmente son tres: la Belleza, la Bondad y la Verdad”⁵⁰. La doctrina de Film Ideal de Pius XII queda com exemple en obres com **La Strada** (1954) o **Las noches de Cabiria** (1956) ambdues de Federico Fellini on l’home és el contingut del film i el seu destinatari. Per això el cinema, mitjà de comunicació excel·lent, ha de procurar servir l’home.



Las noches de Cabiria
(1956) de Federico Fellini

Una altra intervenció pontifícia sobre el tema va ser la de Joan XXIII que amb *Motu Proprio Boni Pastoris* escrita el 22 de febrer de 1959 va ampliar la competència de la Comisión Pontificia que s’interessa pels problemes sorgits en el cinema, la ràdio i la televisió i que es relaciona amb la fe cristiana i amb la perfecció moral de l’home. En el primer punt del document exposa la raó de l’apostolat en el camp de les tècniques audiovisuals. “La tarea del Buen Pastor de toda la grey de Dios, que desde el comienzo de nuestro pontificado sentimos en nuestro corazón de modo especialísimo, dirige constantemente nuestra atención a toda la necesidad de la Iglesia y nos impulsa también a considerar con particular solicitud todos los factores de la civilización moderna que influyen no poco sobre la vida espiritual del hombre. Y entre éstos han de

⁴⁹ PÉREZ LOZANO, José M^a: Op.Cit. P. 6.

⁵⁰ LUDMANN, René: Op. Cit. P. 169.

enumerarse la radio, la televisión y el cine”⁵¹. La universalitat de la Comisió és clara i el seu caràcter permanent. Avui parlem de “Oficio Permanente de la Santa Sede para el examen, el incremento y la dirección de las diversas actividades en el campo del cine, de la radio y de la televisión”⁵².

Pau VI l’any 1964 demanava als artistes que recuperessin la bellesa que s’havia perdut en el moment que l’art se separa de la fe i de Déu en el Renaixement. Aquest mateix és l’esperit del Vaticà II, el de demanar als artistes que cerquin i comuniquin la bellesa ja que com diu Dostoievski en el capítol cinquè de la seva sublim obra *El idiota* “la belleza salvará al mundo”⁵³. “Cuando vosotros, escritores y artistas, sabéis sacar de las vicisitudes humanas, por humildes y tristes que sean, un acento de bondad, súbitamente un rayo de belleza inunda vuestra obra. No se os pide que os convirtáis en moralistas, sino que tengáis fe en vuestro poder secreto: hacer entrever el campo de luz que hay tras el misterio de la vida humana”⁵⁴.

Joan Pau II l’any 1999 escriu *Carta de Joan Pau II als artistes* on s’adreça als artistes que es dediquen a les anomenades arts majors, tradicionalment, arquitectura, pintura i escultura i a la resta d’artistes de l’ampli món de l’espectacle i els diu que “l’art ha de posar-se al servei de la Veritat, del Bé i de la Bellesa. Servir a la veritat vol dir apartar-se de l’engany i la falsedat; evitar actituds tendencioses i parcials que podrien fomentar conceptes erronis de la vida i dels comportaments dels homes. L’art és un mitjà de transmissió de valors humans, sobretot espirituals, i ha de contribuir a promoure la cultura”⁵⁵. El judici artístic total, la valoració crítica d’una peça d’art inclou la valoració moral. Allò que és artísticament ben fet inclou una concepció moralment sana i un efecte moralment bo. Si pel sant pare un dels objectius del cinema és oferir

⁵¹ CANALS, Salvador: Op. Cit. P. 185

⁵² CANALS, Salvador: Op. Cit. P.188.

⁵³ “És el príncep Myskin, el protagonista, enigmàtica figura de Crist, l’Innocent que pateix per amor de tots, a qui el jove nihilista Hipólito, proper a la mort, li planteja la pregunta decisiva: “¿És veritat, príncep, que una vegada vau dir que el món serà salvat per la bellesa?”. Citat per FORTE, Bruno a *En el umbral de la belleza. Por una estética teológica*. Edicep. Valencia. 2004. P. 59.

⁵⁴ Pau VI: *Discurso a los representantes de teatro, cine, radio y TV y demás medios de comunicación social*. 06.05.1967. P. 50.

⁵⁵ JOAN PAU II: *Carta de Joan Pau als artistes*. Editorial Claret. Barcelona. 1999.

una imatge de l'home transcendent obre, implícitament, una porta a la consideració teològica.

L'Església, com diu Pius XII, el que vol és contribuir a la tasca educativa del cinema. Desitja que els mitjans audiovisuals siguin emprats per a completar la formació cultural, professional i, sobretot, cristiana, base fonamental de tot autèntic progrés. Joan Pau II (després d'altres intervencions pontifícies) insistirà en el mateix aspecte “en l'ús i recepció dels mitjans de comunicació urgeix tant una tasca educativa del sentit crític encoratjat per la passió per la veritat, com una tasca de defensa per la veritat, del respecte a la dignitat personal, de l'elevació de l'autèntica cultura dels pobles, mitjançant el refús ferm i valent de tota mena de monopoli i manipulació (...) En tots els camins del món en aquells principals de la premsa, del cinema, de la ràdio, de la televisió i del teatre ha de ser anunciat l'Evangelí que salva”⁵⁶. Però no és possible aconseguir que el cinema sigui “un instrumento positivo de elevación, de educación y mejoramiento sin la escrupulosa colaboración de todos los que tienen una parte de responsabilidad en la producción y difusión de los espectáculos cinematográficos (...) también el actor quien, respetando su dignidad de hombre y artista, no puede prestarse a interpretar escenas licenciosas, ni cooperar en una película inmoral (...) la responsabilidad más grande, pero, recae en los directores y productores”⁵⁷.

⁵⁶ JOAN PAU II: *Vocació i missió dels laics*, Editorial Claret. Barcelona. 1989. P.113.

⁵⁷ LUDMAN, René: Op. Cit. P. 169.

1.3. Metodologia

La metodologia emprada en aquest estudi resulta dels interessos i objectius que motiven el treball.

S'ha dividit el treball en 3 grans apartats, els capítols 3, 4 i 5 concretament, però bé que si tenim en compte la resta d'apartats són 8 els capítols que formen l'estudi. En primer lloc una obligada introducció on es centrarà el tema i s'exposarà el que s'entén per cinema religiós o no religiós i el que defensa aquesta Tesi després d'haver reflexionat i llegit sobre el tema. La metodologia que s'emprarà per tal de portar a terme la investigació formarà part d'aquest capítol. En segon lloc tractarem el tema de la figura de Crist en el panorama actual; és a dir; quina és i ha estat la filmografia cristològica; quina bibliografia ha generat aquesta filmografia, fent èmfasi en l'espanyola, i en un tercer apartat exposarem els reconeixements de les pel·lícules religioses i l'actualitat de la persona de Crist.

El tercer capítol és, a grans trets, una passejada per la història del cinema espanyol, dividida en sis èpoques tot fent esment explícit del cinema religiós en general, en el que es presenta el context històric, social, econòmic, polític, etc., on es fa factible o no l'aparició del gènere i esmentant les pel·lícules que s'han produït. S'ha vist força cinema religiós però s'ha escrit poc al seu respecte i encara s'ha analitzat menys. De vegades, en l'actualitat, abunda un pensament d'aquest cinema que redueix els films produïts a un judici apriorístic de qüestions⁵⁸. S'acabarà el capítol amb una classificació de les pel·lícules presentades en diferents apartats: temes sacerdotals, temes hagiogràfics i biografies de sants i santes, temes de missions, temes religiosos amb nen,

⁵⁸ "Una cinematografía que bien puede considerarse de las más viejas y densas del continente pese a los altibajos de distinto orden que pudieran salpicarla – y de hecho la salpican – , con ese gusto por los trompicones históricos que nos caracteriza. Y cinematografía, dicho sea también de entrada, cuya revisión frente a la de otros países de similar envergadura económica o cultural dista de resultar tan negativa en su conjunto como, llevados siempre del ingenio y apasionado afán de comparar lo propio con cuanto de mayor mérito llega de fuera, dimos en creer, y por supuesto en proclamar, durante demasiado tiempo". BORAU, José Luis: *Diccionario del cine español*. Alianza Editorial. Madrid. 1998. P. 5.

temes religiosos i de conductes, cinema d'adoctrinament anticomunista, temes de miracles, temes cristològics i finalment temes antireligiosos.

En el quart capítol farem una relació de les pel·lícules sobre la passió de Jesucrist en el cinema espanyol que, com podem veure per l'índex, ha provocat escàs interès i, per tant possiblement, no se li ha dedicat cap estudi seriós. Inclourem una fitxa tècnica i artística (la més acurada i recent que es pot trobar fins el moment), la sinopsi del film, una estructura i anàlisi i diferents aproximacions, a més de la fortuna crítica de cadascuna d'elles. Al final del capítol hi haurà unes consideracions concloents.

El cinquè capítol està dividit en quatre parts, en la primera s'analitzarà quina iconografia ha utilitzat el cinema per tractar la figura de Jesucrist i com ha representat la seva doble naturalesa humana i divina; en la segona part veurem quins han estat i com s'han tractat els punts més rellevants de la passió de Crist seguint els evangelis. Al final de cada apartat valorarem quines han estat les intencions dels diferents directors a l'hora de fer els seus films. Dedicarem la tercera part a l'anàlisi de diferents personatges, uns més importants i altres més secundaris, que envolten Jesucrist en les seves darreres hores de vida. El quart subapartat farà una breu incursió a una qüestió relacionada amb la passió com és l'antisemitisme. En les tres primeres parts es partirà de l'estudi del cinema espanyol tot aprofundint el tema amb exemples de filmografia estrangera.

En acabar les investigacions arribarem al capítol sis on s'exposaran les conclusions finals i es donarà resposta, si n'hi ha, a les preguntes exposades en els objectius. El capítol set oferirà un fitxer filmogràfic. També subdividit en dos apartats; en el primer hi trobarem les fitxes tècniques i artístiques i una sinopsi d'alguns films que s'han citat al llarg del treball. En el segon apartat hi trobarem les fitxes tècniques i artístiques i la sinopsi de molts films de cinema religió espanyol.

S'acabarà la Tesi Doctoral amb la bibliografia, en el capítol vuit, tenint present quan a documentació, tant bibliogràfica com hemerogràfica, que d'alguns films

n'hi ha molta i d'altres molt poca o gairebé res. Per això és de llei dir que hi poden haver omissions, involuntàries, que poden ser degudes al desconeixement o a la manca de repertoris complets de la cinematografia del tema. Amb tot si hi ha alguna errada demanem disculpes i esperem subsanar-la amb l'ajut dels lectors i la investigació continuada. En l'apartat 8.5. d'aquest darrer capítol donarem la referència videogràfica de les pel·lícules que s'han vist per tal de poder realitzar els capítols 4 i 5 de la Tesi que són el cos de la mateixa. El darrer subapartat és l'esment d'algunes pàgines web d'interès, classificades temàticament.

Finalment cal afegir que aquest treball està fet a partir de l'estudi directe de les pel·lícules, sempre que ha estat possible, això vol dir que s'ha fet una anàlisi crítica i, per tant, les opinions són o han de considerar-se totalment subjectives. Creiem que serà més raonable una anàlisi basat en dades empíriques que no pas el construït a partir d'hipòtesis elaborades sobre dades, de vegades, poc fiables o errònies.

2. La figura de Jesucrist en el panorama actual

*“Las imágenes llegan
donde nunca llegó la imprenta”*

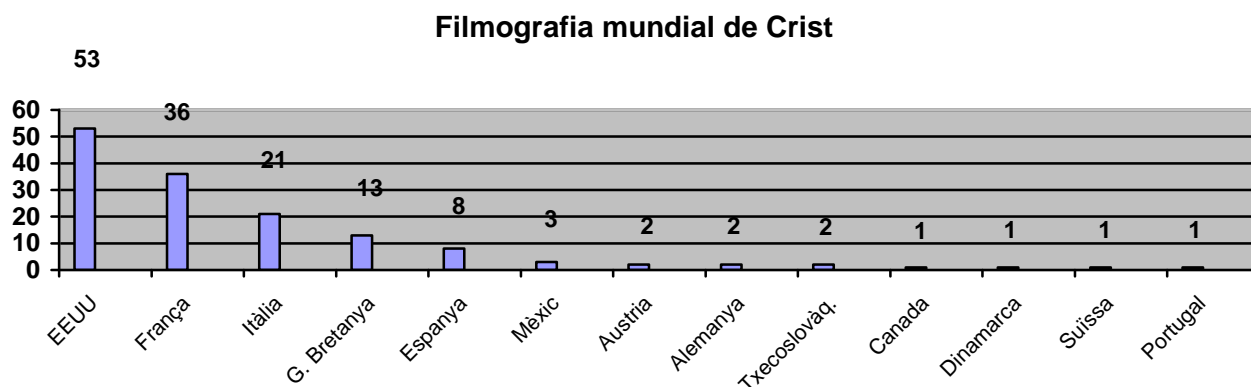
VICENTE BLASCO IBAÑEZ

2.1. La figura de Jesucrist en el panorama de la cinematografía actual

La representació de la Passió de Jesucrist en la pantalla va començar l'any 1897 amb **La Passion du Christ** de Lear a França, i acaba, de moment, l'any 2004 amb **La Pasión de Cristo** de Mel Gibson. A Espanya la representació de la Passió de Jesucrist en el cinema no és massa llarga (són en total 8 films) i a més està molt dilatada. Comença l'any 1918 i la primera cinta que s'enregistra és **Bosquejo Cinematográfico** d'Arturo Carballo i acaba, ara per ara, l'any 1992 amb **El sueño de Cristo** d'Àngel García del Val¹. És sorprenent l'escassetat des pel·lícules sobre un tema tan apassionant i diem que la filmografia és curta per dues raons, una primera perquè de les pel·lícules que analitzarem en aquesta Tesi dues són curtsmetratges, una altra és una coproducció amb Estats Units, un altra és una pel·lícula feta per la televisió valenciana i una quarta és un documental i només les quatre restants són llargmetratges, quatre drames que tenen com excusa argumental la Passió de Jesucrist. La segona raó que ens porta a afirmar que és una filmografia curta (hem quedat que són només 4 les pel·lícules espanyoles) és per una comparació amb altres cinematografies. A Estats Units s'han realitzat 53 films

¹Aquesta pel·lícula és una producció televisiva i tot i que havíem anunciat que les pel·lícules televisives no formarien part de la nostra investigació, ergo, tenint en compte que és un cas especial (per la poca quantitat de films) ens sembla justificada la seva incorporació al llarg del treball.

d'aquest tema, 36 a França², 21 a Itàlia i 13 a Gran Bretanya. Després ja ve Espanya amb 8 films (si els englobem tots) i, finalment, unes filmografies més minses encapçalades per Mèxic que té en el seu haver 3 pel·lícules, la segueixen Àustria, Alemanya i Txecoslovàquia amb 2 i acaben el llistat Canadà, Dinamarca, Suïssa i Portugal amb una sola realització.



Destaquem alguns dels títols més significatius d'aquestes filmografies³:

. de la francesa:

La Passion du Christ (1897) de Lear

Le Christ marchant sur les eaux (1898) de Georges Méliès

La vie et la Passion de Jésus-Christ (1902-03) de Ferdinand Zecca i Lucien Nonguet

La vie et la Passion de Nôtre Seigneur Jésus-Christ (1906) de Victorin Jasset i Alice Guy

Golgotha (1935) de Julien Duvivier

² Entre els films que es van fer a França, especialment els de la Pathé, va intervenir com a fotògraf l'espanyol Segundo De Chomón qui a **La vie et la passion de Jesús-Christ** (1906-07) de Ferdinand Zecca i Lucien Nonguet va utilitzar per primera vegada el "travelling" que després perfeccionaria.

³ La filmografia general la podem trobar en el capítol 7.

. de l'americana:

The Passion Play (1898) de Rich Holloman
From the Manger to the Cross (1912) de Sidney Olcott
The King of the Kings (1927) de Cecil B. De Mille
The King of the Kings (1961) de Nicholas Ray
The Greatest Story Ever Told (1965) de Georges Stevens
Godspell (1973) de David Greene
Jesucrist Superstar (1974) de Norman Jewison
The Last Temptation of Christ (1988) de Martin Scorsese
The Passion of the Christ (2004) de Mel Gibson

. de la italiana:

Christus (1917) de Giulio Antamoro
Il Vangelo secondo Mateo (1964) de Pier Paolo Pasolini
Il Messia (1975) de Roberto Rossellini
Gesù di Nazaret (1977) de Franco Zefirelli amb co-producció amb Gran Bretanya

Les pel·lícules sobre el tema de la Passió, a Espanya, que analitzarem en aquest treball són les que citem a continuació:

Bosquejo cinematográfico (1918) d' Arturo Carballo
El Judas (1952) d' Ignacio F. Iquino
Cristo (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla
El beso de Judas (1953) de Rafael Gil
Los Misterios del Rosario (1957) de Joseph Breen Jr. i Fernando Palacios
Cristo (1966) de Santiago Ferrer Bajón
Proceso a Jesús (1973) de José Luis Sáenz de Heredia
El sueño de Cristo (1997) d'Ángel García del Val

Després d'oferir aquesta filmografia la conclusió que trèiem és que el paper adjudicat en el cinema espanyol a la figura de Crist i, concretament a la seva passió, és escàs. En més d'un segle d'història hem aconseguit reunir vuit títols. En una recerca exhaustiva la incidència és, doncs, escassa.

2.2. Repercussions literàries del tractament de la figura de Jesús en el cinema

La bibliografia de cinema acostuma a consistir en biografies d'actors i actrius on la il·lustració constitueix la part fonamental del llibre; així com estudis de realitzadors. Destaca, tanmateix, l'obra bibliogràfica que dona notícies generals sobre el món de l'espectacle, amb crítiques sobre diferents aspectes del cinema. Hi ha força publicació d'anuaris que ofereixen un repàs de la situació del cinema al país que l'edita i proporcionen dades sobre els seus professionals i sobre les pel·lícules estrenades. No falta l'especialització bibliogràfica amb textos que es refereixen a qüestions tècniques, o bé cinema fantàstic, cinema musical, cinema i literatura o cinema històric, per citar-ne alguns exemples.

La majoria dels llibres de la bibliografia espanyola (ho hem comprovat en manejar-la abundantment) quan parlen del tema de la religió en el cinema ho fan en un dels apartats de les històries de cinema en general. Concretament, en les Enciclopèdies de Cinema, ja sigui mundial com espanyol, apareix dins l'apartat de cinema religió, en un afegitó o en un subapartat trobem la història del cinema religió. En parlar de gèneres cinematogràfics Fernando Alonso diu que l'èpic "admite en su entorno el cine histórico, la recreación bíblica o incluso cualquier otra narración de la temática que sea. Se caracteriza por un estilo grandilocuente, profundo, con idea de resaltar valores individuales o sociales

que habrán de quedar grabados en la realidad”⁴. Sánchez Noriega engloba el cinema religiós en el gran gènere del Drama, dins del qual hi ha diferents especialitzacions o subgèneres i ell parla de les biografies de sants, de la mort i el sentit de la vida⁵. Ángel Luis Hueso, per la seva banda, situa el cinema religiós dins el capítol titulat genèricament Cine Histórico⁶ i dins d'un apartat amb el mateix nom parla de grans superproduccions i de De Mille i el colossalisme bíblic⁷.

La bibliografia, tant l'espanyola com la mundial, de cinema religiós és pobre. Ara per ara l'obra, en castellà, que sobresurt en aquesta matèria que estem tractant és *Cine religioso. Filmografía crítica (1986-1959)*, de Carlos Fernández Cuenca, “la obra más completa en esta materia, aún no superada, que da noticia de las películas de temática religiosa (en todos los sentidos) realizadas en todo el mundo a lo largo de la historia del cine. Es en realidad, como indica su subtítulo, una filmografía, con las fichas de 338 películas pero también con un comentario sobre el contenido y un juicio crítico”⁸. La bibliografia es torna més pobre quan ens centrem en el cinema particular de La Passió.

I encara una altra característica, la bibliografia existent, com podem veure a continuació, és quasi tota estrangera, destacant en primer lloc la literatura francesa (recordem que França és bressol del cinema) i dedicada a cinematografia estrangera.

Podem dividir la bibliografia (que tenim completa en el capítol 8), per temes, tot i que alguns dels llibres els trobarem en més d'un dels apartats.

⁴ ALONSO BARAHONA, Fernando: *Obras maestras del cine*. Royal Books. Barcelona. 1994. P.13.

⁵ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial. Madrid. 2002. P. 100.

⁶ HUESO, Ángel Luis: *Los géneros cinematográficos*. Editorial Mensajero. Burgos. 1983.

⁷ HUESO, Ángel : *Historia de los géneros cinematográficos*. Editorial Heraldo. Valladolid. 1976.

⁸ DELGADO CASADO, Juan: *La bibliografía cinematográfica. Aproximación histórica*. Editorial Arco. Madrid. 1993. P. 52.

- **El paper de l'Església davant el cinema**

Són obres que parlen de com l'Església veu el cinema i dels problemes de la fe. Moltes d'elles enumeren les normes i principis doctrinals de l'Església. En la primera part del seu llibre *La Iglesia y el cine*, per exemple, Salvador Canals parla de la doctrina de l'Església i la relació que té amb el cinema. J.L. Díez G. O'Neill a *El cine y los católicos*, inclou l'encíclica de Pius XI, documents pontificis i episcopals, temes de legislació i cases distribuïdores i productores de pel·lícules religioses. Altres obres són una primera presa de contacte o una introducció cristiana davant del setè art, és el cas del llibre *Un católico va al cine* de José M. Pérez Lozano.

- AYFRE, Amédée: *El cine y la fe cristiana*. Casal i Vall. Colección Yo sé – Yo creo. Andorra. 1962.
- BLAZQUEZ CARMONA, Feliciano: *Cine, Radio, Televisión y Prensa a la luz del Derecho Conciliar*. Editorial El Perpetuo Socorro. Madrid. 1965.
- CANALS, Salvador: *La Iglesia y el cine*. Ediciones Rialp. Madrid. 1965.
- DIEZ G. O'Neill, J.L.: *El cine y los católicos*. Aldecoa. Madrid. 1941.
- FORD, Charles: *Le cinéma au service de la foi*. Les petits fils de plon et nourrit. Paris. 1953.
- GALLETTO, Albino: *La chiesa e il cinema*. Centro Cattolico Cinematografico. Roma. 1955.
- MUÑOZ IGLESIAS, Salvador: *La Iglesia ante el cine*. ABC del Cine. Madrid. 1959.
- PÉREZ LOZANO, José M.: *Un católico va al cine*. Juan Flors editors. Barcelona. 1960.
- VV.AA.: *Comunión y progreso. Instrucción pastoral de la Santa Sede sobre los medios de comunicación social*. PPC. Madrid. 1971.

- **Tractament de la fe i la moral en el cinema**

En aquest apartat els llibres observen els problemes morals en el cinema. La cultura ha d'estar al servei de l'home. Les tesis, en aquesta bibliografia, diuen que els films que no serveixin perquè l'home respongui a la veritat, a la societat, són incomplets, ja que no compleixen la seva funció perfeccionadora de l'home total, pel que ha d'estar dirigit i realitzat. La persona és creada a imatge i semblança de Déu, per això l'ésser humà té la dignitat de persona: no és només quelcom sinó algú. D'aquí que sigui necessària una responsable valoració moral. Seguint amb el que dèiem el llibre de Ludmann, per exemple, conté el discurs sobre el "Film Ideal" que el Papa Pius XII va escriure l'any 1955.

- AYFRE, Amédée: *El cine y la fe cristiana*. Editorial Casal i Vall. Andorra. 1962.
- AYFRE, Amédée: *Cinéma et mystère*. Editions du Cerf. Paris. 1969.
- CANALS, Salvador: *La Iglesia y el cine*. Ediciones Rialp. Madrid. 1965.
- CIVARDI, Luigi: *Cine y moral*. Acción Católica Española. Madrid. 1951.
- LUDMANN, René: *Cine, fe y moral*. Ediciones Rialp. Libros de cine. Núm. 10. Madrid. 1962.
- RODRIGUEZ PANIZO, Pedro: *Hacia una teología del cine*. Cuadernos Fe y Secularidad. 2001.

- **La transcendència en el cinema**

Són llibres que fan l'anàlisi de films que alguns directors han realitzat en algun moment de la seva carrera i que es podrien considerar com a obres "espirituals". Parlen de les limitacions del cinema com a vehicle expressiu d'un tema que exigeix una indispensable participació per apropar-se a allò que és sobrenatural. La religiositat expressa aquella actitud humana més o menys

profunda que per si mateixa no està lligada a cap religió, però que d'una manera o altra forma part del ser de tots els homes i dones. La transcendència evoca aquell àmbit que ultrapassa el domini humà.

- AGEL, Henri: *¿El cine tiene alma?*. Ediciones Rialp. Madrid. 1958.
- AGEL, Henri: *El cine y lo sagrado*. Ediciones Rialp. Madrid. 1965.
- BEDOUELLE, Guy: *Du Spirituel dans le cinéma*. Éditions du Cerf. Paris. 1985.
- VV.AA.: *Cinema et Spiritualité*. Edicions OCIC. Bèlgica. 1988.
- VV.AA.: *Qüestions de vida cristiana. Cinema i Transcendència*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Núm. 199-200. 2^a Jornada de cinema i religió a Montserrat. Barcelona. 2000.

- **Pel·lícules religioses en general**

Són obres d'inspiració bíblica i/o del context històric d'un cristianisme incipient. Algunes d'aquestes obres incorporen filmografies de pel·lícules religioses tant de l'Antic com del Nou Testament. Altres fan referència a films no només bíblics sinó religiosos en general com és el cas de Peter Fraser que en la seva obra *Images of the Passion* parla de **La Misión** (1986) de Roland Joffé o **El festín de Babette** (1987) de Gabriel Axel, entre altres.

- AGEL, Henri: *Le visage du Christ a l'écran*. Desclée. Paris. 1985.
- AYFRE, Amédé: *Conversion aux images?* Éditions du Cerf. Paris. 1964.
- BUTLER, Ivan: *Religion in the cinema*. S.A. Barnes. New York. 1969.
- CAMPBELL, Richard H. i PITTS, Michael R.: *The Bible on film*. The Scarecrow Press. Londres. 1981.
- DE ESPAÑA, Rafael: *El peplum. La antigüedad en el cine*. Glénat. Barcelona. 1998.

- FERNANDEZ CUENCA, Carlos: *Cine religioso. Filmografía crítica 1896-1959*. Semana Internacional de cine religioso y de valores humanos. Valladolid. 1960.
- FRASER, Peter: *Images of the Passion. The sacramental Mode in Film*. Flicks Books. Londres. 1998.
- GIL DEL MURO, Eduardo T: *Mis 100 mejores películas del cine religioso*. Editorial Monte Carmelo. Burgos. 1999.
- HENNEBELLE, Guy: *Christianisme et cinéma*. CinéAction. Revue de cinéma et de télévision. Núm. 80. Paris. 1996.
- HOLLOWAY, Ronald: *Beyond the image. Approaches to the religious dimension in the cinema*. Film Oikoumene. Génova. 1977.
- LEPROHON, Pierre: *Les évocations directes de la Passion a Études cinématographiques*. Núm. 10-11. Paris. 1961.
- LORIT: Sergio C.: *Cristianesimo in celluloide. Inchiesta sul cinema*. Città nuova editrice. Roma. 1956.
- LUCANO, Angelo L.: *Cultura e religione nel cinema*. Edizioni Rai Radiotelevisione Italia. Turí. 1975
- MARTIN, Joel W. i OSTWALT, Conrad E.: *Screening the sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*. Westview Press. Oxford. 1995.
- MARTIN, Thomas M.: *Images and the Imageless. A Study in Religious Consciousness and Film*. Associated University Presses. Londres i Toronto. 1991.
- MAY, John R. i BIRD, Michael: *Religion in Film*. University of Tennessee. Estats Units. 1982.
- SOLOMON: Jon: *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Alianza Editorial. Madrid. 2002.
- VILLAPALOS, Gustavo i SAN MIGUEL, Enrique: *Cine para creer*. Planeta Testimonio. Barcelona. 2002.
- VV.AA.: *La nueva imagen del cine religioso*. Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca. 1998.
- VV.AA.: *Qüestions de vida cristiana*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Núm. 192. 1ª Jornada de cinema i religió a Montserrat. Barcelona. 1998.

- VV.AA: *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Les presses de l'Université Laval. Éditions Payot. Lausanne. 1992.

- **Els capellans en escena**

Són llibres que parlen de films on se'ns mostra la figura del sacerdot "como héroe ejemplarizante (duro y enérgico cuando hace falta pero comprensivo y siempre dispuesto), como agente capaz de solucionar todo tipo de dificultades"⁹.

- AGEL, Henry: *Le prêtre a l'écran*. Éditions du Cerf. Paris. 1959.
- CANALS, Salvador: *El sacerdote en la pantalla a Nuestro tiempo*. Octubre 1958. Núm. 28.

- **Les pel·lícules de la Passió**

Aquest és l'apartat que ocupa el present treball d'investigació. Recull els llibres que es refereixen directament a la Vida, Passió, Mort i Resurrecció de Jesucrist en el cinema. En aquest cas la bibliografia estrangera no esmenta les pel·lícules espanyoles, normalment fan referència als films americans. Derek Elley a *The Epic Film. Myth and History*, destaca les dues versions de **Rey de reyes** (1927 i 1961) de Cecil B. De Mille i Nicholas Ray, respectivament, **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini i **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens. Per la seva part, Luigi Gianoli aporta a *Jesús de Nazaret* les notes de tot allò que va recollir en testimoni directe de Zeffirelli (mentre rodava el seu film) i sobre les que va comprovar la biografia de la pel·lícula. Roy Kinnard i Tim Davis fan el mateix a *Divine Images. A History of Jesus on the Screen*, és a dir, fan un recull de pel·lícules, cap d'espanyola, com és habitual, de la Passió des de **The Passion**

⁹ HEREDERO, Carlos: *Las huellas del tiempo. (1951-1961)*. Ediciones Filmoteca de la Generalitat valenciana. Valencia. 1993. P. 194.

Play of Oberammergau (1898) de Henry C. Vincent fins **A Child called Jesus** (1989) de Franco Rossi. De cadascuna en fan una fitxa tècnica i artística, un comentari personal i inclouen fotografies i alguna ressenya de revistes. Pel que fa als autors espanyols o catalans podem dir que també ells es centren en les pel·lícules americanes. José Grau a *¿Jesucristo Superstar?* examina la figura de Jesús que emergeix de les obres de **Godspell** (1973) de David Greene i **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison i intenta veure si correspon a la realitat del Jesús de Natzaret històric, aquell que va trepitjar les terres de Palestina ara fa més de 2000 anys. A *Qüestions de vida cristiana*, núm. 192, Josep M. Caparrós analitza **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese, Eduard Arumí **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison i Montserrat Claveras examina la figura de Jesucrist en el cinema de tots els temps. No podem deixar d'esmentar que grans directors cinematogràfics com Roberto Rossellini, Carl Theodor Dreyer o Ingmar Bergman parlen del significat religiós i humà de la Passió de Crist tot evocant obres com **La vie et la Passion de Jésus-Christ** (1902-03) de Ferdinand Zecca i Lucien Nonget i fan èmfasi en el misteri de la Passió a *Études cinématographiques. La Passion du Christ comme thème cinématographique*.

Finalment cal esmentar, molt especialment, la Tesi Doctoral de Robert Fred SCHWEITZER anomenada *The biblical Crist in cinema*. El professor de la Universitat de Missouri fa un estudi força aprofundit de diferents pel·lícules de la Passió de Jesucrist, separant aquelles en les que Crist no es veu i aquelles en les que Crist és visible. Aquesta tesi ha estat per nosaltres, entre d'altres obres, llibre de referència.

- AGEL, Henri: *Le visage de Christ a l'écran*. Desclée. Paris. 1985.
- AYFRE, Amedée: *Dios en el cine*. Ediciones Rialp. Madrid. 1958.
- ELLEY, Derek: *The Epic Film. Myth and History*. Routledge and Kegan Paul. Londres. 1984.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Cine religioso. Filmografía crítica 1896-1959*. Semana Internacional de Cine Religiosos y de Valores Humanos. Valladolid. 1960.

- GRAU, José: *¿Jesucristo Superstar?* Ediciones Evangélicas Europeas. Barcelona. 1974.
- KINNARD, Roy i DAVIS, Tim: *Divine Images. A History of Jesus on the Screen.* Coral Publishing Group. New York. 1992.
- LÉON-DUFOUR, Xavier: *Jésus-Christ sur l'écran.* Études. Paris. 1965.
- MALONE, Peter: *Movie Christs and Antichrists.* Crossroad. New York. 1990.
- SCHWEITZER, Robert Fred: *The biblical Crist in cinema.* Universitat de Missouri. Columbia. 1971.
- VIGANÓ, Dario Edoardo: *Gesù e la macchina da presa.* Lateran University Press. Roma. 2005.
- VV.AA.: *Études cinématographiques. La Passion du Christ comme thème cinématographique.* Lettres Modernes. Núm. 10-11. Paris. 1961.
- VV.AA.: *Qüestions de vida cristiana.* Publicacions de l'abadia de Montserrat. Núm. 192. 1^a Jornada de cinema i religió a Montserrat. Barcelona. 1998.
- VV.AA.: *Una guía de La Pasión. 100 preguntas para reflexionar sobre la película La Pasión de Cristo.* Editorial Palabra. Madrid. 2004.
- ZEFFIRELLI, Franco: *Todo sobre mí película Jesús de Nazaret.* Editorial Noguer. Barcelona. 1979.

Els llibres que tracten els temes de moral, de fe, de com l'Església veu el cinema són escrits normalment en les dècades dels 50 i 60, just quan a Espanya l'època franquista estava en el seu esplendor i apogeu, quant l'Opus Dei estava assolint força importància i alguns dels seus membres treballant en diversos àmbits de la cultura així com de la política. L'editorial Rialp, impulsada per persones de l'Opus Dei, ha publicat molts llibres (traduccions) sobre aquesta qüestió del cinema i l'Església, la moral, la fe, etc. Aquesta editorial va disminuir el nombre de publicacions d'aquests temes a partir de 1963. S'ha de reconèixer que la dècada dels 50 va ser afortunada en llibres i articles sobre la problemàtica religiosa en el cinema. També la filmografia és àmplia en aquesta dècada.

Curiosament els llibres que tracten el tema de la transcendència en el cinema són molt moderns, els podem datar dels anys 90 fins avui. Per bé que hi ha alguna publicació anterior, sembla que el tema de la transcendència té interès a totes les èpoques i d'una manera particular en els nostres dies encara que un dels trets de la postmodernitat sigui l'intent de destrucció de tota transcendència. No podem dir que avui la humanitat sigui sobretot religiosa. Dotada de la tècnica i la ciència moderna, aquesta, cada cop més, va prescindint de Déu. La negació de Déu no porta només una crisi moral i estètica sinó que com a conseqüència d'aquesta negació, la persona refusa la seva pròpia dignitat, és a dir, no admet el sentit transcendent de la vida.

Els llibres que tracten temes de pel·lícules religioses els podem datar, segons la bibliografia, entre els anys 60 i fins els nostres dies. Així es constata que el fet cristià està ben present en la societat del s. XX i la de començament del s. XXI.

2.3. Reconeixements obtinguts per les pel·lícules religioses

Si fem una visió ràpida de la humanitat, en l'actualitat, podríem afirmar que hi ha una reacció desacralitzant del fet religiós que el posa a un nivell molt baix en les apetències humanes. Tanmateix avui l'home es segueix interrogant en el seu interior sobre el misteri de Déu. No en va una votació feta per *Cinestudio*¹⁰ a diferents directors dona els següents resultats, en un barem de 20 pel·lícules pel cinema mut i 20 pel cinema sonor:

. en cinema mut la segona millor pel·lícula és la **Pasión y muerte de Juana de Arco** (1928) de Carl Theodor Dreyer i en el lloc número set està **Intolerancia** (1916) de David Ward Griffith.

. en cinema sonor la primera és **Ordet** (1955) de Carl Theodor Dreyer, el segon lloc és **8 y medio** (1962) de Federico Fellini, una pel·lícula de molta preocupació religiosa; el quinzè lloc l'ocupa **El Evangelio según san Mateo**

¹⁰ *Cinestudio*. Núm. 69. Maig de 1968.

(1964) de Pier Paolo Pasolini; en el lloc divuitè **Dies irae** (1943) de Carl Theodor Dreyer, novament, i en el lloc vint **Milagro en Milán** (1950) de Vittorio de Sica.

Miguel Juan Payán en la seva obra publicada l'any 2003 inclou les següents dades:

. que **Ben-Hur** (1959) de William Wyler es va situar, l'any en que es va comercialitzar, en el número 34 d'entre les 100 més taquilleres, en la recaptació en taquilla en el mercat nord-americà.

. que altres films que s'han situat entre els 10 títols més taquillers del mercat americà (Estats Units) en l'any que es van comercialitzar són: **Ben-Hur** (1925) de Fred Niblo en el número 1; **Rey de reyes** (1927) de Cecil B. De Mille en el lloc número 4 i **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray en el lloc número 8.

Darrerament, **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson s'ha situat entre les 10 pel·lícules més taquilleres de tots els temps i la tercera, entre les de gènere bíblic¹¹.

A manera de pluja cronològica destaquem algunes dades:

1916

Intolerancia de David Wark Griffith va ser en l'any de la seva estrena la pel·lícula més cara.

1925

Ben-Hur de Fred Niblo és considerada la millor pel·lícula segons el *The New York Times*. A més va ser el film més car de l'any.

¹¹ Només superada, de moment, per **Los Diez Mandamientos** (1956) de Cecil B. De Mille i **Ben-Hur** (1959) de William Wyler. Citat per CAPARRÓS, Josep M^a. i BLASI, Ferran a *The Passion of the Christ*, de Mel Gibson a *Temas d'Avui*. Núm. 16. Barcelona. 2004. P. 57.

1927

Rey de reyes de Cecil B. De Mille és considerada la millor pel·lícula segons el *The New York Times*.

1943

Jennifer Jones guanya l'Óscar a la millor actriu pel seu paper de Bernadette a la pel·lícula **La canción de Bernadette** d'Henry King.

1952

Espanya presenta la pel·lícula **El Judas** d'Ignacio F. Iquino al Festival Internacional de Venècia celebrat del 20 d'agost al 12 de setembre.

1953

La revista de cinema *Triunfo* atorga el premi al millor actor espanyol a Antonio Vilar per **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino.

1954

Espanya presenta la pel·lícula **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil al Festival Internacional de Venècia celebrat del 22 d'agost al 6 de setembre.

1955

Es declarada d'Interès Nacional la pel·lícula **Marcelino, pan y vino** (1954) de Ladislao Vajda.

1956

Es declarada d'Interès Nacional la pel·lícula **El canto del gallo** (1955) de Rafael Gil.

1957

Són declarades d'Interès Nacional les pel·lícules **Un traje blanco** (1956) de Rafael Gil, **Calabuch** (1956) de Luis García Berlanga, **El maestro** (1957) de Luis M^a Delgado, **Y eligió el infierno** (1957) de César Fernández Ardavín i **La herida luminosa** (1957) de Tulio Demichelli.

1958

Es declarada d'Interès Nacional la pel·lícula **Un ángel pasó por Brooklyn** (1957) de Ladislao Vajda.

1959

Es declarada d'Interès Nacional la pel·lícula **Molokai** (1959) de Luis Lucía.

Ben-Hur (1959) de William Wyler és considerada la millor pel·lícula segons *The New York Times*. Aquest film, a més, guanya onze Òscars: a la millor pel·lícula, al millor director (William Wyler), millor actor principal a Charlton Heston (com a Judà Ben-Hur), al millor actor de repartiment a Hugh Griffith (en el paper de Caid Ilderin), a la millor fotografia en color a Robert L. Surtees, a la millor direcció artística en color a William A. Horning i Edward Carfagno, al so a Franklin Milton, al muntatge a Ralph E. Winters i John D. Dunning, a la música a Miklos Rozsa, al disseny de vestuari en color a Elizabeth Haffenden i als efectes especials a Arnolds Gillespie, Lee Leblanc i Robert R. Hoag.

A la Semana Internacional del Cine Religioso y de Valores Morales de Valladolid, celebrada del 6 al 12 d'abril de 1959 es dona un diploma a les pel·lícules **El Judas** (1952) de Ignacio F. Iquino, a **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla i a **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen Jr. i Fernando Palacios.

1962

Són declarades d'Interès Nacional les pel·lícules **Milagro a los cobardes** (1961) de Manuel Mur Oti i **Teresa de Jesús** (1961) de Juan de Orduña.

1964

És la millor pel·lícula segons *The New York Times* **El evangelio según san Mateo** de Pier Paolo Pasolini. A més va tenir tres nominacions a l'Óscar: per millor director artístic, millor vestuari i millor música.

1965

Candidata a l'Óscar en cinc nominacions per millor direcció artística, millor fotografia, millor vestuari, millor efectes especials i millor música a **La historia más grande jamás contada** de George Stevens.

1974

Nomenada a l'Óscar per la millor banda sonora adaptada a André Previn, Herbert Spencer i Andrew Lloyd Weber a **Jesucristo Superstar** de Norman Jewison.

1989

Candidata a l'Óscar al millor director Martin Scorsese per **La última tentación de Cristo**.

2005

Amb tres nominacions va ser candidata a l'Óscar per millor fotografia, millor maquillatge i millor música **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson.

Són significatives les següents dades pel que tenen de diferent amb les anteriorment exposades. Segons Josep M^a Caparrós¹² de les 50 pel·lícules espanyoles de major recaptació a Espanya des de la seva estrena fins el 31 de desembre de 1987 ens trobem que: la número 9 és **Cristóbal Colón, de oficio descubridor** (1982) de Mariano Ozores, la número 20 és **El hijo del cura** (1982) de Mariano Ozores i el 22 el té **La Biblia en pasta** (1984) de Manuel Summers.

El padre Manolo (1966) de Ramón Torrado, ocupa el lloc 13 de les 50 pel·lícules de major nombre d'espectadors a Espanya en aquest mateix període.

¹² CAPARRÓS LERA, José M.: *El cine de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Editorial Anthropos. Barcelona. 1992. Pp. 414,415 i 419.

L'any 2000 les pel·lícules amb més d'un milió d'espectadors van ser:

El exorcista (1973) de William Friedkin, la 11 de 38, amb 1.974.593 espectadors i 1.322.448.370 d'€ recaptats.

Stigmata (1999) de Rupert Wainright, la 35 de 38, amb 1.156.726 espectadors i 743.566.859 d'€ recaptats.

Año Mariano (2000) de Karra Eljalde, la 24 de 38, amb 1.391.075 espectadors i 903.263.412 d'€ de recaptació.

2.4. Actualitat de la persona de Crist

Certament el tema de la religió en el cinema no està exhaurit, malgrat la secularització de la societat. Seguidament donem fe d'aquesta afirmació.

Del 8 al 13 de juny de 1990 a la Universitat de Laval a Quebec (Canadà) DOMITOR va organitzar un col·loqui internacional sobre el cinema dels primers temps 1895-1915 amb la institució religiosa. Es va titular Premier Colloque International de DOMITOR. First International Conference. En aquest Congrés una de les conferències va ser "La Passion du Christ: un discours, un genre, une forme", i algunes de les versions cinematogràfiques que es van passar van ser **La vie et Passion de Jésus-Christ** (1902-03) de Ferdinand Zecca i Lucien Nonguet; **La vie et la Passion de Nôtre Seigneur Jésus-Christ** (1906) de Victorin Jasset i Alice Guy o **From the Manger to the Cross** (1912) de Sidney Olcott.

A Roma, a finals del 2003, es va celebrar el VII Congrés Internacional¹³ titulat *Jesucristo en el cine. Un canon cinematográfico*, on es van presentar escenes de la darrera passió cinematogràfica, verbigràcia, **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson¹⁴. El cardenal Poupard, president del Consejo Pontificio de la Cultura, que va obrir el Congrés, va insistir en el valor evangelitzador del cinema tot dient “El cine se ha convertido en un vehículo primario e irrenunciable para comunicar, hacer cultura y evangelizar”¹⁵. A la revista virtual Zenit el mateix cardenal desitjava i esperava que el cinema sabés construir una cultura autèntica de la vida i de la dignitat de la persona, així com una civilització del respecte mutu i de la convivència entre les cultures. A Girona es van promoure unes Jornades amb el títol "La passió en el cinema dels orígens i els seus models teatrals" amb F. Massip de la Universitat Rovira i Virgili i A. Montiel de la Universidad Politécnica de Valencia com a ponents.

Barbara Nicolosi creu que el cinema té un gran poder tant com a forma d'art com per la seva utilitat en l'evangelització. Afirmar que el moment actual (degut a l'èxit assolit per la pel·lícula **La Pasión de Cristo**, 2004 de Mel Gibson) suposa una gran oportunitat per l'Església que “puede ayudar a la industria del cine a buscar un significado real a realidades como la sexualidad humana, la violencia, el bien y el mal, el significado y la trascendencia de la persona humana o la importancia de la familia, que es lo que el mundo del entretenimiento no les está dando a la audiencia”¹⁶. En aquest sentit volem esmentar el llibre *La vida humana a través del cine* de Consuelo Tomás i Gloria Tomás, on desenvolupen temes d'actualitat a manera d'assaig lligats amb pel·lícules que responen a aquests temes, ensenyant ideals, actituds, detalls que fan possible estimar la vida humana, que ens ajuden a agrair el do de l'existència, l'art de conviure i la felicitat. En la mateixa línia que Nicolesi

¹³ VII Congreso Internacional de Estudios sobre Cine e Iglesia que organitzen anualment a Roma el Consejo Pontificio para la Cultura i el Consejo Pontificio para las Comunicaciones Sociales.

¹⁴ Aquest film no s'havia estrenat, encara, comercialment.

¹⁵ DIEZ BOSCH, Miriam: *La presencia de Jesús en las películas a Catalunya Cristiana*. Barcelona. 25 de desembre de 2003. P. 45.

¹⁶ Nicolosi és directora de l'escola de guionistes cristians a Hollywood i va dir aquestes paraules en el Primer Simposio “*La Función Educativa del cine*”, organitzat per la Universidad Católica San Vicente Mártir de Valencia. Valencia. 17 de maig de 2004.

Krizstof Zanussi creu que els cristians “tienen mucho que aportar al cine”¹⁷. Seguint el mateix argument val a dir que el 21 de gener de 2005 el Sant Pare Joan Pau II va visitar una sala de projecció de cinema de la Fimoteca Vaticana on es vol promoure el diàleg Església-Cinema. I parlant del Papa hem de destacar que el 9 de novembre de 2004 va lliurar el Premi de Las Academias Pontificias al director de cinema italià Ermanno Olmi per haver creat, fa 20 anys, una escola cinematogràfica *Ipotesi cinema* fundada en l'autèntic humanisme, que permet als joves gravar realitats de la seva vida quotidiana per plantejar qüestions reals de la vida, per això el mateix Olmi la considera més que una escola de cinema, una “escola de vida”.

Després de l'estrena de **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson s'ha obert el debat sobre la figura de Jesucrist. El dimecres dia 12 de febrer de 2004 es va presentar, a Barcelona, una ponència dins el Fòrum “Jóvenes, religiosidad y Evangelio” organitzada per l'Instituto Superior de Ciencias Religiosas Don Bosco, amb el títol “La representación de la imagen de Jesús en el cine”. El conferenciant, llicenciat en Teologia i Pedagogia i professor del ISCR Don Bosco de Barcelona, Peio Sánchez, va impartir la conferència en la que posava de manifest que les representacions de Jesús en el cinema han tingut una forta influència en la formació popular de la imatge de Jesús.

El dia 24 d'abril de 2004, al programa Mil·lenium a la segona cadena de Televisión Española es va fer un monogràfic sobre Jesucrist. Van intervenir un capellà catòlic, un filòsof i un jueu en un debat que va prestar força atenció a la pel·lícula de Mel Gibson, de la que es va dir entre d'altres afirmacions que moltes de les pel·lícules de Jesucrist no havien entrat amb força en la veritable història, ans al contrari, aquest film mostra la Passió de Crist tal i com va succeir, presenta els fets exactament com van transcórrer perquè Gibson volia mostrar l'essència del sacrifici.

¹⁷ Primer Simposio “*La Función Educativa del cine*”, organitzat per la Universidad Católica San Vicente Mártir de Valencia. Valencia 17 de maig de 2004.

Esglésies i grups religiosos han promogut el film entre els seus feligresos. A diferents parròquies de Barcelona s'han organitzat conferències sobre el film. Podem esmentar la de la Parròquia de la Concepció en la qual el ponent va ser el Professor Josep M^a Caparrós¹⁸ i on es va fer difusió del llibre que s'ha editat com a reflexió a partir del film: *Una guia de la passió*. L'altra conferència va ser a la Parròquia de Sant Ramon de Penyafort (6 de maig de 2004). En aquesta ocasió els ponents Mn. Josep M^a Turull i Mn. Xavier Morlans, rector i vicari, respectivament, van dissertar sobre la pel·lícula de Gibson tot dient que aquesta història narra les 12 darreres hores de la Passió¹⁹ i advocant que l'aspecte teològic, que no es pot veure en altres films, s'esdevé cada cop que el director utilitza el "flashback".

Val a dir que pràcticament tots els diaris, que s'editen a Barcelona, s'han fet ressò, amb articles diversos, de la recreació fílmica de La Passió segons Gibson. En alguns casos com *El Periódico* li han dedicat gran part del Dominical²⁰. En altres ocasions l'estrena del film ha portat a diferents crítics de cinema a fer dissertacions sobre la figura de Jesucrist en la pantalla²¹. Altres vegades hem llegit articles d'opinió de diferent gust i color polític i religiós²².

En un altre ordre d'espectacles, com cada any a diferents poblacions catalanes s'han representat les passions. Han estat tradicionals escenaris, durant el 2004 i el 2005, el d'Esparraguera, el d'Olesa de Montserrat, el de Cervera o el de Llinars del Vallès.

Voldríem ressenyar la iniciativa de la companyia Valivan que presenta "Jesús Cuencuentos, les titelles al servei de la pastoral infantil". No narren la vida de

¹⁸ Professor titular d'Història Contemporània i Cine de la U.B. Director del Centre d'Investigacions Film-Història.

¹⁹ Mel Gibson i Benedict Fitzgerald prenen com a referència els evangelis i també les visions d'Anne Catherine Emmerich. Les visions d'aquesta monja agustina alemanya (Flamshe, 1774 – Dülmen, 1824), van ser recollides pel poeta Klemens Brentano i publicades el 1833 en el llibre *La dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesucristo de acuerdo a las meditaciones de Anne Catherine Emmerich*.

²⁰ IBORRA, Juan Ramón: *Cine "gore" en nombre de Jesús a El Periódico*. 28.03.04.

²¹ GUBERN, Román: *Jesucristo en la pantalla a El Dominical de El Periódico*. 28.03.04.

²² RAHOLA, Pilar: *Mel Gibson o el cantó fosc de la fe a Avui*. 4.03.04; MIRÓ i ARDEVOL, Josep M^a: *Jueus, cinema i Passió de Jesús a Avui*; CAPARRÓS, Josep M^a: *La mirada del sofriment a El Periódico de Catalunya*. 11.04.04.

Jesús sinó que són un espectacle de tres peces basades en les paràboles de Jesús: "El fill pròdig", "El bon samarità" i "L'ovella perduda". Van començar la fira el mes de febrer de 2004 a diferents escoles del País Basc.



Companyia Valivan representant la paràbola de L'ovella perduda.

La revista virtual Zenit exposava el 9 de setembre de 2004 que l'arquebisbe John P. Foley, President del Consejo Pontificio para las Comunicaciones Sociales, donava el Premi Robert Bresson 2004, en el marc del Festival de Cine de Venècia al director alemany Wim Wenders. En atorgar-li el guardó, l'arquebisbe va explicar que "en el cine de Wenders encontramos muchos momentos meditativos de alta espiritualidad sobre el sentido de la vida, sobre el mal, sobre la muerte, sobre el mas allá". Segons Monsenyor Foley "es importante reconocer el papel de directores de cine, pues pueden tocar el corazón de la gente. "El cine no es sólo diversión, añadió en declaraciones a la emisora pontificia, podría ser también una fuente de reflexión. Creo que Wim Wenders ha realizado esta tarea en sus películas: ha tratado de ser una ocasión de reflexión". Per la seva part Wim Wenders (qui recentment es va llicenciar en Teologia) va reconèixer "la admiración que siente por Robert Bresson porque sus películas fueron creadas con pobreza de medios y creo que la pobreza es uno de los "medios" para vivir el cristianismo".

La Pasión de Cristo (2004) de Mel Gibson²³ s'ha convertit en el film no d'animació més venut en DVD i VHS de tots els temps. Segons informa la 20th Century Fox Home Entertainment s'han venut uns 9 milions de còpies entre els dos formats, superant així la trilogia **El Señor de los Anillos** (2001-2003) de Peter Jackson que, com recorda *The Hollywood Reporter*, tenia el rècord (8 milions de còpies en DVD a EE.UU.) fins el moment²⁴. A més és el film de parla no anglesa més taquiller de la història que ha recaptat només a Estats Units més de 350 milions de dòlars. El pare John Bartunek ha escrit un llibre *Inside the Passion* (Dentro de la Pasión) que és una anàlisi espiritual de l'obra cinematogràfica, que també, s'ha convertit en un "best-seller". La pel·lícula de Gibson ha suposat un fenomen de masses, sense precedents, arreu del món on s'ha projectat. La revista *Forbes*, que és econòmica i publica les llistes de personatges més rics del món, situa en el número 1 dels 100 més prestigiosos a Mel Gibson que ha obtingut 210 milions de dòlars entre el juny de 2003 i el juny de 2004, ha enregirat més de 2 milions de cerques a Internet i 22.000 aparicions als mitjans de comunicació. La revista especialitzada en el món de l'entreteniment *Entertainment Weekly* publica que el líder dins la llista dels artistes més influents del món de l'entreteniment és Gibson.

El 3 de març de 2005 el setmanari *Alfa y Omega* de l'Arxidiòcesi de Madrid va publicar les pel·lícules més guardonades en la desena edició dels premis "Alfa y Omega" al millor cinema de l'any que s'ha decantat, en aquesta ocasió, per pel·lícules que podríem anomenar de redempció. La pel·lícula que relata la redempció per antonomàsia és **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson que va obtenir els premis al millor film estranger, al millor director, a la millor actriu (Maia Morgensten, en el paper de Maria, mare de Jesús), al millor actor (Jim Caviezel, en el paper de Jesucrist), millor fotografia (Caleb Deschanel) i millor pel·lícula sobre el fet cristià. Altres films guanyadors que parlen de la reconstrucció de la persona, de l'esperança i de la possibilitat de l'ésser humà són: **Héctor** (2004) de Gràcia Querejeta; **Los chicos del coro** (2004) de

²³ Aquest film va aconseguir el 27 de febrer de 2005 en l'Acadèmia un Oscar al millor maquillatge. A més estava nomenada per la fotografia i la banda sonora.

²⁴ *Zenit*, "revista on line", 9 de setembre de 2004.

Christophe Barratier; **Los increíbles** (2004) de Brad Bird i **La mejor juventud** (2003) de Marco Tullio Petraglia.

Finalment volem fer esment de la Primera Setmana de Cinema Espiritual que es va fer a Barcelona del 8 al 14 de novembre de 2004, organitzada per la Delegació de Mitjans de Comunicació de l'Arquebisbat de Barcelona i coordinada per Mn. Peio Sánchez. Aquesta setmana "neix com una iniciativa per a promoure el cinema de valors humans i espirituals, procurant fer arribar una experiència de formació i diàleg al públic en general" segons enuncia el cartell. Al voltant de la qüestió es van passar les següents pel·lícules, segons el mateix ordre del programa: **El color del paraíso** (1999) de Majid Majidi; **El camino a casa** (1999) de Zhang Yimou; **La historia verdadera** (1999) de David Lynch; **Hoy empieza todo** (1999) de Bertrand Tavernier; **El abuelo** (1998) de José Luis Garci; **Solas** (1998) de Benito Zambrano; **La ducha** (1999) de Zang Yang; **Ararat** (2002) de Etom Egoyan; **Hijos de un mismo Dios** (2001) de Yurik Bogayevicz i **Los miserables** (1998) de Bill August.

Durant la presentació del cicle monsenyor Enric Planas, director de la Filmoteca Vaticana, va dir que el cinema cristològic pot presentar la història messiànica en sentit literal o a través d'una paràfrasi.

Els sentiments antireligiosos abunden en la cultura contemporània i els mitjans de comunicació, però aquesta no és tota la veritat.

Pel que fa a la música la cançó *Jesús Walks*, un rap de Kanye West pren una direcció religiosa. West, com Gibson, va tenir el rebuig dels executius de la indústria i va haver de produir i promocionar ell mateix la cançó. Després d'aquest esdeveniment altres artistes del rap estan produint cançons amb missatges religiosos.

Un altre producte musical de la nova evangelització que ha assolit molt d'èxit ha estat el vídeo *Crucificándote*, del grup Raindown, especialment una cançó en la que es parla explícitament de Jesucrist i de la relació entre el cantant i el

crucificat. La productora Shineout es va crear a Roma l'any 2003 a rel de les intuïcions de Joan Pau II en la seva *Carta als artistes*.

John Debney, el compositor de la banda sonora de la pel·lícula **La Pasi3n de Cristo** (2004) de Mel Gibson ha ampliat la partitura original a una simfonia per a cor i orquestra que intenta relatar la hist3ria de la passió a trav3s de les estacions del "*Via Crucis*", a m3s de voler musicar els ideals universals com l'amor, la miseric3rdia, la fe, el sacrifici, la caritat. És una obra que vol subratllar el missatge de bondat i sacrifici de Crist. El mateix compositor desitja que les persones, creients o no, puguin reflexionar sobre el fet que existeix quelcom m3s enllà d'aquest m3n f3sic.

El juny de 2005 va apar3ixer un v3deo que presenta la figura de Crist titulat *The GodMan* produït per la companyia Book of Hope, dedicada a produir llibres basats en la B3blia. L'objectiu és narrar la hist3ria de Jes3s, als nens d'aquesta generaci3, destacant els episodis m3s principals, des de la nativitat a la crucifixi3 i resurrecci3. L'any 2004 es va publicar un DVD *The Animated Passion Trilogy*.

Els c3mics s3n una altra àrea on apareix la religió. La Community Comics LLC s'ha creat per promoure i distribuir histories en les quals la resposta a un m3n farcit de problemes rau en Jesucrist. Sherwin Schwartzrock, artista i dissenyador de c3mics cristians, creu que és una manera atractiva de predicar als joves.

Pel que fa a la premsa escrita l'abril de 2005 va apar3ixer *The Son* a Anglaterra, produïda per Hugh Southon, un reporter convertit al cristianisme. Volia produir un peri3dic bimensual que posés a Jes3s en el centre de la societat, que fora, alhora, divertit de llegir i de rellevància respecte a la cultura cultural actual.

Fins i tot el m3n de les models de moda pateix incursions cristianes. Jeff Calenberg, un antic model d'ag3ncia, va crear, el 1984, l'organitzaci3 Models for Christ per donar guia espiritual a les models, per recolzar a qui s'havia de

recuperar de crisis o addiccions, per a animar els seus membres a dedicar temps als pobres i a animar a les models a que no acceptin encàrrecs que els siguin incòmodes per les seves creences religioses.

El març de 2005 l'Associated Press informava que l'any anterior les pel·lícules classificades com PG, a Estats Units (pel·lícules familiars) van generar més ingressos en total que la resta, per primer cop en 20 anys. Les dades van ser fetes públiques per la Asociación de Propietarios de Salas de Cine. La categoria més popular va ser la de pel·lícules PG-13 (no idònies per a nens amb menys de 13 anys).

Poc abans de donar per acabada aquesta Tesi han succeït dos esdeveniments que volem esmentar perquè creiem que formen part del que hem estat dient fins ara.

D'una banda del 2 al 11 de novembre de 2005 es va dur a terme la Segona Setmana de Cinema Espiritual de Barcelona. Enguany el tema era "Les icones de la bondat" i entre altres films s'han pogut veure: **Una película hablada** (2003) de Manuel de Oliveira, **Tres colores: Rojo** (1994) de Krzysztof Kieslowski, **Hombre sin pasado** (2002) de Aki Kaurismäki, **Tierra de abundancia** (2004) de Wim Wenders o **Hotel Rwanda** (2005) de Terry George. D'aquesta Setmana s'ha de destacar que el públic assistent ha estat de 2200 persones a les sessions obertes, mentre que a les sessions per a joves han acudit 2900 joves. Això vol dir que, en tota la setmana de cinema, són més de 5000 les persones que han passat per sala. Moltes d'elles, segons diu l'estadística aplicada, són professionals de l'educació.

D'altra banda amb el tema "Tentación de creer" o "Cómo hacer visible al Invisible" es va celebrar a Roma la IX edició del Festival de Cine Espiritual "Tertio Millennio", del 22 al 27 de novembre de 2005. El Festival va ser organitzat per la revista "Il Cinematografo", òrgan del Ente del Espectáculo que

presideix el sacerdot monsenyor Dario Edoardo Viganò i per altres entitats. El president del Consejo Pontificio para las Comunicaciones Sociales, l'arquebisbe John P. Foley, va dir que abandonar-se a la temptació de creure significa cercar la Veritat i el cinema pot ser un vehicle idoni per fer-nos caminar vers aquest objectiu. Per la seva part el cardenal Paul Poupard, president del Consejo Pontificio de la Cultura va afegir que el cinema es revela com un bon instrument per les seves implicacions socials, pedagògiques i, fins i tot, espirituals, sobre tot de cara a les noves generacions. El setè art, segueix dient monsenyor, té la capacitat de fer possible l'Invisible, de filmar-lo i de donar signes d'esperança, per això s'ha d'afrontar amb valentia, sense temença i amb la gran possibilitat de comunicar valors que posseeix.

Totes aquestes dades no fan més que reflectir que el missatge de Jesucrist continua fascinant en tot el món.

3. Cinema espanyol i religió catòlica

3.1. Època muda (1896-1930)

A la planta baixa de l'edifici de l'Hotel Rusia al número 34 de la carrera de San Jerónimo de Madrid, el 13 de maig de 1896, en sessió privada, s'inaugura el cinematògraf Lumière a Espanya. A Barcelona es va situar el primer local de projeccions a la Rambla de Santa Mònica, prop de la plaça del Teatre.

Mentre a França, bressol del cinema, al començament del cinematògraf es roden sortides de fàbriques, a Espanya proliferen les sortides de les esglésies. A Saragossa Eduardo Gimeno filma "Salida de Misa de 12 del Pilar de Zaragoza", i a Barcelona Fructuós Gelabert roda "Salida de la Iglesia parroquial de Sans", el 1897¹. "Es lógico que un público surgido de la Revolución Francesa salga de la fábrica y un público español, católico salga de misa"². Aquestes cintes i altres recorren les pantalles de les "barraques", que eren les sales d'exhibició, durant els primers anys del cinematògraf, on un públic, curios, s'admirava i tractava de reconèixer-se entre aquelles figures animades.

El cinema nacional espanyol comença com quasi tots els altres cinemes nacionals. Tanmateix els altres cinemes europeus, i l'americà després, van edificat imponents imperis, mentre que el cinema espanyol, barcelonès

¹ Encara que investigadors com Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin daten aquestes dues pel·lícules anys després en la seva darrera obra *Los orígenes del cine en Cataluña*. Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals i Filmoteca Vasca. Barcelona. 2004.

² TALENS, Jenaro: *El centro está en los márgenes a Cine Español. Situación actual y perspectivas*. Grupo Editorial Universitario. Granada. 2001. P. 88.

sobretot al principi³, ha de viure de la producció estrangera. El seu desenvolupament ve donat pel cinema documental i d'actualitat que li donà vida i el fa créixer, ja que no necessita massa estructura industrial ni inversió financera i a més es pot exhibir en repetides ocasions. Aquestes dues vessants suposen l'acompliment d'una triple funció:

- assegurar una mínima presència autòctona en les pantalles estrangeres,
- distribuir o vendre a l'estranger les pel·lícules nacionals⁴ i
- formar uns operadors tècnicament i professional eficaços, que asseguressin la possibilitat de films d'argument que lentament començaven a realitzar-se.

En aquests primers 15 anys Espanya es va configurant com un important mercat consumidor per a la producció europea i Barcelona esdevé la primera capital del cinema espanyol. Es consoliden les estructures i la creació de societats permet una relativa estabilitat. Comença la indústria cinematogràfica perquè és a Barcelona on es té el concepte més clar, més comercial, més definit del que pot i ha de ser la nostra indústria cinematogràfica. Destaquen molts operadors com Fructuós Gelabert, Ricard de Baños, Ángel García Cardona, Narcís Cuyás, etc. Es creen diferents societats com la Films Barcelona, la Hispano Films, la Iris Films, etc. Val a dir que el 1906 Pathé disposa d'una sucursal a Barcelona i des de 1907 en tindran també Méliès i Gaumont.

Si el cinema d'actualitat i documental serveix de finançament, el cinema còmic també tindrà aquesta utilitat per ser un cinema barat que, de seguida, es farà

³ “Aunque el cinematógrafo se extendió por toda la geografía peninsular, tuvo su principal punto de desarrollo en Barcelona durante estos años, tanto en lo que se refiere a la exhibición y distribución como en la producción autóctona. Los motivos fundamentales de ello deben buscarse en el terreno socioeconómico y cultural”. Citat per Palmira GONZALEZ a VVAA: *Primeros tiempos del cinematógrafo español*. Ayuntamiento de Gijón. Universidad de Oviedo. 1997. P. 232.

⁴ El fet de llogar o vendre les pel·lícules a l'estranger suposava una embrionària tresoreria. Santiago Biosca el 1898 realitzà “Visita a Barcelona de Doña María Cristina y Don Alfonso XIII” de la que Pathé Frères en va comprar el negatiu. Aquesta va ser la primera transacció comercial amb l'estranger realitzada per un cineasta espanyol.

amb el favor del públic ben acostumat a veure sainets a les sales de teatre i a assistir a espectacles de varietats. A poc a poc durant la primera dècada del segle XX a Barcelona es realitzen films d'arguments i les empreses comencen a temptejar temes: el melodrama folklòric o populista, la sarsuela, el film històric, el drama rural contemporani, el drama romàntic... Comença la contractació de grans figures de l'escena teatral per la seva actuació en la pantalla; sorgeixen els decorats corporis; s'amplia el metratge de les cintes; apareix, així mateix, la premsa cinematogràfica especialitzada, per exemple la revista *Arte y Cinematografía* fundada el 1910⁵.

És cert que es creen moltes productores però també ho és que no romanen actives més de quatre anys i el seu volum de producció és baix. També és cert que els directors no perllonguen la seva carrera durant molts anys, en alguns casos produeixen dues pel·lícules i donen pas a d'altres produccions. Amb tot l'afecció pel cinema augmenta progressivament construint-se locals de projecció cada cop més sumptuosos. Es formen llargues cues davant les sales on es passen pel·lícules d'episodis de les què el públic no es vol perdre cap jornada ni de la intriga ni del misteri que els proporciona. Algunes cintes es pinten a mà i per amenitzar l'espectacle una pianola elèctrica alterna amb les habilitats d'un pianista en un teclat.

El públic creix davant d'aquest nou espectacle malgrat que la burgesia i els intel·lectuals l'acusen de massa popular i de ser una seriosa competència al teatre. L'Església, per la seva part, proclama que el cinema és un espectacle que enterboleix la moral i provoca la niciesa i la ceguesa crítica dels espectadors⁶. Adrià Gual, pintor, poeta, escriptor, dramaturg i escenògraf català, va veure amb bons ulls aquest nou invent i el 5 de desembre de 1913 crea a Barcelona l'empresa Barcinografo, una productora que vol dignificar el cinema català. Els seus criteris no s'allunyen dels que l'any 1907 van inspirar

⁵ *Arte y Cinematografía*, publica amb decisió i entusiasme, el que passa al món del cinema fins l'any 1936.

⁶ MINGUET BATLLORI, Joan M.: *L'église et les intellectuels espagnols contre le cinéma a Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Les Presses de l'Université Laval i Editions Payot de Lausanne. Canada i Suïssa. 1992.

als germans Lafitte la fundació de “Film d’Art”. Gual deia, sortint al pas de les crítiques, que el cinema no era tan menyspreable, que era un espectacle creat amb fins elevats quan estava en mans d’algú que en treia profit per a la cultura pública⁷. Salvador Canals, més tard, aprofundirà en el mateix dient que si està ben utilitzat pot arribar a ser un instrument d’educació, d’elevació espiritual, de formació humana i cristiana⁸.

Durant la I Guerra Mundial molts italians, i també francesos, relacionats amb el món del cinema, venen a provar sort a Espanya, deixant sentir la seva influència cinematogràfica en algun dels nostres cineastes. És en aquest temps i a causa de la davallada de la producció francesa, alemanya i italiana, per ser països bel·ligerants en la contesa, que al nostre estat es dona peu a una presència del cinema espanyol. Però això exigeix empreses sòlides, amb una política productora ambiciosa i decidida amb capacitat de penetració internacional i el que s’aconsegueix és posar de manifest la fràgil infraestructura que suposarà l’esfondrament de la indústria de cinema a Espanya⁹. El govern ignora el cinema, no el recolza ni l’ajuda en cap aspecte, més aviat és enemic del setè art i les activitats relacionades amb la cinematografia, vénen regulades per diferents òrgans administratius, el que suposa una quantitat de conflictes de competències entre ells. Se li exposa, al govern, la necessitat d’una tutela amb benefici patriòtic però no presta atenció a aquesta font industrial de riqueses i el cinema resta abandonat a la seva pròpia sort ja que tampoc els poders particulars, empreses financeres, corregiren els errors de la classe dirigent. El problema de la indústria cinematogràfica no és, doncs, la manca de professionals ni de tècnics sinó, com veiem, la manca d’inversions.

⁷ PORTER-MOIX, Miquel: *Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya, 1897-1916*. Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona. 1985.

⁸ CANALS, Salvador: Op. Cit.

⁹ VVAA: *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica*. Centro de investigaciones Film-Historia. PPU. Barcelona. 1993. VVAA: *El cine español. Una historia por autonomías*. PPU. Barcelona. 2 Vol. 1996 i 1998.

El 19 d'octubre de 1913, donat que els diferents atacs a aquest espectacle segueixen, el Ministro de Instrucción Pública, don José Sánchez Cuenca dicta una "Orden Real" on s'estableix una primera censura cinematogràfica que insurrecciona els homes de cinema en veure el desconeixement absolut que sobre la matèria tenen aquells que fan la legislació censora.

L'actitud enemiga per part de l'Església i sectors conservadors de la societat, el desinterès per part de la burgesia il·lustrada i els successius governs, la hostilitat dels exhibidors, les tècniques de fabricació arcaïques, la colonització estrangera, ... porten a la crisi del cinema barcelonès el 1917-18¹⁰. Després de quasi vint anys dominats per Barcelona, Madrid que té com a diversions populars la sarsuela, els braus o el sainet i on el cinema era una diversió subordinada a aquestes doncs no té cultura cinematogràfica, comença a sortir a l'exterior. L'esfondrament del cinema català afavoreix al madrileny, els germans Benito i José Perojo assentaran una indústria aprofitant l'exemple de la indústria catalana. El cinema valencià també apareix i coneix els seus millors anys entre 1923 i 1928 en convertir-se en el segon centre de producció després de Madrid.

El 1926 a Madrid apareix la Unión Artística Cinematográfica Española, presidida per l'advocat Federico Deán Sánchez, entitat meitat professional i meitat recreativa, que agrupa quasi tots els elements tècnics i artístics de la naixent indústria del cinema espanyol. Des de la presidència d'aquesta entitat s'inicien demandes de protecció per a les indústries cinematogràfiques i per a l'edició de pel·lícules nacionals enfront de tot l'auge estranger. Per Real Orden del Ministerio de la Economía Nacional del 26 de febrer de 1928 es formarà una comissió encarregada d'estudiar els suggeriments presentats per tal de fomentar les indústries del cinema i protegir la producció cinematogràfica. L'estudi es fa ressò d'unes mínimes aspiracions a les demandes, que no portarà a la pràctica, com per exemple:

¹⁰ RIAMBAU, Esteve i TORREIRO, Casimiro: *Historia general del cine*. Editorial Cátedra. Colección Signo e Imagen. Madrid. 1998.

- a) s'obliga a exhibir en tots els salons de territori nacional un mínim de 5 pel·lícules espanyoles per cada 500 estrangeres, una quantitat que no suposa molt, ja que en poques sales es projecten cintes espanyoles en major proporció que la indicada i
- b) s'obliga, tanmateix, que per cada 25 pel·lícules estrangeres d'una mateixa marca s'adquireixi 1 pel·lícula espanyola perquè sigui exhibida en el país d'origen d'aquestes importades.

El 1928 la *Gaceta Literaria* fundada un any abans auspiciarà el naixement dels primers cine-clubs espanyols que volen ser instruments polítics o tribuna ideològica de la generació del 27 i de l'avantguardisme català¹¹. El primer sorgeix a Madrid de mans de Luis Buñuel i Ernesto Giménez Caballero.

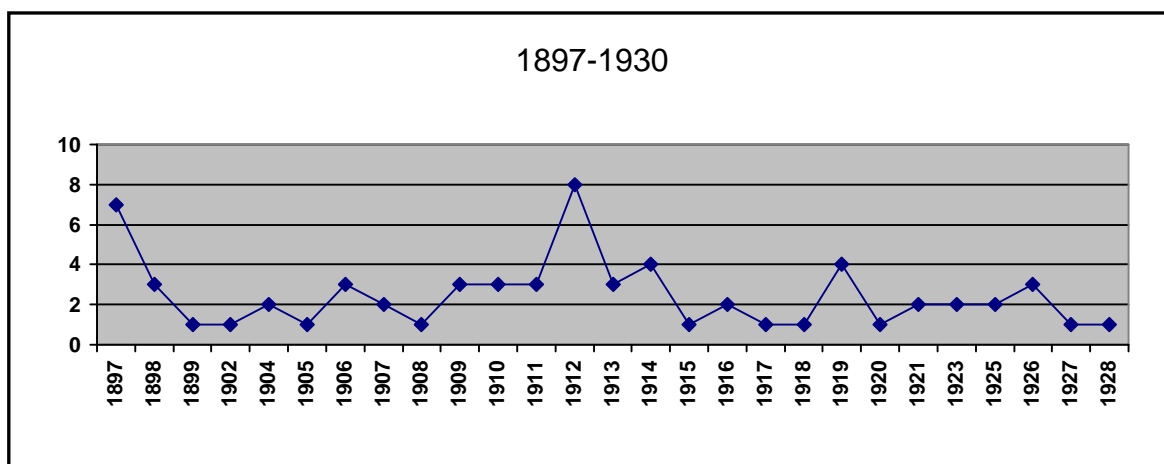
El 15 d'octubre de 1928 s'inaugura en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid el I Congreso Español de Cinematografía sota el patrocini de la revista *La Pantalla* que dirigeix el periodista Antonio Barbero. La cinematografia viu amb optimisme aquestes hores confiant en un avenir favorable pel cinema nacional. El públic li és fidel, té un cert poder en els mercats llatinoamericans i una bona producció anual.

Des del punt de vista que ens ateny en aquest estudi, cal dir que la monarquia d'Alfons XII poc o res havia fet pel progrés de la indústria del cinema. Ara bé quan Alfons XIII va anar al Vaticà el 1923 va oferir una major vigilància quant als espectacles públics, oferint formal obediència al vicari de Crist. No en va, en aquests anys, dins la filmografia espanyola podem trobar pel·lícules de caire religiós. També amb la dictadura de Miguel Primo de Rivera va haver-hi molta influència de l'Església. El 1928 es crea la Oficina Católica Internacional del Cine (O.C.I.C.), fundada pel canonge Abel Brohée que agrupa les institucions catòliques cinematogràfiques oficialment reconegudes per la Jerarquia dels diversos països, amb el doble objectiu d'ajudar-los en llur treball i d'emprendre, d'acord amb elles, les tasques que estaven fora del marc nacional.

¹¹ GUARNER, José Luis: *30 años de cine en España*. Ed. Kairós. Barcelona. 1971.

Durant aquesta època muda, el cinema religiós és més aviat anecdòtic. La filmografia religiosa¹², molt ben rebuda, d'aquesta primera època cinematogràfica és la següent:

Salida de la Iglesia parroquial de Sans (1897) de Fructuós Gelabert; **Salida de Misa de 12 del Pilar de Zaragoza** (1898) d'Eduardo Gimeno; **Bosquejo cinematográfico** (1918) de Arturo Carballo; **El niño de las monjas** (1925) de José Calvache; **A buen juez mejor testigo** (1926) de Manuel Piñeiro; **El cura de aldea** (1926) de Florián Rey; **El místico** (1926) de Joan Andreu Moragas; **La hermana San Sulpicio** (1927) de Florián Rey.



3.2. La Segona República i la Guerra Civil (1931-1939)

El 14 d'abril de 1931 Espanya estrena nou Règim: la República. Com va dir l'almirall Aznar a la premsa: "España se ha acostado monárquica y se ha levantado republicana". La proclamació de la II República suposa que el poble espanyol ha aconseguit la victòria sobre si mateix, fet que implica la desaparició d'un sistema de tutela política, la monarquia d'Alfons XIII, i que la raó fonamental d'aquesta nova situació resideix en una esperada modernització.

¹² Antonio Barbero a *Revista Internacional de Cine*. Juny. 1950. P.25., esmenta, a més, dues pel·lícules estrenades a Madrid, a saber, **Gólgota** (21.09.1912) i **El Galileo** (08.04.1924) de les que no té més referències que les escrites ací.

Espanya als anys 30 és un país semi-industrial que ha tingut un ràpid procés d'industrialització, essent un estat intermedi en relació a altres potències europees, ja que ha deixat de ser una societat dominada per una població rural (10 milions d'espanyols sobre un total de 23 viuen en zones urbanes) gràcies a la política educativa que volia urgentment acabar amb l'analfabetisme.

La II República, que veu néixer el cinema sonor¹³, no ajuda gens al cinema ni tan sols va reconèixer que podia utilitzar aquest popular espectacle com a vehicle de propaganda de les seves idees polítiques. L'Administració deixa la sort del cinema a la iniciativa privada que aconsegueix, sorprenentment, crear les bases de la primera indústria del cinema nacional i fins i tot vèncer en taquilla al cinema euro-nordamericà dels anys trenta¹⁴.

Els cinc anys que dura la República són negres per la història d'Espanya, són anys de vagues paralizadores, conats revolucionaris, intranquil·litat i inestabilitat econòmica. El cinema parteix del no res econòmic i d'un descrèdit social per part dels intel·lectuals que consideren un desprestigi treballar per la indústria cinematogràfica. El cinema sonor, nascut de les cendres del mut, esdevindrà important cap allà els anys 1935 i 1936. Arribar aquí, però, haurà suposat fer fortes inversions per adquirir equips sonors de producció i enregistrament i per la construcció d'estudis insonoritzats de rodatge. Tenint en compte que és l'època de la gran depressió americana, el moment del crac de l'any 1929 de Wall Street a Nova York i que la pesseta també pateix un dèficit podem assenyalar que a Espanya es creen diversos estudis sonors, primer a Barcelona amb els estudis Orphea, Trilla i Lepanto; després a Madrid on neixen els Estudios Ecesa, Ballesteros i Cea. L'arribada del sonor afecta a la

¹³ Oficialment el cinema sonor arriba a Espanya el 19 de setembre de 1929 amb la projecció al cinema Coliseum de Barcelona de **La Canción de Paris** (1929) de R. Wallace amb Maurice Chevalier. És la data oficial no per ser la primera pel·lícula sonora que s'exhibia al país, sinó per la ser la primera sessió pública en què s'utilitzava un aparell de la Western Electric de reproducció de so.

¹⁴ CAPARRÓS LERA, José M.: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Universitat de Barcelona. Barcelona. 1981. GUBERN, Romà: *El cine sonoro en la II República*. Lumen. Barcelona. 1987.

producció, la distribució i l'exhibició i provoca una transformació substancial en la condició d'alguns professionals que veuen perillar els seus llocs de treball mentre que altres els trobaran (és el cas dels actors de doblatge). El públic, en general, està satisfet de la comoditat d'escoltar els actors i actrius en la seva llengua, però el govern republicà no es preocupa que la producció espanyola tingui un mercat hispanoamericà que li proporcioni una bona rendibilitat.

En aquest moment històric les diversions urbanes segueixen sent la sarsuela, els braus, l'esport en general i el futbol en particular i a poc a poc el cinematògraf es converteix en un altre mitjà de distracció de masses¹⁵. Esportistes i estrelles de cinema són els nous herois populars. Els temes cinematogràfics que fan vibrar el públic són la comèdia musical, la "espanyolada" que explota el tipisme i el folklorisme de les zones més deprimides i premodernes de l'Espanya rural, el costumisme, les adaptacions literàries escèniques, la sàtira, el drama social, la intriga, el racisme, la comicitat i el romanticisme juntament amb els documentals, realitzats per la CNT-FAI o el PCE sobretot durant la Guerra Civil. Ara bé, el cinema republicà no es fa ressò de les qüestions polítiques i socials més polèmiques i palpitants, aquesta serà la tasca dels cine-clubs que cobreixen l'àmplia gamma ideològica que va des del comunisme fins el falangisme. La revista *Nuestro Cinema* dirigida per Juan Piqueras defensa el cinema soviètic i intenta impulsar els cine-clubs proletaris i el cinema revolucionari a Espanya¹⁶.

Abans de la guerra, el cinema espanyol ha assolit un nivell de comercialitat i d'acceptació notable per part del públic, malgrat la potent competència nord-americana. Des del punt de vista legislatiu també s'han aconseguit uns acords que pal·lien aquesta competència:

- gravar amb aranzels la importació de films europeus
- la lliure importació de la pel·lícula negativa i obligatorietat de tiratge de còpies positives en territori espanyol
- la creació el 1934 pel Ministerio de Industria y Comercio d'un Consejo de Cinematografia que no va resultar operatiu.

¹⁵ També la ràdio va resultar decisiva en la vida quotidiana dels espanyols.

¹⁶ PÉREZ MERINERO, Carlos i David: *Del cine como arma de clase. Antología de "Nuestro cinema" 1932- 1935*. Ed. Fernando Torres. València. 1975.

El cinema espanyol consolida durant la dècada dels 30 un *star-system* local amb què aconseguirà gran èxits de taquilla. Les dues grans productores que constitueixen els pilars emblemàtics del cinema republicà són CIFESA i FILMOFONO a Madrid i ORPHEA a Barcelona. CIFESA (Compañía Industrial Film Española, S.A.) es constitueix a València el 15 de març de 1932 amb Manuel Casanova com a President, un espanyol profundament conservador, catòlic fervent i antimarxista convençut; trets que afavoriran el tipus de cinema que durà a terme, i els seus fills Vicente i Luis. La companyia aconsegueix l'exclusiva de distribució a Espanya de la Columbia Pictures i entre 1933-34 distribuirà cintes espanyoles i en produirà altres de manera que es convertirà en la primera productora espanyola i serà garantia de qualitat i professionalitat. Malgrat que no té estudis propis, el 1935 tindrà sucursals a Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao i Palma de Mallorca. L'èxit li arriba amb el relançament dels gèneres ja aplaudits en l'època del cinema mut. Utilitza la tècnica d'acaparament dels talents, dels directors i de les estrelles més importants del moment. Als anys 30 CIFESA crea un *star-system* a l'espanyola que popularitza a Imperio Argentina i Luis Ligeró. Als anys 40 les principals estrelles seran Amparo Rivelles, Rafael Duran i Alfredo Mayo i posteriorment serà Aurora Bautista la protagonista per excel·lència. Aquesta productora també llançarà a l'estrellat a Sara Montiel amb **El último cuplé** (1951) de Juan de Orduña.

FILMOFONO, fundada per la família Urgoiti, representant de la burgesia il·lustrada i liberal basca, representa la companyia d'ideologia contrària ja que proposa una mirada laica de la societat, en una estreta relació i complicitat amb les classes populars perjudicades pels burgesos. La derrota republicana i l'exili dels seus professionals (el productor executiu va ser Luis Buñuel), estructura, durant la guerra civil, l'opció d'aquesta productora.

ORPHEA són els primers estudis habilitats a Espanya pel rodatge de pel·lícules sonores. Fundats per Francisco Elías amb seu al Palacio de la Química de Montjuïc. Van acollir gran part de la producció nacional de 1932-1933 per després davallar degut a la proliferació d'altres centres de rodatge.

El cinema que fins ara era considerat un entreteniment de fira va assolint cada cop més importància i es converteix en la primera diversió de masses. L'Església, atenta a la formació de les consciències del públic, demana que s'elabori una censura que se li encarregarà a William H. Hays, director de la Motion Pictures Producers and Distributors, però els autors de la qual seran el jesuïta Daniel A. Lord i l'editor catòlic Martín Quigley. L'esquema de l'anomenat "codi Hays", vàlid per a tot el món, estableix quatre pilars en els que recolzar-se: el sexe, la religió, el patriotisme i la violència. Aquest codi no fou pràcticament aplicat, ja que els directors volen guanyar més malgrat això fos en detriment de la moral; així es creen diferents organitzacions que demanen al públic que no assisteixi a les sessions cinematogràfiques que van en contra dels principis morals del cristianisme. Una d'elles, americana, la "Legión de la Decencia" redacta una classificació dels films, desglossant alhora les categories per colors:

classe A – pel·lícules sense objecció, pròpies per a tots els afeccionats

classe A II – sense objeccions morals per a adults però impròpies per a la joventut

classe B – amb objeccions morals per a tots

classe C – condemnades

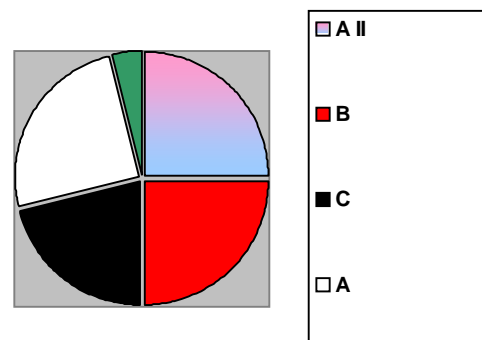
blanc – moralitat irreprotxable, és a dir, aptes per a tothom

blau i rosa – per persones formades

vermell – immoralitat de forma, o el que és el mateix, perilloses per a tots

verd – immoralitat de forma, pornogràfica

negre – impia, atemptatòria contra la religió, per això, absolutament reprotxable



El poder d'aquestes qualificacions va ser escàs, ja que la revista *Estrella de mar* on es va publicar tenia un cercle molt restringit de lectors.

El 18 de juliol de 1936 esclata la Guerra Civil espanyola. El que havia de ser un cop d'estat militar per enderrocar el govern es va convertir en una guerra oberta que divideix el país en dues zones afectant així a la producció cinematogràfica. Hi ha una dispersió de tècnics i professionals a ambdós costats depenent d'on estaven en esclatar la guerra, alguns fins i tot aniran a l'exili. Hi ha, a més, moltes penúries materials i inhibició en les inversions¹⁷. A ambdós costats es dóna prioritat a les produccions de curts i migmetratges d'informació, formació i propaganda quedant en segon lloc la producció de llargmetratges de ficció narrativa.

A l'Espanya nacional, el 1937 es va crear la Delegación de Prensa y Propaganda, depenent del Ministerio de la Gobernación i comandada pel falangista Dionisio Ridruejo a l'interior de la qual neix, a Burgos el 1938, el Departamento Nacional de Cinematografía, encapçalat en els seus primers anys per Manuel Augusto García Viñolas, que produeix en aquesta època diversos documentals de guerra. Com que el cinematògraf exerceix una innegable i enorme influència sobre la difusió del pensament i sobre l'educació de les masses, és indispensable que l'Estat vigili sempre que hi hagi algun risc que pugui apartar-se de la seva missió. Es crea, també, la Junta de Censura Cinematográfica (1938) que més tard rebrà el nom de Junta Superior de Censura. Les dues estan formades per un President, que en la primera és el cap del Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda i en la segona és el delegat del Ministerio del Interior i per quatre vocals que són: un de la Jerarquia eclesiàstica, un de Defensa Nacional, un altre de Educación Nacional i el darrer de Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda. La seva tasca és fiscalitzar moralment el cinema en el seu aspecte polític, religiós, pedagògic i castrense. Acabada la guerra es manté la seva activitat afegint la supervisió dels guions, la concessió o no dels permisos de rodatge i les llicències d'exhibició dels films espanyols i estrangers; alhora que suggereix modificacions, talls, muntatges, canvis, vigilància de les campanyes publicitàries i qualifica els films en relació a les edats del públic.

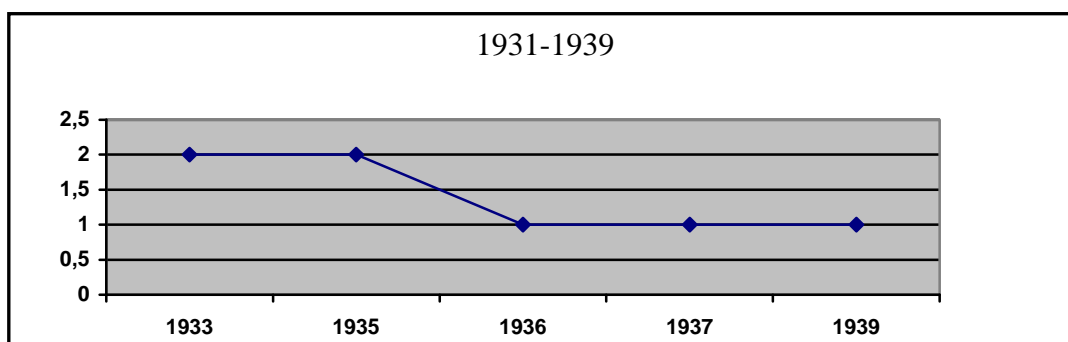
¹⁷ GUBERN, Romà: *Cine español en el exilio 1936-1939*. Lumen. Barcelona. 1976.

A l'Espanya republicana, també s'establí una mena de censura. Manuel Azaña, President de la República i molts republicans tenien una visió anticlericalista i anaven en contra de l'Església que la consideraven com un fre per al progrés. No en va van redactar l'article 3 de la "Constitución" que deia que l'Estat espanyol no tenia religió, és a dir, com va dir el propi Azaña, "España ha dejado de ser católica", fet que va ferir els sentiments d'un poble d'absoluta majoria catòlica i va ser font d'innombrables enrenous.

Pel que fa al cinema religiós, en la preguerra, es fan segones versions d'obres que foren èxit en l'època muda (però més lliures) i obres noves que tenen com a argument una religiositat molt popular i un caràcter molt conservador. El cinema clerical manifestat en exaltacions eclesiàstiques esdevé gènere.

El agua en el suelo (1934) de Eusebio Fernández Ardávin; **El negro que tenía el alma blanca** (1934) de Benito Perojo; **La hermana San Sulpicio** (1934) de Florián Rey; **Sor Angélica** (1934) de Francisco Gargallo; **El cura de aldea** (1935) de Francisco Camacho; **El niño de las monjas** (1935) de José Buchs; **La Dolorosa** (1935) de Jean Grémillon; **Madre Alegría** (1935) de José Buchs

La majoria d'aquests films, que estan produïts per CIFESA, són una apologia de la important tasca portada a terme per monges i capellans, i són, ahora, una crítica a algunes mesures molt liberals del govern de la República com la dissolució de la Companyia de Jesús, la violència contra el clergat, la destrucció de bens eclesials, etc., essent la força conservadora que actua contra el laïcisme que s'ha implantat en l'Estat arrel de l'aprovació de la Ley de Órdenes y Congregaciones Religiosas del 17 de maig de 1933.



3.3. L'autarquia i l'aïllament (1940-1950)

L'1 d'abril de 1939 a Burgos es dona oficialment per acabada la Guerra Civil amb el triomf del general Francisco Franco al davant del costat antirepublicà començant així un règim polític vinculat al guanyador. Durant la dècada dels 40 un concepte únic de país, religió i moral marca la convivència de tots els espanyols sota el que estableix l'anomenat Movimiento Nacional. Franco va instaurar una dictadura de caràcter personal, és impossible separar la figura de Franco del seu règim, el franquisme. L'estructura tancada i no democràtica la fa similar al fascisme italià. L'ensenyament controlat des del parvulari fins la Universitat, més o menys per l'Església, és el lloc principal d'adoctrinament franquista en el seu doble vessant religiós i històrico-nacionalista amb principis conservadors. No hi havia llibertat religiosa. En l'article número 6 del "Fuero de los Españoles" es deia que la professió i la pràctica catòlica, que era la de l'Estat, gaudirien de la protecció oficial¹⁸.

Franco, de seguida, veu el cinema com un excel·lent mitjà de propaganda, de justificació, de transmissió del missatge ideològic i estètic del règim per fer arribar les consignes d'una moral que vol fer-se present en tots els racons de la vida espanyola¹⁹. Films fulletonescos, al·mivarats i cànids en la forma, afins a la moral del nacional-catolicisme, amb un discurs de fons de reconquesta d'Espanya segrestada en mans de l'enemic roig reflectiran músiques de

¹⁸ TAMAMES, Ramón: *Historia de España*. Alianza Editorial. Madrid. 1973.

¹⁹ Aquesta pretensió queda reflectida de manera inequívoca en el NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos), que des de 1943 a 1976 era de projecció obligada a les sales d'exhibició. Sota el lema "El mundo entero al alcance de todos los españoles" era la via que posava el règim a disposició dels espanyols dels anys 40. El NO-DO alternava aspectes de les realitzacions del règim (inauguracions de pantans, carreteres,...) amb una informació molt trivial que oferia una imatge idíl·lica del país. Es coartava qualsevol altra alternativa. Per més informació sobre el NODO veure RODRÍGUEZ, Saturnino: *El NO-DO. Catecismo social de una época*. Editorial Complutense. Madrid. 1999. SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente i TRANCHE, Rafael: *NO-DO: El tiempo y la memoria*. Cuadernos de la Filmoteca. Filmoteca Española. Ministerio de Cultura. Madrid. 1993. Sobre els inicis hi ha una obra recent de Miguel Ángel Hernández Robledo titulada *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*. Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca. 2003.

bandes militars i himnes i escenes que privilegiaran una organització jerarquitzada del comandament²⁰.

Com hem vist, fins ara, no existeix, en cinematografia, una autèntica política, per això el sistema implanta dues formes de control pels films: la repressió (mesures coactives o restrictives) i la protecció (mesures impulsores i promotores), simultàniament. La censura segueix amb els dos organismesensors: la Comisión de Censura Cinematográfica i la Junta Superior de Censura Cinematográfica, ambdós supervisats per l'Exèrcit i l'Església, els dos grans pilars del règim. La censura que controla el guió original (sense cap precedent en la resta del món), controla també la còpia definitiva, supervisa el doblatge de les pel·lícules estrangeres i vigila la publicitat. Aquesta forta i fèrria censura no anul·la la capacitat expressiva del cinema però si cohibeix la inspiració dels cineastes que resta orientada de forma absoluta ofegant qualsevol intent de cinema lliure. La producció espanyola ha de limitar-se a donar recolzament directe al règim, a servir-lo i a ser la seva arma propagandística.

El proteccionisme consisteix en unes ajudes econòmiques que són manejades per militars, capellans, funcionaris (porten al mercat negre i a la corrupció, l'estraperlo també en cinema). Quin sistema s'empra? Es pretén que les pel·lícules espanyoles siguin les que generin les llicències de doblatge (obligatori des de l'any 1941²¹), necessàries per a la importació de pel·lícules estrangeres. El doblatge provoca un desbordament de films estrangers,

²⁰ MONTERDE, José Enrique: *Historia del cine español*. Cátedra. Colección Signo e imagen. Madrid. 1995. MENDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Ediciones Rialp. Madrid. 1965. 2 vol.

²¹ L'ordre del 23 d'abril de 1941 instaurava la "Licencia de doblaje" a manera de cànon a pagar per assolir el dret del doblatge de cada film importat. El fet de doblar es va fer quelcom patriòtic però hauria estat millor no doblar perquè el cinema espanyol hagués pogut competir amb l'estranger.

sobretot cinema americà que entra ràpidament a casa nostra amb unes condicions òptimes que posen en perill la producció nacional. “El doblaje obligatorio fue, probablemente, el golpe mortal asestado a la producción cinematográfica española, que perdía de esta forma su mejor arma para enfrentarse a la imposible competencia con el cine de importación”²². Però no és obligatori estrenar la pel·lícula espanyola de referència, amb la qual cosa la qualitat mitjana del cinema espanyol assoleix les cotes més baixes de la seva història, qualsevol pel·lícula espanyola de baix cost serveix només per a la tramitació de llicències ja que és un simple pretext per obtenir-les²³. Més endavant, el 1944, s’afegeix una nova categoria “Interés Nacional” la concessió de la qual depèn d’un bon quadre d’actors o de l’exaltació de valors nacionals, morals i polítics²⁴. Aviat aquestes mesures porten a una picaresca capacitat d’arruïnar qualsevol intent d’indústria. La protecció es veu ampliada en l’àmbit de l’exhibició ja que s’obliga a projectar un percentatge de cinema nacional al llarg de cert període de temps. Els anys 40-50 són de debilitat per a la producció, però són l’època daurada de la distribució, exhibició i doblatge.

Tan baixa era la qualitat²⁵ que aquestes mesures seran modificades l’11 de novembre de 1941 quan es crea el Crédito Nacional Cinematográfico cridat a afavorir els plans de producció, permetent afrontar el rodatge de pel·lícules sense urgències econòmiques, ja que el crèdit concedit pot assolir fins al 40%

²² VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *Historia y anécdota del cine español*. Ed. Adra. Madrid. 1976. P. 86.

²³ Els permisos d’importació es concedeixen segons la comissió classificadora dictamini una d’aquestes categories: 1 categoria... entre 3 i 5 llicències; 2 categoria... entre 2 i 4 llicències; 3 categoria... no rep llicències. POZO, Santiago: *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 1984.

²⁴ Es podien atorgar, excepcionalment, a films estrangers com va ser el cas de **La Canción de Bernadette** (1943) d’Henri King amb Jenifer Jones.

²⁵ L’abús en la producció de pel·lícules sense cap interès per al públic van abundar de manera escandalosa.

del pressupost total de la filmació. Aquest mateix any les competències cinematogràfiques passen a la Vicesecretaría de Educación Popular de la FET i la JONS lloc on neix la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro al davant de la qual hi ha Carlos Fernández Cuenca. El 1942 es crea el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) que estableix la concessió dels Premios Nacionales de Cinematografía, sis premis de caràcter honorífic atorgats a les sis millors produccions espanyoles rodades durant cada any. El 1943 s'inicia l'exportació de pel·lícules espanyoles a països europeus i s'exhibeixen per primera vegada cintes hispanes en altres llocs del món el que suposa un dels més eficaços i ràpids vehicles de propaganda. Les nostres pel·lícules arriben fins i tot al mercat nord-americà, sorgint així la idea d'enviar a l'estranger pel·lícules doblades a l'idioma dels països de destinació. En aquest context neix el Certamen de Cine Iberoamericano amb l'objectiu de reinserir la indústria cinematogràfica espanyola als mercats americans i unir forces per enfortir el conjunt del cinema parlat en llengua castellana. A més, la pantalla crida els intel·lectuals perquè reconeixen la necessitat d'aixecar el seu nivell espiritual. El 1945 es traspassen les competències a la nova subsecretaria de Educación Popular corresponent al Ministerio de Educación Nacional amb predomini dels sectors catòlics respecte dels falangistes. Aquest mateix any un grup d'intel·lectuals del setè art, crítics i publicistes, constitueix a Madrid el "Círculo de Escritores Cinematográficos" que, sota la presidència de Fernando Viola, es reuneixen a l'Ateneo per dur a terme les seves activitats. En aquests moments centenars d'obers, empleats i artistes viuen ja de la producció cinematogràfica espanyola.

El 1947 inicia les seves activitats el "Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas" creat per la Dirección General de Cinematografía que s'encarrega de la millora tècnica i artística del cinema espanyol, de la missió educativa a través de la després anomenada Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) de fomentar la investigació científica, ensenyar les ciències i les arts cinematogràfiques atorgant als seus alumnes el títol de "Diplomado en Ciencias y Artes Cinematográficas".

El cinema espanyol de 1940 a 1950 reflecteix la societat del moment, que té un pensament que es redueix a uns esquemes antitètics, unes opcions absolutes de la forma Bé/Mal, amb alguns trets tipològics:

- La presentació d'una plèiade de dones il·lustres i heroiques que evoquen a la "Madre Patria" i que són defensores de la família i la llar per la via de l'abnegació i la renúncia.
- La "reconquista contra los moros por parte de los Reyes Católicos" on hi ha valors ideals de política i religió i permet una assimilació als orígens del franquisme reconquerint l'Espanya republicana. És l'Espanya salvadora del món com un dia va ser salvador Sant Ignasi de Loyola, cavaller espanyol paradigma del cristià.
- La missió colonitzadora i missionera d'Espanya a Amèrica com a manifestació d'una vocació imperial.
- Films de bandits que arrenquen des de la guerra del francès i es perllonguen durant el segle XIX.
- Cinema folklòric situat en ambients andalusos estructurat en funció del "cante y baile", aprofitant les grans cançonetistes com Concha Piquer, Lola Flores o Estrellita Castro.
- La guerra de la Independència estimularà films a favor de l'exaltació de l'heroisme d'un poble aixecat contra l'invasor estranger.
- Les idees literàries liberals i antitradicionalistes dels segles XIX i primers anys del XX mostrant biografies de personatges il·lustres com músics, literats o financers.

Comencen les coproduccions amb Itàlia, França, Alemanya, Estats Units i Anglaterra, països de cinematografies més avançades que posen en contacte una indústria endarrerida amb altres més obertes i competitives més liberals i desenvolupades en la seva dimensió ètica i professional i, en menor mesura, amb Mèxic i Argentina.

Durant els anys 40, CIFESA assoleix la seva màxima expansió com a productora i distribuïdora, planifica el treball a curt i mitjà termini; estableix, ja hem dit, l'*star-system* contractant actors i actrius en exclusiva, coprodueix amb altres marques compartint així riscos, crea una empresa paral·lela de distribució que li permet obtenir per a ella mateixa els permisos d'importació i es beneficia de l'èxit de certes pel·lícules estrangeres. Organitza actes paral·lels i promou els seus productes de forma que la presència de la seva marca sigui constant i extensa. Fa grans superproduccions pel que fa a pressupostos, a la popularitat dels intèrprets, a les característiques dels seus decorats i la temàtica històrica dels films. CIFESA es pot considerar l'única productora que de veritat organitza el cinema a Espanya ja que contracta per anys a actors, directors, i guionistes, plantejant així el cinema com una productora americana. D'ençà que la productora desapareix²⁶, el cinema espanyol comença a sentir aquesta manca d'industrialització.

Els grans i veterans directors consagrats procedents del cinema mut, dels anys 30 com Florián Rey, Benito Perojo, Luis Marquina, no aconsegueixen superar els seus èxits anteriors i veuen declinar les seves carreres en aquesta nova dècada, però entra una nova generació amb José Luis Sáenz de Heredia, Juan de Orduña, Rafael Gil, els grans exponents de la cinematografia oficial. Les seves carreres comencen juntes i a la vegada acaben quan cau el franquisme. Tots exploren els diferents gèneres²⁷: la comèdia, l'aventura, el tema policíac, el literari, el drama social, el musical, el religiós, el drama històric, adaptacions literàries, melodrames, obres militars anticomunistes i patriòtiques. Mereixen ser citats directors com Antonio Román, Luis Lucía o Ignacio F. Iquino, el

²⁶ FANES, Félix: *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Institución Alfonso El Magnánimo. València. 1982.

²⁷ MONTERDE, José Enrique : Op. Cit. P. 230. Classificació genèrica del cinema espanyol de 1939 a 1950. Comèdia sentimental, 83; Comèdia dramàtica, 66; Drames, 58; Policiaques, 31; Musicals, 22; Folklòriques, 21; Històrica, 20; Comèdia d'època, 19; Bèl·liques i d'espionatge, 18; Aventures, 15; Melodrames, 13; Religioses, 7; Taurines, 6; Dibuixos animats, 3; Esportives, 3; Infantils, 3.

màxim exponent de la producció barcelonesa, Edgar Neville i Carlos Serrano de Osma, considerats, aquests dos darrers, directors de més prestigi perquè el seu cinema i la seva carrera era més personal, ambdós són distingits intel·lectuals que volen portar al cinema la novetat de la imaginació lliure i dels risc fet que els porta problemes a l'hora de filmar les pel·lícules per crítiques i innovadores. “Es preferible el riesgo del fracaso, con todas sus consecuencias, a la seguridad del triunfo mediocre”, va dir Edgar Neville²⁸.

Per a aquests directors i altres que fan que les taquilles dels anys 40 registrin grans èxits podem dir que en el cinema espanyol d'aquesta dècada hi ha aportacions que mereixen força atenció, per bé que un cert misteri envolta aquests temps ja que ni els cronistes d'aleshores podien parlar de la censura imposada, ni els supervivents tenen més visió que la seva pròpia experiència²⁹.

El 1949, després d'iniciar-se la guerra freda, l'organització d'ajudes nord-americana a Europa exclou del seu “Plan Marshall” el nostre país i el règim patirà el bloqueig internacional que significarà un major aïllament i la consolidació del franquisme.

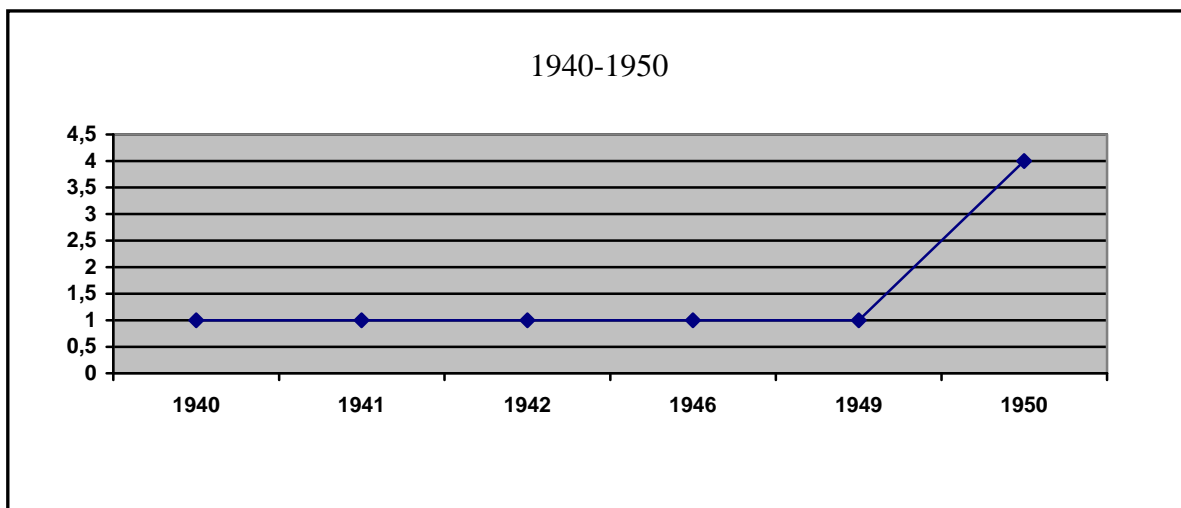
Pel que fa al tema que ens ocupa veurem que hi ha una eclosió de cinema de propaganda missionera per l'obligació moral amb els països germans de parla espanyola: la de donar-los exemple perfecte de “lo español” en la imatge, en el tema i en l'idioma. Lluny de preocupacions metafísiques o serioses, el cinema clerical, que ofereix la imatge d'una Espanya bastió del catolicisme, sobrevalora el missioner, el defensor objectiu del sistema colonial. Es posa en marxa un corrent que porta a les pantalles una versió conservadora i populista del

²⁸ GALAN, Diego: Op. Cit. P. 125. GALAN, Diego: *Cuadernos de la Academia. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*. Núm. 1. Madrid. Octubre. 1997.

²⁹ José López Rubio, Arturo Ruiz Castillo, Fernando Alonso Casares, Luis Arroyo i Antonio del Amo. Un lloc especial mereixen Enrique Herreros, Llorenç Llobet-Gràcia i Manuel Mur Oti. ALONSO BARAHONA, Fernando: *Biografía del cine español*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas. Barcelona. 1992. P. 41.

catolicisme hispà, una visió “miraculera i beateril”. Podríem afirmar que el cinema religiós espanyol neix, com a gènere, en acabar la guerra civil. El cinema religiós, ara, és molt més seriós del que s’ha vist i la gent s’entusiasma davant dels relats de persones que donen la vida per anar a les missions. D’altra banda, es recorda el paper de l’Església en els diversos episodis de la història i, per descomptat, no hi manca l’exhaltació dels capellans.

El milagro del Cristo de la Vega (1940) de Adolfo Aznar; **Vía Crucis del Señor por tierras de España** (1940) de Sáenz de Heredia³⁰; **El escándalo** (1943) de Sáenz de Heredia; **Forja de almas** (1943) de Eusebio Fernández Ardavin; **Misión Blanca** (1946) de Juan de Orduña; **Reina santa** (1946) de Rafael Gil; **La fe** (1947) de Rafael Gil; **Aquellas palabras** (1948) de Luis Arroyo; **El capitán de Loyola** (1948) de José Díaz Morales; **La manigua sin Dios** (1948) d’Arturo Ruiz Castillo; **La mies es mucha** (1948) de José Luis Sáenz de Heredia; **Agustina de Aragón** (1950) de Juan de Orduña; **Balarrasa**³¹ (1950) de José Antonio Nieves Conde. Després d’aquesta pel·lícula l’eclosió del cinema religiós augmentarà.



³⁰ Amb aquesta pel·lícula que va guanyar el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, Sáenz de Heredia aconsegueix un dels millors films espanyols del tema. Aquest director, el més premiat a Espanya durant la dictadura, omple tota una època de la nostra producció, però el seu cinema, en canvi, no ha tingut ressonància internacional potser perquè va coincidir, en molta part del temps, amb l’aïllament del nostre país.

³¹ Amb aquest film inicia el seu caminar l’empresa Aspa Films sota el control de Vicente Escrivá.

3.4. L'obertura i la Segona Postguerra (1951-1962)

La dècada dels 50 és temps de consolidació del franquisme i dels primers intents de les autoritats espanyoles de trencar la situació d'aïllament internacional a què està sotmesa Espanya.

Des de l'inici la dictadura comença un lent però decisiu procés d'homologació internacional amb l'ingrés de l'Estat a diversos organismes internacionals com la UNESCO el 1952, el Concordat amb la Santa Seu el 1953, l'ingrés a l'ONU l'any 1955 o els acords de cooperació militar i econòmica amb Estats Units presidits per Dwight D. Eisenhower, tots fites que trenquen l'aïllament de l'autarquia³². Els sectors catòlics, després de la consagració del nacional-catolicisme, enfront del radicalisme falangista, regeixen durant la primera meitat de la dècada quedant desplaçats en la segona meitat per la tecnocràcia que està en cap de la liberalització econòmica. Nogensmenys, no serà fins a finals de la dècada quan començarà a manifestar-se aquest desplegament com a conseqüència del Pla d'Estabilització de 1959 que suposarà un desenvolupament financer que posarà les bases per a una societat que va nodrint-se de classes mitjanes que coneixen els efectes sedants del benestar econòmic i social.

De 1952 ve la contesta obrera al franquisme amb successius boicots, es desenvolupa la dissidència cultural i política dels intel·lectuals universitaris que són fills de la postguerra i que culmina l'any 1956 que abraça àmbits de la producció literària, artística, teatral i cinematogràfica de l'època que significa un canvi fonamental respecte al monolitisme i el tancament dels anys 40.

³² ALONSO BARAHONA, Fernando: Op. Cit. P. 45.

Els anys 50 contempnen dos factors transformadors decisius: l'emigració exterior i el turisme que signifiquen l'obertura de la societat espanyola a l'exterior tant pel que fa a l'entrada de divises com pel que fa al final de l'autarquia no només econòmica sinó també ideològica i moral. El creixement suposa alguns problemes com és el de donar allotjament a la població rural que emigra a les grans ciutats.

Molts cineastes, triomfadors dels anys 40, com Sáenz de Heredia, Rafael Gil i Juan de Orduña segueixen en aquesta època amb una carrera sòlida ja que han assolit un bon grau de maduresa professional; a ells s'afegeixen altres més novells com Ladislao Vajda, Luis Lucía i Antonio del Amo i la primera promoció del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, una nova generació de directors joves com José M^a Forqué, Pedro Lazaga, Ana Mariscal, Francisco Rovira-Beleta, Julio Coll, Manuel Mur Oti, José Antonio Nieves Conde, Arturo Ruiz Castillo, Ramón Comas i César Fernández Ardavín. Més endavant directors com Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Marco Ferreri i Carlos Saura amb els qui començarà ja un primer neorealisme.

La producció augmenta gràcies al fort creixement de les sales d'exhibició i l'increment paral·lel de l'assistència al cinema (propiciat pel baix cost de les entrades, la mancança d'alternatives per a l'oci popular i el refugi que ofereix la sala fosca enfront de la misèria quotidiana). CIFESA es va desintegrant, ja que no pot fer front a la modernitat, iniciant una precipitada decadència per desaparèixer el 1952 com a identificadora en les pantalles i definitivament la seva activitat el 1962³³. Així deixa pas a Cesáreo González al comandament de SUEVIA Films que agafa les rendes de la producció espanyola mantenint un equilibri entre les diferents tendències emergents del cinema espanyol, coproduint pel·lícules nacionals i internacionals i tocant tots els gèneres cinematogràfics. No es pot oblidar la tasca d'Ignacio F. Iquino al capdavant d'IFISA³⁴ i altres productores que tenen l'interès de produir films catòlics com

³³ FANÉS, Félix: Op. Cit.

³⁴ COMAS, Ángel: *Ignacio F. Iquino. Hombre de cine*. Alertes Editores. Barcelona. 2003.

ASPA Films³⁵, PECSA creada a Barcelona per José Carreras Planas molt propera a l'Opus Dei i impulsada, també, pels seus membres, juntament amb altres professionals del cinematògraf, PROCUSA, amb la participació de la família Luca de Tena (propietària del diari ABC, de la dreta monàrquica més tradicional)³⁶.

La continuïtat de gèneres de l'època autàrquica segueix en dos bàsicament que són la comèdia, amb el sàinet i la picaresca vinculada a antecedents literaris i teatrals i influïda també per la variant neorrealista i el musical folklòric, i es trenca en dos tan significatius com l'històric i el literari. El musical folklòric resisteix a la renovació, assolint en la primera meitat dels 50 el seu major esplendor i servint de vehicle de propaganda a molts cantants com Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Antonio Molina, Lolita Sevilla i el francès Luis Mariano... Mostra l'esperit de raça andalús (malgrat que el protagonista quasi "es mori de gana", sempre està a punt de cantar i ballar), la festa nacional, els braus i el futbol. Els darrers anys de la dècada aquest cinema és substituït pel cuplet que comparteix cartell amb les anomenades "pel·lícules amb nen", Pablito Calvo i Joselito o més tard, amb nena, com Marisol i Rocío Durcal, protagonitzen un cinema comercial que omple les sales. Apareixen els *peplum*³⁷ i els *spaghetti-western*³⁸. El MaCarthyisme que es desencadena als

³⁵ Creada el 1950 per Vicente Escrivà va ser presa com a exemple de l'Església espanyola i va rebre la felicitació explícita de la Secretària de Estado vaticana i la benedicció apostòlica del Papa (aleshores Pius XII). Aspa Films realitzaria 6 films religiosos seguits, amb guió de Vicente Escrivà i dirigits per Gil. "Yo soy católico y hacer cine católico me agrada", diu Rafael Gil. "Comprendo que el ideal es hacerlo como Dreyer o Bresson, pero tampoco el mío es despreciable. Yo me conformo con que sea cine piadoso, porque la piedad es buena". CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*. Ed. Fernando Torres. València. 1974. P.p. 187-204. De l'empresa Aspa Films va dir la revista *SIFE* que "cabe en España el honor y la gloria de ser la única nación del mundo que cuenta con una productora creada para realizar un cine colocado siempre dentro de la mente de la Iglesia" Citat per MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio: Op. Cit. P. 63.

³⁶ CAPARROS LERA, José M.: *Cinema y vanguardismo. "Documentos Cinematográficos" y Cine-Club (1951-1966)*. Ed. Flor del Viento. Barcelona. 2000. Cap. IV. Pp. 118 i següents.

³⁷ Són aquelles pel·lícules ambientades en època antiga que s'han realitzat amb un baix pressupost, amb un elenc d'actors secundaris, amb decorats aprofitats d'altres produccions i una durada d'uns 85 minuts. Normalment són co-produccions fetes en sèrie i poca creativitat.

³⁸ DE ESPAÑA, Rafael: *Breve historia del western mediterráneo. La recreación europea de un mito americano. Ediciones Glénat. Barcelona. 2002*. A partir de 1965, el cinema coneix el fenomen anomenat "Spaghetti-western". Nascut obeint a motius comercials, realitzats en co-producció amb França, Alemanya Federal, Espanya i Itàlia, engloba una producció molt desigual que l'únic que pretenia era aconseguir ingressos, amb films força mediocres. A Catalunya va ser molt popular els estudis d'Esplugues City, on es rodaven pel·lícules de l'Oest.

Estats Units entre 1950-54 influeix en el cinema espanyol que durant cinc anys s'ocupa en llançar atacs directes contra els soviètics, és l'adoctrinament polític al servei de la propaganda de la "guerra freda" amb una clara vocació anticomunista. El cinema bèl·lic amb la guerra civil com a tema o l'exèrcit en el que s'exalta la bandera, l'himne nacional o el valor dels soldats espanyols. Tots els gèneres presentats en pel·lícules que es desenvolupen a la ciutat però també al camp i en les que es relaten les vicissituds dels diferents personatges desapassionadament.

Un altre cicle que es desenvolupa en la dècada anterior i que assoleix la màxima plenitud en els 50 és el cinema religiós. Espanya que s'autoproclama bastió de l'anticomunisme i de la cristiandat posa en marxa un corrent de films miraclers, beatífics, cursis i piadosos. El cinema ideal religiós hauria estat el de Dreyer o Bresson³⁹ però a Espanya es fa més un cinema de pietat on es tracten els temes religiosos de forma sentimental perquè bona part de la societat espanyola, que més que religiosa és moral i d'aparences, no podria entendre la profunditat d'aquests cineastes. Els antecedents es troben en el cinema de propaganda missionera que sorgeix en la pantalla a mitjans de la dècada anterior amb títols, ja esmentats anteriorment, com **Misión blanca** (1946) de Juan de Orduña o **La mies es mucha** (1949) de José Luis Sáenz de Heredia, un apostolat en sintonia amb l'esperit cristianitzador de la creuada⁴⁰.

El trànsit de l'hegemonia castrense i falangista dels 40 al nacionalcatolicisme dels 50 ve per la pel·lícula **Balarrasa**⁴¹ (1950) de José Antonio Nieves Conde, el protagonista de la qual canvia el seu uniforme militar de la Legió per la

Per més informació veure DE ESPAÑA, Rafael i JUAN, Salvador: *Más allá de Esplugas City*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 2005.

³⁹ El que atreu a Robert Bresson de novel·listes com Dostoievski o Bernanos es "la dimensió sobrenatural" que afegeixen a tot el que fan. A Bresson li interessa fixar-se en el que està més enllà, en allò que rau en el fons de l'ésser humà. Hi ha una imatge divina impresa en el fons de l'ànima. És aquesta la que Bresson vol captar i testimoniar amb el seu cinema. El seu estil, auster, allunyat de barroquismes i ornaments innecessaris, un estil que decanta en l'essencial, absent de tota retòrica, sense concessions al que pogués distreure. El seu principi és que el cinema no és un espectacle fotografiat, sinó una escriptura. Els seus personatges solen ser "grans apassionats" entusiastes de Déu, de la llibertat, d'una idea.

⁴⁰ HEREDERO, Carlos F.: Op. Cit. P. 192.

⁴¹ **Balarrasa** és la pel·lícula més vista pels capellans segons el resultat d'una enquesta realitzada en el Colegio Español, a Roma. Citat per PÉREZ LOZANO, José M. a *Un católico va al cine*. Ed. Flors. Barcelona. 1960. P. 173

sotana de capellà. “El cine transmitía los principios ideológicos del Caudillo que se había levantado contra el mal y tenía la idea del español “medio monje, medio soldado”⁴². El cinema clerical es configura com l’oferta nacional-catòlica.

En aquesta dècada l’Església té gran presència i una clara influència en el món del cinema. En el IV Congreso Internacional de Cine convocat per l’OCIC, amb la benedicció de Pius XII, en un intent d’interpretar l’encíclica *Vigilante Cura* i sortir de l’aïllament que la guerra havia produït en les diferents organitzacions catòliques, es proposa la creació d’oficines nacionals per a la classificació de les pel·lícules, l’articulació d’una xarxa de sales d’exhibició controlades per Acción Católica, amb el seu President Alberto Martín Artajo, l’agrupament de tècnics i professionals en organitzacions corporatives explícitament confessionals, el treball actiu en els mitjans de comunicació i publicacions especialitzades. La consigna de Pius XII era la de “no lamentar, sinó acción es lo que importa”⁴³ davant d’aquest modern mitjà de penetració de moral, tan atractiu i fascinant que promou alhora l’agitació i l’educació, sembla alhora bé i mal i diverteix alhora que perverteix. De la junta tècnica de l’Acción Católica depèn la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos⁴⁴ que alhora depèn de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad⁴⁵. A partir de l’encíclica *Vigilanti cura* que recomana crear llocs on es projectin només bones pel·lícules, l’Església exerceix el seu apostolat creant una ampla xarxa de sales catòliques escolars i parroquials, que assegurin els espectacles educatius en un ambient sa presentant cintes netes amb la clara decisió de sotmetre els criteris tècnics i els valors artístics de les pel·lícules a l’ordre moral i a la fe catòlica prioritats que Pius XII s’encarregà d’establir amb nitidesa en les consignes de la *Miranda Prosus* el 1957. L’instrument utilitzat per l’Església durant aquests anys per a l’orientació cinematogràfica són les “Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos” amb les següents qualificacions:

⁴² MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 186.

⁴³ Pius XII: *Ecclesia*. 2 .12. 50. Any X. Núm. 49. P. 4.

⁴⁴ En la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos s’integren el Secretariado de Espectáculos de la Junta Nacional de ACE, la revista *Filmor*, la revista *SIFE*, el periòdic *Signo*, la revista *Ecclesia*, la Cruzada de la Decencia, la Institución Claretiana, el Centro Nacional de la OCIC i la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión.

⁴⁵ A l’organigrama d’Acción Católica pertany també la Oficina Auxiliar de Cine, el Instituto Español de Cultura Cinematografica i la Federación Nacional de Salas.

1. Tots els públics
2. Joves de 14 a 21 anys
3. Majors de 21
- 3 R (Reservada a majors amb sòlida formació moral)
4. Greument perillosa

La difusió de la moral vindrà en les següents publicacions:

- **Filmor**; creada per la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, publica catàlegs i fitxes de pel·lícules amb crítiques i classificacions morals.

- **SIPE** (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos) fundada per les Congregaciones Marianas el 1952 porta a terme una autèntica creuada contra el que denominava "cine que hace daño"⁴⁶. A partir de 1954 el director és Pascual Cebollada, crític del diari YA.

- **Signo** és un periòdic adherit a la Acció Catòlica que formarà part, doncs, de la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos que és l'organisme encarregat de la censura privada de l'Església, seguint els mandats del Pontífex Pius XI, exposats en la encíclica *Vigilanti Cura* (1936).

- **Eclessia**, òrgan de la Dirección Central de la Acció Catòlica Española, que segueix les directrius pontificals i episcopals. Neix el 1941 i el seu apogeu és en els anys 50 amb la incorporació de Pascual Cebollada.

- **Oficina de la Cruzada de la Decencia**. Monsenyor Cicognoni, delegat pontifici a EEUU, va comunicar a l'episcopat ianqui perquè unissin els seus esforços contra la immoralitat a la pantalla. Així es va crear la "Legión contra la Decencia" que convidava els fidels a través d'unes 300 revistes catòliques del

⁴⁶ MARTINEZ BRETON, Juan Antonio: Op. Cit. P. 75.

país, a que no assistissin a les sessions cinematogràfiques que col·lisionessin amb els principis morals del cristianisme.

- **Revista Internacional de Cine**, amb un caràcter inequívocament catòlic, també dirigida a Espanya per Pascual Cebollada.
- **Film Ideal** que pren el nom dels discursos del papa Pius XII sobre el "Film ideal", es farga com a conseqüència de l'Esperit de les "Conversaciones de Salamanca" alimentat pel sector catòlic allà representat⁴⁷.

- **Cinestudio**, fundada el 1961 per José M^a Pérez Lozano quan aquest va deixar *Film Ideal* per desavinences amb altres membres de la junta. El cinema és per a ell un art amb exigències de Veritat, Bondat i Bellesa. Vol que el cinema ajudi a l'home a trobar el camí del bé, el camí de Déu. A mitjans dels seixanta esdevindrà una revista especialitzada d'informació general i allunyada dels plantejaments doctrinals del començament.

- **Documentos Cinematográficos**, fundada per membres del Cine-Club Monterols que també van fundar la col·lecció de llibres de cinema de l'editorial **Rialp** sota la direcció de Juan Ripoll. Produeixen obres amb la influència que tenen amb la productora PECSA dirigida per José Carreras Planas i emprenen la realització de diferents pel·lícules que volen transmetre els valors del bé. Alguns membres de l'Opus Dei també entren en productores com ARIEL o PROCUSA fundada el 1958 amb Juan José Alonso Grijalba a la presidència, amb capital dels Luca de Tena i d'altres.

- **Razón y fe**, revista depenent de la Companyia de Jesús a Espanya.

Les freqüents al·locucions de Pius XII sobre el cinema creen un clima favorable per a la creació de cine clubs catòlics⁴⁸, "una agrupación minoritaria con carácter privado, dirigida al conocimiento y estudio de aquellos valores

⁴⁷ MARTINEZ BRETÓN, Juan Antonio: Op. Cit. P. 122.

⁴⁸ Més informació HERNÁNDEZ MARCOS, José Luis i RUIZ BRETON, Eduardo A.: *Historia de los cine clubs en España*. Ministerio de cultura. Madrid. 1978.

estéticos, técnicos y sociales"⁴⁹. Un dels cine clubs que va sobreviure a Espanya va ser el de Salamanca que dirigit per Basilio Martín Patino va organitzar les Conversaciones de Salamanca, de les que parlarem més endavant.

L'any 1956 quan l'Església té plena influència sobre el cinema s'impulsa la I Semana de Cine Religioso de Valladolid⁵⁰. La bandera programàtica és: "divulgar y exaltar el cine que armonizando lo bueno y lo bello, contribuya a la dignificación del hombre y de la sociedad, apuntando las posibilidades de una mayor cordialidad y de un entendimiento entre los pueblos"⁵¹. La Semana⁵² es proposa "recoger toda aquella iniciativa, inquietud y actividad que contribuya a

⁴⁹ MARTINEZ BRETON, Juan Antonio: Op. Cit. P. 130.

⁵⁰ "Nació como una continuación natural del esplendor barroco de las procesiones de la Semana Santa de la capital del Pisuerga. La idea germinal de "prolongar" el lenguaje artístico de los pasos de los imagineros castellanos con el del séptimo arte se hizo camino enseguida en un grupo de vallisoletanos de nacimiento o de adopción y encontró un motor en la persona de Antolín de Santiago y Juárez, entonces delegado de Información y Turismo. Me parece que primaba un sano deseo de promoción turística de la ciudad. Los primeros programas demuestran que las aspiraciones no volaban muy alto pero ahí estaba la idea (...) El hombre que guió la profunda transformación de la Seminci en los años sesenta fue José M. Escudero, por aquella época audaz director general de Cinematografía. Por entonces se amplió la denominación y se pasó a llamar Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos. (...) En la década que va entre 1965 y 1975 es cuando la semana alcanza su plenitud y cuando se crea en torno a ella todo un movimiento que lucha por abrir los angostos márgenes de la censura franquista y por ampliar la formación y la sensibilidad cinematográfica en las jóvenes generaciones españolas. Había que ir a Valladolid (los que no podían viajar a Cannes, Berlín o Venecia) para ver, aunque fuese con retraso, algunos de los filmes que significaban algo en la evolución ideológica de la cinematografía mundial. Al mismo tiempo que se podían dar a conocer cinematografías casi totalmente desconocidas en España. (...) Con la muerte de Franco y la liberalización del clima cultural español la Semana de Cine perdió una de sus razones de ser, tuvo que atravesar algunos años de crisis y de indefinición hasta que nuevos equipos y hombres más jóvenes se hicieron con sus riendas dando un giro a su orientación fundamental sin traicionar nunca su servicio al cine serio y comprometido. Es un tributo que no se les puede regatear a los que han logrado no sólo mantenerla sino elevarla a su actual rango de festival, respetado en todo el mundo por su seriedad y rigor. Se diluyeron, desde luego, las intencionalidades de la fundación, pero se garantizó un acercamiento al cine como fenómeno de cultura y de comunicación entre los pueblos". PELAYO, Antonio: *Ecclesia*. Núm. 2.769. Diciembre. 1995. Pp. 14-15.

⁵¹ Més informació sobre el Cine de Valladolid la podem trobar a RODRIGO, Pedro: *Conversaciones de Cine de Valladolid*. Editorial Razón y Fe. Madrid. 1965.

⁵² La Primera Semana es va celebrar del 20 al 25 de març de 1956. Es van projectar sis pel·lícules espanyoles després d'una prèvia presentació en què es posaven de relleu les seves principals qualitats. **Una cruz en el infierno** (1957) de José M^a Elorrieta; **Cristo** (1953) de Margarita Alexander i Rafael M^a Torrecilla; **La guerra de Dios (1953)** de Rafael Gil; **La mies es mucha** (1948) de José Luis Sáenz de Heredia; **Balarrasa** (1951) de José Antonio Nieves Conde i **El Judas (1952)** de Ignacio F. Iquino. *Revista Internacional de Cine*. Núm 36/37. Diciembre. 1960. P. 16.

la divulgación y expansión de estos valores en la producción cinematográfica mundial"⁵³.

En els anys 50 la viabilitat econòmica d'una pel·lícula espanyola està en funció del seu valor de canvi per obtenir permisos d'importació i doblatge de pel·lícules estrangeres, fonamentalment les preferides del públic: les produïdes a Hollywood. Es posa un límit de volum de pel·lícules importades, sobretot pel que fa al cinema nord-americà així es distribueix un film espanyol per cada quatre pel·lícules estrangeres però el 1955 la Motion Picture Export of America (MPEA) bloqueja la importació americana de films amb motiu de l'augment de "quota de pantalla"⁵⁴.

S'impulsa l'activitat coproductora amb altres països⁵⁵ com França, Itàlia⁵⁶; Alemanya per compartir despeses i subsistir enfront del cinema americà. El productor espanyol, amb escasses possibilitats de vendre les seves pel·lícules, segueix conservant el mercat nacional però amb uns costos menors i amb alguns noms estrangers en els repartiments que ofereixen un cert atractiu de cara a la taquilla. Amb Mèxic també es fan coproduccions per la fama de Lola Flores allà i la de Jorge Negrete aquí, ja que les relacions diplomàtiques no existiran fins la mort de Franco, i fins i tot també hi ha coproducció amb Estats Units (després d'Itàlia, Espanya és el lloc que pel clima i paisatges acull les grans superproduccions de Hollywood). A Espanya s'obren els estudis

⁵³ MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio: Op. Cit. P. 145.

⁵⁴ S'estableix una quota de pantalla d'una setmana de cinema nacional per cada sis setmanes de cinema estranger.

⁵⁵ Això significava la consegüent promoció del cinema espanyol a l'estranger.

⁵⁶ A la dècada dels 50 es produeixen 604 pel·lícules de les quals 152 són coproduccions, 452 d'elles són espanyoles. Amb Itàlia es coprodueixen 67 pel·lícules, amb França 29 i la resta són tripartites. No és casual que siguin els italians els que tenen una major presència ja que han viscut una situació semblant.

Samuel Bronston⁵⁷ que permeten que arribin al nostre país⁵⁸ directors importants com Anthony Mann, Nicholas Ray o Henry Hathaway i una plèiade de grans estrelles com Charlton Heston, Sofia Loren, John Wayne, Rita Hayworth, Ava Gardner, David Niven, Alec Guinness o Mel Ferrer⁵⁹. Les coproduccions porten pel·lícules per omplir i obres on la participació espanyola consisteix en oferir serveis de rodatge, extres i treballs tècnics.

El 1951 es crea el Ministerio de Información y Turismo amb Arias Salgado al front i la Dirección General de Cinematografía y Teatro a la qual li van ser adscrites les competències de la cinematografia. Aquesta oficina controla el guió, prohibeix versions més lliures per a possibles vendes a l'exterior, talla escenes i canvia diàlegs. Estableix unes categories segons les quals varia en més o menys el percentatge de protecció que s'aplica a les pel·lícules afavorint-ne algunes seguint les pautes de Franco. El 1951 s'anomena Director General de Cinematografía y Teatro José M^a García Escudero, un catòlic liberal practicant amb pretensions modernes, escriptor de diversos llibres alguns d'ells de cinema. La seva voluntat és definir una nova política capaç de dignificar el cinema espanyol, però no ho aconsegueix ja que el 1952 es veu forçat a dimitir⁶⁰. José M^a García Escudero prepara un pla de finançament més racional pel cinema espanyol portat pel seu desig d'aconseguir unes pel·lícules més coherents en els seus continguts i en la seva factura formal, propugna que el cinema espanyol sigui valent en els seus plantejaments, que abandoni el senderi del conformisme, d'una religiositat apocada, a favor d'actituds com la que en aquests anys representa la novel·la i el teatre de Bernanos o Graham Greene.

⁵⁷ GARCIA DE DUEÑAS, Jesús: *El imperio Bronston*. Ediciones del imán. Madrid. 2000.

⁵⁸ Les escenes, actors, tècnics i baixos costos de producció van facilitar el rodatge a Espanya de nombroses pel·lícules americanes, entre elles **Salomón y la reina de Saba** (1959) de King Vidor amb Yul Brynner o **Doctor Zhivago** (1965) de David Lean amb Omar Sharif.

⁵⁹ ALONSO BARAHONA, Fernando: Op. Cit. P. 48.

⁶⁰ Dues són les causes, sembla, de la seva dimissió: d'una banda la concessió de la classificació d'"Interés Nacional" a l'esmentat film **Surcos** (1951) de José Antonio Nieves Conde i d'altra banda, es va oposar a donar aquesta mateixa classificació a **Alba de América** (1951) de Juan de Orduña. Així es va donar el càrrec a Joaquín Argamasilla de la Cerda, marquès de Santa Clara.

El 1955 a Salamanca es celebren, a l'empara de les autoritats acadèmiques, Las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales dirigides per Basilio Martín Patino. Allà, Juan Antonio Bardem, acabat d'arribar de Cannes i premiat per la crítica per **Muerte de un ciclista** fa la següent definició del cinema espanyol: "El cine español es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico". La Universitat de Salamanca, ànima de la cultura espanyola, dóna l'oportunitat de realitzar aquestes jornades, per llançar una veu d'alarma. Hi assisteixen directors, crítics, intel·lectuals de diverses tendències, persones que malgrat tenir diferents sensibilitats polítiques, per bé que la majoria són disconformes a les directrius del règim, es proposen reflexionar sobre el cinema espanyol i donar-li solucions. "... se ahondó en esa lucha del intelectual por abrir cauce a la comunicación, de surcar un nuevo equilibrio informativo, por donde las ideas y los pensamientos encontraron un pasillo lo suficientemente dilatado como para dejar pasar ciertos aires de libertad"⁶¹. Fan èmfasi en el valor del cinema com a mitjà contemporani d'expressió dient que el cinema espanyol està aïllat no només del món sinó de la realitat. Basilio Martín Patino i Juan Antonio Bardem diuen que el cinema espanyol segueix amb els tòpics de sempre i que el seu problema és que no és el testimoni que en aquest moment s'exigeix a tota creació humana. Aquesta generació camina a contracorrent dels criteris que mouen la política proteccionista de l'administració.

La subordinació de la indústria a les preferències governamentals de cada moment i el negoci de les multinacionals genera una dinàmica doble: la que tira de les imatges cap una producció de gènere més conservadora i la que impulsa l'evolució d'aquesta per adaptar-se a l'imaginari canviant d'una societat en

⁶¹ MARTINEZ BRETON, Juan Antonio : Op. Cit.. P. 53.

transformació. Malgrat que a Salamanca es denuncia com anava el funcionament del cinema, les autoritats creuen que els reunits són uns comunistes, subversius i les seves peticions no es tenen en compte. Les jornades van tenir un valor simbòlic i el cinema espanyol seguiria mediocre, però "l'Esperit de Salamanca" va estar present entre els participants aleshores i en la seva posterior actuació professional doncs moltes de les seves conclusions són permanents en el cinema espanyol: dependència estatal, feblesa de la indústria, absència de mercats internacionals i manca d'imaginació. Com diuen els germans Pérez Merinero: "la industria cinematográfica española de los cincuenta no iba a abandonar las constantes de raquitismo, miserabilísimo, ocasionalismo, marginalismo y provincianismo que venía arrastrando de tiempos anteriores"⁶². Nogensmenys van haver-hi canvis en relació a la dècada anterior:

- Es va relacionar el muntatge de la subvenció amb el cost de la pel·lícula i la seva qualitat
- S'ajuntaven aspectes econòmics, estètics i patriòtics
- La correspondència entre la subvenció a fons perdut i un percentatge de la pel·lícula significava estimular els projectes més ambiciosos.

Podem concloure que al final de la dècada hi havia dues Espanyes cinematogràficament parlant:

- els que feien un cinema seriós però encotillat en els seus plantejaments
- els que proposaven un canvi vers un cinema més lliure, amb major presència de la realitat, de l'home, dels carrers, de les preocupacions veritables dels espanyols. Marco Ferreri amb **El pisito** (1958) i Carlos Saura amb **Los Golfos** (1959) seran el punt de partida del Nou Cinema Espanyol.

⁶² PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine y control*. Madrid. 1975. P. 43.

Els films de l'època anomenada nacional-catòlica contenen les premisses i conseqüències del compromís de l'Església amb el Règim de Franco. Així el dictador s'erigeix com un bastió contra les amenaces del comunisme, del judaisme, de la maçoneria i el capitalisme i d'alliberador del país. S'entén, doncs, que alguns films aportin un cert missatge anticomunista.

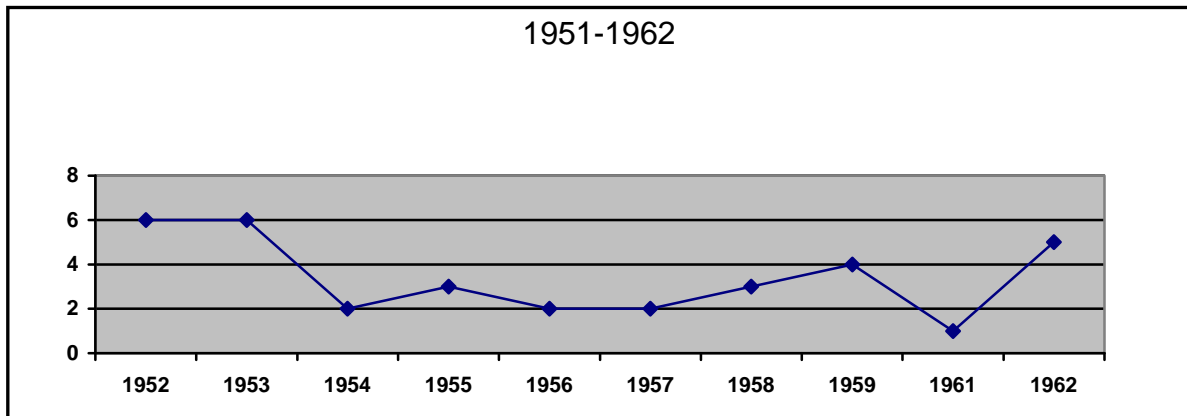
Les pel·lícules religioses dels anys cinquanta experimenten un notable increment en front del decenni anterior. Hi ha una gran quantitat de pel·lícules que podem considerar-les religioses, d'una qualitat mitjana que marquen el decenni com el més interessant.

Les pel·lícules de fons religió més representatives que es produeixen en aquesta dècada són: **Balarrasa** (1950) de José Antonio Nieves Conde; **Cerca del cielo** (1951) de Domingo Viladomat; **Día tras día** (1951) de Antonio del Amo; **La Sra. de Fátima** (1951) de Rafael Gil; **Cerca de la ciudad** (1952) de Luis Lucía; **El Judas** (1952) de Ignacio F. Iquino; **La hermana San Sulpicio** (1952) de Luis Lucía; **Sor intrépida** (1952) de Rafael Gil; **Un día perdido** (1952) de José M^a Forqué; **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla; **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil; **La guerra de Dios**⁶³ (1953) de Rafael Gil; **El milagro del sacristán** (1953) de José M^a Elorrieta; **La hermana Alegría** de Luis Lucía (1954); **Marcelino, Pan y Vino** (1954) de Ladislao Vajda; **Murió hace 15 años** (1954) de Rafael Gil; **El padre Pitillo** (1954) de Juan de Orduña; **El canto del gallo** (1955) de Rafael Gil; **La legión del silencio** (1955) de José Antonio Nieves Conde; **Una cruz en el infierno** (1955) de José M^a Elorrieta; **El frente infinito** (1956) de Pedro Lazaga; **La herida luminosa**⁶⁴ (1956) de Tulio Demichelli; **Un traje blanco** (1956) de Rafael Gil; **Calabuch** (1956) de Luis García Berlanga; **Los jueves milagro** (1957) de Luis García Berlanga; **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen Jr. i Fernando Palacios; **Y eligió el infierno** (1957) de César Fernández

⁶³ Va ser guardonada amb el León de Bronce a Venècia i va obtenir, també, el premi que l'OCIC concedia anualment a les pel·lícules que per la seva inspiració i per la seva qualitat contribuïen amb més eficàcia al progrés espiritual i al desenvolupament dels valors humans.

⁶⁴ Portada anteriorment al teatre. Es va estrenar a Madrid en el teatre Lara i va ser molt elogiada per la crítica.

Ardavín; **Mensajeros de paz** (1957) de José M^a Elorrieta; **Un ángel pasó por Brooklyn** (1957) de Ladislao Vajda; **Molokai** (1959) de Luis Lucia; **Don Lucio y el hermano Pío** (1960) de Luis Lucia; **Fray Escoba** (1961) de Ramón Torrado; **Milagro a los cobardes** (1961) de Manuel Mur Oti; **Rosa de Lima** (1961) de José M^a Elorrieta; **Santa Teresa de Jesús** (1961) de Juan de Orduña; **Canción de cuna** (1961) de José M^a Elorrieta.



L'acatament a la veritat religiosa i moral va perdent progressivament importància, coincidint amb la secularització de la societat espanyola, del creixent agnosticisme, ateisme i indiferència religiosa, aquests són els problemes fonamentals del catolicisme en front del tan temut, fins aleshores, protestantisme. L'ocàs comença quan *Film Ideal* passa a estar en sintonia el 1961 amb les propostes de *Cahiers du Cinema* sobre la posada en escena i l'estètica i la teoria dels autors, la *Revista Internacional de Cine* i *Documentos cinematográficos* es deixen de publicar el 1963. Rialp disminueix el nombre de publicacions i *Eclessia* deixa de fer les seves relacions de pel·lícules amb les seves classificacions morals i *Cinestudio* es va tornant cada cop menys religiosa, totes elles per la manca de beneficis, ja que no es té en compte la ideologia que elles transmeten.

A finals de la dècada sorgiran les primeres temptatives de reciclar l'herència del neorealisme italià, poc conegut a Espanya, que amb les primeres obres de Roberto Rossellini, Luccino Visconti o Vittorio De Sica havia enlluernat al món i

remogut les idees sobre cinema en totes les parts, per bé que el nostre és un neorealisme a l'espanyola, ja que les circumstàncies cojuturals són molt diferents a les italianes. El debat que aquest genera en els cercles més inquiets i juvenils del cinema espanyol troben el seu brou de cultiu a les aules de l'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Els problemes que denuncien són quotidians al nostre país, però estaven sufocats per un estat policial que mantenia un ferri control sobre la vida industrial, la vida acadèmica i la manifestació del sexe en el cinema. D'altra banda, dels nuclis d'esquerres interessats a redefinir el caràcter de la producció nacional per tornar a les tradicions realistes de l'art espanyol, surten propostes més productives en un doble vessant: una vena popular que roman pròxima a les coordenades de l'humor i una opció metafòrica que escull el drama, que a partir dels 60 engendra noves formes de narrativa crítica i reflexiva. La petita burgesia és la protagonista de les pel·lícules i Fernando Fernán Gómez un dels millors representants de la comèdia costumista.

3.5. Des de 1962 fins al 1976

El 1962, José M^a García Escudero torna a la Dirección General de Cinematografía anomenat per Manuel Fraga Iribarne, ara al capdavant del Ministerio de Información y Turismo⁶⁵. Tot està preparat per a una nova etapa anomenada "Nuevo Cine Español" que durant la primera meitat dels 60 realitza les manifestacions més inquietes de la dissidència crítica i de la renovació estètica de la producció nacional⁶⁶. La voluntat dels nous cineastes, com Mario Camus, Manuel Summers, Basilio Martín Patino, Javier Aguirre, Antonio Eceiza, Jorge Grau o Jaime Camino, una nova generació que ve de la Escuela Oficial de Cine, refundada el 1962, és crear una "nouvelle vague" a l'espanyola i la seva preocupació és fer una crítica al sistema oficial que ve donada per la problemàtica social que ara assenyallem. El 1966 Francisco Regueiro es

⁶⁵ Fins aleshores la influència de l'Església es va desenvolupar segons la política de Arias Salgado ara la política de Fraga Iribarne serà més oberta, més en consonància amb les noves pautes sociopolítiques que venien d'Europa.

⁶⁶ HEREDERO, Carlos F.: Op. Cit. P. 143.

lamentava “no somos una “nouvelle vague” sino una “vague triste”⁶⁷. El Nuevo Cine Español va començar l'any 1963 quan es produeix el debut de la realització d'aquests cineastes formats a l'IEC/EOC (Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas o Escuela Oficial de Cinematografía, quan canvia el nom). Entre aquests nous directors hi ha un interès en revisar el passat i la Guerra Civil serà per tant centre de les seves reflexions però encara des d'un punt de vista molt maniqueista, potser Carlos Saura és un cas a part perquè l'evoca d'una manera al·lusiva fent una síntesi entre història, metàfora i reflexió sobre el temps i la identitat i es converteix en l'estàndard de l'antifranquisme⁶⁸. La renovació artística que representa el “Nuevo Cine Español” aconseguix eclipsar a grans creadors d'abans com Bardem, Berlanga o Fernán Gómez.

Com a resposta autonòmica i reacció al “Nuevo Cine Español” un grup de cineastes catalans com Vicente Aranda, Jacinto Esteva, Gonzalo Suárez, Pere Portabella i Jordi Grau entre d'altres, cerca nous camins per a les seves creacions, proposant noves i insòlites estructures narratives. Gairebé totes de l'esquerra radical s'uneixen per articular un moviment alternatiu que s'ha anomenat “Escuela de Barcelona”⁶⁹. Els seus films tenen un to d'indubtable provocació formal fet que juntament amb un estil narratiu més obert fa que les seves produccions tinguin un caràcter minoritari provocant escassa ressonància i poca continuïtat a aquest moviment. “La autoproclamada Escuela de Barcelona, sucesora cronológica del Nuevo Cine Español, toda vez que sus filmes se estrenaron entre 1966 y 1971, realizó un papel todavía más relevante, aunque sea obligado reconocer que el tiempo no se ha portado muy bien con algunos de los productos que entonces se adscribieron a la Escuela de Barcelona”⁷⁰.

⁶⁷ SÁNCHEZ, Alfonso: *Iniciación al cine moderno*. Editorial Magisterio Español. Madrid. 1972. P. 191.

⁶⁸ Podem destacar com exemple del que estem dient el film **La caza** (1965) de Carlos Saura.

⁶⁹ La sort d'una i altra, del Nuevo Cine Español (1962-1970) i de l'Escola de Barcelona (1966-1971) va acabar quan García Escudero va deixar el càrrec. Però en els films realitzats per un i una altre, malgrat el rebuig de les distribuïdores i de les estrenes quasi clandestines i de les nombroses carències es van forjar molts cineastes que estarien després en primera línia del cinema espanyol.

⁷⁰ GALAN, Diego: Op. Cit. P. 152.

Als anys seixanta desapareixen les pel·lícules amb nen, ja que queden desfasades pel Rock, apareixen noves figures com Raphael, el Duo Dinámico, Manolo Escobar o Paco Martínez Soria, un actor còmic que coneix un èxit sense precedents, i el fenomen del "landisme"⁷¹. Serà a partir dels anys seixanta que la moral és més generosa. José M^a García Escudero, en línia amb les idees de les "Conversaciones de Salamanca" desenvolupa una política més oberta en consonància amb les noves pautes sociopolítiques que vénen d'Europa, començant una nova etapa en la que la permissivitat obre les portes a un art exempt de pudor. Tres grans corrents caracteritzen, genèricament i ideològica, els films d'aquest període: un cinema comercial, un cinema eròtic i el cinema fantàstic, amb una ideologia inequívocament de dretes.

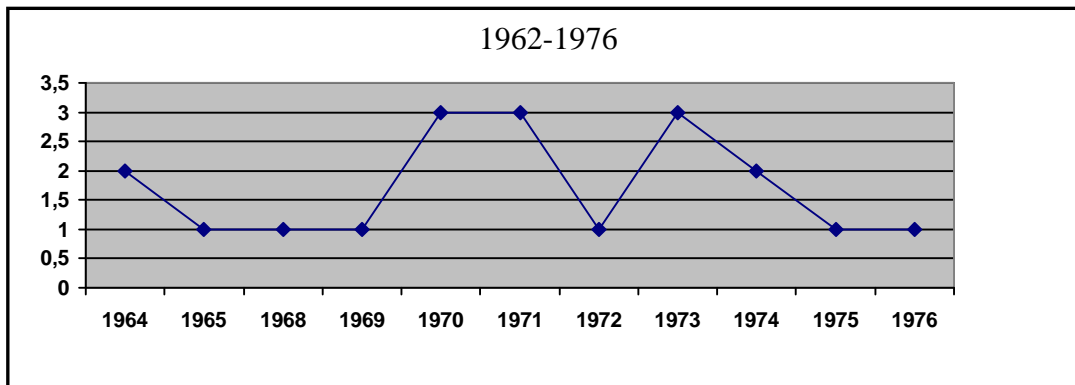
En els anys seixanta tant la quantitat com la qualitat de les pel·lícules és molt baixa. El cinema religiós dels anys 60 perd part de la seva sobrietat i es renova cercant més modernitat i més color en films com: **Cristo negro** (1962) de Ramón Torrado; **Bienvenido, Padre Murray** (1962) de Ramón Torrado; **El padre Manolo** (1966) també de Ramón Torrado; **Sor Citroën** (1967) de Pedro Lazaga; **Sor Ye-ye** (1967) de Ramón Fernández; **Encrucijada para una monja** (1967) de Julio Buchs o **El padre coplillas** (1968) de Ramón Comas.

El període 1962-1969 és fructífer en termes de freqüentació de sales i en celebracions de diferents manifestacions cinematogràfiques com el Festival donostiarra, la V Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores i les Primeras Conversaciones Católicas Internacionales de Cine.

En aquests anys apareixen pel·lícules que podríem anomenar antireligioses com **Plácido** (1961) de Luis García Berlanga i **Viridiana**⁷² (1961) de Luis Buñuel.

⁷¹ Alfredo Landa l'actor espanyol es va especialitzar en la via de l'humor, en el còmic i encara més en el que s'anomenava "el calzoncillo y la comedia de alcoba".

⁷² **Viridiana** va rebre el Gran Premi del Festival Internacional de Cannes el 1961 i fou prohibida després en Espanya fins l'any 1976. Per més informació veure CLAVERAS, Montserrat: La recepció crítica de Viridiana. Op. Cit..



3.6. El cinema contemporani des de 1976 als nostres dies

Amb la mort de Franco s'enderroca l'aparell cinematogràfic franquista per tres motius bàsicament: l'eliminació de la censura (1977), la desaparició del NODO (1978) i el desmuntatge de l'aparell sindical verticalista en el seu àmbit cinematogràfic.

L'aprovació de la Ley de Reforma Política de 1976, última llei fonamental del règim de Franco, marca l'inici de la transformació política d'Espanya. El 15 de desembre de 1976, un referèndum aprova el projecte de reforma plantejat pel govern presidit per Adolfo Suárez. L'elaboració i aprovació d'una nova Constitució, el 6 de desembre de 1978, senten sòlidament les noves bases de la convivència espanyola. Amb el govern de transició d'UCD no podem parlar d'una autèntica política cinematogràfica entre altres raons perquè no hi ha un responsable polític que n'assumeixi el disseny i el seu desenvolupament i no existeix tampoc una llei de cinema, però sí podem parlar d'un ressorgiment o invenció, segons els casos, d'una activitat cinematogràfica descentralitzada, consagrada en la Constitució, sota el concepte de l'Estat de les autonomies. El ritme d'aparició d'aquest cinema autònom és divers i desigual depenent en part de les possibilitats, essent el cinema català el capdavanter, amb un grup d'intel·lectuals i cineastes que creen, a Catalunya, l'Institut del Cinema Català (ICC) que produeix curtmetratges i documentals d'actualitat. Seguirà un cinema

basc i altres cinemes que només tenen esbossos inicials però no es consoliden i moriran definitivament amb la primera arribada, després de Franco, dels socialistes al poder, a saber, l'andalús, el galleg, el valencià i el de les Illes Canàries. La producció cinematogràfica realitzada durant el centralisme polític està dominada per gèneres com el *thriller*, la comèdia, el musical, el cinema fantàstic, i com a camps més excepcionals l'*spaguetti-western* (o el *peplum* que és el gènere que lligaria amb les coproduccions dels anys 50 i que arribarà fins els 70). José Luis Dibildos produeix un tipus de cinema que s'ha qualificat de "cine comercial más cine de autor partido por dos"⁷³ que respon a l'interès de subministrar productes a una classe mitjana urbana desatesa pel cinema comercial que fruïa ja aleshores d'un nivell de vida similar a l'uropeu. També el cinema de l'etapa centrista realitza una revisió històrica des del punt de vista dels perdedors de la Guerra Civil. "La nueva situación histórica provoca una explosión del cine político, o tal vez mejor, cine politizado, ya que el barniz comprometido suele ser en exceso demagógico y panfletario; es la cara opuesta del cine anterior, como si ahora quisiera ofrecer la visión de España a través de los ojos de quienes perdieron la guerra"⁷⁴.

Aquests primers anys de democràcia hi ha també una sèrie de films que reivindiquen el dret a la llibertat sexual, amb temes tòpics que caracteritzaven la societat espanyola del moment: el turisme, la immigració urbana, l'emigració interior, el servei domèstic, etc. Temes que a mesura que anem entrant en la dècada es va decantant vers aspectes descaradament més vinculats al sexe i que tracten amb un creixent grau d'explicitar aspectes com l'adulteri, la homosexualitat, la repressió, etc., resolts sempre en clau d'equívoc i de recomposició de les normes establertes. "Toda situación de carencia de libertad de expresión, inherente a cualquier régimen totalitario, genera unas formas alusivas e indirectas de referencia a lo prohibido. En este sentido, el cine español sometido a la férrea y arbitraria censura franquista no podía ser una excepción, de tal forma que con el paso del tiempo se fue gestando una forma oblicua de acercarse a la realidad y de decir aquello que se situaba fuera de los

⁷³ HERNÁNDEZ, Marta: *El aparato cinematográfico español*. Ed. Akal. Madrid. 1976. P.237.

⁷⁴ ALONSO BARAHONA, Fernando: Op. Cit. P. 104. Per una altra visió del cinema d'aquesta època veure HERNÁNDEZ RUIZ, J. i PÉREZ RUBIO, P.: *Voces en la niebla. El cine durante la transición española. (1973-1982)*. Ed. Paidós, Barcelona, 2004.

límites de lo permitido. Tras una fase, los años cuarenta, en que cualquier asomo de disonancia era simplemente inexistente, con la obligada distensión que se alcanzó en los años cincuenta ya fue posible un esbozo de disidencia cinematográfica. Fue en ese momento cuando empezó a desarrollarse una forma de hacer y decir cinematográficos que, convencionalmente, se ha venido en llamar “cine metafórico”. (...) Todos los filmes de la tendencia metafórica plantean aspectos comunes. (...) De entrada, es fácil percibir el tono antifranquista de casi todos los filmes”⁷⁵. Durant l'època de la transició, doncs, s'adverteix el desig de desmitificar l'època franquista no només en l'aspecte polític, sinó també en el religiós, el de la moral, els costums, la família ... o altres institucions que apareixen com estructures lligades a un temps passat i ja superat⁷⁶. Els directors es troben que poden dir i mostrar coses fins aleshores prohibides, per això el “destape”⁷⁷ té un gran protagonisme i el nu femení es converteix en el millor reclam de la taquilla de cara a una societat que ha estat totalment reprimida durant dècades. Es creen les sales de projecció de pel·lícules “S”⁷⁸ per bé que les exigències comercials porten als productors a proposar dues versions: una pel mercat interior i l'altra per l'estranger on no es censuren les escenes eròtiques.

Lentament la generació del tardofranquisme perd impuls i personalitat, no només degut a les condicions globals de la cinematografia espanyola, sinó també, al debilitament de les postures personals de molts dels seus cineastes. Rafael Gil comença una sèrie d'adaptacions de Fernando Vizcaíno Casas, obtenint molt èxit, a Berlanga li passa el mateix, però Bardem en canvi té una dècada, dels 60 als 70, molt dolenta, potser la pitjor. Manuel Gutiérrez Aragón pot ser un representant de la transició i José Luis Garci és considerat potser el millor director de la dècada a Espanya⁷⁹.

⁷⁵ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit.. Pp. 43 i 53.

⁷⁶ CAPARROS LERA, José M^a: Op. Cit.

⁷⁷ El fenómeno del llamado “destape”, consistente simplemente en intentar mostrar algún aspecto anatómico hasta entonces considerado impropio. (32) (...) Todo fue una progresión exhibicionista que sirvió para hacer efímera y coyunturalmente famosas a una pléyade de *starlettes*. MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 33.

⁷⁸ Categoría que distinguía les pel·lícules el contingut de les quals pugues ferir la sensibilitat de l'espectador.

⁷⁹ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P.192

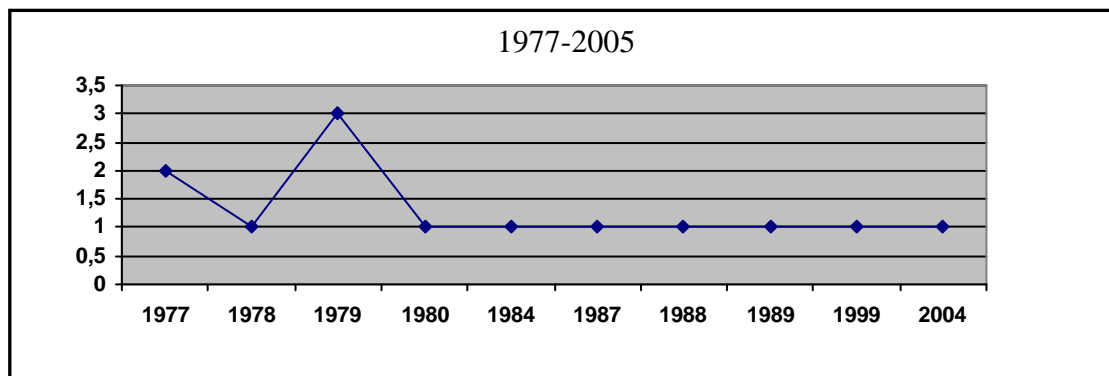
El novembre de 1977 un decret liquidava *de iure* la junta de Calificación y Apreciación de Películas, l'òrgan censor, suprimia els permisos de rodatge per notificacions a la Direcció General, a més com no era obligatori distribuir cinema espanyol per obtenir llicències de doblatge l'interès per finançar produccions espanyoles disminueix. Els costos de producció de finals dels 70 van créixer, els espectadors no veuen cinema espanyol sinó estranger (els estrenats després de la censura) i el nostre cinema no entra en el mercat internacional, tot això fa que per pal·liar la situació l'agost de 1979, davant la competència de la televisió i de la comercialització del vídeo domèstic, que porten al tancament de sales d'estrena i de cinemes de barri deixant sense cinema fins i tot algunes poblacions espanyoles, s'aprovi un conveni de col·laboració amb TVE per produir pel·lícules i sèries destinades a la petita pantalla, recomanant que els treballs siguin adaptacions de les gran obres de la literatura espanyola⁸⁰.

La decisió del govern d'eliminar l'obligatorietat de distribuir cinema espanyol per obtenir llicències de doblatge va repercutir negativament en l'interès per finançar produccions espanyoles. El fet de l'augment de costos de la producció, la pèrdua d'espectadors de pel·lícules espanyoles (en benefici de films estrangers) i la impossibilitat de penetrar en els mercats internacionals composaven un panorama desolador. "Se deducen dos cosas: la existencia de un descenso generalizado de la frecuentación cinematográfica, perfectamente homologable en el nivel mundial, cuyas causas radican en cambios de costumbres sociales, de formas de explotación de lo cinematográfico, de mayor número de alternativas de ocio, etc., y en segundo lugar, que el empeoramiento de la situación relativa del cine español delata unas circunstancias específicas, sobre las que de una manera u otra han debido incidir las medidas de la política cinematográfica. Parece claro que al descenso de cines y de películas producidas corresponda un descenso de espectadores y recaudaciones, pero habría que averiguar si lo ocurrido no ha sido lo contrario: que haya sido la caída de espectadores, progresivamente desinteresados por el cine español, la que haya motivado el cierre de cines y la disminución de producciones"⁸¹.

⁸⁰ GALAN, Diego: Op. Cit. P. 190.

⁸¹ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 100.

El decenni dels setanta presenta una baixada dràstica amb obres com **El Cristo del Océano** (1970) de Ramón Fernández, **Cao -Xa** (1971) de Pedro Mario Herrero, **Una monja y un Don Juan** (1972) de Mariano Ozores, **Un curita cañon** (1974) de Luis M^a Delgado, **La boda del señor cura** (1979) de Rafael Gil. Són comèdies, moltes d'elles, que al·ludeixen a la religió pràcticament només pel títol. Les pel·lícules que parodien el tema religiós són **Polvo eres** (1974) de Vicente Escrivá; **¡Arriba Hazaña!** (1977) de José M^a Gutierrez; **La portentosa vida del Padre Vicente** (1977) de Carlos Mira; **El sacerdote** (1978) de Eloy de la Iglesia i **Noche de curas** (1978) de Carlos Morales.



L'octubre de 1982 la victòria electoral és pel PSOE que té majoria per la idea d'un canvi radical a la política d' UCD. En l'àmbit cinematogràfic s'esperava que es complissin les propostes concretes sobre la indústria que el partit havia defensat en la seva etapa d'oposició, però la política sociocultural del govern socialista de Felipe González era molt rígida i amb una certa tendència manipuladora. Pilar Miró serà l'encarregada, des de desembre de 1982, d'operar la reforma i amb l'anomenada Llei Miró de 1983 marca el règim jurídic de la indústria cinematogràfica de la dècada. La llei va ser molt discutida, fet que va fer disminuir la producció ja que s'ajudava al rodatge de les pel·lícules

en un 50% del cost⁸² que fa que sigui quasi impossible rodar pel·lícules sense subvenció estatal, el que produeix un dirigisme cultural que porta a pensar, a jutjar per l'escàs èxit del cinema espanyol, que els gustos del Ministerio de Cultura i el del públic no coincideixen. Pilar Miró es proposava aconseguir un marc legislatiu coherent on es prioritzava la qualitat a la quantitat de les produccions i que promogués la igualtat del cinema espanyol amb la resta d'Europa. Va regular l'existència de sales "X" destinades únicament al consum de pel·lícules pornogràfiques, eliminant la categoria "S"⁸³. La nova orientació del cinema espanyol desitja la millor exportació i la realització de filmes que parlin de nosaltres però també dels altres. La sortida de Pilar Miró deixa el cinema en una situació mai fins aleshores coneguda: una organització sòlida que té el consens de tots els professionals. Amb aquest esperit assumeix el càrrec Fernando Méndez-Leite seguint la política de la seva predecessora. Segueixen uns anys de crisi amb l'arribada de Jorge Semprún al ministeri de Cultura (1988) i de Miguel Marías a la direcció de Cinematografia (1989). El 1993 Carmen Alborch és nomenada ministre de Cultura i es produeixen nous canvis un dels quals és intentar resistir a la invasió del cinema americà.

Tal com estan les coses el cinema espanyol d'aquests anys produeix cinema musical, comèdies, cinema negre, adaptacions literàries i el tema de la Guerra Civil (atenent que l'any 1989 es compleixen 50 anys del final de la Guerra Civil) amb un plantejament de desdramatització i la Postguerra. La guerra civil serà el teló de fons de moltes produccions que veuen l'enfrontament bèl·lic des de diferents i originals perspectives. "Pese a que la sensación generalizada para muchos es que la guerra civil se ha constituido en un tema central y obsesivo del cine postfranquista, lo cierto es que el número de filmes resulta relativamente modesto"⁸⁴. La figura de Franco es converteix en un personatge de ficció molt habitual en aquest època com ho va ser en una altra on les pel·lícules eren "quasi hagiografías pretendidamente documentales"⁸⁵.

⁸² A més s'establia una quota de pantalla d'un dia de pel·lícula espanyola per cada tres d'estrangeres doblades.

⁸³ Són els films que poden ferir la sensibilitat de l'espectador.

⁸⁴ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 156.

⁸⁵ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 209.

“Uno de los reproches más duros que merece esa política (la de Miró) sería la inexistencia de un proyecto de ayuda global a la industria. De poco servía volcar la ayuda a la producción, si no se tomaban las correspondientes medidas de apoyo a la comercialización de estos filmes. (...) Estas carencias se ampliaban a las tímidas medidas de renovación infraestructural, de reforma de salas y equipamientos, que en definitiva también repercutiría en unas mejores condiciones de recepción del cine hispano”⁸⁶. És veritat, però, que es celebren “semanas y ciclos de cine español en algunas de las principales ciudades mundiales, consideradas como focos de atención capaces de ayudar a la apertura de mercados”⁸⁷. Hi ha uns joves cineastes, entre els 70 i 80, que sobresurten i que tenen el favor del públic i que, a més, van exhibir la seva obra més enllà de les fronteres, Fernando Trueba i Pedro Almodóvar, responsable de que el cinema espanyol es conegués fora d'Espanya, i Alejandro Amenabar, més endavant. Aquests anys veuen sorgir, també, dos fenòmens significatius que són d'una banda el nombre important de dones que assolixen la direcció (com Icíar Bollaín, Gracia Querejeta o Rosa Vergés, per citar-ne algunes) i d'altra banda la direcció compartida. Neix en aquest període, l'any 1985, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, amb el seu president José M. González Sinde. De seguida es va fer conèixer pels guardons que concedia: els Goya per distingir anualment les produccions més notables segons els propis professionals del cinema.

Si l'Estat és el principal estament de finançament, és impossible tenir unes bases industrials sòlides. “En conclusión, el cine español, a la altura de 1991, participa de la estructura sociocultural en la que se desenvuelve la vida española. Comparte alguna de sus virtudes, pero también los defectos, sobre todo este indefinible rechazo a la excelencia y una cierta superficialidad que perjudican notablemente la tensión cultural, imprescindible para la creación. Lo que si parece muy claro es que desde el Ministerio de Cultura no se puede hacer cine, ni ninguna forma de arte. El Estado debe ayudar interviniendo lo

⁸⁶ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 106.

⁸⁷ MONTERDE, José Enrique: Op. Cit. P. 109.

menos posible; las crisis artísticas son crisis de ideas, principalmente crisis de verdaderos creadores”⁸⁸.

Els canvis que va experimentar el cinema espanyol amb l'entrada de la democràcia van influir en els gèneres cinematogràfics. El cinema religiós s'extingeix per complet i també el cinema “de toros” o el folklòric. La comèdia i el drama són els gèneres de més prestigi en l'època socialista. Van proliferar les adaptacions literàries ja que eren ben acollides a l'hora d'optar a alguna subvenció. La major part d'adaptacions van tenir un bon nivell. També el cinema policial va viure una època de gran esplendor i el documental va experimentar un renaixement a la caiguda del NO-DO que en èpoques posteriors encara augmentarà.

Els anys 80 la davallada és molt més fort i trobem pocs títols: **El cura ya tiene un hijo** (1984) de Mariano Ozores. En canvi hi ha títols que revelen la parodia que entranyen com **Entre tinieblas** (1983) de Pedro Almodóvar; **La Biblia en pasta** (1984) de Manuel Summers; **Padre Nuestro** (1985) de Francisco Regueiro o **Pan de ángel** (1984) de Francesc Bellmunt.

El sector de l'exhibició supera la crisi dels anys 80 amb el fenomen de la creació de multisales. Durant l'època dels 90 el cinema espanyol experimenta una maduració explorant temes i gèneres propers al públic sense perdre de vista la bona qualitat. En aquests moments es valora l'èxit de la pel·lícula segons la recaptació que aconsegueix el seu primer cap de setmana d'exhibició i normalment triomfen aquells films que han estat comercialitzats per mitjà de

⁸⁸ ALONSO BARAHONA, Fernando: Op. Cit. P. 124.

costoses campanyes de màrquetin i propaganda abans de la seva estrena. Les cintes anònimes estan condemnades al fracàs per bé que ni els grans èxits estan massa temps en cartell. Tot és molt ràpid. El 1994 hi ha una nova llei que subvenciona a realitzadors novells fet que suposa que es realitzaran moltes òperes primes ja que surt més a compte per als productors que finançar a directors ja consagrats. El gènere en el que es reflexa el nou cinema espanyol és el gènere del terror. També tenen amplia difusió els *thrillers* i les pel·lícules policíacques. Recuperen color el cinema bèl·lic o de caràcter militar; el cinema fantàstic i el cinema històric recuperen impuls al contrari que el cinema musical que pràcticament s'extingeix. El drama segueix mantenint el seu *estatus* de gènere clàssic recolzat en la literatura. Els espectadors deixen clar que la comèdia és el seu gènere preferit. Dos gèneres menors en progrés i en fase evident de creixement són el documental i el cinema d'animació.

En els anys 90 apareix una bella i poètica comèdia melodramàtica **Canción de cuna** (1994) de José Luis Garci, al seu costat o millor dit enfrontada a ella el film revenja **Así en el cielo como en la tierra** (1995) de José Luis Cuerda.

Actualment el nostre mercat no té espai per assumir la quantitat exagerada de llargmetratges que es realitzen cada setmana, això afecta a la producció espanyola perquè el mercat encara està dominat per empreses nordamericanes. Així mentre no hi hagi una llei que consolidi definitivament les bases de la indústria el cinema espanyol seguirà condemnat a viure una situació d'eterna incertesa. Per bé que els nous realitzadors aposten per un cinema més modern que crida l'atenció del públic i és molt ben rebut, al final de la dècada dels noranta i principis del segle XXI el cinema no està massa ben encertat, tampoc el català i el basc i les dades publicades sobre el nostre cinema apunten que hem tocat sostre.

3.7. Classificació temàtica d'algunes pel·lícules religioses espanyoles

Fem una distribució dels films en diferents temes amb el benentès que moltes d'elles poden estar inscrites en més d'un dels apartats. És una classificació indicativa que vol ser més un suggeriment pel lector que no pas un dogma tancat.

Temes sacerdotals

- **Els preveres**

Els sacerdots han sortit, amb freqüència, a la pantalla espanyola. Ells dediquen la seva vida als altres. Uns intentaran redreçar els joves descarrilats de la seva parròquia al barri madrileny de El Rastro amb el seu amor, tolerància, comprensió i constància com el pare José a **Dia tras dia** (1951) de Antonio Del Amo. Altres es lliuraran a tota una comunitat, marginada a **Piedras vivas** (1956) de Raúl Alfonso. Encara els hi haurà que lluitaran pels drets i deures dels miners oprimits a **La Guerra de Dios** (1953) de Rafael Gil.

La funció clerical s'enalteix amb els relats de sacerdots implicats en la disciplina castrense a **Balarrasa** (1950) de José Antonio Nieves Conde. Javier Mendoza, capità de l'exercit, conegut durant la guerra civil com Balarrasa pel seu esperit alegre decideix ingressar en el Seminari de Salamanca després de la mort d'un company a qui va canviar la guàrdia. La seva història el portarà a terres d'Alaska com a missioner on morirà sol. A **Cerca del cielo** (1951) de Domingo Viladomat, el pare Polanco inicia la seva tasca com a bisbe de la diòcesi de Teruel quan esclata la guerra civil espanyola. El pare Polanco serà assassinat per l'exercit republicà al negar-se a declarar en contra dels seus principis. A **El frente infinito** (1956) de Pedro Lazaga, el pare Barrera, acabat d'ordenar, s'incorpora a les forces de Franco com a capellà on descobreix els horrors de la guerra.

També és present el problema vocacional a **La fe** (1947) de Rafael Gil on el capellà es manté fort i fidel en la seva fe malgrat la seducció d'una dona. O la història d'un jove que s'enfrontarà al seu dictatorial pare per seguir el camí del sacerdoci a **La herida luminosa** (1956) de Tulio Demichelli.

En contrast amb això hi ha sacerdots de sainets en films fàcils que volen aconseguir l'èxit comercial com **El padre Manolo** (1966) de Ramón Torrado.

- **Els seminaristes**

Alegre Juventud (1962) de Mariano Ozores recull la exaltació d'aquells que deixen la seva família per seguir el Senyor i esdevenir ministres seus.

Temes hagiogràfics i biografies de sants i santes

- **Els apòstols**

A **El beso de Judas** (1953) Rafael Gil ens proposa les ignorades passes de Judes després de la traïció i el lliurament del Mestre als enemics. **El canto del gallo** (1955) de Rafael Gil el protagonista, com l'apòstol Pere, abjura de la seva fe, però penedit, més endavant tornarà a exercir com a sacerdot.

- **Els sants**

Forja de almas (1943) de Eusebio Fernández Ardavín sobre les escoles del Padre Manjón, **El capitán de Loyola** (1948) de José Díaz Morales, és un relat rigorosament històric d'Ignacio de Loyola que, en descobrir la seva vocació religiosa, va fundar la Companyia de Jesús. **Molokai** (1959) de Luis Lucia, narra la dedicació de tota la seva vida, la del pare Damián als leprosos. **Fray Escoba** (1961) de Ramón Torrado, explica la vida de Sant Martin de Porres a qui Déu va concedir de fer molts miracles, un cop ordenat sacerdot, tot

escombrant, humilment, el terra del convent. **Isidro, el labrador** (1963) de Rafael J. Salvia, és la biografia del sant madrileny que assoleix la santedat juntament amb la seva esposa santa María de la Cabeza. En **La noche oscura** (1988) Carlos Saura s'interessa per la personalitat de fray Juan de Yepes el poeta espanyol del Segle d'Or conegut com San Juan de la Cruz durant el temps que va passar a la presó on va escriure les seves immortals obres *Cántico espiritual* i *Noche oscura del alma*.

- **Les santes**

Teresa de Jesús (1961) de Juan de Orduña, mostra l'encomiable tasca de la santa castellana. **Rosa de Lima** (1962) de José M^a Elorrieta, és la vida de la santa dedicada a la penitència i a la caritat.

- **Les monges**

Les sempre devotes, alegres, bullicioses i poques vegades tràgiques monges. Aquelles que tutelaven nens que després seran afamats toreros a **El niño de las monjas** (en qualsevol de les seves versions de l'any 25, 35, 58 i 63 de José Calvache, José Buchs, Ignacio F. Iquino i P.L. Ramírez, respectivament). Aquelles que arriben a una ciutat en l'estació de tren de la qual troben un bebè de qui cercaran, amb l'ajut d'un taxista, els seus pares a **Un día perdido** (1952) de José M^a Forqué. Aquelles que redimeixen amb tendresa empedreïts malfactors com **La hermana Alegría** (1954) de Luis Lucia qui ajudarà a Soledad que és al convent per culpa d'un home que l'ha deixat embarassada. Aquelles que com **Sor Intrépida** (1952) de Rafael Gil canten per solucionar els problemes del convent, malgrat no siguin enteses per la resta de la comunitat. I finalment aquelles destraleres i "gafes" però amb un cor molt gran capaç d'acollir tothom com la simpàtica **Sor citroën** (1967) de Pedro Lazaga.

Temes missionals

La fecunda tasca missionera per terres estranyes ha tingut una intensa representació en el cinema espanyol. **Misión Blanca** (1946) de Juan de Orduña, on el fill d'un banquer espanyol arriba, com a missioner, a unes terres on el seu pare s'ha convertit en un dèspota cacique. A **Aquellas palabras** (1948) de Luis Arroyo, el pare Carlos arriba a Filipines amb l'objectiu de construir una missió. La guerra canviarà els seus plans ja que serà internat a un camp de concentració. A **La mies es mucha** (1949) de José Luis Sáenz de Heredia, el missioner espanyol Santiago Hernández arriba a Kattinga, a l'Índia, on amb la seva fe, la seva bondat i la seva bonhomia guanyarà als explotadors dels indígenes. Quan el que ha sembrat dona fruit, ell morirà. A **La manigua sin Dios** (1949) d'Arturo Ruiz Castillo, un grup de missioners s'esforcen per portar a les selves d'Amèrica llatina la paraula de Déu. Finalment el Pare Damián dedica la seva vida als leprosos a **Molokai** (1959) de Luis Lucia.

Al costat d'aquesta tasca hi ha la que podríem anomenar de missions urbanes, d'elevació espiritual dels suburbis o de zones rurals. A **Dia tras dia** (1951) d'Antonio del Amo, el capellà d'una parròquia de El Rastro intenta portar pel bon camí a dos joves feligresos. **Cerca de la ciudad** (1952) de Luis Lucia, on el pare José intenta que una dona soltera doni la seva casa per allotjar-hi nois sense llar. **La guerra de Dios** (1953) de Rafael Gil on Andrés, un jove capellà progressista, lluita pels seus feligresos, en un poble miner, contra la incomprensió dels poderosos del lloc o **Piedras vivas** (1956) de Raúl Alfonso.

Temes religiosos amb nens

El cinema religiós amb nen o l'anomenat per alguns "beatos del progresismo"⁸⁹, "cinema d'estampeta" va assolir gran èxit. La celebèrrima **Marcelino, Pan y Vino** (1954) de Ladislao Vajda ens conta la història d'un nen recollit pels pares franciscans que quan té uns cinc anys ofereix pa i vi a un Crist que hi ha a les golfes del convent. **Un traje blanco** (1956) de Rafael Gil, explica la història d'un nen que pateix molt fins que aconsegueix fer la Primera Comunió amb el vestit blanc. **El maestro** (1957) de Luis M^a Delgado, on Juan un mestre d'escola veu les seves il·lusions desmuntades quan mor en accident el seu fill únic. Per això dedicarà les seves forces a un nou alumne que té el rostre de Crist.

Temes religiosos i de conductes

- **La fe**

La fe d'un capella serà més forta davant l'intent de seducció d'una dona a **La fe** (1949) de Rafael Gil, igualment la del capellà de **El frente infinito** (1956) de Pedro Lazaga després d'una crisi en veure els horrors de la guerra. A **Mensajeros de paz** (1957) de José M^a Elorrieta els reis mags arriben a la terra per comprovar si la gent segueix creient en ells.

- **La conversió**

Hi ha films que conviden a la conversió a la fe: els ja citats **Balarrasa** (1950) de José Antonio Nieves Conde; **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino; **El canto del gallo** (1955) de Rafael Gil; **Día tras día** (1951) d'Antonio Del Amo; **La herida luminosa** (1956) de Tulio Demichelli, **Cerca de la ciudad** (1952) de Luis Lucia,

⁸⁹ ALONSO BARAHONA, Fernando: *Biografía del cine español*. Op. Cit. P. 36.

La hermana San Sulpicio (1952) de Luis Lucia, **La guerra de Dios** (1953) de Rafael Gil, **La hermana Alegría** (1954) de Luis Lucia, **El frente infinito** (1956) de Pedro Lazaga.

- **L'esperança**

Magda és una dona sense escrúpols que no té en compte el mal que pot fer a molta gent quan decideix vendre uns terrenys. Un dia presenciant la processó de Setmana Santa del seu poble es penedeix, començant així un camí de penitència a **La pecadora** (1954) d'Ignacio F. Iquino.

- **L'amor**

A **Una cruz en el infierno** (1955), de José M^a Elorrieta, un home que no té cap creença religiosa es farà càrrec de la germana Esperança i d'un grup de nens abandonats tot donant la seva vida. A **Un ángel pasó por Brooklyn** (1957) de Ladislao Vajda, Bossi, un home poc condescendent, es converteix en gos per una llogatera de la finca on viu. Només per l'estimació d'un nen aconseguirà ser de nou un home.

Cinema d'adoctrinament anticomunista

Murió hace quince años (1954) de Rafael Gil on un jove (Francisco Rabal) criat a Rússia, torna a Espanya amb la missió d'espia el servei secret dels soviètics.

Temes de miracles

Els miracles s'esdevenen en gent amb poca fe o sense ella però que obertes deixen penetrar l'esperit en el seu interior, en les seves vides. A **El milagro del**

Cristo de la Vega (1940) de Adolfo Aznar, el Crist baixa de la creu per abogar per una dona, o el miracle que s'esdevé a partir d'un crucifix que Tadeo transporta d'una illa a una altra a **El hereje** (1958) de Francisco Borja Moro.

Certament hi ha miracles que són un frau com el que decideixen fingir sis amics per atreure turistes al balneari del seu poble a **Los jueves milagro** (1957) de Luis García Berlanga.

I finalment hi ha miracles com són les aparicions de la Mare de Déu a **La Señora de Fátima** (1951) de Rafael Gil.

Temes cristològics

Són els temes que de manera directa o més indirectament tracten el tema de la Vida de Jesucrist. Són, com ja els coneixem de l'índex i en parlarem amb més extensió, **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo; **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino; **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla; **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil; **Los Misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen Jr. i Fernando Palacios; **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer Bajón; **Proceso a Jesús** (1973) de José Luis Sáenz de Heredia i **El sueño de Cristo** (1997) d'Ángel García del Val.

Temes antireligiosos

Tant **Plácido** (1961) de José Luis García Berlanga com **Viridiana** (1961) de Luis Buñuel, són esplèndides sàtires d'una hipòcrita representació de la caritat cristiana.

Akelarre (1984) de Pedro Olea és un atac a l'Església oposant la tradició i els costums al dogma catòlic tot evocant el folklore i idiosincràsia d'una gent, la del País Basc, a través d'una història de bruixeria enclavada al s. XVII. Tanmateix són pel·lícules antireligioses i anticlericals **Extramuros** (1985) de Miguel Picazo i **Padre Nuestro** (1985) de Francisco Regueiro. **Divinas palabras** (1987) de José M^a García Sánchez, adaptació de l'obra homònima de Valle Inclán, incideix en l'obsenitat fàcil i l'anticlericalisme presentant una Espanya supersticiosa i folklòrica.

L'humor català, en cinema, ha recorregut tradicionalment a l'anticlericalisme motivat per l'acció repressora de la sexualitat que la institució eclesial ha exercit. Un exemple seria **El Vicari d'Olot** (1981) de Ventura Pons.

I acabem amb **El dia de la bestia** (1995) d'Álex de la Iglesia on es parla obertament de l'Anticrist.

4. Jesucrist en el cinema espanyol

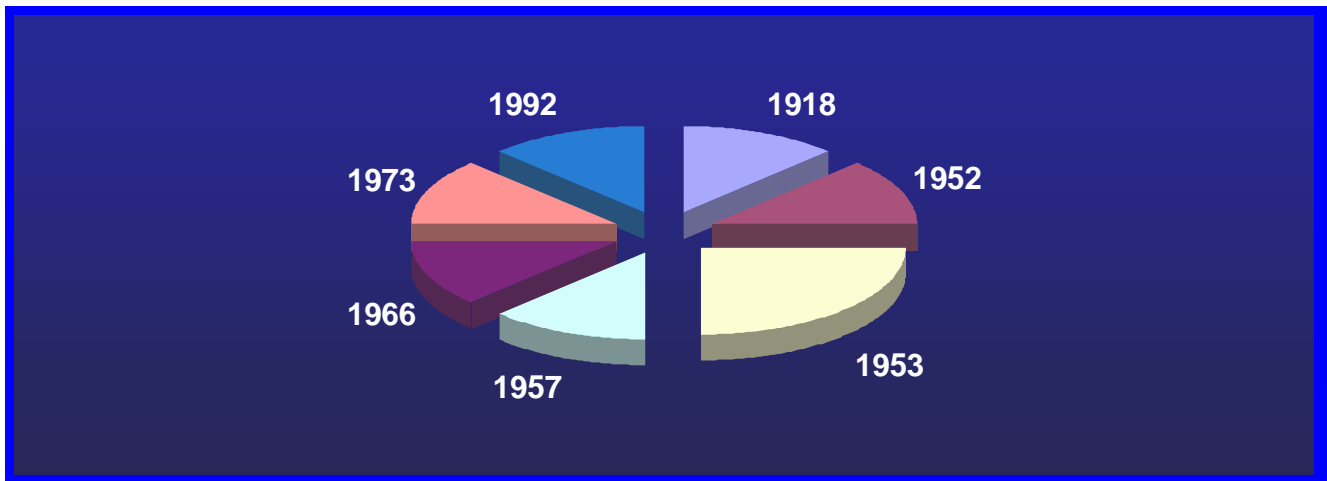
*“El sagrat és el
sentiment misteriós d’una transcendència
quan esclata en l’orde natural del món,
Del que és quotidià”*

AMEDEÉ AYFRE

Que el cinema espanyol ha tractat el tema de la religió és cert però ja hem explicat que la producció espanyola pel que fa a la realització de cinema religiós té particularitats pròpies. “No es lo mismo un cine religioso que un cine protagonizado por los ministros de la Iglesia, o al menos no siempre coinciden entre sí. A la primera definición podrían adscribirse ciertas películas de Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman e incluso Pier Paolo Pasolini por **El Evangelio según san Mateo** (1964). En el segundo campo, y sin llegar a identificarse nunca con el anterior, puede englobarse prácticamente la totalidad de la producción española, un extenso bloque que toma la religión como pretexto y cuyas principales señas de identidad están definidas por la películas que protagonizan curas o monjas y preferentemente los primeros”¹.

En la introducció apuntàvem que hi ha un cinema explícitament religiós i en l’apartat C de la seva explicació al·ludíem als films sobre la Vida, la Missió, Passió, Mort i Resurrecció de Jesucrist. És el moment, en aquest capítol, d’estudiar de manera profunda les pel·lícules espanyoles que relaten pròpiament el misteri pasqual. Val a dir que la filmografia és francament minsa. Vuit són les pel·lícules que hem recopilat sobre el tema i les que analitzarem.

¹ HEREDERO, Op. Cit. 1993. P. 192.



De cadascuna d'elles en donarem:

1. La fitxa tècnica i artística
2. Una introducció en la que constarà una breu biografia del director, més breu encara uns comentaris dels actors principals i, finalment, aspectes relacionats amb el film
3. La sinopsi argumental
4. L' estructura i anàlisi
5. Els recursos expressius i narratius
6. La fortuna crítica

Seguirem, per l'estudi del punt 4, la proposta de Josep M^a Caparrós Lera² centrada en els següents aspectes d'un film:

- elements ideològics, és a dir, veure quina és la voluntat d'expressió de l'autor, o sigui, el fons i la significació del film.
- elements estètics o formals que posseeixen uns aspectes molt concrets:
 - aspectes tecnològics: on s'estudia la banda sonora: la música, els diàlegs i sorolls, la veu en off o silencis fent-ne una valoració.
 - aspectes tècnico-lingüístics: és a dir, com l'autor resol l'enquadrament: planificació, angulació i il·luminació així com la interpretació. Al mateix temps s'estudia la part creacional: l'espai, el temps i el moviment, el ritme, els decorats, etc.

² VV.AA.: Cinematógrafo 1. *Metodologías de la historia del cine. Una propuesta en torno a las relaciones Historia-Cine*. Gijón. 1989. P. 37-65. Hem escollit aquest senzill mètode d'anàlisi que està avalat per eminents professors dedicats a les interrelacions història-cinema com Marc Ferro, Pierre Sorlin, Anthony Aldgate i Paul Smith.

- elements dialèctics o el que és el mateix la reacció del públic, de la crítica i els premis que ha recaptat o recapta el film.

Per facilitar la presentació exposem l'ordre que seguirem en l'anàlisi. L'ordre a començar és pels films de menys durada, és a dir, els curtmetratges **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo i **Cristo** (1966) de Santiago Pérez Bajón. Seguirem amb els llargmetratges tot exposant en primer lloc el documental **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla. Acabarem amb els llargmetratges, exposats en ordre cronològic, **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino; **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil; **Los Misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios; **Proceso a Jesús** (1973) de José Luis Sáenz de Heredia i acabarem amb **El sueño de Cristo** (1997) d'Ángel García del Val de la que ja que és una versió televisiva en donarem, només, una breu ressenya.

Bosquejo cinematográfico d'Arturo Carballo

1918

1. Fitxa tècnica i artística

P: Condal Film; Nac: Espanya; 300 metres;

Intèrprets: Tina Gascó (Jesús de nen), Salvador Soler Mari (Jesús adult)

Durada: 5 min, 30 seg.

Estrena: 26.03.1918

Estudis: Els estudis Ernesto del carrer Pelai de Barcelona

2. Introducció

Arturo Carballo, industrial català, adquireix i reorganitza l'any 1915 la productora "Condal Films" amb la que produeix pel·lícules seriadades com **El signo de la tribu**, que constava de 3 sèries de 10 episodis i un total de 4.518 metres o el que és el mateix unes 3 hores de projecció. L'any 1918 (any febril per la producció a Barcelona³), el dia 26 de març concretament, el director es troba reunit amb un grup d'amics, tots ells amants del cinema, en un saló del teatre Poliorama de Barcelona. Aposta (una paella) amb ells que és possible, si més no, que ell és capaç de filmar, positivar i projectar una pel·lícula amb poques hores, seguint el que havia fet José M^a Codina amb l'obra **Lucha de corazones** (1912). De fet la reunió és a la 1:00 de la matinada i ell diu que abans de que es faci de dia la tindrà a punt per visionar. Per demostrar-ho contracta els actors teatrals del mateix teatre i filma algunes escenes de La Passió, ja que era propera la Setmana Santa. Un cop es va fer el revelat del negatiu i es va tirar la còpia del positiu, assecat tot amb alcohol, es va poder projectar la pel·lícula en el termini determinat. Efectivament, a les 4:00 de la matinada guanya l'aposta ja que els presents van poder veure **Bosquejo cinematográfico**.

³ CABERO, José A.: *Historia de la cinematografía española*. Gráficas cinema. Madrid. 1949. P.161.

És un dels pocs films religiosos catalans de l'època muda. En algun lloc també l'hem trobat esmentat amb el subtítol de **Nuestro Señor Jesucristo**, però com a excepció i segurament parafrasejant el cartell que surt al principi de la pel·lícula.

Cal agrair en obres com aquesta la col·laboració desinteressada dels membres de la Companyia del Teatre Poliorama sense els quals no hagués estat possible la seva creació. Tanmateix va ser importantíssima la tasca que van dur a terme els maquilladors i modistes dels actors i les actrius.

3. Sinopsi argumental

Escenes, dividides en 3 etapes, un començament i un final, i varis quadres, de La Passió de Jesucrist des de la seva infantesa fins la traïció de Judes.

4. Estructura i anàlisi

Distingim en aquesta pel·lícula tres parts, com és normal en la majoria dels relats cinematogràfics, la presentació, el desenvolupament i el desenllaç.

Presentació

Títol del film: BOSQUEJO CINEMATOGRAFICO

Paraules introductòries al film

Desenvolupament

Cuadros⁴ pertenecientes a la primera etapa de Nuestro Señor Jesucristo

Jesús en su infancia

Cuadros pertenecientes a la segunda etapa. De Betania a Betfage

Jesús en casa de Marta

Cuadros pertenecientes a la tercera etapa. La Pasión y Muerte

La incredulidad de Pedro

Jesús en la gruta de la agonía

⁴ Posem aquestes frases en castellà per seguir el mateix idioma que surt en la pel·lícula. Aprofitem per assabentar al lector que totes les frases que hi ha escrites en castellà al llarg del treball són sempre estretes de les obres visionades que, de vegades, coincideixen fidelment amb el text de l'Evangeli i altres vegades no.

Desenllaç

El beso de Judas

Remordimiento y desesperación de Judas

Podem comprovar que **Bosquejo Cinematográfico** ofereix una estructura senzilla, simple, lineal, és a dir, gens complicada.

Comencem a fer l'anàlisi detallat del film seguint l'estructura, dividida en les tres parts, que hem assenyalat.

Presentació

L'inici de la pel·lícula ve precedit per dos títols de crèdit. El primer correspon al títol del film BOSQUEJO CINEMATOGRAFICO, en grans lletres blanques emmarcades en un edifici que, possiblement, vulgui representar la façana del teatre Poliorama de Barcelona.

La brevetat de pervivència en la pantalla ens introdueix, amb un tall net i sense crèdits, com la resta de transicions, a una explicació escrita, en un fons blanc, sobre el com i per què s'ha realitzat el film. Amb aquesta seqüència culmina la presentació d'un film del qual encara desconexem el plantejament del conflicte.

Les paraules que el director escriu al principi de la seva obra les transcrivim literalment perquè creiem que són una dada important a tenir en compte a l'hora de fer l'anàlisi. Són les següents:

“Una interesantísima discusión sobre la importancia y progresos de la cinematografía, dio motivo a la concepción del Bosquejo Cinematográfico que va a aparecer en pantalla.

A la una de la madrugada del día 26 de Marzo de 1918, reunidos en el Saloncillo del Teatro Poliorama, varios amantes de la producción nacional cinematográfica, discutiendo sobre la rapidez (con)⁵ que puede impresionarse

⁵ Posem entre parèntesi paraules que podem intuir, pel context escrit, ja que no es poden veure massa bé, per la baixa qualitat de la cinta i perquè les lletres que apareixen en pantalla són manuscrites i algunes paraules queden tallades pels costats de la cinta, fets, ambdós, que dificulten una mica la seva lectura. Tanmateix advertim al lector que les paraules i els signes de puntuació estan copiats textualment.

una (cinta), nació la idea de probar en (cuanto) tiempo, lo más breve posible, podría producirse un esbozo de un asunto cinematográfico y de interés mundial.

Mientras el iniciador de la (idea) pensaba el asunto, se dieron las órdenes oportunas sembrando la (alarma) en los tranquilos domicilios (del) operador, peluquero, atrecista y (sastre) que a los diez minutos estaban dispuestos para llevar a cabo (su) cometido. Encontrar galería fue (cosa) de un minuto. Artistas para (la) impresión de la película se dio (en) seguida con ellos, de los mismos (del) teatro donde nacía y se desarrollaba la idea.

Contando ya con todos los (elementos), faltaba el principal que (era) el asunto a desarrollar y el iniciador tuvo la feliz idea de (que) por estar en plena Semana Santa nada más apropiado que impresionar unas escenas de la vida de Jesús a su paso por la tierra.

A los pocos segundos se habían trasladado todos a la galería, donde con rapidez sistemática empezaron los preparativos.

Vestidos los artistas y puesto el salón en condiciones de luz artificial a una señal del Director dio principio a la obra cuando el reloj marcaba las dos de la madrugada.

A las tres, estaba completamente terminada la pequeña cinta que (va) a aparecer en la pantalla.

Mientras se servía a los artistas un pequeño lunch, el operador encerrado en el laboratorio, daba vida a la presente (obra) tan rápidamente pensada (y) ejecutada.

A las cuatro en punto, aparecía en el lienzo lo que tres horas antes no existía ni aún en la imaginación de los allí reunidos. Ya estaban convencidos los iniciadores del presente proyecto de que no saldría a la perfección lo tan rápidamente proyectado, como así resultó. A pesar de salir perfectamente el negativo, cuando se tiró el positivo estaba pasado de pose a causa de la mucha potencia de luz y que al virarlo fue preciso teñirlo por falta material de tiempo en preparar las drogas, pequeños defectos éstos fáciles de corregir cuando se trata de presentar una obra cinematográfica a la sanción de los públicos y no este pequeño ensayo, producto sólo de una polémica de reunión, pero que viene a demostrar lo que puede dar de sí la férrea voluntad del hombre al amparo de la cinematografía”.

Desenvolupament

Aquesta part del film està dividida en tres subapartats que el director remarca explícitament en uns quadres que van apareixent tots al llarg de la cinta. Cadascuna de les tres parts té un títol introductor i en el seu interior s'hi recreen una escena en les dues primeres parts i dues en la tercera part. Són títols (aquests i els propers que aniran sortint) que esdevenen en cinema mut el que serien grans titulars de revistes o diaris. La primera de les parts s'inicia amb dos títols, un primer "CUADROS QUE PERTENECEN A LA PRIMERA ETAPA. NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO", que ens dóna dues informacions, en primer lloc que comença el desenvolupament de la trama i en segon lloc el tema de la mateixa. El segon títol "EN SU INFANCIA" donarà lloc a una escena en la que Maria i Josep esperen l'arribada del nen. Es situa al mig entre el pare, dret, i la mare, asseguda, acollit pels dos. Representa Jesús als dotze anys quan diu als seus pares que ell ha vingut al món per fer la voluntat del seu Pare Déu. Carballo ens exposa aquest esdeveniment per poder, immediatament mostrar, en les següents escenes l'acompliment de la missió que Jesús té assignada: la Passió i Mort per salvar la humanitat i la posterior Resurrecció. La seqüència ens proporciona els elements necessaris per entendre la resta del film ja que el director situa en aquest episodi, narrat només per l'evangelista Lluc (Lc 2,41-50), el començament de la vida pública de Jesús⁶.

Amb un nou tall net i un nou títol "CUADROS QUE PERTENECEN A LA SEGUNDA ETAPA" segueix cronològicament, per bé que amb una el·lipsi de molts anys, la història que ha començat. Hi ha un subtítol "DE BETANIA A BETFAGE". Les germanes de Llätzer ploren la pèrdua del seu germà que ha mort i a qui Jesús no ha pogut salvar per trobar-se lluny de casa seva. Seguirà un nou títol "JESUS EN CASA DE MARTA" que dóna pas a la composició escènica. Jesús a qui veiem, ja adult, és a Betània, a casa de Marta i Maria a punt per partir cap a Jerusalem tot passant abans per Betfagé⁷. A elles els dirà que creguin en Ell perquè "Jo sóc la Resurrecció i la Vida" (Jn 11,25).

⁶ Als 12 anys, en el judaisme, es considerava l'edat madura des del punt de vista de drets i deures descrits per la Llei.

⁷ Betfagé queda entre Betània i Jerusalem. A aquesta població hi ha la coneguda muntanya de les Oliveres. És a Betfagé que Jesús diu als seus deixebles que s'avancin a Jerusalem per demanar el pollí damunt del qual entrarà a la ciutat santa.

El darrer segment s'inicia, com ja és habitual en Carballo, amb un títol "CUADROS QUE PERTENECEN A LA TERCERA ETAPA. LA PASION Y MUERTE" que ens porta a intuir quin serà el desenllaç de la història, amb un primer subtítol "LA INCREMULIDAD DE PEDRO". En la composició escènica Jesús al costat, probablement, dels tres deixebles estimats, verbigràcia, Pere, Joan i Jaume. S'endevina que és el moment en que Jesús els demana que preguin sense defallir i davant l'apassionament de Pere, s'esdevindrà l'anunci de la seva negació. L'efecte en cinema mut que substitueix la veu en off del cinema sonor és el cartell informatiu que el director utilitzarà en aquest moment i altres per explicar-nos quelcom que ens interessa, que l'interessa a l'espectador, per seguir el fil de la narració. "Tu, Pedro, antes de que el gallo cante dos veces, me negarás tres. A lo que contestó Pedro: Jamás, Maestro, dejaré de serte fiel". Tornem a la composició escènica en la que Jesús avisa a Pere i als fills del Zebedeu que allà on va Ell no poden acompanyar-lo. Un següent títol marca l'inici del clímax "JESUS EN LA GRUTA DE LA AGONIA". La composició austera, com tot el film, ens mostra Jesús agenollat i recolzat en la roca demanant al Pare que li aparti el calze que ha de beure. Per seguir la trama introdueix unes paraules que ens ajuden a entendre "Después de dejar a sus discípulos para que velaran con El, se dirigió a su Padre celestial para decirle: Dame el cáliz divino, que desbordaré todas las hieles del humano sufrimiento". Jesús de nou a Getsemaní on definitivament decideix complir la voluntat del Pare no per això ens explica un rètol que "¡¡TRISTIS EST. ANIMA MEA !! ..." Acaba el clímax amb l'economia narrativa de tot el film portada al màxim.

Desenllaç

Assistim al desenllaç de la història. La composició reprèn allà on ens havíem quedat. Jesús pregant mentre Judes entra, recelós, en el camp escènic per l'esquerra. Jesús s'aixeca i mira a Judes. Un nou títol, com ja és costum, ens informa del que vindrà a continuació "EL BESO DE JUDAS". En un pla mig (per primer cop en tot el film) Jesús a qui Judes farà el petó o seguint als evangelistes Mateu (Mt 26,47-49) i Marc (Mc 14,43-45) que diuen que Judes va arribar abans que els soldats. Un nou rètol ens informa que la traïció està

consumada “Y Judas con beso de paz, entrega al Hijo del Hombre”. Ara serà el moment en què apareix un soldat que entra per l'esquerra. Jesús s'apropa a ell i en aquesta composició d'anterioritat d'aquests dos personatges en front de la llunyania de Judes que resta en segon pla es crea una profunditat de camp. El nou rètol, en aquest cas lapidari, ens fa saber que el soldat ha demanat per Jesús “¿JESUS NAZARENUM?” i Ell ha respost “¡¡EGO SUM!!”. A continuació Jesús i el soldat xerren mentre dos soldats apareixen, un per cada costat de la pantalla, prenent a Jesús. La informació escrita ens posa al corrent “Y desalmados llenaron de improperios al redentor del género humano”. Mentre els soldats surten d'escena, per la dreta, un altre soldat dóna a Judes, amb menyspreu, la bossa de les monedes, després també es retira. Amb el darrer dels títols “REMORDIMIENTO Y DESESPERACION DE JUDAS” acaba la història quan Judes havent contat els diners agafa la capa i marxa. Només resta un títol: FIN.

5. Recursos expressius i narratius

S'entreveu des del principi amb els sobris títols de crèdit que la senzillesa és la reina de la narració. Les escenes estan composades per un sol pla, general, en el qual com és normal en el cinema mut no hi ha moviments de camera, ja que aquesta es situava davant els personatges i captava el conjunt des d'un únic punt. No hi ha, per tant, muntatge. Només en un moment, ja ho he assenyalat, el clímax, la camera s'acosta als dos personatges: Jesús i Judes, de costat. És el moment de màxima tensió. La il·luminació sempre constant sobre un decorat, un únic espai, amb cortines com a fons donarà com a resultat una qualitat tècnica força primitiva (pròpia de l'època) i unes imatges artístiques que avui titllaríem de caricaturesques.

El muntatge lineal està fraccionat en 13 quadres delimitats pels títols dels quals n'hi ha 9 (en minuts són una mica més de 2), les imatges (que tenen una durada en l'obra d'uns 2 minuts i mig), molt conegudes pel públic, quasi no necessiten suport explicatiu no gensmenys Carballo utilitza uns quadres de text, concretament 6 (que ocupen uns 45 segons del total del film), per donar riquesa literària a allò que s'esdevé. “El público veía animarse las imágenes de

su catecismo, y le bastaba con esto”⁸. Per les unions entre els diferents plans utilitza el sistema més corrent, és a dir, el tall en sec. La cinta té uns 300 metres al llarg dels quals s’expliquen molt pocs esdeveniments de la vida del Redemptor a pesar d’abrasar el llarg període de temps que va dels 12 als 33 anys aproximadament.

Una manera d’agilitar l’acció i de donar-li mobilitat, la camera no la pot donar, és fer la composició d’enquadrament amb varis personatges. Normalment seran tres les persones que estaran en escena. Només en dues ocasions trobarem a Jesús sol, fent oració a Getsemaní i en una ocasió a Judes quan s’adona de la traïció. Curiosament els dos grans personatges. En les dues, immediatament, el personatge tindrà companyia. La representació en parella entre Jesús i Judes creiem que podria voler representar les dues cares de la mateixa realitat: vida/mort.

6. Fortuna crítica

El film no es va estrenar mai, comercialment, malgrat Carballo va guanyar l’aposta, és per això que no hi ha crítica de la pel·lícula, ni podem donar dades econòmiques ni de distribució.

⁸ AYFRE, A.: Op. Cit.. P.21.

Cristo de Santiago Ferrer Bajón

1966

1. Fitxa tècnica i artística

P: Margaso Films, S.L.; Guió: Santiago Ferrer Bajón; Fotografia: Antonio Gallego; Música: Segundo Pastor; Nac: Espanya, Muntatge: Julio Santa Inés, Producció: Manuel Martínez Muñoz, Truca: Ramón de Rego, Ajudant de camera: M. Teresa Ubeda, Laboratoris: Madrid Films, Estudios: Ballesteros, Títols: Joaquín Ripoll

Intèrprets: La veu de Crist és la d'Eduardo Sousa

Sobre les pintures de José Ramón Sánchez Sanz, cedides per SIASCA editores; Durada: 18 min, 29 seg. Eastmancolor; Panoràmica; 493 metres

Tema: Documental, a partir de pintures, de la vida de Crist

2. Sinopsi argumental

Aquest film és una història de la vida de Jesucrist realitzada a partir de les pintures de José Ramón Sánchez. Tot i que és breu, dura encara no 19 minuts, presenta tota la vida de Jesús des de l'Anunciació a Maria fins l'Ascensió del Senyor al cel.

3. Estructura i anàlisi

La pel·lícula manté, malgrat la seva brevetat, l'estructura de la presentació, el desenvolupament, el clímax i el desenllaç.

Presentació

1. Imatges de Maria i Josep a casa
2. Anunciació a Maria
3. Visitació
4. L'anunci de l'empadronament

5. Sortida cap a Betlem
6. Naixement de Jesús
7. Alegria dels àngels i anunci als pastors
8. Adoració dels pastors
9. Adoració dels reis
10. Matança dels innocents
11. Un àngel anuncia a Josep que marxin a Egipte
12. Estada a Egipte
13. Infantesa de Jesús al costat dels pares
14. Jesús, de nen, amb altres nens
15. Jesús al Temple parlant amb els doctors de la Llei
16. Mort de Josep
17. Mare i fill a casa
18. Comiat de la mare
19. Jesús al desert
20. Les tres temptacions del dimoni

Desenvolupament

21. Bateig al Jordà
22. Mort de Joan Baptista
23. Jesús a la barca proclama les Benaurances
24. Miracle del cec
25. Miracle de la resurrecció
26. Miracle del paralític
27. Crida dels 12 deixebles
28. Miracle de la tempesta calmada i la pesca miraculosa
29. Multiplicació dels pans i els peixos
30. La Transfiguració
31. Jesús treu els venedors del temple

Clímax

32. Jesús renta els peus als deixebles
33. El Sant Sopar
34. Pregària a Getsemaní i visió del Via Crucis

35. Els deixebles dormen
36. Arriben els soldats
37. Judes besa a Jesús
38. Jesús és detingut
39. Jesús davant Caifàs
40. Negacions de Pere
41. Jesús empresonat
42. Judes es penja
43. Jesús davant Pilat
44. De nou el dimoni tempta a Jesús
45. La flagel·lació
46. Jesús porta la creu
47. El cirineu ajuda a Jesús a portar la creu
48. La Verònica mostra el mocador
49. Les dones ploren
50. La mare i el fill es troben
51. A Jesús el claven a la creu
52. La crucifixió
53. Jesucrist entre els dos lladres
54. La mare i Joan al peu de la creu
55. Jesús expira
56. Maria besa els peus del fill
57. El soldat confessa que Jesús és Déu
58. El soldat clava la llança al costat

Desenllaç

59. Davallament
60. La Pietat
61. La sepultura
62. La Resurrecció
63. Aparició a Maria Magdalena
64. Aparició als deixebles d'Emmaús
65. Aparició als onze deixebles
66. L'Ascensió al cel

Passem a l'anàlisi més detallat.

La pel·lícula es va desenvolupant a mida que es van succeint les pintures, naïf, de la vida de Crist. És pràcticament muda i només en determinades i contades ocasions se sent la veu d'un narrador que explica el que succeeix. Tanmateix algunes de les pintures tenen frases, escrites en llatí, que ajuden a la seva interpretació.

Presentació

La pel·lícula comença amb una escena casolana on Josep treballa de fuster (està fent un bressol) i Maria està cosint (roba de nadó). De cop l'àngel anuncia a Maria (*Ave Maria gratia plena*⁹). Tant bon punt Maria sap que serà mare va a visitar a la seva parenta Isabel aquesta li diu "Bendita tu eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre"¹⁰ (*Benedicta tu in Mulierium*). Després d'escoltar l'edecte que diu que s'han d'anar a censar Maria i Josep marxen a Betlem i allà naixerà el nen. Els àngels cantaran l'Al·leluia i anunciaran als pastors que els ha nascut el Redemptor. Pastors i reis aniran a adorar el nen. Per tal que Jesús no sigui assassinat com els altres nens un àngel anuncia a Josep que fugi a Egipte. Allà residiran durant un temps la sagrada família, fent vida familiar i Jesús jugarà amb els altres nens. Als dotze anys quan ja són de nou a la seva terra anirà al Temple a parlar amb els mestres de la Llei. Curiosament un film tan curt ens mostra la mort de Josep i escenes posteriors en les que la mare i el fill conviuen en tendres i intimes escenes de família. Arriba el moment de partir i Jesús s'acomiarà de la seva mare tot anant al desert on serà temptat tres vegades pel dimoni.

Desenvolupament

Amb el bateig al Jordà, per part de Joan Baptista, que morirà poc després, començarà la vida pública de Jesús. Apareix damunt la barca recitant les benaurances, a aquells qui l'escolten, que culminen amb el (*Pater noster qui es in caelis*). Jesús manifesta la seva omnipotència tot fent miracles com tornar la

⁹ Posarem entre parèntesi les frases, en llatí, que apareixen en les diferents pintures tot anunciant al lector que és una transcripció literal del film, i que no ens sembla que sigui la traducció més correcta de l'oració a Maria.

¹⁰ Les frases en castellà, són les que el narrador va intercalant al llarg de l'obra.

vista als cecs, ressuscitar els morts, curar els paralítics. Necessita col·laboradors i per això crida els dotze apòstols, que el narrador, anirà anomenant un per un, mentre Jesús calma una tempesta i s'esdevé la pesca miraculosa. El darrer miracle és la multiplicació dels pans i els peixos. La culminació la presenciaran els tres deixebles més estimats: és la Transfiguració (*Hic est filius meus dilectus*). Després d'aquest respir Jesús torna al Temple d'on treurà els venedors que són (*Hipocrite simies sepulchris de albatis*) "hipòcritas perquè son parecidos a sepulcros blanqueados que están limpios por fuera pero por dentro están llenos de huesos de muertos y de porquería".

Clímax

Arribem al clímax del film que comença quan Jesús renta els peus als deixebles (*Exemplum enim per vobis*) abans del sopar on instituirà l'Eucaristia (*Corpus meum his est enim calix sanguinis mei*) en un primer pla de Jesús amb el calze a la mà. Després els donarà la pau (*Pacem relinquo vobis*). Tot seguit a Getsemaní un àngel el confortarà mentre els tres deixebles dormen. Quan arriba la guàrdia Judes besarà a Jesús i s'esdevindrà la detenció. Jesús serà portat davant de Caifàs, Pere el negarà, Jesús serà empresonat i Judes es penjarà d'un arbre. Jesús serà endut davant Pilat (*Regnum meum no est hoc mundo*), el dimoni l'intentarà tornar a temptar. Finalment arriba la passió en la que Jesús serà flagel·lat, i portarà la creu camí del Calvari, ajudat pel cirineu, reconfortat per la Verònica, estimat per la seva mare i compadit per les dones. Al Gòlgota el crucificaran i li posaran un cartell que diu (*Nazarenus rex judaeorum*). Els dos lladres són al seu costat i Maria i Joan al peu de la creu (*Mulier ecce filius tuus. Ecce mater*). I abans d'expirar Jesús s'encomana al Pare (*Pater in manus tuas encomendo spiritum meum*). Ara el soldat s'adona que (*Vere filius dei eraste*), ambtot li clava la llança al costat per assegurar-se que Jesús és mort.

Desenllaç

Amb el davallament arribem al final del film. Josep d'Arimatea, Nicodem i la mare baixen el cos de Crist que restarà uns segons als braços de la mare, és la Pietat. Immediatament el posaran a la tomba. De sobte la pantalla s'omple de color groc i s'esdevé la Resurrecció i les conseqüents aparicions a la

Magdalena, als deixebles d'Emmaús (*Pax vobis ego sum nolite time re*) i als onze quan són al mar pescant. S'acomiada d'ells mentre menja el que han pescat i els diu que prediquin l'evangeli arreu i que bategin en el nom del Pare, del Fill i de l'Esperit Sant a totes les gents. Amb un fons blanc a la pantalla Jesús puja al cel, és l'Ascensió on serà acompanyat pels àngels, mentre els deixebles i Maria resten a la terra. El film acaba amb un primer pla de Jesús, de perfil, i la paraula FI.

4. Recursos expressius i narratius

El film segueix amb tot luxe de detalls la vida de Nostre Senyor Jesucrist. Ja hem dit que comença amb escenes casolanes que mostren la bona relació entre Maria i Josep i que venen seguides per altres escenes algunes de les quals són molt conegudes per l'espectador, ensems que puntals o fites de la vida de Jesucrist, com l'Anunciació o la Visitació, etc., i altres són escenes quotidianes, inventades pel pintor, com quan Josep construeix un bressol o el nen Jesús juga amb els altres nens a Egipte. Imatges, algunes d'elles, com la mort de Josep, que no la tenim en cap altre film¹¹. Sobte, tanmateix, la Transfiguració, aquest esdeveniment que tot i la seva importància és passat per alt en bona part de la filmografia. El director, doncs, amb encara no 19 minuts de filmació, ens relata acuradament tot el que és important de la vida del Redemptor i allò que és superflu però que possibilita la continuïtat de la narració.

La idea principal del film és presentar Jesucrist com a Fill de Déu, per això el director prepara a l'espectador amb escenes que indueixen a aquesta afirmació. L'escena de Jesús (amb 12 anys) al Temple, revela la seva procedència divina, la ja esmentada Transfiguració, amb les paraules pronunciades pel Pare que diu que aquest és el seu Fill estimat, i que és el pas previ a la Glorificació, la institució de l'Eucaristia, que és la donació total i, finalment, a la creu el soldat podrà afirmar que aquell a qui han assassinat és en veritat el Fill de Déu.

¹¹ Veiem l'escena de la mort de Josep a **Rey de Reyes** (1961) de Nicholas Ray i a **María, madre de Jesús** (1999) de Fabrizio Costa.

La camera enfoca sempre allò que interessa per la història. Quan vol emfatitzar quelcom utilitza el primer pla com en el moment del bes de Judes a Jesús on encara mostrarà en primeríssim pla les boques dels dos personatges, el gall, símbol de la negació (tres vegades nega Pere i tres vegades apareix el gall en la pantalla), el martell i la mà de Jesucrist a punt de ser traspasada pel clau també apareix en primer pla i el darrer de tots, més dolç, és el bes de Maria als peus del seu fill ja mort en creu.

És una narració, sobretot, visual. Les paraules que pronuncia el narrador són escasses. Per contrarestar aquesta parquedat oral cal seguir atentament les glosses llatines que apareixen regularment en algunes pintures. Cal advertir que les persones, espectadors, que no coneixen la celebèrrima història de Jesucrist, en alguna ocasió potser que no entenguin el que les imatges els expliquen i perdin el fil de la narració, tant si aquestes imatges són conegudes (miracles) com si no ho són (comiat de la mare al fill), perquè en cap ocasió es fa referència nominal a excepció feta de la crida dels apòstols.

La música ajuda en tot moment a la dramatització escènica. És rellevant quan Jesús treu els mercaders del Temple perquè dóna tensió a la imatge. També són importants els diversos sons: el so del flagel quan és endut per l'aire, les martellades, etc., no hi ha música en aquests moments, només uns sons, calfreds, que tiben l'ambient.

5. Fortuna crítica

No tenim dades que ens parlin de la presentació del curtmetratge al públic, al menys en sales comercials, així que no podem donar raó de la seva recepció. A més advertim al lector que aquesta cinta en 16 mil·límetres només es troba a la Filmoteca de Madrid i no està a l'abast per fer-ne còpies, cosa que lamentem profundament.

Cristo de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla

1953

1. Fitxa tècnica i artística

Productora: Industrias Cinematográficas Altamira; Nac: Espanya; Dir: Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla; Argument: basada en l'obra "*La vida de Cristo*" de Fray Justo Pérez de Urbel; Guió: Margarita Alexandre i Rafael M^a. Torrecilla; Fotografia: Juan Mariné; Muntatge: Mercedes Alonso; Música: Juan Alvarez García; Interpretació musical: Orquesta Nacional, Orfeón Donostiarra sota la direcció de Juan Gorostidi, Schola Cantorum de la Universidad Pontificia de Comillas sota la direcció del R.P. Ignacio Prieto, S.J. i el Quartet de Madrigalistas de Radio Nacional de España; Solista: Juan Palau

Intèrprets: Les veus de Fernando Rey (narrador); José M^a Seoane (Jesús); M^a Jesús Valdés (Verge Maria); Carlos Muñoz (arcàngel Gabriel); Félix Dafaucé (Ponç Pilat); José M^a. Prada (Sant Pere); José M^a. Ladó (Caifàs); Santiago Rivero (Judes).

B/N

Música: Temes de Johan Sebastian Bach; Ludwin Van Beethoven, Francisco Guerrero, Vicente Goicoechea, Charles Gounod, Georg Friedrich Haendel, Tomás Luis de Victoria i Richard Wagner.

35 mil·límetres

Assessor religiós: R.P.F. Javier Baeza, S.J. rector de la Universitat de Deusto

Assessor pictòric: Prof. F. Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museu del Prado

Durada: 73 minuts

Distribuïdora: Cifesa

Estrena: 05.04.1954 als cinemes Palace i Pompeya de Madrid

09.04.1954 al cinema Alcázar de Barcelona

Gènere: Documental artístic religiós; 2n operador: Miguel Agudo; Cap de producció: Luis Lasala; Ajud. direcció: José Luis Barbero; Ajud. muntatge: Paz Veyrunes; Estudis: Roptence; Sincronització: Estudis CEA; Enginyer de so: Antonio Alonso; Laboratoris: Madrid Films; Director general de producció: Germán Bautista Velarde; Productor associat: Juan José de Melgar

Agraïments a les cases: Civil de S.E. El Jefe del Estado, Alba, Infantado, Aveyro, Montealegre, Bailén, Portalegre, Cubea, Dr. Marañón, Dr. D. Francisco Luque, Dr. Juan Prast, per les facilitats en que siguin incloses les seves col·leccions en aquest film.

Agraïments per la seva col·laboració a: Jefe de la casa civil de S.E., Jefe de la casa militar de S.E., D. Diego Ecija, gerente del patrimonio artístico nacional i als Directores de los reales sitios de Aranjuez i El Escorial.

Agraïments a: el pare Prior del Monasterio de El Escorial, Don Juan Gudiol i Don José Ainaud, a los Directores de museos, a los Superiores de comunidades i molt especialment al Instituto Amatller de arte hispánico l'ajut del qual ha estat decisiu per la realització d'aquesta pel·lícula.

2. Introducció

Els directors:

Margarita Alexandre és filla d'un enginyer de mines francès i d'una porto-riquenya. Neix el 1923. Debuta com actriu als 17 anys a les ordres d'Eusebio Fernández Ardavín i després intervindrà en pel·lícules a les ordres d'altres directors com Juan de Orduña, Ramon Torrado, Hugo del Carril, Ladislao Vajda, Luis Marquina i Julien Duvivier. El 1952 deixa la interpretació atreta per l'art de dirigir. La seva primera realització és **Cristo** (1953) codirigida amb Rafael M^a Torrecilla, convertint-se així en la segona dona realitzadora d'aquest país, després de Rosario Pi (directora dels anys 30); la tercera serà Ana Mariscal (als anys 50).

Acabada aquesta primera pel·lícula-documental, per UNINCI, crea, el 1954, amb Rafael M^a Torrecilla la productora Nervión Films i el seu primer projecte que produeixen, escriuen i dirigeixen, és **La ciudad perdida** (1954).

Rafael M^a Torrecilla, va ser crític cinematogràfic de “*La Hoja del Lunes*” de Madrid, ajudant de direcció i posterior productor.

Després de coproduir alguns altres títols el 1958 els dos es dirigeixen a Mèxic per ampliar les seves activitats en aquest país, però en fer escala a Cuba, decideixen quedar-se a l'illa on es vincularan al Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos. Després d'onze anys tornaran a Espanya. Margarita Alexandre¹² col·laborarà el 1979 amb Gillo Pontecorvo com assessora i muntadora al film **Operación Ogro**.

3. Sinopsi argumental

És un documental sobre La vida de Jesús¹³ en diferents quadres a través de pintures espanyoles dels segles XVI al XVII, en la seva majoria, que desfilen per la pantalla al so de la veu d'un narrador. Hi ha també pintures estrangeres, però sempre sobre obres conservades a Espanya i que, per tant, pertanyen a la riquesa pictòrica espanyola. Podem reconèixer obres de El Greco, Velázquez, Zurbaran, Murillo, Ribera, Ribalta, Herrera el viejo, Tibaldi, Lucas Jordan, El Bosco, Carreño, Valdés Leal, Manrique, Tiepolo, Tiziano, Rafael, Goya, Mengs, Sert i altres. El fitxer de representacions de la Vida de Crist que tenien els directors era de 350.000 fotos de les que en van seleccionar les 1.500 definitives.

4. Estructura i anàlisi

Com si d'un film es tractés aquest documental consta de quatre parts ben definides amb un breu preludi. En la primera part o presentació hi trobem el que coneixem com la infantesa de Crist amb una duració de 17 minuts. La vida pública de Jesús des del seu bateig, al riu Jordà, fins la resurrecció de Llàtzer seran els 22 minuts de la segona part. El clímax, que seria pròpiament la Passió de Jesús i, que compren des de la pujada a Jerusalem fins la proclamació de les set paraules i l'expiració, s'allarga durant 20 minuts.

¹² Més informació: GUTIERREZ, G.M.: “Margarita Alexandre. España-Cuba-Italia”, A *Rosebud*. Núm.1. de la Universitat de La Laguna. Canàries. 1991.

¹³ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: Op. Cit. P. 69.

Finalment la resurrecció de Crist, la seva aparició als deixebles i l'Ascensió al cel ocupa els 14 darrers minuts del film i conforma la quarta part o desenllaç.

Presentació

1. Preludi
2. Presentació de Maria
3. Presentació dels pares de Maria
4. Presentació de Josep
5. Anunciació
6. Visitació
7. Naixement del Baptista
8. Somni de Josep
9. Proclamació del cens
10. Viatge a Betlem
11. Naixement de Jesús
12. Adoració dels pastors
13. Adoració dels savis
14. Matança dels innocents
15. Fugida a Egipte
16. Retorn a Natzaret
17. Jesús és el Bon Pastor

Desenvolupament

18. Presentació de Joan Baptista
19. Bateig de Jesús
20. Temptacions al desert
21. Miracle de les noces de Canà
22. Els mercaders del Temple
23. Jesús escull els 12 apòstols
24. Sermó de la muntanya i Benaurances
25. Diàleg amb la samaritana
26. Predicació del Regne
27. Multiplicació del pa
28. Jesús és el pa de vida

29. Jesús s'autodefineix com el Bon Pastor
30. Jesús a casa de Simó
31. Jesús passa fent el bé/ fa miracles
32. Resurrecció de la filla de Jaire
33. Jesús fa oració
34. Pere reconeix Jesús com a Messies
35. La dona adúltera
36. Paràbola del fill pròdig
37. Els fariseus volen agafar a Jesús
38. Resurrecció de Llàtzer
39. Reunió del Sanedrí

Clímax

40. Entrada a Jerusalem
41. Judes planeja la traïció
42. Sant Sopar
43. Jesús renta els peus als deixebles
44. Institució de l'Eucaristia
45. Oració a Getsemaní
46. Els apòstols dormen
47. El bes de Judes
48. Jesús agafat pels soldats romans
49. Jesús davant del Sanedrí
50. Negacions de Pere
51. Jesús és proclama Fill de Déu
52. Judes es penja
53. Jesús davant Pilat
54. Jesús davant Herodes
55. Jesús de nou davant Pilat
56. Indult a Bar-Abàs
57. La Passió: flagel·lació, coronació d'espines, la túnica, la canya
58. Pilat es renta les mans/ Ecce Homo
59. Camí del Calvari: la Verònica, el Cirineu
60. Crucifixió/ Les set paraules

Desenllaç

61. La tempesta/ Jesús baixa al "sheol"
62. Davallament de la creu
63. La resurrecció
64. Les aparicions a: Tomàs en el cenacle, a Pere a vora del llac i als onze
65. Ascensió
66. Pentecosta

L'anàlisi més acurada donarà compte de diferents elements que tot seguit comentarem seguint la separació feta més amunt.

Presentació

Un breu preludi situa, tot mostrant un mapa de la Roma antiga i els seus dominis en temps de Crist, el lloc on es desenvoluparà la història que es relatarà mentre una veu, en off, explica de quin indret es tracta i quin és l'any de l'esdeveniment. Així es dona pas a la presentació de Maria, dels seus pares i de Josep el seu espòs. Seguirà l'Anunciació de l'àngel Gabriel a Maria amb l'acompanyament musical de l'Ave Maria de Gounod. Aquesta música enllaçarà amb la Visitació de Maria a la seva cosina Santa Isabel tot acabant amb la recitació de l'Angelus. Segueix el naixement del Baptista, el somni de Josep, la proclamació del cens, el viatge a Betlem per empadronar-se, tot culminant l'escena amb el Naixement de Jesús, a un pessebre, a aquesta petita ciutat. A ell aniran a adorar-lo els pastors i els reis. El tetrarca Herodes assabentat que un nen ha nascut i que potser li treu el tron, fa matar tots els nens menors de dos anys. Així Josep, Maria i Jesús fugen a Egipte on restaran aquest temps aproximadament. Després Herodes morirà i ells podran tornar a Natzaret.

La darrera imatge és el nen Jesús, d'uns 10 anys, representat com El Bon Pastor.

Desenvolupament

Jesús es batejat al riu Jordà pel seu cosí Joan Baptista. Immediatament se li presenten les tres temptacions de gula, de riquesa i de supèrbia a les que farà

front i així, amb força, començarà els seus senyals a Canà de Galilea on, en el dinar d'un nuvis, farà el seu primer miracle, a saber, convertir l'aigua en vi. Jesús va cap a Jerusalem, un cop arriba al Temple expulsa els qui compraven i els qui venien del lloc que ha de ser, que és, casa d'oració, casa de Déu. Seguidament Jesús escull els seus deixebles i, amb ells, comença la seva predicació tot proclamant el Sermó de la muntanya (Mt 5, 1-12). Jesús passa fent el bé allà on va. Parla a la samaritana. Fa miracles. Multiplica el pa i es defineix com el pa de vida. Fins i tot sopa a casa de Simó, el leprós, per això Jaire, el cap d'una sinagoga, s'atreveix a demanar-li un miracle per la seva filleta que és morta. Jesús s'aparta de la gent per fer oració però la multitud el segueix i ell els pregunta: ¿Vosaltres qui dieu que sóc? Pere, ple de l'Esperit, li respon "Tu eres el Cristo, el Hijo del Dios vivo". Jesús segueix caminant pels carrers i ajudant persones com la de la dona adúltera i segueix predicant amb paràboles com la del fill pròdig (Lc 15,11-32). Jesús s'ha proclamat Fill de Déu i per això els fariseus el volen agafar però ell no es deixa i segueix fent miracles un dels quals és la resurrecció de Llätzer. El Sanedrí es reuneix per deliberar sobre el futur d'aquest home.

Clímax

Sabent que serà pres, torturat, injuriat i mort Jesús puja a Jerusalem¹⁴ on entrarà a la ciutat en olor de multituds, però Satanàs entra en Judes. Podem dir que aquest és el moment àlgid. El Mestre celebra el sopar pasqual amb els seus deixebles i aprofita per ensenyar-los que el servei és un dels valors més importants pels cristians. Ell mateix, per demostrar-ho, rentarà els peus als seus amics. Però en aquest moment Jesús acusarà Judes qui fugirà del cenacle. Sol amb els onze Jesús instituirà l'Eucaristia. Acabat el sopar, i com tenia costum, Jesús es retira a la muntanya de Getsemaní. Mentre ell prega els apòstols dormen. No tots perquè Judes s'apropa, de nit, i el besa. Jesús és arrestat pels soldats i portat davant del Sanedrí. Fora Pere negarà que coneix el Senyor després cantarà el gall i Jesús se'l mirarà amb compassió. Jesús es proclama Fill de Déu. ¡És un blasfem! Judes, desesperat per la seva traïció

¹⁴ Sorprenentment l'entrada a Jerusalem no va ser font d'inspiració de massa artistes i els directors només van trobar un gravat i una pintura d'un tríptic dels claustres que corresponen a les Sales Capitulars de El Escorial.

torna els diners, les trenta monedes de plata i es penja. Mentrestant Jesús és portat davant Pilat, després davant d'Herodes Antipes, i de nou davant Pilat qui indultarà a Barrabàs perquè el poble li demana que crucifiqui a Crist. "¡Crucifícale!" "¡Crucifícale!". Comença la Passió amb la flagel·lació, segueix la coronació d'espines i la cerimònia de vestir-lo amb una túnica i donar-li una canya, talment com si fos el ceptre d'un rei. Es riuen d'ell, en fan burla. És "¡L'Ecce Homo!". Pilat es renta les mans davant d'aquest espectacle. La pujada al Calvari seguirà portant el sofriment a Jesús. Pel camí una dona, la Verònica, li eixugarà la suor de la cara però això no evita que ell caigui a terra, un tal Simó de Cirene, el Cirineu, l'ajudarà a portar la creu. Jesús adverteix a les dones que no plorin per ell. Arribem al clímax quan Jesús a la creu proclama les anomenades set paraules:

- . "Dios mío, Dios mío, ¿porqué me has abandonado?"
- . "Mujer he ahí a tu hijo, he ahí a tu madre".
- . "Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen".
- . "En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso".
- . "Tengo sed".
- . "Todo está consumado".
- . "Padre en tus manos encomiendo mi espíritu".

Finalment la Crucifixió que és ni més ni menys l'obra homònima de Velázquez.

Desenllaç

Una tempesta mostra com Jesús era realment el Fill de Déu i les imatges el mostren baixant al "sheol". Després alguns deixebles el baixaran de la creu i li donaran sepultura. Es veuen imatges de la mare abraçant el Fill mort, són les anomenades "Pietat". Als tres dies ressuscitarà i s'apareixerà en primer lloc a Tomàs (l'incrèdul), després a Pere a qui li demanarà que governi la seva església i finalment als onze. Passats 40 dies pujarà al cel i en la seva Ascensió prometrà als deixebles que ell serà amb ells fins a la fi del món i que els enviarà l'Esperit que els ajudarà a entendre allò que els ha quedat sense saber. Serà per la Pentecosta.

5. Recursos expressius i narratius

La cinta tracta els fets reals, autèntics, tal com van ser, tot presentant la realitat en forma creativament dramàtica, és a dir, a partir de la ficció.

El documental segueix de manera fidelíssima l'evangeli de Sant Mateu. Per ell coneixem el naixement de Jesús, l'adoració dels reis, la matança dels innocents, la fugida a Egipte i la tornada a Natzaret. I encara el gran esdeveniment de la Pentecosta. Tot i que incorpora relats, importantíssims que provenen d'altres evangelistes. Per exemple les perícopes de l'Anunciació de l'àngel a Maria, la Visitació d'aquesta a la seva parenta Isabel, a més del naixement del Baptista que són els anomenats relats de la infantesa de Crist narrats per l'evangelista Lluc. Altres passatges que només els relata Joan són essencials per entendre més la vida de Jesús. Són moments com el seu primer signe a Canà de Galilea, és a dir, el miracle a les bodes, el diàleg amb la samaritana, l'anunci del propi Jesús definint-se com el pa de vida, la trobada amb la dona adúltera, la paràbola de fill pròdig, la resurrecció de Llätzer i l'ensenyament als seus deixebles del servei als altres tot rentant-los els peus. Amb tot hi trobem a faltar la Transfiguració del Senyor que és un fet que ens relaten els tres sinòptics.

Sobte, tanmateix, que Jesús s'aparegui a Tomàs, a Pere i als onze i que es passi per alt altres aparicions tant importants com la que realitza a Maria Magdalena i als deixebles d'Emmaús.

El muntatge, molt meritori, és narratiu en el conjunt del documental. La unió de les diferents pintures es farà mitjançant el tall ja que és el millor canvi en treballar obres de tan diferents estils. La fotografia intenta unificar qualitats i tendències d'il·luminació malgrat són inevitables els xocs estilístics (les pintures abracen un llarg període, uns 100 anys). Com diu José López Clemente: " Cine es **Cristo** en bellos y emocionantes momentos, pero la diversidad de escuelas pictóricas a que se ha recurrido para realizarlo le restan la unidad de carácter que creo necesaria en este tipo de obras"¹⁵. En canvi Fernández Cuenca creu que "se consigue hacer una película que dura una hora y veinte minutos, y que,

¹⁵ LÓPEZ CLEMENTE, José: *Cine documental español*. Ediciones Rialp. Madrid.1960. P.185.

servida exclusivamente por obras maestras de la pintura, es tan directa, tan viva y apasionada como si la inspiración de los artistas magistrales cobraría movimiento”¹⁶.

El que si aconseguix la camera de Mariné és donar vida a unes figures que romanen immòbils en les teles. És el moviment intern o successió de plans que donen sensació de mobilitat, per bé que en realitat és només aparença.

La idea principal que fila el discurs del documental és que “Jesús és el Fill del Déu viu”. Per això tant els comentaris com els diàlegs són de vital importància i deixen ben patent aquesta divinitat de Jesucrist. Ho comprovem en el moment del bateig de Crist quan la veu del Pare diu “Éste es mi hijo muy amado en quien tengo mis complacencias”. També el moviment de camera, mai gratuït ni capritxós, està supeditat a l’acció que es descriu i a la idea que es persegueix. La utilització dels primers plans en el primer miracle a les bodes de Canà, quan treu els compradors i venedors del Temple, quan escull els seus deixebles, quan es proclama fill de Déu, a Getsemaní, camí del Calvari i en la crucifixió, en l’Ascensió i la Pentecosta pretenen subratllar que Jesucrist, és el Fill de Déu. Així aconseguixen, els directors, una correcta fusió entre el què narren i com ho narren. Les imatges són veritables sense modificació només amb alguna petita alteració o manipulació mitjançant el muntatge per fer creïble alhora que comprensible, el missatge a l’espectador.

Hem dit que la unió entre imatges es realitza normalment amb talls, aconseguint un ritme que augmentarà en moments tensos com és la crucifixió, animada per les pintures negres de Goya en una composició molt teatral. (Val a dir que en els moments més importants les imatges triades són de El Greco, és el cas de la crucifixió, de l’Ascensió i la Pentecosta i el Crist de Velázquez després de sentir les set paraules). També hi ha algun fos en negre el més destacat a la nostra manera de veure és el que fa el canvi entre la presentació i el desenvolupament de la història. Els directors van aconseguir no que fos un allau de reproduccions sinó un film amb autèntic ritme cinematogràfic.

¹⁶ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *“Más de 1.500 pinturas usadas en la película “Cristo” a El mundo de la pantalla.* 17.01.1954.

És una narració visual, una obra amena que compleix una funció ètica i estètica. Un documental potser concebut i desenvolupat com un adoctrinament ideològic.

Els comentaris que acompanyen les imatges presenten algunes característiques a comentar: utilitza un llenguatge poc ressonant a l'hora de descriure les accions del Salvador però ho fa, això sí, amb un to elogiós, per exemple quan la Magdalena afirma "Sí, yo sé que resucitará porqué tu eres el hijo de Dios que ha venido a salvar al mundo". La paraula adquireix, generalment, la forma de comentari parlat i usa excepcionalment el diàleg de manera restringida: el diàleg entre Maria i Elisabet durant la Visitació; el diàleg entre mare i fill a les noces de Canà de Galilea o la conversa entre Jesús i Jaire quan aquest li demana al Senyor que ressusciti la seva filla.

La varietat de veus, molt ben aconseguides, accentua la vida de les imatges. Les figures dels quadres sembla que es moguin i que les veus que narren o pronuncien frases evangèliques corresponent exactament a les actituds, gestos, a l'entranya dramàtica de cada situació. La música, posa de manifest el caràcter dramàtic o el caràcter èpic segons sigui l'esdeveniment, s'inicia al mateix temps que les imatges. Cadascuna de les parts presenta dues característiques, una que des del principi fins al final s'escolta música clàssica, amb més o menys volum i dues que és sempre una música que ajuda a la reflexió com és el cas de l'escena del naixement on s'escolta l'Al-leluia de Haendel. Exceptuarem escenes com el moment que escoltem una guirigall general, és el soroll provocat per la massa que demana la crucifixió de Crist. És un moment culminant on amb primers plans, breus i ràpids de les pintures negres de Goya, es vol representar la humanitat de Crist. El realisme és tal que dóna la sensació que som dins de l'escena.

En el documental l'espectador es troba sol davant la imatge i el so, la seva atenció se centra en aquests dos elements i més intensament sobre la part visual. Per això el director inclou moments forts o de gran valor simbòlic dels que podem destacar, pel que fa a la part visual, el primer pla que acabarà amb pla detall de la crucifixió o la recreació que es fa en determinats moments, a base de moltes pintures i plans breus i curts com és el davallament, per exemple; pel que fa a la part de so quan aquest esdevé símbol criden l'atenció i

per això les remarcuem les escenes de les martellades en clavar Crist a la Creu o el so dels trons de la tempesta.

6. Fortuna crítica

Garcia Escudero ha dit d'aquest film que és "Una narración que llega en algunos momentos (como los inolvidables de la Crucifixión) a la auténtica emoción religiosa"¹⁷.

Carlos Fernández Cuenca diu que els directors volien fer una obra diferent sobre la Vida de Jesucrist. "Su preocupación de artistas y de católicos les imponía un recto sentido de la responsabilidad y de la dignidad y vieron como forma más acertada el empleo de las obras maestras de la pintura"¹⁸.

El nombre d'espectadors que ha vist la pel·lícula fins el dia d'avui, en sales comercials, és de 12.000 persones i la recaptació, també actual, és de 974 €¹⁹.

¹⁷ LÓPEZ CLEMENTE, José : Op. Cit.. P. 185.

¹⁸ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: "Más de 1.500 pinturas usadas en la película "Cristo" a El mundo de la pantalla. 17.01.1954.

¹⁹ Aquesta dada, igual que les de les altres pel·lícules és tret de la pàgina web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El Judas d' Ignacio F. Iquino

1952

1. Fitxa tècnica i artística

Títol original: El Judas; Producció: IFI Producción; Director General de Producció: Carlos Grande; Director: Ignacio F. Iquino; Argument, guió i diàlegs: Rafael J. Salvia i Ignacio F. Iquino; Fotografia: Pablo Ripoll; Música descriptiva: Augusto Algueró i Casas Augé; Fragments musicals: Johann Sebastián Bach i Georges Frederich Haendel interpretats per l'orfeó gracienc de Barcelona; Director del cor: Antonio Pérez Simó; Organista: J. M. Roma; Muntatge: Juan Pallejà i Ramon Quadreny; Ajudant muntador: Pilar Serrano; Secretaria rodatge: Júlia S. de la Fuente; Maquillador: Antonio Turell; Ajudant maquillador: Gabriel Cumella; Regidor: Marcelino Riba; Foto-fixa: Joan Puig; Enginyer de so: Juan García; Mobles: Isaac; Productor associat: José Carreras Planas
Ajudant direcció: Luis García; Primer ajudant camera: Pedro Rovira; Segon Ajudant camera: Antonio García; Director artístic: Miguel Lluch; Decorats teatre: Gustavo Vera

Nacionalitat: Espanyola; Duració: 102 minuts, 11 rotlles, 3000 metres; B/N;
Gènere: Drama

Intèrprets: Antonio Vilar (Mariano), Manuel Gas (Sr. Lerida, Inspector de policia), M. Rosa Formaguera (Montserrat). I els actors i actrius del Patronat de "La Passió d'Esparreguera" de l'obra Sindical "Educación y Descanso", que cada any interpreten aquest "Drama Sacro". La veu d'Antonio Vilar v ser doblada per Juan Manuel Soriano)

Assessor eclesiàstic: Dr. Cipriano Montserrat, prevere, designat pel bisbe de Barcelona (aleshores Monsenyor Gregorio Modrego)

Inici del rodatge i lloc: A la mateixa vil·la d'Esparreguera

Estrena a Barcelona: 23 de maig de 1952 als cinemes Alexandra, Capitol i

Metropol

Estrena a Madrid: 29 de setembre de 1952 al cinema Capitol

Distribuïdora: I.F.I.S.A.; Estudis: IFI (Servicios técnicos de tomas de vistas);

Exteriors: teatre, cases i interiors de cases d'Esparreguera

Valoració moral: Apta per a tots els públics

Premis:

- 1952, Presentada en la secció Oficial en el Festival de Venècia, a la Biennal. Era la primera vegada que Iquino portava un film seu a un festival internacional. Va rebre la Palma de Oro.

- 1952, el film rep el 1r Premi en la Feria Cinematogràfica de Barcelona i se li concedeix un Premio Especial a Antonio Vilar, el protagonista principal

- 1953, El Círculo de Escritores Cinematográficos concedeix el 1r Premi al guió a Rafael J. Salvia i el 2n Premi al film

- 1953, El Sindicato concedeix el 3r Premi al film per la seva religiositat i neorrealisme

- 1955, en un sondeig realitzat per l'Instituto de Opinión Pública donava a Iquino el 7è lloc en la llista de popularitat de directors; i a **El Judas** el 3r lloc dels millors films

- 1986, la Generalitat premiava la capacitat productora desenvolupada per Iquino al llarg de 50 anys, concedint-li el Premio Extraordinario de Cinematografía, destacant el seu paper en la indústria cinematogràfica de Catalunya i la tasca de formació que la seva productora va suposar per innumbrables professionals del cinema espanyol.

2. Introducció

El director

Ignacio F. Iquino neix a Valls, província de Tarragona el 1910. Cineasta i productor espanyol, fill del compositor Ramon Ferrés i de l'actriu Teresa Iquino, va debutar el 1934 amb **El crimen del expreso de Andalucía**. Va fundar dues empreses productores Emisora Films i IFI España, Sociedad Anónima, IFISA que també va ser distribuïdora, tot i que en la seva primera etapa va produir per a CIFESA. Fou un gran promotor de la indústria cinematogràfica ja que amb les seves companyies va finançar gran número de pel·lícules tant seves com d'altres directors. A més va ser propietari d'uns estudis de rodatge i uns de

doblatge a Barcelona. Produïa a molta velocitat (uns quatre films per any i de vegades dos simultàniament aprofitant els mateixos decorats²⁰), amb baixos pressupostos i poca ambició, imprimint un segell personal al seu treball. Algunes de les seves pel·lícules són mediocres precisament per la manca d'ambició artística, ja que es limitava al negoci segur, i de mitjans materials en la producció. Escriví comèdies, revistes musicals i, naturalment, molts dels guions de les seves pel·lícules, perquè era un home audaç i incansable. Iquino tingué una excel·lent visió com a director i com a productor, per escollir en cada moment el tema més actual.

Després de la Guerra Civil rodà moltíssims films, d'una manera vertiginosa, treballant en moltes ocasions amb el mateix equip i amb temàtiques repetitives. És, per això, un dels més prolífics realitzadors i productors de la postguerra. Les seves pel·lícules són considerades de sèrie "B"²¹ ja que en els seus objectius, com productor i director lliure, mai va estar el de fer un cinema de qualitat, tanmateix l'espectador espanyol agrai aquests films d'evasió.

Va tocar tots els gèneres sabent que tenien grans possibilitats d'agradar al públic: la comèdia amb **Los ladrones somos gente honrada** (1942); el patriòtic amb **Noche sin cielo** (1947); l'històric amb **El tambor de hojalata** (1948); el melodrama amb **La familia Vila** (1949); el policíac amb **Brigada criminal** (1950); el literari amb l'adaptació de l'obra teatral de Buero Vallejo **Historia de una escalera** (1950); el religiós amb **El Judas** (1952); on s'anticipa en el temps al cinema d'exterior, directe i sincer; pel·lícules amb protagonista infantil com **El golfo que vió una estrella** (1953); l'"españolada" amb **Fuego en la sangre** (1953), una mostra excel·lent de les possibilitats de veure Andalusia, les seves masies (cortijos), els seus cavalls, el sol implacable i el senyoriu a la pantalla; els "spaguetti-western", durant la dècada dels 60, en la dècada dels 70 començarà a introduir els nus femenins a les pel·lícules i progressivament desembocarà a un cinema eròtic. La seva filmografia sobrepasa les 75 realitzacions i hi inclou unes 50 produccions.

²⁰ Pel que ens afecta val a dir que va rodar **El Judas** juntament amb **Persecución en Madrid**.

²¹ És l'equivalent a l'expressió americana "B picture" que designa de forma general produccions de baix pressupost, que constitueixen, des de 1932, la major part dels programes dobles de les sales populars.

En un moment donat “vendió los negativos de sus películas para que el celuloide fuera aprovechado para la fábrica de peines o botones, dejándonos sólo con algunas muestras de su trabajo, a partir de las que hay que imaginar el resto”²², per això es conserva poc del seu treball. Però a pesar de tot, aquest director català s’ha guanyat un lloc indiscutible en la relació de noms memorables del nostre cinema. Morí a Barcelona el 29 d’abril de 1994.

El film

Iquino estava acostumat a produir amb IFISA molts títols l’any. Això li va provocar moltes despeses econòmiques i cap contrapartida ni recolzament administratiu. Per això creia que havia arribat el moment d’apostar per un producte que al seu valor comercial li afegís la molt segura probabilitat de fer-se amb l’elevada qualificació administrativa de “Interés Nacional” i que a més, l’operació es va completar destinant el producte a convertir-se en adequat ressò cinematogràfic del ja per aleshores proper Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, que es va celebrar el maig de 1952. El cinema “de estampita” era molt ben vist pel Règim i això repercutia en l’incondicional recolzament o bé amb premis o bé en crèdits. Amb tot en un principi se li va denegar la qualificació de “Interés Nacional” però després de presentar diferents documents a l’Administració va aconseguir que li fos concedida. Era el 7 de juliol de 1952. “Censura me amenazaba con prohibírmela si le faltaba el respeto a Cristo. Esto me desinfló muchísimo porque hice toda la película pensando que si no les gustaba se cargaban la película”²³. Com diu Romà Gubern “La picaresca estaba servida en el cine español pues las películas eran concebidas no como productos culturales sino meras ganzúas para abrir las arcas de la administración. Resulta lógico que Iquino se montase al carro de lo religioso pero desconcertante que solamente hiciese dos filmes”²⁴.

Iquino volia introduir temes catalans en alguna de les seves pel·lícules i intentar, per primera vegada en la postguerra, utilitzar la llengua catalana en un film argumental. El film que ara analitzem va ser el primer film rodat en català

²² VV.AA.: *Cuadernos de la Academia*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid. Octubre 1997. P.p. 123-124.

²³ COMAS, Ángel: Op. Cit. P. 212.

²⁴ COMAS, Ángel: Op. Cit. P.154. L’altre film al que fa referència és **La pecadora** (1954).

durant el franquisme²⁵. Els catalans exiliats a Xile van col·laborar en el finançament del film tot demanant, concretament, que la seva aportació fos pel doblatge al català. El film es va rodar sense so i la primera sincronització que es va fer va ser castellana. “Un cop rodada la pel·lícula i presentada a Censura en castellà, es va sol·licitar l'autorització per doblar una còpia al català i una al francès”²⁶. La resposta va ser positiva des de Madrid, però les autoritats locals de Barcelona prohibiren la seva projecció poques hores abans de començar la sessió, i des de llavors el film va adquirir una consistència llegendària²⁷. La presentació de **El Judas** va tenir lloc a la Feria Comercitá de Barcelona coincidint amb el Congreso Eucarístico de 1952 i el dia 23 de maig del mateix any es va estrenar als cinemes Alexandra, Metropol i Capitol de la capital catalana. En aquest darrer cinema s'havia de presentar en català. La publicitat estava llençada al mercat, la premsa anunciava l'estrena de la versió catalana amb aquestes paraules “Por primera vez y en atención a los méritos excepcionales de esta cinta”²⁸. Una ordre governativa, però, va prohibir el mateix dia de l'estrena, al darrer moment, aquesta versió. Això vol dir que mai va ser exhibida la versió catalana de **El Judas** a Barcelona, tal volta algunes poblacions catalanes la van passar per Setmana Santa. A València fou retirada del cartell l'endemà de la seva estrena. És una dada interessant saber que en la seva darrera versió es parlaven quatre variants lingüístiques: la de la família immigrada a Barcelona, el castellà per les relacions més o menys oficials, el català per converses col·loquials i el llatí com a llengua religiosa.

Quan Iquino va rodar **El Judas** la religió ja havia estat present en alguna obra seva com **Noche sin cielo** (1947), **El tambor del Bruch** (1948) o **La familia Vila** (1949) en les que hi ha moments clau de gran religiositat quan els protagonistes cerquen consol als seus problemes resant, anat a Missa o parlant amb un sacerdot. Nogensmenys **El Judas** va ser la primera de les seves dues pel·lícules cent per cent religioses tot i que no s'ajustaven estèticament als

²⁵ És el segon de tots els temps ja que **El café de la Marina** (1933) de Domenec Pruna, basat en l'obra de Josep M^a. de Sagarra, rodat durant la República, va ser el primer.

²⁶ RIAMBAU, Esteve. Avui. 04.04.96.

²⁷ RIAMBAU, Esteve. Avui. 04.04.96.

²⁸ Citat per Rafael de España a *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica*. Centro de Investigaciones. Film-Historia. PPU. Barcelona. 1993. P. 60.

models imperants en el cinema espanyol²⁹. **El Judas** va ser el model i després va venir **La pecadora** (1954) on repeteix una redempció per un contrapunt entre la representació de La Passió en un poble de Catalunya (Cervera) i l'evolució psicològica de la protagonista. No aconseguirà, però, els mateixos resultats tot i comptar amb la presència de Carmen de Lirio³⁰ en el paper de Maria Magdalena. Pel missatge de redempció de la història i el seu tractament “podría pensarse que Iquino era un hombre religioso. Nada más lejos de la realidad. No era religioso ni iba nunca a la iglesia y en su funeral tampoco se celebró misa”³¹.

Malgrat que Iquino va plantejar el film i el va concebre com un “sacacorchos para extraer el máximo beneficio posible de la producción estatal”³² amb **El Judas** aconseguix una de les seves millors pel·lícules en temàtica religiosa³³. “Por El Judas, el cine español de aliento católico se enriquece con una obra de excepcionales méritos, cuyo altísimo mensaje está llamado a encontrar un hondo eco de espirituales resonancias”³⁴. Recupera, oportunament, el tema de l'escenificació anual de La Passió d'Esparreguera per construir paral·lelament una història de redempció. La proposta és que a partir de la representació teatral el personatge principal s'adoni de la seva vida, es penedeixi i arribi a la conversió. D'aquesta idea dirà Heredero que “el devenir de Judas en Jesús, esto es, de Mariano el malo a Mariano el bueno, se realiza porque lo dice el argumento, no porque el guión lo permita o la lógica narrativa lo certifique”³⁵. Una idea contraria és la que subscriu el *Noticiero Universal* on llegim que “El proceso de Judas aparece escrutado, justificado y transcrito con una mano maestra, en un “crescendo” dramático”³⁶. O també la crítica positiva de Barroso i Gil Delgado en referencia al guió. “Los paralelismos entre el Judas bíblico, el

²⁹ COMAS, Ángel: Op. Cit. P. 153.

³⁰ Baeza Alegría era governador de la nostra ciutat. Carmen del Lirio en aquella època n'era també reconeguda artista. Sembla ser que la societat en general atribuïa una certa profunda “amistat” entre ells dos. Era així coneguda i escrita a la ciutat la següent dita “Se roba con Alegría y se gasta con delirio”. Potser aquest seria un probable motiu de la poca fama de la pel·lícula.

³¹ BARROSO, Miguel Angel i GIL-DELGADO, Fernando: *Cine español en 100 películas*. Ediciones Jaguar. Madrid. 2002.. P. 155.

³² HEREDERO, Carlos: Op. Cit. P. 193.

³³ ALONSO BARAHONA, Fernando: Op. Cit. P. 50.

³⁴ Noticiero Universal. 1952.

³⁵ HEREDERO, Carlos: Op. Cit. P. 201.

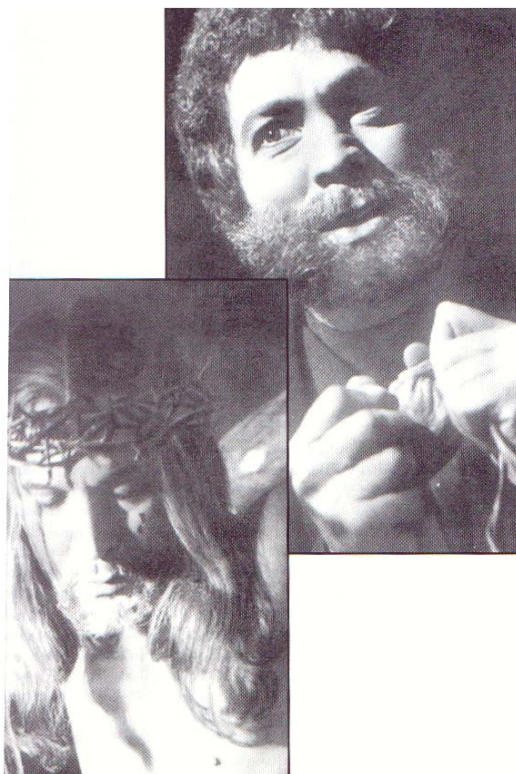
³⁶ Noticiero Universal. 1952.

Judas de la obra y el amoral Mariano Torner están ensamblados con precisión de relojería³⁷.

L'actor

Iquino va negociar amb Antonio Vilar, el Judes, durant 15 dies fins que va guanyar la seva oferta enfront d'altres que l'actor tenia des d'Itàlia, Brasil, França i Portugal. Potser la fabulosa xifra d'un milió de les antigues pessetes el va fer decantar.

De Vilar és major part de encaminats a composició del alguns un modelo de personaje. Su notable, la excelente³⁸. El pel seu lucre i del Judes transformant, pietat dels de recitar el



precís anotar que la qualificatius van destacar la seva gran personatge. Citem exemples. "El guión es evolución del interpretación es realización cor de l'home dominat insaciable afany de traïdor s'anirà gràcies a l'amor, fe i versos bíblics que ha Redemptor. Víctor

Pascual fa una grandiloqüent lloança. "Genial interpretación que del papel protagonista lleva a cabo el actor Antonio Vilar en la más humana, emocionada y convincente labor que ha llevado a cabo hasta la fecha. Su cometido es sumamente heterogéneo, pues recorre, paso a paso, toda la enorme distancia que hay de Judas a Jesús, en un proceso de conversión lenta y natural, con sus altos y bajos, con sus contradicciones y sus caídas, dando fe sus facciones de una tremenda lucha interna"³⁹.

³⁷ BARROSO, Miguel Ángel i GIL DELGADO, Fernando: Op. Cit. P. 118.

³⁸ COMAS, Ángel: Op. Cit. P. 233.

³⁹ PASCUAL, Víctor: *La Prensa*. 1952.

Els altres actors i actrius

La immensa majoria d'actors s'interpreten a ells mateixos i les escenes de la vida de Jesucrist que graven són les que ells mateixos representen en la Setmana Santa. És que la Passió d'Esparreguera és representada a la població des de fa més de 400 anys. Concordant amb les lloes que rep el protagonista principal apuntem les que reben la resta d'intèrprets. "Hay que hacer constar la valiosísima participación de Antonio Vilar, cuya interpretación, soberbia de matices, de intención y de sentimiento, le confirma como el mejor actor de habla española. A su alrededor los incógnitos actores de Esparraguera forman el conjunto más natural y más expresivo que pueda imaginarse"⁴⁰. *El Noticiero Universal* també té paraules d'enardiment quan diu "Con Vilar (doblado de manera admirable por Juan Manuel Soriano), Manuel Gas es el único intérprete profesional de la película. Los demás, gentes de la localidad erigidos en artistas cinematográficos de insospechado mérito, que han puesto todo su fervor y su entusiasmo en una colaboración sencillamente perfecta (...) Los tipos, y elección de éstos entre la masa anónima de los vecinos del lugar, trocados por el director en admirables actores"⁴¹.

3. Sinopsi argumental

Rafael J. Salvia i el mateix Iquino van prendre com a teló de fons pel seu guió els textos evangèlics tot fent incursions entre les escenes evangèliques de la vida d'un home, Mariano Torner, que la veu transformada en interpretar el paper de Jesús.

El film no segueix rigorosament l'ordre de La Passió tal i com la relaten els evangelistes. La primera escena religiosa de la pel·lícula és el Sant Sopar a la que seguirà l'Oració a l'hort de Getsemaní, escenes ambdues en les que el paper de Jesús serà interpretat per Jaime Soler, l'home que fa anys té l'honor de representar aquest personatge a La Passió d'Esparreguera. La detenció de Jesús a escena per part dels romans coincideix amb la detenció en la realitat per part de la policia de Jaime Soler. Així quedarà vacant el seu lloc que aviat serà ocupat per Mariano Torner (l'antic Judes).

⁴⁰ SÁENZ GUERRERO, H a *La Vanguardia* 23.5.52.

⁴¹ *Noticiero Universal*. 1952.

Les primeres escenes que interpreta el nou Jesús, el diàleg amb la samaritana, la relació amb els nens, amb els mercaders al Temple, són les que faran anar canviant la seva actitud per acabar amb el sermó de la muntanya (les Benaurances) on la seva identificació amb Jesús és pràcticament total quan ensenya a resar als seus deixebles el Parenostre amb una unió quasi total amb el Pare.

Al llarg de la representació d'aquestes escenes la vida de Mariano es va transformant. L'home que era rebutjat pels seus conciutadans pel seu orgull, despotisme, va esdevenint gràcies a la força en què penetra el personatge en el seu interior, un home estimat per tots. Aquesta transformació seva fa que les persones que l'envolten i a qui ha fet molt mal, es dirigeixin a ell, en observar el seu canvi, en actitud de diàleg, de pau, de germanor i, en definitiva, de perdó.

Quan en la seva vida Mariano és reconegut positivament pels vilatans serà quan en escena entrarà triomfant a Jerusalem. Ara bé, potser no tothom ha sabut o vol reconèixer aquest canvi i en els seus cors encara hi viu el rancor de les faltes comeses anteriorment. Jesús també va tenir uns enemics que no el van creure. Tots dos passaran el camí del Calvari, començament de La Passió, que acabarà amb la Crucifixió i posterior Ascensió. Ací comença el clímax de la pel·lícula que tindrà com a punt culminant la flagel·lació. Des del Calvari fins el davallament les escenes de la Passió i de la vida real s'intercalen i s'entrellacen de tal manera que el Crist i Mariano són una mateixa persona. Jesús va anar a La Passió quan era "la seva hora" i Mariano, malgrat l'advertència de la seva minyona del mal que li volen, acudeix voluntàriament i conscient a una cita que el portarà a la mort. A la cantera Mariano rebrà una gran pallissa de mans d'aquells que no saben perdonar. Només quan Mariano agonitza, un cop davallat de la Creu, el perdó és absolut. Mariano, mor dolçament; no ha guanyat el cel encara perquè qui representa l'Ascensió torna a ser el primer Jesús, és a dir, Jaime Soler.

El film parla de la consciència que pren Mariano però també parla de la venjança de Fermín, el seu germà, i de la covardia de Montserrat que no s'atreveix a declarar el seu amor al germà gran dels Torner. Els personatges del films no són, cap d'ells, bons del tot o dolents del tot. L'estructura de **El Judas** planteja una perfecta simbiosi entre la Passió de Crist i la de Mariano

Torner. Cadascun dels episodis de la Passió d'Esparreguera resumeix la base temàtica que es desenvoluparà seguidament.

4. Estructura i anàlisi

El Judas són dues històries lineals amb trames paral·leles. Per una banda se'ns relata la història de Mariano Torner en la que podem distingir clarament un pròleg, on coneixem el personatge i un epíleg, en el que morirà. Per altra banda es van succeint les diferents escenes de la Passió. Un i altre muntatge són autònoms però motiven un a l'altre la narració del film. Ambdós muntatges cerquen aprofundir en el coneixement del personatge protagonista. Les diferents escenes que integren el film componen una història que invita a l'espectador a participar-hi activament. En ocasions només l'espectador tindrà una informació que el col·locarà en una situació d'avantatge respecte als personatges filmics.

Per tal d'analitzar el film el segmentarem en parts. Distingirem tres parts que són les més freqüents en un relat fílmic: una presentació de la història, un desenvolupament, amb el clímax de la pel·lícula i un desenllaç.

Presentació

1. Títols de crèdit
2. Començament del film
3. Presentació de la vil·la d'Esparreguera i dels actors de la Passió
4. *Escena del sant Sopar*⁴²
5. Judes comença a pensar en la traïció

Desenvolupament

6. Mariano arriba a casa
 - 6.1 Amb Fermín i Montserrat
 - 6.2 Discussió amb el germà
 - 6.3 Mariano renya als nens
 - 6.4 Mariano i Montserrat

⁴² Les escenes escrites en cursiva són les pròpies de La Passió que en el conjunt d'aquesta obra cinematogràfica duren uns 20 minuts.

7. Trobada amb la família
8. Visita a l'Institut de Ciencias Naturales
9. Mariano a la fàbrica
 - 9.1 Interrogatori a Martín
 - 9.2 Mariano i Martín a soles
10. *Oració a Getsemaní*
 - 10.1 *Detenció de Jesús*
 - 10.2 Detenció de Jaime Soler
11. Enterrament de Martín
 - 11.1 Visita a la botiguera
12. En el Patronat
13. *Paraules a la Samaritana*
14. Mariano visita els seus parents
 - 14.1 Mariano amb el monjo
 - 14.2 Mariano de nou amb els parents
15. Amb el carter
 - 15.1 Amb els nens
16. *Escena de Jesús amb els nens*
 - 16.1 Al camerino
17. Discussió amb el germà
 - 17.1 Amb la botiguera
18. *Escena de la dona adúltera*
 - 18.1 *Al Temple*
 - 18.2 Felicitacions de tothom
19. Comprant la cantera
 - 19.1 *Sermó de la muntanya*
20. A l'església amb el capellà
21. Amb els nens
 - 21.1 Romiatge a Montserrat
22. *Entrada a Jerusalem*
 - 22.1 Amb el director i el capellà
23. A la cantera

Desenllaç

24. *Camí del Calvari*

25. *Davallament*

26. *Ascensió de Jesús*

26.1 Mort de Mariano

Feta l'estructura passem a l'anàlisi del film.

Presentació

Escena 1

S'inicia la pel·lícula amb els títols de crèdit. El primer correspon a la imatge de marca de la productora IFISA, que subratlla la propietat del film. Sempre amb superposició d'imatges aniran apareixent el nom del primer actor i el títol del film. Després s'aniran succeint la resta de noms. Com a fons, en tots els casos, el dibuix a manera de silueta de les muntanyes de Montserrat.

Escena 2

Al so d'una sardana i escoltant les campanes comença el film amb una introducció en veu en off on s'explica que La Passió d'Esparreguera es representa cada any a aquesta vil·la de la plana de la muntanya de Montserrat. Tots els anys els diumenges i festes de Quaresma es representa la Vida, Passió i Mort de Nostre Senyor Jesucrist, des del matí fins a la posada del sol aquest drama sacre fa d'Esparreguera una vil·la més dolça i silenciosa del que és habitual. "El rodatge va trasbalsar durant algunes setmanes la vida diària dels veïns i veïnes d'Esparreguera. Molts d'ells, juntament amb els carrers i cases del poble, i el teatre de La Passió, van ser protagonistes d'aquesta història"⁴³.

Escena 3

Els actors són pagesos, artesans i vilatans com els que van escoltar la Paraula del Senyor, que es converteixen durant unes hores en els personatges que un

⁴³ CASANOVAS, Oliva a *Regió 7*. 29.11.02.

dia van protagonitzar el major esdeveniment de la història de la humanitat. En aquest cas Caifàs és un camperol, Simó Pere és un contramestre tèxtil, Pilat és un terrissaire, la samaritana és una venedora de queviures i Jesús és empleat d'una fàbrica. El Judes és interpretat per un home malmirat de tothom, una persona roïna i mesquina.

Escena 4

Escena del sant Sopar

Iquino fa una recreació del famós sopar de Leonardo pel que fa a la distribució dels personatges. Representa el darrer sopar de Jesús en companyia dels seus deixebles. La figura de Jesús, al centre, és la que concentra totes les mirades i a Ell el director l'ha convertit en un punt focal al qual convergeixen les línies de fuga. Presenta el moment en que Jesús adverteix als seus deixebles que algun d'ells el trairà. Els deixebles, incrèduls, pregunten com pot ser que algú tingui la gosadia de trair al qui és mestre i amic. Només un s'atreveix a demanar-li al Senyor qui serà i Jesús li respon: "Aquel que moje el pan en el mismo plato que yo, éste será el traidor". Immediatament la camera ens presenta Judes. Només Judes i, evidentment Jesús que roman seré, entén les paraules del Mestre i davant d'elles la tensió el fa prémer la bossa de diners de la venda i marxar. En el moment en què Judes està a punt de marxar Jesús diu: "Ahora ha sido glorificado el hijo del hombre". L'important és el que Jesús diu i pensa, el que Ell afirma té un contingut revolucionari.

Iquino aprofita l'escena per fer referència a un fet que no veurem però que se'ns dirà oralment i que només l'evangelista Joan ens ha transmès, a saber, el moment en que Jesús renta els peus als seus deixebles tot donant-los el manament nou d'estimar-se els uns als altres. És aquesta actitud de servei que Jesús inculca una vegada i una altra als seus seguidors. "Un precepto nuevo os doy que os améis los unos a los otros como yo os he amado, así también amaos mutuamente, en esto conoceran todos que sois mis discípulos, si teneis caridad unos para con otros".

Escena 5

Mariano Torner comença a posar embolics. Acusa el Jesús d'estar insegur en el seu paper, de no matisar ni marcar les frases. "¿Si algún día interpretará a

Jesús?”. Comença a portar a terme el pla que s’ha marcat per tal de desacreditar al Jesús actual i poder erigir-se ell en el nou Jesús. La seva actuació en escena com a Judes és la mateixa que en la vida real com a Mariano, és un home dolent, capaç de tot per sortir-se amb la seva. “Es una mala persona. Es el Judas la misma palabra lo dice”. Quan Mariano arriba a casa està sol. Aquest és el preu que paga per la seva manera de ser, pel seu despotisme, per la seva indolència i orgull.

Desenvolupament

Escena 6

La camera va seguint a Mariano en una visió subjectiva. Es va situant al seu costat així podem saber quin és el seu estat d’ànim. Des de la finestra veu el germà i la núvia. Mariano crida l’atenció al germà, possiblement en gelosia, perquè probablement ell també estigui enamorat de la Montserrat. La Montserrat i el pare, el veí a qui li ha pres part del negoci, el magatzem, etc., i qui no vol que la filla, que és l’únic que li queda, tingui tractes amb la família Torner, per bé que el germà petit no té culpa de res. Això provoca una discussió entre els germans. Fermín li tira en cara tot el que creu d’ell i la resta de gent no li pot dir o no s’atreveix a dir-li. En un pla i contra pla amb la minyona al mig dels dos. La discussió, una més de moltes, acaba amb la marxa del germà petit de casa. El brou de cultiu de la vida de Mariano són les discussions amb el germà, amb els nens que els renya perquè juguen dins el seu magatzem i que li tenen por: “Cuidado que viene el Judas”. I amb la Montserrat qui no li té por però voldria el millor per a ell, potser és que ella també està enamorada.

Escena 7

Amb els familiars es comporta com un cínic, un mentider, un xulo. Deixa parlar a la família però en el seu interior hi comença a entrar la traïció. Els familiars que venen de lluny, concretament de Burgos, deixen la seva terra per saber si una cantera que han comprat té bona pedra i fer-ne un bon negoci. Mariano es presenta davant d’ells com aquell familiar que els ajudarà en tot i que restarà sempre disponible per a ells: “Si necesitáis algo, para esto estamos la familia”, però per sota va maquinant una trampa.

Escena 8

Mariano visita l'Institut de Ciencias Naturales on li diuen que la pedra és molt bona. Ell farà fer una altra investigació d'una pedra que serà dolenta i el resultat d'aquest segon anàlisi és el que presentarà a la família. Aquesta trampa només la coneix Mariano i els espectadors.

Escena 9

A la fàbrica on treballa s'ha produït un robatori, que no és l'únic ja que en dos mesos s'han robat ja 14 vegades. La policia intervé en l'assumpte perquè cal esbrinar què passa. Un treballador, en Martín, està amenaçat per Mariano i per pagar-li un deute anterior amb ell ha de robar. Ara bé Mariano li ofereix la possibilitat de redempció, només cal que faci veure que el robatori l'ha comès una altra persona, la resta vindrà donada. De Martín ningú no sospitarà, menys encara de Mariano i les culpes aniran a parar a Jaime Soler, el Jesús, perquè Mariano assassinarà a Martín i deixarà com a prova l'encenedor que es veu en aquesta escena en un primeríssim primer pla⁴⁴.

Escena 10

L'Oració a Getsemaní és la següent escena que ens presenta part de la Passió. En aquest cas podem advertir-hi diferents fonts que han fet possible la seva realització. Hi ha un primer moment en què Jesús, agenollat, demana al Pare que aparti d'ell el calze, si és possible. "Ha llegado la hora y el hijo del hombre es entregado en manos de los pecadores". La presència de l'àngel significarà l'acompanyament amorós de Déu, en el moment més tràgic de la vida de Jesucrist. L'àngel el conforta, l'anima, el consola davant els esdeveniments que tot seguit començaran. Jesús es dirigeix a Jaume, Joan i Pere, els tres deixebles estimats. En veure'ls dormir no pot per menys que recordar-los que han de vetllar en tot moment.

Jaime Soler a Getsemaní no resa només com a Jesús sinó com a persona, que sense saber-ho, haurà de passar el calze de la detenció humana.

⁴⁴ De fet l'espectador no veu l'assassinat només l'intueix. En aquest cas el director utilitza l'el·lipsi.

En aquest moment per darrere entra Judes amb els soldats romans armats a punt d'agafar-lo. "Como contra un ladrón habéis venido con espada y garrotes. Estando yo cada día en el Templo con vosotros no extendisteis las manos en mi pero esta es vuestra hora y el poder de las tinieblas". El deixeble s'acosta al Mestre i el besa. "¿Judas con un beso entregas al hijo del hombre?". Ràpidament els soldats prenen Jesús. La resta d'apòstols amb l'impetuós Pere al davant s'acosten al lloc del succés amb la intenció de defensar l'amic. Pere d'un cop sec d'espasa talla l'orella del soldat Malco a qui Jesús restaurarà deixant-lo totalment curat. "Vuelve tu espada a la vaina pues quien toca la espada a espada morirá". Jesús demana que el prenguin a ell però que deixin els altres que no són culpables. Mentrestant la policia entra al teatre en ple assaig i paral·lelament a l'acció que s'esdevé al prosceni, l'acció irreal, esdevindrà la mateixa acció de la detenció real. Judes traeix Jesús com Mariano traeix Jaime.

Els vilatans no acaben de creure que Jaime, un home model de cristià i de persona, s'hagi ficat en embolics.

Escena 11

Mariano camina sota la pluja amb pas ràpid. Mentre, per darrere seu, passa el seguici funerari que acompanya el fèretre on va Martín. Ara Mariano està salvat ningú no el podrà delatar mai.

Tot seguit Mariano entra a la botiga de queviures. La venedora li deu diners que ell li havia deixat com a préstec. Si no li paga en pocs dies no tindrà més remei que treure-li la botiga. "He venido a avisarla". La dona li diu que té una filla malalta i que no li pot tornar els diners, però ell no en fa cas.

Escena 12

L'ambició mou a Mariano a voler representar la figura de Jesús a La Passió. Va a veure els membres del Patronat i es discuteix amb ells. Sobretot amb el pare de Montserrat que no el vol veure fent el paper de Crist de cap manera. "¿Cómo va a representar el papel de Jesús alguien que no tiene sentimientos? (...) El papel de Jesús tiene demasiada responsabilidad (...) Su vida no es la más apropiada para hacer el papel". El pare de Montserrat i Mariano s'acaren i aquest restarà impassible davant l'indici d'un atac de cor de l'home. Mariano té

la capacitat de treure tothom de polleguera. Amb tot la resta dels membres s'avenen a fer-li una prova, al cap i a la fi, provar no compromet a res i d'altra banda no hi ha ningú més que pugui fer el paper, a més per si fos poc, les entrades ja estan venudes i per tant no es poden anul·lar les representacions.

Escena 13

La prova que haurà de passar Mariano serà la de la samaritana però ell no la sabrà abans perquè no la pugui assajar. Algú, però, li diu que se la prepari. La samaritana/venedora no creu que Mariano sigui un bon actor.

Mariano assaja l'escena de la samaritana (d'aquesta escena només en parla l'evangeli de Joan en el capítol 4) al camerino. A partir d'ara ell, Mariano Torner, ja és Jesús. En aconseguir-ho s'anirà transformant, quan més vol penetrar en el personatge més aquest l'influeix (i arribarà a redimir-lo com exemple de pietat i sacrifici). Precisament les paraules que pronuncia Jesús a la samaritana seran les primeres que a ell tocan en el fons del cor. "Quien beba de esta agua volverá a tener sed, pero quien beba el agua que yo le diere no tendrá jamás sed, el que bebe el agua que yo le de se hará en él una fuente que saltará hasta la vida eterna". En acabar el director li comunica que el paper se'l sap bé però li manca convicció i sinceritat. Cal que sigui veraç en la seva representació perquè així la gent que actuï amb ell també quedarà influïda i tota l'obra assolirà un dramatisme autèntic. Potser és que el paper del Mestre té un secret que no tothom aconsegueix transmetre.

Escena 14

Mariano va a visitar els parents de Burgos. No els porta bones notícies, la pedra que van portar a analitzar era dolenta, no serveix per res i per tant la cantera no produirà cap benefici. Perquè en quedi constància els porta el certificat (fals) de l'analista del Instituto de Ciencias Naturales. Comença un malestar entre el matrimoni. Ell segueix sent, però, el nebot que els ajudarà.

No obstant aquestes tretes, Mariano viatja al Monestir de Montserrat per poder-se entrevistar amb el monjo Gabriel Gironés que un dia va fer de Jesús, un Jesús a qui tothom estimava. Mariano vol aconseguir saber el secret de la seva representació i de l'èxit que ell assolía. El monjo li diu: "Yo ponía alma y vida en

ello". Cal posar èmfasi a la paraula i donar-li sentit. No hi ha més secret. La gent l'estima perquè ell estima la gent.

L'oncle vent la cantera per pocs diners i es disposa a marxar del poble amb la vergonya que això suposa. Mariano segueix el paper de bon nebot disponible fins el final. "He hecho todo lo posible (...) Siento de veras todo lo que les ha pasado (...) Déjenme que los acompañe".

Escena 15

A casa de Mariano arriba el carter amb una carta per ell. La seva actitud segueix sent altiva no obstant li demana al carter que li digui de part d'ell a la venedora Dolores que retirarà la denuncia feta contra ella. Els efectes del nou paper són lents però comencen a donar algun fruit. El primer d'ells es la retirada de la denuncia de la botiguera.

També canvia la seva actitud amb els nens als quals crida perquè s'acostin a ell. Comença la seva amistat amb ells quan els dóna uns caramels i cinc "reales" a cadascun però ells no estan contents perquè el "chiclet americano vale 6 reales". En un acte extrem de generositat els dona més diners i per primer cop somriu.

Escena 16

S'acosta la primera representació en directe. Mariano no és el Jesús ideal però no hi ha qui el pugui substituir. "Con el tiempo yo les convenceré que soy el mejor Jesús".

El primer cop que apareixen en l'escenari del teatre el nou Jesús és, precisament, en l'escena dels nens. És una escena de perdó, de penediment. Els nens demanen perdó a la nena cega a qui han fet mal i ell, per dins, potser també s'està penedint. Possiblement aquesta narració està treta dels evangelis apòcrifs ja que en cap dels sinòptics ni en Sant Joan es veu l'esdeveniment de la nena cega. Potser té un caràcter llegendari que acabarà amb la frase evangèlica: "Dejad que los niños vengan a mi que de ellos es el Reino de Dios". El director li diu que pot salvar la situació malgrat no creu que sigui el millor Jesús. Mariano arruga la foto de Judes que té al seu camerino, el seu antic paper i el seu antic tarannà. Està satisfet.

Escena 17

Quan torna a casa Mariano mira els dibuixos que de la Montserrat ha fet el seu germà. De sobte Fermín arriba i li reclama allò que un dia li va estafar. “Algún día se sabrá como eres en realidad”. Es discuteixen i es peguen. “No grites, vete antes de que haya escándalo”. La violència la trencarà la botiguera que va a casa seva expressament a donar-li les gràcies. “La niña es más importante que nada” li diu ell i ella li respon: “Ahora veo que le juzgan mal, es bueno en el fondo”. La dona li fa un petó a la mà i ell es torba, aquesta mostra d’afecte és una situació nova per a Mariano.

El germà li demana 20.000 pessetes perquè: “Aún seras un hombre generoso” i ell les hi dona.

Escena 18

La següent escena és al Temple on els mercaders venen i compren. Jesús enfadat per fer de la casa d’oració una casa de lladres expulsa tot allò que té connotacions materials. Acabarà assegut a una pedra a primera fila de l’espectacle que apareixerà al seu davant. Una dona és acusada d’adulteri, la llei de Moisès permet, més encara, obliga a apedregar les dones en aquesta situació. Abans de fer-ho el summe sacerdot li pregunta a Jesús si és lícit o no. Ell escriu a terra, no sé sap què, i davant de la insistència del sacerdot li respon: “Quién esté sin pecado que tire la primera piedra”. Un a un van marxant tots del lloc, avergonyits, començant la desfilada pels més vells. La adúltera roman a terra però perdonada: “Vete y no peques más”.

El públic l’aplaudeix perquè està content però ell no. Tothom el felicita fins i tot el seu més gran enemic: “De nada nos serviría hacer La Pasión si no aprendiéramos sus enseñanzas”.

Escena 19

Mariano ven la cantera perquè ja no l’interessen els negocis. És que: “Está muy cambiado”. Va caminant tot recitant les Benaurances, més ben dit, les comença a assajar al camerino i les anirà recitant pel carrer fins arribar a l’escenari on acabarà amb el Parenostre.

Escena 20

Després de pregar amb l'oració de Jesús va cap a l'església, concretament davant del Crist crucificat, on es trobarà amb el capellà. Encara no hi ha confessió perquè hi ha coses que no pot esmenar; són més fortes que la seva voluntat. "Hay muchas cosas de las que no puedo enmendarme aunque quisiera". El pes que porta al damunt no el deixarà viure en pau, malgrat tothom s'adona que ha canviat i tothom el té en consideració.

Escena 21

La representació ha estat un èxit. Ara que tothom està content amb ell és quan ell dubta de sí mateix. Fa el paper de bo en escena i en la vida real i la gent del seu voltant va canviant en relació a ell, fins i tot el seu etern rival.

Els nens se l'estimen fins el punt que li expliquen les seves coses. Un nen li diu que el caramel de menta que ell li ha donat el guardarà per quan el seu avi tingui tos. I li explica també que li ha caigut una dent.

Tot el poble s'aplega per pujar a Montserrat i anar a la cova de la Mare de Déu. El seguici camina al so del Virolai. La mare de Jaime Soler va descalça per una promesa que va fer demanant-li a la Verge que ajudés al seu fill. Per la seva banda la Montserrat li fa saber a Mariano que està commoguda per la seva interpretació i l'insinua que no està enamorada de Fermín sinó d'ell, perquè ara és l'home que havia pensat que podria ser. Ell li demana que li digui al germà que torni.

Escena 22

És Diumenge de Rams a Esparreguera i a la representació de La Passió, al so del Messies de Haendel s'esdevé l'entrada triomfal a Jerusalem.

La gent està entusiasmada però ell només té l'objectiu de confessar la manera com es va fer amb el paper. El que vol és la pau interior. "Lo único que me importa es la paz de mi conciencia". Després de la representació, davant del capellà i del director, quan tots tres són a la seva habitació, els explicarà el què va fer. "Así es como calumniando a un hombre inocente conseguí repetir las palabras de Jesús en el escenario estas mismas palabras son las que hoy me

lleven al arrepentimiento”. Vol que Jaime Soler torni per demanar-li perdó i per cedir-li de nou el lloc de Jesús. “Después hagan de mí lo que quieran”.

Escena 23

És el clímax del film.

Els parents busquen Mariano per apallissar-lo, assabentats de la seva traïció, però la minyona, sempre al seu costat, l'avisava que si va a acomiadar-se dels parents el mataran. “Tengo un deber a cumplir y lo voy a cumplir”. Un cop amb els parents els vol explicar la veritat però ells no l'escolten. És normal sempre amb mentides la veritat costa de creure. Comença la flagel·lació. El germà el pega engelosit per la seva relació amb la Montserrat, els cosins el peguen per la traïció però ell no es torna: “La violencia engendra violencia”, els diu. La flagel·lació no la viu en escena sinó en la seva vida privada.

Desenllaç

Escena 24

En el teatre portarà la creu camí del Calvari, amb totes les nafres i cops que li han donat els parents. En el “Via crucis” cau tres vegades i la Verònica li eixugarà la cara però cap Cirineu li portarà la creu. Per uns segons és la figura del “Ecce Homo”.

Mentre es recupera al camerino aquell nen li porta el caramel de menta que havia de ser pel seu avi, però que ara a ell li és més necessari. La Montserrat i el germà són al seu costat. Els actors de la companyia de teatre també. Tothom li fa costat. El metge el vol visitar però ell vol seguir la representació. Li claven els claus i el crucifiquen. Un cop a la creu recitarà les anomenades set paraules. “Todo está terminado”. Mentre en la realitat torna en Soler. Jesús mor i s'esdevé una gran i forta tempesta. Els soldats trenquen els genolls dels dos lladres i marxen corrents abans de mullar-se.

Escena 25

En el davallament hi ha present Nicodem, Joan d'Arimatea, sant Joan (el deixeble estimat), Maria, la mare, Maria Magdalena i tres dones més. Per uns segons es veu la imatge de la Dolorosa i de la Pietat.

En el camerino mentre agonitza demana que vingui en Jaime Soler i quan aquest arriba li demana perdó públicament. Tothom està compungit. Jaime Soler acabarà l'obra en escena i Mariano acabarà la vida en la realitat. Abans, però, demanarà l'absolució. "Ahora estoy contento. Dios ha tenido piedad de mí (...) Mi alma era de Judas y Jesús la lleva con él. Tenia que morir para salvarme". El poble reunit allà plora la seva mort.

Escena 26

Al so de l'Al·leluia de Haendel Jesús puja al cel i Mariano mor dolçament.

Fent l'anàlisi del film veiem que la narració cinematogràfica consta dels tres temps que ja he assenyalat: presentació, desenvolupament i desenllaç i aquesta estructura per partida doble ja que, com hem dit, hi ha una alternança de seqüències entre la història real, la vida de Mariano, i la història de ficció, La Passió, que es representa en el teatre.

El Judas conté 26 seqüències en total que les podem desgranar de la següent manera: el començament conté les imatges de la vil·la d'Esparreguera i la presentació dels personatges secundaris, del principal, Mariano Torner, i d'aquells que tindrà més a prop; i l'escena del Sant Sopar, on es mostra ja de ben antuvi les diferències que hi ha entre Judes i Jesús o el que és el mateix entre Mariano i Jaime Soler. Són cinc escenes que permeten a l'espectador situar-se en el context. El desenvolupament, com és natural, és molt més llarg, transcorre en les 18 seqüències següents. D'aquestes, 12 són dedicades a Mariano i la seva relació amb la gent que l'envolta i 5 són representacions de La Passió, a saber, l'oració a Getsemaní, l'assaig de l'escena de la samaritana, l'escena de Jesús amb els nens i l'expulsió dels mercaders del Temple on Jesús aprofita per perdonar a la dona adúltera i l'entrada a Jerusalem. L'escena 19 és compartida entre la història de Mariano i la predicació a la muntanya acabant amb la pregària al Pare. El clímax de la pel·lícula (escena 23), d'una forta càrrega emocional és la pallissa que rep Mariano a la cantera (la flagel·lació) que acabarà en el camí del Calvari i la Crucifixió. Finalment el desenllaç amb 3 seqüències una dedicada a l'agonia de Mariano, l'altra al davallament de la creu i, finalment, l'ascensió de Jesús al cel.

L'enquadrament del film és objectiu, dinàmic i narratiu en la majoria de les escenes o el que és el mateix en les escenes dedicades a la vida de Mariano; és expressiu en les escenes de La Passió en les que s'aconsegueix un efecte concret estètic i significatiu plenes d'expressivitat i simbolisme. Alguns exemples serien el pla de Jesús escrivint a terra abans de donar el veredicta a la dona adúltera o el pla de Jesús dalt de la muntanya ensenyant el Parenostre als deixebles.

El pla que predomina és el pla americà en el que les persones queden emmarcades en la seva geografia i ambient. Posseeix un valor narratiu i dramàtic alhora que descriptiu. S'utilitza escassament però amb molt encert el pla detall quan s'enfoca en primeríssim pla l'encenedor que donarà la culpa a un innocent o bé el rostre de Crist, "l'Ecce Homo" durant el Via Crucis. Aquest plans estan rodats amb una angulació normal la majoria d'ells mentre que alguns presenten un angle expressiu determinat. Concretament Iquino va filmar picats en la relació entre Mariano i Martín amb una clara intencionalitat de inferioritat del darrer davant del primer. Normalment el Judes és gravat sempre en un lleuger picat i la resta de personatges en un lleuger contrapicat, corregint l'angle segons evolucionen tots els personatges i especialment el principal.

El muntatge és analític en la majoria de seqüències obtenint uns plans propers i breus de gran expressivitat psicològica i subjectiva. Pel que fa als signes de puntuació s'utilitza sobretot el tall sec.

L'espai fílmic es divideix en aquest film en espais oberts que situen geogràficament l'acció. Són rodats en escenaris naturals de la vil·la d'Esparreguera com són els carrers, les places, les cases del poble, etc. Aquestes escenes s'oposen a les rodades en interiors o espais tancats que són molt més dramàtics. És una oposició sobretot lumínica: suau i difuminada en el primer cas i brusca i amb grans contrastos entre llums i ombres en el segon. En totes elles, en les exteriors i en les interiors, s'incuben les males passades que fa Mariano. Els espais de la representació de La Passió, per la seva banda, donen tranquil·litat, pau, serenor, malgrat el drama que s'està representant.

Iquino mostra en 102 minuts el canvi de personalitat del protagonista del film que en realitat necessita d'unes quatre setmanes (les que dura la Quaresma i en les que es representa la Passió a Esparreguera). Si dividim la pel·lícula segons el temps que dedica a cada història ens trobem que la vida de Mariano dura aproximadament 75 minuts i la història de La Passió, que contribuirà al canvi del protagonista, en dura 20 aproximadament.

El moviment de camera és eminentment dramàtic i narratiu combinant-los ambdós hàbilment. Iquino dona un ritme àgil a la historia alternant tres tipus de situació: enregistraments teatrals de la Passió d'Esparreguera, són les filmacions de La Passió amb planificació cinematogràfica; els detalls dels actors de la història i el rodatge de l'aventura de ficció de **El Judas**, tot plegat dona un contrapunt i la cinta assoleix alçada religiosa, humana i patètica. És un ritme *in crescendo* al llarg de tot el desenvolupament fins arribar al clímax. En canvi el desenllaç més dramàtic, és més pausat, més lent.

La música ens acompanya al llarg de tot el film. En algun moment fins i tot pren el protagonisme subratllant els estats d'ànim, és el cas del seguici funerari on s'escolta la cançó *Rossinyol que vas a França* o el cas de la música gregoriana que sona de fons mentre s'esdevé el diàleg entre Mariano i el monjo o, per citar-ne un altre, el cas de la música del *Violai* durant el romiatge a la cova de la Mare de Déu.

El soroll, element tecnològic, és real i objectiu que vol dir que correspon a la realitat que veiem i forma part del què contemplem, un exemple seria el soroll de les màquines en la fàbrica on treballa Mariano que obliga als personatges a parlar alt per escoltar-se. El soroll que s'afegeix a l'acció per aconseguir una determinada expressió com els claus que li claven a Jesús.

En **El Judas** hi trobem dos tipus de diàleg aquells que són reals, els de les persones en la seva vida quotidiana i els trets dels Evangelis que s'utilitzen en les escenes de La Passió. Durant les primeres imatges del film i només en elles

se sent una veu en *off* que explica on som, quina història veurem i ens presenta els seus protagonistes.

6. Fortuna crítica

El Judas va aconseguir gran èxit de públic, gran èxit econòmic i també de crítica. El film es va exhibir en tres cinemes a Barcelona en la seva estrena “donde ha alcanzado un éxito resonante para la cinematografía española, como lo demuestran los comentarios y críticas favorables del público y prensa local (...) Que como prueba fehaciente del citado éxito alcanzado y a pesar de haberse exhibido en tres locales al mismo tiempo, ha habido que prolongar su exhibición, hasta haber entrado en la sexta semana, que por ser en tres locales a un mismo tiempo, suponen dieciocho semanas en cartel, para satisfacer los deseos del público barcelonés”.

La pel·lícula va estar premiada en diferents ocasions com ja ha quedat dit en la fitxa tècnico-artística. Es va estrenar a diferents països: Itàlia, França, Canadà, Argentina, Mèxic, Cuba, Perú, Venècia, Colòmbia, Xile, Uruguai i altres països d'Hispanoamèrica a més d'alguns països asiàtics i oceànics. Es va exhibir a alguns estats d'USA gràcies a la intervenció del pare Peyton que el va recolzar després d'haver-la vista a Festival de Venècia. El productor associat Josep Carreras afirma que “**El Judas** es lo mejor de Iquino y del cine español, señala que Iquino ha sabido crear una industria”⁴⁵.

La crítica, a la premsa, sembla que ha tractat molt bé la pel·lícula. En el diari *ABC* se la qualifica de perfecta mentre que el diari *Ya* diu d'ella que té projecció universal. Pel que fa al contingut de la pel·lícula i als aspectes cinematogràfics sembla que hi ha una clara unanimitat. Sáenz Guerrero va dir que “la forma que Iquino ha dado a **El Judas** se ajusta prodigiosamente a las exigencias que la hondura del asunto imponía y así ha logrado armonizar el tono de cada situación con el de la composición de los planos hasta culminar por un lado, con la brutal secuencia de la agresión y la venganza en la cantera y por otro lado con la emoción de los planos postreros, cuyo dramatismo, contenido,

⁴⁵ COMAS, Ángel: Op. Cit. P. 23.

tenso, impresionante, tiene difícil superación”⁴⁶. A *La Vanguardia* es va dir que Iquino havia aconseguit la seva millor pel·lícula sobre un tema delicat i difícil, imprimint tal unitat a les dues fases de l’argument, i dirigint amb un gran sentit cinematogràfic, que resulta impossible concebre un encert més gran. Víctor Pascual utilitza paraules semblants per expressar el que ell ha vist “Iquino logra imprimir tal unidad a las dos fases del argumento – la profana y la literario-religiosa – y dirige y coordina con tan exacto sentido de la concatenación cinematográfica, que resulta imposible concebir mayor acierto en tan difícil labor”⁴⁷. Podem inscriure **El Judas** en la moda del cinema neorreliós de l’època, per bé que es distingeix d’ell per la pretensió que té de denúncia social i per l’hàbil joc de ficció i realitat i, encara, perquè utilitza actors no professionals de La Passió de Esparreguera y, sobretot, pel seu to neorrealista en la planificació i fotografia.

Pel que fa als especialistes de cinema la reacció és de lloança. Jaime Picas a *Fotogramas*⁴⁸ va elogiar l’argument escrivint que “la segunda mitad es impresionante con el contrapunto de las escenas de la pasión logrando un paralelismo de una efectividad y de una ejemplaridad enorme”. Miquel Porter i Moix qualifica el film com una pel·lícula melodramàtica carregada de bons sentiments. *Cine-Mundo*, una altra revista, va dir que poques pel·lícules han aprofundit tant en el complex mecanisme espiritual de l’home amb la valentia amb la que ho fa aquesta. Les dues línies que marca l’acció estan netament traçades des del començament. És important, diu l’article, que no siguin confuses i que sapiguem quan Vilar és Jesús, encara que sigui Judes i, quan ja ha canviat la seva ànima. Altres crítics se centren més en temes socials o polítics com Esteve Riambau quan diu que **El Judas** és un film històric que té els millors mèrits per la seva excepcionalitat en un context de repressió contra la llengua d’un país.

La bona premsa i la bona crítica arriba també al guionista, a Rafael J. Salvia. “Cábele a éste el mérito singularísimo de haber concebido un asunto original por sus cuatro costados, de haberle dotado de una vibración espiritual

⁴⁶ SÁENZ GUERRERO, H a *La Vanguardia*. 23.05.52

⁴⁷ PASCUAL, Víctor a *La Prensa*. 1952.

⁴⁸ PICAS, Jaume a *Fotogramas*. 23.05.52.

extraordinaria y de haber sabido comprender cinematográficamente un tema que ya era muy considerable literariamente. La identidad de pareceres entre director y guionista, su compenetración y, en suma, el complemento que uno ha representado para la tarea del otro, ha sido el punto de partida ideal de una película merecedora de todos los elogios”⁴⁹.

El propi Ignacio F. Iquino parla del film en aquests termes “por primera vez en la guerra del arte contra la taquilla los dos bandos han ganado. Los grandes productores se sienten orgullosos y satisfechos cuando los críticos llaman a sus películas “una obra de arte” pero tiemblan cuando los exhibidores usan la misma calificación. Sin embargo, de vez en cuando en la historia del cine surge una película excepcional que siendo una verdadera “obra de taquilla” es también una obra de arte”⁵⁰.

L’any 2002 la localitat d’Esparreguera va commemorar els 50 anys de l’estrena de **El Judas**. Aquests són alguns dels titulars de diaris. “Esparreguera commemora els 50 anys del rodatge de **El Judas**”⁵¹; “Esparreguera celebra el 50è aniversari del film **El Judas**”⁵² o “Cinema i teatre s’uneixen a Esparreguera per celebrar el 50è aniversari de **El Judas**”⁵³.

El nombre d’espectadors és de 72.378 persones i la recaptació en euros és de 7.686.

⁴⁹ SÁENZ GUERRERO: *La Vanguardia*. 23.05.52.

⁵⁰ COMAS, Ángel: Op. Cit. P. 232

⁵¹ *Avui*. 30.11.02.

⁵² *Regió 7*. 29.11.02.

⁵³ *Regió 7*. 01.12.02.

El beso de Judas de Rafael Gil

1953

1. Fitxa tècnica i artística

P: Aspa Films; Nac: Espanya; Dir: Rafael Gil; Argument, guió literari i diàlegs: Vicente Escrivá; Guió cinematogràfic: Vicente Escrivá i Ramón D. Faraldo; Fotografia: Alfredo Fraile i Harold K. Vincent (a Terra Santa); Decorats i efectes especials: Enrique Alarcón; Vestuari: Humberto Cornejo; Música: Cristóbal Halffert; Direcció de producció: Juan de Rada; Intendent general: Ramón Llido; Ajudant direcció: Pedro L. Ramírez; Muntatge: José Antonio Rojo; Compaginador: Tivor Reyes; Ajudant de producció: Jesús G. Gargoles; Ajudant de dron.Ho: José Luis Robles; Operador: César Frailes; Figuració: Manuel Comba i Eduardo Torre de la Fuente; Maquillador: Francisco Puyol; Constructor de decorats: Francisco R. Asensio; Ajudant decorador: José Aldudo; Ajudant maquillatge: Fernando Martínez; Mobles i atrezzo: Luna, Vázquez i Menjibar; Sastreria: H. Cornejo; Regidor: Enrique Rival; Ajudant de foc: M. Barquero; Foto-Fixa: Julio Ortas; Assessor religiós: M.I. Sr. Don Salvador Muñoz; Estudis: CEA; Sistema de so: Eurocord "N"; Cap de so: Antonio Alonso; Laboratoris: Madrid Films; Intèrprets: Rafael Rivelles (Judes); Francisco Rabal (centurió Licini); Gerard Tichy (Ponç Pilat); Fernando Sancho (pare del conspirador); José Nieto (Eliazim); Manuel Monroy (sant Pere); Félix Dafaucé (Misael); Francisco Arenzana (lladre bo); Gabriel Alcover (Jesús); Pedro Anzola (sant Joan); Luis Hurtado (Caifàs); Mercedes Albert (Verónica); Jacinto San Emeterio; Santiago Rivero; Toni Hernández (Saúl); Ricardo Turia (Joan Baptista); Manuel Kayser (rabí de Canà); José Villasante (lladre dolent); Rafael Barden (possader); Maria Esther Rambal (filla de Verónica); Ruth Molly (prostituta); Mercedes Serrano (Maria Magdalena); José Manuel Martín (jove miserable); Carlos Miguel Solá (Felip); Pedro Fenollar (Simó); Arturo Fernández

(Jaume); Germán Sánchez (Andreu); Juan Pereira (Tomàs); Francisco Olás (Mateu); Tomás Torres (Tadeu); Rafael Cortés (Jaume, fill d'Alfeu); Juan Guillermo López (Bartomeu); Domingo Rivas (Nicodem); Ángel Calero (Josep d'Arimatea); M. Dolores Fernández (Verge Maria); Milagros Leal (venedora); Joaquín Regúlez i Fidel Díez (sacerdots); Francisco Taulé i Félix Brionés (camellers); Eugenio Domingo (Acáz); José Luis Caballero; José Alburquerque; José M^a Rodríguez; Luis García Guerrero; Antonio Gil López i Ramón Elías (homes); José M^a Gasso i Alfonso de la Vega (soldats); Hebe Donay (Maria, la de Llätzer); Manena Algora (noia); Antonio Pérez (acusador); Rafael Vaquero (vianant); José M^a Oní (taverner).

Duració: 90'

B/N

Estrena: El 27 de febrer de 1954 al cinema Rialto de Madrid; el 12 de març al cinema Kursaal de Barcelona i el 28 de febrer a Itàlia.

Premis:

- Va representar Espanya en el Festival Internacional de Venècia on va aconseguir l'acèssit de la Oficina Catòlica Internacional de Cine de Venècia.

2. Introducció

El director

Rafael Gil⁵⁴ neix a Madrid el 1913 i mort a la capital d'Espanya el 1986. Assagista i crític cinematogràfic al servei de la República, va publicar articles en revistes com *Popular Film*, *Films Selectos*, *Nuestro Cinema* i *Cinema Sparta*, així com en diaris com *La voz*, *Clarida*, *ABC*, i en la radio, Unión Radio. Durant la guerra va fer diversos documentals en la zona republicana sota les ordres del director Antonio del Amo. Recentment han vist la llum els seus escrits en un llibre titulat *Rafael Gil*⁵⁵.

La carrera de Gil es pot dividir en varies èpoques. La primera, la més destacada, va des de 1941, any en que realitza la seva primera pel·lícula **El hombre que se quiso matar** sobre un tema de Fernández Florez, a 1952.

⁵⁴ Més informació a *Revista Internacional de Cine*. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Filmografía crítica de Rafael Gil*. Núm. 11/12. Gener/febrer. Pp. 35-52

⁵⁵ ALONSO BARAHONA, Fernando: *Rafael Gil. Escritor de cine*. Egeda Ediciones. Madrid. 2005.

Realitza, contractat per CIFESA, els seus millors films i aquells dels qui el propi Gil n'està més satisfet. Són pel·lícules que responen a diversos esquemes argumentals. Va passar del melodrama d'època amb **El clavo** (1944), al gènere "imperial" amb **Reina Santa** (1946) i de la problemàtica religiosa amb **La fe** (1947) a les adaptacions literàries de gran prestigi amb **Don Quijote de La Mancha** (1947). Les virtuts d'aquests films són la seva bondat, l'humor, la tendresa dels personatges, l'intent de dignificar els temes i l'apropament a les persones.

La segona etapa comença el 1952 quan signarà un contracte amb Aspa Films. Amb aquesta companyia i al costat de Vicente Escrivá un hàbil guionista, que en aquests moments està al cim de popularitat, aconseguiran un gran èxit de públic amb **La Señora de Fatima** (1952) film amb el que iniciaran un sèrie de pel·lícules religioses com **De Madrid al cielo** (1952), **La guerra de Dios** (1953), guardonada a Venècia, i **El beso de Judas** (1953), **Murió a los 15 años** (1954); **Sor Intrépida** i **El canto del gallo** de 1955; **Un traje blanco** i **La gran mentira** ambdues de 1956. Els films, van ser "obras dignas, sin más", com diu Barahona⁵⁶, però van tenir molt èxit.

La tercera època comença el 1957 quan trenca amb Escrivá i amb Aspa i crea la seva pròpia productora Coral Film, amb la que vol tornar als temes i ambients dels seus començaments. Aquell director que en els seus inicis feia un cinema tendre, senzill i de qualitat s'inclina en aquests moments per una comercialitat sense pretensions.

Després de 1960 la seva obra serà de temàtica aliena als seus gustos. Els films són oportunistes conjunturals i comercials, sense rastre de transcendència i res tenen a veure amb els anteriors com **La reina del Chantecler** (1962). Podria haver estat un gran director del cinema espanyol però es va lliurar a una tasca popular, realitzada, això sí, amb força dignitat.

⁵⁶ ALONSO BARAHONA, Fernando: Op. Cit. Pp. 35-36.

La seva filmografia, que sobrepassa les 70 pel·lícules, és típica dels artesans dòcils. Va saber fer una bona carrera durant l'Espanya de la postguerra esdevenint el director que potser ha rebut més premis oficials durant el període 1939 a 1975 ja que va ser un home poc conflictiu amb la Dictadura de Franco.

Els actors

El treball de l'actor principal, Rafael Rivelles, està a l'alçada dels qui en alguna ocasió han interpretat el turbulent personatge de Judes. L'actor està sublim en el paper de l'apòstol, un intel·lectual i rebel orgullós que somia en derrocar a Roma i desconfia de la humilitat com a mètode, ell sosté el nus dramàtic de la pel·lícula. El seu mestratge de gran actor es deixa veure en un paper extremadament difícil. És un gran actor de teatre però alterna l'escenari amb el cinema mitjà pel qual ha realitzat força pel·lícules i algunes del tema que ens ocupa com, per exemple, **Murió hace 15 años; Marcelino, pan y vino** de Ladislao Vajda, les dues de 1954; i **El señor de La Salle** (1964) de Luis C. Amadori, per la qual va rebre un premi del Sindicato Nacional del Espectáculo. Francisco Rabal, va començar, amb aquest film, a revelar-se com un actor ple d'esperances. Els seus primers èxits els aconsegueix amb pel·lícules político-religioses escrites per Vicente Escrivá, produïdes per Aspa Films i dirigides per Rafael Gil com **La guerra de Dios** (1953), **Murió hace 15 años** (1954), **El canto del gallo** (1955) o **La gran mentira** (1956) tot i que ell diu "Mi experiencia religiosa se reduce a cuando yo ayudaba a misa al cura de Gargantilla. Bueno, más tarde, cuando iba a las clases nocturnas de los jesuitas, fui secretario de la Congregación de San Luis Gonzaga, porque así estaba organizada la cosa. El miedo al infierno fue lo que, a veces, me hizo ir con más intención a una misa o a un rosario. Me curé de ese miedo, y ya nunca me he planteado el tema religioso. En mi casa no había ningún ambiente religioso, mi madre no iba a misa, y luego al leer libros y todo eso ... Yo soy completamente ateo"⁵⁷.

La resta d'actors i actrius completen l'ampli repartiment perfectament harmonitzat per Gil.

⁵⁷ HIDALGO, Manuel: *Francisco Rabal. Un caso bastante excepcional*. 30 Semana del cine. Valladolid. 1985. P. 43.

El film

Amb força mitjans materials (tenia un pressupost de 12 milions de pessetes) Gil va compondre una pel·lícula que s'atreveix a "imaginar en las horas del Judas posterior a la traición una serie de episodios mínimos que de alguna forma nos hace entrever cómo anduvo de sucia y tambaleante la conciencia de aquel hombre que acabó por ahorcarse en el campo del alfarero porque no aguantaba su propia conciencia"⁵⁸. La província de Múrcia i en particular la ciutat de Lorca van ser l'escenari d'una de les pel·lícules més singulars del cinema espanyol. En les cases de Mojácon (Almeria) es van aixecar les cases del poble de Canà. Era una superproducció en la que no es van escatimar esforços ni mitjans: es van construir grans decorats que simulaven ser la sinagoga de Jerusalem i el Palau de Ponç Pilat. A més es va demanar la col·laboració d'un gran nombre d'extres per escenes multitudinàries. Les escenes que es desenvolupen en el llac de Genesaret són rodades a Águilas (població de la província de Múrcia). D'aquesta ciutat es van aprofitar els vestits i algunes quadrigues que utilitzaven per fer les processons de Setmana Santa. El castell de Múrcia apareix transfigurats, gràcies al trucatge, en la ciutat de Jerusalem. Tot el paratge murcià era similar per la seva aridesa al de la Palestina dels temps bíblics. A més d'això, 82 decorats exteriors de Terra Santa, agafats per Gil l'estiu de 1953 van ser utilitzats després com a transparències.

3. Sinopsi argumental

Vicente Escrivà va escriure aquest guió per a Rafael Gil sobre les passes de Judes abans de la traïció a Jesús i les immediatament posteriors a la seva crucifixió. La idea era, segons el mateix Escrivà, fer la història del drama de Crist a través de l'home que el va vendre.

Poc sabem de Judes perquè els evangelistes narren la traïció de manera molt concisa. Sobre el final de Judes tenim únicament el relat de Mateu qui ens fa saber que un cop es va adonar del que havia fet: "Ell va llençar les monedes al

⁵⁸ GIL DE MURO, Eduardo T.: *Mis 100 mejores películas del cine religioso*. Editorial Monte Carmelo. Burgos. 1999. P. 30.

santuari i sortí. Se'n va anar i es va penjar”(Mt 27, 5). Es creu que Judes era pèl-roig, que administrava els fons del col·legi apostòlic i que tenia manifestes inclinacions al robatori. No obstant això Judes és un dels Dotze, així ho afirmen els 3 sinòptics (Mt 10,1; Mc 3,13; Lc 6,12), expressant així la seva especial elecció i vocació per part de Jesús: “No m’heu escollit vosaltres a mi; sóc jo qui us he escollit a vosaltres...” (Jn 15,16) així com el lliurament de poders que els dóna Crist. Els 12 han de judicar el món, juntament amb Jesús, i ser fonament de la nova Jerusalem.

El Beso de Judas ens explica com aquest home, ambiciós, vol estar entre els primers seguidors de Jesús; per una aspiració material però s’aparta del Mestre quan veu que el seu regne no és d’aquest món. Aleshores el traeix venent-lo, per 30 monedes de plata, al Sanedrí. La culminació del drama està en la soledat del traïdor qui, després de sortir del cenacle, sense trobar més refugi on passar la nit que el taller del fuster que construeix la creu per Jesús, acaba suïcidant-se perquè no pot aguantar el pes de la seva pròpia consciència. Judes sent i es penedeix del seu crim però es desespera davant la misericòrdia de Déu. El Sanedrí que havia tramet amb el traïdor el complot, ara no el vol escoltar i ell considera més desesperada la seva situació. Els membres del Sanedrí potser tenen part de culpa en el destí fatal de Judes.

4. Estructura i anàlisi del film

En l’estructura de **El Beso de Judas** podem distingir un pròleg o presentació del tema, un desenvolupament i un desenllaç. La història que relata el film és la de Judes però paral·lelament a ella, des de l’escena 10 on apareix per primera vegada Jesús fins l’escena 41 en què mor contemplarem, de fons, la Passió de Jesucrist. Les dues històries són autònomes malgrat la seva superposició i mostren les diferents actituds dels dos homes que les protagonitzen així com les seves vides interiors.

Per tal d’analitzar el film el segmentarem en les tres parts que hem esmentat: la presentació de la història, el desenvolupament i el desenllaç.

Presentació

1. Títols de crèdit
2. Caravana de camells
3. La multitud en el pati del Temple
 - 3.1 El sacerdot a l'interior del Temple
4. Pels carrers de la ciutat
 - 4.1 Judes i Misael
5. Judes en el Temple
6. Interior de la casa de Judes
 - 6.1 Judes i els treballadors
7. Una caravana de camells
 - 7.1 Judes camina pel desert
 - 7.2 Judes i Joan Baptista
8. Judes arriba a Galilea
9. Judes marxa cap el llac
 - 9.1 Trobada amb els apòstols

Desenvolupament

10. Caravanes, enterrament i seguici funerari
11. Jesús escull els dotze
 - 11.1 Sermó de la muntanya
12. Pere i Judes
13. Judes i el cec
14. Judes i els fills del leprós
15. Judes a la posada
16. Jesús i els seus deixebles
17. Els apòstols a la barca
18. Jesús anuncia la seva Passió i Mort
19. Sopar a casa de Simeó
20. Judes al Temple amb el sacerdot
21. Entrada a Jerusalem
 - 21.1 La nena invàlida el vol veure
 - 21.2 El Sanedrí reunit

- 22. El soldat romà visita Ponç Pilat
- 23. Pere i Judes parlen del futur de Jesús
- 24. El sacerdot tempta a Judes

Desenllaç

- 25. Sopar Pasqual de Jesús i els seus amics
- 26. Getsemaní
 - 26.1 El bes de Judes
- 27. Jesús al Temple
 - 27.1 Judes fuig
 - 27.2 Jesús és burlat
- 28. Flagel·lació
- 29. Judes a casa seva
- 30. Jesús camí del Calvari
 - 30.1 La Verònica
 - 30.2 El miracle de la nena
- 31. Judes amagat
- 32. El soldat lligat al mur
- 33. Crucifixió
 - 33.1 Proclamació de les set paraules
- 34. La mort
- 35. Judes es torna boig
- 36. Licino lligat al mur i Judes penjat
- 37. Fi

5. Recursos expressius i narratius

Presentació

Escena 1

Els títols de crèdit en lletres blanques sobre el fons d'un quadre de Giotto que porta el mateix títol que el film i que representa el moment de la traïció, el bes de Judes. En primer lloc apareix el nom del gran protagonista del film Rafael Rivelles en **El beso de Judas** i seguidament el nom del segon protagonista Francisco Rabal. Després la mida de la lletra disminueix segons la importància dels actors anunciats en bloc.

Escena 2

Comença amb una panoràmica que mostra una ciutat, per la muralla de la qual podem deduir que és Jerusalem. A ella s'acosten uns homes i els seus camells que van caminant a bon pas. De fons sonen les trompetes triomfants.

Escena 3

Es succeeixen uns plans que van mostrant successivament la multitud congregada en el patí del Temple i les trompetes que sonen. Un sacerdot, a l'interior del Temple, honora l'Arca de l'Aliança situada darrere del vel. El canelobre de set braços o menorà dona llum i l'encens aromatitza l'ambient. El sacerdot surt a l'exterior on alçarà un cant de lloança a Javhé, creador del món. Tots els presents li retrans homenatge agenollats a terra.

Escena 4

Pels carrers de la ciutat la gent camina, s'atura, parla i dona pas als soldats. Un d'ells (Francisco Rabal en qui es marca la transició del paganisme al cristianisme), que després sabrem que es diu Licinio (que pot recordar el Marcus Vinicio de **Quo Vadis**, 1951 de Mervyn LeRoy i protagonitzat per Robert Taylor), serà l'encarregat d'anunciar l'ordre de Ponç Pilat de matar, en creu, a aquells que han causat una revolta a la ciutat. Aquell que és el cap dels amotinats, Judes, es visita per un home el fill del qual és un dels condemnats a mort. El pare li demana que l'ajudi, que el salvi, però Judes no només s'hi nega sinó que a més l'amenaça dient-li que els altres dos fills que té també moriran si ell el delata. "Mi vida es más importante que la suya". L'home es veu perdut però li profetitza que tothom pagarà, algun dia, per allò que fa. "El Señor nos juzgará a todos".

Escena 5

A la plaça els homes debaten si Joan Baptista és o no el Messies esperat. El sacerdot que coneix les escriptures diu que no és el moment de l'arribada del Messies, que encara falta molt temps. És una qüestió de càlcul d'anys i no es posen d'acord. Judes, però, no queda convençut.

Escena 6

Judes a casa seva llegeix els rotlles i s'adona que efectivament el Messies ha d'arribar però abans un precursor li prepararà el camí. "He aquí que enviaré un mensajero delante de mi y luego enseguida el Señor a quien buscáis". Una mica més lluny, dos homes estan parlant d'aquest Joan Baptista, el profeta del Messies. Judes s'apropa a ells i els demana que li diguin on el pot trobar.

Escena 7

Judes i els dos homes caminaran plegats, durant un temps i després es separaran. Judes farà encara força trajecte sol pel desert. Serà quan descansa en un oasi que se li apareix Joan i li dirà que la seva missió és anunciar aquell que és més gran que ell. "Yo soy la voz que clama en el desierto". Judes es posa en marxa cap a Galilea on Joan li ha dit que trobarà al Mestre.

Escena 8

En arribar a Galilea escolta una discussió en la que la gent del poble considera que l'home que ha convertit en vi l'aigua que hi havia a les tines preparades per unes noces, aquest ha de ser el Messies. El rabí, coneixedor de les escriptures, creu que no pot ser ell ja que aquest home és de Natzaret (és a dir de Galilea) i el Messies esperat ha de venir de la Judea. Els prediu que si s'entossudeixen i el volen proclamar rei els romans els ho faran pagar car, amb la mort. Enmig de l'escàndol apareixen els soldats, entre ells el conegut Licinio, un home bo, s'aproxima a les tines. Judes, està allà, tasta el vi i n'hi dóna a tastar-lo a ell. Ambdós queden admirats que allò hagués estat aigua. "¡Y esto fue agua!". Judes surt per anar a trobar aquest home que ni ell ni el públic coneixem.

Escena 9

Pel camí coincideix amb un grup de persones, cecs, coixos, pobres, etc. També hi va un jove, un lladre, que viu la vida a costa dels altres. Tots van al llac on els han dit que hi ha aquest home que fa miracles. Un cop al llac es troba amb els amics de Jesús. Com pot ser que aquests pobres pescadors siguin els seus amics? Coneix a Andreu, Joan, Jaume i Pere però no els fa massa cas perquè els considera poca cosa. I encara més es pregunta, com pot ser que Jesús no vagi a Jerusalem, la capital? Joan li dóna la resposta: "Él

decide y sus obras dan testimonio de Él". Judes s'estranya de tot plegat. A la ciutat, però, també li expliquen que aquells qui acompanyen a Jesús són els més pobres entre els pobres. Una venedora li diu que un cobrador d'impostos ha marxat amb ell. "Algo debe tener cuando arma tal desconcierto". En aquest ambient Judes es troba amb el pare del noi que va morir per sedició. L'home perdona malgrat: "no es fácil ser tan bueno como Él quiere".

Desenvolupament

Escena 10

Es veu un seguici funerari. Per primera vegada apareix Jesús. L'espectador no el veu només que de lluny o d'esquena (protagonitzat per Gabriel Alcover, un jove professor d'educació física, poc conegut en el cinema, que caracteritzat compona una silueta impressionant. El que si que veiem és el miracle que fa, l'anterior no l'havíem vist però ara si i també Judes el pot veure. Jesús ressuscita el fill d'una viuda. "A ti te digo, levanta" i ho fa imposant la mà al noi. Després marxa i els amics el segueixen. Quan acaba el miracle marxen desert enllà.

Escena 11

A la muntanya Jesús es disposa per escollir els seus apòstols, els dotze que hauran de judicar les tribus d'Israel. Judes està convençut que no serà cridat. A dalt de la muntanya Jesús els va cridant pel seu nom: Pere, anomenat Simó, Andreu, Joan, Jaume, Felip, Mateu, el publicà, Bartomeu, Tadeu, Tomàs, Jaume fill d'Alfeu, Simó, el cananeu i Judes Iscariot. Un a un, a mesura que senten el seu nom, es van acostant al Mestre. Els envia de dos en dos: "para que anunciéis que el Reino de Dios está cerca" i els diu com han d'anar i què han de fer allà on vagin.

Escena 12

Judes i Pere van plegats a Betsaida. Tots dos són apòstols però entenen l'apostolat de manera diferent. Pere creu que s'ha de repetir el que el Mestre ha dit i Judes només creu en les armes. Se separen i decideixen trobar-se més endavant.

Escena 13

Judes, sol, no s'acaba de creure que en nom de Crist pot fer miracles. Vol creure però li costa, fins que es troba un cec que té més fe que ell. "Tu que eres de los que va con Él, puedes devolverme la vista". Al principi és rebec però tant insisteix el cec que al final invoca el nom del Senyor. "En nombre de Jesús de Nazaret, yo quiero que la luz vuelva a sus ojos". És aleshores que Eliazim hi veu.

Escena 14

Judes segueix el seu camí i es troba amb dos nens fills d'un leprós. El miracle anterior li ha donat ànim i es veu amb força per curar qui sigui i el que sigui. Però el dubte pot més i davant del leprós no es veu amb cor "¡No puedo, no puedo!" i marxa corrents. "La duda ha podido más en mi. Yo soy sólo Judas con mi ambición, con mi destino de cobarde". El cec ha vist perquè té fe, ell no té fe.

Escena 15

Arriba a la posada on ha d'esperar a Pere i allà un sacerdot li farà saber que Joan Baptista ha mort assassinat i que, ara, el seu lloc és Jerusalem. La conversa amb el sacerdot va seduïnt a Judes i a poc a poc va entrant la temptació en la que caurà irremeiablement.

Escena 16

Jesús va predicant el Regne de Déu arreu on va. La gent el segueix contenta i feliç. El soldat romà Licinio li demana que curi un criat seu i des d'allà mateix perquè: "Yo no soy digno de que entres en mi casa, di una palabra y él quedará sano para siempre". Des d'aquest moment el soldat es posa als peus de Jesús qui podrà comptar amb ell pel que sigui.

Jesús diu a tots aquells que el segueixen que ell ha vingut a servir, no pas a ser servit i que el seu regne no és d'aquest món.

Escena 17

A la barca els apòstols comenten entre ells que no entenen res però així i tot el volen seguir. A terra de nou Jesús els pregunta si el volen seguir o el volen deixar: “Hombres de poca fe”. Ell els entén, sap el què els passa. Pere respon: “Señor a quien iremos, tu tienes palabras de vida eterna y nosotros creemos que tu eres el Mesías”. Els escollits el segueixen.

Escena 18

Més endavant els apòstols es barallen per veure qui és el que està més a prop seu. Jesús que està a soles amb els dotze els anuncia la seva mort i la seva resurrecció.

Escena 19

Una nit Jesús va a sopar a casa de Simeó on una dona li ungeix els peus amb perfum i els hi eixuga amb els seus cabells. Judes s'enfada perquè creu que es podria vendre el perfum i els diners recollits donar-los als pobres i Jesús el calma tot dient-li que sempre hi haurà pobres i en canvi a Ell, no sempre el tindran.

Escena 20

Judes va a veure al sacerdot del Sanedrí. Necessita explicar-li a algú com se sent. El sacerdot li diu que avisi a Jesucrist que no entri a Jerusalem perquè serà la seva sentència i la d'ell mateix.

Escena 21

Entrada a Jerusalem, amb el pollí, amb les palmes i branques d'olivera. Els deixebles el segueixen, estan contents. Tot el poble aclama Jesús. “¡Hosanna! ¡Viva el rey de los judíos!”. La multitud el segueix.

Una nena vol veure'l però és paralítica per això la seva mare l'agafa en braços però no es poden acostar massa, la multitud no les deixa. Però: “Si le coronan rey le podremos ver muchas veces”.

Mentrestant el sacerdot li demana a Judes que vagi amb ell a veure a Caifàs i els membres del Sanedrí que estan enfrontats, uns estan a favor de la

condemna a Jesús i altres estan en contra. Caifàs decideix. “Que muera un hombre para que se salve Israel. Esta es mi sentencia”.

Escena 22

El soldat Quinto Licinio va a visitar Pilat. Després d’escoltar els seus problemes (bajanades): “Quiero pedirte gracia por un hombre”. Pilat ho tindrà en compte. “Te prometo su vida”, però ja sabem que la paraula de Pilat és dèbil.

Escena 23

És de nit, Pere i Judes, de nou junts, parlen del final del Mestre. Pere li explica a Judes el que el mateix Jesús els ha dit que l’agafarien i el matarien i encara més que els seus amics el deixarien sol.

Escena 24

A Judes el sacerdot li proposa la fama de ser ell el qui delati a Jesús: “Aquel que le entregare vivirá siempre en la gloria de la gente. Es la gloria la que te ofrezco Judas, tu gran oportunidad” i si ho fa a canvi li donarà 30 monedes. El lliurament serà: “Mañana por la noche”.

Desenllaç

Escena 25

Jesús i els apòstols celebren el Sopar Pasqual. És el moment en que el Mestre diu que un d’ells el lliurarà. Els apòstols li pregunten qui serà. Judes se sent interpel·lat per això marxa de seguida. És de nit i va pels carrers foscos. De cop es troba al soldat Licinio que li demana que avisi al Senyor que tingui cura ja que està condemnat a mort.

Escena 26

A Getsemaní Jesús està pregant al Pare. Li demana que es compleixi la seva voluntat. Mentre els apòstols dormen fins que arriba l’hora de la traïció. Judes s’acosta a Jesús i li fa un petó. Ràpidament els soldats l’envolten. Ell els pregunta a qui busquen. “A Jesús de Nazaret. Yo soy”. I l’agafen. Judes fuig.

Escena 27

A la sinagoga porten a Jesús lligat. El sacerdot li dóna els diners a Judes. Davant de Caifàs Jesús respon. “Tu lo has dicho, yo soy el Mesías”. No cal dir res més. Ha blasfemat. “Reo es de muerte”.

Judes ja ha fet la seva part, però no està tranquil. Comença a caminar pels carrers del poble i arreu li tanquen les portes. És la nit de Pasqua i la gent menja l'anyell en família. No hi ha lloc per a ell. Només troba lloc en una casa, precisament, a casa d'aquell que construeix la creu amb la que serà crucificat Jesús. Quan Judes sent els cops del martell i s'adona on és surt esperitat. Mentrestant al Temple Jesús ha estat colpejat, se li han burlat, l'empenyen. La gent crida i es riu d'Ell.

Pere, a l'exterior, nega que coneix a Jesús.

Escena 28

En el Temple Pilat no troba de què acusar-lo però la gent li demana que el crucifiqui. Pilat els diu que el farà assotar i després el deixarà en llibertat. Se senten les fuetades i es veu Jesús lligat a la columna. El poble no en té prou. Quan Pilat li pregunta a Jesús ell calla i quan surten a l'atri els diu: “He aquí al hombre”. Però la gent vol que el crucifiqui perquè ha estat un impostor. Pilat diu: “yo me declaro inocente de la sangre de este justo”. La gent corre, crida. Alguns entren al pati portant els pals de la creu. Pilat no pot fer res més. El soldat Licinio li demana que el deixi anar però ell no pot. Licinio es revela contra Pilat i aquest el fa arrestar. Paral·lelament el jove lladre agafa la bossa de diners a Judes en un moment que aquest està despistat.

Escena 29

Judes va ràpidament a casa seva i un cop allà crema els rotlles de la llei on es parla de la vinguda del Messies.

Escena 30

Jesús porta la creu camí del Calvari. La gent s'abalança sobre d'ell. Els soldats el protegeixen. La nena invàlida vol veure el qui creu que estan coronant com a

rei. La mare li explica el que veu des de la finestra, però li deforma la realitat.
“Es la imagen de todo lo que es bueno”.

En el camí Jesús cau a terra i aquesta mare (la Verònica) li eixugarà la cara de la suor que li cau. Quan torna a casa no pot enganyar més a la nena i li ensenya la imatge que ha quedat en el mocador. En aquest moment es produeix el miracle, la nena ja pot caminar.

En la darrera caiguda Jesús aixeca el cap i mira de fit a fit, amb un “zoom” que ens porta a un primer pla, al jove lladre qui canviarà també de vida.

Escena 31

Judes està amagat però el jove, transformat, el troba per tornar-li els diners que li havia robat perquè: “Tú no sabes cómo mira ese hombre”. A Judes també la bossa li crema a les mans.

Escena 32

El soldat Licinio està lligat en un mur. Des d'allà li demana a un soldat, a un company que l'ajudi a ell o que ajudi a aquell home. Jesús no ha de morir.

Escena 33

Jesús és crucificat. Al peu de la creu hi ha l'apòstol Joan, la mare de Jesús i altres dones. Judes desesperat va a buscar al sacerdot i no el troba però des de lluny veu les tres creus. Clavat a la creu Jesús proclama cinc de les set paraules.

“Padre perdónales porque no saben lo que hacen”

“En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso”

“Dios mío, Dios mío por qué me has abandonado”

“Todo esta consumado”

“Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu”

Escena 34

Després de la seva mort s'esdevé una tempesta. Tothom corre. La cortina del Temple s'esquinça. Judes va al Temple, vol parlar amb el sacerdot, vol dir-li: “Tomad vuestro dinero. Me has mentido, era Dios”. Però no troba ningú, Judes es desespera.

Escena 35

Corre i corre sense tenir nord. De lluny veu les tres creus. “Tú eras Dios, no puede haber piedad para mí”. Judes es penja d'un arbre no molt lluny del Calvari.

Escena 36

Licinio lligat al mur crida perquè tothom el senti. “Esta es la hora de tu poder. Tenías que morir para que todos te entendieran. Tú mueres para darnos la vida”.

Escena 37

FIN

Establertes les diferents escenes passem a fer l'anàlisi detallada dels aspectes tecnològics o elements essencials de la imatge fílmica.

El beso de Judas consta de tres parts: introducció, desenvolupament i desenllaç. Aquestes es desenvolupen a través d'unes seqüències, concretament, trenta-set, distribuïdes d'aquesta manera: nou escenes corresponen a la introducció o presentació, amb plans més o menys llargs donant a la composició un aire de presentació de temes i de persones; els amics íntims de Jesús, futurs apòstols, la presentació del jove lladre i tanmateix la presentació dels efectes de Crist a la terra quan fa el miracle de convertir l'aigua en vi, que no veiem, o l'actitud d'un jueu que no vol venjar-se de Judes perquè ha conegut l'amor del Crist malgrat li demana que s'allunyi d'ell perquè: “no es fácil ser tan bueno como él quiere”. Quinze escenes formaran el desenvolupament, pràcticament el doble on s'explica la predicació del missatge de Jesús i els miracles realitzats i finalment les dotze darreres escenes constituïran el desenllaç o drama de Jesucrist com l'anomena l'evangelista Marc; la darrera escena és el Fi de la pel·lícula.

Si ens fixem en les imatges ens adonem que l'enquadrament que utilitza el director és subjectiu, és a dir, ens presenta la realitat tal com és vista pel protagonista, per Judes. La finalitat de la narració és descriure el que passa malgrat hi ha alguns plans plens d'expressivitat i simbolisme. Alguns exemples són el primeríssim pla del ganivet de Misael amb el que podria matar a Judes com a venjança per la mort del seu fill però no ho fa perquè les paraules de Jesús han penetrat en el seu cor transformant-lo cap al bé; o el també primeríssim pla de Jesús escarnit que representa "L'Ecce Homo".

El pla que predomina és el mig, pel seu caràcter expressiu i pel fet que incideix en la realitat del personatge. Són els plans ideals per presentar la interioritat del protagonista, emfatitza la psicologia del personatge. Li segueix en importància el pla americà que és aquell que emmarca la figura en el seu ambient geogràfic, o el que és el mateix, amb la seva relació amb el medi (seria el cas de totes les escenes del desert, lloc de prova, de correcció, de reflexió i de trobada amb Déu, segons la Bíblia). L'èmfasi es posa en l'acció que narra el que succeeix i com aquesta té conseqüències en el grup o en les persones individualment. Aquesta planificació posseeix un valor narratiu, dramàtic i descriptiu a la vegada que és el que requereix aquest film de caràcter testimonial. Amb tot Rafael Gil sap treure les possibilitats del pla detall escassament utilitzat però amb gran perfecció com en determinats moments que mostra els rostres en pla detall; el rostre de Jesús camí del Calvari la mirada del qual va a parar (amb un "zoom", l'únic de tot el film que dona l'efecte expressiu que el director pretenia) al jove lladre i que el portarà a la conversió. Judes també mostra estats de tensió, d'angúnia, de desesperació en plans detall dels quals en destaquem un especialment que és el pla detall del seu rostre immediatament després de fer el seu primer i únic miracle.

Destaca la utilització de la llum natural ja que moltes escenes es desenvolupen a l'aire lliure. Les escenes d'interior tenen una llum més aviat apagada i trista, solen ser fosques. Hi ha una escena, la 6 concretament, en la que hi ha un joc entre els primers plans de Judes, de front i d'ambdós perfils, amb el joc de llums i ombres que donen una gran expressivitat al moment i fan penetrar a l'espectador en el més pregon del drama de l'apòstol.

El muntatge de **El beso de Judas** és analític en la majoria de seqüències, és a dir, plans propers i breus, que analitzen la realitat que narren les relacions humanes, obtenint una major expressivitat psicològica i subjectiva. També Gil utilitza plans llunyans i més llargs amb els que ens dóna una visió més completa de la realitat. El ritme que ve donat pels plans mig, breus i ràpids i els plans llargs més pausat, creiem que dóna en alguna ocasió un aire espiritual al film.

El signe de puntuació, per unir els diferents plans, que més utilitza Gil és, amb molta diferència, l'encadenat, que és la forma de pas d'un pla a l'altre en la que gradualment una imatge va difuminant-se al temps que una altra es va definint, fent que la substitució d'una per l'altra sigui força suau. Després utilitza també el fos en negre quan vol donar la sensació d'un llarg període.

La narració presenta un desenvolupament temporal normal, una continuïtat de l'acció en la mateixa direcció que la realitat. I una condensació ja que en una hora de pel·lícula, aproximadament, s'expliquen tres dies de la vida de dos homes. L'acció té una significació especial quan el director la remarca amb temps forts però també hi ha temps dèbils en els que no passa res que serveixen per relaxar a l'espectador (i perquè no a l'actor) i portar-lo vers un temps fort que viurà amb més tensió.

Gil utilitza un espai geogràfic, Múrcia, que pel film esdevindrà Jerusalem. Hi ha dos tipus d'espais dramàtics; els espais tancats com per exemple la casa de Judes, el seu lloc de reflexió i els espais oberts on es cou tota la trama com és l'atri del Temple. Val a dir en aquest moment que a la nit és quan esdevindran els fets més importants de la pel·lícula, la temptació de Judes, el lliurament i la crucifixió.

Quasi tota la pel·lícula està rodada amb una angulació normal per bé que hi ha algun angle expressiu determinat, ens referim a les panoràmiques, algunes horitzontals i altres en picat com la de Judes que va pel desert, ell petit, la gran extensió de terra, desolada i amb escassa vegetació immensa que dóna

sensació de soledat. També un primeríssim pla, en contrapicat, del perfil de Jesús quan el flagel·len. Cal advertir que la figura del Salvador està sempre en segon terme. Ens la presenten com una silueta llunyana, una ombra, o bé d'esquena o vist de darrera.

Pel que fa a la música és expressiva i intenta subratllar els estat anímics dels personatges en moments de gran dramatisme. La música és protagonista amb l'Al·leluia en l'entrada a Jerusalem o en l'apropament de Judes al leprós on ens prepara per l'escena que veurem. En canvi en el moment del lliurament el silenci és total. És la preponderància del visual per damunt de l'auditiu. Els primers acords tornaran de nou quan els soldats s'enduen Jesús i amb un "crescendo" dinamitzaran la fugida de Judes.

El so és real i objectiu, correspon a la realitat i és produït per les persones i els objectes que formen part de l'acció que contemplem a la pantalla. Així podem escoltar les martellades que el fuster dona a la fusta en construir la creu de Jesús, els deu cops secs del martell acaparen tota l'atenció de l'espectador.

Quant als diàlegs en destaquem quatre que considerem significatius. Les paraules del pare del noi mort a Judes: "Te odio Judas a pesar de sus palabras, te odio pero sé que debo perdonarte. Jesús tiene razón, pero no es fácil ser tan bueno", són paraules de PERDÓ; el diàleg entre el sacerdot i Judes: "No olvides que aquel que le entregare vivirá siempre en la memoria de las gentes. Es la gloria la que te estoy ofreciendo Judas. Tu gran oportunidad", és la TEMPTACIÓ; l'explicació que fa la Verònica a la seva filla: "Es la imagen de todo lo que es bueno. Esta lleno de ternura y de un gran amor", és la BONDAT; i, finalment, les darreres paraules del film pronunciades pel soldat romà: "Tu mueres para darnos la vida" són la FE.

6. Fortuna crítica

Miguel Pérez Ferrero (Donald) elogiarà la “profunda humanitat que Gil va saber imprimir a les figures de La Passió”⁵⁹. Barreiro, periodista de l'època, descriu la grandesa del film mai vist en el cinema espanyol. Mai s'havia presentat a Espanya una pel·lícula amb tanta ostentació com era obligat en aquesta, tractant el tema excels de la crucifixió de Crist. Emílio García Fernández i Santiago Sánchez en la seva *Guía histórica del cine* obliden quasi tot el cinema espanyol d'aquesta època i només esmenten, molt de passada, **El beso de Judas**, contraposant-la a les pel·lícules religioses de Bergman, que feien commoure a les persones que freqüentaven els cine-clubs cristians dels anys cinquanta. Sigui com sigui Rafael Gil podia sentir-se orgullós de la seva obra amb plena legitimitat.

Segons diu Alonso Barahona no es va mirar la qüestió econòmica i es van realitzar unes seqüències espectaculars inspirades en el model americà de Cecil B. De Mille per bé que el blanc i negre la fa relacionar amb Golgota (1935) de Julien Duvivier. És antològic, també, l'instant del miracle de la nena que comença a caminar quan Crist agonitza, escena que serà recollida per William Wyler en quelcom semblant a la seva fabulosa obra **Ben-Hur** (1959).

De Judes el mateix Rafael Gil va dir en alguna ocasió “no es fácil encontrar temas tan humanos como éste. En Judas se dan pasiones profundamente humanas y en torno a él, a su ansia a su avaricia, a su temor, a su cobardía, palpita una gran preocupación de humanidad” i encara segueix dient “creo que la psicología de Judas es símbolo de muchos hombres de nuestro tiempo, que quieren arrollarlo todo para satisfacer su afán de riquezas y de poder”⁶⁰.

El nombre d'espectadors és de 68.643 persones i la recaptació a Espanya és de 6183 €.

⁵⁹ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *ABC*. 01.03.54. Pp. 68-69.

⁶⁰ VV.AA.: *Rafael Gil. Director de cine*. Centro Cultural de Conde Duque. Madrid. 1997. P. 199

Los Misterios del Rosario

de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios

1957

1. Fitxa tècnica i artística

Productora: Cruzada del Rosario en Familia; Distribuidora: Cruzada del Rosario en Familia; Guió: Robert Gough; Argument: Robert Gough, James O'Hanton, Tom Blackburn, John T. Kelley; Director fotografia: Eddy Du Par; Color – Eastmancolor; Música: José Muñoz Molleda i David José Karsin; Productor: pare Patrick Peyton dels Padres de Santa Cruz

Nac: Espanya i Estats Units

Intèrprets: Antonio Vilar (Pilat i Sant Pere), Maruchi Fresno (María), Virgilio Teixeira (Sant Joan), Angel Ter, Manuel Monroy (Judes i el soldat Longí), Carlos Casaravilla (Herodes Antipas), Pablo Alvarez Rubio, Alícia Altabella, Antonio Casas, Manuel Zarzo, María Baso, José Marco Davo, Félix de Pomes, Luchy Soto, Carlota Bilbao (Verònica), Luis Álvarez (Jesús), Félix Acaso (Caifàs), Heve Donay (Maria Magdalena), Jacinto San Emeterio (Josep d'Arimatea), José Sepulveda (Simó de Cirene), Mike Brendel (Barrabàs), Luis Arroyo, Simón Ramirez, Henri Miller, Alfonso Cordoba, Carlos Ciscar, Joaquín Burgos, Antonio Gómez Delgado, Rafael Cortés, José Calvo, Manuel Marqués, Richard Martin-Berridge, Francisco Arenzana, José Luis Navarro, Luis Ayudin Pardo, Antonio Aullón. El pròleg i l'epíleg de la versió americana van ser narrats per Sebastian Cabot i la veu de Crist era de Mc Donald Carey.

Productora: Cruzada del Rosario en familia; Durada: 101'

Estrena: Palacio de la Música, Monumental, Barceló, Argüelles, Gong, Dos de Mayo el 23.11.59

Tema: La vida de Crist segons els misteris del Rosari; Distribuidora: Enrique Viñals Vicent; Tolerada para menores; Estudis: Sevilla Films Studios. Madrid; So: RCA System

Premis: Diploma especial en la IV Semana Internacional de Cine Religioso de Valladolid en la que s'hi van presentar, fora de concurs, la sèrie relativa als misteris Dolorosos.

2. Introducció

Els directors

Joseph Breen Jr. És fill del director, americà, del mateix nom. És un realitzador americà la carrera del qual no és massa llarga. Altres títols en la seva filmografia però com a guionista són **The prodigal** (1959) i **Breakthrough** (1959). Val a dir que ha col·laborat en altres produccions i que ha sortit, esporàdicament, en algun capítol de sèries americanes com *Misión imposible*, *Centro Médico* o *Bonanza*.

Fernando Palacios⁶¹ va néixer a Saragossa el 1917 i mort a Madrid el 1965. S'havia llicenciat en Ciències exactes, carrera que va abandonar per dedicar-se al cinema, convertint-se en ajudant de direcció del seu oncle Florián Rey així com de Ladislao Vajda. Va treballar en un cicle de comèdies juvenils, costumistes i roses, que van omplir les pantalles espanyoles de l'època. Va acompanyar el seu gran èxit popular amb **El día de los enamorados** (1959), després seguirien **Siempre es domingo** (1961), **Tres de la Cruz Roja** (1961), **Vuelve San Valentín** (1962), **Marisol rumbo a Rio** (1963) obtenint el seu millor èxit de públic amb **La gran familia** (1962). Fa un cinema amable, net, optimista i simpàtic, un cinema típic del franquisme que adverteix dels perills de la modernitat i la frivolitat que poden fer trontollar els joves. Un dels seus darrers èxits va ser **La familia y uno más** (1963).

Per Hernández Ruiz i Pérez Rubio "la filmografia de Fernando Palacios va ser curta però interessant i menystinguda, truncada per la seva prematura mort prematura"⁶². Possiblement Palacios va fer el paper, en aquest film, de

⁶¹ Més informació: HERNÁNDEZ RUÍZ, J. I. PÉREZ RUBIO, P.: *Tres tentativas de cine artesano y comercial: Fernando Palacios, a Cineastas aragoneses*. Ayuntamiento de Zaragoza. 1992.

⁶² HERNÁNDEZ RUIZ i PÉREZ RUBIO a *El País*. 12 d'abril de 2003.

interlocutor entre el director de parla anglesa i els actors de parla castellana. Una tasca, aquesta, molt usual en les co-produccions.

El productor

Produïda pel Pare Peyton, promotor de la “Cruzada del Rosario en familia” sota el lema “La familia que reza unida permanece unida”.

El film

És una col·lecció de tres pel·lícules que narren els fets evangèlics dels moments més significatius de la Història de la Salvació a partir de 15 Misteris del Rosari (els 5 de Goig, els 5 de Dolor i els 5 de Glòria). Cada film dura uns 95 minuts i cada episodi és un curtmetratge d'uns 20 minuts de durada cadascun, fets amb un estil senzill, digne, respectuós i força fidel al text bíblic. Són film curts fets per exhibir-se independentment uns dels altres que van rebre el nom genèric també de **El Redentor**.

Va ser finançada per diverses organitzacions catòliques.

En aquesta Tesi nosaltres ens centrarem en l'estudi de les dues darreres pel·lícules que fan referència als 5 misteris de Dolor i als 5 misteris de Glòria, titulant-se els films **Un hombre tiene que morir** i **Quédate con nosotros**, respectivament⁶³.

3. Sinopsi argumental

Un hombre tiene que morir relata els misteris de dolor: l'Oració a Getsemaní, la flagel·lació, la corona d'espines, el camí del Calvari i la Crucifixió. A **Quédate con nosotros**, es succeeixen els misteris de Glòria: la Resurrecció, l'Ascensió, la Vinguda de l'Esperit Sant, l'Assumpció de Maria i la seva Coronació al cel. D'aquest segon film només analitzarem els 2 primers episodis.

⁶³ El primer dels films que narra els misteris de Goig es titula **Y habitó entre nosotros**. Seguirem, sempre, a l'hora de fer l'anàlisi, l'ordre dels misteris de Dolor i després els de Glòria.

4. Estructura i anàlisi del film

L'estructura dels films és molt senzilla. Contenen en el seu interior cinc curtmetratges que fan referència als cinc misteris de Dolor o de Glòria. Cada misteri dura aproximadament uns 20 minuts i estan separats per un títol que els presenta. L'Oració a Getsemaní és la presentació; la flagel·lació i la corona d'espines serien el desenvolupament del film; el camí del Calvari és el clímax, la Crucifixió és el desenllaç. I si seguim amb l'altre film ens trobem amb una resolució que la formen la Resurrecció i l'Ascensió de Jesús al cel.

5. Recursos expressius i narratius

Presentació

Escena 1

La presentació té un pròleg que són els títols de crèdit. El primer d'ells és el títol del film **Un hombre tiene que morir**. A continuació el títol de la primera part **LA AGONIA**. Després seguiran els noms dels protagonistes.

Escena 2

Uns camells guiats pels seus amos van cap a Jerusalem. Se sent una veu en off que explica: "Esta es la santa ciudad de Jerusalén en el año trigésimo tercero de Nuestro Señor. La Pascua de la antigua Judea en la que se ofrecía el sacrificio tradicional era siempre la más sagrada de las fiestas. Pero esta noche mientras Jerusalén se prepara a sacrificar el cordero según los ritos antiguos un nuevo sacrificio, una nueva víctima se esta preparando, el mismo Hijo de Dios". La gent va al Temple i en el pati hi ha gent parlant, comprant i venent.

Escena 3

Dins del Temple els membres del Sanedrí parlen sobre com poder agafar a Jesús i matar-lo sense que a ells els perjudiqui massa. De cop es presenta Judes: "Ese que sigue al galileo. Sí. El Iscariote" que els diu que si cerquen el Crist ell els el pot lliurar. El preu del lliurament serà de "30 monedas de plata". La traïció està en marxa.

Escena 4

El sant sopar. Jesús, sempre d'esquena, amb tots els deixebles. És el moment en que els diu que un d'ells el trairà i els deixebles es pregunten qui serà. Judes s'aixeca, s'adona que parla d'ell i s'acosta a Jesús qui li dóna de menjar, seguidament se'n va. Jesús continua dient que on va ell, ells no el poden seguir. Per la seva banda quan Pere li promet fidelitat a Jesús aquest li dirà que també el trairà negant-lo.

Escena 5

Judes anuncia al Sanedrí que aquella mateixa nit els farà el lliurament del mestre i que el lloc escollit serà l'hort de Getsemaní.

Escena 6

Sant sopar de nou. Jesús està alertant als deixebles que la seva vida no serà fàcil però que Ell serà amb ells fins la fi dels temps. Els anuncia la vinguda de l'Esperit que els ensenyarà allò que encara no saben. És el moment central com molt bé diu el mateix Jesús. "Padre ha llegado la hora". Per això. "Padre glorifica a tu hijo para que tu hijo te glorifique a ti". Els deixebles no entenen res.

Escena 7

Una lluna blanca i plena omple tota la pantalla en un primer pla representa el pas del temps.

Escena 8

Jesús i els deixebles arriben a Getsemaní. A Pere, Joan i Jaume els demana que vetllin amb Ell. Jesús, de genolls, orant damunt d'una roca. "Padre, si es posible, pase de mi este cáliz. Pero no se haga como yo quiero sino como tu quieres".

Escena 9

A l'interior del Temple el gran sacerdot dóna ordre al cap dels soldats perquè agafin a Jesús en el lloc indicat per Judes. A ell el seguiran la resta de soldats.

Escena 10

Pere, Joan i Jaume estan dormint i Jesús s'apropa a ells. "Pedro no has podido velar conmigo siquiera una hora". Jesús de nou a la roca. És el primer misteri de dolor que contempla l'oració de Jesús a la muntanya de les Oliveres. Mentre resa entra en agonia i veu (amb imatges superposades) el que li passarà i pres per l'angoixa, insisteix en l'oració. La seva suor fa com espesses gotes de sang que emanen de la seva mà i cauen a la roca. "Padre mío si no puede pasar este cáliz sin que yo lo beba, hágase tu voluntad".

Escena 11

De nit Judes amb els soldats camí de Getsemaní per agafar Jesús. "Aquel a quien yo besaré ese es. Prendedle".

Escena 12

Un pla de la blanca lluna plena, de nou, és el pas del temps.

Escena 13

Joan, Pere i Jaume estan dormint quan s'apropa Jesús i els diu que ha arribat l'hora que el fill de l'home sigui lliurat en mans dels soldats. Encara està parlant, quan Judes arriba amb els soldats i gent del poble amb espases i pals. Apropant-se a Jesús que està envoltat dels seus deixebles, Judes el besa. Jesús li diu: "Amigo, ¿con un beso entregas al hijo del hombre?". A Judes li canvia la cara davant la mirada de Jesús que el deixa paralitzat i s'aparta. Jesús es lliura als soldats. "Jesús de Nazaret. Soy yo. Si me buscáis a mi, dejad que éstos se vayan". Aleshores s'avancen a Jesús i el prenen. Pere talla l'orella de Malco però Jesús el guareix. Finalment el prenen perquè: "ésta es vuestra hora y la del poder de las tinieblas". Tothom marxa menys Judes i un membre del Sanedrí que li dóna els diners, de mala manera. Judes marxa corrent.

Desenvolupament

LA FLAGELACIÓN

En el segon misteri de dolor es contempla la flagel·lació de Jesús lligat a la columna.

Escena 14

Exterior del Temple per on porten a Jesús custodiat pels soldats que van amb torxes perquè és de nit. Molta gent segueix Jesús en el seu camí fins arribar davant Caifàs.

Escena 15

Interior del Temple davant de Caifàs que acusa Jesús de blasfem. Jesús li diu que ha parlat sempre la veritat. Un soldat el pega perquè contesta a Caifàs. Ell li diu: “Si hablé mal muéstrame en que y si bien porqué me pegas”. Cal judicar aquest home diu Caifàs.

Escena 16

Simó, fora del Temple, està amb altres persones que són a la porta. Li demanen si coneix aquest home i ell, per dues vegades, negarà Crist.

Escena 17

De nou l'escena de Jesús davant Caifàs a l'interior del Temple. Jesús al mig de la sala li contesta a la pregunta sobre si ell és el fill de Déu. “Tu lo has dicho, lo soy”. Es el fill de Déu i Caifàs s'esquinça les robes. “Ha blasfemado”. La pena ha de ser de mort no pot ser una altra. El porten davant Pilat.

Escena 18

Ha passat la nit i ha començat el dia. Tornem a estar fora del Temple on, per tercera vegada, Pere nega conèixer Jesús. Immediatament canta el gall. En sortir Jesús mira a Pere qui plora la seva traïció.

Escena 19

La conversa de Jesús i Pilat és com segueix. Jesús diu: “Mi reino no es de este mundo”. Pilat: “Luego, ¿tu eres rey?”. Jesús: “Tu lo has dicho. Yo para esto

nací y para esto he venido al mundo, para dar testimonio de la verdad”. Pilat: “Y ¿Qué es la verdad?”.

Escena 20

Fora del Temple Pilat s'esforça per alliberar-lo ja que no troba res de què judicar-lo. La gent li diu que és un galileu conspirador. En sentir que és de Galilea el fa anar davant d'Herodes ja que no pertany a la seva jurisdicció.

Escena 21

Herodes, assabentat dels miracles que ha realitzat, li demana que en faci un per a ell. Jesús no respon. Herodes s'enfada i posats que Jesús es proclama rei li fa posar un mantell de porpra i fa que els seus súbdits li facin reverències. Després el torna a Pilat.

Escena 22

Pilat, davant la multitud exasperada, ha de judicar a Crist segons diu la llei jueva reconeguda per la romana. Ell no el troba culpable però davant la insistència del poble i sobretot davant l'amenaça de comunicar al Cèsar que no l'ha volgut condemnar té la idea de salvar la vida a un dels dos condemnats Jesús o Barrabàs.

Escena 23

A Barrabàs, que està dins la presó, el van a buscar per treure'l .

Escena 24

Segons el costum romà es concedeix la llibertat a un pres durant els dies de Pasqua. Pilat demana al poble qui vol que alliberi. El crit és unànime: “A Barrabàs” i el crit per Jesús també és unànime: “Crucifícale”. Com que Pilat no veu motiu només el castigarà amb assots i després el deixarà en llibertat.

Escena 25

Jesús és lligat a la columna per ser flagel·lat. La gent al seu voltant es riu, es burla. Jesús en actitud d'oració al Pare: “Padre mío sino puede pasar este cáliz sin que yo lo beba hágase tu voluntad”.

LA CORONACIÓN DE ESPINAS

Escena 26

Una veu en off ens situa: “Estas son las últimas horas de la vida de Cristo. Horas en las que poco a poco fue muriendo por nosotros. Cristo ya no sufre latigazos”. Jesús cau a terra després de totes les fuetades que li han donat.

Escena 27

Dins de la presó, els soldats parlen de temes banals (com per exemple el sou que tenen). Un d'ells explica com se sent després d'haver pegat a un home que no s'ha queixat gens mentre el martiritzaven i els altres es riuen: “Te estás haciendo viejo”.

Escena 28

Després d'haver flagel·lat Jesús la gent es riu, es burla d'ell tot dient: “Salve, salve, salve al rey”. Li donen una vara com significant el ceptre i ja que és el rei li han de posar una corona.

Escena 29

A l'interior del Temple Pilat rep la visita d'un centurió que li fa saber que la gent vol la pena de mort per a Jesús i “Muerte de cruz”. Creia que amb els assots aplacaria els ànims de la gent, però no ha estat així. Pilat sap que no és culpable: “No quiero que mis manos se manchen con su sangre”.

Escena 30

Alguns sanedrites reunits reben la visita de Judes que els demana: “¿Porqué habéis mandado el Cristo a Pilato?”. S'adona del que ha fet, ha lliurat “Sangre inocente” per això “Yo he pecado”. Torna els diners i marxa corrent i compungit.

Escena 31

Un soldat està construint una corona d'espines. Quan la té acabada l'ensenya a tothom i, un altre soldat posa una capa a Jesús, mentre aquest el corona i la multitud esclata a riure. Només un soldat, el qui el va flagel·lar, no està d'acord

perquè “Una cosa es castigar, pero ¿esto?. Y todo en silencio, por qué?”. No entén perquè Jesús no se salva si podria fer-ho. “Hay más de lo que vemos en todo esto. Esto no es justicia romana. Aquí parece que participan todos... Yo le flagelé”. De cop arriben dos soldats que se l’enduen. Tornem a escoltar la veu en off que explica que el seu patiment expia el nostre pecat. “Hemos dado a nuestro rey su corona. Recordad este como un día de amor. Este día en que Cristo se sentó en un trono de mármol roto y aceptó amorosamente cualquier dolor que sus súbditos quisieran inventar. A fin de que por sus sufrimientos pudiera él expiar nuestro pecado”.

Escena 32

Des de l’interior del Temple Pilat veu i sent la gentada que li demana que crucifiqui a Jesús perquè s’autoproclama fill de Déu i això suposa la mort. Pilat no sap què fer fins que els diu: “He aquí el hombre”. Després a soles Pilat i Jesús tornen a dialogar. Pilat: “No sabes que tengo poder para dejarte en libertad y poder para crucificarte!”. Jesús: “No tendrías ningún poder sobre mi si no te fuera dado de arriba. Por esto el que me ha entregado a ti tiene mayor pecado”. Pilat:” Llevadle ante la silla del juicio”.

Clímax

JESÚS CON LA CRUZ A CUESTAS

En el quart misteri dolorós primer es contempla el camí de Jesús cap el Calvari que el director soluciona amb dues escenes, una que dura 3 minuts i la segona que dura 16 minuts i 40 segons i que és, pròpiament, el camí de la creu al Calvari. Aquest recorregut omple un dels episodis mentre que en altres hi ha més varietat de successos, com hem vist.

Escena 33

Exterior del Temple. Dos malfactors porten el pal de la creu al damunt fins arribar a Pilat. Fins l’últim moment Pilat vol salvar la vida de Jesús però el poble crida: “Crucifícale, crucifícale”, mentre ell es renta les mans. Després els diu: “Yo soy inocente de esta sangre que queréis verter” i segueix “Haced con él lo que queráis. Crucificadle”. Els soldats li posen la creu al damunt, tota la creu.

Escena 34

Diferents plans del camí del Calvari, més propers, més llunyans, de costat o de davant, en picat o en angulació normal. Jesús cau i l'aixequen. Fa tot el camí que és lent i dolorós.

Al seu pas diferents persones parlen dels esdeveniments, lamentant el què li passa a aquest home que era bo. "Que locura es ésta. Este hombre es bueno".

Altres, al contrari, volen insultar-lo i pegar-lo i per això els soldats els retenen.

Jesús arrossega la creu. És pesada i no pot més. Un soldat s'adona i l'atura.

De cop Maria i el deixeble Joan s'apropen a Jesús. Només hi ha intercalació de mirades i al final la mare diu: "Hijo mío!".

De nou el camí. Jesús torna a caure. El soldat obliga a Simó de Cirene a que porti la creu. (Curiosament no l'agafa sol sinó que literalment l'ajuda a portar-la). En passar davant d'unes dones que ploren Jesús els diu: "Hijas de Jerusalén, no lloreis por mi, llorad por vosotras mismas y por vuestros hijos".

Una d'elles, la Verònica, eixugarà el rostre de Crist.

S'esdevé la darrera caiguda i Simó, el cirineu, agafa la creu tot sol.

Arriben a la petita muntanya del Calvari on hi ha dos pals verticals i on pujaran els dos malfactors, Jesús i els soldats.

La veu en off ens torna a situar: "La cruz está ya en la cima. Cristo ha recorrido su Calvario y ha llegado al altar del sacrificio".

Desenllaç

LA CRUCIFIXIÓN

Amb una sola escena es resol el desenllaç del tema. Una escena que dura 20 minuts i 34 segons.

Escena 35

Comença el capítol amb la veu en off que explica: "En el año 783 de Roma al día siguiente de la fiesta Pascual tres hombres sentenciados a muerte por crucifixión llevaron sus cruces a un monte que hay cerca de Jerusalén"; mentre es veuen les imatges de la preparació de Jesús a la Creu.

Se senten els cops de martell que claven les mans i els peus de Jesús. Després s'eleva la creu. Hi ha una successió de plans de la gent, dels malfactors, dels soldats, de les tres creus i entremig Jesús va proclamant les set paraules. "Padre perdónalos porque no saben lo que hacen".

El soldat clava el títol que diu: "Jesús de Natzaret rei dels jueus. INRI". La gent s'esvalota, riu i crida: "Si eres el Cristo, sálvate. Baja de la cruz, gran rey". També un dels crucificats es burla mentre l'altre el defensa per això Jesús li diu: "En verdad te digo, hoy serás conmigo en el paraíso". La cara del lladre irradia felicitat.

El temps passa però lentament. S'ha fet de nit i la gent ha anat marxant. Els soldats es juguen la túnica del rei. La mare i Joan van als peus de la creu. Sense paraules Maria i Joan s'agafen i es miren. Jesús els diu: "Mujer ahí tienes a tu hijo, hijo ahí tienes a tu madre".

El cel ens va assenyalant el pas del temps. Josep d'Arimatea demana el cos de Crist per enterrar-lo. Se sent el crit de Crist: "Dios mío, Dios mío porqué me has abandonado" i "Tengo sed". El soldat mulla una esponja amb aigua malgrat la gent crida perquè no ho faci.

Mirant a Joan, a la mare, a Josep d'Arimatea i a Maria Magdalena Jesús diu: "Todo está acabado" i "Padre en tus manos encomiendo mi espíritu" i expira.

S'esdevé una tempesta i la gent fuig.

La veu en off diu: "Estaba en el mundo y el mundo fue hecho por él pero el mundo no le conoció. Vino a los suyos pero los suyos no le recibieron. Más a cuantos le recibieron les dio poder de llegar a ser hijos de Dios".

Resolució

A partir d'aquí comença l'anàlisi de la segona part, és a dir, de **Quédate con nosotros**.

LA RESURRECCIÓN

Escena 1

Uns homes, segurament Josep d'Arimatea, Nicodem i l'evangelista Joan, juntament amb Maria baixen el cos de Crist de la creu. Se sent la veu del narrador que diu: "Este es el dia que el mundo ha esperado durante tanto tiempo, Jesucristo ha muerto. La victima divina ha pagado el precio de la

redención del hombre”. Tot el seguici, al que s’incorporen les dones, va cap a la tomba per enterrar el Senyor.

Escena 2

En el cenacle hi ha Pere i altres apòstols. Arriben Maria i les dones, amb Joan i els homes que han baixat el cos de Crist. No hi ha paraules entre cap d’ells, només mirades. Joan li explica a Pere que han sepultat al Crist i aquest li confessa el seu penediment, el seu espant i el dolor que sent del seu propi pecat.

Escena 3

En la cort de Pilat, Caifàs li demana que vigilin el sepulcre no sigui cas que Jesucrist ressusciti. Pilat li ho concedeix, sempre i quan s’ocupi ell mateix i a ell el deixin tranquil i no li donin feina. Els soldats, enviats per Pilat, entren al sepulcre per assegurar-se que el cadàver encara és dins.

Escena 4

En el cenacle, de nou, els deixebles esperen, mentre les dones preparen els llençols que els serviran per amortallar el cadàver quan passi el dissabte. Maria, enmig de tots, prega.

Escena 5

Mentre els soldats fan la guàrdia un petit terratrèmol mou la terra, obra la porta de la cova i enretira la roca que tanca el sepulcre. Els soldats fugen, per por, només un es queda i entra per veure si el mort encara hi és, però la sorpresa és que ha desaparegut.

Escena 6

Els soldats van a veure a Caifàs per explicar-li el que ha succeït. El summe sacerdot els obliga a mentir però: “Un soldado romano nunca dormiria en la guardia pues esto seria merecedor de castigo”.

Escena 7

Les tres dones van al sepulcre. És Diumenge de Pasqua i volen aromatitzar el cos però no el veuen.

Escena 8

Els deixebles que són al cenacle s'assabenten que la Magdalena i les dones han vist a Crist ressuscitat. Per això Pere els explica que ell i Joan havien anat corrent al sepulcre i que el que conten les dones és cert. Fins i tot els diu que el Senyor s'ha aparegut a Maria Magdalena. I ha de ser una resurrecció i no un robatori perquè dins del sepulcre hi havia el llençol.

Escena 9

Jesús s'apareix als dotze mentre són al cenacle. Com sempre Jesús està d'esquena, i els demana que li donin quelcom de menjar.

LA ASCENSIÓN

Escena 10

Mentre els deixebles discuteixen amb Tomàs que no creu en la resurrecció Jesús es torna a aparèixer i s'adreça a l'apòstol incrèdul a qui li ensenya les mans i li agafa la mà perquè li toqui el costat traspassat i li diu: "No seas incrédulo, sino fiel". Tomàs s'agenolla davant de Crist i li diu: "Tu eres mi Señor y mi Dios".

Escena 11

Els deixebles són al mar, pescant, no sembla que la feina els vagi massa bé, la nit és llarga i la barca està buida. De cop s'acosta un home que els demana peix però no li'n poden donar, perquè no han pescat res. Ell els diu que tirin de nou la xarxa i és aleshores que aquesta s'omple. Així reconeixen a Jesús i s'open amb ell. En aquesta intimitat Jesús li pregunta a Pere si l'estima. Li fa la pregunta tres vegades seguides, davant la mirada atònita dels altres deixebles. Com Pere li respon afirmativament li concedeix el poder de guiar les seves

ovelles i les cabres. Joan, a part, explica als apòstols que Jesús ha donat a Pere la potestat de ser el primer entre els Dotze.

Escena 12

A la muntanya els deixebles discuteixen sobre els esdeveniments més recents. No entenen el que ha passat però segueixen tenint fe.

Escena 13

De nou al cenacle Jesús profetitza als deixebles i a les dones que són allà que els enviarà l'Esperit Sant que serà qui els donarà la força per seguir els seus ensenyaments.

Escena 14

A la muntanya Jesús es prepara per pujar al cel. Les dones, els deixebles i un munt de gent s'han reunit allà per presenciar-ho. D'esquena a nosaltres, com ja estem acostumats, Jesús els dirà que vagin per tot el món i que bategin a totes les gentes en el nom del Pare, del Fill i de l'Esperit Sant.

Escena 15

Jesús es transfigura, la seva roba i tot ell queda com enlluernat i davant la mirada atenta dels presents puja al cel. Pere, en primer pla, escolta com una veu en off dient que Jesús serà amb ells sempre fins la fi dels temps. Poc a poc tots van marxant, començant pels deixebles, del lloc sagrat.

Descrita l'estructura passem a fer l'anàlisi.

L'enquadrament que predomina és el subjectiu, és a dir, que presenta la realitat tal com la veu el protagonista, Jesús. No en va moltes de les escenes són rodades en una posició de camera subjectiva. L'escena 34, corresponent al clímax, concretament, el camí al Calvari, és potser la que més objectiva és. El director inclou també enquadraments expressius amb mescles de narració i descripció.

El pla mig curt és el més utilitzat pel seu caràcter expressiu relacionat amb plans de conjunt que situen les persones emmarcades en l'ambient. La relació

dels dos dona un valor narratiu, dramàtic i descriptiu al film. També hi ha plans detall que són utilitzats poques vegades però amb molt encert. Un de molt destacat és durant el camí al Calvari; el pla detall de la cua de la creu que arrossega, pesadament i lenta, per terra, mostrant així el pes dels pecats de la humanitat damunt d'unes soles espatlles.

L'angulació general és normal. Nogensmenys s'empren en aquests films angulacions que posseeixen una intencionalitat. Algun angle significatiu serà el picat que, diferentment a l'ús que seria l'habitual, és a dir, donar-li una intencionalitat crítica o psicològica a l'escena, la seva intencionalitat aquí és la de condemna a una acció, ens referim a l'escena de la crucifixió en la qual hi ha un moment en què la camera enfoca des de dalt com si miréssim la situació amb els ulls de Jesucrist clavats a la creu.

Totes les escenes estan rodades en escenaris construïts expressament pels films, per això la llum és artificial i aleshores podem parlar que la seva tonalitat és alta, és a dir, dominen els tons lluminosos més propers al blanc.

El muntatge és analític en la majoria de seqüències, plans propers i breus que analitzen la realitat que se'ns presenta obtenint així una major expressivitat psicològica i subjectiva tant del protagonista principal (a qui mai no veiem la cara) com de la resta de personatges. Esmentem alguns exemples: un primer pla de Pere, quan Jesús li anuncia la negació, en què l'apòstol no entén res; alguns primers plans de Pilat quan no trobant res de què acusar a Jesús el vol deixar lliure però els jueus li demanen que el crucifiqui, el governador no entén res; finalment un primer pla de Judes, després de besar al Mestre, quan Jesús se'l mira i ell s'adona del què ha fet. Amb tot també hi ha plans sintètics, plans llunyans i més llargs que ens donen una visió més completa de la realitat, són aquells que contextualitzen el protagonista amb les circumstàncies de lloc i temps. En aquest cas l'escena del camí al Calvari amb una gran quantitat de plans generals ens mostra el recorregut dels condemnats i el pla general o panoràmica que mostra tota la gent a la muntanya quan Jesús puja al cel.

Els signes de puntuació que més s'utilitzen són l'encadenat, que domina de manera clara, després el tall sec i finalment, en poques ocasions, el fos en negre.

El temps filmic és condensat, és a dir, la duració del que es narra en pantalla és menor de la que tindria l'acció si passés a la realitat. Dins d'aquest temps hi

ha un *flash-forward* o acció futura relacionada amb les presents mitjançant una anticipació temporal. A l'escena 10 quan Jesús prega a Getsemaní, hi ha unes imatges superposades que ens mostraran els quatre misteris dolorosos que s'esdevindran: la flagel·lació, la coronació d'espines, Jesús amb la creu i Jesús crucificat. Cal tenir en compte, ara que parlem del temps, que si bé és veritat que les escenes 33 i 34 són molt llargues, no podem dir que hi hagi adequació de l'acció narrada a la pantalla amb el temps de duració de la pel·lícula. L'el·lipsi s'encarregarà d'eliminar allò que no és important i ho farà gràcies a unes escenes del cel en el que els núvols marquen el pas de les hores.

Els moviments de camera no són molt freqüents destacant com la més abundant la panoràmica horitzontal.

El ritme és lent, pausat, aporta un sentiment espiritual (captat sobretot per les persones creients) que és, segurament, el missatge que es vol transmetre. Recordem que aquests films va ser produït bàsicament per ser utilitzat a les catequesis parroquials. A l'escena 1 de la segona pel·lícula que pertany a la Resurrecció, quan davallen a Jesús de la creu, el director ens mostra La Pietat, és a dir, la mare amb el fill als braços, durant una estona, és un quadre plàstic més que una escena cinematogràfica.

En aquesta trilogia el so és real, és el que correspon a la realitat, és produït per les persones i objectes que formen part de l'acció que veiem projectada. És un so sincrònic perquè el sentim al mateix moment que veiem la imatge corresponent. És el moment de la crucifixió quan claven els claus a Jesús, provocant una forta expressivitat.

La música ambiental va recorrent els films des del principi fins el final. Hi ha moments que assenyalen estats d'ànim. En aquest cas podríem relacionar-los amb els moments forts o tensos de la història. En subratllem un que és el moment en què la mare de Jesús i el seu deixeble Joan s'acosten al peu de la creu. En altres ocasions la música s'atura i dona pas a un silenci tant o més expressiu. Per exemple hi ha silenci total després del petó de Judes; hi ha silenci sepulcral en el moment de la coronació d'espines i, també, quan Pilat es declara innocent de la sang d'aquella víctima.

Pel que fa als diàlegs els més significatius són aquells que estan trets directament dels evangelis podent assenyalar els que hi ha entre Jesús i Pilat.

Finalment una veu en off ens dóna més explicació de la que podem veure en imatges. És utilitzada en 4 ocasions, és a dir, en quatre dels cinc misteris Dolorosos. A la flagel·lació és on hi ha més explicació que la donada per les imatges. És suficientment explícita. En els dos misteris Gloriosos la veu en off apareix al principi del primer i al final del segon quan Jesús puja al cel.

6. Fortuna crítica

La crítica es va expressar unànimement en termes elogiosos. Alfonso Sánchez a *Informaciones* la qualifica com: “Uno de los mejores relatos en imágenes que recordamos de la Pasión de Cristo. Relato escueto, modelo de síntesis, llevado con estremecedora naturalidad. Ni asoma el énfasis, ni el teatralismo. Todo es justo, medido, ponderado. La emoción fluye hasta apoderarse por entero del espíritu. Un colorido de afinadas calidades cromáticas, la penetración en los personajes, la ajustada interpretación, el ritmo que mantiene la narración, el trabajo de composición, todo en fin revela una realización de clase excepcional como si todos los elementos que en ella han colaborado estuvieran en plena inspiración”⁶⁴. Per la seva banda el jesuïta Valentín Arteta diu que són: “Meditaciones visuales de la Pasión que por los ojos y el oído llegan al alma”⁶⁵. El pare Carlos M^a Staehlin ressalta “su valor especialmente piadoso”⁶⁶. Fernandez Cuenca a *Ya* vol deixar constància de la satisfacció que representa per Espanya haver fet una obra tan important de bon cinema tot dient: “Estamos ante una hermosa película pero estamos también ante una verdadera meditación profunda y conmovedora que llega al fondo del corazón. Un portento de interpretación, un modelo de ambientación histórica, de calidad cromática, de refinamiento creador”⁶⁷.

Donald a *ABC* té paraules tan grandiloqüents com que l'obra ha estat ingent i el seu resultat plenament satisfactori. De cada detall, tant de clima com de documental fidelitat, diu ell, el director en té escrupulosa cura, així resplendeix un impressionant Via Crucis fins el moment, s'atreveix a dir el comentarista, mai superat. Gómez Mesa a *Arriba* lloa l'encertat criteri a l'hora d'unir els cinc

⁶⁴ SÁNCHEZ, Alfonso: *Informaciones*. 21.03.59

⁶⁵ ARTETA, Valentín: *Hechos y dichos*. Maig 59

⁶⁶ *Razón y fe*. Julio-agosto de 1959

⁶⁷ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Presentación de “Los Misterios del Rosario” en el Palacio de la Música a Ya*. 21.03.1959.

misteris de dolor, ell se centra en aquests, fent èmfasi en què s'han seleccionat els instants més profundament commovedors i es fa difícil, per tant, assenyalar uns o altres perquè en tots ells hi predomina l'emoció.

El nombre d'espectadors és de 42.219 persones i la recaptació, a Espanya, fins avui, és de 5990 €

Proceso a Jesús de José Luis Sáenz de Heredia 1973

1. Fitxa tècnica i artística.

Productora: Chamartin; Nac: Espanya; Dir: José Luis Sáenz de Heredia; Adaptació literaria: José Luis Sáenz de Heredia i José Luis Sánchez Silva de l'obra *Processo a Gesù* de Diego Fabbri; Fotografia: Luis Cuadrado; Música: Salvador Ruiz de Luna; Muntatge: Antonio Gimeno; Decoració: José Luis Galicia i Jaime Pérez Cubero; Decorats: Víctor M^a Cortezo; Productor: Eduardo Manzanos per Aldebaran Films; Distribuidora de video: San Pablo Audiovisuales.

Intèrprets: José M. Roderó (acusador de Jesús); Mónica Randall (Sara, defensora de Caifàs); Julia Gutierrez Caba (prostituta); Andrés Mejuto (President del tribunal); Armando Calvo; María Cuadra (María); Lili Muratti (Rebeca, defensora de Jesús); Alfredo Mayo; Diana Lorys (María Magdalena); Tomás Blanco (Caifàs); Carlos Lemos (capella); Agustín González (sant Pere); Miguel Ángel (defensor Ponç Pilat); Arturo López; Javier Loyola; Ángel del Pozo (sant Joan); Fernando Hilbeck (sant Tomàs), José Guillén, Nelo Comju, José Medina, Manuel Torremocha (Judes).

Estrena: 27 de desembre de 1973

Duració: 109 minuts; Eastmancolor; 70 mm; 3600 metres

Majors de 14 anys i menors acompanyats

2. Introducció

El director

José Luis Sáenz de Heredia⁶⁸ neix a Madrid el 1911. Va començar la seva tasca cinematogràfica l'any 1933 posant subtítols a pel·lícules estrangeres. En acabar la guerra civil va ser productor del Departamento Nacional de Cinematografía (on l'any 1942 es crearà el NO-DO). Comença com a director amb **Patricia mira a una estrella** (1934) i sota les ordres d'altres directors i firmant les obres d'alguns que no volen posar el seu nom com és el cas de Luis Buñuel en el film **La hija de Juan Simón** (1935). L'any 1941 dirigeix **Raza** que serà un dels seus grans èxits (i un dels grans èxits del cinema espanyol de tots els temps). Esdevindrà el director que marcarà el rumb del cinema espanyol durant molts anys. És considerat el cineasta del franquisme. Va ser punt de partida de varis moments de la producció espanyola i malgrat això el seu cinema mai no ha tingut una repercussió internacional, potser perquè la seva més gran època va coincidir amb l'aïllament del nostre país.

Va ser l'iniciador dels principals gèneres en boga sota el franquisme com el gènere "retro" amb **El escándalo** (1943); la comèdia amb **El destino se disculpa** (1945); els records colonials amb **Bambú** (1945); les adaptacions literaries com **Mariona Rebull** (1947); el gènere religiós amb **La mies es mucha** (1949); els mites hispànics amb **Don Juan** (1950) o el *sketches* lleugers de **Historia de la radio** (1955). En aquesta primera etapa, fins els anys 60, destaca la seva tasca com a guionista. Els seus films són encertats en la realització, la direcció dels actors, les acurades reconstruccions històriques i ambientals. És l'època en que realitza els seus millors films.

A partir dels anys 60 les seves pel·lícules deixen de tenir gràcia, es plagia ell mateix, realitza films de negoci fàcil sense aconseguir cap èxit important. Films com **La verbena de la Paloma** (1963); **Franco, ese hombre** (1964); **Historia de la televisión** (1965), entre d'altres que no tenen massa ressò del públic ni

⁶⁸ Més informació a AA.VV.: *José Luis Sáenz de Heredia a Documentos Cinematográficos*. Núm. 8. Gener de 1961.

de la crítica. A més troba una beta amb Manolo Escobar i Concha Velasco i pel·lícules molt taquilleres com **Pero... ¿en qué país vivimos?** (1967) o **Relaciones casi públicas** (1968) i de Paco Martínez Soria amb obres com **¡Se armó el belén!** (1969) o **Don Erre que Erre** (1970).

Serà director de la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.) entre 1959 i 1963, uns anys en els que impulsarà l'accés dels titulats a la professionalitat. A partir de 1963 dirigirà obres teatrals entre les que es poden citar **Las que tienen que servir** d'Alfonso Paso o **El alma se serena** de Juan José Alonso Millán. Mor a Madrid l'any 1992.

Els actors

S'aprecia un magnífic treball de tots els actors. D'ells dirà Martínez Tomás: "El nutridísimo grupo de interpretes realiza, dirigido con una real y positiva sabiduría, sorprendentes maravillas. Se diría que la magnitud del tema los ha sublimado también a todos ellos"⁶⁹. Algú ha dit que des dels protagonistes fins als figurants menys importants tots actuen amb alta qualitat. És que el magnífic grup d'actors no pot tenir menys que qualificatius lloables. María Núñez diu a *De Cine* que "la actuación de Julia Gutiérrez Caba a medida que avanza el juicio es formidable".

El film

Proceso a Gesú va ser escrita els 1955 per Diego Fabbri i des d'aleshores s'han fet moltes representacions a nombrosos països.

"Sáenz de Heredia se saca la espina de tanta producción meramente comercial. **Proceso a Jesús** era una obra muy difícil de llevar al cine y él lo ha hecho con su mano de maestro. (...) Película que se presta a una série de meditaciones filosóficas, acerca de la responsabilidad de todo el género humano en la gran tragedia del Calvario. (...) Es obra eminentemente teatral. Ahí está la habilidad del director, que sabe sacar el máximo provecho de un asunto que es puro diálogo. (...) Película en la que han intervenido una gran cantidad de actores y actrices, que por sí solos podrían constituir una cabecera

⁶⁹ MARTÍNEZ TOMÁS, A. a *La Vanguardia*. 28.04.74.

de cartel (...)”⁷⁰. És una obra en la que la paraula té més importància que la imatge, per bé que la camera està atenta en cada moment a l’expressió de cada personatge.

3. Sinopsi

Un grup de jueus sefardites, descendents d’aquells que van ser expulsats de Toledo durant el segle XV, protagonitzaran una obra anomenada “Judici a Jesús” amb la intenció de “revisar y discutir a corazón abierto” el procés de Jesús. Es formulen dues preguntes, la primera és saber si Jesús de Natzaret era innocent o culpable i, la segona, si Jesús de Natzaret va ser condemnat injustament.

La representació és farà a una sinagoga, a Toledo. Per molt seriosament que s’ho prenguin, el procés comença com un joc i representació fictícia en els que cadascú assumeix la psicologia i interpretació del seu personatge bíblic. La trama, però, es va enredant i cadascú, en la mesura que descobreix la seva implicació en la crucifixió, procura treure’s del damunt la mala consciència. A més el públic s’involucra en el realisme del debat.

Per primera vegada, en les moltes representacions que porten fetes, el veredictes no és l’acusació de Jesús, tot i que és clar que la mort de Crist va ser la mort d’un innocent que, després de més de 2000 anys, encara pesa sobre la humanitat. En la que serà la darrera representació hi ha un repte nou, la mort d’un dels membres de la companyia. “Alguno o algunos de este grupo estan metidos en algun mal asunto. Se trata de un delito de sangre”. Aquest fet, que és com l’espasa de Damocles damunt els actors, acaba per convertir el joc escènic en un procés no ja de Jesús, sinó d’aquells que s’han ficat amb Jesús en el fons de les seves consciències.

És, podríem dir, una representació dins de la representació.

4. Estructura i anàlisi

L’estructura d’aquest film és com ja hem vist en altres ocasions molt lineal. Fa en primer lloc una presentació de la trama, segueix, com és habitual amb el

⁷⁰ *Cineinforme. Revista Cinematográfica Española de información profesional*. Maig 1974. Núm. 199. Any XII. P. 13.

desenvolupament de l'argument on s'inclourà el clímax i acabarà amb el desenllaç.

Cal advertir que essent una pel·lícula sobre Jesús en cap moment apareix en pantalla. Aquest fet seria insignificant sabent que hi ha molts films on Jesucrist no és visible (aquest tema el tractarem en l'apartat 5.1. del capítol 5 i per tant ara no ens allargarem) perquè no es tracta de veure la Passió sinó de fer el judici del què va passar.

En aquest cas no parlarem tant de les escenes que inclou el film com dels temes que conté cada apartat perquè, com hem dit abans, les escenes són les del judici a Jesús: Per què va morir? Qui el va portar a la mort? Però no es presenten mai les imatges de la seva Passió.

Presentació

Títols de crèdit

Presentació de la companyia

Presentació de l'obra

L'Encarnació

Desenvolupament

Miracles

Els 12 apòstols

Clímax

La mort

Desenllaç

La sentència

Diàleg entre un capellà i un no creient

Testimoni d'una prostituta

Testimoni d'un fill pròdig

Paraules del President del jurat

Detenció de l'assassí

Passem a fer l'anàlisi a partir dels subapartats que hem assenyalat al començament.

Presentació

El film comença amb el títol **PROCESO A JESÚS** amb lletres de color carbassa sobre un fons en el que apareix una imatge del Crist de El Greco. A continuació la resta de títols de crèdit es sobreposaran a unes imatges dels anys 70, joves hippies, manifestacions juvenils, etc.; de manifestacions per la pau, de joves seguidors d'un Jesús hippie com ells (Jesucristo Superstar) en qui troben la resposta i solució als seus problemes: la droga, la llibertat, el sexe, ...

A continuació se'ns presentaran els membres de la companyia que actuarà en la representació i immediatament l'obra amb la que aquest grup ens delectarà.

Aquesta obra és la biografia de Jesucrist que anem descobrint a mesura que es va succeint el judici. Com tota biografia comença des dels orígens del biografat, en aquest cas, des de l'Encarnació. El debat se cenyirà en dos punts:

“ . Jesucristo ha comedito la impostura de proclamarse Mesias de Israel i . las actividades punibles que ha desarrollado, en consecuencia, en el campo religioso como en el orden público”.

Desenvolupament

Ràpidament el diàleg fa un salt i s'anuncia i es proclama allò que feia i deia Jesús. Des del Sermó de la muntanya, passant pels miracles i la crida dels 12 apòstols, tal com la relata Pere: “No éramos héroes. Nos escogió entre los humildes, así tu, tu y tu, seguidme. Y no éramos nada”. És la manera d'anar coneixent aquell, a través dels qui el van conèixer, que ha de ser judicat.

El punt culminant, el clímax, tal com diu el president del tribunal és “la muerte de Jesús”. I aquí es plantegen diverses preguntes. Per culpa de qui ha mort Jesús? Si arriben a la conclusió de que ni Caifàs ni Pilat són culpables potser

és que, com diu l'acusador de Jesús: "Todos somos culpables. Los judíos, los romanos, los presentes". I potser, fins i tot, ens interpel·la a nosaltres espectadors.

Desenllaç

Arriba l'hora de la veritat, el moment de donar la sentència que ha de ser consensuada per tots. Com cada any sembla que Jesús serà condemnat, però aquest any ... serà diferent. El públic, comença a participar activament, té la paraula. En primer lloc el capellà que es queixa que en cap moment s'ha discutit si Jesucrist era o no Fill de Déu. "La figura humana y divina de Jesús, verdadero hombre y verdadero Dios, se ha deformado lamentablemente. No se ha discutido si Jesús era el único Mesías".

Aviat un home del públic rebut al capellà. Entre ells s'establirà una discussió que encara la escoltem avui: per què els capellans no es poden casar? Per què l'Església no segueix les petjades de Crist? Com pot dir que Jesucrist és Fill de Déu si la seva influència en el món és poca. La resposta és immediata: "porque las huellas que ha dejado son tan ténues que se hace imposible decir que son las de un Dios omnipotente". Per això: "Acuso a una doctrina que no se pone a tono con la realidad". La resposta del capellà no es fa esperar: "Nosotros no somos la verdad, pero si somos los únicos intérpretes autorizados de la verdad". El missatge de Crist "no ha cambiado substancialmente en el malvado y perverso corazón de la humanidad". Si Jesucrist fos Déu hauria canviat la faç del món i no ha estat així. És evident que el diàleg se situa en el segle XX i concretament en els anys 70 en els que l'home dotat de la tècnica i de la ciència moderna, va prescindint de Déu per solucionar els seus problemes. Recordem que és el moment en què els capellans es treuen l'hàbit propi dels religiosos i el "*clergyman*" i és moment també de força secularitzacions.

El capellà fa veure que l'Esperit de Jesús s'ha quedat en el món; què en la mateixa sala on són es percep, si estan oberts, perquè Jesucrist és en cadascun de nosaltres.

Ho corroborarà, en primer lloc, la prostituta qui admet que ha vingut per Ell i que a ella li és igual si l'acusen o no perquè "para mí Dios es Dios" i que "la gente como yo (...) sino tuvieramos la seguridad de que Cristo viene a

perdonar, a salvarnos, nos desesperaríamos (...) y sólo le tenemos a él (...) como podemos tener esperanza si a Cristo, nuestro único consuelo, también lo condenan. Déjenoslo". En segon lloc, un jove que es defineix com un fill pròdig també admet que "necesito saber que tengo un padre que el día que me muera va a perdonarme y me va a dejar entrar a su casa así como soy: un golfo. No condenen a ese Jesús". Tanmateix un cec també demanarà: "No lo condenen. Déjenme que vea una esperanza".

De nou el capellà agafarà la paraula dient: "¿No son huellas de un Dios omnipotente?". És la consciència cristiana que és reactiva. Però encara hi ha qui dubta, qui si no veu, no creu. El capellà segueix dient: "El poder ver a Dios en directo no es cuestión de ciencia sino de fe".

El final del judici vindrà a càrrec del president del Tribunal qui davant del què ha passat diu: "Lo que sucede está fuera de toda previsión". Per això i davant els testimonis escoltats "No podemos dudar de que aquel que fue juzgado y crucificado en el Calvario es quien sostiene la esperanza más grande del mundo". El procés arriba al final. Jesucrist, de qui no hem vist res però de qui l'ambient del lloc ens ha fet "sentir la presencia casi física del condenado", serà absolt per sempre. Al final hi ha un moment molt bonic on apareix la mare d'un jove mort tot fent una similitud amb la Mare de Jesús.

El judici ha acabat i simultàniament es dilucida el drama entre els actors. Aquell que tenia el paper d'acusador de Jesús és ara acusat d'assassinat.

5. Recursos expressius

Ja hem dit que no ens interessa en aquest film fer una anàlisi detallat dels elements estètics. No ens cal saber el nombre d'escenes que conté ni com estan distribuïdes al llarg dels 3 temps en què l'hem estructurat. Nogensmenys és bo saber alguns detalls que poden afavorir la comprensió del film. L'enquadrament objectiu ens dóna a conèixer els elements que corresponent a la realitat, és dinàmic i en general narratiu amb algun pla més expressiu. Els plans predominants són el pla mig curt, el pla americà que li donen a la pel·lícula aquest valor narratiu i dramàtic alhora que descriptiu. La angulació de

la majoria dels plans és normal i en alguna ocasió el director presenta un angle expressiu determinat.

La llum que predomina és l'artificial a **Proceso a Jesús** ja que la majoria d'escenes són a l'interior de la sinagoga. Aconsegueix sempre una bona modulació de llum i en algun moment farà algun contrallum com quan l'interrogador/acusador parla amb la mare de Jesús donant a entendre que té quelcom a amagar.

El muntatge, amb plans propers i breus, ens dóna expressivitat psicològica i subjectiva ja que narra les relacions humanes. Però el director també utilitza els plans llunyans i potser més llargs per donar-nos una visió més completa de la realitat, per mostrar-nos les circumstàncies que envolten als protagonistes. Fins i tot podem subratllar un pla detall de la mà de l'acusador quan Maria Magdalena parla de l'amor de Jesucrist.

Sáenz de Heredia utilitza un espai tancat que produeix la sensació d'angoixa i en algun moment de tensió. Aquí enllaçaria dient que hi ha temps forts un dels quals és l'autoacusació de l'acusador.

El temps cinematogràfic del que és la representació del judici s'adequa a l'acció narrada. Només en un moment alternarà amb un *flashback* retrocedint a la població de Natzaret poc abans del naixement de Jesucrist. És el moment de l'Encarnació.

El moviment de la camera és eminentment dramàtic i narratiu tot i que hi ha algun moviment més subjectiu i moral. El ritme del film va "in crescendo" aconseguit per plans breus i de poca duració sobretot en el moment del desenllaç. Va "in crescendo" també a mesura que el procés avança. Una particularitat a destacar és que la camera es trasllada i mostra en pla detall a David (l'acusador) sempre que es parla del difunt i immediatament al comissari (entre el públic).

La música del film ajuda a subratllar els estats d'ànim. Els diàlegs són els que transmeten el pensament i l'actuació dels personatges. Són significatius ja que tenen gran importància dins del relat del film. Cal esmentar que en cap moment es parla de la Passió, ni de la Resurrecció, ni de l'Ascensió, ni de les aparicions. Del que sí en tenim referència és dels miracles de Jesús i després ja no sabrem més fins la Mort i la prèvia traïció. Ara bé podem, a partir dels diàlegs, intuir la Pentecosta.

6. Fortuna crítica

Martínez Tomás parla així del film: “Una historia que puede situarse, a nuestro juicio, entre las 3 o 4 mejores que ha producido el cine español. Magnífica por los primores y el rigor de la realización, apasionante por su sentido trascendente, conmovedora por su patetismo y su emoción, llena de interrogantes que dos mil años de historia no han resuelto, y preñada de acusaciones, de repulsas para el mundo de ahora. Y al propio tiempo, transida de esperanza, abierta a los prodigios de la reflexión y de la fe. El juicio adquiere una fuerza dramática y un gran clamor, como si se tratase de la impresionante tensión de un sumario de ahora. ¿Porqué no es de ahora y de todos los tiempos, la permanente vigencia del drama del Gólgota? ¿No entraña una acusación para los hombres de antes, de hoy y de siempre?”⁷¹. María Núñez expressa a *De Cine* la seva simpatia per aquest film que recomana perquè “siempre es bueno el ver esta película pues ayuda a racionalizar lo que fue la realidad histórica del proceso de condena de muerte de Jesús”.

José Luis Sáenz de Heredia roda la pel·lícula en només dues seqüències, una exterior que és el pròleg i una altra, la resta del film, que queda circumscrita a l'interior de la sinagoga, en l'improvisat escenari de la representació, on hi ha dues parts: els actors i el públic. Entre els dos es manté un diàleg que deixa un missatge exemplar en el món. El propi Fabbri a una entrevista que li van fer quan va venir a Espanya va dir que “los espectadores esperan una palabra de esperanza, de amor y de fe. Es una meditación”⁷². I aquest cinema per escoltar,

⁷¹ MARTÍNEZ TOMAS, A. : *La Vanguardia*. 28.04.74.

⁷² CEBOLLADA, Pascual: *Un proceso de culpa y esperanza para todos a El mundo de la pantalla*. 02.05.74.

com algú ha denominat aquest film va agradar molt al públic com ho corrobora l'aplaudiment espontani que els espectadors de la sessió d'estrena van donar a la "representació".

El nombre d'espectadors, fins avui, és de 192.139 persones en les sales comercials i la recaptació, actual, és de 6.537 €.

El sueño de Cristo d'Ángel García del Val

1997

1. Fitxa tècnica i artística.

Guió: Ángel García del Val, Argument: textos de Rabindranat Tagore, Walt Whitman, Krishnamurti, Dos Lobos, cap dels sioux, i els Evangelis, Fotografia: Paco Belda, Música: Francisco de Zuluaga, Productor: José Pablo Gadea, Dir: Ángel García del Val

Nac: Espanya

Duració: 80 min.

Productora: Amb la col·laboració de IVAC la Filmoteca, Institut valencià de cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Muntatge: Toni Castillo, Disseny de so: Manolo Benedito, Organització de producció: Paco Belda, Ajudant de direcció: Paco Belda, Secretaria de Producció: Teresa Carrilero, Ramon Alos, Operador segona unitat: Ximo Fernández, Ajudant de Càmera: Carmelo Egea, Etalador de color: Antonio Alvarez, Ajudant de Producció: Oscar Carrilero, Cap elèctrics: Tomás Fuentes, Elèctrics: Paco Ruiz, Jorge López, Decorats: Nieves Monterde, Juan del Busto, Vestuari i attrezzo: Helena de Troya, Ajudant de vestuari: Milagro Redón, Sastreria: M. Mercedes Sánchez, Mercedes Pérez, Feli Martínez, Conchín Rodrigo, Isabel Zamora, Ana Belda, Maquillatge: Beatriz Demingo, Verónica Pastor, Efectes especials: Ernesto Barrachina, Franki Moral Fotografia fixa: Janette Kriss, Alberto González, Gravació musical: Eddy Suay, Miguel Bosch, Direcció musical: Juan Luis Ferrer, Instrumentistes: oboe: Montse Alcover; Flauta: Maite Raga; Fagot: Bernardo Verde, Francisco J. Vanaclocha; trompeta: Alberto López; trompa: Iva'n Ortiz, Arturo García, Sergi Bosch, José Montall, José M. Sanz; trombón: Rubén Perelló, Miguel Pérez; tuba: Diego Alamar; precussió: Ignacio Molins; violí: Vicente Lluch, Jordi Mataix, Mario Peris, Miguel A. Lino, Reyes Carrascosa, Christian Roig, Patrícia

Genís; viola: Juan García, Susana Herrero, Eva Romero, Esther Faus, José M. Bañuls; chelo: Pilar Mendoza, Clara Dols, Marian Toboso; contrabaix: David Monrabal, Xavier Amat, Coros: baixos: Diego Alomar, Pedro P. Cruz, Francisco J. Belenguer, Enrique Roselló; tenors: Sergi Bosch, Francisco J. Pérez, Oscar Pena; contralts: Mónica Perales, M. Nieves Salcedo; soprans: Mariví Blasco, M. José Chacón, M. Ángeles Chacón, Figurants: Alejandro Requena, Ángel Luis Requena, Carlos Antonio Requena, Milton Xavier Rodríguez, Jordi Mejías, Wang Jue, Wang Ming Yi, Violeta Merlo, Carla Torregrosa, Enrique Barleycom, Casilda de Zulueta, Amanda Alonso, Shakti Alonso, Rosa M. Miralles, Sandra Cánovas, María Carrilero, Christian Carrilero, Toñi Rodrigo, William Colom, Vicente Moreno, Pepa Prosper, Joaquín Mora, Vicente Almenara, Salvador Dura, Vicente Ballester, David Rivelles, José Rivelles, Franki Moras, Antonio Olca, José Oliver, Erika Martincia, M. Del Mar González, Guillermo Duque, Emílio José Belay, Antonio Fernández, Antonio Correa, Archivaldo Ejome, José Contell, Juan de la Cruz, Rafael Casatejada, Desiderio Herrero, Roberto Aparici, Francisco Ricard, Julia Campos, M. Carmen Blanch.

Il·luminació: Amalgama, Equips: EPC, Vehícles: Cuñauto, Laboratoris: Fotofilm Madrid S.A.

Intèrprets: Ángel García del Val (Jesús de gran), Ángel García (Jesús de nen), Daniel Dicenta (Narrador). Amb les veus de: José Luis Coll, Juan Antonio Gálvez, Mari Luz Oliver

2. Introducció

El director

Ángel García del Val és un director nascut a València l'any 1948. Va estudiar medicina i dret en la Universitat de València. Va realitzar varis curtmetratges com **Salut de lluita** , **Motín** o **Resurrección**. No té en el seu haber filmogràfic massa films. Cal destacar-ne un **Cada ver es** (1980). La pel·lícula que ara comentarem no ha estat estrenada oficialment.

3. Sinopsi

Un empeny per situar la figura de Jesus de Natzaret en el seu espai i temps, a partir de les més recents investigacions històriques i arqueològiques. La reflexió i el document se amplien amb textos de Rabindranat Tagore, Khalil Gibran, Whitman, Krishnamurti i Juan Ramón Jiménez. Contrast o complementació entre el Jesús històric i el Crist de la fe.

4. Estructura i anàlisi

El film comença mostrant-nos uns dibuixos naïf i la veu del narrador que diu el següent: “Dice el evangelio de los magos que la naturaleza oculta su armonía a los ojos del pensador pues, para los que son como niños, fue creado el Universo en su profundidad, su magia y su belleza. Quiera Dios que mi relato mantenga despierto a ese vuestro niño interior, voluntarioso e indomesticable y siempre dispuesto a escuchar lo verdadero o lo absurdo, pues de todas las historias que se cuentan sobre Cristo está es la más sencilla”.

5. Recursos expressius

Narra amb boniques imatges, en “Scope”, però austerament la història de Jesús de Natzaret. El text en off recupera la tradició oral de la que sorgeix Jesucrist per mirar-lo amb nous ulls⁷³. Ángel García del Val esfondra el mite que el catolicisme ha construït sobre la figura de Crist i descobreix al revolucionari que recorre a la violència per a salvar al seu poble de l'invasor romà.

“Las bandas de imagen, voz y música son autónomas y superpuestas, no se funden en un único texto narrativo sino que transcurren como tres franjas paralelas, que el espectador debe tejer por sus propios medios. Hay además

⁷³ De tema semblant, però limitat a la Passió del Senyor, s'havia realitzat ja un film curt en color amb les imatges de les escultures dels imaginers castellans que són al Museo Provincial de escultura de Valladolid i en les esglésies parroquials d'aquella capital. El comentari d'aquest film, titulat **La Pasión en Castilla**, es va limitar estrictament a una escenificació de les set divines paraules, recitades per l'actor Fernando Rey.

un hilo secundario muy interesante: el de los letreros, que remiten a un cine primitivo, leído”⁷⁴.

El mateix director explica perquè va decidir interpretar el paper de Jesús quan escrivia sobre Crist i pensava en un camperol amb cert refinament a la manera de Max Von Sydow. No volia el rostre d'ulls blaus i barba, però no volia tampoc violentar excessivament la imatge assumida per l'espectador mig. En sorgir la dificultat de trobar a algú el va adaptar a la seva personalitat.

La pel·lícula està dividida en dues parts. En la primera part, que dura uns 27 minuts, Jesús és guiat per Josep i la segona part és la que ens parla del seu missatge. És molt lenta i molt simbòlica. El director vol plasmar i plantejar el tema de soledat. Ell diu que Jesús és un home com qualsevol altre, educat pels essenis (una secta jueva dels temps de Crist) que practicaven un ascetisme molt rigorós. En la primera seqüència del film, per exemple, Jesús es retira al desert per a ser temptat i el director resol el passatge identificant el dimoni amb la consciència (com a contingut de l'experiència, dipòsit de la influència familiar, de la tradició, etc).

Jesús, vist normalment de lluny (en el minut 55 hi ha un primer pla d'un Jesús molt seriós) està sempre sol, no té deixebles al seu costat, només en algun moment hi ha seguidors i nens que l'escolten.

6. Fortuna crítica

“**El sueño de Cristo** es el reino de la contemplación pura, sin apenas objeto, rítmica, esencial como los cuatro elementos; es el cine que contempla su propio pasado y lo evoca en la frontera entre la venganza y el silencio”⁷⁵.

No hi ha dades de que aquesta pel·lícula s'estrenés en sales comercials i per això no podem donar ni dades econòmiques de recaptació, ni dades de nombre d'espectadors. Amb tot si que podem assenyalar que aquest film es va passar

⁷⁴ PEDRAZA, Pilar a la revista *Banda Aparte*. Núm 12. (Enviat l'article pel mateix director Angel García del Val en format de la Universitat.

⁷⁵ PEDRAZA, Pilar: Op. Cit.

en la IX Setmana Internacional de Cine Fantástico de Málaga l'any 1999, en la secció anomenada "Sesiones especiales".

Consideracions

1.

Les pel·lícules que hem estudiat i analitzat les podem classificar segons les ciutats o estudis on s'han rodat. Així cap destacar el predomini de produccions castellanques amb quatre cintes al seu haver que són **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla i **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer Bajón. Les dues estan composades per pintures i per tant no hi ha localització d'exterior però ambdues són rodades a estudis madrilenys, la primera als estudis de Cifesa i la segona als estudis Ballesteros. **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil està rodada a Múrcia, concretament a Lorca. L'escena en que Jesús escull els 12 apòstols que l'acompanyaran és davant d'una multitud de persones que està composta en la seva majoria per llorquins, un centenar aproximadament, que van actuar d'extres⁷⁶. **Proceso a Jesús** (1973) de José Luis Sáenz de Heredia, filmada a Toledo, concretament a la Sinagoga d'aquesta localitat castellana.

Seguides per les catalanes, amb un total de dues, a saber, **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo i **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, rodada a la vil·la d'Esparraguera. Hi ha una cinta valenciana **El sueño de Cristo** (1997) d'Ángel García del Val i un film que és co-producció entre Espanya i Estats Units que és **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios.

2.

El repartiment per dècades d'aquestes vuit pel·lícules és el següent:

. La primera dècada del segle XX amb 1 film **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo. Recordem que és a principis de segle que Barcelona

⁷⁶ Cada un dels llorquins que va intervenir en la pel·lícula va cobrar 25 pessetes i 50 els encarregats de vestir als altres. Les jornades de treball tot i ser poques eren esgotadores.

té la preponderància cinematogràfica dins l'Estat espanyol. A Itàlia el 1915 es va rodar el film **Cristo** de Giuseppe de Liguoro i Giulio Antamoro. A Estats Units el 1916 David Ward Griffith rodarà el famós film **Intolerancia** del qual un dels quatre episodis de què consta tracta de la vida de Jesucrist⁷⁷.

. Per bé que durant la dècada dels 30 no hi ha pel·lícules espanyoles ni americanes, és de dret fer esment d'un film francès de gran importància, ens referim a **Golgotha** (1935) de Julien Duvivier.

. La dècada dels 50 amb 4 films **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino; **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla; **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil i **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen, Jr i Fernando Palacios. Són els anys en els que el nacionalcatolicisme espanyol està ben assentat. Tanmateix són els anys en els que a Hollywood hi ha una gran proliferació de cinema bíblic de gran espectacle amb films monumentals com **Quo Vadis** (1951) de Mervin LeRoy, **La Túnica sagrada** (1953) de Henri Koster o **Ben-Hur** (1959) de William Wyler. Curiosament cap d'elles és específicament cristològica.

. La dècada dels 60 amb 1 film **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer Bajón. En canvi en aquests anys a Amèrica si que hi ha filmografia de Crist amb pel·lícules tan conegudes i reconegudes com **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray (rodada a Espanya); **El Evangelio segun san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini o **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens.

. La dècada dels 70 aporta un únic film a la filmografia espanyola que és **Proceso a Jesús** (1973) de José Luis Sáenz de Heredia, mentre que a Nord-americana són una mica més prolífics. Apareixen els dos grans musicals cristològics que són **Godspell** (1973) de David Greene; **Jesucristo Superstar**

⁷⁷ Els altres tres són: la caiguda de Babilònia en mans de Cir, l'any 359 a.C.; l'enfrontament, el 1572, entre catòlics i protestants en la França de Catalina de Mèdicis i el seu fill Carles IX, que acaba amb la matança de Sant Bartolomé i la història d'una família que prefereix donar els seus diners a una falsa caritat abans que als seus treballadors provocant així la misèria d'un jove matrimoni.

(1974) de Norman Jewison. I la gran super coproducció anglo-italiana **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli.

. De la dècada dels 80 a Espanya no tenim constància de cap film mentre que podem parlar de dos produccions estrangeres **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese i **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand que van suscitar molta polèmica.

. A la dècada dels 90 Ángel García del Val filma aquesta estranya pel·lícula per la televisió valenciana titulada **El sueño de Cristo** (1997). A finals d'aquesta dècada, concretament l'any 2000 Stanislav Solokov i Derek Hayes van dirigir un film d'animació, a saber, **El hombre que hacía milagros**.

. El productor d'aquest film anterior va ser Mel Gibson, qui l'any 2004 va estrenar, ara com a director, la tant polèmica **La Pasión de Cristo**.

3.

Recrear la història del personatge més famós de tots els temps ha estat una obsessió per a molts cineastes. Molts directors, reconeguts per la seva trajectòria, han sentit la fascinació per reviuire la història del fill de Déu com Ignacio F. Iquino amb **El Judas** (1952); Rafael Gil amb **El beso de Judas** (1953) o José Luis Sáez de Heredia amb **Proceso a Jesús** (1973). Altres directors menys coneguts també han volgut donar la seva visió sobre el tema, és el cas d'Arturo Carballo amb **Bosquejo cinematográfico** (1918), Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla amb **Cristo** (1953), Joseph Breen, Jr i Fernando Palacios amb **Los misterios del Rosario** (1957), Santiago Ferrer Bajón amb **Cristo** (1966) o Ángel García del Val amb **El sueño de Cristo** (1997).

Entre la producció estrangera passa el mateix fenomen uns directors són molt coneguts com David Ward Griffith de **Intolerancia** (1916), Giulio Antamoro realitzador de **Cristo** (1917), Cecil B. De Mille de **Rey de reyes** (1925), Julien Duvivier de **Golgotha** (1935); Nicholas Ray de **Rey de reyes** (1961); Pier

Paolo Pasolini de **El Evangelio según san Mateo** (1964); George Stevens de **La historia más grande jamás contada** (1965); Franco Zeffirelli de **Jesús de Nazaret** (1977); Martin Scorsese de **La última tentación de Cristo** (1988) o Mel Gibson de **La Pasión de Cristo** (2004). Altres directors són força menys coneguts com David Greene autor de **Godspell** (1973); Denys Arcand de **Jesús de Montreal** (1989) o Stanislav Solokov i Derek Hayes de **El hombre que hacia milagros** (2000).

4.

Consegüentment a l'anterior punt ens suggereix una pregunta que és la visió que han donat, de Jesucrist, els realitzadors al llarg dels ja 110 anys de història del cinema. Hi ha hagut films sobre Jesucrist de tot color i de tota tendència. Uns directors han donat una visió molt catequètica al seguir fil per randa els textos evangèlics. **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla; **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios; **El Evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Passolini o **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli. Altres directors han preferit basar-se en autors teatrals i les seves obres s'escapen de la visió evangèlica. **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil; **Proceso a Jesús** (1973) de José Luis Sáenz de Heredia o **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese. O bé han fet adaptacions personals com **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino o **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand. Finalment, val a dir que hi ha films que s'han creat expressament en un temps històric i per un públic concret (els temps dels hippies) com **Godspell** (1973) de David Greene i **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison.

Es tracta d'un conjunt summament heterogeni de directors que han donat la seva visió personal del tema. I el que és més rellevant, en aquest discurs sobre Jesucrist, convergeixen. Enric Planas, Director de la Filmoteca Vaticana diu, en acabar el VII Congreso Internacional de Estudios Sobre Cine e Iglesia celebrat a Roma organitzat per El Consejo Pontificio para la Cultura i el Consejo Pontificio para las Comunicaciones Sociales (2003) "me gustan todas las

pel·lícules sobre Jesucristo porque muestran de diferentes maneras el reflejo de Jesucristo, el comunicador perfecto”.

5.

Quan als temes, de les pel·lícules dedicades a Jesús, és obvi que el més important és la Passió, val a dir, però, que hi ha subtemes que cal ressenyar com els següents, entre d'altres:

- . la conversió de vida a **Quo Vadis** (1951) de Mervin LeRoy, en el personatges de Marco Licinio, o **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, en el protagonista del film.
- . el seguiment de Crist en films com **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, on el soldat romà dona la vida pel Mestre.
- . la temptació, també a **El beso de Judas**, en la figura del sacerdot del Sanedrí quan parla i convenç a Judes de la seva traïció.
- . l'estètica a **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla.
- . les preguntes entorn el tema de Jesucrist a **Proceso a Jesús** (1973) de José Luis Sáenz de Heredia.
- . l'esperança en Jesús i l'esperança en la vida a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson.

I en totes l'amor que és, en definitiva, el manament de Jesucrist.

5.Crist i la Passió en el context de la cinematografia mundial

*Con trozos de vida,
sencillamente, con trozos de vida,
es como se hacen las grandes películas*

CHARLES CHAPLIN

Entre els jueus existia (i existeix encara) la prohibició de representar dibuixos, pintures o escultures de Déu sota cap aparença, perquè Déu transcendeix tota representació material. En la Torà es diu explícitament: “No et fabriqueis ídols; no et facis cap imatge del que hi ha dalt del cel, aquí baix a la terra o en les aigües de sota la terra”(Dt 5,8). Com els iconoclastes¹, creuen que una imatge de Déu feta per l'home adquireix la categoria d'ídol i objecte d'adoració ella mateixa no d'allò que representa; creuen, per tant, que el misteri de Crist té quelcom de irrepresentable. El rostre de Déu, doncs, roman invisible i és impossible representar visualment allò que no es pot veure. Els musulmans creuen, també, que allò que és transcendent no es deu representar. No serà que “¿Dios, no esta más allá de toda expresión?²”. A més, cal advertir que els primers escriptors cristians no es varen molestar d'il·lustrar, per a la posteritat, l'aspecte físic de Jesús. El Pare Malebranche tenia raó potser quan els deia als seus alumnes, en la primera classe de teologia, que si al parlar de Déu

¹ Des del 726, l'emperador Lleó III (717-719), oriünd de Síria, considerant que la gran veneració dels monjos i poble a les sagrades icones significava una desviació de l'ortodòxia, l'any 730 va emetre un edicte prohibint severament el culte de les imatges i destituí al patriarca Germà I que es va negar a sotascriure'l recolzant-se en la Sagrada Escripura i la tradició. El Concili celebrat a Nicea l'any 787, va establir la licitud de les imatges i dels seu culte. L'argument decisiu que van invocar els bisbes per a dirimir la discussió va ser el Misteri de l'Encarnació: si el Fill de Déu ha entrat al món de les realitats visibles, tendint un pont amb la seva humanitat entre allò visible i l'invisible, de forma anàloga es pot pensar que una representació del misteri pot ser usada, en la lògica del signe, o com evocació sensible del misteri. La icona no es venera per sí mateixa, sinó que porta al subjecte representat. PUIG, Ramon: *El rostre de Jesús, el Crist*. La Formiga d'or. Barcelona. 1998. P. 78.

² AYFREE, Amédée: Op. Cit. P. 95.

entenien quelcom, això volia dir que ell s'havia equivocat perquè un Déu del qui es pot parlar no és el vertader.

En el cristianisme, en el misteri de l'Encarnació, Déu es fa visible, es fa home en Jesucrist. Jesucrist pot dir amb tota naturalitat que qui el veu a ell veu el Pare (Jn 14,9). Ell és la imatge del Déu invisible (Col 1,15), és el rostre humà de Déu. És el sagrat de Déu. "Cualquier otra manifestación de lo sagrado después de él no podrá más que referirse a él"³.

Ara bé, seguint amb el que hem dit més amunt ens trobem amb alguns textos de l'Antic Testament que es refereixen a Jesús. Isaïes fa una descripció acurada i aclaparadora perquè presenta un Crist que no és agradable de veure. "De tan desfigurat, ni tan sols semblava un home i no tenia res d'humana la seva presència" (Is 52,14) o "No tenia figura ni bellesa que es fes admirar, ni una presència que el fes atractiu" (Is 53,2)⁴. En la mateixa línia el Salm 22 diu: "Però jo sóc un cuc, no pas un home, befa de la gent, menysprea del poble" (Salm 22,7).

Basant-se en aquestes paraules i llegint-les al peu de la lletra alguns primers pares de l'Església com sant Justí, Climent d'Alexandria, Orígens, Tertulià o sant Basili sostenien que Jesús no era bell, sinó més aviat lleig i deforme, i que lluny d'atraure amb l'efímer de l'exterior, el que enlluernava d'ell era la bellesa eterna i absoluta de la seva ànima. Defensaven que Jesús no tenia bellesa corporal per ensenyar-nos a veure allò que és invisible. Autors i historiadors més moderns com Upton Sinclair consideren, a partir d'aquest passatge que Jesús era geperut. Hi ha qui ha dit que Jesús era baix d'estatura emparant-se en el text de Lluc: "Zaqueu buscava de veure qui era Jesús, però la gentada li ho impedia, perquè era petit d'estatura" (Lc 19,3). Si tenim en compte que el subjecte de tota l'oració és Zaqueu, aleshores és obvi que el petit d'estatura és ell i no el Senyor.

³ AYFREE, Amedeé: Op. Cit. P. 91.

⁴ Fins i tot algú s'ha atrevit a pensar que era afeminat com Warner Sallman a la seva obra *Head of Christ*. Hi ha un film que no es va estrenar mai a Espanya **Him** (1974) on Jesucrist es tracta com si fos homosexual.

En front d'aquestes teories van prevaler les de sant Jeroni, sant Joan Crisòstom, sant Joan Damascè i altres que exaltaven la bellesa de Jesús partint d'altres textos, concretament el Salm 45,3. "Ets el més bell de tots els homes, exhalen gràcia els teus llavis". Argumenten la idea que és el més bell dient que una ànima perfecta no podia estar unida a un cos imperfecte⁵. Aquí també els evangelistes ens ajuden quan ens narren que Jesús causava una gran impressió entre els seus contemporanis.

Davant l'absència documentativa veterotestamentària escarbem en el Nou Testament. Els evangelis no diuen res del físic de Jesús, com no diuen res, tampoc, ni retraten, cap dels altres personatges bíblics. Els evangelistes silencien qualsevol descripció del seu Mestre. Potser Joan ens dona un testimoni de l'aspecte físic de Crist. "Abraham, el vostre pare, s'entusiasmà esperant de veure el meu dia, el veié i se'n va alegrar. Llavors els jueus li digueren: - Encara no tens cinquanta anys i has vist Abraham?" (Jn 8, 56-57). El text situa a Jesús en el Temple de Jerusalem parlant amb els jueus de tal manera que és com si es fes coetani d'Abraham. Segons aquesta resposta es podria pensar que Jesús, que és un home jove, havia envellit abans d'hora perquè portava la càrrega dels pecats de la humanitat. Ell sabia que havia de morir, en creu, en mans dels romans i aquest coneixement i l'angoixa i pressió que suposaven l'envellien.

Així doncs ens hem de conformar amb les breus insinuacions que els evangelistes ens exposen a propòsit de les seves paraules, dels seus actes i sobretot de les seves mirades, mirades airades algunes però quasi sempre dolces, comprensives, amistoses, finalment, mirades d'amor que van deixar els evangelistes impressionats. Com hem vist hom pot considerar Jesús bell o lleig depenent del text que es consideri sigui de l'Antic o del Nou Testament. El cert és que partint de la interpretació dels textos bíblics, resulta inevitable la controvèrsia.

⁵ MENÉNDEZ PELAYO: Historia de las ideas estéticas en España. Edición Nacional de Obras completas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1940. Tomo I. Pp. 147-149.

La literatura més o menys contemporània a Jesús, no cristiana, ens permet tenir més dades sobre Ell. Flavi Josep és l'únic historiador jueu de l'època de Jesús del qual es conserven escrits i considerat, per tant, el primer testimoni extrabíblic sobre Jesús. Nasqué l'any 37 d.C. Escriví diverses obres, entre les quals destaca *Antiguitats jueves*, escrita en el 94 d.C. Anomena Crist però no en fa una descripció física, ara bé, si que ens dóna una dada de gran importància quan ens diu: "En aquell temps mentre Pilat era governador va aparèixer Jesús, un home savi, si és que realment és lícit anomenar-lo un home. Ell, en efecte, va ser algú que dugué a terme fets sorprenents. Ell era el Messies"⁶. Flavi Josep parla, doncs, d'un home extraordinari del qual jutja és digne d'esmentar en els seus escrits. Altres testimonis són de pagans per qui Jesús de Natzaret era un personatge la transcendència del qual era cada dia més gran. Suetoni, escriptor romà, nascut l'any 69, escriu en *La vida dels Dotze Cèsars* que l'emperador Claudi va expulsar els jueus, que impulsats per un tal Chrestus (no en diu res del seu físic) havien causat alguns desordres a Roma. Entorn de l'any 112 d.C. Plini el Jove, legat imperial a les províncies properes al Mar Negre (avui Turquia), demana consell a Trajà, aleshores emperador de Roma, sobre com tractar els membres d'una secta que hom anomena "cristians" i que es dediquen a cantar himnes de lloança a un tal Crist considerat per ells Déu. Tàcit, un dels més importants historiadors de Roma, a la seva obra *Annals*, escrita entre el 115 i 117 d.C. parla dels seguidors de Crist, i diu d'ell que és un home que va ser crucificat per Ponç Pilat, però no en dóna cap descripció física. Els documents no cristians testimonien l'existència d'un personatge, Jesús, crucificat en temps de Ponç Pilat, a Palestina, en temps de Tiberi, iniciador d'una comunitat estesa per tot el món d'aleshores. No en donen més detalls⁷. Aquestes fonts paganes tenen el valor, únicament, de confirmar-nos que no es pot posar en dubte la historicitat de Jesús.

Els escrits rabínics parlen de Jesús des del refús i, sobretot, des del silenci. A la Mixnà, que és la part central del Talmud⁸ no hi ha ni una sola referència a Jesús. Es parla d'Ell com algú que es executat el dia abans de la Pasqua jueva,

⁶ PUIG, Armand: *Jesús. Un perfil biogràfic*. Editorial Proa. Barcelona. 2004. P.56

⁷ PUIG, Armand: Op. Cit.

⁸ El Talmud és la recopilació de la tradició oral jueva que constitueix la base de la religió jueva ortodoxa.

com algú que tenia poders màgics (és a dir, feia miracles) i que, va esgarriar el poble jueu, va convidar-lo fora del recte camí, el va enganyar. Els motius de la seva condemna queden, des de l'ortodòxia rabínica, clarament justificats"⁹.

Pel que fa a la literatura islàmica, val a dir, que a l'Alcora, document del s. VII d.C., es subratlla la santedat de Jesús, ja que Mahoma el considera un profeta importantíssim, però es nega que sigui el Fill de Déu, ja que "de cap manera pot tenir Déu cap mena de fill"¹⁰.

Sant Tomàs d'Aquino relaciona la bellesa amb allò que és propi del Fill (*Pulchritudo habet similitudinem cum propriis Filiis*) afegint que perquè hi hagi bellesa calen tres coses necessàries: la *integritas*, la *proportio* i la *claritas*, és a dir, la integritat o perfecció, la proporció o harmonia i la lluminositat. Aquests tres atributs sabem que són propis de Jesús.

Al segle XVIII un historiador va falsificar una carta que havia estat atribuïda a un tal Publi Lentulus, un antecessor de Pilat com a governador de Palestina. Sembla que aquesta *Carta de Lentulus* la va fer arribar a l'emperador romà Tiberi Cèsar. En la Carta es resumeix la idea que es tenia de Jesús, però en la Edat Mitjana, perquè és dubtós que un pagà escrivís d'aquesta manera de Crist. "Es de elevada estatura, distinguido, de rostro venerable. A quien quiera que le mire inspira, a la vez, amor y temor. Son sus cabellos ensortijados y rizados, de color muy oscuro y brillante, flotando sobre sus espaldas, divididos en medio de su cabeza al estilo de los nazireos. Su frente despejada y serena; su rostro, sin arruga ni mancha, es gracioso y de encarnación no muy morena. Su nariz y su boca regulares. Su barba, abundante y partida al medio. Sus ojos son de color gris azulado y claros. Cuando reprende es terrible cuando amonesta dulce, amable y alegre, sin perder nunca la gravedad. Jamás se le ha visto reír, pero sí llorar con frecuencia. Se mantiene siempre derecho. Sus

⁹ PUIG, Armand. Op. Cit. P. 58.

¹⁰ PUIG, Armand. Op. Cit. P. 64.

manos y sus brazos son agradables a la vista. Habla poco y con modestia. Es el más hermoso de los hijos de los hombres”¹¹.

Els fidels ansiosos per conèixer els detalls de la vida de Crist, de qui no coneixien la seva aparença física, ni la seva talla, ni el timbre de la seva veu, ni el color dels seus ulls, etc., ben aviat satisfaran la seva curiositat anant a la literatura paral·lela, és a dir, els evangelis apòcrifs¹².

Altres relats de la vida de Crist que podem citar són llibres o novel·les, més modernes, que comparteixen una característica, a saber, presentar una descripció física de Jesús de Natzaret.

Ben-Hur: A Tale in the Time of Christ, publicada per Lewis Wallace el 1880, presenta un home jove de cabells castanys, amb una cara il·luminada per uns ulls blaus foscos. Un home atractiu, ple d'amor i dolç però alhora amb molt poder i domini. *La vida secreta de Crist* de Upton Sinclair presenta un Crist geperut, poc atractiu, malgrat parla d'uns preciosos ulls foscos i una cara dolça i suau. Sinclair es basa en la informació dels documents que es van trobar, el 1947, a la Mar Morta. Els escrits eren dels essenis, un grup religiós que existia en temps de Crist i vivien en comunitat. *The Greatest Story Ever Told*, un “best-seller” des de la seva publicació el 1949, és la narració que el periodista Fulton Oursler fa, a partir dels seus viatges a Palestina, de les seves investigacions personals i dels evangelis. Narra uns esdeveniments que comencen amb Maria i Josep i acaben dies després de la resurrecció de Jesús. En aquest recorregut l'escriptor omple les llacunes que els evangelistes ens han deixat. L'autor fa una descripció de Jesús que recorda molt el text de Lentulus. El Crist de Oursler és molt tradicional, un home madur i fort, de llargs i suaus cabells marrons que li cauen per les espatlles. A *El día que Murió Cristo* Jim Bishop ens descriu un Jesús alt i prim, de cabells arrissats separats per la meitat, com

¹¹ MARTIN DESCALZO, José M.: *Vida y misterio de Jesús de Nazaret*. Ediciones Sígueme. Salamanca. 1992. P.223.

¹² És la literatura cristiana emparentada amb les generacions del període apostòlic que elaboraren els llibres del N.T. i escrita sota l'ombra d'alguns deixebles dels apòstols. Són escrits redactats entre finals del s. I i mitjans del s. II que van ser tinguts en gran consideració. Apòcrif equival a “no canònic”, a escrit no integrat en el cànon. El mot apòcrif significa “amagat” i remet a un ús gnòstic i esotèric de doctrines secretes, només accessibles als iniciats.

era normal entre els homes decorosos, que li queien fins les espatlles. Tanmateix recordant a Isaïes ens diu que no era bell de cara. *The Last Temptation of Christ* l'obra de Nikos Kazantzakis de 1955 (tot i que a Espanya ens va arribar el 1988 coincidint amb l'estrena del film. L'autor va ser excomunicat de l'Església Ortodoxa grega i el Vaticà va fer constar la novel·la en l'índex dels llibres prohibits) no ens parla de l'aspecte físic de Jesús.

Una altra font que pot donar llum al misteri de l'aspecte físic de Crist és l'anomenat Llençol Sant de Turí a Itàlia. Aquest llençol "con unas marcas grotescas que, a grandes rasgos, delinean la figura a tamaño natural, de un hombre crucificado. Innumerables manchas de sangre salpican la tela. Una tradición inmemorial dice que es la sábana con que fue envuelto en el sepulcro el cadáver de Jesús de Nazaret. Él habría dejado en la tela aquellas manchas. Por esto se ha guardado siempre con veneración"¹³. És possible que aquest llençol sigui el mateix que fa més de 2000 anys va embolcallar a Jesús? Si ho és, pot revelar quelcom sobre la passió? Hi ha opinions controvertides, per a uns és fals, per altres és autèntic. La varietat crítica, tant dispar, el fa objecte de nombrosos estudis. Sigui de qui sigui el "negatiu" suggereix un home de llargs i fins cabells que li arribaven a les espatlles, de barba poblada i ulls grans. És la imatge d'un home de figura majestuosa. "Ante todo, lo primero que llama la atención y se impone irresistiblemente es la hermosura, la impresionante nobleza, la serena majestad, la sencilla y apacible grandeza de su rostro, a la vez que su realismo trágico. (...) En el rostro del hombre se refleja su alma"¹⁴. "La Santa Sínodo aquerotipa, és a dir, no pintada per la mà de l'home, mostra un detall, el típic serrell de cabells, sovint estilitzat"¹⁵.

Aquests Jesús de cara llarga i ovalada i trets fins són molt poc probables segons Richard Neave¹⁶ qui combina dades científiques amb noves tecnologies per mostrar com seria el veritable rostre de Crist. Segons la imatge de l'ordinador "es bajito, de piel oscura color aceituna, con barba, bigote y pelo

¹³ SOLÉ, Manuel: *La Sábana santa de Turín*. Mensajero. Bilbao. 1988. P. 13.

¹⁴ SOLÉ, Manuel: Op. Cit. Pàg. 279.

¹⁵ PUIG, Ramon Op. Cit. P. 44.

¹⁶ Richard Neave és un especialista en reproducció forense, està convençut que la semblança ha de ser gran, perquè aquest és l'aspecte que tenien els homes de l'època. RAMOS, Rafael a *La Vanguardia*. 28.03.2001.

corto rizado, nariz grande y agradable rostro de campesino de la época¹⁷. El rostre que proposa està basat en el crani d'un jueu del segle I trobat entre unes runes a Jerusalem, i en imatges de frescos del segle III localitzats en sinagogues d'Iraq. La cara que la BBC va escollir per presentar una sèrie televisiva, verbigràcia, *Son of God*, el 31 de març de 2001 al Regne Unit, trenca la imatge convencional que teníem de Jesús i s'acosta a la que proposen els textos d'Isaïes.



Jesús segons Richard Neave

En aquest punt el lector es pot preguntar on ens ha portat tot el dit fins ara. Les fonts, d'algunes de les quals podem dubtar de la seva total autenticitat, no ens resolen encara el misteri. No donen respostes absolutes. Tanmateix la investigació semblava necessària. Hem de dir que la figura de Jesucrist ha donat peu a una bibliografia copiosa alhora que controvertida, com abundant i polèmica veurem que és la filmografia.

El cinema pot ser o no ser conscient de les descobertes esmentades fins ara però els directors no s'han resignat a traslladar a la pantalla la vida de Jesús malgrat aquesta manca d'informació. Delectar la vida del personatge més famós de tots els temps ha estat un repte per molts cineastes des dels orígens mateixos de la desena musa com els agrada anomenar a alguns al setè art.

¹⁷ RAMOS, Rafael a *La Vanguardia*. 28.03.2001.

Com ha representat el cinema la persona de Crist és el que ara ens proposem estudiar.

“Jesucristo es la figura cinematográfica más difícil de interpretar, todavía más difícil que un Patriarca del Antiguo Testamento como Moisés. Debe ser una persona creíble, pero tiene que revelar su espíritu divino; debe estar por encima de los seres humanos y no vacilar jamás en su propósito, pero debe ser víctima de la incompreensión humana y tener sus breves instantes de dudas emocionales y dolor físico. Debe ser capaz de aliviar y sanar a los mansos y a los que sufren pero también de aterrorizar a un aparato religioso y acabar por sí solo con un mercado situado en el interior del Templo de Jerusalén. Debe caminar audazmente sobre las aguas, pero dejar dócilmente que le azoten y le escupan sus adversarios. Debe saber que es el Hijo del Hombre, pero al mismo tiempo tiene que suplicar: “Dios mío, ¿Por qué me has abandonado?”. Y, por si esto fuera poco, cada espectador tiene una idea previa del aspecto de Jesús”¹⁸.

És delicada la recerca de l'aparença de Crist perquè el seu aspecte real, ho hem pogut veure, és incognoscible. Un dels pitjors obstacles per a dur a terme una pel·lícula sobre Jesucrist és la caracterització de l'actor. El filòsof i teòleg alemany d'ascendència italiana Romano Guardini va escriure: “Retengo como imposible ilustrar con un film la vida de Jesús, no oso imaginar de qué modo en la realización fílmica la persona de Jesús puede ser mostrada por su desafortunado intérprete”¹⁹. Els directors o productors un cop han pres la decisió de realitzar el film sobre Jesucrist, han de decidir, si el mostraran o no. Així ens trobem amb dues maneres d'enfrontar-se al tema. D'una banda hi ha films en els que Jesús no es veu clarament, ans al contrari, ens mostren plans de Crist vistos a distancia, de lluny, o ullades, molt ràpides, de peus, mans, espatlles,... És la insinuació més que no pas la representació del personatge. S'acudeix a procediments indirectes, a la via que mai pretén mostrar-lo o expressar-lo sencer. El fet, doncs, de no representar la figura de Crist en la

¹⁸ SOLOMON, John: Op. Cit. P. 194

¹⁹ RODRÍGUEZ, Rafaela: *La huella de Dios en el cine del hombre a Eclesia*. Núm. 2.769. Desembre 95.

pantalla:“ ¿Se trata de un nuevo puritanismo que trata de preservar el contenido esencial de la fe cristiana de un espectáculo tan mundano como el cine o la constatación de la imposibilidad de plasmar en la pantalla las imágenes que los espectadores tienen de Jesús?”²⁰. D'altra banda quan el cinema ha pretès abordar, visiblement, les representacions de Crist sembla haver fracassat davant el misteri²¹. “Las dificultades para una recreación de la figura de Jesucristo en las pantallas son tan evidentes que, de antemano, podemos decir que nunca se hará ninguna película que satisfaga a todo el mundo”²². Crítics i teòrics de cinema, independentment de les seves creences religioses, s’han mostrat desfavorables a veure a la pantalla com la via acceptable per la divulgació de la vida de Crist. Durant més d’un segle la pregunta ha estat: deu el cinema representar la persona de Jesucrist? El llenguatge cinematogràfic presenta una analogia que permet parlar de l’Absolut en paraules que no poden ser més que relatives i a expressar l’Infinit i Etern en la inevitable penúria de l’espai i el temps²³. Fins i tots molts filòsofs com Kierkegaard pensen que és impossible fer un retrat de Crist perquè considera que és un comerç contra natura amb el sagrat. Amb tot és interessant veure que els productors escullen una història que, a causa de les preconcepcions que l’envolten, és la més difícil de representar, reixidament, en pantalla. “... pero usted rueda la historia de Cristo y, cualquiera que sea la forma en que usted la realice, el riesgo sigue en pie”²⁴. Saben que “hablan de Aquel del que se debería más bien callar. Consciente de esta su condición paradójica, sabe sin embargo que no puede no hablar de Él”²⁵.

²⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *La imagen de Jesús en el cine a Ecclesia*. Núm. 2769. 30.12.95. P. 7.

²¹ BEDOUELLE, Guy: *Du spirituel dans le cinéma*. Editions du Cerf. Paris. 1985. P. 63.

²² SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: Op. Cit. P. 6.

²³ FORTE, Bruno: *En el umbral de la belleza. Por una estética teológica*. Edicep. Valencia. 2004. P. 130

²⁴ ZEFFIRELLI, Franco: *Todo sobre mí película Jesús de Nazaret*. Editorial Noguer. Barcelona. 1980. P. 26.

²⁵ FORTE, Bruno. Op. Cit. P. 128

5.1. Iconografia cristològica

5.1.1. Crist sense rostre

Potser saber quin rostre tenia Jesús no és el més important. Allò que ens ha salvat és el seu amor que, juntament amb el seu missatge, roman per sempre. Com diu Ben-Hur (en la versió de 1926 de Fred Niblo) a la seva mare, germana i núvia: “Él no ha muerto; vivirá para siempre en el corazón de los hombres”. El que caracteritza l’aparició de Jesucrist en pantalla hauria de ser la seva paraula i els seus gestos, per això hi ha directors que creuen que és millor, més respectuosa i, fins i tot, més dramàtica la insinuació que la presència. Així, podem comprovar, que hi ha molt films on Jesús no es deixa veure clarament. Els directors eviten mostrar el rostre de Crist i es conformen en suggerir la seva presència de lluny o d’esquena.

Rafael Gil a **El beso de Judas** (1953) no ens deixa veure pràcticament mai el rostre de Crist. Només un moment, durant la flagel·lació a l’escena 28, ens mostra “l’*Ecce Homo*” de perfil, però en primer pla. A la resta d’escenes, Jesús es veu de lluny o d’esquena. Cal recordar que la censura, el Comité Británico de Censores Cinematográficos, havia prohibit des de 1913 el nu (sobretot el femení) i la representació de Crist. **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios és un film curiós, ja que el productor no amaga mai la figura de Crist però, això sí, des de l’escena 4 en que apareix per primer cop, ens el mostra sempre d’esquena (fet que arriba a produir un cansament i avorriment visual en l’espectador).

Hi ha molts films de la filmografia estrangera que tenen el mateix tractament. A **The Wandering Jew** (1913) de Maurice Elvey, el rostre del Senyor no es deixa veure en cap moment. Lewis Wallace, el general americà que va escriure la novel·la *Ben-Hur*, creia un sacrilegi presentar la figura del Salvador i aquesta

mateixa opinió deuria tenir Fred Niblo el director de la segona versió cinematogràfica (1926) de l'obra ja que assessorat per June Mathis, cap artístic de la Metro-Goldwyn-Mayer, va creure que el millor era representar alguns aspectes d'un Jesús sense cara. El film té escenes molt boniques i emocionants, com per exemple el moment del Sermó de la Muntanya, però poques referències específiques del rostre de Crist. La decisió presa pel director de mostrar un tronc sense cap va fer que la figura quedés eclipsada pel superespectacle. El Jesús de **Quo Vadis** (1951) de Mervyn LeRoy de l'obra de Henryk Sienkiewicz, Premi Nobel, només es veu per darrere en el moment de la pesca miraculosa i en l'aparició, un cop ressuscitat, als deixebles, on només es veu el seu braç. El Cinemascope també ens porta a la pantalla el tema d'un *best-seller* "La túnica", novel·la històrica de Lloyd C. Douglas en versió cinematogràfica titulada **La túnica sagrada** (1953) de Henry Koster on en la seqüència de l'entrada de Crist a Jerusalem el Diumenge de Rams, veiem, com ja venim dient, un Crist indefinit. Jesús es veu de lluny, però té l'aspecte tradicional de llargs cabells i túnica blanca, després pel camí del Calvari on pràcticament només veiem la creu i finalment al Gòlgota, un cop clavat, solament es veuen els peus. El director Frank Borzage i el productor Lee també van decidir presentar un Crist indefinit a **El gran pescador** (1959). A **Ben-Hur** (1959) de William Wyler la cara de Crist no és mai revelada sinó és de lluny com en la seva antecessora, en el moment del Sermó de la Muntanya.

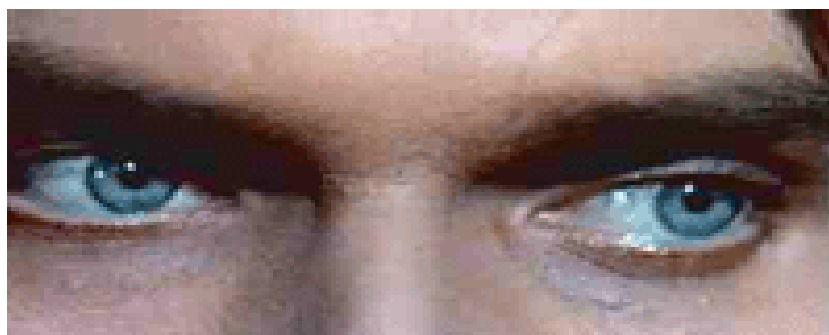
En moltes ocasions el Crist es vist parcialment: es veuen algunes parts del seu cos quan fa els miracles de curar cecs o ressuscitar morts. Un primer pla de la seva mà fent el miracle de ressuscitar al fill de la viuda de Naïm a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil en l'escena 10 en que Jesús apareix per primera vegada, en el film. A **Ben-Hur** (1925) de Fred Niblo només se'ns mostren les mans (quan li dóna aigua al protagonista), unes mans de dits delicats, pàl·lids, blancs i esvelts, unes mans de pianista o cirurgià que recorden les descrites per Lentulus més que no pas les d'un fuster o artesà. En aquest film hi ha una altra escena molt emocionant i que ve al pèl del que diem, a saber, les petjades de sang d'un home que intuïm és el Crist després de portar la creu.

A **The Illumination** (1912) de la Vitagraph Jesús es representa com una llum movent-se a través de les cares dels espectadors; a **Los últimos días de Pompeya** (1935) de Ernest B. Schoedsack, de la novel·la de Sir Bulwer Lytton, Jesús és una ombra en la distància quan s'apareix al protagonista Marco per reconfortar la seva ànima. En l'escena del sant sopar de **Quo Vadis** (1951) de Mervyn LeRoy (còpia exacta del de Leonardo) el cap d'un dels apòstols ens tapa, als espectadors, el rostre de Crist. Davant Pilat la cara de Crist queda amagada per una ombra a **Ben-Hur** (1959) de William Wyler com també ens la tapa la pròpia creu pel camí al Gòlgota. No podem veure el rostre de Crist però sabem que és Ell per les reaccions dels protagonistes. I encara sabem quelcom més important que la seva mirada cura, canvia i transforma.



Juda Ben-Hur (Charlton Heston) impressionat davant Jesús que porta la creu a **Ben-Hur** (1959) de William Wyler

L'evangelista Marc subratlla com Jesús mira les persones amb les que es troba. "Jesús se'l mirà i el va estimar" (Mc 10,21). A **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil Jesús s'atura un moment mentre porta la creu, és l'escena 31, i mira al jove lladre qui més endavant exclamarà: "Tú no sabes como mira ese hombre". Judes queda astorat també quan després de fer-li un petó al Mestre, aquest se'l mira de fit a fit, la cara del traïdor va canviant progressivament a **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios. El mateix li passa a Demetrio (Victor Mature) a **La túnica sagrada** (1953) de Henry Koster, quan passant per davant seu Jesús el mira als ulls i ell no pot més que afirmar: "Solo sus ojos hablaron ... creo que Él desea que yo le siga". Finalment no podem obviar la magnífica escena de **Ben-Hur** (1959) de William Wyler quan un soldat romà impedeix que ningú li doni de beure a Ben-Hur però algú s'atreveix a no fer cas de la prohibició i acosta amb la seva mà, suau, un cassó d'aigua a l'assedegat. Aquest gest acompanyat d'una mirada que trasbalsa el presoner i que el transporta pel temor, el dubte i l'admiració fins fer-nos saber que aquell qui no veiem no pot ser ningú més que el Crist. En aquest mateix film cura a un jove cec només amb la seva mirada. Uns ulls i una mirada la de Robert Powell a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli que travessen la camera. "El rostro de Cristo permanece oculto a nuestros ojos a lo largo de toda la película, pero otros personajes lo ven y reaccionan con intensidad, por lo que nos resulta todavía más cautivador"²⁶.



La mirada neta de Jeffrey Hunter a
Rey de reyes (1961) de Nicholas Ray

²⁶ SOLOMON, John : Op. Cit. P. 225.

Hem dit que en moltes d'aquestes pel·lícules Jesús no es veu però en canvi se sent la seva veu. El magnetisme, indefinible, en la persona de Jesús, va ser a través de la autoritat de la seva paraula, de la dolcesa de la seva veu i no per la bellesa dels seus trets. La paraula de Jesús salva perquè és paraula de Déu. Alguns films s'han fet ressò de les paraules pronunciades per Crist. La primera pel·lícula de Jesús en la qual li sentim la veu és **Golgotha** (1935) de Julien Duvivier. La veu de Robert Le Vigan i les paraules: "en veritat us dic", sonen a les orelles com música celestial²⁷. Després li sentirem la veu a Jesús en altres films com **Barrabás** (1953) de Richard Fleischer de la novel·la del Premi Nobel Pär Lagerkvist, **Demetrio y los gladiadores** (1954) de Delmer Daves o **La túnica sagrada** (1953) de Henry Koster on podem escoltar Crist clavat en creu adreçar-se al Pare tot dient: "Padre perdónalos porque no saben lo que hacen". En algunes ocasions, ja ho hem esmentat, la veu del protagonista és suficient per donar poder, autoritat, justícia, tendresa i saviesa a les paraules pronunciades. Ja hem parlat de Robert Le Vigan i podríem dir el mateix de la veu greu i ressonant alhora que agradable de Max Von Sydow a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens. En altres ocasions els directors cerquen grans veus a l'hora de fer parlar a Jesucrist. Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla contracten a José M^a Seoane, una gran veu del cinema espanyol per **Cristo** (1953), Santiago Ferrer pensa amb Eduardo Sousa per **Cristo** (1966), Pier Paolo Pasolini escull ni més ni menys que al poeta Enrico M^a Salerno²⁸ i Stanislav Sokolov i Derek Hayes a **El hombre que hacía milagros** (2000) es decanten per la veu d'un actor de moda, aleshores, Ralph Fiennes.

Hi ha dos films, espanyols, en els que Jesucrist és invisible del tot. No es veu ni d'esquena, ni de lluny, ni parcialment perquè no és el seu objectiu. Ens referim a dues obres mestres del cinema religiós espanyol, a saber, **Marcelino, pan y vino** (1954) de Ladislao Vajda on de Jesús podem veure el que és la seva essència, és a dir, la seva bondat i misericòrdia tot escoltant el diàleg que

²⁷ FORD, Charles : Op. Cit. P. 75.

²⁸ La veu de Crist a Espanya és la de Simón Ramírez.

manté en el crucifix amb el nen que “l’alimenta”. Malgrat sembli una paradoxa és en el rostre del crucificat on millor es transparenta la imatge divina perquè “Déu és Amor” (1 Jn 4, 8). El crucifix és un element clau en moltes pel·lícules, religioses o no, per representar la presència de Crist com a **Don Camilo** (1951) de Julien Duvivier, on els diàlegs del capellà amb el Crist clavat en creu són el més afortunat del film. L’altre film és **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia on diferents punts oberts d’un debat volen aclarir la responsabilitat de la mort de Crist i per això els interlocutors ens diuen més d’ell que no pas si el veiéssim. A les primeres escenes de **Golgotha** (1935) de Julien Duvivier Jesús es manté fora de la pantalla, ja que són rodades des del punt de vista subjectiu del protagonista. Finalment, esmentem **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, un documental que a través de pintures dels segles XVI i XVII seguint, amb força fidelitat, l’evangeli de Mateu ens apropa a la figura de Crist. Un Crist tant estrany com el de **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer representat per una pintura naïf o de dibuix animat infantil o el Crist de **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes on els personatges estan fets amb una tècnica d’animació molt moderna de figures de plastilina i làtex.

Consideracions

1.

Aquests directors han emprès el camí de l’economia, és a dir, a no entrar en detalls, a no mostrar el rostre ni la persona de Crist, perquè han comprès que ningú no pot abraçar la insondable “riquesa de la gràcia de Déu en Crist” (Ef 2,7). La densitat de la no-representació imposa la irradiació del misteri i plasma, en certa mesura, la impressió d’allò inefable”²⁹.

Cal dir, però, que aquesta opció no és massa freqüent i que a partir dels anys 60 (recordem que el Codi Hays es va abolir el 1966) la figura de Jesucrist és

²⁹ AGEL, Henri: El cine y lo sagrado. Editorial Rialp. Madrid. 1960. P.96.

sempre explícitament visible, encara que ja hem vist que aquesta visibilitat no és sempre en persona de carn i ossos.

2.

La crítica ha dit poc sobre la representació dels Crist sense rostre, perquè poc es pot dir d'una representació tan imprecisa. Ara bé si que és cert que hi ha un elogi unànime a aquest tractament en revistes americanes com *Scholastic Magazine*, *Time Magazine* o altres que lloen l'actitud respectuosa en que es mostrat Crist. Creuen que aquest és un dels grans mèrits d'aquests films. La gràcia de la imatge cinematogràfica rau en suggerir sense mostrar per convidar a imaginar. Si un director vol tenir el beneplàcit del públic i la crítica cal que presenti un Crist sense rostre així cada espectador podrà posar-li la cara que vulgui. Al cap i a la fi potser no importa a qui s'assembla Crist, ni com és físicament, és a dir, la seva presència física sinó la reacció que suscita en els altres i a nosaltres mateixos. És un recurs que emfatitza el misteri de Jesús a través de les reaccions dels testimonis que el veuen i l'escolten. Ja hem vist que el rostre pàl·lid del soldat i la cara de gratitud de Ben-Hur a **Ben-Hur** (1959) de William Wyler ens serveixen per expressar i definir qui és Crist. Mostrar-nos la seva cara hagués tret encant al missatge.

3.

Malgrat tot cal dir que els directors escullen els seus Crist sense rostre amb molta cura. Wyler va escollir a Claude Heater (molt conegut com a cantant) per ser un home jove, per les seves mans, el seu caminar, la seva dignitat i el seu aspecte en general vist per darrere, i Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios van pensar el mateix de Luis Alvarez per representar el Jesús de **Los misterios del Rosario** (1957). Altres Crist com Giorgio Constantine a **Quo Vadis** (1951) de Mervin LeRoy (és segons el percebem en els dos moments que el entreveiem un home elegant i bell), Gabriel Alcover a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, el de **La túnica sagrada** (1953) de Henry Koster, el de **El gran pescador** (1959) de Frank Borzage, el de **Ben-Hur** (1959) de William Wyler o el de **Barrabàs** (1962) de Richard Fleischer, per citar-ne alguns, sovint són actors convidats a grans històries del seu temps on el centre de gravetat sempre roman a la vora de l'heroi, i ells a penes són quelcom més (ni menys!) que una

referència benefactora. Tots tenen un petit però reeixit paper que els directors s'encarreguen d'emfatitzar més amb el tractament de la camera que amb sessions de maquillatge. En els anys 50 no es pretén fer pel·lícules religioses de la vida de Jesús, sinó superespectacles històrics amb valors morals com a fons. En elles l'atractiu són els actors i actrius, és el gran apogeu de *l'star system*.

5.1.2. El rostre de Crist

Les pel·lícules de Crist han de tenir present les preconcepcions que d'ell tenen els espectadors. Aquestes preconcepcions estaven presents en l'anterior bloc de films però en no haver-hi un Crist visible deixaven a la llibertat de cadascú la imaginació de les seves característiques facials. Ara bé hi ha hagut directors que han intentat representar-lo tot esperant que el Crist que mostren sigui del gust de l'espectador. És un compromís i un risc pel que fa a si la tria del director serà acceptada o serà rebutjada tant pels crítics com per part del públic. És per això que les pel·lícules que mostren el Crist sovint no tindran l'aclamació general. Nogensmenys els directors han caigut en la temptació de representar-lo. Per això com deien els antics romans: "*in magnis voluisse satis est*"³⁰. Ara bé, tot intent de reproduir Jesús de Natzaret en una obra està sentenciada al fracàs. El rabí Hallill deia que el missatge de l'Escriptura és l'Amor i que tota la resta n'és comentari.

Aquest apartat tractarà sobre els intents de representar la figura de Crist, visible, dels seus comentaris i de les seves crítiques. Immediatament sorgeixen unes preguntes: quines imatges de Crist ens ofereix el setè art?, què ens

³⁰ En les grans empreses ja és molt haver-ho intentat.

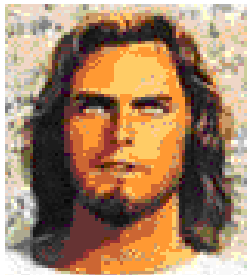
transmeten visualment?. I sobretot “¿Cómo comportarse para la elección de la figura de un hombre que pudiese representar la divinidad del Señor sobre esa pequeña pantalla falaz?”³¹. El problema de l’elecció de l’actor que ha d’encarnar Jesucrist és, en efecte, difícil. “Y es natural que así sea. Si eres pintor, escultor te lo haces tú, como quieres, tu Jesús, con lápiz, papel, pinturas. Diseñas, plasmas como quieres el rostro que imaginas. Pero un director tiene que trabajar con una materia ya plasmada y formada”³². Davant la dificultat de trobar una aparença física de Crist els directors beuen de les representacions iconogràfiques que la pintura ha donat al llarg dels segles. Les primeres representacions que podem veure de Jesús són romanes del segle I i estan situades a les catacumbes. En elles, emperò, no s’intentarà un vertader retrat sinó un símbol. D’aquí que el trobem, ho hem vist al principi, sota la figura del Bon Pastor, representat com un jove romà imberbe que porta damunt seu l’ovella perduda. L’art cristià l’ha representat amb el cabell curt i una mirada plena de tendresa. Aquesta mirada neta amb uns formosos ulls blaus (que s’ensenyen en dues ocasions en primer pla) és la de Jeffrey Hunter a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray. Aquesta joventut quasi eterna està molt ben representada per actors d’aspecte pueril, sa i de trets suaus, com són l’anomenat Hunter, Victor Garber a **Godspell** (1973) de David Greene, Ted Neely a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison (i l’actor teatral del mateix musical Mark Hellinger), Lothaire Bluteau (moreno) a **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand o **María, madre de Jesús** (1999) de Fabrizio Costa.

³¹ ZEFFIRELLI, Franco: Op. Cit. P. 87.

³² ZEFFIRELLI, Franco : Op. Cit. P. 90.



Bon pastor



Jeffrey Hunter a
Rey de reyes (1961)
de Nicholas Ray



Victor Garber
Godspell (1973) de
David Greene



Ted Neely
Jesucristo Superstar (1974)
de Norman Jewison

Uns Jesús que podrien recordar pintures renaixentistes d'artistes com Fra Angèlico les figures del qual són d'estil clar, senzill, pur, encantador, tou, com les de Massaccio; o el Jesús del Judici Final a la Capella Sixtina pintat per Miquel Àngel, d'atractiu aspecte més d'un déu romà que d'un Jesús humil i pobre. Aquests Jesús tan dolços poden, com diu José Luis Martín Descalzo, desfigurar el veritable rostre de Crist.



Jesús de Miguel Ángel al Judici Final



Jesús de Massaccio

Jesús de Fra Angélico



Al voltant del segle V a Bizanci apareix un retrat de Crist majestàtic, és un home madur, d'ulls profunds, de llarga cabellera que li cau a ambdós costats de les espatlles, de barba arriçada³³. És el Pantocràtor que apareix beneïnt, unint els dits, amb el llibre de la vida, amb mirada fixa situat en un cercle o mandorla símbol d'allò que és etern. Aquesta imatge serà el model al que es remetran molts dels retrats i de les pintures posteriors. Molts directors, tanmateix, han optat per representar a Jesucrist a la manera bizantina. Les primeres representacions de la Passió segueixen, quant a la manera de tractar a Jesús aquesta tradició.

La primera pel·lícula espanyola en la que apareix un Crist a la bizantina és **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo. Salvador Soler Marí, el

³³ La barba és signe de poder i autoritat. És el signe de la bellesa masculina més que un retrat

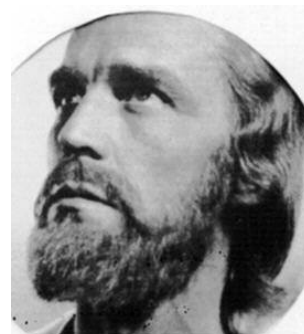
Jesús del film, segueix fidelment la personificació tradicional d'un Crist madur, amb cabells llargs partits pel mig i barba, d'ulls foscos i mirada profunda. El mateix podem veure a **The Pasión Play** (1908) on un desconegut encarna el paper d'un Crist tradicional de llargs cabells i barba. Robert Henderson Bland, un actor anglès va ser escollit per interpretar, amb gran dignitat, a Crist a **Del Pesebre a la Cruz** (1912) de Sidney Olcott o Robert Wilson és Jesús a **I Beheld is Glory** (1912) de John F. Coyle



Crist Bizantí de Cefalú



Salvador Soler Mari
a **Bosquejo cinematográfico**
(1918) d'Arturo Carballo

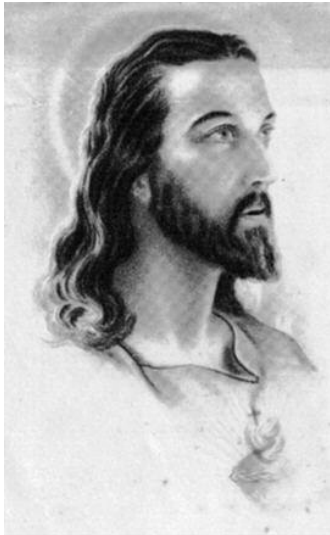


Robert Wilson a
I Beheld is Glory
(1912) de John F. Coyle

Henderson Bland
a **Del Pesebre a la Cruz**
(1912) de Sidney Olcott



Semblen personificar les descripcions de Tertulià o Climent d'Alexandria ja que presenten el personatge, sempre de lluny i com envoltat d'una àuria misteriosa, de manera tradicional, amb llargs cabells i barba, però sense bellesa, sense atractiu físic. Una esplèndida solució al delicat problema de presentar Crist en la pantalla la tenim a **Rey de Reyes** (1927) de Cecil B. De Mille on la cara del Salvador es va materialitzant poc a poc a mesura que una noia cega va recuperant miraculosament la visió. Aquest Crist (Harry Bryant Warner), juntament amb Conrad Veidt el Crist de **The Passion of the Floor** (1936) de Verthold Vietrel, segueix la tradició anglosaxona que ve de les estampes i cromologia popular del segle XIX.



Imatge del Sagrat Cor
S. XIX



Conrad Veidt a
The Passion of the Floor
(1936) de Verthold Vietrel



Harry
Bryant Warner
a **Rey
de Reyes**
(1927) de Cecil B. De Mille

En els primers anys del cinema sonor, i ben be fins els anys 50, la figura de Crist segueix, més o menys, la mateixa tradició. Són totalment tradicionals

Antonio Vilar a **El Judas** (1953) d'Ignacio F. Iquino, un clar exemple dins del cinema espanyol o Howard Gaye el Jesús de **Intolerance**³⁴ (1916) de David Ward Griffith, en ell hi veiem un Crist com el definit per l'evangelista Joan "¿Encara no tens cinquanta anys i has vist Abraham? Jesús els respongué: - Us ho ben asseguro: des d'abans que Abraham nasqués, jo sóc" (Jn 8,57). Un Jesús que representa més vell del que en realitat havia de ser, un home seriós, d'aspecte cansat, auster i sever, i el Jesús de **Golgotha** (1935) de Julien Duvivier que partint del mateix text de Joan, esdevé més vell del que hauria de ser però el seu rostre és del tot bizantí. És, en aquest, que podem relacionar Jesús amb la imatge de Crist del Sant Llençol de Turi³⁵.

Imatge de Jesús en el
Sant Llençol de Turi



Robert Le Vigan
a **Golgota** (1935)
de **Julien Duvivier**



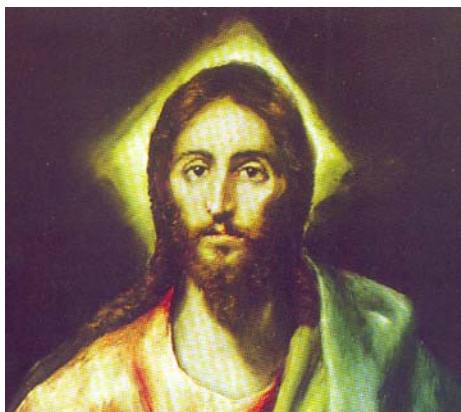
Antonio Vilar a
El Judas (1952)
d'Ignacio F. Iquino

³⁴ La seqüència de Crist, anomenada *The Nazarene Story*, juntament amb les escenes franceses constitueixen només una part petita de la pel·lícula i s'inclouen per desenvolupar la idea de la presència d'intolerància durant tots els segles.

³⁵ És el Sant Llençol que embolcallà el cos de Crist (encara s'està investigant si l'és o no) on el sepulcre. Altres fonts anomenades aqueròtipos, és a dir, no fetes per mans d'homes són la imatge de Crist que va quedar en el vel d'una dona que li va eixugar el rostre durant el Via Crucis i que coneixem com la *vera icona* o Verònica i la tercera és el Sant Sudari d'Oviedo.

Les pel·lícules dels anys 60 encara beuen de les fonts bizantines. El rostre de Jesucrist emperò, mostra alguna peculiaritat. D'aquesta època no en tenim cap exemple espanyol. Enrique Irazoqui a **El evangelio según San Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini és un Jesús de rostre seriós i impenetrable, emparentat amb els quadres de El Greco, Zurbarán o de Rouault que s'allunya dels Crist del renaixement i dels Crist, encara més dolços, del romanticisme. El Crist d'aquesta pel·lícula no té res en comú amb l'estereotip sentimental de tantes èpiques bíbliques, ans al contrari, es vol desfer de les imatges del Jesús fràgils, empalagosos i pàl·lids que hem anat veient des de De Mille. Max Von Sydow a

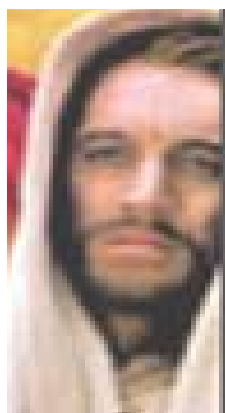
La historia más grande jamás contada (1965) de George Stevens recorda els Crist de El Greco, però també té semblances amb el Crist del llençol sant i amb la descripció de Lentulus. Hi ha qui diu que està caracteritzat a la manera dels Pantocrators del romànic català. Tots ells són encara molt tradicionals.



Crist de El Greco



Crist de Rouault



Max Von Sydow és Jesús
a **La historia más grande jamás contada**
(1965) de George Stevens



Enrique Irazoqui és Jesús
a **El evangelio según San Mateo**
(1964) de Pier Paolo Pasolini

Al final de la dècada la societat canvia i amb ella, consegüentment, canvia la figura del Jesucrist cinematogràfic. Jesús es modernitza. Els films de Jesús són concebuts com a vehicle d'aproximació a la joventut de l'època apassionada pel pop i pel rock. Per bé que es mostrarà com un jove hippie entre els joves hippies i revolucionaris del maig del 68 el seu aspecte seguirà sent, potser amb matisos, el del bizantí. És el cas de Ted Neely a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison que té reminiscències bizantines però posades "al dia".

Tradicionalment bizantins són els darrers Jesucrist cinematogràfics. Robert Powell el de **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, William Dafoe el de **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese i Jim Caviezel (al darrer, per ara) de **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, encara que el rostre està molt emparentat amb les pintures de Caravaggio.



Robert Powell és Jesús a **Jesús de Nazaret** (1977)
de Franco Zeffirelli

William Dafoe és Jesús a
La última tentación de Cristo (1988)
de Martin Scorsese



Jim Caviezel és Jesús
La Pasión de Cristo (2004)
de Mel Gibson



S'aparten del model bizantí o de les representacions pictòriques clàssiques Lothaire Bluteau el Jesús de **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand perquè és un Jesús sense barba i amb cabells curts i Victor Garber el Jesús "sui generis" de **Godspell** (1973) que David Greene ens mostra maquillat com un pallaso que porta a més una "S" de Superman a la samarreta.



Victor Garber és Jesús
a **Godspell** (1973)
de David Greene



Lothaire Bluteau és Jesús
a **Jesús de Montreal** (1989)
de Denys Arcand

Consideracions

1.

L'evidència mostra que un Crist amb rostre és motiu de crítica per part dels espectadors de la pel·lícula. El públic ha d'acceptar o rebutjar el Crist sabent que no queda res a la seva imaginació i l'accepta o rebutja basant-se en la seva pròpia concepció de les característiques de Crist. Hom pot demanar quines són aquestes característiques, o què vol el públic quan es demana a un

Crist definit? Les respostes poden contenir significats diversos per a cada espectador segons la seva familiaritat amb el Nou Testament o la seva formació o mancança religiosa. L'espectador pot no necessàriament esperar-se un Crist cinemàtic amb expressions facials boniques o una veu greu, ressonant, el què es desitja potser és indescriptible. En tot cas cada individu té el seu propi concepte de la cara i de la veu de Crist. Quan aquestes preconcepcions de Crist es posen en el film, l'espectador es complau, si la producció coincideix amb la seva preconcepció. L'acceptació varia i depèn, doncs, d'una multitud de variables. La persona i veu correcta per a un Crist definit no s'han trobat encara, l'autor suggereix però el problema potser mai no es resoldrà. Els directors intenten descriure'l d'una manera, però per la mateixa natura del projecte sempre quedarà curt pel públic i la crítica. En aquest sentit, al director li és difícil trobar l'universal a bon gust de tothom.

2.

A Jesús se l'ha descrit, segons el testimoni de Lentulus com alt d'estatura i de rostre venerable. Els seus cabells de color fosc i brillants són arrissats i li cauen per les seves espatlles dividits al mig del seu cap. El front obert, sense arrugues i el color de la pell no molt morena. La barba abundant i partida al mig. Les dades de la nostra investigació revelen que el Jesús que presenta la cinematografia és un arquetipus un tant folklòric. Predomina el model bizantí reflex d'eternitat i divinitat. D'aspecte transcendent no pas vulgar, en Jesús com Salvador Soler Marí a **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo, Robert Henderson Bland a **Del Pesebre a la Cruz** (1912) de Sidney Olcott, Robert Wilson a **I Beheld is Glory** (1912) de John F. Coyle, Howard Gaye a **Intolerance** (1916) de David Ward Griffith, Antonio Vilar a **El Judas** (1953) d'Ignacio F. Iquino, Robert Le Vigan a **Golgotha** (1935) de Julien Duvivier, Jeffrey Hunter a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, Enrique Irazoqui a **El evangelio según San Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, Max Von Sydow a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, Ted Neely a **Jesucristo Superstar** (1973) de Norman Jewison, Robert Powell a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, William Dafoe a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese i Jim Caviezel a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson. Alguns d'ells s'acosten, ahora, a la imatge del Sant Llençol

com Robert Wilson a **I Beheld is Glory** (1912) de John F. Coyle, Antonio Vilar a **El Judas** (1953) d'Ignacio F. Iquino o Max Von Sydow a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens. Altres segueixen la cromologia popular anglosaxona com Harry Warner a **Rey de Reyes** (1927) de Cecil B. De Mille, Conrad Veidt el Crist de **The Passion of the Floor** (1936) de Verthold Vietrel, o William Dafoe a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese en aquella escena en que es treu el cor del pit i els el mostra als apòstols. I encara n'hi ha que s'inspiren en la pintura clàssica com Max Von Sydow a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens que és una mescla artística entre els pantocràtors romànics i les figures estilitzades de El Greco o Enrique Irazoqui a **El evangelio según San Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini que està inspirat en pintures del mateix Greco o de Rouault o bé de renaixentistes com Giotto, Boticelli o Piero de la Francesca en la seva obra de "La leyenda de la Santa Cruz" d'Arezzo. L'evidència ha mostrat que cap director no ha presentat un Jesús físicament deformat, com el que descrivia Sinclair.

3.

Els directors expliquen la seva experiència alhora de dirigir un film sobre la persona de Jesús i de representar el protagonista. Denys Arcand (**Jesús de Montreal**, 1989) diu "se lo bastante como para darme cuenta de que es imposible escribir una historia sobre Jesús porque no sabemos nada de él"³⁶. Creia que la única manera d'apropar-se a la història és parlar sobre algú que estigui investigant sobre ella o a través d'un personatge que tracta de comprendre de què tracta la història. Per això tria una companyia d'actors canadencs que preparen una obra sobre la Passió, les aventures de la qual, segueixen un paral·lelisme amb els evangelis. David Greene (**Godspell**, 1973) va confessar que va fer un film amb l'objectiu de mostrar que mentre Jesús era a la terra calia passar-ho bé. Va fer el que realment li agradava i ho va fer amb una imaginació infantil. Pau VI li va demanar al productor Lew Grade que realitzés una pel·lícula sobre Jesús amb la condició de no ofendre cap religió, així va sorgir **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli. Terry Jones

³⁶ Ho diu el programa titulat *El rostro de Cristo a través del cine* realitzat per Martin Goodsmith l'any 1992 i passat per TV2 a *Documentos TV* presentat per Pedro Erquicia.

director de **La vida de Bryan** (1979) afirma que no volia fer una caracterització ni ridiculització del fundador del cristianisme i que de cap manera volia atacar a Crist. Martin Scorsese (**La última tentación de Cristo**, 1988) es va proposar apropar-se a la figura de Jesucrist emfatitzant la seva naturalesa humana que és la que a ell li atreia més, amb les seves debilitats, sofriments i contradiccions. Semblant al que proposa Kazantzakis, l'autor de la novel·la, quan diu en el pròleg del llibre: "La doble sustancia de Cristo, el anhelo tan humano, tan sobrehumano, del hombre por alcanzar a Dios siempre ha sido un profundo e inescrutable misterio para mi. Desde mi juventud mi principal angustia y fuente de todas las alegrías y pesares ha sido la incesante y despiadada batalla entre el espíritu y la carne. Mi alma es el campo donde estos dos ejércitos se han encontrado y enfrentado". Pel que fa a la **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson és una catequesi actual, una meditació sobre la passió de Crist explicada de tal manera pel director que difícilment deixa indiferent a l'espectador a qui convida a canviar de vida per ser millor.

5.1.3. Jesucrist: el Fill de Déu fet home

Jesucrist és una personalitat inabordable. És un home, té un cos i una ànima humana, intel·ligència, voluntat i sensibilitat. És un home perfecte. Però Jesucrist és alhora Déu. Vertader home i vertader Déu en la unitat d'una mateixa i sola persona "perquè en ell mateix resideix corporalment tota la plenitud de la divinitat" (Col 2,9)³⁷. Així, si ja era difícil la representació humana de Crist ara s'agreuja si hem de presentar en imatges la divinitat mateixa. El Crist, vertader Déu i vertader home, escapa a les imatges que pretenen circumscriure'l. Per això els cineastes que han intentat representar-lo s'han

³⁷ Fugint del nestorianisme i del monofisisme, dues heretgies que afecten directament a la unió de les dues naturaleses en la única persona del Fill de Déu, es va convocar el Concili de Calcedonia l'any 451 en el que es diu que Jesucrist és vertaderament Déu i vertaderament home.

quedat en un terme mig³⁸. Com portar a la pantalla, ja no l'aspecte físic sinó la seva naturalesa divina? "Jesucristo lleva en sí mismo todo el mundo íntimo de la divinidad, todo el Misterio trinitario y a la vez el misterio de la vida en el tiempo y en la inmortalidad. Es hombre verdadero. En él lo divino no se confunde con lo humano. Sigue siendo algo esencialmente divino. ¡Pero Cristo, al mismo tiempo es tan humano...! Gracias a esto todo el mundo de los hombres, toda la historia de la humanidad encuentra en Él su expresión ante Dios. Y no ante un Dios lejano, inalcanzable, sino ante un Dios que está en Él, más aún, que es Él mismo"³⁹. El Nou Testament concretament l'evangelista Joan ens presenta la unicitat de la persona de Crist alhora que la distinció de les seves dues naturaleses, divina i humana. "A Déu, ningú no l'ha vist mai: el seu Fill únic, que és Déu i està en el si del Pare, és qui l'ha revelat" (Jn 1, 18). Aquest capítol vol fer una anàlisi i posterior judici valoratiu de les imatges de Jesús que han aparegut en el cinema, les més fidels a l'evangeli i les més polèmiques.

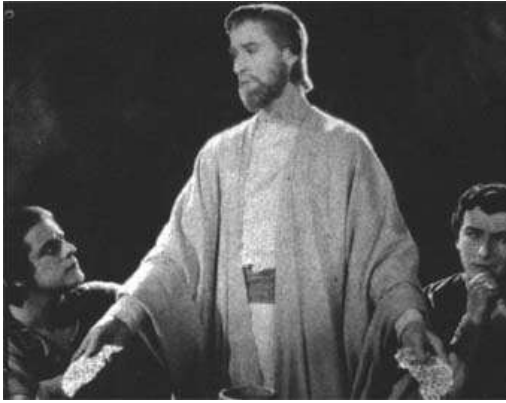
La proposta de la condició divina i humana és confusa. Els artistes, en totes les èpoques, han pretès evocar una realitat sagrada fora del límit humà. José Luis Martin Descalzo diu que en escriure la vida de Crist el que se sent és pànic. No hi ha res més personal que fer una pel·lícula sobre Jesús, diu Albert Schwietzer, pel compromís que implica el fet d'apropar-se amb respecte al personatge. És impossible escriure, pintar, esculpir o representar el Fill de Déu. Com escriure, pintar, esculpir o representar aquell que és Home i Déu? Sants com Juan de Fiésole, més conegut com Fra Angélico, havia observat que per pintar a Crist, és necessari viure amb Crist. En la ment dels propis apòstols aquesta idea es va aclarint poc a poc. Ells van renunciant a les pròpies idees per obrir-se a allò "totalment altre" i poder veure en Jesús de Natzaret "el Messies, el Fill del Déu viu" (Mt 16,16).

³⁸ BEDOUELLE, Guy : Op. Cit. P.69.

³⁹ Juan Pablo II: *Cruzando el umbral de la Esperanza*. Circulo de Lectores. Barcelona. 1995. Pp. 65-66.

Malgrat tot aquest és un dels temes teològics que més interessa al públic de pel·lícules de Jesús, la seva humanitat i divinitat⁴⁰. La dicotomia històrica marca també l'aproximació cinematogràfica. A **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo, Salvador Soler Marí, el Jesús vist de lluny, (és cert que el primer pla no existia en aquells moments) és un home de gran dignitat. De la interpretació de Robert Henderson Bland a **Del Pesebre a la Cruz** (1912) de Sidney Olcott s'ha dit que és de les millors que s'ha publicat del Salvador i que ha de ser considerada com una de les més importants pel·lícules religioses mai realitzades. A **Intolerancia** (1916) de David Wark Griffith, el director utilitza una metàfora visual per representar la divinitat, sobreposa amb els efectes especials rudimentaris de l'època, una creu a la persona de Jesús. Harry Bryant Warner és el Jesús de **Rey de reyes** (1927) de Cecil B. De Mille, aquest actor londinenc de 50 anys, potser escollit per la seva sòlida carrera teatral, fa una bona interpretació. Warner solia menjar sol durant el rodatge i només el director podia parlar amb ell, així ho volia De Mille perquè creia que la vida del Redemptor havia de ser el centre i qualsevol altre element que pertorbés l'atenció de l'espectador havia de quedar exclòs. El cineasta havia cercat mostrar un Crist a la vegada Déu i home, així va aconseguir una dignitat admirable, alabada per la crítica. Tampoc perd mai la majestat ni la grandesa Robert Le Vigan, el Jesús transcendent, majestuós i etern de **Golgotha** (1935) de Julien Duvivier. Aquestes obres que hem anomenat són, encara, molt teatrals on la gesticulació ajuda a crear aquest clima de transcendència. En aquest grup podem incloure-hi a **El Judas** (1952) d' Ignacio F. Iquino on, per bé que és més moderna, Antonio Vilar actua com un actor de teatre. Durant aquests anys observem que els Crist són humans, però traspuen una certa religiositat i transcendència.

⁴⁰ L'altre gran tema que interessa és la Resurrecció de la qual en parlarem més endavant.



H.B. Warner és Jesús
The King of Kings (1927)
de Cecil B. DeMille



Robert Henderson Bland
és Jesús a **From the Manger to the Cross**
(1912) de Sidney Olcott



Robert Le Vigan és Jesús a
Golgota (1935) de Julien Duvivier

Als anys 50, ja hem dit que, molts dels films són d'entreteniment malgrat estan estretament relacionats amb Jesucrist i sobretot amb el seu ensenyament. Els sentiments d'amor brollen de romans, de pagans, com Marc Vinici a **Quo Vadis** (1951) de Mervyn LeRoy o Marcelo Galio a **La túnica sagrada** (1953) de Henry Koster; que es converteixen al cristianisme per una sola mirada del Mestre o

pels seus ensenyaments. En aquests films, ja ho hem vist, Jesucrist no apareix en primer pla sinó que la visió que tenim d'Ell és molt difuminada, per bé, que es pot apreciar una certa espiritualitat, una certa divinitat.

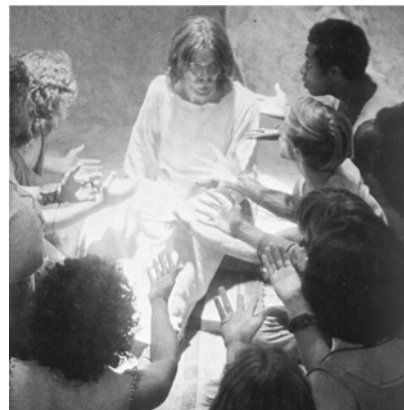
En els anys 60 els Crist són totalment humans, no hi ha cap insinuació espiritual. Abans s'engrandia el que era diví i, per una llei del pèndul, i per un estrany sentit de reacció, ara Jesús es fa més superficial i li neguen "títols" que tenen un sòlid fonament tot rebutjant arguments que són totalment certs. En efecte, aquells films anteriors tenien quelcom d'intangible que no trobarem en pel·lícules posteriors. Jeffrey Hunter a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, és un bon noi, l'essència de l'humanisme sense cap mica de divinitat que accepta la seva missió a la terra, però dóna la impressió de que no sempre té clars els esdeveniments que marquen la seva vida. Francisco Marinero va dir d'aquest film: "Un intento más, superfluo e inútil, de hacer en cine lo que no tiene por qué hacerse en cine: la biografía de Cristo"⁴¹. És neutre, fred, no té carisma ni magnetisme, no té passió ni convicció. Un Crist amb presència però sense esperit que no va estar a l'alçada del personatge, no resultava convincent. Com diu Romà Gubern és un Jesús amb un "look molt hollywoodià". No és el Crist que es dirigeix a les multituds, sense por, amb seguretat i els diu: "Jo sóc el Camí, la Veritat i la Vida" (Jn 14,6). Aquest *remake* de la versió anterior de la qual, però, qualsevol similitud acaba en el seu títol és un film anecdòtic i molt superficial dins del cinema espectacle de les superproduccions de Samuel Bronston.

Als anys 70, fruit del moviment hippie, la figura de Jesús es modernitza i és acollida per un ampli sector de la joventut que veuen en Ell un inconformista, un rebel, un símbol viu de pau i amor en qui projectar les seves inquietuds i anhels. Victor Garber, el Jesús de **Godspell** (1973) de David Greene, canta i balla pels carrers de Nova York vestit a parts iguals entre pallaso i Superman i advoca per la igualtat dels homes, les ganes de viure, la llei de l'amor, la grandesa de les coses senzilles. Un Crist molt humà que defensa la pau que contagia il·lusió, que emfatitza la igualtat entre els homes, un Crist pletòric de

⁴¹ *El Mundo*. 17.04.1992

bons sentiments en qui no hi ha en ell ni una espurna de misticisme. El director es va esforçar en produir una pel·lícula “ingeniosa y contemporánea”⁴². Ted Neely, a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, és un Jesús que cerca la pau, la concòrdia, l’alegria de viure, la fe en un ideal, un Jesús però del qual s’omet tota divinitat, que no vol patir i sentint terror al sofriment demana explicacions al Pare, a Getsemaní, del final tan dur que ha de tenir la seva vida. És, però, un Jesús obedient a la voluntat del Pare amb el qui no té cap mena de relació que, al final, sense convenciment, sumis, i potser frustrat, anirà a la creu. Aquest home, un home com els altres, angoixat, ple de dubtes i pors no pot ajudar als assedegats quan s’acosten a ell perquè els contesta: “No me empujéis, no me apretéis. Dejádme. Sois demasiados”. És un film religiós que sembla no tenir més interès que complaure el públic i no pas per oferir una interpretació rigorosa. Vol basar-se en els evangelis però no respon a les seves exigències⁴³. Certament són Jesús contraris als que podem descobrir en l’evangeli, inequívocament humans.

Ted Neely és el Jesús angoixat i ple de dubtes de **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison.



Als anys 80 els Jesús són també més humans que divins. És el cas de William Dafoe a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese. L’obsessió del director es explorar les suposades contradiccions que li van crear a Jesús el seu caràcter humà i diví alhora⁴⁴. No en va es basa en la novel·la de Nikos Kazantzakis que “presenta un Crist vist des del punt de vista de la seva humanitat i, en conseqüència, subjecte a les mateixes debilitats i passions de

⁴² SOLOMON, John: Op. Cit. P. 207.

⁴³ ARUMÍ, Eduard: Qüestions de vida cristiana. Núm. 192. Ia. Jornada de Cinema i religió a Montserrat. Publicacions de l’Abadia de Montserrat. Barcelona. 1998.

⁴⁴ Ja hem vist que aquesta mateixa és l’obsessió de l’escriptor Nikos Kazantzakis autor de la novel·la homònima.

tots els homes: la por, la ira, el dolor i l'atracció sexual. Scorsese s'allunya dels relats dels evangelis, per embrancar-se en la fantasia de Jesús com un simple mortal de Natzaret, escollit per Déu per a redimir els homes, però ple d'angoixes i de tribulacions, afeixugat pel destí d'haver de redimir la humanitat i turmentat pels dubtes. És com un retrat psicològic de Jesús home, que ha d'aprendre a acceptar que també és Déu. A Kazantzakis li atreu la seva faceta humana i creia que l'Església sempre havia ressaltat la condició divina. Però el Crist humà que ens presenta no té cap valor si no va estretament unit al seu origen diví, sobre el qual descansa la seguretat i la fe cristiana"⁴⁵. "Lo peor del Cristo de Scorsese no es que no quede plasmada la naturaleza divina, sino que es un Cristo poco humano y de todo punto inverosímil"⁴⁶. És un Crist dèbil, obsessiu, insegur, pusil·lànim i contradictori que es mou per impulsos i mai convençut del que fa. "Soy mentiroso, soy un hipócrita, tengo miedo de todo... Quisiera revelarme contra todo, contra Dios, pero tengo miedo" diu ell mateix en el film. No és el Jesús que van conèixer els seus contemporanis. La pel·lícula "ens acosta a la vida i mort de Jesucrist que al final dels seus dies es qüestiona si el seu martiri ha servit d'alguna cosa i, poc abans d'expirar, s'imagina feliç amb Maria Magdalena – i després amb les germanes Marta i Maria – tenint cura dels seus fills, envellint i treballant en pau fins a la seva mort al llit, no pas en una creu de fusta plena de sang"⁴⁷. Al final Crist resisteix la temptació, fet que queda subratllat al film amb gran eloqüència i acaba complint la voluntat del Pare. "D'aquesta manera es capta un contrast entre la dimensió divina de Jesucrist, coincident amb la que ofereixen els evangelistes, i les temptacions, vacil·lacions i resistències, que el porten de vegades, per una recurrent por de la creu, a un cert rebuig de la seva funció divina, o del seu encàrrec messiànic. Allí radiquen segurament les principals contradiccions del film"⁴⁸. L'altre cas és el de Lothaire Bluteau el Jesús, contemporani i postmodern, de **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand. En aquest film "Jesús se enfrenta a la sociedad del consumo y del diseño, de la superficialidad y el erotismo banal. El dolor, la culpabilidad, el mal y la muerte aparecen como

⁴⁵ VILA, Eliseu: *Presencia evangélica*. Núm. 100. Desembre de 1988.

⁴⁶ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *La imagen de Jesús en el cine a Eclesia*. Núm 2769. 30.12.95. Any LV. P.9.

⁴⁷ CASAS, Quim: *El món*. 29. 09.1988.

⁴⁸ CAPARRÓS, José M.: *Qüestions de vida cristiana*. Núm .192. 1ª Jornada de cinema i religió a Montserrat. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona. 1998.

preocupaciones ligadas al sentido de la vida. Y el ser humano se enfrenta a ellos desde una identidad en constante revisión desde el reto de la vocación”⁴⁹. **Jesús de Montreal** és una pel·lícula feta per un ateu que està fascinat pel personatge d'un home que lluita contra la hipocresia i el materialisme de la societat moderna. Arcand cerca en el personatge de Crist l'apassionament pels éssers humans, per la justícia, per la igualtat.

Enmig d'aquests films en trobem uns altres en els que la figura de Crist té un aire més “diví”. Enrique Irazoqui (**El evangelio según San Mateo**, 1964 de Pier Paolo Pasolini) és un Jesús seriós, adust, esquerp, que imprimeix en el seu rostre una gran força i decisió però que alhora és senzill i íntim que encaixa molt bé amb la tonalitat sòbria de Mateu. Un Crist segons la descripció de Lentulus terrible en la reprensió ja que demana una devoció filial total però amable en l'ensenyament. “El Cristo de Pasolini es la encarnación de su poder, no de su ternura”⁵⁰. Pasolini va escollir Irazoqui per la seva essència interior. La seva santedat o divinitat no s'expressa en la seva cara sinó en els seus pensaments i idees. És un Crist social, o un heroi revolucionari com ha dit algú, per això es basa en l'evangeli de sant Mateu que és el que més s'acosta a aquesta idea. Pasolini, que es declara no creient en Déu, omet algunes referències de l'Evangeli a la divinitat de Crist, en té prou amb la seva humanitat compromesa, ara bé deixa oberta, a l'espectador, la possibilitat de que Jesús i el Fill de Déu siguin la mateixa persona. Malgrat tot l'explicat es diu que l'actuació d'Irazoqui és molt intensa i una de les millors sobre la persona de Jesucrist⁵¹. George Stevens en **La historia más grande jamás contada** (1965) que inspira el seu Jesús, interpretat per Max Von Sydow, en els Pantocràtors del romànic català, no aconsegueix en canvi aquesta majestuositat i glòria pròpia d'aquestes pintures. Stevens només aconsegueix manifestar la divinitat de Crist mostrant-lo fort i viril. És un Crist creïble, cortès i mesurat el que interpreta l'actor suec que juga bé aquest paper místic o turmentat al que ja esta acostumat en interpretar les pel·lícules d'Ingmar Bergman. En ell es centren tots els esdeveniments sense guspira de dubte. La

⁴⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: Op. Cit. P.9

⁵⁰ SOLOMON, John: Op. Cit.. P. 201.

⁵¹ PUIG, Armand: *El hombre que no rehuyó la muerte* a *La Vanguardia*. Barcelona. 20.03.2005.

seva actuació, amb una certa devoció messiànica, el fa poc familiar i un xic distant (recordem que estem parlant d'un actor nòrdic).



Max Von Sydow és Jesús a
La historia más grande jamás contada (1965) de George Stevens

També Robert Powell (un actor britànic relativament desconegut, en aquell moment) el **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli és molt tradicional i fidel al Crist dels evangelis, destinat al gran públic amb la voluntat d'agradar tothom. El resultat és ambigu, una història que resulta massa descompromesa, sense sorpreses, ni polèmiques. Jesús no té experiència de conflicte, és un home superficial, però proper i humil que, nogensmenys la seva humanitat (alguns puritans nord-americans el van acusar de ser molt humà), és reconegut com pertanyent a un rang inassolible. **La Pasión de Cristo** (2004) Mel Gibson és fidel als relats evangèlics. La interpretació sòbria i discreta de Jim Caviezel fan d'ell un Jesús creïble que recorda a la humanitat sencera la transcendència i l'actualitat de la figura i el missatge d'un Crist que només obre la boca per

perdonar, per resar, per lliurar-se la voluntat del Pare. Gibson ajuda des de la direcció al posar devoció, pietat i delicadesa en tractar un tema tan profund i complex, tan humà i diví. Monsenyor Joseph Devine, bisbe i president de la Comisión para Medios de Comunicación del episcopado escocés descriu el film com: “el más poderoso que nunca he visto. Es innegablemente una película profundamente religiosa”⁵² que es centra més en Jesús coma figura divina que com a home.

És molt possible, ho és al menys en alguns casos, que la humanitat i la divinitat es barregen i portin contradiccions a l'espectador, així com al mateix protagonista. La raó la podríem trobar en que en alguns films no se'ns parla de l'origen de Jesús. Algunes pel·lícules comencen quan Jesús és gran i en cap moment es fa referència al seu naixement miraculós. Pel·lícules com **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil o **El sueño de Cristo** (1997) d'Ángel García del Val ometen, clarament, l'ascendència divina de Jesús. Totes elles comencen quan el personatge inicia la seva vida pública (per tant ja és gran) i es fa més evident així la humanitat que la divinitat. Tant és així que en **El sueño de Cristo** (1997) d'Ángel García del Val, per exemple, fins i tot el Jesús és un home obert als postulats d'una incipient New Age. En el cas de la filmografia estrangera que tampoc fa referència a la maternitat divina de Maria, mare de Déu, trobem films com **Golgotha** (1935) de Julien Duvivier, **Godspell** (1973) de David Greene, **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese, **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand o **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes. Ja hem dit, més amunt, que aquests Jesús eren més humans que divins a excepció feta de **Golgotha** (1935) on el director Julien Duvivier vol pal·liar aquesta humanitat amb un aspecte físic del personatge que li doni dignitat. De **Godspell** (1973) de David Greene, de **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison i de **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese en cap moment dels films podríem sospitar si no coneguéssim la història, que l'home protagonista és Déu fins al final quan malgrat les pors i els dubtes dona la seva vida en

⁵² *Zenit*. 16. 03. 2004

rescat de la nostra. Donem un marge de dubte i apostem pel Jesús de Denys Arcand (**Jesús de Montreal**, 1989), qui aconsegueix que amb les seves paraules i el seu comportament les persones del seu voltant canviïn la seva forma de vida (sabem que la conversió és un do de Déu per això li donem un vot de confiança a Arcand, ara també sabem que hi ha homes i dones, no déus, capacitades per ajudar a altres al procés de conversió).

Contràriament altres films presenten la vida de Jesús des de l'Anunciació de l'àngel a Maria fent evident el que diu l'evangelista Joan: "El verb es va fer carn" (Jn 1,14). Jesús sense perdre la naturalesa divina va assumir la naturalesa humana, es va fer home. En aquests films la separació en Jesús de la divinitat i la humanitat no és tan clara. Comencem amb els exemples espanyols com **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo, on la primera escena és la presentació de la Sagrada Família, o **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla en la que la història comença amb els pares de Maria, per tant, molt al començament de la nissaga de Jesús.



Escena familiar a **Bosquejo cinematográfico**
(1918) d'Arturo Carballo

Semblantment passa a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer on la història comença des del principi, és a dir, des de l'anunci de l'àngel a Maria. En la primera pel·lícula de la trilogia **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, a saber, **Y habitó entre nosotros**, es narren els cinc misteris de goig i per tant inclou el primer que és l'anunciació i el tercer

que és el naixement del nen. Finalment a **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia l'únic *flashback* que hi ha al llarg del film és precisament el que ens situa a Natzaret quan Josep assabentat de l'estat de Maria es visita per un àngel, en somnis, que li diu que accepti la noia com esposa perquè el fruit que ella ha concebut ve de l'Esperit Sant. Pel que fa al cinema estranger també hi trobem films on la història comença des del principi. A **María, madre de Jesús** (1999) de Fabrizio Costa es veu el naixement, la infància, la vida en família i fins i tot la mort de Josep. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson hi ha dues escenes en que, gràcies a uns *flashback*, el director ens porta a la vida íntima de Jesús amb la seva mare. Una és abans del judici davant del Sanedrí quan Jesús observa un fuster que ens remet a la fusteria de Natzaret on acaba de fer una taula alta i la mare li diu que mai no tindrà èxit. L'altra escena és quan Jesús cau sota el pes de la creu i Maria se li acosta corrent com va fer un dia que Jesús, de nen, també cau i ella corre a recollir-lo. Altres films són **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli (en aquest film es veu l'escena que relata on Jesús a la sinagoga, davant de tothom, llegeix el text d'Isaïes que diu: "L'Esperit del Senyor reposa sobre meu, perquè ell m'ha ungit. M'ha enviat a portar la bona nova als pobres, a proclamar als captius la llibertat i als cecs el retorn de la llum, a posar en llibertat als oprimits, a proclamar l'any de gràcia del Senyor (...) Avui es compleix aquesta escriptura que acabeu d'escoltar" (Lc 4, 18-19.21). Així que ell mateix s'autoproclama Messies, Fill de Déu, perquè el que acaba de llegir s'acompleix en ell. Aquesta mateixa escena la trobem en **María, madre de Jesús** (1999) de Fabrizio Costa i **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson. En algunes pel·lícules, a més, es vol reafirmar la dimensió divina de Jesús amb la taumatúrgia, els miracles són signe de la presència de Déu, que sempre ha tingut grans possibilitats mercantils dins del cinema alhora que permet la utilització dels efectes especials que esdevé un llenguatge característic del cinema. Ja hem advertit que a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray Jesús tendeix a la humanitat potser el director emprà els miracles, la curació d'un invàlid primer i un cec després, per expressar així la divinitat. A **El evangelio según san Mateo** 1964 de Pier Paolo Pasolini la curació del noi "elefant" és

meravellosa i estèticament increïble. En un pla, contrapla i un nou pla el director dóna per curat el jove, només amb el poder de la seva paraula, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli també amb la sola paraula de Jesús cura, de lluny estant, el servent del centurió, o l'ombra de la seva mà alçada cura a un jove posseït. A **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes Jesucrist ressuscita a Tamara, la filla de Jaire, que és la nena que fa de fil conductor de tota la pel·lícula.

Jesús i Tàmara a **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes.



Consideracions

1.

El públic està confús, d'una banda és presenta un Déu i d'altra banda un home. I és lògic ja que tot en la vida de Crist es presta a acalorades discussions. Pot el cinema respectar la doble naturalesa del Salvador? Val a dir que hi ha una certa impossibilitat de representar l'essència de la persona de Crist i, en conseqüència del drama de la Passió, com veurem més endavant. La doble naturalesa de Crist, veritable home i veritable Déu, de la que ens parla el Nou Testament, difícilment la veiem plasmada en els Jesús cinematogràfics. És el conflicte de la representació d'un "Home - Déu". El difícil per a un director és voler descriure l'infinit en el finit d'home. Gairebé tots els Jesús, ho hem vist,

són model “d’home bo”, però sense la divinitat mai no aconseguirem el Jesús que van conèixer els seus contemporanis. “A Jesús hombre-Dios, pese a concedérsele una palpitación intensamente humana, no se le puede sustraer la luz de la divinidad que emana de su figura en cada momento de su vida. Cada cosa, cada gesto, cada palabra de Jesús debían contener este doble aspecto”⁵³. Rafael de España diu: “Seamos creyentes o agnósticos, un Cristo sin divinidad no tiene el menor aliciente como personaje cinematográfico”⁵⁴. Un dels llibres més famosos per demostrar la no divinitat de Crist, *La vida de Cristo* de Renán, acaba dient amb paraules no textuais que tots els segles proclamaran que entre els fills dels homes no ha nascut cap que pugui compara-se a Jesús. Amb aquests Jesús buits de tot missatge “Difícilmente podrá encontrar alguien respuesta a sus interrogantes más hondos sobre el sentido de la existencia”⁵⁵. Un Jesús purament humà tal com es representat, en alguns films, podria ser un mestre, però no el Senyor; potser el podríem tenir com un exemple o un guia, però mai com el Redemptor, com el Salvador o com a Déu. Pel·lícules com **El evangelio según san Mateo** (1964), **La historia más grande jamás contada** (1965), **Proceso a Jesús** (1974), **La última tentación de Cristo** (1988) o **Jesús de Montreal** (1989) de Pier Paolo Pasolini, George Stevens, José Luis Sáenz de Heredia, Martin Scorsese i Denys Arcand, respectivament “ ... acentúan los problemas de hablar sobre religión en un contexto secular. Ofrecen diferentes enfoques para diferentes tipos de espectadores. Están abiertas a interpretaciones de no creyentes que niegan la doble naturaleza de Jesús como Dios y Hombre, aunque están llenas de alusiones que pueden ser apreciadas sólo por aquellos que están bien informados sobre la Biblia y las enseñanzas de la Iglesia, y a quienes pueden darles una nueva perspectiva para sus creencias”⁵⁶.

⁵³ ZEFFIRELLI, Franco: Op. Cit. P. 77.

⁵⁴ DE ESPAÑA, Rafael: *Cine bíblico a Historia y Vida*. Extra. Núm. 58. Barcelona. 1990. P. 35.

⁵⁵ *Full Dominical*. Núm. 46. Barcelona. 1988.

⁵⁶ MAY, John R.: Op. Cit. P. 86

2.

Les pel·lícules religioses en general i les de Jesús en particular són productes comercials que es venen a una audiència gran i per tant han de contenir uns atractius que les facin vendibles que són el sexe com a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese o l'espectacle com a **Quo Vadis** (1951) de Mervin LeRoy o **La túnica sagrada** (1953) de Henry Koster. En general, els crítics maldiuen la violència i les orgies argumentant que la història de Crist es torna secundària i que el seu missatge es perd en el bany de sang. Però predicar, només, pot ser avorrit i, per això, els aproximadament 100 minuts que dura una pel·lícula han d'estar sostinguts, pel que sembla per alguns productors i directors, per aquests elements. Els productors saben que el públic no assisteix a les sales a veure aquest tipus de films amb l'esperança de ser mogut espiritualment, sinó per ser entretingut. L'audiència que assisteix a veure aquests films saben i esperen que veuran escenes d'amor, de sexe, de mort, de violència, de terror, etc. Aleshores la seva atracció recau en Crist? La filosofia és atreure una audiència a tot preu, i guanyar diners. Tanmateix, el propòsit hauria de ser portar la vida de Crist per ensenyar-la al públic. Perquè en el fons "el espectador normalito quiere en el cine un Jesús emocionante, escasamente exigente, capaz de levantar sentimientos muy elementales y piadosos"⁵⁷. La pregunta és la següent: la producció ha de sacrificar el tema per un benefici més gran? Jesús mateix ens dóna la resposta: "No podeu servir ahora Déu i el diner" (Lc 16,13).

3.

Pel que fa als actors és molt diferent representar qualsevol personatge històric que la molt controvertida figura de Crist, Déu i Home. A rel de l'estrena del film **Del Pesebre a la Cruz** (1912) de Sydney Olcott va sorgir la pregunta: És moralment i humana acceptable que un actor encarni a Jesucrist?

És cert que la majoria d'actors que han encarnat aquest personatge els ha estat una experiència inigualable. Robert Henderson Bland, a **Del Pesebre a la Cruz**, deia que al principi havia dubtat d'acceptar aquest paper. Més endavant

⁵⁷ GIL DEL MURO, Eduardo: "El cine a una pantalla para Cristo" a *Ecclesia*. Núm. 3000. Any LX. Madrid. 10.06.2000. P. 70.

va rebre moltes felicitacions per part de clergues, per la reverencial manera en que va interpretar el personatge. Interpretar Jesús va influir tant en la vida de Bland que anys més tard escriuria dos llibres sobre la seva experiència durant el rodatge, *From the Manger to the Cross* (1922) i *Actor-Soldier-Poet* (1939), en els que va deixar constància del compromís personal que suposa donar vida al Redemptor. Entre altres coses diu que interpretar a Jesús sense ofendre els instints i sentiments més sagrats de milions de persones exigeix una donació de l'ànima que en la seva vida normal li resultava estranya. A Harry Bryant Warner, el Jesús de **Rey de reyes** (1927) de Cecil B. De Mille, molts anys després de l'estrena del film, un dia un sacerdot li va dir que ell havia vist la pel·lícula de nen i des d'aleshores quan pensa en Jesús la imatge que li ve al cap és la seva. Jeffrey Hunter explica que el paper de Crist que interpreta a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray és el més bonic de la seva vida, però també el que més por li feia d'interpretar. Enrique Irazoqui el Jesús de **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini deia que quan era a Itàlia rodant el film, les dones se li apropaven per besar-li les mans, i fins i tot algunes persones li van dir que quan pensaven en Crist se l'imaginaven a ell. Max Von Sydow el Jesús de **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens va dir que aquesta és una història impossible d'explicar en un film però que si la vols narrar cal que no vulguis agradar a ningú, que segueixis el teu criteri, que decideixis quina és la teva missió personal i tractar de traduir això al cinema. Robert Powell, que no era creient, el Crist de **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, es va convertir interpretant al protagonista qui, després de l'escena de la Resurrecció, es va batejar. El mateix actor havia dit en alguna ocasió que ningú no pot interpretar realment a Crist. William Dafoe de **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese va dir que aquest era el paper que sempre havia somniat fer i que la part més difícil va ser oblidar tot allò que li havien ensenyat de Crist. El mateix Dafoe va afirmar que no és impossible interpretar a Jesús sempre que se sigui conscient que és una versió personal. Finalment Jim Caviezel de **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson diu que un actor no pot representar Jesús i restar indiferent si com actor es penetra en el personatge i es dóna el millor. Caviezel volia que els espectadors veiessin a Jesús no a ell representant-lo. Per l'actor rodar la pel·lícula va suposar una autèntica experiència espiritual. Ell és un

catòlic practicant que va afrontar un repte físic i espiritual. Carl Thomas, periodista del *Baltimore Sun* considera Jim Caviezel el millor Jesús cinematogràfic de tots els que hi ha hagut.

4.

Pintors, escultors, escriptors, cineastes no han representat o descrit mai un Crist que hagi complagut tots els espectadors. Tota obra de Jesús, independentment del suport en el que està, serà sempre controvertida pel públic i pels teòlegs. Però molts artistes, alguns coneguts i altres no tant o desconeguts del tot, alguns amb prudència i altres imprudentment, no han renunciat a la tasca de comptar en el seu haver creatiu una imatge de Crist.

Certament a la nostra època li manca sentit religiós però no “faltan hombres de buena voluntad que, si además tienen fe, crearan obras maestras”⁵⁸. L’ardent passió de Rouault, les belles paraules que Unamuno dedica al Crist de Velázquez, de bellesa immòbil, “está siempre muriéndose sin acabar de morir, para darnos vida”⁵⁹, pel·lícules com **El evangelio segun san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini o **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, totes elles han reflectit, amb força honestat, el Crist de la fe, però cap d’ells acabarà definitivament la descripció de Crist perquè ningú mai no podrà plasmar en la tela, ni en talla, ni en paraules, ni en el cel·luloide el Crist amb tots els seus matisos. Tota representació de la figura de Crist en la pantalla, lluny de ser transfigurada per l’encant de l’art, queda necessàriament disminuïda. Arribem a la conclusió de que el valor religiós en estat pur i en el límit de Déu, no pot representar-se directament. És oportú l’advertiment de Tomàs de Aquino en relació a les representacions de les divinitats que són mundanes perquè “todo lo que nuestra inteligencia concibe de Dios no logra representarlo, por lo cual lo que es propio del mismo Dios nos queda siempre escondido y el más alto conocimiento que podemos tener de Él en nuestro ser en camino consiste en reconocer que Dios está por encima de todo lo que pensamos de Él”⁶⁰.

⁵⁸ L.G. *Revista Internacional de Cine*. Nov. 1952. Núm 6. P. 6.

⁵⁹ MARTÍN DESCALZO, José Luis: Op. Cit. P. 1244.

⁶⁰ FORTE, Bruno: Op. Cit. P. 137

5.2. La Passió, Mort i Resurrecció de Crist

L'interès per Jesús, el centrarem en aquest capítol, especialment, en la seva experiència de Passió, Mort i Resurrecció. La passió constitueix una història rica d'episodis, de temes i de símbols que ha fornit als artistes d'una gran inspiració. Des de sempre l'art s'ha interessat per aquest tema. Als primers segles, els cristians potentats ornaven els seus sarcòfags romans amb el senyal de la creu, victoriosa sobre la mort, i el retrat i escenes de la vida, miracles, Passió, Mort i Resurrecció de Crist. Durant el segle d'or espanyol, els segles, XVI i XVII, van formar-se els passos per sortir a les processons populars que encara avui segueixen existint. Ara a les esglésies hi ha representades plàsticament (en pintura o escultura) les catorze estacions del Via Crucis.

Tots els estils pictòrics s'han inspirat en temes bíblics, concretament en la Passió i la Crucifixió, que és una de les escenes més representada, des del segle V, aproximadament.

En el romànic es representa la dimensió divina de Crist, ja sigui crucificat o no. És un Crist gloriós, triomfant, majestàtic. És el Pantocràtor, el Totpoderós, el Crist victoriós que ha triomfat. El romànic resumeix en una sola figura al Salvador i Creador. Crist com origen, fi i jutge suprem de la història i del món. Vestit amb preciosa túnica, coronat com a rei, reflectint pau i serenitat en el rostre, d'un triomf etern. Els crucifixos amb Jesús vestit de rei, els coneixem a Catalunya amb el nom de "Majestats", expressió de que Déu regna des de la fusta.

El Gòtic subratlla la dimensió més humana de Crist sense deixar de ser Déu. És un Crist crucificat amb els claus, la corona d'espines i el cos ple de ferides. Un Crist que mou a la compassió de qui el contempla perquè és una persona que pateix. És el drama del dolor que s'expressa en els "*Ecce Homo*", la Santa Faç, els Crist de la Pietat.

En el Renaixement hi ha un culte a la bellesa. S'exalta la dignitat humana i es proposa un ideal de bellesa masculina. El cos de Crist tractat sempre amb una respectuosa perfecció i sense insinuació, quasi, de patiment.

El Barroc es centra en el dolor i sofriment de Crist. Són obres d'un dramatisme impressionant, de gran realisme alhora que de màxima dignitat. La Contrarreforma va procurar la síntesis entre humanisme i fe. Potser la obra de El Greco és un dels més clars exponents d'aquest esforç espiritualitzador després de la presència massa humana del Crist del renaixement. El Crist crucificat de Velázquez és el prototipus de Jesús home, que per ser fill de Déu, no pot ser sinó anatòmicament perfecte.

En els XVIII i XIX sorgeix una imatge de Crist dolça i apocada i la representació més característica de la qual és, per influència de Santa Margarita Maria de Alequoque i Sant Claudi La Colombiere, el Sagrat Cor, en la qual, amb un to sentimental, Crist descobreix el seu cor en el pit obert. És el temps de les estampes amb figures de Jesús de mirada sensiblera i amorosa, de gest acaramel·lada, d'un Jesús tendra i no massa viril.

Els mestres del segle XX pinten també la crucifixió, un dels temes més conreats en aquest moment, juntament amb les escenes prèvies a la Passió de Crist. Gauguin amb el Cristo Amarillo, encapçala una llarga llista, que la segueixen artistes com Rouault i Chagall amb Crucifixión blanca. A casa nostra tenim a Dalí amb el Crist de Sant Joan i a Subirachs amb tota la façana de la passió de la Sagrada Família de Barcelona.



Cristo amarillo de Gauguin

El segle XX és també el segle del cinema i aquest setè art anomenat així per Ricciotto Canudo pren el relleu a la pintura (també a l'escultura) i recorre la vida de Crist com a font temàtica d'inesgotable significació per a milions i milions de persones.

En aquest capítol repassarem el drama cinematogràfic de La Passió. Atès que conté molts apartats i que és impossible tractar-los tots, ni es poden veure cadascun d'ells amb tot el detall històric, literari, teològic, arqueològic, psicològic i cinematogràfic que fora necessari, ens ocuparem dels esdeveniments més destacats. No es poden investigar en profunditat la gran quantitat de temes que envolten la figura de Jesús per això l'objectiu es formar-se una idea del drama de la passió en el cinema.

Ens serviran de guia en el recorregut que ara emprenem els quatre evangelis. Són fonamentalment testimonis de fe, diferents d'acord amb la diversitat del seu autor, del temps en què van ser escrits i dels seus destinataris, cadascun d'ells ens presenta una faceta diferent de la predicació i de la reflexió teològica dels primers temps del cristianisme. Entre els quatre relats hi ha coincidències i també divergències. Intentarem esbrinar si els directors cinematogràfics s'han deixat il·luminar per la seva llum o no i quins han estat els resultats.

La nostra estructura seguirà en tot moment la narració dels sinòptics i sant Joan. Partirem sempre de la narració de Marc per dues raons; la primera perquè és el més antic dels evangelis (la data de redacció del qual es situa pels volts de l'any 70 d.C.) i la segona perquè aquest evangelista dedica una atenció molt gran a la persona de Jesús. A Marc devem la creació del que anomenem "Evangeli", és a dir, "Bona Nova", un gènere literari que combina la narració del ministeri de Jesús amb la proclamació de fe en el ressuscitat. "Comença l'evangeli de Jesús, el Messies, el Fill de Déu" (Mc 1,1). Així partirem de la part que l'evangelista anomena: "Ministeri de Jesús a Jerusalem. Passió, Mort i Resurrecció" (Mc 11,1-16,8) que és el punt culminant de la vida de Crist. Dividirem l'estudi en tres grans parts, a saber, el Dijous Sant, el Divendres Sant i el Diumenge de Resurrecció. Abans, com a preàmbul, introduïrem l'escena de l'entrada de Jesús a Jerusalem. Finalment, a manera d'apèndix, algunes anotacions sobre les Aparicions i l'Ascensió de Jesús.

5.2.1. Entrada de Jesús a Jerusalem

"Llavors portaren a Jesús el pollí, li van posar al damunt els seus mantells, i ell hi va muntar. Molts van estendre els mantells pel camí, i d'altres, ramatges que tallaven dels camps. Els qui anaven davant i els qui seguien darrere cridaven:- Hosanna¹! Beneit el qui ve en nom del Senyor!" (Mc 11, 7-9). Aquesta és la versió de Marc però aquest esdeveniment és explicat pels quatre evangelistes.

Així com ens explica Marc, semblantment a Mateu (21,7-9), és com apareix en les diferents pel·lícules en les que trobem aquesta escena. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison o **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli una gran multitud acompanya Jesús i els seus deixebles movent les branques d'olivera (tot i que ni Marc ni Mateu esmenten aquest arbre sinó que

¹ L'aclamació "Hosanna" és un crit que vol dir: "Senyor, salvan's", indica quins són els sentiments del poble.

parlen, genèricament, de branques que tallaven d'arbres) i llençant els seus mantells al seu pas. A **El Evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini la gentada estén els seus mantells per tal que facin de catifa, a manera de passadís, per on passa Jesús. L'evangelista Joan i només ell ens especifica que alguns van agafar palmes ("... van agafar palmes i sortiren a rebre'l cridant", Jn 12,13). Així ho mostren **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, on també amb els mantells li fan un passadís mentre sona l'exultant Messies de Haendel, **La túnica sagrada** (1953) de Henry Koster on a més de la multitud hi ha un espectador atent, el criat d'un soldat romà, anomenat Demetrio (Victor Mature) a qui el Mestre mirarà de fit a fit, **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray on l'entrada és discreta i els crits de la gent queden aplacats per la veu del narrador o per la música de fons. **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens (en una escena molt ibicenca ja que tant el pollí² com Jesús i la resta de personatges van vestits de blanc), **El beso de Judas** (1974) de Rafael Gil, en una entrada llarga pels estrets carrers de la ciutat, o a l'esmentada **Jesucristo Superstar**.

Jesús aconsegueix el seu deure de presentar-se públicament com a Messies. Tota l'escena recorda l'entronització d'un rei d'Israel. "...van fer baixar per fer muntar Salomó a la mula del rei David i conduir-lo a Guihon" (1 Re 1, 38) i així ens la mostra **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese on un Jesús coronat amb lloret i somrient camina vers l'estàtua majestuosa d'un déu romà. La gran gentada rep a Jesús aclamant-lo com el rei dels jueus. És triomfal l'entrada de tots els Jesús i d'una manera especial la de **Christus** (1917) de Gulio Antamoro on Jesús, també, damunt de l'ase entra amb els braços oberts de bat a bat, i particularment també la de **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison on Jesús, amb els braços oberts i beneït, es portat al so d'una música que ressalta la seva humanitat; és una superestrella.

² "I vaig veure que hi havia un cavall blanc, i el seu genet duia un arc. Li van donar una corona i va sortir com a vencedor camí de la victòria" (Ap 6,2-3). El cavall blanc té sempre un sentit positiu en el llibre de l'Apocalipsi i el text podria estar relacionat amb l'Aparició del Messies. "El seu cavaller s'anomena Fidel i Veraç, i judica i combat amb justícia" (Ap 19,11) Aquest cavaller és el Messies justicier. El pollí de **El Judas** (1952) de Ignacio F. Iquino també és blanc.



Entrada de Jesús a Jerusalem a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison

El seguici avança joíós vers Jerusalem amb un Jesús somrient a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, en una escena molt discreta, a **El Evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, on Jesús somriu quan envia els deixebles a buscar el pollí i un cop dins de la ciutat somriu als nens que són allà, i a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese (en aquestes dues darreres i en l'esmentada **Christus** el pollí és negre³). A **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil i a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison els deixebles també van contents i somrient així com a **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes. La Magdalena, en la segona de les pel·lícules esmentada, curiosament, al costat de Jesús potser mostra més el recel i la por pel futur.

Ignacio F. Iquino inclou a **El Judas** (1952) una escena que només explica Lluc. "Us ho asseguro: si aquests callen, cridaran les pedres" (Lc 19,40). Aquestes paraules les diu el Mestre adreçant-se als fariseus que són entre la multitud. I **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison també les pronuncia amb solemnitat i duresa. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson són

³ El cavall negre simbolitza la fam, segons el llibre de l'Apocalpsi.

colpidores la juxtaposició de les imatges del poble que aclama a Jesús el Diumenge de Rams quan avança entre la multitud que l'aclama i que dies més tard el conduirà a la mort⁴ i la mateixa gent l'escriu i el pega mentre porta la creu. Quin contrast d'actituds!

Trobem a faltar aquesta escena a **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo, **Proceso a Jesús** (1973) de José Luis Sáenz de Heredia, **El sueño de Cristo** (1997) d'Àngel García del Val, **Godspell** (1973) de David Greene i **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand.

Dijous sant

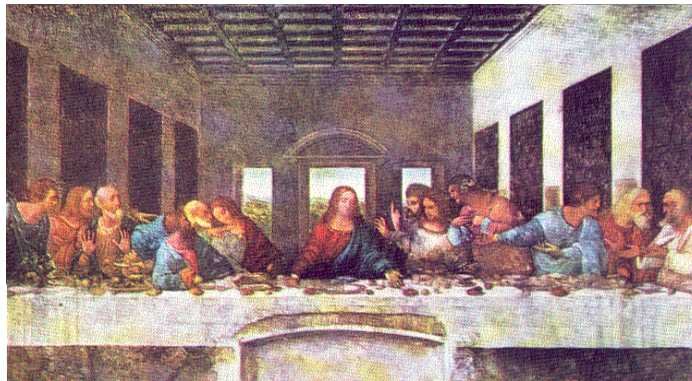
El sant sopar

Tots els anys els jueus celebren la festa de la Pasqua amb extraordinària solemnitat, per recordar el pas del Senyor per les cases dels seus opressors, els egipcis, i donar-los a ells la llibertat. Aquest és l'origen de la Pasqua, la festa més sagrada i significativa d'Israel, profecia viva de la immolació de l'Anyell de Déu, que havia de llevar els pecats del món. Jesús, com a bon jueu, volia celebrar la Pasqua amb els seus amics més estimats. Els comensals serien 13 per bé que Judes marxa del cenacle abans d'acabar el sopar.

Tradicionalment els jueus menjaven la Pasqua dempeus tal i com ho manava l'Escriptura. En temps de Jesús, però, les coses havien canviat ja que estaven sota la influència dels romans que creien que menjar dempeus era postura d'esclaus i que els homes lliures havien de menjar recolzats. Els jueus havien acceptat aquest nou estil i algunes pintures renaixentistes ens tenen

⁴ Aquest és un dels *flashbacks* que Gibson utilitza, molt intel·ligentment, al llarg del film (concretament n'hi ha 15). La seva finalitat és "El entrelazamiento entre la vida pública i la Pasión que subraya la profunda unidad de vida de Cristo, de modo que si la vida de Jesús anuncia su Pasión, al mismo tiempo ésta proyecta su luz sobre toda la vida de Jesús". SÁNCHEZ DE TOCA, Melchor: Zenit. 17.03.04.

acostumats a veure Jesús assegut en una llarga taula amb els seus deixebles a ambdós costats d'ell. El sant sopar d'Andrea del Castagno (1448) és un exemple i un altre exemple molt conegut és El sant sopar de Leonardo (1497). Aquesta iconografia l'utilitzaran Ignacio F. Iquino a **El Judas** (1952), Mervin LeRoy a **Quo Vadis** (1951), George Stevens a **La historia más grande jamás contada** (1965) situarà els seus personatges en la mateixa disposició però l'escena esdevé molt més freda i igualment situats estaran a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer. Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios a **Un hombre tiene que morir** (1957) presenten a Jesús dret, d'esquena al públic, i els deixebles alguns estan asseguts a la taula i altres recolzats a terra.



Sant sopar de Leonardo da Vinci

Altres pel·lícules, en canvi, mostren la imatge del sant sopar, amb Jesús i els deixebles ajaguts damunt estores i coixins, al voltant dels aliments col·locats al centre del grup. “Ell us ensenyarà dalt la casa una sala gran, parada amb estores i coixins” (Mc 14,15). Recolzats sobre el braç esquerra i deixant el dret lliure per menjar dels plats comuns d'on sucaven les salses. D'aquesta tradició beuen films com **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli i **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese. En les dues, els comensals, al cenacle, estan asseguts a terra amb les cames creuades i algun deixeble recolzat amb el braç. La llum ambiental de la primera és vermella donant un aire íntim a l'escena alhora que preconitza el vermell de la sang que Jesús vessarà al llarg de la passió. Aquesta mateixa il·luminació ambiental la trobem

en l'esmentada **La última tentación de Cristo**. Ara bé aquesta s'allunya dels relats evangèlics perquè incorpora dones en el sopar com també en **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes. Les dades bíbliques semblen excloure la presencia de les dones al cenacle. Cap dada assenyala la possibilitat de que en la sala hi hagués dones a part de Jesús i els Dotze. Les obres en les que es veu a Maria i altres dones tenen una base més sentimental i piadosa que científica. A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro els àngels paren la taula tot formant una creu davant del Senyor per després desaparèixer.

Altres, encara, mostren una taula en forma de "U" on el triclini del fons era el de la presidència amb tres llocs per bé que no se sap si el lloc central era el d'honor o ho era el de l'esquerra seguint el costum romà. Seguia en importància el banc de l'esquerra i després el de la dreta amb cinc llocs a cada banda començant de esquerra a dreta la major o menor importància dels llocs⁵. Segons la nota a peu de pàgina de l'evangeli de Sant Joan es diu que els participants en el sopar menjaven en divans situats a la part de fora d'una taula que tenia forma de "U". **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray segueix, una mica, aquesta tradició amb un matis digne d'esment i és que la taula és en forma de "Y".



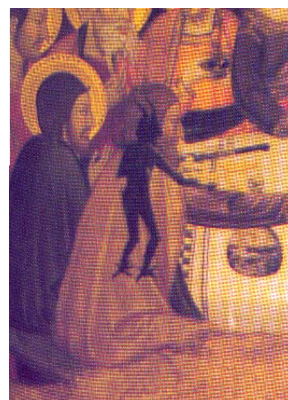
Fotograma de **Rey de Reyes** (1961) de Nicholas Ray

⁵ Es pot afirmar amb seguretat que Joan estava a la dreta del mestre, només així podia recolzar el cap al pit de Jesús, que Judes era prop de Jesús i Pere era lluny d'ell per això li va demanar a Joan que preguntés a Jesús qui era el traïdor.

Finalment hi ha films que situen l'escena a l'aire lliure com **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, on els 13 homes sopen sota un cobert, **Godspell** (1973) de David Greene que els presenta a terra utilitzant una porta com a taula, en el marc d'un lloc de desguàs de cotxes, o **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison on sopen (curiosament és de dia) asseguts a la gespa d'un jardí, és un picnic.

Un cop asseguts a taula Jesús anuncia la seva traïció per part d'un dels dotze amics. Des del principi Jesús sabia el que havia de fer Judes per això abans que aquest sortís de la sala del sopar, Jesús va dir: "Us ho asseguro: un de vosaltres em trairà, un que menja amb mi" (Mc 14,18). Aquestes paraules deixen veure que Jesús coneix anticipadament tots i cadascun dels esdeveniments de la seva passió. Mateu és més mesurat en la seva narració que no pas Marc qui presenta l'episodi de manera més dramàtica. És ell qui ens refereix que Judes va tenir la gosadia de preguntar a Jesús: "¿No sóc pas jo, rabí?" (Mt 26,25). A **El Evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, en una escena molt freda, Jesús fa l'afirmació de la traïció i alguns dels apòstols li demanen si són ells. Judes també li ho demana. A **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, Judes, el darrer en entrar al cenacle, també li pregunta al mestre, davant la mirada atenta dels altres apòstols i del mateix Jesús si és el culpable i Jesús li donarà la resposta acabada la institució de l'Eucaristia. Els apòstols no s'immuten i després d'un primer pla de Judes aquest marxa de la sala. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, l'acusació es fa a partir d'un joc de mirades entre els dos homes. Què diferent que és la postura dels deixebles a **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino i **Quo Vadis** (1951) de Mervin LeRoy que són, com ja hem assenyalat, còpies clares i evidents de la pintura de Leonardo, així com **Christus** (1917) de Gulio Antamoro. Iquino i LeRoy fan moure els apòstols segons el pensament d'un geni que només els podia deixar estàtics. Leonardo de Vinci representa el darrer sopar de Jesús en companyia dels seus deixebles. A l'esquerre i de fora a dins tenim a Bartomeu, Jaume el menor, Andreu, Judes Tadeu, Pere (darrere) i Joan. Jesucrist, al mig, ja que és la figura amb qui Leonardo vol centrar l'atenció, a Ell es sotmetrà tota la

composició. A la dreta de dins a fora Tomàs (darrere), Jaume el Major, Felip, Mateu, Judes Iscariot i Simó. Cada grup d'apòstols és de tres persones aconseguint així un equilibri perfecte. Ara bé no són grups units entre ells i aïllats de la resta sinó que hi ha uns vincles d'unió que venen donats pels gestos d'alguns d'ells. Leonardo ha escollit el moment en que Jesús dirà que un dels seus deixebles el trairà i davant les seves paraules el pintor ens mostrarà la reacció de cadascun dels presents. L'actitud general és de sorpresa manifestada per cadascun d'ells de manera diferent. Només Judes entén les paraules del Mestre i davant d'elles la tensió el fa prémer la bossa dels diners de la venda. La preocupació de l'artista ha estat la de mostrar les passions humanes. Són tretze expressions d'emocions diferents davant d'un mateix fet. La tensió va en augment a mesura que ens acostem al personatge central qui, amb un rostre lluminós, destaca sobre un fons clar que sembla estar més enllà. Els deixebles es miren els uns als altres, perquè no saben de qui ho diu. Un dels deixebles, el qui Jesús estimava, és a taula al costat d'ell. Pere li fa senyes perquè li preguntí de qui parla. Ell es reclina sobre el pit de Jesús i li pregunta al Senyor. Jesús fa, de manera que no s'assabentin els altres comensals, la tremenda revelació. És aquell a qui li donarà el tros de pa que ell sucarrà. Llavors, molt discretament, suca el pa i el dóna a Judes. En aquell moment, "Satanàs va entrar dins de Judes, l'anomenat Iscariot, que era del grup dels Dotze" (Lc 22,3). Jesús li diu que faci de pressa allò que ha de fer. Què magnífiques les obres del sant sopar on dins del cos de Judes s'hi representa el dimoni com a significació del mal!



A *El Sant sopar* de Pere Serra el dimoni entra en el cos de Judes

“Ell després de prendre el tros de pa, sortí de seguida. Era de nit” (Jn 13,30). El text evangèlic diu que era de nit en el món (significant l’hora fosca de les tenebres) i nosaltres afegim que també en l’ànima de Judes era de nit perquè voluntàriament s’allunyava del sol i de la vida. Jesús vol convidar a la conversió a Judes però ell té el cor endurit i no renuncia a realitzar el lliurament que va prometre en un moment d’ambició apassionada. Cap dels qui eren a taula no va entendre per què Jesús li deia això.

En moltes pel·lícules aquesta revelació es representa, molt sintèticament, amb un joc de mirades entre els dos homes com a **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese perquè els dos saben perfectament el que ha d’esdevenir-se. En altres pel·lícules Jesús interpel·la a Judes qui no podent aguantar la mirada marxa. A **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes és Jesús qui s’acosta a Judes en el sopar i a **El sueño de Cristo** (1977) d’Ángel García del Val, una pel·lícula estranya en el seu contingut, Jesús anuncia d’aquesta guisa la traïció: “Y Jesús para permitir la huida de los suyos envió a Judas llamado Iscariote para pactar su entrega”.

Tot i que no queda clar en quin moment marxa Judes només Joan el situa després d’haver rentat els peus. El sopar segur que havia començat i faltava la benedicció del pa i del vi. Després d’aquest episodi el sopar segueix i en aquest moment Jesús institueix l’Eucaristia. Judes és l’únic dels apòstols que no celebra la Pasqua, l’únic que no entra en la salvació, a excepció de **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens que si que és a la sala i a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison i a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese que també està present perquè en aquests films l’anunci de la traïció i de la negació de Pere es fan després del sopar.

Altres films com **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, **Un hombre debe morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia o **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, ometen l'escena de l'anunci, en aquesta darrera, per exemple, ja hem dit que no hi ha paraules, és només pura insinuació. A **Bosquejo cinematografico** (1918) d'Arturo Carballo, s'omet el sopar sencer.

El text més antic del sopar no apareix en els evangelis sinó en paraules de Pau: "Jesús, el Senyor, la nit que havia de ser lliurat, prengué el pa, digué l'acció de gràcies, el partí i digué: "Això és el meu cos, ofert per vosaltres. Feu això, que és el meu memorial". I, havent sopat, féu igualment amb la copa, tot dient: "Aquesta copa és la nova aliança segellada amb la meva sang. Cada vegada que en beureu, feu això, que és el meu memorial". Perquè cada vegada que mengeu aquest pa i beveu aquesta copa anuncieu la mort del Senyor fins que ell vingui" (1 Cor 11,23-26), escrites allà a l'any 56 d.C.⁶. Pràcticament tots els films que presenten el sopar segueixen fidelment el text de Pau. **El Judes** (1952) d'Ignacio F. Iquino, **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, amb un Jesús cobert de llorer, **El evangelio según san Mateo** (1964) Pier Paolo Pasolini. No podem identificar el lloc on són, potser un interior, perquè utilitza més els primers plans, enfocant els apòstols, que els plans generals. A **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens on ja hem dit que Judes hi és present i després d'una profunda mirada de Jesús marxa havent presenciat la institució eucarística. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli on reparteix el pa i ells se'l passen i el bol de vi també, incloses les dones, a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese. En alguns films ell mateix reparteix el pa a cadascun dels deixebles i en altres són ells qui parteixen un tros i reparteixen la resta. Pel que fa a la copa de vi, en tots els films cada apòstol té la seva i és que la copa de vi era individual, menys les excepcions de **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, **El evangelio según san Mateo** (1964) Pier Paolo Pasolini, **La historia más grande jamás contada**

⁶ En segon lloc posaríem el relat de Marc 14,22-24; després el de Mateu 26, 26-28 i finalment el de Lluç 22, 19,20. Recordem que Joan no relata el sopar.

(1965) de George Stevens i **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese en les que tots els deixebles beuen del mateix bol. En totes les pel·lícules podem veure l'actitud serena i d'autodomini que Jesús manté en aquesta hora dramàtica a excepció feta de **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, en la que Jesús dubte, i això el porta a la histèria, que els apòstols es recordin d'ell després de la seva mort. "... yo debo de estar loco pensando que se acordarán de mí. Debo haber perdido la cabeza. A los diez minutos de mi muerte no significaré nada". Una altra excepció és **Godspell** (1973) de David Greene, que tan original i moderna és en la seva posada en escena, en canvi, la benedicció del pa i del vi (contingut, per cert, en gots de plàstic) Jesús la proclama en arameu. És curiós, però molt propi de l'època, veure com a **Christus** (1917) de Gulio Antamoro en el moment de la consagració, quan Jesús està dempeus, un colom (l'Esperit Sant) es posa damunt d'ell a qui per primera vegada veiem de cara i clarament, de manera semblant a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer en una escena en que en primer pla Crist té a la seva mà el pa i la copa, i un cop ha instituït el sagrament els donarà als deixebles la seva pau tot deixant volar un colom blanc. A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray darrera de Jesús hi ha quelcom que esdevé una aurèola mentre els dóna el manament de l'amor. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, la institució de l'Eucaristia la veiem en *flashback*. Quan enganxen el cartell amb la paraula "INRI" el director ens porta al sopar i la benedicció del pa on Jesús diu "preneu i mengeu, això és el meu cos" i quan planten la creu de Jesús, el director ens torna a traslladar a la benedicció del calze on Jesús s'adreça de nou als deixebles dient-los "preneu i beveu, aquesta és la meva sang". És curiosa la situació a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios on en el moment del sopar Jesús anuncia la traïció, fins i tot li dóna a Judes el pa que ha de sucar, de la seva pròpia mà; i anuncia també la negació de Pere, en canvi no es veu la benedicció del pa i del vi. Tampoc està representat el sopar pasqual a **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand on un únic àpat entre els actors no fa pensar que sigui el darrer del protagonista. Possiblement els dos films segueixen l'evangeli de Joan que a diferència dels sinòptics no esmenta aquest episodi.

Jesús renta els peus

Sant Joan, el deixeble estimat, ens conta el que va esdevenir-se la nit del sopar pasqual, en una pàgina que manté l'emoció que ell mateix va sentir en presenciar-ho. “Jesús, sabent que el pare li ho havia posat tot a les mans, i que havia vingut de Déu i a Déu tornava, s'aixecà de taula, es tragué el mantell i se cenyí una tovallola, després va tirar aigua en un gibrell i començà a rentar els peus dels deixebles i a eixugar-los amb la tovallola que duia cenyida (...) Si, doncs, jo, que sóc el Mestre i el Senyor, us he rentat els peus, també vosaltres us els heu de rentar els uns als altres. Us he donat exemple, perquè, tal com jo us ho he fet, ho feu també vosaltres” (Jn 13, 3-5; 14-16).

El rentar els peus transcorre segons l'evangelista durant el darrer sopar en el que reunits els deixebles Jesús els resumeix en poques paraules el que els havia dit durant els tres anys de viure i caminar plegats. Els mana un nou i sol manament⁷: ESTIMAR. El gest per part de Jesús sorprèn als apòstols ja que qui presideix la taula no s'ha de posar a servir com si fos l'esclau als convidats. Però ell mateix havia dit que “el Fill de l'home, no ha vingut a ser servit, sinó a servir i a donar la seva vida com a rescat per tothom” (Mc 10,45).

Aquesta escena la podem veure a **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla on Jesús, abans de sopar, renta els peus i ensenya que el servei és un dels valors més importants pels cristians, a **Godspell** (1973) de David Greene en la que es fa una analogia quan Jesús despinta les cares (que prèviament havia pintat com a senyal de missió) dels seus amics⁸ de qui s'acomiada personalment, a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison no els renta els peus sinó les mans, és que Pere li havia dit: “Senyor no em rentis tan sols els peus: renta'm també les mans i el cap” (Jn 13,9), i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, molt caravaggiesca, quan Jesús és flagel·lat i veu els peus del seu flagel·lador esquitxats de sang i amb un *flashback*, el director ens porta a la imatge en què Jesús renta els peus dels

⁷ La Torà n'assenyalava 613 de preceptes (tants com lletres té el Decàleg) dels quals 365 (com els dies de l'any) són negatius i 248 (els ossos del cos humà) són positius.

⁸ És molt bonica aquesta escena on Jesús s'acomiada de cada deixeble segons és. Recorda el text de Joan: “Jo sóc el bon pastor: conec les meves ovelles, i elles em coneixen a mi” (Jn 10,14).

seus deixebles en l'últim sopar i els diu que el servent no és més que l'amo. És la promesa de salvació en la que "si no et rento no tindràs part en mi" (Jn 13,8) li diu Jesús a Pere davant l'obstinació d'aquest. A **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand hi ha un moment en que l'actriu que fa de Magdalena ensabona a Jesús quan aquest està a la banyera, és la metàfora de l'acte de rentar els peus.

A altres films com **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens i **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli només sonen les paraules en boca de Jesús del manament nou: "que us estimeu els uns als altres tal com jo us he estimat, en això coneixeran que sou els meus deixebles" (Jn 13,34), però no es representa la imatge.

Oració a Getsemaní

Després de cantar els salms, ens diuen Marc i Mateu, Jesús i els deixebles, van sortir cap a la muntanya de les Oliveres, a l'hort de Getsemaní. La muntanya en arameu "gat semane" és a l'est de Jerusalem. És possible que aquesta finca d'oliveres fos propietat d'un dels deixebles de Jesús, "Doncs en ella s'havia retirat Jesús moltes vegades a pregar" (Jn 18,2).

Jesús demana a tres dels seus deixebles que l'acompanyin en aquest moment dolorós de la seva vida. Potser els tres que l'acompanyen a **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo.

Jesús a Getsemaní a **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo.



Per Marc sabem que “va prendre amb ell Pere, Jaume i Joan” (Mc 14,33), els mateixos que havien estat al Tabor⁹, els tres que havien presenciat la resurrecció de la filla de Jaire, els tres, doncs, millor preparats per aguantar sense escandalitzar-se quant anava a succeir. Els tres, però, que s’adormen degut al cansament i les emocions d’aquella nit.

En negar-se-li la companyia dels homes el Pare li envia un àngel, baixat del cel per consolar el Fill, potser com a prova visible que no l’abandona. És que Jesús en l’etapa final de la seva vida es va veure temptat una vegada més pel dimoni que es va allunyar d’ell, en el desert, fins el temps oportú: “Un cop el diable hagué esgotat tota mena de temptacions, s’allunyà d’ell durant un temps” (Lc 4, 13). A **El Judas** (1952) d’Ignacio F. Iquino l’àngel el conforta amb unes paraules que esdevenen un monòleg totalment inventat, també és confortat amb un àngel que porta el calze a la mà el Jesús de **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson qui el conforta i el tempta a la vegada és el dimoni. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese Jesús plora i li pregunta al Pare si no hi ha un altre camí per la redempció. De cop un home, possiblement l’àngel se li apareix, l’acarona i li ofereix el calze. Tot demanant-li forces al Pare accepta la copa i beu d’ella. Una copa imaginària és de la que beu Jesús a **Bosquejo cinematográfico** (1918) d’Arturo Carballo. A **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes mentre Jesús està pregant a Getsemaní (escena representada en dibuixos animats) se li apareix un calze envoltat d’una corona d’espines.

Totes les pel·lícules mostren la soledat de Jesús en aquest moment. L’abandonament dels tres apòstols als qui havia demanat explícitament que preguessin per ell i, per extensió a tots. Cap d’ells ha vetllat amb ell, ni una hora. A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro Jesús prega de genolls repenjat a

⁹ Allí havien contemplat la Transfiguració, és a dir, la divinitat de Jesús i, per tant, havien d’estar capacitats per veure la humanitat amb tota la seva tristesa, sense quedar desconcertats. El Tabor i Getsemaní són com els extrems de la vida de Crist, diu Martín Descalzo (en l’obra citada), en aquell assistim a l’esclat de la divinitat de Crist, en aquest de la seva humanitat.

una roca d'una manera molt barroca. És digne d'esment, pel seu caràcter anecdòtic el film **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese perquè mentre els deixebles dormen només Judes vetlla amb Jesús i a ell, que considera un bon amic i el més fort de tots els deixebles, li explica el seu pla i el seu destí. La seva lluita és per canviar els cors de les persones, per fer-los lliures i la manera és l'amor mentre que Judes no veu una altra forma d'aconseguir la llibertat més que amb la violència. A **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla hi observem gràcies a les pintures de El Greco les mans llargues i delicades de les que parla Lentulus, **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray en diferents plans es veu la pregària de Jesús. A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini en un primer pla en picat, es veu el cap de Jesús amb gotes de suor, molt sobri, molt lacònic, sense sentiment en el seu rostre, sense por, sense vida igual que a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens. Tampoc sembla massa greu el patiment, a jutjar per les imatges, a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, on Jesús ataca a Déu amb insolència. Sap com serà la mort i on, però vol saber el per què de la seva mort. Va escalant una muntanya rocosa¹⁰ amb la mirada fixa al cel i increpa al Pare tot dient-li: "De acuerdo, moriré, mírame morir, mírame". A **Godspell** (1973) de David Greene on Jesús es recolza a un cotxe i prega al pare, les temptacions, que tradicionalment són al desert s'esdevenen en aquest moment, representades amb unes mans (les dels deixebles) davant la cara de Jesús que el volen desorientar. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli també veiem Jesús en primer pla però difuminat. En **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson el dimoni es fa present per temptar a Jesús. El vol dissuadir de la seva missió tot establint-se un diàleg entre els dos que acabarà amb la victòria de Jesús sobre el dimoni, o el que és el mateix, del bé sobre el mal, quan Jesús trepitjarà amb el peu la serp que el ronda.

¹⁰ El cim de la muntanya en llenguatge bíblic representa sempre un lloc sagrat.

A Getsemaní, doncs, Jesús apareix dèbil, demanant a “l’Abbà”/Pare¹¹ que, si és possible, el dispensi d’allò que ha de patir. Jesús se sent, com un pròleg d’allò que sentirà a la creu, incomprès i abandonat del Pare. Coneix el silenci i l’absència de Déu. L’agonia, Getsemaní en grec vol dir lluita, de Jesús no és el pas de la vida a la mort sinó la lluita, en el sentit físic, del terme. Designa l’agitació de l’ànima, la inquietud, l’ansietat, la tristesa, la por, l’angoixa. Lluc ens explica, com a metge que és, que Jesús va suar sang¹². “Ple d’angoixa, pregava més intensament, i la seva suor semblava com gotes de sang que caiguessin fins a terra” (Lc 22,44). Pateix perquè el seu coneixement de l’avenir li presenta vivíssima, com si ja l’estigués patint, tota la passió que se li tira al damunt, amb el seu seguici de cops, escopinades, fuetades, insults, ... creu. Aquest moment intens i heroic, que impulsa amb força a la sang per les artèries i l’obliga a sortir pels porus del cos barrejada amb la suor, es representa perfectament bé a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, on agenollat a la roca, Jesús veu passar la coronació d’espines, les burles, la flagel·lació, el via crucis i la crucifixió. Potser aquest és el moment que comença la Passió de debò, el moment en que Jesús assumeix tots els pecats pels quals ha de morir, l’instant en que penetra i viu la fondària del que la redempció significa per a ell. Lluc vol expressar un esgotament extern de Jesús provocat en ell pel pensament d’haver d’aguantar la darrera lluita de la que en depèn el destí del món. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison veu el sofriment que li espera al llarg d’una sèrie de pintures de crucifixions on es veu molt el sofriment, són molt barroques. Potser per això Mel Gibson va començar la seva història just en aquest moment, després d’obrir el film amb una frase d’Isaïes. Només hi ha un film en què Jesús mostra en aquest moment una serenitat impròpia d’un home. Ens referim a **El sueño de Cristo** (1997) d’Ángel García del Val, en el que Jesús recolzat en un arbre fa ioga mentre se sent la veu del narrador que diu: “Unido por un mismo destino a su padre, su mente quedó en silencio. Y lo sagrado estaba en el inmenso vacío que parecía contener la tierra”.

¹¹ Només Marc conserva aquesta paraula aramea. Abbà és un “ipsissimum verbum” de Jesús, és a dir, una paraula que vertaderament va pronunciar tal qual. Significa “papa”.

¹² La Hematidrosis, o suar sang, és coneguda per la ciència mèdica. Han estat detectats casos semblants en moments d’extremat estrès mental, emocional o físic.

Hi ha alguns films, diferents entre sí, on a Jesús se li ofereix la possibilitat de fugir. A **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino on la minyona de Mariano l'avisava que si va a la cantera l'apallissaran, però no fa cas de l'advertiment, a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios on quan Pere talla l'orella de Malco Jesús li diu que ell és allà per beure el calze que el seu pare li ha preparat, a **Godspell** (1973) de David Greene on la temptació (les mans) el volen dissuadir de la seva missió i a **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Kokolov i Derek Hayes en el que no fa cas de la temptació d'un home que li presenta la fugida.

Arrest de Jesús

Jesús sap que ha arribat el moment que el Fill de l'home, ell mateix, ha de ser lliurat. En aquest moment torna a ser l'amo dels esdeveniments i, en contraposició al terror anterior, ara Jesús fa aixecar els deixebles que dormen perquè s'apropa el qui l'ha de lliurar. La vinguda de la guàrdia desperta als apòstols que mig adormits encara no saben que passa. "Immediatament, quan encara Jesús parlava, es presenta Judes, un dels Dotze. L'acompanyava un grup de gent armada amb espases i garrots, que venia de part dels grans sacerdots, dels mestres de la Llei i dels notables. A **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer fins i tot arriben muntats a cavall. "El qui el traïa els havia donat aquesta contrasenya: - És el qui jo besaré: deteniu-lo i emporteu-vos-el ben custodiat. Tot seguit se li va acostar i li digué: - Rabí. I el besà. Ells s'abraonaren sobre Jesús i el detingueren. Però un dels presents desembeinà l'espasa i, d'un cop, tallà l'orella al criat del gran sacerdot" (Mc 14, 43-47).

Judes, en primer lloc, s'acosta al Mestre i es posa davant d'ell per fer-li un petó. Entre ells, de nou, la mirada tensa i les poques paraules: "Salve Rabí" o "Maestro" o "Amigo a que vienes" (les salutacions habituals) a films com **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli on Judes s'apropa a ell poc a poc i Jesús li diu: "Es tu hora Judas, la hora de las tinieblas" i Judes el besa, després es miren. **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese on Judes li dona la benvinguda li fa el petó i s'abracen amb vehemència. Judes és en aquest film el deixeble

fidel que compleix la voluntat de Déu i que actua seguint les indicacions de Jesús qui en un dels moments que estan a soles li anuncia la traïció i davant la negativa de Judes el Mestre l'obliga tot dient-li que la seva tasca, la crucifixió, és més fàcil. Altres pel·lícules no tenen ni aquest breu diàleg com a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, on no hi ha paraules entre Judes i Jesús, només mirades. Tampoc hi ha paraules a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer, al menys per part de Judes qui besa el Senyor amb els ulls tancats, en canvi, Jesús els té oberts. A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini i a **Godspell** (1973) de David Greene, es rebla el clau, és Jesús qui, amb estimació, abraça i besa a Judes, però en el seu interior hi ha molt dolor perquè un amic l'ha traït i amb un petó l'ha lliurat. A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro a **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo, a **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino i a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison Judes s'acosta a Jesús per darrera, el "summum" de la traïció. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson Judes li fa un petó, amb remordiments per la traïció.

Joan assenyala la omnipresència i supremacia de Jesús quan s'avança i diu: "Qui busqueu: Jesús de Natzaret. Jo Sóc" (Jn 18,4). Aquesta mateixa supremacia la destaca Arturo Carballo a **Bosquejo cinematográfico** (1918). Ignacio F. Iquino a **El Judas** (1952) i Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios a **Un hombre tiene que morir** (1957) on no posa resistència davant aquells que el venen a buscar de nit. Segons Marc i Mateu els qui venen a prendre a Jesús són gent del poble que venen de part dels grans sacerdots i dels notables del poble. Ara bé a **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson els qui agafen a Jesús són soldats. A **Godspell** (1973) de David Greene, més moderna des del punt de vista d'escenificació és la policia qui ve a prendre a Jesús quan Judes, que entra en escena al so d'un

doble de tambor, com si fos un circ on s'anuncia una nova actuació, toca un xiulet. De nou el film extravagant **El sueño de Cristo** (1997) d'Ángel García del Val on "entrada la noche vinieron a prenderle la cohorte, el tribuno y la guardia del Templo en número de 666, con orden de quemar sus ojos y hacer sangrar sus sienes para que no pudiese practicar hechizo alguno".

La serenitat de Jesús en aquest moment de l'arrest es fa palesa a diferència de l'esverament dels apòstols presoners de la por a **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli i a **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Kokolov i Derek Hayes.

Jesús es queda sol davant aquesta detenció.

5.2.3. Divendres sant

Aquest dia és el centre de la Passió de Jesús fins la seva mort. El relat bíblic es divideix en els passatges següents: Procés davant del Sanedrí i el Summe Pontífex Caifàs, triple negació de Pere, final del traïdor, Jesús davant Pilat, davant d'Herodes i condemna de Jesús per Pilat (flagel·lació i coronació d'espines).

Seguirem aquests esdeveniments de manera ràpida ja que l'important és arribar al clímax, verbigràcia, el via crucis i la crucifixió per finalment acabar amb la sepultura.

- Procés davant del Sanedri¹³ i el Summe Sacerdot Caifàs¹⁴

Jesús compareix lligat de mans davant d'un home (Caifàs) que té la sentència decidida ja en el seu cor. Els testimonis no es posen d'acord en les seves acusacions així que el Summe Sacerdot utilitza la seva autoritat de jutge i li pregunta si és el Fill de Déu. Jesús li contesta amb la sublim senzillesa de la veritat: « Si, ho sóc » (Mc 14,62). El Summe Sacerdot s'esquinça els vestits¹⁵, no hi ha dubte, l'acusat ha blasfemat, ergo, és reu de mort. La condemna és per blasfem ja que s'autoproclama Messies, Fill de Déu; és un fals profeta, un impostor. Per això val més que un home mori perquè la influència d'aquest home és nociva per la gent. Serà Judes qui s'aproparà a algun sacerdot i pactarà la detenció que ell mateix organitza. Ja està decidit, serà a l'hort de les Oliveres el dijous després de sopar. Aquesta escena la trobem a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios a **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, vist des del punt de vista de la gent perquè es fa en una mena de plaça pública, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens i a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli. A **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson es relata l'escena, que només explica l'evangelista Joan, en què Jesús és portat a casa d'Annàs¹⁶ (tot i que les dues pel·lícules situen la trama a casa de Caifàs). "Així que Jesús hagué parlat, un dels guardes que eren allà li van pegar una bufetada dient: "- ¿És aquesta la manera de contestar al gran sacerdot? Jesús li respongué: - Si he parlat malament, digues en què, però si he parlat com cal, per què em pegues?" (Jn 18,22-23). A l'acusació intimidatòria de Caifàs només Josep

¹³ És la reunió de sacerdots, escribes, ancians que componen el Gran Consell d'Israel, presidits per Caifàs, el Summe Sacerdot, aquell any. El sanedri o gran consell constava de 71 membres, inclòs el president. Era l'organisme suprem religiós del poble d'Israel, i era l'alta representació dels jueus de Palestina davant les autoritats romanes. No podia dictar i executar sentències de mort, així que les sol·licitava a les autoritats romanes d'ocupació.

¹⁴ Caifàs va ocupar el càrrec de Gran Sacerdot entre els anys 18 al 36 d.C. Caifàs, el major enemic de Jesús, com a pontífex que és, actua com a profeta: inconscientment i involuntària anuncia el caràcter d'expiació pels altres que té la Passió i Mort de Jesús. Caifàs havia dit al poble: "Convé que mori un sol home per salvar el poble". (Jn 18,14)

¹⁵ Esquinçar-se els vestits era un signe de dolor i de tristesa. Els jutges havien de realitzar aquest gest ritual quan es demostrava que algú havia dit una blasfèmia i havia profanat, per tant, el nom de Déu.

¹⁶ Annàs era sogre de Caifàs i havia estat gran sacerdot abans que ell, entre els anys 6 i 15 d.C.

d'Arimatea¹⁷ i Nicodem¹⁸ el defensen en una brillant, per bé que breu, interpretació de James Mason i Laurence Oliver, respectivament, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli.

Cal doncs començar a pensar en quan i com agafar-lo per matar-lo!

- Triple negació de Pere

Mentrestant a l'atri Pere es fica de ple en el perill. Els homes i dones que hi ha a l'atri i que s'escalfen a la vora del foc perquè la nit és freda coincideixen en dir que Pere és un dels que anava amb el natzarè. Jesús li havia predit que el negaria i així serà. "Abans del segon cant del gall, m'hauràs negat tres vegades" (Mc 14,30)¹⁹. Les negacions van ser tres i van anar en progressió d'intensitat fins arribar a dir: "jo no conec aquest home de qui parleu!" (Mc 14,71). No van ser evasives a preguntes indirectes sinó negacions jurades en les que posava Déu com a testimoni, com diu Armand Puig.

Després Jesús (que no estaria lluny d'on era Pere), lligat de mans, travessa el patí per anar a la presó i els ulls de Jesús i Pere es troben malgrat la notable cridòria. "Llavors el Senyor va girar-se i mirà Pere (...) I, així que va ser fora, va plorar amargament" (Lc 22,61-62).

A **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil es miren els dos homes i Pere es penedeix, a **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, Pere plora amb l'amargura del penediment en veure la mirada compassiva de Jesús, a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray Jesús i Pere es miren mentre Pere el nega per tercera vegada. Després, encongit i avergonyit, marxa corrent

¹⁷ Josep d'Arimatea era un home ric, membre insigne del Sanedrí. Un varó bo i just que era deixeble de Jesús però d'amagat per por dels jueus. L'únic que "va gosar entrar a veure Pilat per demanar-li el cos de Jesús" (Mc 15,43).

¹⁸ Era un fariseu, un dirigent dels jueus. Aquell home que va anar, de nit, a trobar a Jesús per fer-li saber que ell el reconeixia com un Mestre enviat per Déu.

¹⁹ Fins i tots l'episodi secundari del cant del gall es recollit pels evangelistes. Segons Marc (14,68 i 14,72) el gall canta dues vegades i segons Mateu i Lluc una sola vegada. Joan es limita a dir que va cantar el gall (Jn 18,27).

sense veure si plora però si se sent el gall que canta; on tampoc no es veu el plor és a **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini. A **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, Jesús i Pere es miren després que aquest ha negat dues vegades, una d'elles al mateix Satanàs. A **Cristo** (1966) el director Santiago Ferrer ens mostra un primer pla del gall com a símbol de la negació. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison Pere el nega i la Magdalena li demana el per què de la seva actuació. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli Pere nega davant de persones diferents i després de cantar el gall i de la mirada de Jesús plora amargament, a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese Pere, lacònicament nega i marxa corrent i, finalment, a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson. Pere nega mentre a Jesús l'estan pegant i en la tercera negació Jesús cau a terra i se'l mira i amb un *flashback* el director ens remet a l'anunci de la negació després Pere cau als peus de Maria plorant la seva covardia, possiblement recorre a la Mare per demanar-li perdó.

- Final del traïdor

El mateix Crist explica el misteri del traïdor amb les paraules: “El Fill de l’home se’n va, tal com l’Escriptura diu d’ell, però ai del qui el traeix!. Més li valdria no haver nascut” (Mc 14,21). Hi ha pel·lícules on apareix el relat del seu final tal com ens l’explica Mateu²⁰. “Ell va llençar les monedes al santuari i sortí. Se’n va anar i es va penjar” (Mt 27,5). Després de veure el pecat que ha comès, torna el diners (preu de la sang), però els membres del Sanedrí no volen escoltar-lo i desesperat, sense tenir en compte la misericòrdia de Déu, es veu empès a l’abisme. A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro, a **El Judas** (1952) d’Ignacio F. Iquino, a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray (on Barrabàs veu a Judes penjat d’un arbre), a **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini corre desesperat i és penja d’un arbre, a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer. A **Jesús de Nazaret** (1977) de

²⁰ El relat de la fi de Judes és propi i exclusiu de Mateu.

Franco Zeffirelli també, a més, se'ns mostra com al peu de l'arbre hi ha les monedes. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison Judes li canta a Crist: "Nunca sabré porqué me has escogido a mí para este crimen sangriento" i desesperat es penja. A **La Pasión de Cristo** (2004) el director, Mel Gibson, subratlla les conseqüències del pecat, mitjançant uns nens que juguen i riuen, que deforma la percepció del bé, la veritat i la bellesa, que persegueixen a Judes fins portar-lo al peu d'un arbre d'on es penjarà. A **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia sabem que al final Judes es penja perquè l'actor que el representa li explica al públic tot mostrant-li la corda. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese Judes, de vell, visita a Jesús que està agonitzant al llit i li diu que l'havia de traïr malgrat la molta estimació que sentia per ell perquè Jesús no havia fet el que havia de fer. Curiosament a grans pel·lícules com **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens i **Godspell** (1973) de David Greene no apareix el final de Judes.

- Jesús davant Herodes²¹

Només Lluc entre els evangelistes refereix aquest episodi. "Herodes es va alegrar molt de veure'l. Feia molt de temps que ho desitjava, perquè sentia a parlar d'ell i esperava veure-li fer algun prodigi. L'anà interrogant llargament, però Jesús no li contestà res. Els grans sacerdots i els mestres de la Llei, que també hi eren presents, l'acusaven amb força. Davant seu Jesús no mostra cap interès per això Herodes, amb la seva tropa, el menyspreà, es burla i, per escarnir-lo, li va posar un vestit molt cridaner (propi del rei que diu que és), i el tornà a enviar a Pilat (Lc 23,8-11). A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro Jesús és lligat de mans i li tapen els ulls. A **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, Jesús surt de la casa d'Herodes amb la

²¹ Herodes, tetrarca de Galilea, sentia curiositat per veure el que considerava un gran taumaturg i veure algun prodigi seu i d'altra banda sentia intranquil·litat ja que es deia que Jesús era Joan Baptista, el decapitat per ell, que havia ressuscitat d'entre els morts. Era un home llibertari, acostumat a que tothom es rendís als seus capricis per això davant d'ell Jesús calla perquè és un home que no vol sortir del vici. Per Herodes Jesús és un boig a qui no s'ha de pendre seriosament.

corona d'espines i la capa de rei. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison és tot un espectacle musical. Herodes és un “vedette” que canta i balla tot demanant-li un miracle a Jesús. Com que no l'aconsegueix li tira pedres i el fa fora del seu territori, per cert, una platja privada. Fa una brillant interpretació d'un Herodes cínic, dictador i cruel, José Ferrer a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens. També a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson Jesús es limita a suportar al neci sense voler entaular conversa amb ell.



Jesús davant d'Herodes a **Golgota** (1935) de Julien Duvivier

- Jesús davant Pilat. Condemna (Flagel·lació i coronació d'espines)

Sabent que a Pilat el deixarà impassible una acusació religiosa com la que havien fet davant de Caifàs, els acusadors li porten a Jesús acusant-lo per motius polítics, concretament perquè prohibeix de pagar tributs al Cèsar. Pilat vol saber que hi ha de veritat en aquestes acusacions i fa portar l'acusat, a una de les seves habitacions on l'interroga. “¿Tu ets el rei dels jueus?. Ell li respongué: -Tu ho dius” (Mc 15, 2). Joan afegeix a la replica de Pilat “-La meva reialesa no és d'aquest món. Si fos d'aquest món, els meus homes haurien lluitat perquè jo no fos lliurat als jueus. Però la meva reialesa no és d'aquí. Pilat li digué: - Per tant, tu ets rei?. Jesús contestà: - Tu ho dius: jo sóc rei. Jo he nascut i he vingut al món per donar testimoni de la veritat. Tots els qui són de la veritat, escolten la meva veu. Li diu Pilat: - I què és la veritat?” (Jn 18,

36-38). Aquesta escena²² és present a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens i a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson pràcticament està sencera parlant en llatí²³, mentre parlen Jesús mira al cel i veu un colom (l'Esperit Sant) que vola per damunt. A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro, en aquest diàleg, Jesús queda fora de pantalla i només es veu a Pilat.

Segons les escriptures l'interrogatori davant Pilat alterna escenes a l'interior i a l'exterior del pretori. Segurament n'hi hauria hagut de les dues. Unes, les primeres són més íntimes i en elles només hi ha dos homes : Jesús i Pilat. Altres, les segones, són més multitudinàries, concentren els grans sacerdots, els mestres de la Llei i el Sanedrí que acusen constantment a Jesús i, fins i tot, el poble que demana la seva crucifixió.

Després de l'interrogatori Pilat no troba res per inculpar aquest home, res que mereixi la pena de mort. Per això quan sap que és de Galilea veu la possibilitat de lliurar-se d'un assumpte que li desagrada i l'envia a Herodes (ja ho hem explicat). És una manera de deixa passar el temps així com de treure's responsabilitat del damunt.

Però el primer intent de Pilat de desfer-se d'aquest acusat no ha tingut èxit. Un segon intent li ve al cap. "Cada any, per la festa de Pasqua, Pilat deixava lliure el pres que el poble li demanava. Hi havia un tal Barrabàs, "un agitador polític que estava a la presó amb els sediciosos que en un motí havien comès un homicidi" (Mc 15, 17). Però els grans sacerdots van incitar la gent perquè demanessin la llibertat de Barrabàs. Els savis, els fariseus, els rabins porten el

²² És una de les grans preguntes que ens fem les persones i la gran pregunta que es fa Pilat. Ell la fa sincerament perquè està desconcertat però a pesar d'això al final utilitzarà la seva autoritat per enviar l'innocent a la creu.

²³ El llatí era la llengua que parlaven els emperadors de Roma i els funcionaris romans. Era la llengua que s'utilitzava per actes oficials. La llengua pròpia dels jueus de Galilea era l'arameu. També coneixien el grec ja que Jerusalem tenia molta influència hel·lenística. En el culte religiós i entre els mestres de la Llei la llengua emprada era l'hebreu.

poble a la mateixa incredulitat seva, la de no reconèixer Jesús com Ungit de Déu. Malgrat que Pilat diu : « Aquí teniu l'home » (Jn 19,5) el poble li diu: « Crucifica'l. Pilat, volent accontentar la gent, els deixà lliure Barrabàs i lliura Jesús, després de fer-lo assotar, perquè fos crucificat » (Mc 15, 14,15). El governador està sorprès d'aquest poble que demana que matin a aquest home que s'autodeclara el seu rei alhora que demana la llibertat de Barrabàs un bandoler, sediciós i assassí. Gairebé sempre veiem un Pilat que està entre l'espasa i la paret i d'una manera emfàtica a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios on Pilat aposta entre Barrabàs i Jesús per veure qui té més amics que demanin la seva llibertat, a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli o a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson. Al final, en totes elles, com a la història real, és clar, el condemna a mort.

La flagel·lació, de la que els evangelistes no en diuen res, era un càstig dolorós i vergonyós que s'imposava únicament als vençuts i als esclaus (no als ciutadans romans). Ciceró l'anomena la meitat de la mort ja que, de fet, morien, de vegades, sota l'horrible flagel. Era un primer càstig, un suplici bàrbar, preludi de la crucifixió que constava de no més de 40 assots. El condemnat era despullat de tots els seus vestits, aquest era el costum romà, ara bé com pels jueus era vergonyós mostrar un cos nu en públic els era permès tapar-los les parts més impúdiques, és a dir, quedaven nus de cintura amunt. L'amarraven a una columna baixa en el que hi havia unes argolles de ferro per agafar els canells del castigat. Les esquenes quedaven corbades lliurades als cops del fuet. No és clar si la flagel·lació s'administrava en públic o no. Els estris eren el *Flagelum*, un fuet de tires de cuir que tallava fines esclatxes en la pell i el *flagrum*, més cruel encara, format per corretges i cordes a l'extrem de les quals s'hi lligaven uns ossets. Els seus cops eren més profunds i sota el seu impacte queien trossets de pell i de carn que saltaven del cos colpejat com es veu perfectament a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson. Curiosament a **Christus** (1917) de Gulio Antamoro la flagel·lació és amb fulles de palmera, al pit, tot i que mentre peguen a Jesús i li posen la corona d'espines ell resta fora de la pantalla. A **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer es veuen els fuets perfectament ben dibuixats.

A **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, no hi ha flagel·lació a Jesús però sí una forta pallissa a Mariano, cal advertir que Mariano va a la cantera voluntàriament, sense la menor coacció humana, a allò que l'espera. A **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla quan es demana la crucifixió apareixen en primer pla els rostres de les persones de les pintures negres de Goya. Cares realment desagradables que acompanyades de les següents paraules del narrador fan l'escena més dolorosa, si és possible: "la lluvia de golpes comenzó a caer en las piernas, en el cuerpo, en la cara".

A **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil Jesús es veu de perfil durant la flagel·lació, quasi no es mou i se sent més del que es veu. A **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, Crist és flagel·lat davant els soldats i el poble, en ella Jesús no vessa ni una mica de sang. Posat dret en una columna, dos soldats el flagel·len mentre la gent els anima i Ell, amb les mans en actitud de orant demana: "Padre mío, si no puede pasar este cáliz sin que yo lo beba. Hágase tu voluntad". A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray Pilat fa assotar a Jesús. No es veu només que una mica de la flagel·lació, amb un Jesús estirat boca amunt, però se senten les fuetades i un Pilat que es creu molt superior perquè té l'autoritat de salvar-lo o condemnar-lo. A **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, Jesús, Pilat i els soldats són al pretori i la gent mira des de fora però no es veu la flagel·lació ni tan sols s'insinua. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison dos soldats agafen a Jesús i un altre li dona 39 assots (que no sembla fer-li massa mal) contats un a un pel propi Pilat, al final, Jesús cau a terra.



Fotograma de la flagel·lació a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison

A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, Jesús està lligat, dret, a una columna, en el pretori en privat, mentre dos soldats el flagel·len. L'espectador no veu massa l'escena en la que ha d'intuir el fort dolor dels cops ja que Jesús no deixa anar cap paraula, cap lamentació, cap crit. El silenci de Jesús excitava els soldats. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese Pilat es comporta com Herodes ja que li demana que faci miracles, però també acaba amb la flagel·lació d'un Jesús despullat. A **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand un Pilat, amb la cara pintada de blanc, es mira amb despreci a Jesús i li diu: "A lo mejor te estoy haciendo un favor, sin querer". Jesús, nu, és lligat a un arbre però la flagel·lació quasi no es veu. A **María, madre de Jesús** (1999) de Fabrizio Costa Jesús no vessa ni una mica de sang. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson Crist és tractat brutalment pels soldats romans. El director roda en camera lenta les escenes més cruels. "Gibson filma les fuetades en temps real, l'una darrera l'altra, però en camera lenta, primer amb una fina vara i després amb un fuet format per diverses cordes als extrems de les quals hi ha lligats afilats trossos de metall (...) Gibson no hi escatima ni un

detall. Ans al contrari, en la flagel·lació de Crist s'hi entreté amb llarga i excessiva minuciositat. I quan l'esquena de Crist ja no té rastre de pell, fa que el personatge caigui esllomat i quedi a terra de cara amunt perquè els dos soldats el puguin seguir assotant"²⁴. En aquesta pel·lícula no veiem el Crist de les Benaurances sinó el Crist sofrint, molt propi de la pintura barroca. Gibson no fa res per atenuar l'horror i la venjança que Jesús suporta al llarg de la Passió, però ho equilibra amb la dignitat, el poder i la mansuetud de qui la pateix. Descriu amb detall els ultratges que la soldadesca l'infligeix i per sortir al pas de les crítiques que deien que era una pel·lícula violenta és conforma en dir lacònicament: "Es como fue". I Gibson no té por de posar tot aquest dolor en les imatges d'un film perquè "había que renunciar en el cine al tipo de osadías a que los imagineros cristianos se atrevieron en su tiempo?"²⁵.

En l'evangeli de Mateu i de Marc es on apareix amb més extensió l'episodi de les burles i insults contra el senyor. En la justícia de l'època el condemnat a mort perdia tots els drets i els guàrdies podien desfogar en ell tot els seus sàdics instints. El podien tractar com una joguina, doncs era el seu presoner. Només havien de vigilar que el reu no perdés la consciència fins arribar a la mort.

"Llavors el vestiren de porpra, li cenyiren al cap una corona d'espines que havien trenat i l'anaven saludant:- Salve, rei dels jueus!. Li pegaven al cap amb una canya, li escopien i s'agenollaven per fer-li homenatge" (Mc 15,16-19). Jesús ha estat reconegut com a rei però només per burlar-se'n. "Es en definitiva lógico el hombre se burla de todo lo que le excede. La carcajada y el sarcasmo son el arma de los débiles que, además de débiles, son cobardes"²⁶. La seva entrada triomfal no ha produït més que repulsa. Davant de l'escarni Jesús calla, accepta, en silenci, els insults i cops dels soldats, com ja s'havia profetitzat. « He parat l'esquena als qui m'assotaven, i les galtes als qui m'arrencaven la barba; no he amagat la cara davant les ofenses i escopinades » (Is 50,6).

²⁴ CASAS, Quim: El Periodico. 02.04. 2004

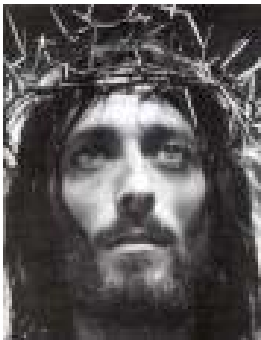
²⁵ GIL DEL MURO, Eduardo: *La Pasión de Cristo según Mel Gibson a Ecclesia*. Núm. 3200. 10.04. 2004.

²⁶ MARTÍN DESCALZO, José Luis: Op. Cit. P. 1067

A **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, acabada la flagel·lació la gent i els soldats es riuen d'ell, el seuen damunt d'una pedra com si fos un tro, li donen una vara a tall de ceptre, la corona d'espines (que li claven a força de cops amb la seva mateixa vara) i el mantell, li posen un drap als ulls i juguen a endevinar qui l'ha pegat. A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, els soldats després de la flagel·lació el coronen d'espines tot rient-se i burlant-se d'ell mentre un soldat deixa en llibertat a Barrabàs que està a la presó. A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini la burla es redueix a quatre insults, la coronació d'espines (més aviat sembla la imposició d'un barret fet a mida), les risas i la donació del ceptre. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli l'assoten, es burlen, es riuen, el coronen d'espines i el vesteixen de rei amb un mantell i un ceptre. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese és coronat d'espines totalment despullat. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson la corona d'espines es posada sobre el cap de Jesús a consciència, és a dir, que les espines s'ajusten i es claven perfectament bé.

Després de la flagel·lació Pilat mostra al poble "*l'Ecce Homo*" i el poble demana la seva crucifixió. Pilat no troba culpa en ell per això se sent al mateix temps innocent en la seva consciència i davant de Déu ja que ha obrat sota la coacció i la força. Per això « Pilat, veient que no en treia res i que més aviat començava un avalot, es rentà les mans amb aigua davant la gent i els va dir : - Jo sóc innocent de la sang d'aquest home. Això és cosa vostra. Feu amb ell el que vulgueu. Crucifiqueu-lo" (Mt 27, 24). Pilat vol ajudar fins el darrer moment a Jesús, qui segueix callat, per això el governador acaba rentant-se les mans en un recipient d'aigua. A **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, Pilat diu: "No quiero que mis manos se manchen de sangre". Davant la petició del poble de crucificar Jesús Pilat li demana a ell: "No sabes que tengo poder para dejarte en libertad y poder para crucificarte. Jesús li respon: No tendrías poder sobre mí si no te fuera dado desde arriba. Por eso el que me he entregado a ti tiene mayor pecado". A **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil es declara innocent de la sang del just mentre que els membres del sanedrí demanen que la responsabilitat caigui sobre ells i els seus fills. A

Cristo (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla Pilat segueix sense trobar culpable a Jesús però es veu obligat pel poble a crucificar-lo per això es renta les mans. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison Pilat quan Jesús cau a terra l'aixeca per reanimar-lo i que es defensi "como puedo ayudarte", però Jesús no vol. A Pilat les mans li queden tacades de sang, se les renta i el condemna a mort. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli "l'*Ecce Homo*" es presenta davant Pilat que el vol ajudar perquè no sap qui és aquell home. En aquest cas no es renta les mans. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese Pilat, distant i autosuficient, li diu a Jesús: "Ya te hemos destinado un sitio en el Gólgota". "L'*Ecce Homo*" a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, està totalment desfigurat, de tan ensangonat com està i, en dictar sentència davant seu, Pilat mira la seva dona, després es renta les mans i en un *flashback* es veu com Jesús i els apòstols es purifiquen les mans en l'últim sopar.



L'*Ecce Homo* a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli i a **La pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson (respectivament d'esquerra a dreta).

Acabem amb la frase que diu a **María, madre de Jesús** (1999) de Fabrizio Costa "no puedo hacer nada para que esto no suceda".

- Camí del Gòlgota

El camí del Calvari és la Via Dolorosa que va del pretori (seu del tribunal romà) fins el calvari, una muntanya als afores de Jerusalem d'uns 600 metres d'alçada. El camí que s'ha de recórrer d'un lloc a l'altre és d'uns 300 metres aproximadament.

La pietat cristiana ha dividit el camí del Gòlgota en varies estacions anomenades Via Crucis i els han omplert d'episodis. Seguirem les 14 estacions²⁷ del Via Crucis tradicional que és l'acompanyament de Jesús en el seu camí, els darrers moments del Senyor, que són la culminació del seu lliurament.

1. Jesús és sentenciat a mort

2. Jesús porta la creu a coll

Els especialistes bíblics estan raonablement segurs que, en les crucifixions romanes, el convicte només portava el braç transversal o *patibulum* de la creu al lloc de l'execució. La part vertical estava instal·lada al seu lloc. Un cop arribava el convicte s'encaixava la fusta horitzontal a la vertical i després es lligava o clavava al condemnat sobre la creu erecta perquè patís l'agonia i l'asfíxia de la crucifixió. Al llarg de tota la història de la pintura europea, quasi totes les representacions de la crucifixió de Jesús portant la creu el mostren portant la creu sencera; així que "muchos directores de cine, no muy decididos a contradecir la iconografía tradicional, suelen sentirse arrojados a mostrarle de esta manera"²⁸. Hi havia la creu baixa i la creu alta. Segons sembla a Jesús el van clavar a l'alta, així s'explica que per allargar-li la esponja amb vinagre la van haver de posar en la punta d'una llança o canya sinó no haguessin arribat a la boca.

²⁷ D'aquestes 14 ens entretindrem en la 2, la 3 (que formaran conjunt amb la 7 i la 9) la 4, la 5, la 6 i la 8. Les altres, ho podem comprovar pel títol, ja s'han explicat o s'explicaran en apartats propis.

²⁸ SOLOMON, John: Op. Cit. P. 50

Jesús agafa tota la creu i se la posa al coll a films com **Christus** (1917) de Gulio Antamoro, a **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, a **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios (mentre els lladres porten només el pal travesser), el pes de la creu es fa notar quan la camera ens enfoca la cua de la creu i l'esquena de Jesús que camina molt lentament, a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray on "lo mejor es la secuencia en la que Jesús lleva la cruz por la Via Dolorosa. Todo el recorrido hasta el Gólgota, de un apresuramiento enloquecedor, una intención confusa y una ejecución penosa, capta mucho mejor que cualquier otro filme el ritmo y la desesperación originales de aquel trayecto airado y angustioso"²⁹. Malgrat les paraules de Jon Solomon nosaltres advertim que en aquesta escena, edulcorada, no sembla que la creu pesi massa i només algun pla de la punta arrossegant per terra ens parla del pes que Jesús porta a les espatlles. A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini Jesús porta tota la creu però ben aviat li demanen a "algú" (no s'identifica qui és) que la porti i Jesús caminarà sense res a partir d'aquest moment, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer, a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison (una creu molt llarga i prima) i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson. A les següents pel·lícules porta, només, el pal travesser, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, on Jesús fa el camí sol sense els altres dos presoners. El via crucis "se comenta con un trozo potente sugestivo, lleno de sorprendentes movimientos sonoros, sostenido por una riqueza extraordinaria de ritmos, por la violencia de las percusiones, sonoridades ásperas y perturbadoras sobre los que distiende de vez en cuando un tema generoso y demoledor. Una marcha fúnebre y triunfal al mismo tiempo"³⁰. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese rodada en camera lenta a **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand, a **María, madre de Jesús** (1999) de Fabrizio Costa i a **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes.

²⁹ SOLOMON, John: Op. Cit. P. 209

³⁰ ZEFFIRELLI, Franco: Op, Cit. P. 198.

3. Jesús cau per primera vegada a terra

La gent s'apilotava al llarg del camí amb sentiments diversos, uns de burla, de menyspreu, altres d'indiferència i, finalment, altres de pena i de compassió.

La creu és arrossegada per Jesús però és feixuga i pesada i per això de tant en tant cau pel camí com a **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, a **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, on a través dels molts plans de costat, en picat, des de dalt o de front se'ns mostra el pes que Jesús suporta, a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson basat en les revelacions de la Beata Anna Caterina Emmerich, publicades en el seu llibre, Jesús cau sis vegades.

4. Jesús troba la seva mare, Maria

Maria, la mare, surt a l'encontre de Jesús. Entre tota la gentada els ulls dels dos es troben i Ell se sent profundament acompanyat per ella. Joan i Maria segueixen a Jesús pel camí del Calvari a **Christus** (1917) de Gulio Antamoro, a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, Maria i Jesús es miren, no hi ha més que una expressió entre ells la de Maria (que està acompanyada per Joan) que diu: "Hijo mio", a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, a la mare ni se la mira, on també hi ha la Magdalena, a **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini en la que Maria s'obre pas entre la multitud i a **María, madre de Jesús** (1999) de Fabrizio Costa i a **La Pasión** (2004) de Mel Gibson, Jesús cau sota el pes de la creu i Maria se li acosta corrent com va fer un dia quan de petit també va caure i Maria va córrer a recollir-lo.



Fotograma de la trobada entre mare i fill
a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson

5. El cirineu³¹ ajuda a Jesús a portar la creu

“I van obligar a portar la creu de Jesús un que passava, un tal Simó de Cirene, el pare d’Alexandre i Rufus, que venia del camp” (Mc 15,21). Potser Simó no era conscient del que suposava aquest fet però a **Christus** (1917) de Gulio Anatamoro l’ajuda, a **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla un home (no es diu qui és) l’ajuda, a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, Simó (el cirineu) es queixa als soldats que ell no és un criminal per dur la creu però poc a poc va cedint, tant que quan Jesús cau ell mateix l’anima dient-li que vagi en compta i que segueixi endavant amb el seu ajut així el darrer tram la creu només la porta el cirineu, a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray l’ajuda i després porta la creu tot sol, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, el cirineu³² surt ell pel seu propi compte i Jesús li agraeix, amb la mirada, (un altre cop la mirada tendra i misericòrdiosa i, en aquest cas, d’agraïment de Jesús) la seva ajuda, a **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, el cirineu porta la creu, que no sembla massa feixuga, tot sol, també a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson on aquest home que, al principi, es veu obligat a ajudar a Jesús, poc a

³¹ Simó de Cirene era, possiblement, un jueu ric de la Diàspora, oriünd de Cirene, l’actual Líbia. Sembla una casualitat la seva presencia en aquell lloc i moment, però serà ocasió de transformació profunda per aquest home.

³² Interpretat per l’actor de color Sidney Poitier.

poc, a mesura que li alleugereix la càrrega, experimenta una profunda conversió.

6. La Verònica eixuga la cara a Jesús

“Una antigua tradición coloca aquí a la Verónica, un personaje del que nada nos dicen los evangelios y que, con toda probabilidad, es un invento de la piedad y de la ternura cristiana. Durante muchos siglos se experimentó entre los creyentes el deseo, la necesidad, de poseer la verdadera imagen, el auténtico rostro de Cristo. Y de este deseo surgió la piadosa leyenda de una mujer que camino del Calvario habría limpiado, conmovida, els rostro de Jesús, rostro que habría quedado impreso en el blanco lienzo. Este verdadero rostro, este “vero icono” se habría transmutado en el nombre de la mujer: Verónica, la más bella leyenda de la cristiandad joven”³³. A **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, on entre els crits una dona li eixuga la suor de la sang i li ensenya a la filla la “vera icona” amb la imatge de Crist, descobrint així les propietats curatives del vel, doncs en aquest moment la nena, paralítica, recupera la mobilitat de les cames. A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray la Verònica li eixuga les dues gotes de sang a Jesús, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, on l’escena de la Verònica i de les dones es representa alhora, a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer la Verònica surt en el mateix moment que el Cirineu, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, on la Verònica apareix de passada i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, la Verònica travessa la multitud per ajudar a Jesús i eixugar-li el rostres. Aquest director presenta aquesta meravellosa escena en camera lenta i en silenci per subratllar que és una dona qui trencant moltes masclistes aconseguix el seu objectiu, encara que els soldats no la deixin donar-li aigua.

7. Jesús cau per segona vegada a terra

³³ MARTÍN DESCALZO, José Luis: Op. Cit. P. 1008. Tot i així, a Jerusalem està la casa de la Verònica i els guies, ortodoxes, expliquen qui era aquesta dona.

8. Jesús consola les dones de Jerusalem

“El seguien una gran gentada del poble, moltes dones feien mostres del dol i el planyien. Jesús es girà cap a elles i els digué: - Filles de Jerusalem, no ploreu per mi; ploreu per vosaltres i pels vostres fills” (Lc 23,27-28). La primera vegada que Jesús parla camí de la creu, s’oblida de si mateix i la seva veu es torna profètica. Les paraules a les dones són paraules de consol i no de reprensió a diversos films com per exemple **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, s’atura davant d’elles que ploren i ell les consola. Una dona se li acosta i li demana perdó mentre li eixuga el rostre amb un mocador on quedarà la imatge de Crist gravada (unint així l’escena de la Verònica). També s’atura davant les dones a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray.

9. Jesús cau per tercera vegada a terra

10. Jesús és despullat dels seus vestits

11. Jesús és clavat a la creu

12. Jesús mor en la creu

13. Jesús és davallat de la creu

14. Jesús col·locat en el sepulcre

Crucifixió i mort de Jesús

Com diu Sant Pau, « Jesús es féu obedient fins a la mort, i una mort de creu » (Fil 2,8). El lloc de la crucifixió és el Calvari transcripció de l’arameu Golgota, de l’hebreu gulgolet que vol dir crani i del llatí Calvaria. Potser perquè aquella àrea tenia el aspecte físic d’una calavera. Era una roca, d’una alçada suficient perquè els crucificats en ella fossin vistos per la gent que passava pel camí.

Tant per part dels jueus com dels romans, no manquen testimonis que presenten la crucifixió com la forma més terrible, més inhumana i més ignominiosa de la pena capital. Ciceró afirma que és “el suplicio más cruel y vergonzoso, un castigo para esclavos” i Flavi Josep la qualifica com la més miserable de les morts. Sota el poder romà, la pena capital de la crucifixió s’infligia sobretot als criminals perillosos i als membres de les classes socials inferiors. Es tractava, en primer lloc, de persones proscrites o d’esclaus que no gaudien de cap dret, és a dir, de grups amb els que s’havia d’acabar a tota costa, a fi de salvaguardar l’ordre i el manteniment de la llei. La creu era un turment romà i tenia dues característiques molt específiques: la seva crueltat i el seu sentit netament polític. De la seva crueltat Ciceró en diu “Suplicio crudelísimo” i “suplicio servil”, Orígens en diu “muerte torpísima” i Lactanci que és una “Infame forma de suplicio, que parece indigno de un hombre libre aunque sea culpable”³⁴.

Els romans crucificaven despullats ara bé potser es van fer algunes concessions a les costums locals i es va respectar amb Jesús el pudor dels jueus. Dos films presenten a Crist despullat en la creu, són **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese i **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand.

Si la crucifixió havia de ser ràpida s’utilitzaven claus, com va ser el cas de Jesús, sinó es lligaven els cossos a la creu amb la qual cosa la crucifixió durava mes estona i els condemnats eren atacats pels bultons com es veu molt bé a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson.

Generalment s’admet que els claus s’introduïen en els canells en les mans i en els metatars en els peus, no al mig de les palmes ja que els petits ossets acabarien cedint i els claus esgarrarien les extremitats, i així ens ho mostra el Llençol Sant. Molts directors, quasi tots, mostren, prenent-se alguna llicència artística, els claus penetrant en les mans de Jesús com influència de l’art cristià

³⁴ MARTÍN DESCALZO, José Luis: Op. Cit. P. 1093.

i pel que diuen els evangelistes Lluc i Joan³⁵, com és el cas de **Christus** (1917) de Gulio Antamoro no es veu com el claven només com alcen la creu, de **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, de **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil on li claven els claus a la mà, se senten les martellades però cap crit de Jesús. A **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, se senten les martellades (10 martellades per una mà, i 14 per l'altra i 6 per un peu i 7 per l'altre) però no es veu res. No hi ha cap moviment de Crist, ni cap crit, resta immòbil. És increïble. Després es veu un primer pla de la mà clavada a la creu, per la palma, tota ensangonada. Els soldats es burlen i un lladre també. Només l'altre li farà costat tot creient-lo. En creu a Jesús se li noten les marques de la flagel·lació. A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, la crucifixió és molt neta no es veuen ni se senten els claus però sí que es veu, posteriorment, que són a les mans, a **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini no es veu com crucifiquen Jesús sinó a un altre reu, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, el sacrifici és poc i la sang escassa, a **Godspell** (1973) de David Greene, Judes, il·luminat per un focus molt potent, posa a Jesús en una reixa i el lliga, a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, la crucifixió és en silenci només se senten els cops del martell, igual que a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli la crucifixió és ràpida i els soldats saben molt bé el que fan, a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese, Jesús totalment despullat crida al pare que no l'abandoni i de seguida apareix l'àngel que el baixarà de la creu, a **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand, mentre el claven Jesús no diu res, ni fa cap gest. Les dues noies que expliquen l'escena diuen que els crucificats morien al cap de dos dies aproximadament, per asfíxia normalment i envoltats de mosques i altres animals carronyers que es llencen sobre l'anomenat lladre dolent com es veu molt bé, ja ho hem dit, a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson.

³⁵ «Mireu-me les mans i els peus: sóc jo mateix » (Lc 24,39) i « Si no li veig a les mans la marca dels claus,... » (Jn 20,25)



Crucifixió, "*sui generis*" a **Godspell** (1973)
de David Greene.

Les ferides, un cop ressuscitat, que li ensenya Jesús a Tomàs a **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Kokolov i Derk Hayes, són als canells. A **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla els Crists que apareixen tenen els claus a les mans inclòs el Crist de Velázquez que és la imatge que més estona utilitza el film per mostrar la crucifixió.

Així doncs, veiem que per influència de l'art cristià els directors mostren Jesús amb els claus a les mans. Avui sabem que el Sant Sudari de Torí és precís en aquest detall, les ferides de l'home que hi apareix són els canells.



Els claus clavats a les palmes de les mans a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson.

En alguns casos travessaven una fusta amb la missió que els peus no es poguessin separar del clau o a les mans com a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese. La iconografia ens mostra el *sedite* o seient una peça de fusta posada al mig del pal vertical on el condemnat pot recolzar una mica el cos però això retarda el temps de la mort. Això ho veiem a aquesta pel·lícula anomenada anteriorment i a **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand. Una altra peça de fusta és el *suppedaneum* o reposapeus, posada al final del mateix pal vertical amb l'objectiu també de perllongar els patiments i que es veu a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, on els peus estan recolzats en una fusta i Jesús està crucificat com si no passés res, no sembla que pateixi³⁶, excepte un moment que sembla caure. A **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, aquesta fusta, es veu en el Crist de Velázquez.

Jesús estava allà per redimir i no es podia permetre dedicar-se un moment a ell, als seus pensaments. El seu patiment era més pels insults que el físic. Les seves primeres paraules a la creu són adreçades al Pare tot demanant-li que perdoni a aquells que l'han crucificat perquè no saben el què fan.



Crist de Sant Joan de Salvador Dalí

³⁶ Com els Crist de Dalí, dels quals no es veu el rostre ni cap símbol de crucifixió, ja que són el resultat de l'explicació que dona dient que si bé Jesucrist va tenir forma humana, pel fet de ser també Déu és immortal, no se l'ha de representar com un ésser humà torturat.

Era norma entre els romans repartir-se les pertinències del ajusticiat. Un condemnat era tractat ja com un cadàver, desposseït de tot dret i propietat. Les seves coses quedaven a l'arbitri dels que s'encarregaven de la execució. En el cas de Jesús hi havia poc a repartir, només la túnica tenia algun valor. Sant Joan ens puntualitza que estava feta d'una sola peça, feta a mida, possiblement per la seva mare. Si es trencava en parts quedaven uns simples trossos de roba que per res servien, per això van suggerir de donar-la en sort. “Llavors el van crucificar i es repartiren els seus vestits jugant-se'ls als daus, a veure què treia cadascú” (Jn 19,23). Es veu molt bé a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios i evidentment a **La túnica sagrada** (1953) de Henry Koster.

“Juntament amb ell van crucificar dos bandolers, l'un a la seva dreta i l'altre a la seva esquerra” (Mc 15,27). En el Calvari Jesús està al centre perquè és el lloc preferent de qui es considera el rei. Els evangelis apòcrifs ens diuen que el lladre clavat a la dreta és diu Dimàs i el clavat a l'esquerra Gestas. El lladre dolent es burla de Jesús i li diu que si és el fill de Déu es salvi ell mateix. Davant d'aquestes paraules el lladre bo es torna cap aquell qui reconeix com a just i innocent i apel·la a la seva misericòrdia en reconèixer-se culpable. Què sublim l'oració del primer penedit: “Jesús, recorda't de mi quan arribi al teu Regne” (Lc 23,42). La seva fe és impressionant, veu un sentenciat a la creu i es converteix. Jesús li respon: “Te digo que estarás conmigo en el reino, Dimas”, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens. A **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil el soldat encarnat per Paco Rabal és qui crida, amb tota la seva força, que Crist és el Messies.

Al peu de la creu hi ha sobretot dones: Maria Magdalena, Maria, la dona de Cleofàs, Salomé, mare de Jaume i Joan i Maria, la mare de Jesús. Els homes són Joan i, de vegades, altres. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli Magdalena a la creu, amb Maria i una altra dona. La mare i el fill es miren i Maria plora als braços de Joan. A **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, sembla que Maria també es recolza a Joan perquè li costa aguantar. No obstant Jesús ens la dona com a mare.

“Mujer ahí tienes a tu hijo. Hijo ahí tienes a tu madre”. També la Magdalena s’acosta a la creu plorant. Maria, Joan i la Magdalena són presents a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson. A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini la mare, ja gran, pateix molt i és consolada per les altres dones (no se sap qui són). A **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens i a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, Maria i Joan són al peu de la creu i a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison hi ha la Magdalena i els apòstols Pere i Joan.

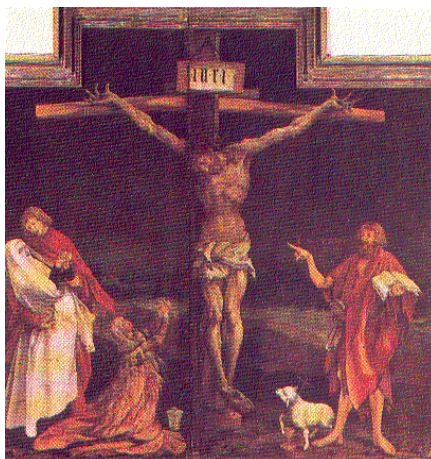
Jesús durant la seva agonia a la creu pronuncia set paraules³⁷. Només a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson es diuen les set. A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray menys “tengo sed” diu les altres sis. Finalment a la resta de pel·lícules es diuen algunes o cap.

A **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, la crucifixió comença amb pintures de El Greco i acaba amb la sublim crucifixió de Velázquez. “En **Ben-Hur** (1959) de William Wyler Jesucristo no es el protagonista, su crucifixión no es más que un hecho político contemporáneo. Pero Judá (Charlton Heston) siente un fuerte vínculo con ese Jesucristo e intenta devolverle el regalo del agua cuando le ve cargado con la cruz. Aquel agua que Jesús le dio a Judá cuando le llevaban a rastras y encadenado por el desierto³⁸”. Es “la escena más impresionante de la película. La cámara enfoca el pie de la pesada cruz de madera que recorre a rastras el camino polvoriento. No se ve la dolorosa operación de clavar los clavos; De Mille consideraba que semejantes detalles eran de una truculencia excesiva e innecesaria. A cambio, vemos a una numerosa muchedumbre llorosa y las tres cruces del Golgota a lo lejos. Los dos ladrones le piden a Jesús que les salve él pronuncia sus últimas

³⁷ “Pare, perdona’ls, que no saben el que fan” (Lc 23,34); “T’ho asseguro: avui seràs amb mi al paradís” (Lc 23,43); “Dona, aquí tens el teu fill. Aquí tens la teva mare” (Jn 19,26-27); “Tinc set” (Jn 19,28); “Déu meu, Déu meu, per què m’has abandonat ? » (Mc 15,34); « Tot s’ha complert » (Jn 19,30) ; « Pare, confio el meu alè a les teves mans” (Lc 23,46).

³⁸ SOLOMON, John: Op. Cit. P. 222

palabras y muere. Al instante, el viento comienza a aullar y el polvo se arremolina en el aire; el Calvario empieza a temblar y unos rayos rasgan el velo del templo por la mitad (...) Dramático claroscuro de los cuadros de Gustavo Doré y Rubens³⁹. A **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens la seqüència de la crucifixió obté l'impuls vital d'un muntatge brillant, en el moment que expira es veu la pila dels sacrificis del Temple i algú que és llença a ella, algú que s'immola. A **Godspell** (1974) de David Greene, el sol es pon quan Jesús expira i s'apaguen els llums. La crucifixió de Jesús en **Jesucristo Superstar** 1974) de Norman Jewison està fotografiada en perfils reveladors. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson una escena forta, inenarrable, és la de la crucifixió que no es queda enrera de l'escena de la flagel·lació. Hi ha una recreació que no surt en l'evangeli que és quan els soldats aixequen la creu, un cop Jesús ja hi està clavat, i la deixen caure de cop amb Jesús boca en baix, per acabar de relligar els claus de les mans, per darrere del travesser. La crucifixió s'ensenya amb tots els detalls possibles i dura ben bé uns 30 minuts. La sang que cau de Jesús des de la creu és aquella de la que en el sant sopar (*flashback*) diu que és la sang de la nova aliança vessada per molts per remissió dels pecats. A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro el crucificat és un cos tan esquelètic com ho és el Crist crucificat de Grunewald.



Crucifixió de Matias Grunewald

³⁹ SOLOMON, John: Op. cit. P. 198.

Quasi al final Jesús crida al Pare demanant-li perquè l'ha abandonat⁴⁰ en una pregària d'esperança que acaba amb la confiança posada en Déu Pare⁴¹. Jesucrist inclina el cap en senyal de donació. **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini sembla patir més a la creu pel sol que fa i no pas per la crucifixió en si. I no veiem la mort sino al Crist ja mor. El crit final és la soledat del Crist-Home. La passió a **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand és a l'hospital. Al final del film Daniel Coulombe es converteix en Crist quan predica a una estació de metro, agonitzant fins morir a un hospital (jueu) on posaran tots els mitjans per salvar-li la vida (a la taula d'operacions està amb els braços estesos, en forma de creu) sense èxit. Quina contradicció! Al seu costat només les dues dones. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese Jesús torna a la creu demanant perdó al pare i feliç diu "todo se ha cumplido". Després expira.

Marc i Lluc afirmen que Jesús va ser crucificat abans de l'hora sexta, és a dir, abans del migdia. Però la mort va ser quasi a les tres de la tarda. "Arribat el migdia, es va estendre per tota la terra una foscor que va durar fins a les tres de la tarda. I a les tres de la tarda Jesús va cridar amb tota la força" (Mc 15, 33-34). Després va expirar. Jesús va trigar poc en morir, unes dues hores, quan l'habitual eren moltes hores i fins i tot dies d'agonia. Jesús va ser dispensat del *crurigrafium*, és a dir, de la fractura dels ossos de les cames. Només a **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, surt aquest episodi. A Jesús no va caler trencar-li les cames perquè havia mort però si que un soldat li clava la llança al costat per assegurar-se, a **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand on la llançada del soldat matarà definitivament a Crist. Immediatament el centurió, un increïble John Wayne, confessa la veritable filiació divina d'aquell home a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens tot afirmant que aquell era vertaderament el fill de Déu.

Mentre Jesús mor en creu, en el Temple se sacrifiquen els anyells que tots els qui són a Jerusalem menjaran la mateixa nit de pasqua. La immolació de Jesús

⁴⁰ "-Eloí, Eloí, ¿lema sabactaní? – que vol dir: Déu meu, Déu meu, perquè m'has abandonat?" (Mc 15,34)

⁴¹ "- Pare, confio el meu alè a les vostres mans". (Lc 23, 46)

en creu amb vessament de sang que evoca la sang de l'anyell que és el signe del pas del senyor que allibera Israel. Jesús presentat com l'anyell de Déu. "Mireu l'anyell de Déu, el qui treu el pecat del món" (Jn 1, 29). A **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens en el moment de la mort de Jesús es veu un home que s'immola en la pila del Temple.

Jesús mor en rescat per a tots i per això s'instaura un nou règim. L'espectacular esquinçament, de dalt a baix, del vel del Temple es presenta com un efecte immediat de la mort de Jesús. És la idea de destrucció, de la ruïna del Temple i el final dels seus privilegis i de l'abolició del culte que en ell es desenvolupa. Assenyala un gir en la història de les relacions de Déu amb els homes. Els esdeveniments de terratrèmols, de ruptura de roques i d'altres moviments són inspirats en oracles⁴² que signifiquen que aquesta mort inaugura l'era final que clausurarà la resurrecció dels morts. "La terra tremolà, les roques s'esberlaren" (Mt 27,51) com veiem a moltes pel·lícules.

A **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla es veuen els estris de la passió (els claus), també es veuen a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson.

- Sepultura de Jesús

Només els sinòptics es fan ressò dels esdeveniments que van tenir lloc immediatament abans i després de la mort de Jesús. Des de l'hora sexta la terra queda fosca fins l'hora nona. Joan no diu cap paraula sobre l'esdeveniment de les tenebres. La terra va tremolar "els sepulcres s'obriren i molts cossos dels sants que hi reposaven van ressuscitar. Sortiren dels sepulcres i, després de la resurrecció de Jesús, van entrar a la ciutat santa i s'aparegueren a molts" (Mt 27, 51-52). Mateu ens indica que tot comença ara i

⁴² "En veure-ho, la terra tremolarà i estaran de dol tots els seus habitants. La terra creixerà, tota ella, com el Nil; s'agitarà i s'abaixarà com el riu d'Egipte. Aquell dia, apagaré el sol al mig del cel; en ple dia s'enfosquirà la terra. Ho dic jo, el Senyor" (Am 8, 8-9)

que en la nit del sepulcre germina l'alba de la resurrecció. A **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla, Jesús baixa a ressuscitar els morts, al "*sheol*" i també a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison on Jesucrist es transfigura i vesteix amb una túnica blanca lluent.

Joan i Lluc diuen que volien donar-se pressa en treure els morts de la creu per dues raons: perquè com deia el Deuteronomi els cadàvers s'enterressin abans de fer-se de nit⁴³, a més, el següent dia no era un dissabte qualsevol sinó el primer dia de la festa pasqual. Josep d'Arimatea va demanar a Pilat que el deixés despenjar el cos de Jesús abans d'iniciar el dissabte. Els apòstols que la nit abans havien discutit sobre qui seria el que l'estimava més ara no estaven presents. Un saduceu, Josep d'Arimatea, i un fariseu, Nicodem, farien aquesta dolça tasca. El cos es va embolcallar en un llençol i es va dipositar, sense aromatitzar, perquè el temps corria ràpidament, en una tomba. Tots els evangelis atribueixen a Josep d'Arimatea l'honor d'haver donat el sepulcre al Senyor, que estava a la falda de la muntanya del Gòlgota, molt a prop del lloc del suplici, perfectament ben situat ja que com era Pasqua, dia de descans, només es podia recórrer una distancia mínima. L'entrada al sepulcre es tancava amb una gran i pesada pedra que es feia rodar. Per la porta s'accedia a una cambra sepulcral, una mica més baixa de nivell, però suficientment gran com per poder-hi albergar les diferents persones que van entrar a enterrar Jesús. Calia ser ràpids perquè el dia més gran, la Pasqua, estava a punt de començar. A **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, Josep d'Arimatea demana d'enterrar el cos en un sepulcre seu i per tant es veu el davallament i tot i que estan convençuts que Jesús està enterrat no obstant deixen un reforç de soldats. A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, Maria i la Magdalena són al sepulcre. A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini en el davallament Maria i Joan hi són presents i la mare hi serà fins el sepulcre, fins l'entrada. A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro veiem un davallament molt rubenià. I també molt rubenià és el de **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes.

⁴³ "Quan un home que ha comès un crim és sentenciat a mort i l'executen penjant-lo en un arbre, el seu cadàver no ha de quedar penjat tota la nit. L'han d'enterrar el mateix dia, perquè tot home penjat en un patíbul és un maleït de Déu". (Dt 21, 22-23)

El davallament també es veu a **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino. A **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer en el llençol, al sepulcre, hi ha el Crismó. A **Godspell** (1973) de David Greene els deixebles baixen a Jesús. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, en el davallament, la mare plora desconsoladament i a **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand el sepulcre és una caixa de fusta molt senzilla.

A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro veiem la Pietat i a **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla es recrea en la Pietat, en la que la mare té en braços el seu fill mort a qui mira i contempla. A **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios hi ha la Dolorosa. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, la mare agafa el fill, és La Pietat. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, semblant a la Pietat de Miquel Àngel, la mare ens mira, als espectadors, quan mira fixament la camera.

5.2.1. Diumenge de Resurrecció

La resurrecció és la resposta del pare a Jesús i, també, a nosaltres després de l'enigma de la Passió. La força salvífica de la resurrecció fa entendre la vessada de sang. Amb la resurrecció s'acompleix el triomf de la mort. A més com diu sant Pau: "I si Crist no ha ressuscitat, la nostra predicació és buida, i buida és també la vostra fe" (1 Cor 15,14).

"Passat el repòs del dissabte, Maria Magdalena, Maria, mare de Jaume, i Salomé van comprar olis aromàtics per anar a ungir el cos de Jesús. El diumenge, molt de matí, arribaren al sepulcre a la sortida del sol. Es deien entre elles: -¿Qui ens farà rodolar la pedra de l'entrada del sepulcre? Llavors van alçar els ulls i s'adonaren que la pedra ja havia estat apartada; era una pedra realment molt grossa. Van entrar al sepulcre i veieren assegut a la dreta un jove vestit de blanc, i s'esglaiaren. Ell els diu: - No us espanteu. Vosaltres

busqueu Jesús de Natzaret, el crucificat: ha ressuscitat, no es aquí” (Mc 16, 1-6). A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini el diumenge les dones van al sepulcre portant flors, de cop s'obre la porta i les dones són les primeres en saber que Jesús ressuscita.

Malgrat hi ha teories que diuen que Jesús no va morir Marc ens assegura que si. “Però Jesús llançà un gran crit i va expirar”. (Mc 15,37). Ara bé només es pot provar la resurrecció pel fet de trobar el sepulcre buit i no hi ha cap possibilitat de que el cos fos robat perquè Mateu parla de la guàrdia del sepulcre, potser havia de rebatre el que es deia en l'època, és a dir, que els apòstols havien robat el cadàver. “Els grans sacerdots es van reunir amb els notables i prengueren la decisió d'oferir molts diners als soldats i donar-los aquesta consigna: - Feu córrer que els seus deixebles van venir de nit i van robar el seu cos mentre vosaltres dormíeu”. (Mt 28,12-13). “Pilat els digué: - Aquí teniu una guàrdia. Aneu al sepulcre i assegureu-lo tan bé com sapiguen” (Mt 27,65). A **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens és fa explícita la demanda de Pilat de posar guàrdia davant del sepulcre. Gairebé tots els films mostren el sepulcre guardat per la soldadesca romana.

Les dones van al sepulcre amb els unguents. Els olis aromàtics, per ungir el cos de Jesús que no havien pogut fer-ho abans. L'única i gran pregunta és qui els mouria la pedra. A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro la resurrecció és espectacular (amb grans efectes especials). Crist glorificat i beneït surt del sepulcre a través de la roca que tapa la porta. A **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios qui veu el sepulcre buit en primer lloc és el centurió, després la Magdalena i les tres dones. A la Magdalena sabem que se li presenta perquè Pere ho explica als altres apòstols. A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, la Magdalena entra al sepulcre i veu el llençol buit aleshores Jesús se li apareix i li diu que anirà a Galilea i que avisi als apòstols. A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini la mare i altres dones van a la tomba. L'àngel les hi anuncia la resurrecció i Maria somriu (és possible que intuís que això passaria). Pasolini no creu que Jesús ressusciti però certament hi ha una aparició el que és la insinuació de la resurrecció. A **La historia más grande jamás contada** (1965)

de George Stevens la resurrecció són frescos de Von Sydow. Al so de l'Al-leluia de Haendel una resplendor il·lumina els deixebles, Maria i la Magdalena. Aquesta entra al sepulcre i no veu el Senyor, tampoc el veuen Joan ni Pere. Corrents van a anunciar al poble la resurrecció. A **Godspell** (1973) de David Greene la resurrecció és que Déu és amb tot els homes a la gran ciutat. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison al final de la pel·lícula tots pugen a l'autocar menys Crist. La resurrecció és l'ombra de Crist ressuscitat. No hi ha crucifixió sinó directament resurrecció. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli el diumenge Magdalena va al sepulcre però hi entren els soldats i no troben el cadàver. Ella va a veure els deixebles, que no la creuen, i pel seu relat coneixem el fet. "Ahora empieza todo" diu un soldat quan veu el sepulcre buit. **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese fa un joc de llums i campanes que volen representar la resurrecció. A **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand, Maria Magdalena anuncia la resurrecció i diu: "Le he visto. Al principio no le reconocí, no era igual que antes". La resurrecció és la donació d'òrgans: els ulls a una dona i el cor a un home. A **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil i a **Cristo** no es veu la resurrecció només s'explica. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson després d'una hora i cinquanta vuit minuts de passió la resurrecció dura només dos minuts però il·lumina tot el film.

5.2.1. Aparicions de Jesús

L'aparició de Jesús després de la resurrecció és la prova fefaent que Déu és amb nosaltres. I l'Apocalipsi ens mostra el Crist ressuscitat amb els senyals de la mort impresa per sempre. "Sóc el qui viu: era mort, però ara visc pels segles dels segles i tinc les claus de la mort i del seu reialme". (Ap 1, 18)

- A Emmaús

És un relat privatiu de l'evangelista Lluc⁴⁴. Un dels deixebles és Cleofàs segons els textos bíblics l'altra és segons relats extrabíblics Simó. A **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand, els deixebles són representats per un home i una dona.

- A Magdalena

“-Dona, per què plores? Qui busques?. Ella, pensant-se que era l'hortolà, li respon: - Si te l'has emportat tu, digues-me on l'has posat, i jo mateixa me l'enduré. Li diu Jesús: - Maria!. Ella es gira i li diu en la llengua dels hebreus: - Rabuni – que vol dir Mestre. Jesús li diu: - Deixa'm anar, que encara no he pujat al Pare. Vés a trobar els meus germans i digues-los: Pujó al meu Pare, que és el vostre Pare, al meu Déu, que és el vostre Déu”. (Jn 20,15-17). A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray no està transfigurat ni tampoc a **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes. A **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand la Magdalena veu a Jesús però reconeix que no és igual que era abans.

- Als Dotze

“Mentre parlaven d'això, Jesús Es presentà enmig d'ells i els digué: - Pau a vosaltres. Ells, esglaiats i plens de por, es pensaven que veien un esperit. Llavors Jesús els digué : - Per què us alarmeu ? Per què us vénen al cor aquests dubtes? Mireu-me les mans i els peus: sóc jo mateix. Palpeu-me i mireu. Els esperits no tenen carn i ossos, com veieu que jo tinc. I, mentre deia això, els va mostrar les mans i els peus ». (Lc 24, 36-40). A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro, també s'apareix als Dotze i a Tomàs li diu que és un incrèdul. A **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torecilla s'apareix al cenacle per vèncer els dubtes de Tomàs. A **Quédate con nosotros** (1957) de

⁴⁴ El relat es pot llegir a Lc 24,13-35.

Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios s'apareix (vestit d'un blanc radiant) als Dotze i a Tomàs li diu que el cregui i que són més feliços aquells que creuen sense haver vist. Davant d'aquestes paraules Tomàs fa la gran i profunda afirmació "Senyor meu i Déu meu" (Jn 20,28). Es veuen en primer pla, trets de la Pentecosta de El Greco, els deixebles i a Pere li demana que governi l'Església. La marca del clau està a la palma de la mà. A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray els apòstols són al mar de Galilea i se'ls apareix. Els diu que prediquin arreu del món. En aquest film Jesús li pregunta per tres vegades seguides a Pere si l'estima i després la seva veu en off diu als deixebles: "Aneu, doncs, a tots els pobles i feu-los deixebles meus, batejant-los en el nom del Pare, del Fill i de l'Esperit Sant" (Mt 28, 19), mentre forma una creu entre la seva ombra i la xarxa que hi ha a la platja. A **El Evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini s'apareix als apòstols i els diu que vagin per tots els pobles a evangelitzar i a batejar en el nom del Pare, del Fill i de l'Esperit Sant. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli s'apareix, no transfigurat, i els dona l'Esperit Sant i els envia a predicar.

És sempre Jesús que s'apareix a qui vol, quan vol i com vol.

5.2.2. Ascensió de Jesús

Hi ha textos que parlen que Jesús va ser pujat al cel.

"Jesús, el Senyor, després de parlar-los, fou endut al cel i s'assegué a la dreta de Déu" (Mc 16, 19). Molt concisa és la descripció de l'ascensió. No hi ha ornat literari. Mateu conclou el seu evangeli amb un comiat: "Aneu, doncs, a tots els pobles i feu-los deixebles meus, batejant-los en el nom del Pare i del Fill i de l'Esperit Sant i ensenyant-los a guardar tot allò que us he manat. Jo sóc amb vosaltres dia rere dia fins la fi del món" (Mt 28,19-20).

A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro va amb els deixebles i una multitud a una muntanya i mentre els beneeix puja al cel. Molt efectista i amb un Jesús molt dramàtic. A **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino uns efectes especials molt

rudimentaris per a l'ascensió amb el Messies de Haendel de fons. A **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla es diu: "Rebreu l'Esperit Sant i donareu testimoni meu a tot el món". Acaba amb la pentecosta de El Greco i l'Ascensió del mateix pintor. A **Quédate con nosotros** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios Jesús resplendeix i puja al cel, amb gran lluminositat i transparència, en presència de Maria, els deixebles i molta gent del poble tot dient: "Yo estaré con vosotros hasta el final de los tiempos". A **La Historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens davant els deixebles i Maria puja al cel dient-los que prediquin arreu del món i que ell serà amb ells fins la fi del món. L'ascensió és molt bonica a **El hombre que hacía milagros** (2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes.

Jesucrist entra en l'estat de pau i glòria amb un cos transformat, gloriós, espiritual, que continua viu. El ressuscitat no és un esperit perquè els deixebles el veuen, el toquen, el reconeixen (encara que de vegades els costi). El seu cos és real, no material perquè la seva condició és radicalment nova.

Amb aquest esdeveniment acaba la presència visible de Jesús. La continuïtat de Crist només ha cessat en la visibilitat, no en la presència i l'actuació de Crist. Després d'ell seguiran els seus ensenyaments. A **Reyes de reyes** (1961) de Nicholas Ray els deixebles van sortint d'escena a la platja de Galilea. Pere el darrer perquè és el cap de l'Església. Finalment l'ombra de Crist forma una creu amb la xarxa que hi ha a terra. Al fons la barca dels pescadors i en off una veu que diu que Ell serà amb ells fins la fi del món. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison la creu resta sola i algú (Jesús) que camina seguit per les seves ovelles. A **Godspell** (1973) de David Greene els deixebles baixen a Jesús de la reixa i el porten pels carrers de Nova York, cantant i ballant. I és que la vida segueix però ara amb algú més dins del nostre cor que, també camina per les voreres. "Jesús, el Mesias, desde su muerte es el que sostiene nuestras vidas" com es diu a **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia. A **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand els deixebles de Jesús el segueixen per la via de l'esperança i de la seva predicació, en tant hi hagi vida, i aquesta no s'acabarà mentre soni el cant de *Stabat Mater* de Pergolasi,

que ens portarà a la transcendència en un picat en el que la paret es converteix en el firmament.

Consideracions

1.

El punt de partida i idea central de la predicació apostòlica és la Resurrecció, escrita, amb força rigor cronològic, des de l'Entrada de Jesús a Jerusalem fins la seva Ascensió, pels quatre evangelistes. Aquest treball d'investigació ha seguit el camí de la Passió per arribar a la mateixa idea de la predicació apostòlica, la Resurrecció.

Partint, doncs, de la idea central els apòstols van predicar la vida pública, és a dir, les paraules i miracles de Jesús provant que el Messies i taumaturg no es presenta com a tal en la resurrecció sinó en la seva vida en la comunitat. Aquest treball ha fet ullades, més o menys ràpides o més o menys profundes, als miracles que la gran pantalla ens ha volgut mostrar així com ha fet una molt breu introspecció als ensenyaments i missatge de Jesús.

Finalment el treball que tenim entre mans recorre a l'origen de Jesús, la seva infància, sobretot per recolzar la seva naturalesa divina.

2.

Hi ha un sol Jesús de Natzaret i per tant una sola és la seva història. Una història dirigida per molts directors diferents que no es copien l'un a l'altre (com

no ho van fer els evangelistes) sinó que cadascú aporta la seva manera de veure acomodant-se als destinataris i al context històric del moment. “Todo film es deudor e integra al mismo tiempo los rasgos constitutivos de su momento histórico (...). Un producto no puede ocultar la mano de sus creadores, ni obviar las circunstancias políticas, sociales, ideológicas o culturales en que se concibió (...). Las películas, como cualquiera otras creaciones culturales, no pueden sino ser portadoras de ideología, esto es, reflejar las opiniones y valores dominantes de la sociedad en un momento determinado”⁴⁵.

Totes les pel·lícules, aquelles que hem analitzat i aquelles de les que només hem donat la fitxa tècnico-artística, totes elles, són portadores de centenars de fotogrames que són la mostra fefaent que s'està parlant de Jesús de Natzaret.

Amb el permís del lector farem una analogia i anomenarem sinòptiques⁴⁶ aquelles pel·lícules que responen a un mateix esquema de contingut, per bé que, com en el cas dels evangelistes, cada director distribuirà de la manera que cregui més adient. Així podem oferir la següent estadística.

Gràfic 1.
 Distribució de les escenes en la cinematografia espanyola.

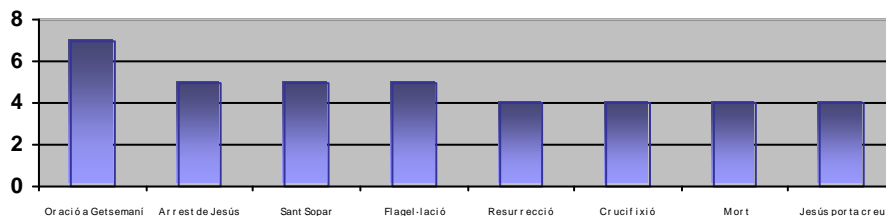
	Beso de Judas	Bosquejo cinematográfico	Cristo	Cristo	Judas	Misterios del Rosario	Proceso a Jesús	Sueño de Cristo
Entrada a Jerusalem	X				X			
Sant Sopar	X		X	X	X	X		
Lavatori de peus			X					
Oració a Getsemani	X	X	X	X	X	X		X
Arrest	X	X			X	X		X
Jesús davant del Sanedrí	X					X		
Negació de Pere	X		X			X		
Jesús davant Pilat						X		
Mort de Judes	X		X		X		X	
Jesús davant Herodes								
Flagel·lació	X		X	X	X	X		
Burles						X		
Jesús porta la creu	X		X		X	X		
Crucifixió	X		X	X		X		
Mort De Jesús	X		X	X		X		
Sepultura			X		X	X		
Resurrecció			X	X	X	X		
Aparició als d'Emmaús								
Aparició als apòstols			X			X		
Aparició a M. Magdalena								
Ascensió			X	X	X	X		

⁴⁵ CAMARERO, Gloria: *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Akal Comunicación. Madrid. 2002. Pp. 17,19 i 79.

⁴⁶ S'anomenen sinòptics aquells evangelis, a saber, els de Mateu, Marc i Lluç que responen a un mateix esquema literari de fons i contenen força materials comuns, fet que fa possible obtenir una visió de conjunt.

Gràfic 2.

Distribució de les escenes en la cinematografia espanyola.



Segons veiem en el gràfic l'escena que més es representa cinematogràficament és la de l'Oració a Getsemani⁴⁷ presentada per tots menys per José Luis Sáenz de Heredia a **Proceso a Jesús** (1974). El relat dels esdeveniments en la muntanya de Getsemani és un dels més commovedors. Un estudi comparat de les escenes a Getsemani prova que el relat de **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo, que, per cert, és l'escena en què hi ha més gent en pantalla, capta molt bé la realitat interior de Jesucrist. Ens ho deixa veure l'escrit: "Tristis est anima mea". En la narració de **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios llueix un fervor religiós extraordinari mostrant una gran delicadesa d'espirit en veure passar tota la passió fins la crucifixió pel cap i pel cor de Crist, tanta és l'angoixa que fins i tot sua sang. Tant a **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino com a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer les escenes, bagues, de la muntanya queden il·luminades per la llum de l'àngel que ve del cel el cor agonitzant del Senyor. **El sueño de Cristo** (1997) d'Ángel García del Val, en canvi, s'allunya totalment de la part bucòlica i opta per la violència que adopta Crist per salvar el seu poble.

A aquest passatge li segueix el de l'arrest de Jesús⁴⁸. Entre tota la filmografia espanyola refereixen aquest episodi cinc dels directors emperò només li donen

⁴⁷ Això vol dir que el 87'5% dels directors la presenten.

⁴⁸ Es representa, juntament amb el Sant Sopar i la flagel·lació, pel 62'5% del directors.

una certa importància **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo i **Un hombre tiene que morir** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, pel·lícules en les que Jesús s'avança als opressors per dir-los que Ell és Jesús de Natzaret i que poden deixar lliures els seus amics, prova irrefutable que mostra la divinitat del Mestre. Pels altres tres films el tema es toca de passada.

La presentació cinematogràfica de quatre dels directors ens mostra la importància que donen al fet de la flagel·lació. Malgrat cap de les posades en escena sigui susceptible de ser esmentada per la seva importància.

El Sant Sopar també forma part del discurs cinematogràfic. Una pàgina tan fonamental en els evangelis no podia passar inadvertida pels directors de cinema del segle XX. Uns decanten més per seguir els textos dels sinòptics i presenten la institució de l'Eucaristia com **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla o **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer. Altres segueixen més el text de Joan qui, coneixent l'existència i contingut dels tres evangelis anteriors no narra la institució sinó que ens transmet fidelment i magnifica l'oració de glorificació del Fill al Pare. Aquest moment intens en la vida de Jesús (Jn 17,1-5) Rafael Gil a **El beso de Judas** (1953) i Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios a **Un hombre tiene que morir** (1957) el mostren amb imatges.

Entre totes les pel·lícules només refereixen l'episodi de la Crucifixió⁴⁹ quatre directors. El relat de la Crucifixió que comentem juntament amb el de la mort, per la seva relació i conseqüència, no podia ser omès pels directors que li han donat la seva pròpia interpretació. Són Rafael Gil a **El beso de Judas** (1953), Margarita Alexandre i Rafael M^a. Torrecilla a **Cristo** (1953), Joseph Breen, Jr i Fernando Palacios a **Un hombre tiene que morir** (1957) i Santiago Ferrer a **Cristo** (1966). Després de la dolorosa i brutalment realista Crucifixió, passats uns minuts de les tres de la tarda Jesús inclina el cap tot encomanant-se al Pare, i mor. Ha acabat el combat i pot descansar perquè "tot s'ha acomplert" (Jn 19,30). La mort de Crist no podia quedar silenciada. Era precís donar una

⁴⁹ La crucifixió, la Resurrecció, la mort en creu i el camí de la creu són representades pel 50% dels directors.

explicació a aquest fet del que sant Pau ha dit que és “escàndol per als jueus i niciesia per a les altres nacions” (1 Cor 1,23). Els quatre films mostren les dues escenes. A **Cristo** (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla es veu clarament aquesta immòbil bellesa serena del Crist de Velázquez en la que els directors es recreen durant una estona llarga que porta a l’espectador a la reflexió.

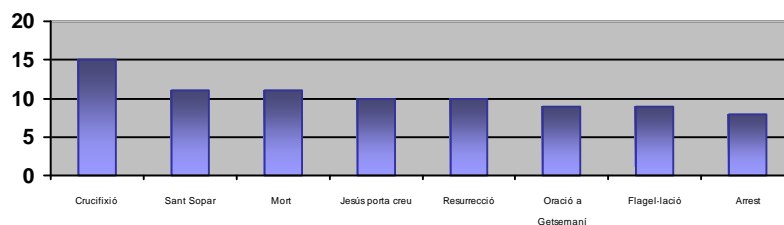
És amb la intenció de mostrar que sense resurrecció la vida i passió de Crist no hauria tingut sentit que aquest passatge és posat per quatre realitzadors, a saber, Rafael Gil a **El beso de Judas** (1953), Margarita Alexandre i Rafael M^a. Torrecilla a **Cristo** (1953), Joseph Breen, Jr i Fernando Palacios a **Quédate con nosotros** (1957) i Santiago Ferrer a **Cristo** (1966). En totes quatre pel·lícules ve avalada la resurrecció per l’ascensió al final.

Aquestes dades les podem complementar amb els gràfics següents que fan referència a la cinematografia estrangera.

Gràfic 3.
 Distribució de les escenes en la cinematografia estrangera.

	Ben-Hur	Christus	Evangelio según San Mateo	Godspell	Historia más grande jamás contada	Hombre que hacia milagros	Jesucristo Superstar	Jesús de Montreal	Jesús de Nazaret	María, madre de Jesús	Pasión de Cristo	Quo Vadis?	Rey de reyes	Túnica sagrada	Última tentación de Cristo	Vida de Bryan
Entrada a Jerusalem		X	X		X	X	X		X		X		X	X	X	
Sant Sopar		X	X	X	X	X	X		X		X	x	X		X	
Lavatori de peus		X		X	X	X	X		X		X					
Oració a Getsemani		X	X	X	X		X		X		X		X		X	
Arrest		X	X	X	X				X		X		X		X	
Jesús davant del Sanedrí			X		X				X		X					
Negació de Pere		X	X		X		X		X		X		X		X	
Jesús davant Pilat					X		X		X		X		X			
Mort de Judes		X	X	X	X						X				X	
Jesús davant Herodes					X		X				X					
Flagel·lació		X			X		X	X	X	X	X		X		X	
Burles			X						X		X		X		X	
Jesús porta la creu		x			X		X	x	X	x	X		X	X		
Crucifixió	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X
Mort		X	X	X	X	X		X	X	X	X		X		X	
Sepultura		X	X	X		X	X	X					X			
Resurrecció		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X		X	
Aparició als d'Emmaús								X								
Aparició als apòstols		X							X				X			
Aparició a M. Magdalena						X							X			
Ascensió		X		x	X	x	X	X					X			

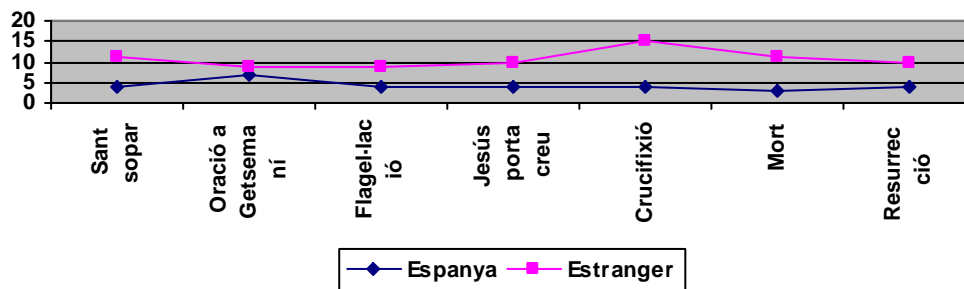
Gràfic 4.
Distribució de les escenes en la cinematografia estrangera.



La primera dada interessant, com a conclusió, és veure que més de la meitat justa de films narren esdeveniments propis de la Passió però esdeveniments que són secundaris o poc rellevants a excepció feta de l'Oració a Getsemaní o el Sant Sopar. Contràriament els punts culminants, a saber, la Crucifixió, Mort i Resurrecció de Jesucrist, estan molt ben explicats però només per la meitat dels directors. Per la seva banda la filmografia estrangera mostra els episodis centrals de la passió que són la Crucifixió (93'75% dels directors), la mort (mostrada pel 68'5%) i la Resurrecció (l mostren el 75%).

La segona dada susceptible d'analitzar, i molt lligada a l'anterior, és l'ordre dels episodis relatats. Pel que fa al cinema espanyol notem una certa coherència amb l'ordre dels relats evangèlics. L'escena més representada és l'Oració a Getsemaní seguida de l'arrest de Jesús i després el Sant Sopar (que en l'ordre bíblic aniria en primer lloc). Les tres escenes són relatives al Dijous Sant. Segueixen les escenes del Divendres Sant amb la passió pròpiament dita (la flagel·lació i el camí del Calvari) per acabar amb la crucifixió i la mort lligada a ella. Només hi ha un incís, curiós d'altra banda, de situar la Resurrecció entre les escenes del matí i del migdia del divendres. Això ens duu a veure-hi una

línia quasi recte en els esdeveniments. Ni de bon tros veiem aquesta línia recte en la cinematografia estrangera on els esdeveniments salten de divendres a dijous i de dijous a divendres, amb el Diumenge de Resurrecció al mig (també és curiós), sense cap solució de continuïtat.



Gràfic 5.
Continuïtat de les escenes en les dues filmografies.

5.3. Altres personatges de La Passió

5.3.1. Maria, mare de Jesús

Pronunciant el “Fiat” de l’Anunciació i donant el seu consentiment al misteri de l’Encarnació, Maria col·labora a tota l’obra que ha d’acomplir el seu fill. Molts films comencen la història de Jesús pel començament, és a dir, per l’Anunciació de l’Àngel a Maria. Nosaltres no ens hem entretingut en aquest moment perquè no forma part de la passió (tot i que l’hem esmentat de passada) però si que volem centrar la nostra atenció en un film **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia que malgrat que és el judici de Crist, l’única escena en què el director fa un *flashback* és precisament la de l’Anunciació a Maria (María Cuadra) i el consegüent drama amb Josep.

A Maria la podem veure fidel, associada amb cor maternal, al sacrifici del seu fill.

El vincle entre mare i fill és suggerit en varies escenes de diferents pel·lícules. És bonica la relació entre mare i fill a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer on també, hi ha una bona relació amb el pare, en unes escenes d’intimitat familiar, que també podem veure a **María, madre de Jesús** (1999) de Fabrizio Costa. És la íntima relació d’una mare amb el seu fill que queda molt ben reflectida en la commovedora i amorosa escena en la que es llencen aigua l’un a l’altre, tot fent broma a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, i aquest vincle encara es mostra més quan Maria (Maia Morgenstern) estirada sobre el terra veu, a través de l’empedrat, a Jesús empresonat, és el reflex de la constant unió de Jesús amb la mare. A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray la mare (Siobhan McKenna) pressenteix quelcom quan Jesús li diu: “Ya acabaré la silla cuando vuelva” i la mare li respon “esta silla ya no se acabará”. Així podem fer-nos càrrec del dolor profund de Maria essent testimoni de la passió del seu fill.

A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, Jesús visita la seva mare abans de marxar a la passió (en aquest moment hi van també Pere i Joan). Una mare que acull a tots, a Joan Baptista després del bateig de Jesús al Jordà o a Maria Magdalena a qui li mostra la seva estimació, generositat i respecte. A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini Maria (Susanna Pasolini) acomiada el seu fill quan aquest marxa de casa. Pere i Joan a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, li parlen i s'adrecen a ella com a mare.

Maria acompanya Jesús en la seva agonia, al llarg del camí del Calvari, i molts films ens ho deixen veure en diferents moments de l'itinerari. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson Jesús al llarg del camí cau sota el pes de la creu i Maria se li acosta corrent, el director aprofita per fer un dels *flashback* meravellosos en que es veu com Jesús, de petit, cau i Maria corre a recollir-lo, un cop és al seu costat li diu: "Aquí estoy, aquí estoy". En aquest mateix film quan Jesús camina cap a la creu té a una banda el dimoni que el va temptant contínuament, mentre a l'altra banda té la seva mare que també, constantment, recolza l'itinerari del seu fill. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese María (Verna Bloom), mare de Jesús, és repudiada per ell, en un moment de la pel·lícula, assegurant que no la coneix, però en l'escena del darrer sopar apareix participant-hi com si no hagués passat res.

La presencia de Maria al peu de la creu, segons l'evangeli de Joan, és la clau per entendre que la seva fe va ser constant, viva i participada en la passió. Ella no estava allà per casualitat sinó perquè havia seguit les passes del seu fill com a deixeble i mare. A la creu és possible que Maria hagués tingut algun moment de debilitat, entra en la condició humana, i que fora sostinguda per Joan, és el cas de **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini on la mare (l'actriu Susana Pasolini) fa una actuació un tant histriònica, però Jesús el que va veure des de la creu no va ser una dona desmaiada, desfeta pel dolor, ella estava sencera, desperta per assumir l'herència que li havia d'encarregar: ser mare de tots els homes. Un tant histriònica és, també, l'actuació de la María (Maruchi Fresno) de **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen, Jr. i

Fernando Palacios, sobretot en la tercera part, la titulada **Quédate con nosotros**.

La Maria de **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray (Siobham McKenna), diu que aquest és el paper més difícil de la seva carrera. És una mare càlida i humana que sent una profunda inquietud per les penalitats que li esperen al seu fill i voldria que totes les mares compreguessin els seus sentiments. És una dona equilibrada i plena de pau que accepta des del principi el destí del seu fill. És una jove, que es manté en la mateixa joventut al llarg de tot el film, com també jove i embarassada, és una nena, la Maria del principi de la pel·lícula de **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, després el director escollirà la seva pròpia mare (la ja esmentada Susanna Pasolini) per interpretar Maria de gran. Són Maries joves les de **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, Dorothy McGuire, sense massa protagonisme, la de **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia interpretada per María Cuadra, la de **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, interpretada per Olivia Hussey, que es manté igual al llarg de tot el film, i la ja anomenada Maria Morgensten de **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, quasi amb tota seguretat la Maria que expressa més dignitat i el senyoriu de la dona que coneix el misteri.



Maria Morgensten és Maria a
La Pasión de Cristo (2004) de Mel Gibson

5.3.2. Els apòstols

5.3.2.1. Pere

Simó/Pere era natural de Betsaída, ciutat de Galilea. Era pescador com el seu germà Andreu. Estava casat però no coneixem res de la seva dona ni sabem si tenia fills, només sabem que tenia una sogra. Un home senzill que no té cultura ni instrucció, temperamental, extravertit, impetuós i vehement que s'oposa a que Jesús realitzi amb ell un servei propi d'esclaus, rentar-li els peus, però que després de les paraules cominatóries de Jesús, que el convenç amb l'argument que més li afecta: "O amb mi o sense mi", cau a l'extrem contrari de voler que li renti els peus i el cap. El caràcter de Pere era una confusa mescla entre l'audàcia i la covardia o, millor dit, era algú que podia passar de l'audàcia a la covardia en qüestió de segons. Ofereix notables contrastos: és amable i iracund, fort i dèbil, generós i interessat, dòcil i tossut. En un moment d'exaltació pot tallar l'orella de Malco i en un moment de pànic pot negar, covardament, tota relació amb Jesús de Natzaret. Pere negarà tres vegades al Senyor però no caurà en la desesperació, perquè Jesús va passar pel seu davant i el va mirar, no amb odi, sinó amb una mirada d'infinita compassió, ell abraçarà de nou la fe i serà recolzament i consol pels altres apòstols. Jesús li posa el sobrenom arameu de Cefes que traduït al grec vol dir Petros, és a dir, roca.

El seu aspecte físic pot variar molt en algunes pel·lícules és un vell molt ancià com a **Bosquejo Cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo, o a **Quo Vadis** (1951) de Mervyn Le Roy interpretat per Finlay Currie, a altres és un home molt jove (Manuel Monroy) a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil o el jove de rínxols rossos (Philip Tobus) de **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison. En la majoria de films és un home de mitjana edat.

Escenes de mirades entre Jesús i Pere n'hi ha moltes a la cinematografia. Mirades de misericòrdia de Jesús davant la negació de Pere a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer, a **Quédate con nosotros** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, a **Godspell** (1973) de David Greene, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson, per esmentar-ne algunes. Però també hi ha mirades d'amor entre els dos homes quan Jesús li proposa que sigui el cap dels apòstols, a **Quédate con nosotros** (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios, amb la triple pregunta de si l'estima més que els altres. L'escena de la triple confessió de Pere és emocionant. Jesús vol recalcar que Pere és la pedra angular del nou regne. Li dóna la primacia jeràrquica solemnement.

Finalment Pere serà el cap dels apòstols i per la paraula de Crist farà miracles com a **La túnica Sagrada** (1953) de Henry Koster on Pere interpretat per Michel Rennie curarà a Demetrio.

Val a dir que a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese es veu el pas del temps en Pere (Víctor Argo), com en els altres personatges, que al final de la seva vida, ja vell, visita a Jesús en el llit de mort. També volem fer esment d'un Pere (molt nostre) que amb molt poca estona d'interpretació deixa veure una mica com era el Pere impulsiu dels evangelis, ens referim a Agustín González a **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia.

5.3.2.2. Judes

Judes és l'apòstol que més fa treballar la fantasia i la curiositat d'un director diu Zeffirelli seguint la seva pròpia experiència.

Per uns Judes Iscariot, que vol dir punyal, ja és ben bé així, perquè Judes va apunyalar per l'esquena a Jesús. A **Bosquejo Cinematográfico** (1918)

d'Arturo Carballo, és el traïdor que s'apropa per darrera per vendre Jesús per diners (el veiem comptant-los). Per altres Judes és d'una família que prové de Kerieth, al sud de Judea. És anomenat pels evangelistes, sempre en darrer lloc, en la llista dels dotze, i en tots els casos és diu d'ell que seria el traïdor i el venedor del Mestre. Judes seguia al Mestre únicament per l'interès econòmic i l'ambició terrenal del poder. Obsessionat pels diners es diu que robava de la bossa que tenia com a tresorer del grup dels dotze. "Això ho va dir no perquè s'interessés pels pobres, sinó perquè era un lladre i, com que tenia la bossa dels diners, robava el que hi tiraven" (Jn 12,6). A **Christus** (1917) de Gulio Antamoro també és un usurer.

A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison el Salvador no és la figura principal sinó Judes, el traïdor (interpretat per l'actor de color Carl Anderson, és el primer en sortir) un home que no és ateu però que no s'acaba de creure que Jesús sigui fill de Déu, sap que ha de seguir el Crist i no es veu com un traïdor sinó com un fidel seguidor. També li és fidel a **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia on (Manuel Torremocha) és l'únic que dóna la cara per ell, segons explica, la llàstima és que la manera no és la més adequada. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli Judes (Ian McShane) dubte sobre si Jesús és o no el Messies i per això el lliure perquè ell mateix es defineixi davant del Sanedrí. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese on Judes (el pel-roig Harvey Keitel), fidel servidor de Crist, es rebel·larà contra el Mestre quan aquest li prediu la seva traïció tot dient-li: "Yo lucho, tu colaboras", però recordem que Jesús, en aquest film, és a Judes a qui li farà les més íntimes confessions.

El relat de la fi de Judes és propi i exclusiu de Mateu "Ell va llençar les monedes al santuari i sortí. Se'n va anar i es va penjar" (Mt 27,5). Després veu el pecat que ha comès i torna el diners (preu de la sang) i tanmateix desespera de la misericòrdia de Déu. Els membres del Sanedrí no volen escoltar-lo i Judes es empès a l'abisme. "He pecat lliurant a la mort un innocent. Però ells li contestaren: I a nosaltres, què ens importa? Això és cosa teva! (Mt 27, 4). A molts films es veu la seva fi penjat de l'arbre o si més no la insinuació. **Christus** (1917) de Gulio Antamoro, a **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, a **Rey de**

reyes (1961) de Nicholas Ray, a **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer, a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli i a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson. Curiosament no apareix ni a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens, ni a **Godspell** (1973) de David Greene.

Judes, lladre (ja hem vist Jn 12,6) i un home molt avariós. “Què esteu disposats a donar-me si us lliuro Jesús?” (Mt 26,15) està sublim a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, on s’enfronta a Crist dient-li que ell no té la culpa de que un Déu totpoderós l’esculli a ell per a ser el traïdor. El Judes de **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese té molt de cos, fins i tot, en algun moment eclipsa el propi Jesús. “Precisamente por este problemático contexto el filme deja patente las controversias que provoca el mensaje de Jesús en algunos personajes, especialmente en el de Judas, del cual se ofrece una aproximación muy particular. Aquí aparece como un activista político reconvertido a discípulo que no termina de comprender porqué la doctrina de su maestro está fundamentada en el amor y no en la fuerza, porqué habla de una liberación interior en lugar de una liberación política”¹. Joseph Schildkraut el Judes de **Rey de reyes** (1927) de Cecil B. De Mille és també un dels personatges més interessants del film, que segueix Jesús únicament per veure si el farà ministre. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson no s’explica res de Judes ja que el director confia que el públic coneix el personatge. En aquest film es pren la llicència de incorporar uns nens que es troben amb Judes i es riuen d’ell quan va a la mort. Si Judes és el protagonista en acció o en essència del film, Jesús ho es en potència a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil

Hi ha molt bona relació entre Jesús i Judes a **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese Jesús es treu el cor, tots els deixebles s’agenollen menys Judes però és l’únic

¹ JIMENEZ, José: *Breve historia de la representación cinematográfica de Jesucristo*. Obra inédita. 1985. P. 84

que, davant la petició del Mestre a seguir-lo, s'apropa a ell i li diu: "Adonai". És Judes qui quan Jesús és al llit a punt de morir el fa reaccionar i li diu que si mor com un home la seva vida no haurà servit de res.

En el cinema tenim uns Judes interpretats per actors coneguts i macos com són Rip Torn el de **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray o David McCallum el de **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens. Tenim altres Judes que no són gens coneguts i que la seva caracterització és la d'un jueu amb ulls negres i nas afilat com a **Bosquejo cinematográfico** (1918) d'Arturo Carballo.

A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison Judes queda exonerat de tota culpa quan el poble li canta "Pobre Judas! Pobre Judas!".

Hi ha algunes consideracions a fer:

A **Godspell** (1973) de David Greene Judes i Joan Baptista són el mateix actor, a saber, David Haskell.

A **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino Jesús i Judes són interpretats per Antonio Vilar, igualment que a **Ponzio Pilato** (1964) de Irving Rapper on és John Drew Barrymore qui interpreta el doble paper.

5.3.2.3. Els altres apòstols

En general els altres apòstols passen desapercebuts tot i que els podem conèixer pel seu nom com a **El beso de Judes** (1953) de Rafael Gil en que Jesús els crida un a un després del Sermó de la muntanya i la camera ens els va presentant: "Pedro, Andrés, Juan, Santiago, Mateo, Bartolomé, Tadeo, Tomás, Santiago Alfeo, Simón de Canà y Judas Iscariote". També són anomenats un a un pel seu nom a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer. Són dotze deixebles que a **Godspell** (1973) de David Greene, cridats per Joan Baptista

es redueixen a nou, 8 i Judes, un grup de hippies que s'uniran a Jesús i recrearan els fets de la seva vida en el Nova York dels anys 70 predicant la paraula de Déu per tota la ciutat. A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini són homes rudes, dels qui mai sabem qui és qui (per bé que són anomenats un per un per Jesús i enfocats en el moment de la crida per la camera), però són homes que sense entendre el Mestre el segueixen perquè l'estimen. Pasolini "utiliza a estos actores aficionados y cierta crudeza física para crear un clima vulgar y humano, distinto de la santidad artificial de todos los filmes anteriores y casi todos los posteriores sobre la vida de Jesús. Rueda con repetidos y prolongados primeros planos de rostros normales y sin maquillaje"². A **Cristo** (1952) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla els apòstols són les representacions que va fer El Greco.

L'elecció dels 12 a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens s'aparta totalment de les escriptures sagrades ja que en el film són els mateixos deixebles els qui un a un li demanen a Jesús de seguir-lo.

A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese els apòstols són els companys i amics de Jesús que apareixen espontàniament sense massa coherència dificultant l'evolució interna del personatge principal, al que l'espectador li costa seguir amb tanta anècdota.

Alguns dels apòstols queden relegats al seu esment. Són quasi desconeguts perquè el Nou Testament ens en parla poc d'ells. Llevat Pere, Jaume i Joan, els altres membres no tornen a aparèixer en el Nou Testament després de la mort de Jesús. Per bé que n'hi ha tres de preferits Jesús els estima a tots i de tots vol el seu seguiment per això a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil els diu si el volen deixar i ells li responen: "Señor a quien iremos solo tu tienes palabras de vida eterna". La definició més bonica d'ells mateixos és la que dóna Pere a **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia: "Somos unos pobres hombres que teníamos un amor muy grande pero también mucho miedo".

² SOLOMON, John. Op. Cit. P. 203.

D'aquests apòstols destaquem a Joan.

La trobada de Joan amb Jesús va canviar la seva vida. Era pescador, el seu pare era el Zebedeu, pescador acomodat, la seva mare era Salomé i el seu germà Jaume (l'anomenat el major, entre els apòstols). Els dos germans eren impetuosos per això Jesús els anomenava: "Fills del tro" (Mc 3,17) per la seva agressivitat. Joan era ardent, violent i ambiciós alhora que tendra, dolç i delicat.

Va formar part dels tres que Jesús prenia quan volia fer quelcom important i és el deixeble que Jesús estimava. "Un dels deixebles. El qui Jesús estimava, era a taula assegut al costat d'ell" (Jn 13, 23).

El veiem la nit del sopar pasqual, camí del Calvari i al peu de la creu.

Joan apareix força en les pel·lícules però el seu paper és molt secundari per això en prou feines parla en les escenes en les que surt. Normalment és representat com un jove que fa costat a Jesús i després a la mare.

Destaquem l'actuació de Virgilio Teixeira a **Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen, Jr. I Fernando Palacios i la d'Ángel del Pozo a **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia, no per la seva magnífica interpretació sinó per ser una de les pel·lícules espanyoles.

5.3.3. Altres personatges

5.3.3.1. Maria Magdalena

Es citada amb Maria al peu de la creu. Magdalena no fugí del perill, pateix amb Jesús, cerca acompanyar-lo i estar al seu costat fins el darrer moment.

A les pel·lícules espanyoles no surt, només que a **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer quan Jesús s'apareix a ella després de la resurrecció. Podem citar

també **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia en què Julia Gutiérrez Caba (una prostituta) defensa a Jesús i demana que el deixin viure.

A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, Carmen Sevilla és una dona vehement i amant. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison (Yvonne Ellman, asiàtica) es posa en evidència la suposició que Maria Magdalena estava enamorada de Jesús. La lletra del seu cant res té a veure amb els sentiments reals que va tenir aquesta dona. Anne Bancroft a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli confessava que sempre s'havia sentit atreta per la figura de Maria Magdalena. Barbara Hershey a **La última tentación de Cristo** (1988) de Martín Scorsese es salvada per Jesús quan ha de ser lapidada i després apareix novament unint-se als deixebles de Jesús, després que ell li havia demanat que romangués amb ell. Finalment destaquem la bona interpretació de Monica Bellucci a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson quan neteja, amb Maria, la sang de Jesús en el terra del pretori després de la flagel·lació i besa els peus, plens de sang, de Crist. És molt bonica l'escena en que Jesús a **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand, s'enfronta a una directiva de televisió que li demana a Maria Magdalena que es despulli davant seu si vol aconseguir el paper en una obra teatral. És una metàfora més de les que el director utilitza per mostrar-nos, en aquest cas, com Jesús vol fer sortir a la noia d'un món de corrupció.

5.3.3.2. Ponç Pilat

La província de Judea (i per tant Jerusalem) estava sota la jurisdicció d'un governador o procurador romà, que residia habitualment a Cesarea i es traslladava a Jerusalem en ocasió de les festes més importants. Pilat va ser governador de Judea de l'any 26 al 36 d.C.

Les fonts jueves no cristianes, com Josefo o Filó, el defineixen com un governant dur i sense misericòrdia, sàdic, inflexible, obstinat, cruel i violent. I,

sobretot, diuen que no tenia res de dubitatiu. La imatge més divulgada de Ponç Pilat, segons la tendència antijueva del relat cristià ens porta a pensar en un governant dèbil, vacil·lant i ple d'escrúpols morals. Un home escèptic i indecís que volia deixar lliure a Jesús però es va veure emprès per la multitud que li demanava que alliberés a Barrabàs i crucifiqués a Jesús. Mateu introdueix més vacil·lació en l'esperit de Pilat quan la seva dona Claudia Pròcula³ li diu: "Desentén-te del cas d'aquest just. Avui, en somnis, he patit molt per causa d'ell" (Mt 27,19).

A **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil és delicat, amanerat, banal, pusil·lànim, decadent, refinat, sensual, indiferent i despreciatiu i el mateix soldat Licinio li diu a la cara que és un covard. A **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer, té un posat tirà i dictatorial. Són molt refinats els Pilat (Barry Dennden) de **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, el Pilat (David Bowie) de **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese i el de **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand que els podem considerar força amanerats.

A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray Herodes li pregunta a un soldat quina és la feblesa de Pilat (Hurd Hatfield) i aquest li respon: "La vanitat". Com la que tenen Telly Savalas a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens i Rod Steiger a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli

El Pilat (Hristo Naumov Shopov) de **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson es mostrat, seguint l'evangeli de Sant Joan, com un governador molt amable i predisposat amb Jesús i es contrari a la seva crucifixió.

³ Algú ha dit que Claudia Pròcula ha entrat en la història com la primera dona pagana defensora de Crist. A **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray, la dona de Pilat va a escoltar a Jesús en el Sermó de la muntanya. A **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson Gibson Claudia surt una bona estona i és molt compassiva amb Jesús a qui considera un home sant i es contraria a la seva crucifixió.

Pilat va condemnar Jesús per motius polítics, concretament, per posar en perill l'ordre públic, per sedició. Pilat està sota la pressió de la gent amotinada i, contra el dictat de la seva consciència i, per covardia, mana crucificar a Jesús.



Hristo Naumov Shopov és Pilat a
La Pasión de Cristo (2004) de Mel Gibson

5.3.3.3. El Maligne

Satanàs no descansa en el desig de fer fracassar la missió de Crist en el món ... una missió d'amor, veritat i salvació. Especialment en l'escena de l'hort de Getsemaní. I també d'esbrinar si Jesús és el Messies. Però ell que és l'instigador a l'ombra, no pot impedir que l'aparent derrota sigui en realitat un triomf, ja que no pot res contra Jesús que és el vencedor del món.

El maligne pren diferents formes segons els films:

A **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer el dimoni és un ésser, molt llegendari, de color vermell que té unes banyes i una cua.

Adquireix la forma d'home interpretat per Donald Pleasance⁴ a **La historia más grande jamás contada** (1965) de George Stevens esforçant-se en produir un efecte dramàtic i esdevenir l'antagonisme del bé, és un home normal i corrent a **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini i és home,

⁴ Que a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli és el rei Melchor.

també, concretament un advocat que tempta per aconseguir la riquesa i la fama sense esforç, a **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand.

De vegades, com a **Rey de reyes** (1961) de Nicholas Ray només és una veu, al menys en les temptacions al desert, masculina i molt persuasiva.

A **La última tentación de Cristo** (1989) de Martin Scorsese el mal tempta a Jesús en el desert, prenent la forma de serp i veu de dona la primera vegada; en forma de lleó i veu d'home la segona vegada i la darrera és el foc amb veu d'home. A la creu, en la darrera temptació el dimoni es presenta en forma d'àngel.

L'aspecte femení del mal és a **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson on Rosalinda Celentano és en un principi un personatge androgin (trets de dona i veu d'home) que es va feminitzant al llarg del film. La seva mirada és enigmàtica, els seus moviments sinuosos i la seva presència constantment amenaçadora. En aquest film el dimoni es desespera quan Jesús mor perquè amb la seva mort el mal queda guanyat per sempre.

5.4. Altres qüestions relacionades amb la Passió

5.4.1. L'antisemitisme

La història de la Passió de Jesús està farcida de persones que hi intervenen d'una manera o altra i posen cadascuna d'elles el seu gra en el destí final. Hi ha una bona quantitat de bons jueus: Maria, Magdalena, els deixebles (malgrat les seves debilitats), el cirineu, la Verònica i part de la multitud. Ara bé també hi ha personatges que contribueixen al terrible desenllaç: Judes traeix Jesús, Pere el nega, Herodes juga amb ell, Pilat el condemna, els soldats l'assoten i el crucifiquen, la multitud es burla i demana la crucifixió i, sempre present, el dimoni actua. Jueus i romans de l'època van quedar involucrats en el procés, en la condemna i en l'execució de Jesús. És l'etern problema de la responsabilitat final en la mort de Crist. De tots únicament Maria és plenament innocent.

Qui és, doncs, en definitiva, el culpable de la mort de Jesús?

Per Tàcit i Flavi Josep és Pilat qui condemna, en temps de Tiberi, a Jesús tot i que el segon precisa que les autoritats jueves són els acusadors a Pilat.

Aquest tema de la sentència de mort contra Jesús i de la seva crucifixió és tractat de diferent manera per cada un dels quatre evangelistes.

. Per Marc la responsabilitat de la mort de Jesús és dels jueus (summes sacerdots, Sanedrí, fariseus i el poble). “Aleshores el gran sacerdot s'esquinça els vestits tot exclamant: Per què necessitem més testimonis? Vosaltres mateixos acabeu de sentir la blasfèmia! Què us en sembla? Tots van sentenciar que mereixia pena de mort” (Mc 14, 63-64). La culpa és, també, dels romans (Ponç Pilat). “Pilat, volent acontentar la gent, els deixà lliure Barrabàs i va lliurar Jesús, després de fer-lo assotar, perquè fos crucificat” (Mc 15,15).

. Mateu carrega exclusivament les culpes sobre els jueus, tant el poble com els seus dirigents. Ho mostra clarament el diàleg que manté Pilat amb la gent reunida al seu voltant. Gent a qui els grans sacerdots i els notables de la Llei convencien perquè reclamessin a Barrabàs i fessin matar a Jesús. Al final les paraules de Pilat són clares: “Jo sóc innocent de la sang d’aquest home. Això és cosa vostra” (Mt 27,24). A aquesta afirmació el poble respon: “Que la seva sang caigui sobre nosaltres i els nostres fills” (Mt 27,25)

. Lluc també accentua la responsabilitat de les autoritats jueves i eximeix a Pilat de la culpabilitat de la mort de Jesús. Fa proclamar a Pilat per tres vegades la innocència de Jesús. “No trobo res en aquest home per a poder-lo inculpar” (Lc 23, 4).

. Per Joan, Pilat no vol actuar contra Jesús de qui defensa, amb paraules semblants a les de Lluc, la seva innocència. Davant el dubte Pilat li diu a Jesús que els seu propi poble l’ha posat a les seves mans i li dóna l’oportunitat de defensar-se però Jesús calla. Pilat diu: “¿No saps que tinc poder per deixar-te lliure o per crucificar-te?” (Jn 19,10). Jesús li respon: “No tindries cap poder sobre mi, si no l’haguessis rebut de dalt. Per això, el qui m’ha lliurat a tu és culpable d’un pecat més gran” (Jn 19, 11). Aquí Jesús dóna sentència i la culpa de la seva mort pesa, exclusivament, sobre els jueus.

La responsabilitat és compartida segons veiem en els quatre evangelistes però la decisió última recau en Pilat el qui té “poder per condemnar”. Per això finalment, i segons Joan, Pilat va agafar por en sentir les paraules del poble, i per accontentar la gent segons diu Marc, decidí de satisfer la seva petició: “va deixar lliure l’home que era a la presó per disturbis i per assassinat, l’home que ells demanaven, i va lliurar Jesús, tal com ells volien”. (Lc 23,24)

Què diu l'Església respecte a aquest tema? “Aunque las autoridades judías con sus seguidores reclamaron la muerte de Cristo, sin embargo, lo que en su pasión se hizo no puede ser imputado indistintamente ni a todos los judíos que entonces vivían, ni a los judíos de hoy. Y si bien la Iglesia es el nuevo Pueblo de Dios, no se ha de señalar a los judíos como réprobos de Dios y malditos, como si esto se dedujera de las Sagradas Escrituras (...) La Iglesia siempre ha sostenido y sostiene que fue por los pecados de todos los hombres por los que Cristo, movido de intensa caridad, se entregó voluntariamente a su Pasión y Muerte, para que todos consigan la salvación”⁵. Precisament el 19 d'agost de 2005 el sant Pare Benet XVI, en el marc de la XX Jornada Mundial de la Joventut a Colònia, va fer referència a la Declaració *Nostra Aetate* en un discurs a la Sinagoga de la ciutat⁶.

El Catecisme de l'Església Catòlica diu en el seu article 587 que: “no es pot atribuir la responsabilitat al conjunt dels jueus de Jerusalem, malgrat el clam d'una multitud manipulada. Jesús mateix, perdonant des de la creu apel·la a la “ignorància”. Més endavant en el número 596 es diu que: “el Sanedri va condemnar Jesús reu de mort per blasfem però no tenint poder per condemnar a la pena capital va lliurar Jesús als romans acusat de rebel·lió política. També els grans sacerdots es van servir d'amenaques polítiques perquè Pilat condemnés Jesús a mort”. I afegeix que: “l' Església no dubta en imputar als cristians la responsabilitat més greu en el suplici de Jesús, responsabilitat que

⁵ VV.AA.: Declaración “Nostra Aetate” sobre Las relaciones de la Iglesia con las religiones no cristianas. Documentos completos del Vaticano. Ed. Mensajero. Bilbao. 1982. Pp. 460-461.

⁶ Se cumple también este año el 40º aniversario de la promulgación de la Declaración *Nostra aetate*, del Concilio Ecuménico Vaticano II, (...) Esta Declaración, en el capítulo cuarto, recuerda nuestras raíces comunes y el rico patrimonio espiritual que comparten judíos y cristianos. Tanto los judíos como los cristianos reconocen en Abraham a su padre común en la fe. La Declaración conciliar *Nostra aetate*, por tanto, «deplora los odios, persecuciones y manifestaciones de antisemitismo de que han sido objeto los judíos de cualquier tiempo y por parte de cualquier persona» (n. 4). Fundándose en la dignidad humana común a todos, la Iglesia católica «reprueba, como ajena al espíritu de Cristo, cualquier discriminación o vejación por motivos de raza o color, de condición o religión» (ibíd., n. 5). La Iglesia es consciente del deber que tiene de transmitir, tanto en la catequesis como en cada aspecto de su vida, esta doctrina a las nuevas generaciones que no han visto los terribles acontecimientos ocurridos antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Es una tarea especialmente importante porque, desafortunadamente, hoy resurgen nuevos signos de antisemitismo y aparecen diversas formas de hostilidad generalizada hacia los extranjeros.

ells, massa sovint, han fet recaure únicament en els jueus. I ho hem de reconèixer: el nostre crim en aquest cas és més gran que el dels jueus, perquè, com diu l'Apòstol, "si haguessin conegut el Rei de la glòria, mai no l'haurien crucificat" (1 Cor 2,8). Nosaltres, en canvi, fem professió de conèixer-lo. I quan el neguem amb els nostres actes, és com si poséssim damunt seu les nostres mans homicides". (598)

A rel de la pel·lícula **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson van sortir moltes veus de jueus que se sentien incòmodes veient el retrat tan negatiu del seu poble. Deien que és un film antisemita perquè dóna la culpa als summes sacerdots, que havien utilitzat a Pilat, i als jueus en general. En la pel·lícula és Caifàs qui incita el poble a crucificar Jesús per evitar que els prengui certs privilegis. Pilat és tractat com un ninot mogut per la massa. El director de ADL (Antidifamation League) principal "lobby"⁷ jueu que va contra Gibson, Abraham Foxman, assegura que el film mostra el missatge, gens ambigu, de donar la culpa als jueus. Per la seva banda el rabí d'Israel Yona Metzger ha demanat al papa Joan Pau II que insisteixi que els jueus no van matar Jesús⁸. L'Església Catòlica no ha reaccionat, això vol dir, que no ha vist motius per fer-ho, contràriament, veu amb bon ulls el treball de Gibson. Gibson ha repetit moltes vegades que el seu interès no era acusar ningú sinó reflectir la immensitat de l'amor de Déu pels homes i assegura⁹ (n'està convençut) que tots vam matar a Jesús. No és qüestió de romans, ni jueus, ni del poble sinó qüestió nostra, els culpables de la mort de Jesús som tots; perquè la pel·lícula no acusa els jueus, sinó als homes, en general, que volen la seva mort. Per això es pot veure al film la mà esquerra del director sostenint el clau que s'introduirà en la mà de Crist. Gibson ha explicat que ho va fer per representar el fet que va ser la seva pròpia maldat, al menys en part, la que va crucificar a Jesús. A **Intolerancia** (1916) de David Wark Griffith, algunes escenes van ser durament criticades per les autoritats jueves de Los Angeles que consideraven que el director prenia la seva raça com els botxins del Fill de Déu.

⁷ Altres lobbys americans van voler anar contra la pel·lícula acusant-la d'antisemita, però com van veure que això encara provocava més èxit de taquilla van canviar de postura i van passar a denunciar la duresa de les imatges

⁸ *Zenit*. 04.03.04

⁹ *Zenit* 04.03.04

La mateixa tesi és la de **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia, en la qual el punt culminant, el clímax, tal com diu el president del tribunal, és “la muerte de Jesús”. I aquí es plantegen diverses preguntes. Per culpa de qui ha mort Jesús? Arriben a la conclusió de que ni Caifàs ni Pilat són culpables. Potser és que, com diu l'acusador de Jesús, “Todos somos culpables. Los judíos, los romanos, los presentes”. I potser, fins i tot, ens interpel·la a nosaltres espectadors. A **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino es veu clarament que la mort de Mariano/Jesús s'esdevé per un cúmul de situacions i actituds provocades per les persones que l'envolten. També **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison va ser atacada d'antisemita, en el seu moment, per bona part de la premsa. El director es va defensar dient que per ell l'únic culpable era Ponç Pilat i els soldats romans disculpant als jueus tot aportant la dada, incontestable, de que la forma d'execució, la crucifixió, era un suplici romà. També es va dir d'ella que era un al·legat a la discriminació racial atès que Judes, el traïdor era negre i Maria Magdalena, la prostituta era asiàtica.

Per la seva banda hi ha altres films en els que els seus directors mostren obertament la seva tendència. A **Rey de reyes** (1961) el director Nicholas Ray (el guionista de la qual és el jueu Philip Yordan) “elimina passatges de conflicte, com quan Jesús s'enfronta als canvistes en el temple de Jerusalem i en la condemna desapareix el paper de les autoritats jueves eludint la tensió dramàtica del procés”¹⁰. A **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Passolini alguns catòlics el van acusar d'usar la religió com a propaganda comunista. Ja sabem que és el film més revolucionari i ataca a rics i fariseus donant-li una dimensió més social que religiosa, però l'autor va rebre el Nihil Obstat de la OCIC i no va trobar cap reacció contrària per part del Vaticà. A **La historia más grande jamás contada** (1965) George Stevens mitiga, al final del film, la culpabilitat dels jueus, per fer caure tot el pes en la

¹⁰ TORRALBA, Francesc i SÁNCHEZ, Peio: *A imatge de Déu*. Propostes de Pastoral de Joventut. Institut Superior de Ciències Religioses Don Bosco. Centre Teològic Saleià Martí-Codolar. Barcelona. 2003. P. 29s

figura de Satan. A **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer la prepotència dictatorial de Pilat fa recaure totes les culpes en ell. A **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli “S’hi introdueix una curiosa estratègia per a evitar el conflicte amb el judaisme. Zerah serà l’encarregat de carregar amb la responsabilitat de l’acusació contra Jesús per poder deixar lliures els personatges històrics. Manipularà Judes, el Sanedrí i Pilat. A costa de la història, se suavitza el conflicte i es fa políticament incomprensible”¹¹. A **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese Pilat considera Jesús un enemic de Roma, ell, Pilat, és l’únic veritablement culpable de la mort de Jesús doncs ell mateix li diu: “Ya te hemos destinado un sitio en el Gólgota”. A **Jesús de Montreal** (1989) el director, Denys Arcand, posa en entredit la mercantilista societat de consum contemporània, el que aleshores podria ser la societat jueva i concretament el Sanedrí. Finalment a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil “Los judíos también reciben un correctivo, ya que a lo largo del guión se insiste, sin ningún tipo de circunloquio, en que ellos son los culpables de la muerte de Cristo: en una escena clave: Caifás (Luis Hurtado) asume en nombre de su pueblo la responsabilidad. Nótese la diferencia con los filmes norteamericanos de temática similar, en los que se hace lo imposible para que el pueblo de Israel no aparezca como responsable director del drama del Golgota. Acorde con la culpabilidad de Israel, **El beso** descarga a los romanos de gran parte de culpa: Pilatos (Gerard Tichy) es presentado como abúlico e indeciso, pero en ningún momento decidido a reconocer las supuestas faltas de Jesús; y no falta el apuesto centurión (Francisco Rabal) que acabará perdiendo su reputación militar por su decidido apoyo a la nueva doctrina. El Cristianismo, viene a decir el guión, es un asunto más de romanos que de judíos. Razonamiento irrefutable en 1954, pero bastante atrevido si se aplica a la época de los hechos: ¿o no eran judíos Jesús y sus apóstoles?”¹².

Al final podem dir que el drama del Gòlgota és per sempre i entranya una acusació pels homes d’abans, d’avui i de sempre.

¹¹ TORRALBA, Francesc i SÁNCHEZ, Peio: Op. Cit. P. 30

¹² DE ESPAÑA, Rafael: Antisemitismo en el cine español a Film-Historia. Vol.1. Núm.2. Barcelona.1991. P.97.

6. Conclusions generals

La vida de Crist ha incitat la imaginació de grans creadors cinematogràfics com Rafael Gil amb **El beso de Judas** (1953), José Luis Sáenz de Heredia amb **Proceso a Jesús** (1974), a casa nostra, o Cecil B. De Mille amb **Rey de reyes** (1927), Nicholas Ray amb **Rey de reyes** (1961), George Stevens amb **La historia más grande jamás contada** (1965), Franco Zeffirelli amb **Jesús de Nazaret** (1977) o Martin Scorsese amb **La última tentación de Cristo** (1988), entre altres directors americans. També desperta la creativitat d'artistes com Ignacio F. Iquino amb **El Judas** (1952) o Pier Paolo Pasolini amb **El evangelio según san Mateo** (1964) i Mel Gibson amb **La Pasión de Cristo** (2004). Així com la de molts altres realitzadors que, no tant coneguts o reconeguts, han intentat plasmar en imatges la història d'un home que va canviar el curs de la humanitat. Nogensmenys molts d'aquests films han estat pretensioses pel·lícules evocadores d'una història el tema de la qual és el més gran que mai s'hagi pogut escriure.

Pel que fa al cinema espanyol la persona de Jesucrist provoca un escàs interès segons es dedueix de l'esquifit haver cinematogràfic i d'ínfima qualitat que hem ressenyat. I hom es pregunta com és que un afer tan universal, tan arrelat en el nostre existir, ha portat a realitzar versions tan insatisfactòries. Potser és que qui ens les han narrat han volgut fer una interpretació doctrinària com Joseph Breen, Jr i Fernando Palacios a **Los misterios del Rosario** (1957) o colossalista com Ignacio F. Iquino a **El Judas** (1952) i Rafael Gil a **El beso de Judas** (1953) o massa adaptada a l'estètica postmoderna com Ángel García Del Val a **El sueño de Cristo** (1997), com si la nua i senzilla eloqüència de la història no fos suficient per ella mateixa. Només tres pel·lícules, llargmetratges, són dignes d'esmentar-se i cap d'elles és una representació del que entenem per la Vida, Passió, Mort i Resurrecció de Jesucrist. En **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil, el Senyor, està sempre en segon terme perquè el protagonista és Judes. En alguns moments Jesús es fa present, i sobretot se'n parla, a **Proceso a Jesús** (1973) de José Luis Sáenz de Heredia, és un

circumloqui sobre la figura de Crist, però de la passió i mort, només hi ha insinuacions. I, finalment, Ignacio F. Iquino a **El Judas** (1952) la vida de Jesús li serveix d'excusa per desenvolupar el tema de la conversió i del perdó. Cap d'aquestes pel·lícules destaca per les seves grans interpretacions. Podem parlar, en canvi, de la magnífica direcció d'actors com Antonio Vilar en el film que acabem d'esmentar, Rafael Rivelles a **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil o Júlia Gutiérrez Caba i José M^a. Roderó a **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia. No n'hi ha cap que sobresurti per la seva excepcional fotografia, més aviat al contrari és el cas de **Los misterios del Rosario** (1957) Joseph Breen, Jr i Fernando Palacios on els decorats, de cartró, porten a una fotografia falsa i enganyosa. Tampoc en ressalta cap per la banda sonora. I, finalment, cap d'elles té la capacitat, encara que no dubtem de la intenció, d'exaltar l'ànim de l'espectador.

L'expressió cinematogràfica no té per objectiu la recerca espiritual, emperò, sovint es troba amb ella i duu a una profunda experiència de trobada amb Déu, sobretot quan és una autèntica expressió artística. El cinema és una bona eina per explicar la persona i el missatge de Crist. Així ens trobem que hi ha moltes obres que mostren un interès per oferir lliçons catequístiques com **Los Misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen Jr. i Fernando Palacios (o **Intolerancia** (1916) de David Wark Griffith, **Christus** (1917) de Gulio Antamoro, **Rey de reyes** (1927) de Cecil B. De Mille), són obres d'un valor especialment piados i que posen l'èmfasi en la finalitat moralitzadora. Fixem-nos, però, que totes elles pertanyent a les primeres dècades del cinema que encoratjades per la mateixa Església servien de complement a la formació religiosa dels fidels. Aquestes primeres versions de la passió són molt ingènues però tant didàctiques que van esdevenir ideals per a l'evangelització en les missions.

Un altre film molt més modern, verbigràcia, **Jesús de Nazaret** (1977) va ser un projecte amb el qual el seu director Franco Zeffirelli volia connectar amb la gran majoria de públic, fita que va aconseguir plenament. La intenció de Mel Gibson amb **La Pasión de Cristo** (2004) és la mateixa que la dels seus antecessors

abans esmentats: propagar la fe. El seu objectiu cridar l'atenció al descregut públic contemporani sobre el missatge i la persona de Crist.

La persona de Jesucrist, per bé o per mal, ha estat, és i serà atractiva tant per la vida social dels pobles com pel seu art, la seva literatura, la seva cultura en general i, com no, pel cinema. Hollywood sempre va veure Crist com una meta comercial. Molts films han aconseguit grans èxits en la taquilla i grans lloances per part de la crítica, com **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, **Godspell** (1973) de David Greene, **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese i **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson. A Espanya el gran èxit va ser **El Judas** (1952) on Ignacio F. Iquino va fer una gran operació industrial i comercial. Molts d'aquests films han tingut problemes alhora de representar Jesús en la pantalla i la crítica s'ha fet ressò d'allò que s'ha dit d'elles. **La vida de Brian** (1979) de Terry Jones i **La última tentación de Cristo** (1988) de Martin Scorsese van estar envoltades de controvèrsies. En el cas de la darrera l'escàndol es va produir abans de l'estrena del film, i en el moment de ser estrenada van haver-hi protestes i manifestacions davant de molts cinemes de diversos països. El món catòlic va entendre que la pel·lícula degradava la figura de Jesucrist. **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini va provocar molts escàndols pel fet de ser l'obra d'un director marxista i ateu (curiosament en la versió original no apareix la paraula "san" abans de Mateu, el títol original és *Il vangelo secondo Matteo*). Amb tot durant un descans en el treball del Concili Ecumènic Vaticà II els pares conciliaris la van aplaudir perquè no era l'escandalosament irreverent que l'Església esperava i la crítica, en general, la va aclamar per la seva honestat i realisme. Avui és considerada una obra d'art entre els crítics de cinema, per molts, fins i tot, és la millor versió cinematogràfica de la vida de Crist, i és molt estimada pels estudiosos de la persona de Jesús. Molts grups juvenils d'Església van anar a veure **Godspell** (1973) de Victor Greene i **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison, a pesar de la por que tenien els productors de que l'Església les sancionés. Així i tot en alguns llocs, com per exemple Madrid, es van produir manifestacions i tensions en el moment de l'estrena. La darrera aposta va ser la de Mel Gibson amb **La Pasión de Cristo** (2004) que, precedida per una gran polèmica tant per la seva violència com per

la seva visió, per alguns, antisemita, va ser un èxit sense precedents en aquest gènere cinematogràfic.

Certament que la polèmica al voltant de totes aquestes pel·lícules no deixa de ser, en molts casos, un valor afegit al film. L'èxit comercial es pot basar en la discussió suscitada pel film que sol usar-se com a mitjà de promoció cinematogràfica. Per cada crítica irònica, violenta, destructiva el públic es multiplica en progressió geomètrica. I és que aquesta és la propaganda més eficaç i innegable. La repercussió del que va representar el no estrenar en català el film **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino va fer créixer l'expectació del públic que després ompliria les sales i faria que estigués més temps en cartell.

Les pel·lícules que es basen en novel·les no mostren, ni poden, el caràcter diví de Jesucrist perquè “Quien quiera hacer de Cristo y su aventura un texto cinematográfico – o teatral o pictórico o poemático- tendrá que tropezar necesariamente con lo que sobre esta aventura dice el Evangelio”¹. Resten, aleshores, esclavitzades a la humanitat i la imatge que donen està allunyada del Nou Testament. Alguns directors han optat per utilitzar fonts no evangèliques. Així **El beso de Judas** (1953) de Rafael Gil amb un guió de Vicente Escrivá tracta sobre l'ambició d'un home, **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia, és l'adaptació de l'obra de teatre *Proceso a Gesú* de Diego Fabbri amb José Luis Sánchez Silva com a co-guionista amb el director o **El sueño de Cristo** (1997) d'Ángel García del Val és un conjunt de textos de diferents poetes, uns anglosaxons com Walt Whitman, altres hindús com Rabindranat Tagore i de textos dels evangelis. Són films que deformen la imatge de Jesús, si més no, la seva divinitat. Si aquests films Jesús els preguntés: I vosaltres qui dieu que sóc? Hauríem de respondre: un home. Les creacions humanes no poden mostrar Déu, infinit i absolut, tal com és. Edith

¹ GIL DE MURO, Eduardo: *La Pasión de Cristo según Mel Gibson a Ecclesia*. Núm 3.200. 10.04.2004. P. 18.

Stein expressa la idea d'aquesta manera: "Déu solament és reconegut en allò on es revela, i en els esperits on es revela i que transmeten la revelació²".

Altres directors han preferit seguir els evangelis i els seus films tant els que es basen en els tres sinòptics com els que segueixen a sant Joan, parlen de la humanitat de Crist però s'acosten molt més a la seva divinitat per bé que des del punt de vista teològic fan palesa la seva limitació. Alguns segueixen els quatre evangelis com Joseph Breen Jr i Fernando Palacios a **Los misterios del Rosario** (1957), un film extremadament catequètic. També el guionista Rafael J. Salvia a **El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino que col·labora en el guió alternen el seu escrit amb escenes evangèliques. Si els evangelis són la base de les histories cinematogràfiques de Jesús a la pregunta que aquest li va fer a Pere: "¿Qui diu la gent que sóc, jo?" (Mc 8,27). Podrem respondre com l'apòstol: "Tu ets el Messies, el Fill del Déu viu" (Mt 16,16).

En l'art el bell és sinònim de bo i veritat. Per això l'art s'ha de posar al servei de la bellesa, la bondat i la veritat. No podem parlar de llibertat d'expressió com la llibertat de difondre allò que un vol malgrat sigui immoral. Una pel·lícula que "con el pretexto de eficacia inmediata se muestra en su estructura y en su espíritu, brutal y vulgar o grosera, aunque pretenda estar al servicio de la buena causa, no hace, a la larga, más que comprometerla y envilecerla"³. Aristòtil deia que el domini de l'art és allò que és versemblant per tant ha de respectar les lleis essencials de la veritat.

És indiscutible que el cinema ha imitat l'art que la pintura i l'escultura ens han deixat des de fa 2000 anys. Moltes obres plàstiques han servit de model per la filmografia cristològica: *El Sant Sopar* de Leonardo (**El Judas** (1952) d'Ignacio F. Iquino, *El davallament de la creu* de Rubens (**Los misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen Jr. i Fernando Palacios) entre d'altres, estan presents a les versions cinematogràfiques. A l'hora de posar en escena els films la

² Citat per TORRALBA, Francesc a *A imatge de Déu. Propostes de Pastoral de Joventut*. Institut de Ciències religioses Don Bosco. Barcelona. 2004. P. 11.

³ AYFRE, Amédée: *El cine y la fe cristiana*. Op. Cit. P. 148.

influència no és només d'artistes concrets sinó també d'estils artístics (romànic, gòtic, renaixement, barroc,...). El director ha de ser capaç de mostrar en les múltiples manifestacions del que és bell un raig de la bellesa suprema com fan Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla a **Cristo** (1953) on descriuen la vida de Jesús a través de clàssics de la pintura espanyola i fan de la seva opció estètica un fidel retrat del Crist dels evangelis.

La passió de Crist no acaba en la mort, sinó en Crist ressuscitat proclamant el seu testimoni al món. El sepulcre buit és el símbol de la nova vida.

Tots aquells films que mostren la vida de Jesús d'una manera cronològica des de la infància fins la seva mort presenten, com un fet més, la resurrecció. En ells la resurrecció és la culminació de la narració de la pel·lícula com a **Los Misterios del Rosario** (1957) de Joseph Breen Jr. i Fernando Palacios, a **El evangelio según san Mateo** (1964) de Pier Paolo Pasolini, a **Jesús de Nazaret** (1977) de Franco Zeffirelli, o la magnífica escena que ens mostren Margarita Alexandre i Rafael M. Torrecilla a **Cristo** (1953) de la resurrecció de El Greco. A **Cristo** (1966) de Santiago Ferrer una pantalla totalment groga representa l'esclat de la llum (resurrecció) en tota la seva potència.

Sant Pau va fer el gran descobriment de saber que el Fill de Déu viu en cadascun dels que creuen en Ell, els transfigura amb la seva llum i amb la seva vida per la resurrecció. L'apòstol expressa així la presència del Senyor en cadascun dels deixebles: "Ja no sóc jo qui visc. És Crist que viu en mi" (Ga 2,20). Tanmateix els directors ens proposen el destí de Jesús com a solidari del nostre perquè Crist només existeix ja amb nosaltres. En aquest sentit veiem que hi ha films que no mostren la resurrecció però sí una certa esperança. Al final de **Godspell** (1973) de Victor Greene els joves van cantant per la ciutat l'alegria de la resurrecció. El miracle més gran és que aquests joves que portaven una vida rutinària ara siguin joves amb esperança. A **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison la pel·lícula es planteja l'interrogant de si ha servit de quelcom el sacrifici de Crist i la resposta és l'escena final quan apareix una figura seguida per unes ovelles (simbolitza la resurrecció?). No hi

ha resurrecció explícita a **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia però ens diu el president del tribunal que en aquell que va ser crucificat és en qui es sosté l'esperança més gran del món. L'evangelista Joan diu que la comunitat rep l'Esperit Sant després de l'Ascensió i cada creient el rep com a font d'aigua viva. I si no que li diguin a la prostituta, o al jove pròdig o al cec que han anat al judici (de **Proceso a Jesús**) per Ell, perquè l'Esperit de Jesús s'ha quedat en el món, és dins de cadascú dels que està obert a la seva paraula. Fins i tot mor esperançat el Brian-Crist de **La vida de Brian** (1979) de Terry Jones quan tot i estar crucificat "per error" mor tot cantant: "Mira el lado bueno de la vida". Daniel Coulombe, el protagonista de Crist a l'obra **Jesús de Montreal** (1989) de Denys Arcand, també romandrà per sempre amb alguns desconeguts a qui se'ls trasplantarà els seus ulls i el seu cor i a d'altres coneguts, els seus amics, que segueixen fent teatre en una companyia que porta el seu nom. Al final amb el cant *Stabat Mater* de Pergolesi la camera s'aproxima a una paret de granit que finalment es confon amb l'univers. És la original proposta del director sobre el fet de la resurrecció. És la relació, misteriosa, entre la immanència i la transcendència amb la que conclou l'evangeli de Mateu: "Jo sóc amb vosaltres dia rere dia fins a la fi del món" (Mt 28,20). Per acabar, **La Pasión de Cristo** (2004) de Mel Gibson és un film que dura una mica més de dues hores i només els dos darrers minuts són els dedicats a la resurrecció de Crist on es compleix el signi salvífic de Déu.

La gran majoria de films estudiats (75%), tant els espanyoles com els estrangers mostren l'episodi de la Resurrecció fent evident així que els directors representen diversos aspectes de la persona de Jesucrist però destaquen, com ja hem vist que ho havien fet les primeres pintures i escultures cristianes, la seva missió principal: la del Messies Salvador.

Moltes de les pel·lícules, en oferir versions massa arriscades de la figura de Crist, han causat unes controvèrsies que han ofès susceptibilitats religioses. La persona de Crist és massa important com per a romandre indiferent. Les moltes polèmiques dels films, dels que hem parlat, posen de manifest un enorme interès per la persona de Jesús. Per això podem afirmar que hi ha un lloc per a Jesucrist en el cinema d'avui i en el del futur. Molts films mostren que la gran

pantalla ha mantingut en totes les èpoques un lloc per a Ell. “El cine constituye realmente un magnifico escenario donde es manifiesto la irrupción en el pasado desde el presente para ofertar al público un abanico de visiones que, aunque aparentemente se refieren al pasado, es indudable que los guiones se han escrito en el presente y el discurso dominante corresponde a temas que preocupan en cada presente, ya que se trata de una discusión sobre el pasado desde el presente”⁴. Cada època té la seva circumstància i precisa d'un estil diferent. Cecil B. De Mille va encertar-lo el 1927 amb **Rey de reyes**, Pier Paolo Pasolini va aconseguir una bona pel·lícula el 1964 amb **El evangelio según san Mateo**, o Franco Zeffirelli el 1977 amb **Jesús de Nazaret**. Hi ha films que han quedat obsolets per exemple **Godspell** (1973) de David Greene o **Jesucristo Superstar** (1974) de Norman Jewison resulten ara una mica antics perquè són massa contemporanis. Són un producte d'aquesta època en la que la joventut tenia a Crist com a bandera i en l'ideari hippie els ciments utòpics d'un món millor ple de missatges festius, vitalistes, plens d'esperança, declamadors de bons sentiments. Altres films com **Proceso a Jesús** (1974) de José Luis Sáenz de Heredia, contràriament, és una pel·lícula que tot i ser antiga ens suggereix avui preguntes noves i nous plantejaments. Mel Gibson amb **La pasión de Cristo** (2004) ha coronat una obra mestra, ell sabia que un film sobre Crist ha de commoure al públic actual, contràriament no mereixeria la pena una nova versió. Per això estem d'acord amb Denys Arcand quan diu que creu que és una tasca que s'ha de fer una vegada i una altra. Cada generació hauria de tenir la seva pel·lícula d'aquest personatge que segueix essent rellevant en el món d'avui.

Podran canviar les formes i les modes de tal manera que potser veurem que la transcendència es farà palesa en la immanència. Potser serà una iconografia religiosa en la que Crist s'haurà de trobar en les complexes relacions humanes. Ja apuntàvem en el capítol introductori en parlar del cinema que “es un cine sin iconografía religiosa y donde Cristo ha de ser encontrado en la complejidad de las relaciones y conflictos humanos. A veces, es el comportamiento de los mismos personajes que presentan una mirada, otra, sobre las cosas. La trascendencia religiosa se esconde en hermosas parábolas, transparentes o

⁴ PRIETO, Alberto: *La antigüedad filmada*. Ediciones clásicas. Madrid. 2004. P. 10.

sugerentes de un misterio que las sobrepasa”⁵. Per això moltes vegades hem de parlar de continguts de transcendència en històries humanes realment autèntiques; en el comportament de personatges que tenen una mirada “transcendent” sobre les coses. La transcendència pot amagar-se també en actituds de perdó, de fidelitat, d’amor als altres, en paraules (“Mort, però l’Amor continua sempre” és el que es llegeix a **Ben-Hur** (1925) de Cecil B. DeMille al final del film), en mirades (la ingènua mirada de Marcelino a **Marcelino, pan y vino**, 1954 de Ladislao Vajda) i fins i tot en moviments de camera (el final de **Jesús de Montreal**, 1989 de Denys Arcand, on la camera ens porta al cel). Quantes vegades hem trobat la imatge de Déu, no en les imatges pietoses que persegueixen mostrar la sobrenaturalitat o transcendència sinó en altres imatges cinematogràfiques. “De donde deducimos que lo religioso en el cine es una dimensión que coincide con el sentimiento que de esa misma verdad religiosa hemos andado buscando y que nos devuelve de Dios nuestra personal imagen de la trascendencia”⁶.

La representació cinematogràfica de Jesucrist “ha gozado del beneplácito de los espectadores, razón que en el último término justifica la existencia de estas películas”⁷. Totes elles, en major o menor mesura, han rebut la lloança d’un públic que globalment no ha quedat defraudat. Fem nostres les paraules que Franco Zeffirelli diu de la seva pel·lícula **Jesús de Nazaret** (1977): “Pero si aunque solo sea un fotograma del filme logra conmover a alguien, despertar en él el eco de ese mensaje divino que cada uno de nosotros lleva dentro de si, no sólo hallaré una justificación a todos los sacrificios hechos, sino, incluso, habré dado un sentido, un objetivo a toda mi vida”⁸.

⁵ GIL DEL MURO, Eduardo: Op. Cit. P.2.

⁶ GIL DEL MURO, Eduardo: Op. Cit. P.2.

⁷ JIMÉNEZ, José: *Breve historia de la representación cinematográfica de Jesucristo*. Treball inèdit. P. 14.

⁸ ZEFFIRELLI, Franco: Op. Cit. P. 201.

7. Apèndix filmogràfic

7.1. Filmografia general

La següent filmografia mostra, en ordre alfabètic i cronològic, les fitxes tècnico-artístiques i una sinopsi d'alguns dels films, més emblemàtics, que s'han citat al llarg del treball i que tracten sobre el tema religiós.

Barrabás (Barabbas, 1961)

Productora: Columbia (Itàlia); **Director:** Richard Fleisher; **Guió:** Diego Fabbri, Nigel Balchin; **Fotografia:** Aldo Tonti; **Música:** Mario Nascimbene, **Muntatge:** Alberto Gallitti, **Intèrprets:** Anthony Quinn (Barrabás), Silvana Mangano (Raquel), Arthur Kennedy (Ponç Pilat), Katy Jurado (Sara), Roy Mangano (Jesucrist), Color – 144 min.

Sinopsi argumental: És una pel·lícula de ficció sobre la vida de Barrabás, cap de la guerrilla jueva, que salva la seva vida enfront de la de Jesús.

Ben-Hur (Ben-Hur, 1925)

Productora: Metro Goldwyn Mayer (Estats Units); **Director:** Fred Niblo; **Guió:** Bess Mereddyth, Carey Wilson; **Fotografia:** Rene Guissart; **Música:** William Axt, David Mendoza, **Muntatge:** William Holmes, **Intèrprets:** Ramon Novarro (Juda Ben-Hur), Francis X. Bushman (Messala), May Mc Avoy (Ester), Betty Bronson (Verge Maria), B/N – 130 min.

Sinopsi argumental: El jueu Ben-Hur té per amic al romà Messala qui el traeix quan s'assabenta que és jueu. Messala arresta tota la família de Ben-Hur i l'envia a ell a gal·leres com esclau. Quan salva la vida del capità del vaixell el recompensa convertint-lo amb un ric i important quadriguer que repta a Messala a una cursa. Al final Ben-Hur es reunirà amb la seva família de nou.

Ben-Hur (Ben-Hur, 1959)

Productora: Metro Goldwyn Mayer (Estats Units); **Director:** William Wyler; **Guió:** Karl Tunberg; **Fotografia:** Robert L. Surtess, **Música:** Miklós Rozsa, **Muntatge:** John D. Dunning, **Intèrprets:** Charlton Heston (Juda Ben-Hur), Stephen Boyd (Messala), Jack Hawkins (Quintus Arrius), Haya Hararet (Esther), Hugh Griffith (Sheik Ilderim), Claude Heater (Jesús), Color – 212 min.

Sinopsi argumental: Nova versió de l'antiga cinta.

Canción de Bernadette, La (The song of Bernadette, 1943)

Productora: 20TH Century Fox (Estados Unidos), **Director:** Henry King, **Guió:** George Seaton, **Fotografia:** Arthur Miller, **Música:** Alfred Newman, **Muntatge:** Barbara Mc Lean, **Intèrprets:** Jennifer Jones (Bernadette Soubirous), William Eythe, Charles Bickford, Vincent Price, Lee J. Cobb, Gladys Cooper, Anne Revere, Roman Bohnen, Mary Anderson, B/N – 156 min.

Sinopsi argumental: Relat de la vida de Bernadette Suoubirous des que l'11 de febrer de 1858 se li apareix "Maria" a la cova de Massabielle a Lourdes.

Celui qui doit mourir (Colui che deve morire, 1956)

Productora: Filmsonor (Itàlia), **Director:** Jules Dassin, **Guió:** De l'obra de Nikos Kazantzakis, **Fotografia:** Jacques Natteau, **Muntatge:** Roger Dwyre, **Intèrprets:** Pierre Vaneck, Jean Servais, Fernand Ledoux, Gert Fröhe, Maurice Ronet, Melina Mercouri, B/N – 131 min.

Sinopsi argumental: A Likovrissi cada any es representa la Passió. El pastor del poble és escollit per fer de Jesús. A mesura que esdevé el film ell va ajudant cada cop més als turcs que manen en el lloc.

Christ marchant sur les eaux, Le (1899)

Productora: Star Films (França); **Director:** Georges Méliès; **Guió:** Georges Méliès; **Fotografia:** Georges Méliès, B/N
Sinopsi argumental: Una de les primeres versions sobre la Passió de Crist.

Christus (Christus, 1917)

Productora: Cines Roma (Itàlia); **Director:** Gulio Antamoro; **Guió:** Basada en un poema de Fausto Salvatory; **Música:** Gioconde Fino, **Intèrprets:** Alberto Pasquali (Jesús), Leda Gys (Verge Maria), Amleto Novelli (Ponç Pilat), B/N – 80 min.

Sinopsi argumental: Una pel·lícula que aporta al món el missatge Crist.

Comulgantes, Los (Nattvardgasterna, 1963)

Productora: Svensk Filmindustri (Suecia), **Director:** Ingmar Bergman, **Guió:** Ingmar Bergman, **Fotografia:** Suen Nykvist, **Muntatge:** Ulla Ryghe, **Intèrprets:** Gunnar Bjorstrand, Ingrid Thulin, Max Von Sydow, Gunnel Linoblom, Allan Edwall, Olof Thunberg, Elga Ebbesen, Kolbjorn Knudsen, B/N – 81 min.

Sinopsi argumental: Perdut a una solitaria parròquia rodejada de neu, el reverend Thomas Ericson s'enfronta a una dona a qui no estima, és incapaç d'evitar el suïcidi d'un feligrès i amés descobreix que no creu en Déu.

Day Christ Died, The (1980)

Productora: 20th Century Fox (Estats Units), **Director:** James Cellan Jones, **Guió:** Tret del llibre homònim de Jim Bishop, **Fotografia:** Franco Di Giacomo, **Música:** Laurence Rosenthal, **Muntatge:** Barry Peters, **Intèrprets:** Chris Sarandon (Jesús), Colin Blakely (Caifàs), Keith Mitchell (Ponç Pilat), Eleanor Bron (Verge Maria), Barrie Houghton (Judes), Color – 142 min.

Sinopsi argumental: Dramàtica reconstrucció de la passió de Crist.

Decálogo (Dekalog, 1987-1994)

Productora: Telewizja Polska (Polònia), **Director:** Krzysztof Kieslowski, **Guió:** Krzysztof Kieslowski, **Fotografia:** Witold Adamek, **Música:** Zbigniew Preisner, **Muntatge:** Ewa Swal, **Intèrprets:** Mirosław Baka, Henryk Baranowski, ArtorBarcis, Aleksander Bardini, Color – 55 min.

Sinopsi argumental: És una sèrie de deu films en que cadascun tracta un dels manaments de la Llei de Déu.

Del pesebre a la cruz (From the Manger to the Cross, 1912)

Productora: Kalem (Estats Units); **Director:** Sidney Olcott; **Guió:** Gene Gauntier; **Fotografia:** George K. Hollister, **Intèrprets:** Robert Henderson Bland (Jesús), Gene Gauntier (Verge Maria), Robert G. Vignola (Judes), Alice Hollister (M. Magdalena), Percy Dyer (Jesús de nen), Samuel Morgan (Ponç Pilat), B/N – 60 min.

Sinopsi argumental: És un drama en cinc actes de la vida de Crist, des del naixement fins la Resurrecció, amb alguns miracles.

Demetrio y los gladiadores (Demetrius and the gladiators, 1954)

Productora: 20th Century Fox (Estats Units); **Director:** Delmer Daves; **Guió:** Philip Dunne; **Fotografia:** Milton Krasner; **Música:** Franz Waxman i Alfred Newman, **Muntatge:** Robert Fritch, **Intèrprets:** Victor Mature (Demetri), Susan Hayward (Mesal·lina), Michael Rennie (Sant Pere), Color - 101 min.

Sinopsi argumental: És la segona part de *La túnica sagrada* (1953) de Henri Koster. Demetri és un gladiador que ha perdut la fe en Déu i la retroba gràcies a la túnica que suposadament portava Jesús en el moment d'anar a la mort.

Diario de un cura de aldea, El (Journal d'un curé de campagne, 1951)

Productora: Nouvelles Films Edition (França), **Director:** Robert Bresson, **Guió:** Robert Bresson, **Fotografia:** Léonce-Henri Burel, **Música:** Jean-Jacques Grunewald, **Muntatge:** Paulette Robert, **Intèrprets:** Claude Laydu, Jean Riveyre, André Gibert, Rachel Bérendt, B/N – 110 min.

Sinopsi argumental: Narra la història d'un jove capellà e un poble d'Ambricourt a Artois, on és mal rebut pels seus habitants degut a la seva mala salut, el seu esperit infantil i la seva mancança de sentit pràctic.

Diez Mandamientos, Los (Ten Commandments, The, 1956)¹

Productora: 20th Century Fox (Estats Units), **Director:** Cecil B. DeMille, **Guió:** Aeneas McKenzie, **Fotografia:** Loyal Griggs, **Música:** Elmer Bernstein, **Muntatge:** Anne Bauchens, **Intèrprets:** Charlton Heston (Moisés), Yul Brynner (Ramses), Anne Baxter (Nefertiti), Edward G. Robinson (Dathan), Ivonne De Carlo (Séfora), John Derek (Josuè), Color – 220 min.

Sinopsi argumental: Moisés treu el seu poble de l'esclavatge del faraó Ramsès a Egipte.

Don Camilo (Petit monde deDon Camillo, Le 1952)

Productora: Francinex i Rizzoli (França i Itàlia), **Director:** Julien Duvivier, **Guió:** Julien Duvivier, **Fotografia:** Nicolas Hayer, **Música:** Alessandro Cicognini, **Muntatge:** Maria Rosada, **Intèrprets:** Fernandel (Don Camilo), Gino Cervi (Peppone), Franco Interlenghi, Vera Talchi, Charles Vissiere, Saro Urzi, Clara Auteri, B/N – 110 min.

Sinopsi argumental: Narra, en clau d'humor, els enfrontaments entre Don Camilo, un rector "brutote" d'un petit poble i Peppone, l'il·letrat recent anomenat alcalde comunista del mateix poble.

Evangelio según san Mateo, El (Vangelo secondo Matteo, II 1964)

Productora: Arco Film-Lux (Itàlia); **Director:** Pier Paolo Pasolini; **Guió:** Pier Paolo Pasolini; **Fotografia:** Tonino Delli Colli; **Música:** Luis Enríquez Bacalov, **Muntatge:** Nino Baragli, **Intèrprets:** Enrique Irazoque (Jesús), Otello Sestili (Judes), Margherita Caruso (Maria de jove), Susanna Pasolini (Maria, de gran), Settimo Di Porto (Pere), B/N – 142 min.

Sinopsi argumental: És la vida i Passió de Jesucrist seguint l'evangeli de Sant Mateu.

Exorcista, El (The Exorcist, 1973)

Productora: Warner Broos i Hoya (Estats Units), **Director:** William Friedkin, **Guió:** William Peter Blatty, **Fotografia:** Owen Roizman, **Música:** Jack Nitzsche, **Muntatge:** Norma Gay, **Intèrprets:** Ellen Burstyn, Max Von Sydow, Lee J. Cobb, Linda Blair, Jason Miller, Kitty Winn, Color – 122 min.

Sinopsi argumental: La història gira entorn la possessió d'una noia per part del dimoni.

Festín de Babette, El (Babette Gaestebud, 1987)

Productora: Panorama Film International (Dinamarca), **Director:** Gabriel Axel, **Guió:** Gabriel Axel, **Fotografia:** Henning Kristiansen, **Música:** Per Norgaard, **Muntatge:** Finn Henriksen, **Intèrprets:** Stéphane Audran (Babette), Jean-Philippe Lafont, Jarl Kulle, Bibi Andersson, Bodil Kjer, Vibeke Hastrup, Birgitte Federspiel, Color – 103 min.

Sinopsi argumental: Una noia francesa fuig de la Comuna de Paris i es refugia a casa d'unes germanes daneses, filles d'un pastor protestant i animadores d'una comunitat religiosa, com a cuinera.

From the Manger to the Cross (1912)

Productora: (Kalem), **Director:** Sidney Olcott, **Guió:** Sidney Olcott, **Fotografia:** George K. Hollis, **Intèrprets:** Robert Henderson Bland (Jesús), Gene Gauntier (Verge Maria), Jack Clark (sant Joan), Robert G. Vignola (Judes), B/N- 60 min.

Sinopsi argumental: Drama en cinc actes de la vida de Crist, des del naixement fins la resurrecció, incloent-hi algun miracle.

¹ Hi ha una versió antiga de 1923 dirigida també per Cecil B. De Mille en la que Moisés és interpretat per Theodore Roberts i Ramses per Charles de Rochefort.

Godspell (Godspell, 1973)

Productora: Columbia (Estats Units); **Director:** David Greene; **Guió:** David Greene, John-Michael Tebelak; **Fotografia:** Richard G. Heimann, **Música:** Stephen Schwartz, **Muntatge:** Alan Heim, **Intèrprets:** Victor Garber (Jesús), David Haskell (Joan Baptiste/Judes), Merrell Jackson, Jerry Stroka, Jeffrey Mylatt, Katie Hanley, Joanna Jonas, Robin Lamont, Lynne Thigpen i Gilmer McCormick (deixebles), Color – 103 min.
Sinopsi argumental: La vida de Jesucrist portada a la joventut dels anys 70.

Gólgota (Golgotha, 1935)

Productora: Transat Films (França); **Director:** Julien Duvivier; **Guió:** Julien Duvivier; **Fotografia:** G.J. Kruger; **Música:** Jacques Ibert, **Muntatge:** Marthe Poncin, **Intèrprets:** Robert Le Vigan (Jesús), Jean Gabin (Ponç Pilat), Juliette Verneuil (Verge Maria), Lucas Gridoux (Judes), Vanah Yami (Maria Magdalena), B/N – 95 min.
Sinopsi argumental: Narra els esdeveniments que es van succeir des del Diumenge de Rams fins el Diumenge de Pasqua.

Gran pescador, El (The Big Fisherman, 1959)

Productora: Buena Vista (Estats Units), **Director:** Frank Borzage, **Guió:** Howard Estabrook, Rowland V. Lee, **Fotografia:** Lee Garmes, **Música:** Albert Hay Malotte, **Muntatge:** Paul Weatherwax, **Intèrprets:** Howard Keel (sant Pere), Susan Kholer (Fara), John Saxon (Voldi), Martha Hyer (Herodies), Color–163 min.
Sinopsi argumental: La vida de Simó/Pere narrada com si fos l'amor d'un príncep i una princesa. Es mostren miracles de Jesús però a ell mai se'l veu.

Historia más grande jamás contada, La (Greatest Story Ever Told, The 1965)

Productora: United Artists (Estats Units), **Director:** George Stevens, **Guió:** James Lee Barrett, **Fotografia:** William C. Mellor, Loyal Griggs, **Música:** Alfred Newman, **Muntatge:** Harold F. Kress, **Intèrprets:** Max Von Sydow (Jesús), Dorothy Mc Guire (Verge Maria), David McCallum (Judes), Carroll Baker (Verònica), Richard Conte (Barrabàs), Joanna Dunhan (M. Magdalena), Martin Landau (Caifàs), Sidney Poitier (Simó de Cirena), Telly Savallas (Ponç Pilat), Technicolor – 260 min.
Sinopsi argumental: Vida, Passió i Mort de Jesucrist.

Historia que comenzó hace dos mil años, La (Inchiesta, La 1985)

Productora: Cannon (Itàlia), **Director:** Damiano Damiani, **Guió:** Damiano Damiani, **Fotografia:** Franco di Giacomo, **Música:** Riz Ortolani, **Intèrprets:** Keith Carradine, Harvey Keitel, Phyllis Logan, Angelo Infante, Color – 105 min.
Sinopsi argumental: Història d'una investigació ordenada per Tiberi, per tal de trobar el cos de Jesús de Natzaret, tres anys després de la seva mort.

Hombre que hacía milagros, El (Miracle maker, The 2000)

Productora: Cartw Cymru i Christmas Films (Rússia), **Director:** Stanislav Sokolov i Derek Hayes, **Guió:** Murray Watts, **Música:** Anne Dudley, **Muntatge:** William Oswald, **Intèrprets:** Animació. Veus de Ralph Fiennes (Jesús), Julie Christie (Raquel), Ian Holm (Ponç Pilat), William Hurt (Jaire), Color – 85 min.
Sinopsi argumental: El fuster, Jesús de Natzaret, irromp en la vida de la societat de la seva època.

I Beheld his Glory (I Beheld his Glory, 1953)

Productora: Cathedral Films (Estats Units), **Director:** John T. Coyle, **Guió:** Arthur T. Horman, **Fotografia:** Freddie West, **Música:** Irwing Gertz, **Muntatge:** Thomas Neff, **Intèrprets:** Robert Wilson (Jesús), Lowell Gilmore (Ponç Pilat), Virginia Wave (Maria Magdalena), Morris Ankrum (sant Pere), Color – 55 min.
Sinopsi argumental: A Corneli, un centurió romà que arriba a un poble de Palestina, li expliquen la vida de Jesucrist.

Intolerancia (Intolerance, 1916)

Productora: Triangle Film Corporation (Estats Units), **Director:** David Ward Griffith, **Guió:** David Ward Griffith, **Fotografia:** George William Bitzer, Carl Brown, **Música:** Joseph Carl Breil, **Muntatge:** David Ward Griffith, **Intèrprets:** Howard Gaye (Jesús), Lillian Langdom (Verge Maria), Olga Grey (M. Magdalena), B/N – 209 min.
Sinopsi argumental: Relata tres episodis de la vida de Crist, dins d'un context de quatre històries.

Jesucristo Superstar (Jesus Christ Superstar, 1974)

Productora: Universal (Estats Units), **Director:** Norman Jewison, **Guió:** Norman Jewison, Robert Stigwood, **Fotografia:** Douglas Slocombe, **Música:** Andrew Lloyd Webber, Tim Rice, **Muntatge:** Anthony Gibbs, **Intèrprets:** Ted Neely (Jesús), Carl Anderson (Judes), Yvonne Elliman (M. Magdalena), Barry Dennen (Ponç Pilat), Bob Bingham (Caifàs), Color –108 min.
Sinopsi argumental: Centrada en els darrers dies de la vida de Jesucrist.

Jesus de Montreal (Jésus de Montréal, 1989)

Productora: Max Films Productions (Canadà), **Director:** Denys Arcand, **Guió:** Denys Arcand, **Fotografia:** Guy Dufaux, **Música:** Yves Laferrière, Françoise Dompierre, Jean-Marie Benoit, **Muntatge:** Isabelles Dedieu, **Intèrprets:** Lothaire Bluteau (Jesús - Daniel Coulombe), Catherine Wilkening (Mireille), Johanne-Marie Tremblay (Constance), Rémy Girard (Martin), Robert Lepage (René), Color – 120 min.
Sinopsi argumental: Daniel és un jove actor que interpreta a Jesús en una obra que se celebra a un santuari.

Jesús de Nazaret (Gesù di Nazareth, 1977)

Productora: RAI (Itàlia), **Director:** Franco Zeffirelli, **Guió:** Anthony Burgess, Sucho Cecchi D'Amico, Franco Zeffirelli, **Fotografia:** Armando Nanuzzi, David Watkin, **Música:** Maurice Jarre, **Muntatge:** Reginald Mills, **Intèrprets:** Robert Powell (Jesús), Olivia Hussey (Maria), Ian McShane (Judes), Anne Bancroft (M. Magdalena), James Farnetino (Pere), Anthony Quinn (Caifàs), Laurence Olivier (Nicodem), James Mason (Josep d'Arimatea), Color – 360 min.
Sinopsi argumental: Narra la història de Jesús des de l'Anunciació a Maria fins la Resurrecció del Senyor.

María, madre de Jesús (Maria, figlia del suo figlio, 1999)

Productora: Titanus i Telecinco (Itàlia), **Director:** Fabrizio Costa, **Guió:** Massimo de Rita, Simone de Rita, **Fotografia:** Adolfo Troiani, **Música:** Goran Bregovic, **Muntatge:** Jenny Loutfy, **Intèrprets:** Yael Abecassis (María), Nancho Novo (Josep), Ana Fernández (María Magdalena), Nicholas Rogers (Jesús), Caterina Vertova, Miguel Hermoso, Angela Molina (Maria Magdalena), Color – 144 min.
Sinopsi argumental: Un relat que mostra la faceta més terrenal i profunda de Maria, mare de Jesús. Les alegries, les preocupacions, la felicitat i el patiment de la més estimada de totes les dones. Una història que explica la relació afectiva més profunda: la de mare i fill.

Mesias, El (Messia, Il 1975)

Productora: Orizzonte 2000 (Itàlia), **Director:** Roberto Rossellini, **Guió:** Roberto Rossellini, Silvia d'Amico Bendico, **Fotografia:** Mario Montuori, **Música:** Mario Nascimbere, **Intèrprets:** Pietro M. Rossi (Jesús), Anna Bonasso (M. Magdalena), Mita Ungaro (Verge Maria), Jean Martin (Ponç Pilat), Color – 145 min.
Sinopsi argumental: És la proclamació de la paraula de Crist als més pobres.

Pasión de Cristo, La (Passion of the Christ, The 2004)

Productora: Icon Productions (Estats Units), **Director:** Mel Gibson, **Guió:** Benedict Fitzgerald, Mel Gibson, **Fotografia:** Caleb Deschanel, **Música:** John Debney, **Muntatge:** John Wright, **Intèrprets:** James Caviezel (Jesús), Maia Morgensten (Maria), Hristo Jivkov (Joan), Francesco De Vito (Pere), Monica Bellucci (M. Magdalena), Mattia Sbragia (Caifàs), Luca Lionello (Judes), Hristo Shopor (Ponç Pilat), Color – 127 min.
Sinopsi argumental: Narra les darreres 12 hores de la vida de Jesucrist.

Pasión, La (La Passion de Notre Seigneur Jesus-Christ, 1902-1903)

Productora: Charles Pathé (França), **Director:** Ferdinand Zecca i Lucien Nonguet, **Guió:** Ferdinand Zecca, **Fotografia:** Pierre Caussade, **Intèrprets:** Julienne Mathie (Verge Maria), B/N - 40 min
Sinopsi argumental: Són 39 escenes agrupades en 4 diferents episodis de la vida de Jesucrist.

Quo Vadis (Quo Vadis, 1951)

Productora: Metro Goldwyn Mayer (Estats Units), **Director:** Mervin Le Roy, **Guió:** S.N.Berhman, Sonya Levin, **Fotografia:** Robert Surtees, William V. Skall, **Música:** Miklós Rózsa, **Muntatge:** Ralph E. Winters, **Intèrprets:** Robert Taylor (Marc Vinici), Deborah Kerr (Lygia), Leo Genn (Petroni), Peter Ustinov (Neró), Patricia Laffan (Popea), Color – 171 min.

Sinopsi argumental: En l'any 64 d.C. el patrici Marc Vinici arriba a Roma on s'enamora de la cristiana Lygia, mentre un Neró enfollit vol incendiar Roma i acusar de la tragèdia als cristians.

Rey de reyes (King of kings, 1961)

Productora: Metro Goldwyn Mayer (Estats Units), **Director:** Nicholas Ray, **Guió:** Philip Yordan, **Fotografia:** Franz Planer, **Música:** Miklos Rozsa, **Muntatge:** Harold F. Kress, **Intèrprets:** Jeffrey Hunter (Jesús), Siobhan McKenna (Maria), Robert Ryan (Joan Baptista), Hurd Hatfiels (Ponç Pilat), Rip Torn (Judes), Technicolor – 201 min.

Sinopsi argumental: Una nova versió de l'anterior film.

Rey de reyes (King of Kings, The 1927)

Productora: Cinema Corporation of America i Pathé Echange (Estats Units), **Director:** Cecil B. De Mille, **Guió:** Jeannie MacPherson, **Fotografia:** J. Peverell Marley, **Música:** Hugo Reisenfeld, **Muntatge:** Anne Bauchens, **Intèrprets:** Harry B. Warner (Jesús), Dorothy Cumming (Verge Maria), Joseph Schildkraut (Judes), Ernest Torrence (Pere), B/N -168 min.

Sinopsi argumental: La historia de Jesucrist des de la seva infantesa.

Passion Play, The (1898)

Productora: (Estats Units), **Director:** Henry C. Vincent, **Guió:** Salmi Morse, **Fotografia:** William C. Paley, **Intèrprets:** Frank Rusell (Crist), Frank Gaylor (Judes), Fred Strong (Ponç Pilat), B/N – 30 min.

Sinopsi argumental: Primer film sobre la Passió feta a Amèrica.

Túnica sagrada, La (Robe, The 1953)

Productora: 20th Century Fox (Estats Units), **Director:** Henry Koster, **Guió:** Gina Kaus, **Fotografia:** Leon Shamroy, **Música:** Alfred Newman, **Muntatge:** Barbara McLean, **Intèrprets:** Richard Burton (Marcelo), Jean Simmons (Diana), Victor Mature (Demetrio), Michael Rennie (Sant Pere), Color-135 min.

Sinopsi argumental: Marcelo, un soldat romà, es enviat a Palestina on es trobarà amb l'execució de Crist.

Última tentación de Cristo, La (Last Temptation of Christ, The 1988)

Productora: Universal (Estats Units), **Director:** Martin Scorsese, **Guió:** Paul Schrader, **Fotografia:** Michael Ballhaus, **Música:** Peter Gabriel, **Muntatge:** Thelma Schoonmaker, **Intèrprets:** William Dafoe (Jesús), Harvey Keitel (Judes), Barbara Hershey (M. Magdalena), Color – 159 min.

Sinopsi argumental: La vida de Jesucrist al final de la qual experimenta una al·lucinació quan està clavat en creu.

Vida de Brian, La (Life of Brian, 1979)

Productora: Hanmade Films (Gran Bretanya), **Director:** Terry Jones, **Guió:** Monty Python, **Fotografia:** Peter Biziou, **Música:** Geoffrey Burgon, **Muntatge:** Julián Doyle, **Intèrprets:** Terence Bayler, Carol Cleveland, Graham Chapman (Brian), John Cleese, Terry Gillian, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin, Kenneth Colley (Jesús), Color – 94 min.

Sinopsi argumental: Brian neix a Judea quasi al mateix temps que Jesús.

7.2. Filmografia religiosa espanyola

El següent llistat, ordenat alfabèticament i cronològica, fa referència a algunes de les pel·lícules religioses de la filmografia espanyola, de tots els temps.

Amanecer en Puerta Oscura (1957)

Productora: Estela Films i Atenea Films, **Director:** José M^o. Forqué, **Guió:** Alfonso Sastre i José M^o. Forqué, **Fotografia:** Cecilio Paniagua, **Música:** Regino Saiz de la Maza, **Muntatge:** Julio Peña, **Intèrprets:** Francisco Rabal (Juan Cuesta), Alberto Farnesse, Luis Peña, Isabel de Pomes, Luisella Boni, Color – 80 min.

Sinopsi argumental: Un miner mata el seu amo que el te esclavitzat i fuig a la Sierra. Capturat per la Guàrdia Civil juntament amb altres dos delinqüents és condemnat a mort. El Divendres Sant el Crist decidirà qui dels tres salvarà la vida.

Año Mariano (2000)

Productora: Baint Zinema, amb la col·laboració de Televisió Espanyola i Euskal Telebista (Espanya), **Director:** Fernando Guillén Cuervo, Karra Elejalde, **Guió:** Karra Elejalde, Fernando Guillén Cuervo, José Antonio Ortega, **Fotografia:** Hans Burmann, **Música:** Kike Suárez, **Muntatge:** Pablo Blanco, **Intèrprets:** Karra Elejalde (Mariano), Fernando Guillén Cuervo (Tony Towes), Manuel Manquiña (Sargento Talavera), Gloria Muñoz (Sor Trini), Silvia Bel (María Vélez), Fernando Guillén (Don Simón), Juan Viadas (Don Javier), Gorka Aguinagalde (Cabo Alcazar), Color – 118 min.

Sinopsi argumental: Mariano sobreviu com a distribuïdor de cassettes d'ínfima qualitat per bars de carretera. Una nit té un petit accident i arriba a una plantació clandestina de marihuana que la guàrdia civil es disposa a cremar. Una mica confús se li apareix la Verge. La gent els creu i gràcies a les cures d'una monja i als serveis de Toni Towers, un showman i promotor d'espectacles, Mariano es converteix en un il·luminat.

A buen juez mejor testigo (1926)

Productora: Ediciones Raza, **Director:** Manuel i Saturio Lois Piñeiro, **Guió:** Federico Deán Sánchez, **Fotografia:** Ricard de Baños, **Intèrprets:** Mary de Lucentum (Doña Inés), Julio Rodríguez (Don Diego), Alejandro Revilo, José Argüelles, B/N

Sinopsi argumental: S. XVI.La mà d'un sant Crist es desclava de la creu per tal que un soldat de Flandes compleixi la seva promesa d'amor. S.XVII.

Akelarre (1984)

Productora: Amboto P.C., **Director:** Pedro Olea, **Guió:** Pedro Olea i Gonzalo Goikoetxea, **Fotografia:** José Luis Alcaine, **Música:** Carmelo Bernaola, **Muntatge:** José Salcedo, **Intèrprets:** Silvia Munt, José Luis López Vazquez, Mary Carrillo, Walter Vidarte, Patxi Bisquet, Iñiqui Miramón, Javier Loyola, Félix Rotaeta, Sergio Mendizábal, Mikel Garmendia, Patxi Ugalde, Conchita de Leza, Daniel Trepiana, Color –107 min.

Sinopsi argumental: Navarra, s.XVII, Un senyor feudal es veu atacat per les reivindicacions socials dels seus súbdits en un ambient de bruixeria i màgia.

Alegre juventud (1963)

Productora: Cinematografía Hispánica, **Director:** Mariano Ozores, **Guió:** Mariano Ozores, **Fotografia:** Manuel Merino, **Música:** Manuel del Castillo, **Muntatge:** Pedro del Rey, **Intèrprets:** José Luis Ozores, Adolfo Marsillach, Antonio Ozores, Emma Penella, Elisa Montes, Manuel Gil, Rafael Arcos, Rafael Penagos, Santiago Rivero, Antonio Prieto, José Riesgo, Juan L. Córdoba, Color – 78 min.

Sinopsi argumental: En un seminari major ingressen varis joves cadascun amb els seus problemes.

Amor si tiene cura, El (1991)

Productora: Atrium Productions, **Director:** Javier Aguirre, **Guió:** Javier Aguirre, Alberto Insúa, **Fotografia:** Manuel Rojas, **Música:** Mario Selles, **Muntatge:** José Luis Matesanz, **Intèrprets:** Fernando Esteso, Esperanza Roy, Miguel Molina, Marcela Walerstein, Cayetana Guillén, Victoria Vivas, Manuel Alexandre, Color – 90 min.

Sinopsi argumental: Ana visita el seu poble per confessar-se amb el seu oncle capella Cristobal. Coneix el nou coadjutor, Martin, i s'enamoren.

Ángel pasó por Brooklyn, Un (1957)

Productora: Chamartín /Falcí Film, **Director:** Ladislao Vajda, **Guió:** Istvan Bekeffy, Ginaluigi Rondi, Ugo Guerra, Ottavio Alessi, Giuseppe Santugini, **Fotografia:** Enrique Guerner, **Música:** Bruno Canfora, **Muntatge:** Julio Peña, **Intèrprets:** Peter Ustinov (Pozzi), Pablito Calvo (Felipe), Silvia Marco (Julia), Aroldo Tieri (Bruno), Maurizio Arena Alfonso, Franca Tamantini (Amiga de Alfonso), Isabel de Pomés (Paulina), José Marco Davó, Carlos Casaravilla, Renato Chiantoni, Lola Bremón, B/N – 90 minuts

Sinopsi argumental: Un adust i despòtic cobrador d'impostos és convertit en gos. Un nen el recollirà i gràcies a la triste realitat que haurà de veure tornarà a la condició humana.

Ángel, El (1968)

Productora: Aspa Films, **Director:** Vicente Escrivá, **Guió:** Vicente Escrivá, **Fotografia:** Juan Julio Baena, **Música:** Gregorio García Segura, **Intèrprets:** Raphael (el àngel), Ana Gael (Ivette), José Ramón Giner (pare Serafín), Pedro Sempson (pare Elías), Roberto Camardiel (inspector), José Sacristán (Niti), Ana M. Custodio (mare de el àngel), Rafael Alonso (Bambola), Franco Pesce (pare Antonio), Color – 98 min.

Sinopsi argumental: Després de la mort d'Ivette l'especialista en cèl·lules electròniques l'àngel ingressa a un convent. La seva decisió porta problemes a la "boite" en la que treballava i en el convent i als seus companys.

Aquella joven de blanco (1965)

Productora: Estela Films, **Director:** Leon Klimonvsky, **Guió:** Manuel Tamayo, Fernando Galiana, **Fotografia:** Francisco Sánchez, **Música:** Isidro Maiztegui, **Muntatge:** Antonio Gimeno, **Intèrprets:** Cristina Galbo, Adriano Domínguez, José M. Prada, Elena Espejo, B/N – 98 min.

Sinopsi argumental: Bernadette és la burla dels seus companys perquè no sap el catecisme. Un dia es queda a la gruta de Massabielle on se li apareix la Verge Maria qui li demana que vagi allà cada 15 dies.

Aquellas palabras (1949)

Productora: Galatea Films, **Director:** Luis Arroyo, **Guió:** Luis Arroyo, **Fotografia:** Emilio Foriscot, **Música:** Manuel Parada, **Muntatge:** Félix Suárez Inclán, **Intèrprets:** Ana Mariscal (Dona d'Andrés), Isabel de Pomés (Esther), José M. Seoane (Pedro Carlos), Tony D'Algy (Don Eugenio), Carlos Agosti (Doctor Hoyos), Modesto Cid, Fernando Sancho, Carlos Martínez Campos, Enrique Pérez de Rozas, Emilio Ruiz, Àngel Somoza, B/N – 82 min.

Sinopsi argumental: A Filipines arriba el pare Carlos per tal de construir una missió en les illes. La guerra li farà passar moments difícils i serà internat a un camp de concentració.

Así en el cielo como en la tierra (1994)

Productora: Atrium Producciones, **Director:** José Luis Cuerda, **Guió:** José Luis Cuerda, **Fotografia:** Javier G. Salones, **Música:** Francis Ibañez, **Muntatge:** M. Elena Sainz de Rozas, **Intèrprets:** Fernando Fernan Gómez (Déu), Francisco Rabal (Sant Pere), Jesús Bonilla (Jesús), M. Carmen Ramirez (Verge Maria), Chus Lampreave (Doña Asunción), Luis Ciges (Luis Matacanes), Mónica Molina (Lola), Quique san Francisco (sant Gabriel), Gabino Diego, Color – 102 min.

Sinopsi argumental: Déu vol tenir un altre fill però no troba una dona verge disposada a deixar-se convèncer per l'arcàngel Gabriel. Jesucrist es deprimeix davant la possibilitat de deixar de ser el fill únic

Ave María (1999)

Productora: Manga Films, **Director:** Eduardo Rossoff, **Guió:** Camille Thomasson, **Fotografia:** Henner Hofmann, **Música:** Carles Casas, **Muntatge:** Luis Manuel del Valle, **Intèrprets:** Ana Torrent, Juan Diego Botto, Teresa López-Tarín, Damian Alcázar, Demian Bichir, Fermí Reixach, Luis de Icaza, Color – 102 min.

Sinopsi argumental: Mèxic. S. XVII. En un convent viu la filla natural del seu fundador, un noble espanyol que va tenir relacions amb una indígena. La jove, no té clara la seva vocació religiosa, s'interessa per l'astronomia, i provoca l'enveja d'una monja que la calumnia.

Balarrasa (1951)

Productora: Aspa P.C., **Director:** José Antonio Nieves Conde, **Guió:** Vicente Escrivá, **Fotografia:** Manuel Berenguer, **Música:** Jesús García Leoz, **Muntatge:** Juan Serra, **Intèrprets:** Fernando Fernan Gómez (Javier Mendoza), María Rosa Salgado (Mayte), Dina Stein (Lina), Luis Prendes (Fernando), Eduardo Fajardo (Mario), Jesús Tordesillas, Maruchi Fresno, José M. Rodero, Manuel Morán, Mario Berriatúa, Julia Caba Alba, José Bodalo, B/N – 90 min.
Sinopsi argumental: Javier Mendoza deixa de ser soldat i entra al seminari després de veure un company assassinat.

Bíblia en pasta, La (1984)

Productora: Impala, **Director:** Manuel Summers, **Guió:** Manuel, Guillermo y Francisco Summers, **Fotografia:** Manuel Rojas, **Música:** Carlos Vizziedo, **Muntatge:** José Luis Peláez, **Intèrprets:** Caledón Parra, Annitte Meils, José Rivera Caracolillo, Fulgencio Segueiro, Luis de la Fuente, Manuel Agustina, Juan Muñoz, Alberto de Gregorio, Emilio Fornet, Trina Casaldi, José M. Tasso, Color – 90 min.
Sinopsi argumental: És la revisió satírica de diferents personatges de la bíblia.

Bienvenido Padre Murray (1964)

Productora: Exclusivas Floralva Producción, **Director:** Ramón Torrado, **Guió:** Federico de Urrutia, anuel Sebares, **Fotografia:** Ricardo Torres, **Música:** Manuel Parada, **Intèrprets:** René Muñoz, Ángel del Pozo, Paul Piaget, Charito del Rio, Howard Vernon, Jesús Tordesillas, Fernando Sancho, Tomás Blanco, Color –83 min.
Sinopsi argumental: L'arribada d'un capellà negre revoluciona el poble de Texas.

Boda del señor cura, La (1963)

Productora: Internacional Films, **Director:** Lucas Demare, **Guió:** Lucas Demare, Augusto Ros Bastos, **Fotografia:** Antonio Macassoli, **Música:** José Buenagu, **Intèrprets:** José Suarez (Luciano), Graciela Borges (Iluminada), Susana Campos, José Guardiola, Nestor Deván, Marta Padován, Hugo Pimentel, José Rubio, Ricardo Canales, Manuel Alexandre, B/N – 85 min.
Sinopsi argumental: Luciano torna al seu poble des de l'Àfrica amb molts diners. Quan es decideix casar tot el poble li prepara una innocentada que portarà tràgiques conseqüències.

Boda del señor cura, La (1979)

Productora: 5 Films, **Director:** Rafael Gil, **Guió:** Rafael Gil, Fernando Vizcaino Casas, **Fotografia:** José F. Aguayo, **Música:** Antonio García Abril, **Muntatge:** José Luis Matesanz, **Intèrprets:** José Sancho, José Luis Galiardo, José Bodalo, Manuel Tejada, Alfonso del Real, Manuel Codeso, Ricardo Merino, Juan Santamaria, Fernando Sancho, Blanca Estrada, Rafael Hernandez, Gemma Cuervo, Isabel Luque, Color – 99 min.
Sinopsi argumental: Una escola de jesuïtes celebra els 25 anys mentre un professor es casa amb una noia de "Strep tease".

Buenos días perdidos, Los (1975)

Productora: P.C. Coral, **Director:** Rafael Gil, **Guió:** Antonio Gala, Miguel Rubio, **Fotografia:** José F. Aguayo, **Música:** Carmelo Bernaola, **Muntatge:** José Luis Matesanz, **Intèrprets:** Juan Luis Galiardo (Lorenzo), Teresa Rabal (Consuelito), Queta Claver (Hortensia); Manuel Galiana (Cleofàs); Erasmo Pascual (don Remigo), Mabel Escaño (boticaria), Eulalia del Pino (Genoveva), Manuel Ayuso (comerciante), Color – 101 min.
Sinopsi argumental: Lorenzo arriba a un poble per cobrir una plaça de guàrdia municipal i s'enamora de la dona del seu millor amic el sagristà Cleofàs

Calabuch (1956)

Productora: Aguila Films, **Director:** Luis García Berlanga, **Guió:** Ennio Flaiano, Leonardo Martín, Florentino Soria, Luis García Berlanga, **Fotografia:** Francisco Sempere, **Música:** Guido Guerrini, Maestro Lavagnino, **Muntatge:** Pepita Orduna, **Intèrprets:** Edmund Gwenn (professor Hamilton), Valentina Cortese, Franco Fabrizi, Juan Calvo, Félix Fernández, José Isbert, José Luis Ozores, Francisco Bernal, María Vico, Mario Berriatúa, Pedro Beltrán, Manuel Guitián, Nicolás D. Perchicot, Manuel Alexandre, B/N –93 min.
Sinopsi argumental: La Interpol mobilitza els seus agents en desaparèixer el professor Hamilton, inventor d'una màquina amb la que cerca la pau dels pobles. Refugiat en un poblet, el savi troba l'alegria de viure.

Camino, El (1963)

Productora: Ana M. Rodriguez Arroyo, **Director:** Ana Mariscal, **Guió:** José Zamit, Ana Mariscal, Miguel Delibes, **Fotografia:** Valentin Javier, **Música:** Gerardo Gombau, **Muntatge:** Juan Pisón, **Intèrprets:** Julia Caba Alba, Joaquín Roa, Mary Delgado, Maruchi Fresno, José Antonio Mejías, Ángel Díaz Alfaro, Maribel Martín, José Orjas, Jesús Cespo, Rafael MartínCalvo, Mary Paz Pondal, B/N – 100 min.

Sinopsi argumental: Lola "la guindilla" s'ha erigit en zeladora de la moralitat del poble on viuen els amics Roque i Daniel i altres persones.

Canción de cuna (1961)

Productora: C.C. Unión, **Director:** José M. Elorrieta, **Guió:** José M. Elorrieta, Juan Antonio Verdugo, Heriberto Valdés, **Fotografia:** Pablo Ripoll, **Música:** Fernando García Morcillo, **Muntatge:** Gaby Peñalba, **Intèrprets:** Lina Rosales, Soledad Miranda, Jaime Avellán, Antonio Garisa, Katia Loritz, Lina Yegros, Tota Alba, Carlota Bilbao, Rosita Yarza, M. Esperanza Navarro, Color/Eastmancolor – 93 min.

Sinopsi argumental: Les germanes d'un convent troben una nena a la porta de la seva comunitat. L'adopten i la veuen créixer i enamorar-se.

Canción de cuna (1994)

Productora: Nickel Odeon Dos/TVE, **Director:** José L. Garci, **Guió:** José L. Garci, Horacio Valcárcel, **Fotografia:** Manuel Rojas, **Música:** Manuel Balboa, **Muntatge:** Miguel González, **Intèrprets:** Fiorella Faltoyano, Amparo Larrañaga, María Massip, Virginia Mataix, Diana Peñalver, M. Luisa Ponte, Maribel Verdú, Carmelo Gómez, Alfredo Landa, Dolores Aguado, Carmen Jiménez, Color/Eastmancolor – 101 min.

Sinopsi argumental: Una nena acabada de néixer és abandonada en el torn d'un convent. Les monges l'adoptaran.

Canto del gallo, El (1955)

Productora: Aspa P.C., **Director:** Rafael Gil, **Guió:** Vicente Escrivá, **Fotografia:** Alfredo Fraile, **Música:** Juan Quintero, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Francisco Rabal, Jacqueline Pierreux, Gerard Tichy, Antonio Riquelme, Alicia Palacios, Julia Lajos, Félix de Pomés, Carmen Rodríguez, José Luis Heredia, Asunción Balaguer, Luis Induni, José Manuel Martín, Francisco Sánchez, Porfiria Sanchiz, B/N-95 min.

Sinopsi argumental: Durant la revolució en un país comunista dos sacerdots són presos. Un d'ells el pare Müller, abjura de la seva fe malgrat després torna a exercir de capellà.

Capitán de Loyola, El (1949)

Productora: Producciones Calderón, **Director:** José Díaz Morales, **Guió:** José M. Pemán, Bonmatíde Codecido, Padre Heredia (Jesuita), **Fotografia:** Ted Pahle, **Música:** Manuel Parada, **Muntatge:** Bienvenida Sanz, **Intèrprets:** Rafael Durán (Iñigo de Loyola), Maruchi Fresno (Reina doña Juana), Alicia Palacios (Laura), M. Rosa Salgado (Infanta Catalina), Asunción Sancho, Manuel Luna, Ricardo Acero, José Emilio Alvarez, Manuel Káyser, Francisco Pierrá, José M. Lado, B/N – 100 min.

Sinopsi argumental: Iñigo de Loyola es ferit en combat i en la seva convalescència es convertirà i fundarà la Compañía de Jesús.

Cartas de amor de una monja (1978)

Productora: José Frade P.C., **Director:** Jordi Grau, **Guió:** Gemma Arquer, Jordi Grau, **Fotografia:** Fernando Arribas, **Música:** Antonio Pérez Olea, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Analía Gadé, Alfredo Alcón, Teresa Gimpera, Fernando Sánchez Polack, Lina Romay, Carmen Fortuny, Virginia Mataix, Color – 110 min.

Sinopsi argumental: La mare Mariana de la Cruz manté una comunicació intensa amb el capellà del convent i, de mica en mica, neix entre ells una atracció sexual.

Cerca de la ciudad (1952)

Productora: Goya / Exclusivas Foralva, **Director:** Luis Lucía, **Guió:** José Luis Colina, Luis Lucía, **Fotografia:** Alfredo Fraile, **Música:** Juan Quintero, **Muntatge:** Antonio Ramirez de Loaysa, **Intèrprets:** Adolfo Marsillach (Padre José), José Isbert (Ramón), Margarita Robles (doña Casilda), Eugenio Domingo (Luis), Ángel Alvarez (don Felipe), Eduardo Fajardo, Manuel Bermúdez, Antonio Ozores, Manuel Kayser, Francisco Pérez Camorias, José Moratalla, B/N – 90 min.

Sinopsi argumental: El pare José intenta que una dona rica cedeixi la seva casa per a nois sense llar

Cerca del cielo (1951)

Productora: Columbus Films, **Director:** Domingo Viladomat, Mariano Pombo, **Guió:** Clemente Pamplona, Jesús Vasallo, **Fotografia:** Antonio López Ballesteros, **Música:** Emilio Lehmborg, **Muntatge:** Sara Ontañón, **Intèrprets:** Padre Venancio Marcos (Padre Anselmo Polanco), Patricia Morán (Cristina), Gustavo Rojo (Carlos), José Sepúlveda (Luciano), José M. Seoane (Enrique), Guillermo Marín (Trías), Raúl Cancio, Milagros Leal, Antonio Casas, Armando Moreno, B/N – 95 min.

Sinopsi argumental: Teruel 1939. El pare Polanco comença el seu ministeri de bisbe de Teruel en el moment de la guerra civil. Es veurà obligat a fer declaracions que van contra els seus principis.

Cerco del diablo, El (1952)

Productora: Mercurio Films, **Director:** Edgar Neville, **Guió:** J. A. Pérez Torreblanca, Edgar Neville, Camilo José Cela, **Fotografia:** Enrique Guerner, José F. Aguayo, **Música:** Jesús García Leoz, **Muntatge:** Sara Ontañón, **Intèrprets:** José Bodalo, Virgilio Teixeira, Guillermo Marín, Julio Ferrer, Agustín Languilhoat, Manuel Medina, Rafael Bardem, Luis Prendes, Margarita Andrey, José M. Lado, Manuel de Juan, Conchita Montes, Tilda Thamar, Manuel Dicenta, Fernando Rey, B/N – 86 min.

Sinopsi argumental: Drama religiós-fantàstic en el que es debat el tema moral del bé i el mal, de l'àngel i el dimoni, l'amor i l'odi.

Cielo Negro (1951)

Productora: Intercontinental Films, **Director:** Manuel Mur Oti, **Guió:** Francisco Pierrá, Angel Gonzalez Alvarez, **Fotografia:** Manuel Berenguer, **Música:** Jesús García Leoz, **Muntatge:** Antonio Gimeno, **Intèrprets:** Susana Canales (Emilia), Fernando Rey (Lope Veiga), Luis Prendes (Fortún), Teresa Casal (Lola), Inés Pérez (doña Clara), Julia Caba Alba (Fermina), Francisco Pierrá (médico), Porfiria Sánchez (madame Dorín), Manolo Morán (fotografo), Raúl Cancio, B/N – 113 min.

Sinopsi argumental: Una noia, dependent d'un magatzem, roba un vestit. Es succeiran els problemes fins que es resoldran amb la intervenció de la gràcia.

Cotolay (1966)

Productora: Midega Films, **Director:** José Antonio Nieves Conde, **Guió:** Luis Antonio Ruiz, Luis Ligeró, José A. Nieves Conde, **Fotografia:** Mario Pacheco, **Música:** Ángel Arteaga, **Muntatge:** José Luis Matesanz, **Intèrprets:** Vicente Parra, José Bodalo, Conrado San Martín, José Bastida, Ramón Centenero, Cris Huerta, Roberto Rey, Santiago Ontañón, Xan das Bolas, Francisco Camorías, Miguel Palenzuela, Alberto Fernández, Enrique Navarro, José Morales, Color – 112 min.

Sinopsi argumental: S. XIII. Tres frares arriben a Santiago de Compostela i reben l'ordre de fundar un monestir.

Cristo de los faroles, El (1958)

Productora: Unión Films, **Director:** Gonzalo P. Delgrás, **Guió:** Gonzalo P. Delgrás, **Fotografia:** César Fraile, **Música:** Daniel Montorio, **Muntatge:** Pedro del Rey, **Intèrprets:** Antonio Molina, M. De los Angeles Hortelano, Margarita Robles, Rafael Romero Marchent, Manuel de Juan, Alcía González, Laura Granados, José Villasante, Jesús Puente, Pedro Fenollar, Fidel Navacerrada, Rafaela Aparicio, Luis de Baeza, Enrique Nuñez, B/N – 88 min.

Sinopsi argumental: Un cantant s'enamora d'una dona que resa sovint davant de "El Cristo de los faroles".

Cristo del Océano, El (1971)

Productora: Devon Film / Izaro Films, **Director:** Ramón Fernández, **Guió:** Federico de Urrutia, Alfredo Mañas, Luciano Martino, **Fotografia:** Giovanni Bergamini, **Música:** Bruno Nicolai, **Muntatge:** Pedro del Rey, **Intèrprets:** Nino del Arco (Pedro/Luca), Paul Stevens (Paolo Gozolino), Pilar Velázquez (madre de Luca), Perla Cristal, Leonard Mann, Roberto Camardiel, Elio Marconato, José Manuel Martín, Anita Farra, Gennarino Pappagalli, Color – 77 min.

Sinopsi argumental: La mare de Luca confia el seu fill a Pere, un pescador perquè cerquin en el mar el seu marit desaparegut.

Cristo Negro (1963)

Productora: Copercines, **Director:** Ramón Torrado, **Guió:** Joaquín Romero Hernández, **Fotografia:** Ricardo Torres, **Música:** Manuel Parada, **Muntatge:** Gaby Peñalba, **Intèrprets:** René Muñoz, José Bodalo, Jesús Tordesillas, María Silva, José Manuel Martín, Fernando Hilbeck, Charito del Río, M. Antonieta Hernández, Pedro Formentar, Asunción Paredes, B/N – 80 min.

Sinopsi argumental: Mikoa, educat a la missió del pare Braulio, reconeix que ha assassinat al seu pare i que prepara un moviment revolucionari.

Cruz en el infierno, Una (1957)

Productora: Universitas Films, **Director:** José M. Elorrieta, **Guió:** Rafael J. Salvia, **Fotografia:** Miguel Fernández Ávila, **Música:** Fernando Garcia Morcillo, **Muntatge:** Félix Suarez Inclán, **Intèrprets:** Elena Barrios (Hermana Esperanza), José Nieto (Laszlo), María artín (Mariella), Manolo Morán (Hermano Bartolomé), B/N – 95 min.

Sinopsi argumental: Indochina. Els vietnamites envaeixen una missió espanyola. Laszlo, un ateu, ha de fer-se càrrec de la missió i les persones que i habiten.

Cura de aldea, El (1927)

Productora: Atlántica Cinematográfica, **Director:** Florián Rey, **Guió:** Florián Rey, Carlos del Arpe, **Fotografia:** Carlos Pahissa, **Intèrprets:** Elisa Ruiz (María), Marina Torres (Ángela), Rafael Pérez Chaves (Padre Juan), Constante Viñas (Gaspar), Luis Infiesta (Roque), Carmen Rico (Fanny), Alfonso Orozco (Diego), Leo de Córdoba (El señorito de Salamanca), B/N – 63 min.

Sinopsi argumental: Ángela es casa amb Gaspar el cacique del poblea qui li oculta que el seu germà és un bandoler. Al seu fill l'abandona a la casa del rector.

Cura de aldea, El (1936)

Productora: Cifesa, **Director:** Francisco Camacho, **Guió:** Francisco Camacho, **Fotografia:** Fred Mandel, Andrés Pérez Cubero, **Música:** Rafael Martínez, **Muntatge:** Taverna, **Intèrprets:** Juan de Orduña (Diego), Pilar Muñoz (Ángela), M. Del Carmen Merino (María), Valentín R. González (Padre Juan), Manuel Arbó, Pablo Alvarez Rubio, B/N – 95 min.

Sinopsi argumental: És una nova versió de la pel·lícula anterior.

Cura ya tiene hijo, El (1984)

Productora: Izaro Films, **Director:** Mariano Ozores, **Guió:** Mariano Ozores, **Fotografia:** Domingo Solano, **Música:** Gregorio García Segura, **Muntatge:** Antonio Ramirez de Loaysa, **Intèrprets:** Fernando Esteso (don Justo), Antonio Ozores, Alfonso del Real, África Pratt, Ángel Ter, Manolo Zarzo, Adriana Ozores, Luis M. Armenteros, Florinda Chico, Juanito Navarro, Color – 87 min.

Sinopsi argumental: Don Justo, reb un bebé en secret de confesió.

Curita cañón, Un (1974)

Productora: Talia Film, **Director:** Luis M. Delgado, **Guió:** Antonio Vies, **Fotografia:** José F. Aguayo Jr., **Música:** Gregorio García Segura, **Muntatge:** Pedro del Rey, **Intèrprets:** Alfredo Landa, Irene Gutiérrez Caba, Nené Morales, Antonio Ferrandis, Alfonso del Real, Andrés Vazquez, Antolín García, Ricardo Tundidor, Emilio Gutierrez Caba, Erasmo Pascual, Mercedes Borque, José Franco, Luis Rico, Carmen Martínez Sierra, Color/Eastmancolor – 93 min.

Sinopsi argumental: El padre Saturio es traslado a un pueblo donde manda la anticuada viuda doña Aurora y donde se vive la fiebre de las prospecciones petrolíferas. Allí se enfrenta con un sacerdote protestante.

De la piel del diablo (1962)

Productora: Prodisa, **Director:** Alejandro Perla, **Guió:** Antonio de Jaén, **Fotografia:** Alfonso Nieva, **Música:** Fernando Aquellades, **Muntatge:** Pietra Nieva, **Intèrprets:** Antonio Pérez (Toni), Santiago Rivero, Jaime Blanch, Miguel Madrid, Julia Pachelo, Antonio Pérez Jurado, Elena Fernández, Color – 80 min.

Sinopsi argumental: Toni salva la vida a les seves companyes de les de El Frente de Juventudes.

Dia de la bestia, El (1995)

Productora: Sogetel, **Director:** Eloy de la Iglesia, **Guió:** Àlex de la Iglesia, Jorge Guerricaechevarría, **Fotografia:** Flavio Martínez Laviano, **Música:** Battista Lena, **Muntatge:** Teresa Font, **Intèrprets:** Àlex Angulo (Padre Berriatúa), Armando de Razza (professor), Santiago Segura (José M.), Terele Pávez (rosario), Nathalie Seseña Color–103 min.

Sinopsi argumental: Madrid. 1995. El padre Berriatúa està segur que el naixement de l'Anticrist serà per Nadal. Cerca una persona que el posi en contacte amb Satàn.

Día perdido, Un (1954)

Productora: Estela Films, **Director:** José M. Forqué i Noel Clarasó, **Guió:** Noél Clarasó, José M. Forqué, **Fotografia:** Cecilio Paniagua, **Música:** Isidro B. Maiztegui, **Muntatge:** Petra de Nieva, **Intèrprets:** Ana Mariscal (Madre Lucia), Elvira Quintilla (Hermana Matilde), María Dulce Hermana Rosa), Virgilio Teixeira (Andrés), Elena Barrios (Conchita), José Isbert (Paco), Lina Canalejas (Chica), Félix Dafaucé, Irene Caba Alba. Antonio Garisa, B/N – 85 min.

Sinopsi argumental: Madrid, 1954. Tres monges van a Madrid a fer uns encarrecs i es troben un nen. Amb l'ajut d'un taxista trobaran els pares.

Día tras día (1951)

Productora: Producciones Altamira, **Director:** Antonio del Amo, **Guió:** Mariano Pombo, Juan Bosch, Antonio del Amo, **Fotografia:** Juan Mariné, **Música:** Jesús García Leoz, **Muntatge:** Pepita Orduña, **Intèrprets:** Mario Berriatúa (Ernesto), Marisa de Leza (Luisa), Manuel Zarzo (Anselmo), José Prada (Padre José); Carmen Sánchez (Doña Carmen), Jacinto san Emeterio (Don Andrés), Manuel Requena (Solomillo), B/N – 90 min.

Sinopsi argumental: Madrid, 1950. El pare José intenta portar a bon camí les vides de dos joves Ernesto i Anselmo. Lucia s'enamorarà d'Ernesto.

Divina justícia (1928)²

Productora: Valencia Film, **Director:** José Fernández Bayot, **Fotografia:** Giuseppe Sessia, **Intèrprets:** Amparo Ferrer (Sacristana), Avelino Nieto (Padre Alberto), José Fernández (sacristán), Maruja Roig, Ramón Semeguet, Juan Lurbe, Francisco Climent, Luis Morón, Vicente Ruiz, Leonardo García, B/N – 100 min.

Sinopsi argumental: Valencia, años 20. El pare Alberto per no trencar el secret de confessió es veu perseguit

Divinas palabras (1987)

Productora: Lola Films, **Director:** José Luis García Sánchez, **Guió:** José Luis García Sánchez, Enrique Llovet, Diego Santillán, **Fotografia:** Fernando Arribas, **Música:** Milladoiro, **Muntatge:** Pablo Bautista, **Intèrprets:** Ana Belén, Francisco Rabal, Imanol Arias, Aurora Bautista, Tito Gracia, Antonio Gamero, María Elena Flores, Dorotea Bárcena, Luis Ciges, Eduardo Puceiro, Nicolás Dueñas, Concha Goyanes, Rosa Álvarez, Juan Echanove, Esperanza Roy, Rebeca Tébar, Color – 105 min.

Sinopsi argumental: El sacristán de la aldea de san Clemente es a falta de cura una autoridad eclesiástica. Su mujer y una cuñada se disputan el hijo de otra hermana, hidrocéfalo, con el que sacar dinero

Dolorosa, La (1934)

Productora: Falcó Films, **Director:** Jean Grémillon, **Guió:** Jean Gremillon, **Fotografia:** Jacques Montherant, José M. Beltrán, **Música:** José Serrano, Daniel Montorio, **Intèrprets:** Rosita Diaz Gimeno, Agustín Godoy, M. Amparo Bosch, Pilar García, Eva López, Ramón Cebrián, Anselmo Fernández, Luis Llaneza, B/N – 85 min.

Sinopsi argumental: Un pintor ha de restaurar un quadre per una ermita: La Dolorosa. Coneix una dona que li farà de model i de qui s'enamorarà.

Don Lucio y el hermano Pio (1960)

Productora: Arturo González PC, **Director:** José Antonio Nieves Conde, **Guió:** Jaime G. Herranz, **Fotografia:** Alfredo Fraile, **Música:** Manuel Parada, **Muntatge:** Margarita de Ochoa, **Intèrprets:** Tony Leblanc (Luco), José Isbert (Hermano Pio), Montserrat Salvado (Mary), Tony Soler (Remedios), Pedro Porcel (Rivera), Ana M. Custodio (Doña Lola), Fernando Rey, Alfredo Mayo, José Calvo, Gracita Morales, Carmen Porcel, José Morales, B/N – 85 min.

Sinopsi argumental: Madrid, 1960. El germà Pio, almoïner d'un orfanat, arriba a la capital amb la imatge de Jesús. Luico que acaba de sortir de la presó la hi roba.

² També coneguda com **Secreto de confesión** una versió dirigida per Ricardo Baños el 1906 de 7 minuts de durada.

Dorado, El (1988)

Productora: Compañía Iberoamericana de TV, **Director:** Carlos Saura, **Guió:** Carlos Saura, **Fotografia:** Teo Escamilla, **Música:** Alejandro Massó, **Muntatge:** Pedro del Rey, **Intèrprets:** Omero Antonutti, Lambert Wilson, Eusebio Poncela, Gabriela Roel, Inés Sastre, José Sancho, Patxi Bisquert, Paco Algora, Feodor Atkine, Abel Vitón, Francisco Merino, Mariano González, Gladys Catania, David González, Alfredo Catania, Color – 144 min.

Sinopsi argumental: 1560. Pedro de úrsua, marxa a la recerca del regne de Omagua i de El Dorado comandant una expedició espanyola. Durant un motín Lope de Aguirre agafa el poder i es subleva contra la corona d'Espanya.

Encrucijada para una monja (1967)

Productora: Izaro Films, **Director:** Julio Buchs, **Guió:** Federico de Urrutia, Manuel Sebares, **Fotografia:** Gabor Pogany, **Música:** Giovanni Fusco, **Muntatge:** Gaby Peñalba, **Intèrprets:** Rosanna Schaffino (sor María), John Richradson (Pierre Lemon), Mara Cruz, Ángel Picazo, Paloma Valdés, Andres Mejuto, Margot Cottens, Lili Murati, Lorenzo Terzón, Antonio Pica, Color – 90 min.

Sinopsi argumental: Sor María es violada per uns rebels i al tornar a la civilització s'adona que està embarassada

Entre tinieblas (1983)

Productora: Tesauro, **Director:** Pedro Almodóvar, **Guió:** Pedro Almodóvar, **Fotografia:** Angel Luis Fernández, **Música:** CAM Española, **Muntatge:** José Salcedo, **Intèrprets:** Cristina Sánchez Pascual (Yolanda), Julieta Serrano (madre Superiora), Marisa Paredes (sor Estiércol), Mari Carrillo (marquesa), Lina Canalejas (sor Vibora), Manuel Zarzo (capella), Carmen Maura (sor Perdida), Chus Lampreave (sor rata d callejón), Color – 108 min.

Sinopsi argumental: Yolanda una cantant de boleros, ha matat accidentalment al seu nuvi, es refugia en un convent dedicat a redimir noies esgarriades

Escándalo, El (1943)³

Productora: Ballesteros S.A., **Director:** José Luis Sáenz de Heredia, **Guió:** José Luis Sáenz de Heredia, **Fotografia:** Michel Kelber, **Música:** Manuel Parada, **Muntatge:** Julio Peña, **Intèrprets:** Armando Calvo (Fabián Conde), Manuel Luna (Diego), Mercedes Vecino (Matilde), Guillermo Marín (Lázaro), Trini Montero (Gabriela), Ricardo Calvo (Padre Manrique), Porfiria Sánchez, Juan Calvo, Guillermina Grin, Carlos Muñoz, Manuel París, B/N – 120 min.

Sinopsi argumental: Fabián a qui li agraden molt les dones n'enamora a una a qui deixa i que ingressa a un convent.

Este cura (1968)

Productora: Cesáreo González, **Director:** Enrique Carreras, **Guió:** Ariel Cortazo, Enrique Carreras, **Fotografia:** Antonio Merayo, **Música:** Tito Ribero, **Muntatge:** Jorge Gárate, **Intèrprets:** Antonio Garisa (Padre Juan), Evangelina Salazar, Alfredo Mayo, Javier Portales, Norberto Suarez, Teresa Blanco, Gloria Ferrandiz, Hernán Guido, Alcía Rojas, Color – 109 min.

Sinopsi argumental: Quan el Padre Juan torna d'un congrés ecumènic li diuen que Soledad està embarassada i no vol dir de qui.

Estel de Betlem, L' (1968)

Productora: P.C. Cinre, **Director:** Manel Esteba, **Guió:** Manel Esteba, Manuel Bengoa, Vicente Lluch, **Fotografia:** Julio Pérez de Rozas, **Música:** Rafael Ferrer Fitó, **Intèrprets:** Carles Julià (Joan), Glòria Roig (mare), Santiago Rivero (metge i pastor), M. Victòria Durà (Llúcia), Antonio Molino (revisor i Gaspar), Pepe Nieto (viatjant i Melcior), Color-76 min.

Sinopsi argumental: Joan de 7 anys decideix anar a trobar Jesús perquè curi la seva germana.

Extramuros (1985)

Productora: Blau Films, **Director:** Miguel Picazo, **Guió:** Miguel Picazo, **Fotografia:** Teo Escamilla, **Música:** José Nieto, **Muntatge:** José Luis Matesanz, **Intèrprets:** Carmen Maura (Sor Ana), Mercedes Sampietro (Sor Àngela), Aurora Bautista (Piora), Assumpta Serna (Huesped), Antonio Ferrandis (Metge), Manuel Alexandre (capellà), Conrado San artín (Duc), Marta Fernández (Doncella), Valentín Paredes (Correu), Color/Eastmancolor – 118 min.

Sinopsi argumental: Per salvar el convent de la miseria Sor Àngela fingeix estar estigmatitzada.

³ Hi ha una altra versió de 1964 dirigida per Javier Setó amb Julia Caba Alba, José Canalejas, Juan Calzadilla i Mara Cruz com a protagonistes.

Fe, La (1947)

Productora: Suevia Films, **Director:** Rafael Gil, **Guió:** Rafael Gil, **Fotografia:** Alfredo Fraile, **Música:** Manuel Parada, **Muntatge:** Sara Ontañón, **Intèrprets:** Amparo Rivelles (Marta Osuna), Rafael Duran (Padre Luis), Guillermo Marín (Alvaro Montesinos), Juan Espantaleón (Padre Miguel), Camino Garrigó (Josefa), Fernando Fernández de Córdoba (Sr. Osuna), Ricardo Calvo (Bisbe), Cándida Losada (Joaquina), B/N – 102 min.

Sinopsi argumental: El padre Luis acompanya a Marta a un convent perquè pateix arrebatos místics. Pel camí ella intenta seduir-lo.

Forja de almas (1943)

Productora: Lais Cinematografica, **Director:** Eusebio Fernández Ardavin, **Guió:** Ricardo Mazo, Inocencio Guzman, **Fotografia:** Hans Scheib, **Música:** Francisco Alonso, **Muntatge:** Margarita Ochoa, **Intèrprets:** Antoñita Colomé (M. Jesús), Alberto Romea (Padre Andrés Manjon), Raúl Cancio (Carlos), Juan Roa (Curro), Manolita Morán (Gracita), Germán Siles, Francisco Hernandez, Fernando Morales, Fernando Valdivieso, B/N – 104 min.

Sinopsi argumental: El padre Andrés funda les Escuelas del Avemaría. La mestra M. Jesús s'enamora d'un periodista que ha perdut la fe.

Fraile, El (1990)

Productora: Meditaerraneo-Cine, **Director:** Francisco Lara, **Guió:** Francisco Lara, **Fotografia:** Ángel Luis Fernández, **Música:** Antón García Abril, **Muntatge:** José Luis Matesanz, **Intèrprets:** Paul McGann, Sophie Ward, Color – 104 min.

Sinopsi argumental: Matilde es disfressa de frare per entrar al convent dels caputxins i poder enamorar al pare Lorenzo.

Fray escoba (1961)

Productora: Copercines, **Director:** Ramón Torrado, **Guió:** Jaime G. Herranz, **Fotografia:** Ricardo Torres, **Música:** Manuel Parada, **Muntatge:** Gaby Peñalba, **Intèrprets:** René Muñoz (Fray Martín), Juan Calvo, José Luis Gonzalez, Esther Zulema, Jesús Tordesillas, Marta Ducal, Alfredo Mayo, Félix Dafauce, Mariano Azaña, Roberto Rey, Inmaculada Pérez, Angel Alvarez, José Alvarez, Xan das Bolas, B/N – 101 min.

Sinopsi argumental: Lima, 1579. Biografia del padre Martin de Porres

Fray Torero (1966)

Productora: Cesáreo González, **Director:** José Luis Sáenz de Heredia, **Guió:** Ramón López Montenegro, Ramón Peña, José Luis Sáenz de Heredia, **Fotografia:** Manuel Rojas, **Música:** Antón García Abril, **Muntatge:** José Luis Matesanz, **Intèrprets:** Paco Camino (Francisco), Angelica Maria (Mirta), Antonio Garisa (Mellizo), Sancho Gracia, Agustin Gonzalez, Pedro Porcel, José Alfayate, Roberto Font, Julio San Juan, Antonio Riquelme, Mariano Ozores, Manuel Dicenta, José M. Prada, Manuel Alexandre, B/N – 102 min.

Sinopsi argumental: Fray Francisco deixa el convent per dedicar-se a torejar però després del seu èxit torna a la comunitat.

Frente infinito, El (1959)

Productora: PEC Argemí, **Director:** Pedro Lazaga, **Guió:** Luis Comerón, Jorge Illa, **Fotografia:** Salvador Torres Garriga, **Música:** Xavier Montsalvatge, **Muntatge:** Maria Rosa Ester, **Intèrprets:** Adolfo Marsillach (Padre Herrera), Gerard Tichy (Capitán Estrada), Josefina Güell (Cristina), Ramón Durán (Capitán Ibañez), José Marco (Teniente Martín), Jesús Colomer (Paco Molina), Miguel Fleita (Sargento Soriano), José Sancho (Comandante Espinosa), B/N – 101 min.

Sinopsi argumental: Guerra civil espanyola. El pare Herrera es ordenat capellà i va a les files dels soldats on descubreix els homes de guerra.

Frontera de Dios, La (1965)

Productora: Eurofilms, **Director:** Cesar Fernandez Ardavin, **Guió:** José M. Pérez Lozano, César Fernández Ardavin, **Fotografia:** Manuel Rojas, **Música:** Regino Sainz de la Maza, **Muntatge:** Magdalena Pulido, **Intèrprets:** Enrique Dávila, José Marco, Manuel Manzanuque, Julia Gutierrez Caba, Alicia Altabella, Rodolfo G. Del Campo, Enriqueta Carballeira, Gonzalo Cañas, Mercedes Barranco, B/N – 82 min.

Sinopsi argumental: Renato es utilitzat pel cacique del poble com a miraculer.

Fumata blanca (2002)

Productora: Iris Star S.L., **Director:** Miquel García Borda, **Guió:** Ulises Bermejo, Enrique Calvo, Miquel García Borda, **Fotografia:** Jordi Tort, **Música:** Ernest Armengol, Santos Berrocal, Florenci Ferrer, **Muntatge:** Joan Vallverdú, **Intèrprets:** José Sacristán, Adrià Collado, Cayetana Guillén Cuervo, Héctor Alterio, Franco Nero, Pere Molina, Miquel García, Joan Massotkleiner, Color – 113 min.

Sinopsi argumental: Amb motiu de les jornades interreligioses, Michael Romero viatja a Barcelona per protegir el seu mentor el cardenal Giovannello. Quan aquest és segrestat, Michael parla amb el seu pare, Luis Romero, l'únic policia amb el que pot confiar.

Guerra de Dios, La (1953)

Productora: Aspa, **Director:** Rafael Gil, **Guió:** Vicente Escrivá, **Fotografia:** Alfredo Fraile, **Música:** Joaquín Rodrigo, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Alberto Romea, Claude Laydu, Francisco Raval, José Marco, Fernando Sancho, Gerard Tichy, Jaime Blanch, Maria Eugenia, B/N – 96 min.

Sinopsi argumental: Andrés un jove sacerdot d'un poble miner lluita contra la incomprensió

Hay un camino a la derecha (1953)

Productora: Titán Films, **Director:** Francisco Rovira Beleta, **Guió:** M. Saló, Francisco Rovira Beleta, **Fotografia:** Salvador Torres Garriga, **Música:** Piero Umiliani, **Muntatge:** Alberto Gasset, **Intèrprets:** Francisco Raval (Miguel), Julita Martínez (Inés), Manolito García (Victor), Carlos Otero (Goyo), Manuel Soriano (Inspector Torno), Isabel de Castro, Antonio Bofarull, B/N – 95 min.

Sinopsi argumental: Miguel, un fracassat, comet un acte delictiu que li costa la vida al seu fill Victor.

Hereje, El (1958)

Productora: Osa Films /Sagitario Films, **Director:** Francisco Borja Moro, **Guió:** José M. Sanchez Silva, **Fotografia:** Cecilio Paniagua, **Música:** Joaquin Rodrigo, **Muntatge:** Antonio Ramirez de Loaysa, **Intèrprets:** Folco Lulli (Tadeo), José Guardiola, Nora Sansó, Julio Riscal, Rosario García, Luis Rivera, Manuel Guitián, Isana Medel, Angel Calero, Jesús Puente, Juanito Olaguibel, Carlos Diez de Mendoza, Juan José Maján, B/N – 90 min.

Sinopsi argumental: Tadeo, un pescador conegut com l'hereje, té l'ordre de traslladar una imatge de Jesucrist a una illa veïna.

Herida luminosa, La (1956)

Productora: Producciones Bálcazar, **Director:** Tulio Demicheli, **Guió:** Julio Coll, Tulio Demicheli, **Fotografia:** Aurelio G. Larraya, **Música:** Isidro B. Maiztegui, **Intèrprets:** Arturo de Córdoba (Enrique Molinos), Amparo Rivelles (Isabel), Yolanda Varela, José M. Roderó (Ernesto), Ramón Martori, Mercedes Monterrey, Camino Delgado, Jesús Puente, Color – 97 min.

Sinopsi argumental: El sacrifici d'Ernest, capellà, salva la crisi matrimonial del seu pare.

Herida luminosa, La (1997)

Productora: Nickel Odeon, **Director:** José Luis Garci, **Guió:** José Luis Garci, Horacio Valcárcel, **Fotografia:** Raúl Pérez Cubero, **Música:** Manuel Balboa, **Muntatge:** Miguel González Sinde, **Intèrprets:** Fernando Guillén (Dr. Molinos), Mercedes Sampietro (Isabel), Julia Gutierrez Caba (Madre Benedicta), Maria Massip, Beatriz Santana, Neus Asensi, Cayetana Guillén (Sor María), Color – 95 min.

Sinopsi argumental: El doctor Molinos, un prestigiós cardiòleg, fa temps que es vol separar de la seva dona i ho vol fer amb mitjans molt dràstics.

Hermana Alegría, La (1955)

Productora: Suevia Films / Benito Perojo, **Director:** Luis Lucia, **Guió:** José Luis Colina, Luis Fernandez de Sevilla, Luis Lucia, **Fotografia:** Antonio López Ballesteros, **Música:** José Ruiz de Azagra, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Lola Flores (Hermana Consolación), Susana Canales (Soledad), Manuel Luna (Don Sebastián), Margarita Andrey (Mari Carmen), Virgilio Teixeira (Fernando), Margarita Robles (Madre Superiora); Elvira Quintillá (Isabel), B/N – 83 min.

Sinopsi argumental: Sevilla, anys 50. Soledad espera un fill d'un home que va fer amb la seva conducta entrar a un convent a la germana Consolación

Hermana san Sulpicio, La (1927)

Productora: Perseo Films, **Director:** Florian Rey, **Guió:** Florian Rey, **Fotografia:** José M. Beltrán, **Intèrprets:** Imperio Argentina (Gloria Bermudez), Erna Becker (Florencia Becquer), Ricardo Nuñez, Modesto Rivas, María Anaya, Pilar G. Torres, Carmen Fernandez, Guillermo Figueras, Evaristo Vedia, Ramon Meca, Carmencita Poujade, Alfredo Hurtado, B/N – 90 min.

Sinopsi argumental: Ceferino s'enamora de la hermana san Sulpicio.

Hermana san Sulpicio, La (1934)

Productora: Cifesa, **Director:** Florian Rey, **Guió:** Florian Rey, **Fotografia:** Enrique Guerner, **Música:** Joaquín Turina, Juan Quintero, **Intèrprets:** Imperio Argentina (Gloria); Ana Adamaz, María Amaya, Juan Calvo, Rosita Lacasa, Miguel Ligeró, B/N – 90 min.

Sinopsi argumental: La hermana san Sulpicio s'enamora de Ceferino Sanjurjo.

Hermana san Sulpicio, La (1952)

Productora: Producciones Perojo, **Director:** Luis Lucia, **Guió:** José Luis Colina, **Fotografia:** Antonio Ballesteros, **Música:** Juan Quintero, **Muntatge:** Antonio Ramirez de Loaysa, **Intèrprets:** Carmen Sevilla (Gloria), Jorge Mistral (Ceferino Sanjurjo), Manuel Luna (Don Sabino), Julia Caba Alba (Hermana Guadalupe), Manuel Gomez Bur (Daniel), Rosario Royo (Madre superiora), Ana de Leyva, Juanito Manso, Antonio Riquelme, Color – 88 min.

Sinopsi argumental: La hermana san Sulpicio alegre la vida dels pacients de l'hospital que dirigeix Ceferino de qui s'enamora.

Hijo del cura, El (1982)

Productora: Izaro Films, **Director:** Mariano Ozores, **Guió:** Mariano Ozores, **Fotografia:** Alejandro Ulloa, **Música:** Gregorio Garcia Segura, **Muntatge:** Antonio Ramirez de Loaysa, **Intèrprets:** Fernando Esteso (Justo); Juanito Navarro, Jo'se Sazatornil (Santiago), Antonio Ozores (Bisbe), Adriana Ozores, Florinda Chico, M. Carmen Prendes, Francisco Camoiras, Nadine Rochex, Beatriz Escudero, Luisa Armenteros, Color – 90 min.

Sinopsi argumental: El cura Justo és acusat d'haber deixat embarassada la filla de l'alcalde del poble.

Hola ... Señor Dios (1970)

Productora: Cire Films, **Director:** Manuel Esteba, **Guió:** Manuel Bengoa, Vicente Lluch, **Fotografia:** Julio Pérez de Rozas, **Música:** Rafael Ferrer Fito, **Muntatge:** Ramón Quadreny, **Intèrprets:** Carlitos Julià (Juan), Gloria Roig (Madre), Santiago Rivero (metge), M. Victoria Durá (Lucia), Antoni Molino (Revisor), Jo'se Nieto, Antonio Machín, Luis del Pueblo, Carmen López, Carlos Otero, Montserrat Porta, María Mahor, Color – 79 min.

Sinopsi argumental: Corbera de Llobregat, anys 60. El nen Joan cerca Déu per tal de salvar la seva germana deshauciada per la ciència.

Hombre como los demás, Un (1974)

Productora: Pedro Masó / Impala, **Director:** Pedro Masó, **Guió:** Antonio Masó, Antonio Vich, José Luis Martín Descalzo, **Fotografia:** Juan Mariné, **Música:** Cristóbal Halffter, **Intèrprets:** Sonia Petrova (Marisa), Alessio Orano (David), Julia Gutierrez Caba, Francisco Valladares, Monica Randall, Mary Carrillo, Luis Prendes, Margot Cottens, Andrés Mejuto, Manuel Zarzo, Manuel Collado, Erasmo Pascual, Color/Eastmancolor – 92 min.

Sinopsi argumental: Marisa coneix David quan oficia una missa. S'enamora d'ell i intenta conquerir-lo.

Hombre que supo amar, El (1978)

Productora: General Film Corporation, **Director:** Miguel Picazo, **Guió:** Santiago Moncada, **Fotografia:** Manuel Rojas, **Música:** Antonio Pérez Olea, **Muntatge:** Pablo G. Del Amo, **Intèrprets:** Timothy Dalton (Juan de Dios), Antonio Ferrandis (Dc. Cabrales), Jonathan Burn (Antón Martín), José M. Prada (Gran Inquisidor), Alberto de Mendoza (Juan de Ávila), Queta Claver (Inés), Antonio Casas (Comisario), Angela Molina (Jazmin), José Vivo, Color – 95 min.

Sinopsi argumental: Granada. 1539. Juan de Déu, pres per boig per la gent del poble, dedica la seva vida a ajudar a la gent humil.

Isidro el labrador (1964)

Productora: Cooperativa Cinematografica Walkyria, **Director:** Rafael J. Salvia, **Guió:** Jaime G. Herranz, **Fotografia:** Manuel Merino, **Música:** Salvador Ruiz de Luna, **Muntatge:** Mercedes Gimeno, **Intèrprets:** Javier Escrivá (Isidro), Maria Mahor (Maria), Roberto Camardiel, Rafael Durán, Mariano Azaña, Arturo López, Carlos Lemos, Antonio Vico, Francisco Arenzana, B/N – 97 min.

Sinopsi argumental: Any 1100. Vida i obra de Isidro labrador.

Jueves milagro, Los (1957)

Productora: Ariel, **Director:** Luis Garcia Berlanga, **Guió:** Sandro Continenza, Luis Garcia Berlanga, José Luis Colina, **Fotografia:** Francisco Sempere, **Música:** Franco Mannino, **Muntatge:** Pepita Orduña, **Intèrprets:** Richard Basehart, Jose Isber, Paolo Stoppa, Juan Calvo, Alberto Romea, Guadalupe Muñoz Sampedro, Félix Fernandez, Manuel de Juan, Manuel Alexandre, José Luis López Vazquez, Nicolas D. Perchicot, Luigi Tosi, Maria Gamez, Julia Delgado, Mariano Ozores, B/N – 86 min.

Sinopsi argumental: Sis amics decideixen fingir un fet miraculós per atreure turistes a un balneari.

Legión del silencio, La (1956)

Productora: Yago Films, **Director:** José A. Nieves Conde i José M. Forqué, **Guió:** Manuel Tamayo, **Fotografia:** José Francisco Aguayo, Francisco Sempere, **Música:** Isidro B. Maiztegui, **Muntatge:** Petra de Nieva, **Intèrprets:** Jorge Mistral, Nani Fernández, Jesús Tordesillas, Félix Dafauce, Nicolás Perchicot, Ruben Rojo, Juan Manuel Soriano, Maria Dolores Gispert, Tomás Torres, César Ojinaga, Juan Capri, José Marco, Diana Mayer, Esther Parera, Fernando Cebrián, B/N – 85 min.

Sinopsi argumental: Un comisari polític que fuig en un autobús canvia els seus documents amb els d'un capellà que viatja en un vehicle i que mor al patir un accident.

Madre Alegria (1935)

Productora: Exclusivas Diana/ Forns-Buchs, **Director:** José Buchs, **Guió:** José Buchs, Luis Fernández de Sevilla, **Fotografia:** Arturo Porchet, **Música:** José Forns, **Intèrprets:** Raquel Rodrigo, Ana Leyva, Laly Cadiern, Gaspar Campos, Luchy Soto, José Baviera, Niña de la Puebla, Irene Caba Alba, B/N – 91 min.

Sinopsi argumental: Una nena filla d'una prostituta es cuidada per Madre Alegria a una inclusa.

Maestro, El (1957)

Productora: Unión Film, **Director:** Luis M. Delgado, **Guió:** Luis Lucas, José Gallardo, Aldo Fabrizi, **Fotografia:** Manuel Merino, **Música:** Isidro B. Maiztegui, **Muntatge:** Pedro del Rey, **Intèrprets:** Aldo Fabrizi, Edoardo Nevola, Mary Lamar, Marco Paoletti, Alfredo Mayo, Félix Fernández, Julio San Juan, José Calvo, Julia Caba Alba, Mercedes Barranco, Jesús M. Martell, Fidel Martínez, José Chicarro, Luis Falcón, Miguel Ochi, Alejandro Rivas, B/N – 90 min.

Sinopsi argumental: Juan, un mestres, veu desmoronar-se les seves il·lusions quan mor en un accident el seu fill. Així que dedica totes les seves forces a un alumnes que té el mateix rostre que Jesucrist.

Manigua sin Dios, La (1949)

Productora: Taurus Films, **Director:** Arturo R. Castillo, **Guió:** Arturo Ruiz Castillo, **Fotografia:** Manuel Berenguer, **Música:** Jesús García Leoz, **Muntatge:** Sara Ontañón, **Intèrprets:** Nani Fernández, Jorge Mistral, Luis Prendes, Maria Paz Molinero, Antonio Casas, Nicolás Diaz Perchicot, Manuel Requena, Arturo Marín, Félix Fernández, Alfonso de Córdoba, Angel Terrón, Manuel Aguilera, Francisco Alonso, Rufino Inglés, José Jaspe, B/N – 93 min.

Sinopsi argumental: Narra les dificultats que han de vencer un grup de sacerdots per evangelitzar les tribus de El Chaco.

Marcelino pan y vino (1955)

Productora: Chamartín, **Director:** Ladislao Vajda, **Guió:** Ladislao Vajda, José Sánchez Silva, **Fotografia:** Enrique Guerner, **Música:** Pablo Sorozabal, Pablo Sorozabal, fill, **Muntatge:** Julio Peña, **Intèrprets:** Pablito Calvo (Marcelino), Rafael Rivelles (Pare superior), Antonio Vico (Fray Puerta), Juan Calvo (Fray Papilla), José Marco (alcalde), Adriano Dominguez (Fray Bautizo), Juanjo Menéndez (germà Gil), Mariano Azaña (Fray Malo), Joaquín Roa, B/N – 90 min.

Sinopsi argumental: Un recient nascut és abandonat a la porta d'un convent de frares franciscans. Els frares investiguen per trobar la mare però al no aconseguir-ho el nen, Marcelino, es queda al convent.

Marcelino Pan y vino (1991)

Productora: Video Mercury, **Director:** Luigi Comencini, **Guió:** Luigi Comencini, Ennio De Concini, **Fotografia:** Franco Di Giacomo, **Música:** Fiorenzo Carpi, **Muntatge:** Rafael de la Cueva, **Intèrprets:** Nicolo Paolucci, Fernando Fernan Gómez, Lucio Romero, Alfredo Landa, Bernard Pierre Donnadieu, María Amposta, Ernesto Lama, Thierry Nenez, Didier Benureau, Sergio Bini, Bustric, Alberto Cracco, Yves Verhoeven, Color – 97 min.

Sinopsi argumental: L'orfe Marcelino parla amb Jesucrist en unes golfes d'un convent de frares on viu.

Mensajeros de paz (1957)

Productora: Jorge Griñan P.C., **Director:** José M. Elorrieta, **Guió:** José Manuel Iglesias, **Fotografia:** Alfonso Nieva, **Música:** Cristobal Halffter, **Muntatge:** Antonio Gimeno, **Intèrprets:** Rafael Luis Calvo, Félix Dafauce, Antonio Almorós, Rafael Albaicín, Paco Alcoceba, Mariangela Giordano, Carmen Aldaco, Manuel Arbó, Pedro Beltrán, Francisco Bernal, Mario Berriatúa, Pilar Caballero, José Calvo, Roberto Camardiel, Raúl Cancio, B/N – 80 min.

Sinopsi argumental: Els reis d'Orient venen a la terra per a comprovar si la gent encara creu en ells.

Mies es mucha, La (1948)

Productora: Chapalo Films, **Director:** José Luis Sáenz de Heredia, **Guió:** Vicente Escrivá, **Fotografia:** Ricardo Torres, **Música:** Manuel Parada, **Muntatge:** Julio Peña, **Intèrprets:** Fernando Fernan Gómez, Sara Montiel, Enrique Guitart, Rafael Romero Marchent, Antonio Almorós, Alberto Romea, Julia Caba Alba, Rafael Bardem, Fernando Sancho, B/N – 142 min.

Sinopsi argumental: El missioner espanyol Santiago Hernández arriba a Kattinga un poble de la Índia on substitueix el pare Daniel que mor als pocs dies de la seva arribada i es queda sol en la tasca d'evangelitzar

Milagro a los cobardes (1962)

Productora: Trefilms, **Director:** Manuel Mur Oti, **Guió:** Manuel Pilares, Manuel Mur Oti, **Fotografia:** Antonio Macasoli, **Música:** José Buenagú, **Muntatge:** Mercedes Gimeno, **Intèrprets:** Ruth Roman, Javier Escrivá, Leo Anchoriz, Carlos Casaravilla, Ricardo Canales, Manuel Diaz Gonzalez, Paloma Valdés, B/N – 80 min.

Sinopsi argumental: Es desenvolupa el film entre les hores que medien entre el judici de Crist i la seva mort en creu. Set personatges penetren en l'interior de les seves ànimes.

Milagro de la calle Mayor, El (1939)

Productora: Arcadia Pictures Corp, **Director:** Steve Sekeley, **Guió:** Samuel Ornitz, Boris Ingster, **Intèrprets:** Margo (María), Arturo de Córdoba (Carlos), José Crespo (Dick), Pilar Arcos (Nicolasa), Carlos Vilarías (metge), Carmen Mora (Flor), Robina Duarte (Nina), B/N – 80 min.

Sinopsi argumental: Una rodamón adopta un bebé que troba en la porta d'una església.

Milagro del Cristo de la Vega, El (1940)

Productora: Castilla P C, **Director:** Adolfo Aznar, **Guió:** Adolfo Aznar, **Fotografia:** Segismundo Pérez, **Música:** Pedro Braña, **Muntatge:** Juan Doria, **Intèrprets:** Nini Montian, Luis de Arnedillo, Mariano Azaña, José Bruguera, José Granja, Carmen Blázquez, Domingo Rivas, Miguel Aguado, Antonio Martínez, María Catalina, Aurora Liesa, Santiago Aguilar, José Palomo, José del Valle, B/N – 85 min.

Sinopsi argumental: Un Crist baixa de la creu per jurar que una dona és innocent de calúnia.

Milagro del sacristán, El (1954)

Productora: Universitas Film, **Director:** José M. Elorrieta, **Guió:** Luis Lucas, José Gallardo, **Fotografia:** Miguel F. Milá, **Música:** Fernando García Morcillo, **Muntatge:** Juan Pisón, **Intèrprets:** José M. Lado (Tomás), Lolo García (Ramón), Nicolás de Perchicot (Capellà), Milagros Leal (Clotilde), Beni Deus (Antonio), José Moratalla (Juan), José Prada (Metge), B/N – 75 min.

Sinopsi argumental: La influència d'un nen fa que un sagristà sense fe la recobri.

Misión Blanca (1946)

Productora: Colonial, **Director:** Juan de Orduña, **Guió:** Juan de Orduña, **Fotografia:** Michel Kelber, Segismundo Pérez de Pedro, **Música:** Juan Quintero, **Muntatge:** Santiago Aguilar, **Intèrprets:** Julio Peña, Manuel Luna, B/N – 88 min.

Sinopsi argumental: El fill d'un banquer espanyol arriba com a missioner a terres on el seu pare s'ha convertit en un despòtic cacique.

Místico, El (1926)

Productora: Llama Films, **Director:** Joan Andreu Moragas, **Guió:** Celso de Lucio, **Fotografia:** José M. Maristany, Antonio Llopis, **Intèrprets:** Consuelo Sirera (Marta), José Ramon Cuevillas (Pare Ramón), Francisco Priego (Padre Juan), Mercedes Ramos (tia Francisca), J. Gregori, E. Mora, José Mora, José Benitez, José Ramón Cubillas, B/N

Sinopsi argumental: Un jove que vol ser capellà s'enamora d'una noia.

Molokai (1959)

Productora: Eurofilms, **Director:** Luis Lucía, **Guió:** Jaime García Herranz, Luis Lucia, **Fotografia:** Manuel Berenguer, **Música:** Salvador Ruiz de la Luna, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Javier Escrivá, Roberto Camardiel, Gerard Tichy, Marcela Yurfa, Nani Fernández, Angel Aranda, Maria Arellano, B/N – 105 min.

Sinopsi argumental: El pare Damià dedica la seva vida als leprosos.

Monja alférez, La (1987)

Productora: Goya Films, **Director:** Javier Aguirre, **Guió:** Javier Aguirre, Albeto Insúa, **Fotografia:** Domingo Solano, **Música:** Antón Larrauri, **Muntatge:** Guillermo S. Maldonado, **Intèrprets:** Esperanza Roy (Catalina de Erauso), Blanca Marsillach, Conrado San Martín, Isabel Luque, Luis Iriondo, Paula Molina, Elena Irrueta, María Silva, Andrés Mejuto, Carmele Aranburu, Joone Irazábal, Júlia Cristobal, José Manuel Cervino, Color – 115 min.

Sinopsi argumental: Sant Sebastià. S. XVI. La novícia Catalina s'escapa del convent vestida d'home i embarca rumb a Amèrica on entra a l'exercit.

Monja y un don Juan, Una (1973)

Productora: PICASA, **Director:** Mariano Ozores, **Guió:** Mariano Ozores, **Fotografia:** Vicente Minaya, **Música:** Antón García Abril, **Intèrprets:** Lina Morgan (sor Cecília), José Sazatornil, Tomás Zori, Tina Sainz, Emilo Laguna, Luisa Sala, Alfonso del Real, Victor Alcázar, Color- 87 min.

Sinopsi argumental: Sor Cecília intenta portar pel bon camí a una banda de delincuentes.

Muralla, La (1958)

Productora: Balcázar, **Director:** Luis Lucía, **Guió:** Luis Fernando de Igoa, Miguel Cussó, Giorgio Prosperi, **Fotografia:** Cecilio Paniagua, **Música:** Lamote de Grignon, **Muntatge:** Juan Oliver, **Intèrprets:** Armando Calvo (Jorge Montaner), Irasema Dilian, Marta Padován, Pepita Serrador, José Marco Davo, Carlos Casaravilla, Andrés Monreal, Félix de Pomés, Luis Orduña, Carlos Ronda, Miguel Viadé, José F. Rivelles, José M. Cafarell, Marta Flores, B/N – 82 minuts

Sinopsi argumental: Un home que viu després d'un fort cop, decideix explicar a un franciscà la veritat d'una estafa que fa durant la guerra civil.

Murió hace 15 años (1954)

Productora: Aspa Films /Suevia Films, **Director:** Rafael Gil, **Guió:** Vicente Escrivá, Ramón D. Faraldo, **Fotografia:** Alfredo Fraile, **Música:** Cristobal Halffter, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Rafael Rivelles, Francisco Raval, Lyla Rocco, Gerard Tichy, María Piazzi, Carmen Rodríguez, Ricardo Calvo, Fernando Sancho, Félix de Pomés, Antonio Prieto, José Manuel Martín, Porfiria Sanchiz, Carlos Acevedo, M. Dolores Pradera, Jacinto San Emeterio, B/N–101 min.

Sinopsi argumental: Un jove criat a Rússia torna a Espanya amb la missió d'espiar el servei secret dels soviètics

Negro que tenía el alma blanca, El (1927)

Productora: Goya Films, **Director:** Benito Perojo, **Guió:** Hugo del Carril, Benito Perojo, **Fotografia:** Georges Asselin, Segundo de Chomón, **Intèrprets:** Conchita Pique (Emma Cortadell), Raimond de Sarka (Pedro Valdés), Valentín Parera (Marqués de Arencibia), José Agüeres (Nonell), Joaquin Carrasco (Don Mucio), Andrew Engelmann (Rólovitch), Marguerite de Morlaye (Marquesa de Arencibia), B/N – 63 min.

Sinopsi argumental: Madrid. Anys 20. Emma, parella de ball d'un ballarí negre, demostra relacions racistes amb el seu enamorat company.

Negro que tenía el alma blanca, El (1934)

Productora: Benito Perojo, **Director:** Benito Perojo, **Guió:** Benito Perojo, **Fotografia:** Fred Mandel, **Música:** Daniel Montorio, **Intèrprets:** Antoñita Colomé (Emma), Marino Barreto (Peter), José M. Linare (Marqués de Arencibia), Angelillo (Nonell), José Calle (Don Mucio), Julio Castro (Reguisseur), Victoriano Garmendia (Rolowitch), Milagros Bahamonde (Piedad Arencibia), Laly Cadierno, B/N - 78 min.

Sinopsi argumental: Pedro, el criat de la família Arencibia, triomfa a París com artista.

Negro que tenía el alma blanca, El (1951)

Productora: Suevia Films, **Director:** Hugo del Carril, **Guió:** Hugo del Carril, **Fotografia:** César Fraile, **Música:** Parada, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Hugo del Carril (Peter), M. Rosa Salgado (Emma), Antonio Casal (Nonell), Félix Fernández (Don Mucio), María Asquerino (La Olmos), Carlos Diaz de Mendoza (Arévalo), Antonio Riquelme (Belmez), B/N - 85 min.

Sinopsi argumental: Peter triomfa en el món artístic mentre es rebutjat per la racista Emma.

Niño de las monjas, El (1925)

Productora: Regia Films, **Director:** José Calvache, **Guió:** Juan López Nuñez, José Calvache, **Fotografia:** Armando Pou, **Intèrprets:** Eugenia Zuffoli, Maruja Lopetegui, Reglita Astolfi, Aurea Azcarraga, Eladio Amorós, Juan Espataleón, M. Luisa Aceña, Fernando Diaz de Mendoza, Fulgencio Nogueras, B/N

Sinopsi argumental: "Remake" del film mut.

Niño de las monjas, El (1935)

Productora: Exclusivas Diana /Forns /Buchs, **Director:** José Buschs, **Guió:** José Buchs, **Fotografia:** Arturo Porchet, **Música:** José Forns, **Intèrprets:** Luis Gómez, Raquel Rodrigo, Gaspar Campos, Celia Escudero, Antonio Riquelme, Pedro Fernández Cuenca, Delfín Jerez, Modesto Ribas, B/N – 89 min.

Sinopsi argumental: José Luis és recollit pel jardiner d'un convent i triomfa com a torero.

Niño de las monjas, El (1958)

Productora: IFI Producción, **Director:** Ignacio F. Iquino, **Guió:** Ignacio Iquino, Joaquina Arias, Luis Lucas, José Luis Gallardo, **Fotografia:** Ricardo Albuñana, **Música:** José Casas Auge, **Muntatge:** Pilar Serrano, **Intèrprets:** Enrique Vera, Angel Garisa, Paquito Cano, Rosita Arenas, Antoñita Moreno, Roberto Font, M. De los Ángeles Hortelano, M. Jesús Groy, Color/Eastmancolor – 96 min.

Sinopsi argumental: José Luis es recollit pel jardiner d'un convent i després de ser cuidat per les monges triomfarà com a torero. Segona versió sonora.

Noche oscura, La (1989)⁴

Productora: Iberoamericana Films, **Director:** Carlos Saura, **Guió:** Carlos Saura, **Fotografia:** Teo Escamilla, **Música:** Obres de Joan Sebastià Bach, **Muntatge:** Pedro del Rey, **Intèrprets:** Juan Diego, Julie Delpy, Fernando Guillén, Manuel de Blas, Color/Eastmancolor – 93 min.

Sinopsi argumental: Moment en que Joan de la Creu, empresonat, compona el càntic espiritual millor de la seva obra.

Novicia rebelde (1971)

Productora: Cámara P.C., **Director:** Luis Lucia, **Guió:** José Luis Colina, Manuel Tamayo, **Fotografia:** Antonio L. Ballesteros, **Música:** Gregoria Garcia Segura, **Intèrprets:** Rocio Durcal, Guillermo Murray, Isabel Garcés, Angel Garasa, Teresa Gimpera, Máximo Valverde, José Sazatornil, Color/Eastmancolor – 92 min.

Sinopsi argumental: La monja Gloria destinada a un centre hospitalari s'enamora del metge que el dirigeix.

Padre Coplillas, El (1968)

Productora: Selo Blanco, **Director:** Ramón Comas, **Guió:** Eloy Herrera, Ramón Comas, **Fotografia:** Roberto L. Ochoa, **Música:** Pedro Orozco, Manuel Gordillo, **Muntatge:** Pablo González Del Amo, **Intèrprets:** Juanito Valderrama (Padre Coplillas), Dolores Abril (Carmela Montes), Luis Cerqueira (Retranca), José Bastida (Carlos), Silvia Tortosa (Rocio), Juan José Gutierrez, Couto Viaza (Roberto), Leonor Varela (m. José), Eloy Herrera (Dionisio), Color – 97 min.

Sinopsi argumental: Andalucía. Anys 60. Un capella actua a la TV per treure diners a pesar de les crítiques dels veïns.

⁴ L'any 1971 Joaquín Hidalgo va fer un documental, de 18 minuts, titulat **La noche oscura del alma** amb Juana Ginzo i Carmen Unceta.

Padre Juanico, El (1923)

Productora: Carrigó Films, **Director:** Àngel Guimerà, **Guió:** Àngel Guimerà, **Fotografia:** Joaquín Soler, **Música:** Antón García Abril, **Intèrprets:** Joaquín Montero (Padre Juanico), María Morera (Teresa), Rosario Coscolla (Inés), Antonio Vico (Toñín), Alfonso Tormo (Jorge), Jiménez Sales, Dolores Cortés (Paulina), Ramón Camarero (Tío Matías), Salvador Sierra (Lorenzo), Angel Solanich (Hilario), B/N – 2400 metres

Sinopsi argumental: Un capella destinat al seu poble natal descobreix que la filla de la seva antiga novia s'està sota un tutor que l'està arruinant.

Padre Manolo, El (1966)

Productora: Arturo Gonzalez, **Director:** Ramón Torrado, **Guió:** Manuel Tamayo, **Fotografia:** Francisco Fraile, **Música:** Daniel Montorio, **Muntatge:** Gaby Peñalba, **Intèrprets:** Manolo Escobar (Padre Manolo), Angel de Andrés, Miguel Ligeró, Laly Soldevila, Eva Miller, Color – 91 min.

Sinopsi argumental: Un capella que canta a la Tv per poder pagar deutes es veu involucrat en una trampa políciaca.

Padre Nuestro (1985)

Productora: Classic Films Producción, **Director:** Francisco Regueiro, **Guió:** Angel Fernandez Santos, Francisco Regueiro, **Fotografia:** Juan Amorós, **Música:** Jaime Aragall, **Muntatge:** Pedro del Rey, **Intèrprets:** Fernando Rey, Francisco Rabal, Victoria Abril, Amelia de la Torre, Rafaela Aparicio, Luis Barbero, Lina Canalejas, Francisco Vidal, Yolanda Cardama, Diana Peñalver, José Vivo, M. Elena Flores, Emma Penella, Antonio Orengo, José Canalejas, Color–103 min.

Sinopsi argumental: Un cardenal ja vell torna al seu poble on recorda la seva vida personal.

Padre Pitillo (1954)

Productora: Producciones Orduña Films, **Director:** Juan de Orduña, **Guió:** Manuel Tamayo, **Fotografia:** José F. Aguayo, **Música:** Juan Quintero, **Muntatge:** Antonio Cánovas, **Intèrprets:** Valeriano León, Virgilio Teixeira, Margarita Andrey, Aurora Redondo, José Nieto, José Sepulveda, Josefina Serratos, Ramón Martori, Juan Capri, Luis Orduña, Modesto Cid, Carmen Pallarés, Carmen Unceta, María Severini, Salvador Garrido, Emma Picó, B/N – 92 min.

Sinopsi argumental: Un capellà intenta ajudar a Rosita una noia embarassada per un seductor i expulsada de casa seva.

Pa d'àngel (1984)

Productora: Opalo Films, **Director:** Francesc Bellmunt, **Guió:** Francesc Bellmunt, Jordi Balló, Juanjo Puigcorbé, Quim Monzó, **Fotografia:** Hans Burmann, **Música:** Carles Santos, **Muntatge:** Teresa Alcocer, **Intèrprets:** Eva Cobo (Esther), Lorenzo Santamaría (Agustí), Pierre Oudry (Parcerisas), Patricia Soley (Diana), Pere Ponce (Sergi), Francesc Albiol (Martí), José M. Cañete (Marius), Color – 105 min.

Sinopsi argumental: Les classes de religió d'un capella modern inciten a Esther, filla d'un ateo, a fer la comunió.

Pecado de amor (1961)

Productora: Benito Perojo /Suevia Films, **Director:** Luis César Amadori, **Guió:** Jesús M. De Arozamena, Gabriel Peña, Luis César Amadori, **Fotografia:** Antonio L. Ballesteros, **Música:** Gregorio García Segura, **Muntatge:** Antonio Ramirez de Loaysa, **Intèrprets:** Sara Montiel, Reginald Kernan, Mario Girotti, Rafael Alonso, Alessandro Panaro, Gerard Tichy, Xan das Bolas, Francisco Bernal, Claude Chantal, Giacomo Furia, Color - 116 min.

Sinopsi argumental: Sor Belén confessa a una reclusa la seva vida de cantant i els seus amors.

Pecadora, La (1956)

Productora: IFI Producción, **Director:** Ignacio F. Iquino, **Guió:** Ignacio F. Iquino, **Fotografia:** Manuel Berenguer, **Música:** Ricardo Lamote de Grignon, **Muntatge:** Ramón Quadreny, Santiago Gómez, Juan Luis Oliver, **Intèrprets:** Carmen de Lirio, Rafael Romero Marchent, Armando Moreno, Barta Barri, José Sazatornil, Carolina Giménez, Carmen López, Felipe Peña, Manuel Gas, Fernando Vallejo, Josep M. Angelat, José de Ocón, Rosa Moragas, Ramona Cubeles, Antonia Manau, José Palomo, B/N – 82 min.

Sinopsi argumental: Magda una dona frívola vol deshauciar les persones que viuen en els seus terrenys.

Piedras vivas (1956)

Productora: Igma Films, **Director:** Raul Alfonso, **Guió:** Raul Alfonso, **Fotografia:** Emilio Foriscot, **Música:** Emilio Lehmborg, **Muntatge:** Juan M. Pisón, **Intèrprets:** Alfredo Mayo, Alicia Altabella, Ángel Alvarez, Valeriano Andrés, Manuel Arbó, Matilde Artero, B/N – 105 min.

Sinopsi argumental: És la tasca difícil d'un capellà d'un poble on tothom li és hostil, fins i tot, els nens.

Plácido (1961)

Productora: Jet Films, **Director:** Luis García Berlanga, **Guió:** Luis Garcia Berlanga, Rafael Azcona, **Fotografia:** Francisco Sempere, **Música:** Manuel Asins Arbo, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Cassen, José Luis López Vazquez, Elvira Quintillá, Manuel Alexandre, M. Carmen Yepes, Amelia de la Torre, José M. Cafarell, José Orjas, B/N – 85 min.

Sinopsi argumental: Unes dones caritatives organitzen una campanya navidenya per sentar a pobres a la seva taula.

Polvo eres ... (1974)

Productora: Aspa PC, **Director:** Vicente Escrivá, **Guió:** Manuel Summers, Antonio Fos, **Fotografia:** Raúl P. Cubero, **Música:** Antón García Abril, **Muntatge:** Pedro del Rey, **Intèrprets:** Isabel Garcés, Guadalupe Muñoz Sampedro, Nadiuska, Manuel Summers, Josele Román, Luis Sánchez Polack, Nené Morales, Rafael Hernández, Color – 101 min.

Sinopsi argumental: El metge diagnostica a Camilo, un seminerista a punt de ser ordenat, una malaltia incurable que el permetrà viure sis mesos

Polvo eres ... (1997)

Productora: Jirimejía, S.L., **Director:** Carles Sans, **Guió:** Carles Sans, **Fotografia:** Jesús Escosa, **Música:** La Clua, **Muntatge:** Quique Comín, **Intèrprets:** Paco Mir, Amparo Soler Leal, Color

Sinopsi argumental: Una mare i un fill troben sèries dificultats i problemes a l'hora de portar a terme la darrera voluntat d'un oncle de ser incinerat.

Portentosa vida del Padre Vicente, La (1978)

Productora: Ascle Films, **Director:** Carles Mira, **Guió:** Carles Mira, **Fotografia:** Teo Escamilla, **Música:** Jorge Sarraute, **Intèrprets:** Albert Boadella (Padre Vicente), Ovidi Motllor (Milón), Angela Molina (María), Quico Carbonell (Pedro), Rafa Miró (Ximo), Cuca Aviñó (Constanza), Fernando Mira (Bisbe), Toni Mira (Tífus), Carmen Platero (prostituta), Paula Molina (María), Color – 84 minuts

Sinopsi argumental: València. S. XVI. Vicent Ferrer, el futur sant, es pres per un boig il·luminat.

Pórtico de la glória, El (1953)

Productora: Suevia Films, **Director:** Rafael J. Salvia, **Guió:** Rafael J. Salvia, **Fotografia:** Alfredo Fraile, **Música:** Juan Quintero, **Muntatge:** Antonio Ramirez de Loaysa, **Intèrprets:** José Mojica, Lina Rosales, Otto Sirgo, Francisco Amor, Agustín Andrade, Hugo Norman, Camilo Soto, Ricardo Magaña, Rogelio Zarzosa, Santiago Rivero, Lola Herrera, José Sepulveda, Rosa Palomar, Ricardo Turia, Pilar Gómez, Mercedes Cora, Aníbal Vela, B/N – 92 min.

Sinopsi argumental: Jaime, un nen d'un orfeó infantil, pateix un accident que li permet conèixer la seva mare.

Rebeldía (1954)

Productora: Osa Films / Imago, **Director:** José A. Nieves Conde, **Guió:** José Antonio Nieves Conde, **Fotografia:** Francisco Sempere, **Música:** Miguel Asins Arbó, **Muntatge:** Margarita Ochoa, **Intèrprets:** Fernando Fernan Gómez, Delia Garcés, Fernando Rey, Rafael Arcos, Francisco Bernal, B/N – 89 min.

Sinopsi argumental: La fama transforma el caràcter d'un novelista i arruina les seves relacions amb l'única dona que l'ha estimat.

Rebeldía (1978)

Productora: Cipi Cinematografía, **Director:** Andrés Velasco, **Guió:** Pedro Velasco, **Fotografia:** Hans Burmann, **Música:** Juan Arteaga, **Intèrprets:** Fernando Rey, Victoria Vera, José M. Prada, Manuel Devesa, Daniel Dicenta, Carmen Lozano, Color – 85 min.

Sinopsi argumental: Història de passió, orgull i lluita de classes representada per un home gran i una noia jove.

Reina Santa (1947)

Productora: Suevia Films, **Director:** Rafael Gil, **Guió:** Rafael Gil, **Fotografia:** Alfredo Fraile, **Música:** Ruy Coelho, **Intèrprets:** Maruchi Fresno, Antonio Vilar, Fernando Rey, Luis Peña, José Nieto, Juan Espantaleón, Mery Martín, Barreto Poeira, B/N – 110 min.

Sinopsi argumental: Vida i miracles de sor Isabel d'Aragó, esposa de Pedro IV, el cruel de Portugal.

Rosa de Lima (1961)

Productora: Cooperativa Cinematogràfica Unión, **Director:** José M. Elorrieta, **Guió:** Juan Antonio Verdugo, Manuel Sebares, **Fotografia:** Alfonso Nieva, **Música:** Federico Contreras, **Muntatge:** Gaby Peñalba, **Intèrprets:** María Mahor, Frank Latimore, Virgilio Teixeira, Antonio Almorós, Lina Yegros, Paula Martel, Pastor Serrador, Tota Alba, Color – 97 min.

Sinopsi argumental: Vida de Rosa, de Lima, cridada des de molt nena a la contemplació i a la santedat.

Sacerdote, El (1979)

Productora: Alborada P.C., **Director:** Eloy de la Iglesia, **Guió:** Eloy de la Iglesia, **Fotografia:** Magí Torruella, **Música:** Carmelo Bernaola, **Muntatge:** Julio Peña, **Intèrprets:** Simón Andreu (pare Miguel), Emilio Gutierrez Cab (pare Luis), Esperanza Roy (Irene), José Franco (pare Alfonso), Que Claver (mare de Miguel), África Pratt (prostituta), José Vivó (bisbe), Ramón Reparaz (pare Manuel), José Manuel Cervino, Color – 109 min.

Sinopsi argumental: Felisa una feligresa perturba al pare Miguel fins que es torna boig i marxa de la parròquia.

Salut i força al canut (1979)

Productora: Producciones Zeta, **Director:** Francesc Bellmunt, **Guió:** Juanjo Puigcorbé, **Fotografia:** Tomás Pladevall, **Música:** Josep M. Duran, **Intèrprets:** Juanjo Puigcorbé, Alicia Orozco, Isabel Mestres, Pepón Coromina, Joan Borrás, Carme Molina, Anna Lizarán, Color – 96 min.

Sinopsi argumental: Tema de la religió amb un jesuïta i la formació o deformació dels joves.

Santa Cruz el cura guerrillero (1991)

Productora: Zauli S.A., **Director:** José M. Tuduri, **Guió:** José M. Tuduri, **Fotografia:** Gonzalo Fernández, **Música:** Amaia Zubiri, **Muntatge:** Iván G. Aledo, **Intèrprets:** Ramón Barea, Carlos Zabala, Aitzpea Goenaga, Ramón Aguirre, Color – 90 min.

Sinopsi argumental: El sagristà d'un poble decideix anar a Amèrica a la recerca de nous horitzons i per pagar-se el viatge roba els diners de la parròquia.

Se armó el belén (1970)

Productora: Hidalgo P.C., **Director:** José Luis Sáenz de Heredia, **Guió:** Rafael J. Salvia, **Fotografia:** Michel Kelber, **Música:** Ángel Arteaga, **Muntatge:** Antonio Ramirez de Loaysa, **Intèrprets:** Paco Martínez Soria (don Mariano), Germán Cobos (José), Rafael López Somoza (Sebastián), Julia Caba Alba (Joaquina), Irán Eory (Katy), Javier Loyola (don Emilio), Ángel de Andrés (Fernández), Erasmo Pascual (Marcelino), Manuel Alexandre (Leandro), Color – 97 min.

Sinopsi argumental: Un cura vell destinat als suburbis intenta modernitzar-se per atraure als feligresos.

Señor de Lasalle (1965)

Productora: Eurofilms, **Director:** Luis César Amadori, **Guió:** Jaime G. Herranz, Gabriel Peña, **Fotografia:** Antonio Macasoli, **Música:** Gregorio García Segura, **Intèrprets:** Mel Ferrer (Juan Bautista de Lasalle), Enrique Alvarez Diosadado (pare de l'abat Clement), Manuel Alexandre (abat Bricot), Tomás Blanco (oncle de La Salle), José M. Cafarell (Rogier), Rafael Luis Calvo (taверner), Roberto Camardiel (Nyel), Color – 113 min.

Sinopsi argumental: Juan Bautista de la Salle és un noble que decideix entregar la seva vida a l'educació dels humils.

Señora de Fátima, La (1951)

Productora: Aspa Films/ Suevia Films, **Director:** Rafael Gil, **Guió:** Vicente Escrivá, **Fotografia:** Michel Kelber, **Música:** Ernesto Halffter, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Inés Orsini, Fernando Rey, Tito Junco, José M. Lado, Mará Rosa Salgado, José Nieto, María Dulce, Eugenio Domingo, Antonia Plana, Julia Caba Alba, Félix Fernández, Rafael Brdem, Fernando Sancho, Juan Espantaleón, Mario Berriatúa, Antonio Riquelme, B/N – 90 min.

Sinopsi argumental: Les aparicions de la Verge, la fe que es propaga arreu i les persecucions a que foren sotmeses les persones vidents és la narració del film.

Sin la sonrisa de Dios (1955)

Productora: Conrado Sanmartin Prieto, **Director:** Julio Salvador, **Guió:** Julio Salvador, **Fotografia:** Federico Garcia Larraya, **Música:** Ricardo Lamott de Grignon, **Muntatge:** Teresa Alcocer, **Intèrprets:** Conrado san Martín, José Moratalla, Pedro Porcel, Julia Caba Alba, Olvido Rodríguez, Beni Deus, Rafael Bardem, Nicolás Perchicot, Ramón Martori, Jesús Colomer, Ramon Quadreny, B/N – 100 min.

Sinopsi argumental: Barcelona, 1955. Un home es compadeix d'un nen que viu als afores de la ciutat.

Sobrino del cura, La (1925)

Productora: Ediciones Alonso, **Director:** Luis R. Alonso, **Guió:** Luis R. Alonso, **Fotografia:** Juan Pacheco Vandel, **Muntatge:** Luis R. Alonso, **Intèrprets:** Marina Torres (Mónica), Isabel Alemany (Repica), Blanca Muñoz (Pelucha), Carmen Rico (Andrea), Angelita Cembreros (Lucila), Javier de Rivera (Tomasón), Luis González, Antonio Mata (Don Jeronimo), Juan Nadal (Tio Felipe), Fernando Diaz de Mendoza, B/N

Sinopsi argumental: Un poble castellà reb la visita d'un enviat del bisbe que es proposa investigar la moralitat del rector.

Sor Angélica (1934)

Productora: Selecciones Capitolio, **Director:** Francisco Gargallo, **Guió:** Francisco Gargallo, **Fotografia:** Arturo Porchet, **Música:** Vicente Fornes, **Intèrprets:** Lina Yegros, Ramón de Sentmenat, Arturo Girelli, Ida Delmas, Luis Villasiul, Fina Conesa, Teresa manzano, Enriqueta Torres, B/N – 80 min.

Sinopsi argumental: Carmela al ser abandonada per Fernando dona la seva filla als avis i pren els hàbits.

Sor Angélica (1954)

Productora: IFI Producción, **Director:** Joaquín L. Romero, **Guió:** Joaquin L. Romero Marchent, **Fotografia:** Pablo Ripoll, **Música:** Augusto Algeró, **Muntatge:** Ramon Quadreny, **Intèrprets:** Marion Mitchell, Rafael Romero Marchent, Barta Barri, Manuel Gas, Tilda Tamar, Manuel Gila, Jaime Paloma, José M. Angelat, Mercedes Barranco, Fernando Vallejo, Rosa Moragas, Luis Induni, Francisco Mario de Bustos, B/N – 100 min.

Sinopsi argumental: Nova versió del film anterior.

Sor Citroén (1967)

Productora: Pedro Masó / Filmayer, **Director:** Pedro Lazaga, **Guió:** Pedro Masó, Rafael J. Salvia, **Fotografia:** Juan Mariné, **Música:** Antón García Abril, **Muntatge:** Alfonso Santacana, **Intèrprets:** Gracita Morales, José Luis López Vazquez, Rafaela Aparicio, Juanjo Menendez, M. Carmen Prendes, Rafael Alonso, Andrés Mejuto, Antonio Ferrandis, José Sacristán, Color – 88 min.

Sinopsi argumental: Un monja esbojarrada davant d'un citroën.

Sor Intrèpida (1952)

Productora: Aspa P.C., **Director:** Rafael Gil, **Guió:** Vicente Escrivá, Ramon D. Faraldo, **Fotografia:** Alfredo Fraile, **Música:** Juan Quintero, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Dominique Blanchar, Francisco Rabal, María Dulce, Julia Caba Alba, Margarita Robles, Nani Fernández, José Nieto, José Isbert, Eugenio Domingo, Carmen Rodriguez, Antonio Riquelme, Fernando Sancho, Félix Fernández, Roserio Garcia Ortega, Rafael Bardem, B/N - 100 min.

Sinopsi argumental: Els mètodes d'una monja, antiga cantant, sembren el desconcert en el seu convent. La vida d'un dona abnegada.

Sor Ye-yé (1968)

Productora: Aspa P.C. / Filmmax, **Director:** Ramon Fernández, **Guió:** Vicente Escrivá, José M. Sánchez Silva, **Fotografia:** Jorge Stahl, **Música:** Manuel Alejandro, **Muntatge:** José Antonio Rojo, Rafael Ceballos, **Intèrprets:** Hilda Aguirre (Sor Ye-yé), Manuel Gil (Juan), Enrique Guzman (Toni), Sara García (Madre Àngels), Lina Canalejas, Margot Cottens, Carme Montejo (Sor Emília), Ofelia Guilmain (Superiora), Adriana Roel (inocent), Color – 102 min.

Sinopsi argumental: Maria es presenta al festival de san Remo on ha de compatir amb el seu antic nuvi.

Teresa de Jesús (1961)

Productora: Cifesa, **Director:** Juan de Orduña, **Guió:** José M. Pemán i Manuel Mur Oti, **Fotografia:** José Aguayo, **Música:** Manuel Parada, **Intèrprets:** Aurora Bautista, Eugenia Zuffoli, José Bodalo, Roberto Camardiel, Alfredo Mayo, Jesús Tordesillas, B/N – 131 min.

Sinopsi argumental: Narra la joventut de la santa fins el moment que funda les Descalzas a Àvila.

Traje blanco, Un (1956)

Productora: Aspa P. C., **Director:** Rafael Gil, **Guió:** Ramón D. Faraldo, **Fotografia:** Cecilio Paniagua, **Música:** Jesús Guridi, **Muntatge:** José Antonio Rojo, **Intèrprets:** Miguel Gil, Miguel Ángel Rodríguez, Julia Martínez, Julio Nuñez, José Isbert, Luis Induni, Carlos Miguel Sola, Rafael Bardem, Margarita Robles, Nicolás D. Perchicot, Matilde Muñoz Sampedro, Manolita Barroso, José Ramón Giner, Julio Goróstegui, B/N – 93 min.

Sinopsi argumental: Un nen vol aconseguir de totes maneres un traje blanc per la seva comunió.

Tres huchas para Oriente (1955)

Productora: Universitas Film, **Director:** José M. Elorrieta, **Guió:** Luis Lucas, José Gallardo, **Fotografia:** Miguel Fernández Ariza, **Música:** Fernando G. Morcillo, **Muntatge:** Juan Pisón, **Intèrprets:** José Nieto (José), Nani Fernández (Pilar), Manuel Monroy (Jorge), Miguel Gila (enrique), Milagros Leal (Doña Rosa), Lina Canalejas (Carmen), José Moratalla (Manolo), B/N – 75 min.

Sinopsi argumental: Un dels nens que participen en la questació missional del Domund és atropellat per un cotxe.

Vicario de Olot, El (1980)

Productora: PC Teide, **Director:** Ventura Pons, **Guió:** Emili Teixidor, Ventura Pons, **Fotografia:** Tomás Pladevall, **Música:** Josep M. Mainat, **Muntatge:** Margarida Bernet, **Intèrprets:** Enric Majó (mn Juli), Joan Monleón (monsenyor), Rosa M. Sardà (Ramoneta), M. Aurèlia Capmany (Filomena), Núria Feliu (Matilde), Marina Rosell (Clotilde), Mary Santpere (Mare Bigotes), Anna Lizarán (Sor Meliflua), Fernando Guillén (senyor Ramón), Color – 101 min.

Sinopsi argumental: Amb motiu de la visita d'una alta personalitat eclesiàstica a Olot s'organitzen unes jornades de sexe i religió.

Viridiana (1961)

Productora: Uninci, **Director:** Luis Buñuel, **Guió:** Luis Buñuel, Julio Alejandro de Castro, **Fotografia:** José F. Aguayo, **Música:** Gustavo Pittaluga, **Muntatge:** Pedro del Rey, **Intèrprets:** Sílvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Teresa Rabal, José Calvo, Luis Heredia, B/N – 90 min.

Sinopsi argumental: La novícia Viridiana visita el seu oncle Jaime que li demana que es casi amb ell. Com ella no vol ell es suïcida.

8. Bibliografia

8.1. Bibliografia general

ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Argos-Vergara. Barcelona. 1985.

ALVAREZ BOLADO, Alfonso: *Teología política desde España. Del nacionalcatolicismo y otros ensayos*. Editorial Desclée de Bouwer. Bilbao. 1999.

BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Colección Comunicación Visual. Gustavo Gili. Barcelona. 1984.

BIESCAS, José Antonio i TUÑÓN DE LARA, Manuel: *España bajo la dictadura franquista*. Editorial Labor. Barcelona. 1985.

CASTELLÓ, José Emilio: *España: Siglo XX (1939-1978)*. Editorial Anaya. Biblioteca Básica de Historia. Madrid. 1988.

CHAO REGO, José: *La Iglesia en el franquismo*. Ediciones Felmar. Colección Punto crítico. Madrid. 1976.

DE LA CIERVA, Ricardo: *Historia del franquismo. Aislamiento, transformación, agonía (1945-1975)*. Editorial Planeta. Barcelona. 1978.

DE MIGUEL, Amando: *Sociología del franquismo*. Editorial Eurus. Barcelona. 1975.

DE MIGUEL, Amando: *La herencia del franquismo*. Editorial Cambio 16. Madrid. 1976.

DÍAZ, Elías: *El pensamiento español en la era de Franco 1939-1975*. Editorial Tecnos. Madrid. 1983.

DÍAZ SALAZAR, Rafael: *Iglesia, Dictadura y Democracia*. Ed. Hoac. Madrid. 1981.

FONTANA, Josep: *España bajo el franquismo*. Editorial Crítica. Barcelona. 1986.

FORTE, Bruno: *En el umbral de la belleza. Por una estética teológica*. Edicep. Valencia. 2004.

GARCIA DE CORTAZAR, Fernando i GONZALEZ VESGA, José Manuel: *Breve historia de España*. Editorial Altaya. Barcelona. 1996.

GÓMEZ PÉREZ, R.: *Política y religión en el régimen de Franco*. Editorial Dopesa. Barcelona. 1976.

JACKSON, Gabriel: *Aproximación a la España contemporánea. 1898-1975*. Ediciones Grijalbo. Barcelona. 1980.

JOAN PAU II: *Vocació i missió dels laics*. Editorial Claret. Barcelona. 1989.

JOAN PAU II: *Carta de Joan Pau als artistes*. Editorial Claret. Barcelona. 1999.

JUAN PABLO II: *Cruzando el umbral de la esperanza*. Circulo de Lectores. Barcelona. 1995.

MARTI, C: *Iglesia y sociedad en España. 1939-1975*. Editorial Popular. Madrid. 1977.

MARTÍN DESCALZO, José Luis: *Vida y misterio de Jesús de Nazaret*. Ediciones Sígueme. Salamanca. 1992.

MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de las ideas estéticas en España*. Edición Nacional de Obras Completas. CSIC. Madrid. 1940.

MUNIESA, Bernat: *Dictadura y anarquía en España. De 1939 hasta la actualidad*. Editorial Ariel. Barcelona. 1996.

PAGÈS, Pelai: *La guerra civil.(1936-1939)*. Editorial Barcanova. Barcelona. 1993.

PAREDES, Javier: *Historia contemporánea de España*. Editorial Ariel. Barcelona. 1998.

PAYNE, Stanley: *El catolicismo español*. Editorial Planeta. Barcelona. 1984.

PAYNE, Stanley: *El régimen de Franco. 1936-1975*. Alianza Editorial. Madrid. 1987.

PUIG, Armand: *Jesús, Un perfil biogràfic*. Editorial Proa. Barcelona. 2004.

PUIG, Ramon: *El rostro de Jesús, el Crist*. La Formiga d'Or. Barcelona. 1998.

RIERA, Ignasi: *El franquisme (1939-1975)*. Editorial Barcanova. Barcelona. 1991.

ROS HOMBRAVELLA, J.: *Capitalismo español: de la autarquía a la estabilización, 1939 – 1959*. Edicusa Editorial. Madrid. 1973. 2 Vols.

RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín: *Iglesia, Estado y sociedad en España. 1930-1982*. Editorial Argos-Vergara. Barcelona. 1984.

RUIZ RICO, Juan José: *El papel político de la Iglesia católica en la España de Franco*. Editorial Tecnos. Madrid. 1977.

SOLÉ, Manuel: *La Sábana Santa de Turín*. Editorial Mensajero. Bilbao. 1988.

TAMAMES, Ramón: *Historia de España*. Alianza Editorial. Madrid. 1973.

TAMAMES, Ramón: *La República. La era de Franco (1931-1970)*. Alianza Editorial. Madrid. 1981.

TAMAMES, Ramón: *Una idea de España. Ayer, hoy y mañana*. Plaza y Janés editores. Barcelona. 1985.

TUÑÓN DE LARA, Manuel: *La España del s. XX. De la segunda República a la Guerra civil (1931-1936)*. Editorial Laia. Vol II. Barcelona. 1981.

TUSELL, Javier: *Franco y los católicos. La política exterior española entre 1945 y 1957*. Alianza Editorial. Madrid. 1984.

TUSELL, Javier: *La dictadura de Franco*. Alianza Editorial. Madrid. 1988.

TUSELL, Javier: *Historia de España en el siglo XX. La crisis de los años 30. República y Guerra civil*. Taurus bolsillo. Madrid. 1999.

VILAR, Sergio. *La naturaleza del franquismo*. Ediciones Península. Barcelona. 1976.

VIZCAINO CASAS, Fernando: *Contando los cuarenta*. Editor el autor. Madrid. 1972.

VV.AA: *La Bíblia*. Bíblia Catalana Interconfessional. Barcelona. Associació Bíblica de Catalunya. Editorial Claret - Societats Bíbliques Unides. 1993. Totes les citacions bíbliques són preses d'aquesta traducció.

8.2. Bibliografía general cinematogràfica

ALONSO BARAHONA, Fernando: *Biografía del cine español*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas. Barcelona. 1992.

ALONSO BARAHONA, Fernando: *Obras maestras del cine*. Royal Books. Barcelona. 1994.

ALTMAN, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Editorial Paidós. Barcelona. 2000.

ALVAREZ Rosa i SALA Ramón: *El cine en la zona nacional. 1936-1939*. Ediciones Mensajero. Bilbao. 2000.

ANGULO, Jesús: *Tiempos del cine español. Años 50*. Ed. Ayuntamiento de San Sebastián. Patronato Municipal de Teatros y Festivales. San Sebastián. Noviembre. 1990.

ATANES, José Antonio i RAUFAST, Miguel: *Ignacio F. Iquino. 50 años de cine español*. Edició dels autors. Barcelona. 1989.

AUMONT, J i MARIE, M.: *Análisis del film*. Editorial Paidós. Barcelona. 1993.

BALAGUÉ, Carlos: *Martin Scorsese*. Ediciones J.C. Madrid. 1993.

BARROSO, Miguel Ángel i GIL DELGADO, Fernando: *Cine español en cien películas*. Ediciones Jaguar. Madrid. 2002.

BORAU, José Luis: *Diccionario del cine español*. Alianza Editorial. Madrid. 1998.

CABERO, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española*. Graficas cinema. Madrid 1949.

CAMARERO, Gloria (ed.): *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Akal Comunicación. Madrid. 2002.

CAMPORESI, Valeria: *Para grandes y chicos: un cine para los españoles 1940-1990*. Ediciones Turgan. Madrid. 1994.

CAPARRÓS LERA, José M^a: *El cine republicano español (1931-1939)*. Dopesa. Barcelona. 1977.

CAPARRÓS LERA, José M^a: *El cine. Padres y adolescentes*. Editorial Fert. Barcelona. 1978.

CAPARRÓS LERA, José M^a: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Universitat de Barcelona. Barcelona. 1981.

CAPARRÓS LERA, José M^a: *El cine español bajo el régimen de Franco*. Ed. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 1983.

CAPARRÓS LERA, José M^a: *El cine de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista. (1975-1989)*. Editorial Anthropos. Barcelona. 1992.

CAPARRÓS LERA, José M^a: *Historia crítica del cine español. (Desde 1897 hasta hoy)*. Ariel Historia. Barcelona. 1999.

CAPARRÓS LERA, José M^a: *Cinema y vanguardismo "Documentos cinematográficos" y Cine-Club (1951-1966)*. Ed. Flor del viento. Barcelona. 2000.

CAPARRÓS LERA, José M^a: *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941 – 1964)*. Fancy Ediciones. Valladolid. 2000

CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*. Editorial Fernando Torres. Valencia. 1974.

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Editorial Paidós. Barcelona. 2002.

COMAS, Ángel: *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Alertes Editores. Barcelona. 2003.

DE ESPAÑA, Rafael: *Las sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del cine*. Diputación de Badajoz. Badajoz. 2002.

DELGADO CASADO, Juan: *La bibliografía cinematográfica. Aproximación Histórica*. Editorial Arco. Madrid. 1993.

DE MATA MONCHO, Juan: *Cine español, cine de subgéneros*. Equipo cartelera Turia. Editorial Fernando Torres. Valencia. 1974.

DUPLÀ, A. i IRIARTE, A. (eds.): *El cine y el mundo antiguo*. Bilbao. 1990.

ESPINAL, Luis: *Géneros cinematográficos*. Editorial Don Bosco. La Paz. 1977.

FANÉS, Félix: *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Instituto Alfonso el Magnánimo. Valencia. 1982.

FANÉS, Félix: *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia. 1989.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando: *El tiempo amarillo*. Memorias. Editorial Debate. Madrid. 1990.

FERNANDEZ CUENCA, Carlos: *Historia del cine*. Montaner y Simón. Barcelona. 1979.

FONT, Doménech: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Editorial Avance. Barcelona. 1976.

GALÁN, Diego: *Cine español 1896-1983*. Ministerio de Cultura. Madrid. 1984.

GALAN, Diego: *Cuadernos de la Academia*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid. Oct. 1997. Núm.1.

GARCIA DE DUEÑAS, Jesús: *El imperio Bronston*. Ediciones del imán. Filmoteca de la Generalitat valenciana. Madrid. 2000.

GARCÍA ESCUDERO, José M^a: *La historia del cine español en 100 palabras y otros escritos sobre cine*. Ed. Cine-club del SEU. Salamanca. 1954.

GARCÍA ESCUDERO, José M^a: *Cine social*. Ed. Taurus. Madrid. 1958.

GARCIA ESCUDERO, José M^a: *Cine español*. Ediciones Rialp. Madrid. 1962.

GARCIA ESCUDERO, José M^a: *Vamos a hablar de cine*. Salvat editores. Libro RTV 51. Madrid. 1970.

GARCÍA ESCUDERO, José M^a: *La primera apertura. Diario de un Director General*. Editorial Planeta. Madrid. 1978.

GARCÍA MAROTO, Eduardo: *Aventuras y desventuras del cine español*. Editorial Plaza Janés. Barcelona. 1988.

GASCA, Luis: *Un siglo de cine español*. Enciclopedias Planeta. Barcelona. 1998.

GÓMEZ PÉREZ, A. i MARTÍNEZ MONTALBÁN, J.L.: *Cine español 1951/ 1978*. Diccionario de directores. Mensajero. Bilbao. 1979.

GÓMEZ VILCHES, José: *Cine y literatura. Diccionario de las adaptaciones de la literatura española*. Área de Cultura Ayuntamiento de Málaga. Málaga. 1998.

GONZALEZ, Palmira (i altres): *Primeros tiempos del cinematógrafo español*. Ayuntamiento de Gijón. Universidad de Oviedo. 1997.

GONZALEZ BALLESTEROS, Teodoro: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Editorial de la Complutense. Madrid. 1981.

GUARNER, José Luis: *30 años de cine en España*. Ed. Kairós. Barcelona. 1971.

GUBERN, Román: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Ed. Lumen. Barcelona. 1974.

GUBERN, Román i FONT, Domenec: *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Ed. Euros. Barcelona. 1975.

GUBERN, Román: *Cine español en el exilio 1936-1939*. Ed. Lumen. Barcelona. 1976.

GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Ed. Península. Barcelona. 1981.

GUBERN, Román: *El cine sonoro en la segunda República (1929-1936)*. Ed. Lumen. Barcelona. 1987.

GUBERN, Román: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Editorial Akal. Madrid. 1989.

HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo 1951-1961*. Ediciones Documentos Filmoteca. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. 1993.

HERNÁNDEZ, Marta: *El aparato cinematográfico español*. Editorial Akal. Madrid. 1976.

HERNÁNDEZ, Marta i REVUELTA, Manolo: *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Ed. Zero. S.A. Colección "Lee y Discute". Madrid. 1976.

HERNÁNDEZ MARCOS, José Luis, RUIZ BRETON, Eduardo A.: *Historia de los cine-clubs en España*. Ed. ministerio de Cultura. Madrid. 1978.

HERNANDEZ RUIZ, J. I PEREZ RUBIO, P.: *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Editorial Paidós. Barcelona. 2004.

HIDALGO, Manuel: *Francisco Rabal. Un caso bastante excepcional*. Semana del cine. Valladolid. 1985.

HUESO, Ángel Luis: *Historia de los géneros cinematográficos*. Editorial Heraldo. Valladolid. 1976.

HUESO, Ángel Luis: *Los géneros cinematográficos. (Materiales Bibliográficos y Filmográficos)*. Editorial Mensajero. Bilbao. 1983.

LETAMENDI, Jon: *Aportaciones a los orígenes del cine español*. Royal Books. Barcelona. 1996.

LETAMENDI, Jon; SEGUIN, Jean-Claude: *La cuna fantasma del cine español*. CIMS. Barcelona. 1998.

LETAMENDI, Jon; SEGUIN, Jean-Claude: *Los orígenes del cine en Cataluña*. Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals i Filmoteca Vasca. Barcelona. 2004.

LÓPEZ, José Luis: *Diccionario de películas españolas*. Ediciones JC. Madrid. 2000.

LOPEZ CLEMENTE, José: *Cine documental Español*. Ediciones Rialp. Libros de cine. Madrid. 1960.

MARTINEZ, Josefina: *Los primeros veinticinco años de cine en España. 1896 – 1920*. Filmoteca Española. Consorcio Madrid 92. Madrid. 1992

MENDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Editorial Rialp. Madrid. 1965.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español en 100 películas*. Ed. Jupey. S.A. Madrid. 1975.

MITRY, Jean: *Diccionario del cine*. Plaza y Janés. Barcelona. 1970.

MONTERDE, José Enrique: *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*. 1992. Tesis Doctoral no publicada. Barcelona.

MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja. 1973-1992*. Ediciones Paidós. Barcelona. 1993.

MONTERDE, José Enrique (i altres): *Historia del cine español*. Editorial Cátedra. Madrid. 1995.

PEREZ GOMEZ, Angel A. i MARTÍNEZ MONTALBAN, José L.: *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores*. Editorial Mensajero. Bilbao. 1978.

PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Del cine como arma de clase. Antología de nuestro cinema 1932- 1935*. Ed. Fernando Torres. València. 1975.

PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine español: Una reinterpretación*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1976.

PÉREZ PERUCHA, Julio: *Mestizajes. Realizadores extranjeros en el cine español (1913 – 1973)*. Ed. 11 Mostra de Valencia. Valencia. 1990.

PÉREZ PERUCHA, Julio: *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Ed. Films 210. Madrid. 1992.

PEREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Cátedra Fimoteca Española. Serie Mayor. Madrid. 1997.

PORTER MOIX, Miquel: *El cinema, Un segle de vida catalana*. Editorial Alcides. Barcelona. 1961.

PORTER MOIX, Miquel: *Història del cinema català*. Táber Editorial. Barcelona. 1969.

PORTER MOIX, Miquel: *Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya, 1897-1916*. Ediciones Universitat de Barcelona. Barcelona. 1985.

POZO, Santiago: *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona. 1984.

PRIETO, Alberto: *La antigüedad filmada*. Ediciones clásicas. Madrid. 2004.

RIAMBAU, Esteve i TORREIRO, Casimiro: *Historia general del cine*. Editorial Cátedra. Madrid. 1995.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: *Quan el cinema començà a parlar en català (1927-1934)*. Fundació Institut del cinema català. Barcelona. 1992.

ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Editorial Ariel. Barcelona. 1977.

SADOUL, Georges: *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Siglo Veintiuno editores. Madrid. 1967.

SÁNCHEZ, Alfonso: *Iniciación al cine moderno*. Editorial Magisterio español. Madrid. 1972. 2 Volums.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial. Madrid. 2002.

SANTOS FONTELA, C: *El cine español en la encrucijada*. Ciencia Nueva. Madrid. 1966.

SEGUIN, Jean Claude: *El cine español*. Acento Editorial. Madrid. 1995.

SIGUÁN, Miguel: *El cine, el amor y otros ensayos*. Editora Nacional. Madrid. 1956.

TUDURI, José Luis: *San Sebastián: un festival, una historia (1953 –1966)*. Ed. Filmoteca Vasca. San Sebastián. 1989.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia. 1992.

VILLEGAS LOPEZ, Manuel: *Los grandes nombres del cine*. Biblioteca Universal Planeta. Barcelona. 1973.

VIVANCO, José Manuel: *Moral y pedagogía del cine*. Ed. Far. Madrid. 1952.

VIZCAINO CASAS, Fernando: *La cinematografía española*. Publicaciones españolas. Madrid. 1965.

VIZCAINO CASAS, Fernando: *Diccionario del cine español. 1896-1966*. Editora Nacional. Madrid. 1968.

VIZCAINO CASAS, Fernando: *Historia y anécdota del cine español*. Ediciones Adra. S.A. Madrid. 1976.

VV.AA.: *El cine*. Editorial Argos. Barcelona. 1965.

VV.AA. *Cine español (1896–1988)*. Filmoteca Española. Ministerio de cultura. Madrid. 1989.

VV.AA: *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica*. Centro de investigaciones Film-Historia. PPU. Barcelona. 1993.

VV.AA. *Clásicos y modernos del cine español*. Comisaria General de España en Expo Lisboa 98. Madrid. 1998.

VV.AA: *El cine español. Una historia por autonomías*. PPU. Barcelona. 1996 - 1998.

VV.AA.: *El cine español*. Larousse. Barcelona. 2002.

VV.AA: *Los "nuevos cines" en España. Ilusiones y desencantos*. Ediciones de la Filmoteca. Valencia. 2003.

ZUÑIGA, Ángel: *Una historia del cine*. Editorial Destino. Barcelona. 1948.

8.3. Bibliografia cinematogràfica religiosa

Citem, en aquest apartat, els llibres més directament relacionats amb aquesta investigació.

AGEL, Henri: *¿El cine tiene alma?*. Editorial Rialp. Madrid. 1958.

AGEL, Henri: *Le prêtre a l'écran*. Éditions du Cerf. Paris. 1959.

AGEL, Henri: *El cine y lo sagrado*. Editorial Rialp. Madrid. 1960.

AGEL, Henri: *Le visage du Crist à l'écran*. Desclée. Paris. 1985.

AYFRE, Amédée: *Dios en el cine*. Editorial Rialp. Madrid. 1958.

AYFRE, Amédée: *El cine y la fe cristiana*. Editorial Casal i Vall. Andorra. 1962.

AYFRE, Amédée: *Conversion aux images?* Éditions du Cerf. Paris. 1964.

AYFRE, Amédée: *Cinéma et mystère*. Éditions du cerf. Paris. 1969.

BEDOUELLE, Guy: *Du spirituel dans le cinéma*. Éditions du Cerf. Paris. 1985.

BUTLER, Iván: *Religion in the cinema*. S.A. Barnes. Now York. 1969.

CAMPBELL, Richard H. I PITTS Michael R.: *The bible on film*. The Scarecrow Press. Londres. 1981.

- CANALS, Salvador: *La Iglesia y el cine*. Ediciones Rialp. Madrid. 1951.
- CANO, P.L. i LORENTE, P.L.: *Espectacle, amor i màrtirs al cinema de romans*. I.C.E. Barcelona. 1985.
- CIVARDI, Luigi: *Cine y moral*. Ediciones de Acción Católica. Madrid. 1951.
- COSANDEY, Roland; GAUDREAU, André i GUNNING, Tom: *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Les presses de l'Université Laval. Sainte-Foy. 1992.
- DE ESPAÑA, Rafael: *El peplum. La antigüedad en el cine*. Glénat. Barcelona. 1998.
- DIEZ, G. i O'NEILL, J.L.: *El cine y los católicos*. Ed. Aldecoa. Madrid. 1941.
- ELLEY, Derek: *The Epic Film. Myth and History*. Routledge and Kegan Paul. Londres. 1984.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Cine religioso*. Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos. Valladolid. 1960.
- FORD, Charles: *Le cinéma au service de la foi*. Les petits-fils de Plon et nourrit. Paris. 1953.
- FRASER, Peter: *Images of the Passion. The Sacramental Mode in Film Flicks*. Books. Anglaterra. 1998.
- GIL DEL MURO, Eduardo T: *Mis 100 mejores películas del cine religioso*. Editorial Monte Carmelo. Burgos. 1999.
- GRAU, José: *Jesucristo Superstar*. Ediciones evangélicas europeas. Barcelona. 1974.
- HOLLOWAY, Ronald: *Beyond the image. Approaches to the religious dimension in the cinema*. Film Oikoumene. Génova. 1977.
- JUAN PAYAN, Miguel: *Las 100 mejores películas del cine histórico y bíblico*. Cacitel i Wezen. Madrid. 2003.
- KINNARD, Roy i DAVIS, Tim: *Divine images. A history of Jesus on the screen*. Carol Publishing Group. Nova York. 1992.
- LUDMANN, René: *Cine, fe y moral*. Ediciones Rialp. Madrid. 1962.
- MALONE, Peter: *Movie Christs and Antichrists*. Crossroad. New York. 1990.
- MARTIN, Joel W. i OSTWALT, Conrad E.: *Screening the sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*. Westview Press. Oxford. 1995.

MARTÍN, Thomas M.: *Images and the Imageless. A Study in Religious Consciousness and Film*. Associated University Presses. Londres i Toronto. 1991.

MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio: *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Ed. Harofarma. Madrid. 1987.

MAY, John R. i BIRD, Michael: *Religion in Film*. The University of Tennessee Press. Knoxville. 1982.

MAY, John: *La nueva imagen del cine religioso*. Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca. 1998.

MINGUET BATLLORI, Joan M.: *L'église et les intellectuels espagnols contre le cinéma dans « Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*. Les Presses de l'Université Laval i Editions Payot de Lausanne. Canada i Suïssa. 1992.

MUÑOZ IGLESIAS, Salvador: *La Iglesia ante el cine*. ABC del cine. Ed. Centro de Estudios Cinematográficos. Madrid. 1959.

PÉREZ LOZANO, José M.: *Un católico va al cine*. Juan Flors, editor. Barcelona. 1956.

RODRIGO, Pedro: *Conversaciones de Cine de Valladolid*. Editorial Razón y fe. Madrid. 1965.

SCHWEITZER, Robert Fred: *The biblical Christ in cinema*. Universitat de Missouri. Columbia. 1971.

SOLOMON, Jon: *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Alianza Editorial. Madrid. 2002.

TORRALBA, Francesc i SÁNCHEZ, Peio: *A imatge de Déu. Propostes de Pastoral de Joventut*. Institut de Ciències Religioses "Don Bosco". Centro Teològic Salesià Martí – Codolar. Barcelona. 2005.

VIGANÓ, Darío Edoardo: *Gesù e la macchina da presa*. Lateran University Press. Roma. 2005.

VILLAPALOS, Gustavo i SAN MIGUEL, Enrique : *Cine para creer*. Planeta Testimonio. Barcelona. 2002.

VV.AA.: *El cine en la enseñanza de la Iglesia*. Tipografía Políglota Vaticana. Roma. 1955.

VV.AA: *Cinéma et Spiritualité*. OCIC. Collection Alternatives. Bèlgica. 1988.

VV.AA.: *Qüestions de vida cristiana*. Núm. 192. 1^a Jornada de cinema i religió a Montserrat. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona. 1998.

VV.AA.: *Qüestions de vida cristiana*. Núm. 2a Jornada de cinema i religió a Montserrat. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona. 2000.

VV.AA.: *Una guía de La Pasión. 100 preguntas para reflexionar sobre la película La Pasión de Cristo*. Editorial Palabra. Madrid. 2004.

ZEFFIRELLI, Franco: *Todo sobre mí película Jesús de Nazaret*. Editorial Noguer. Barcelona. 1979.

8.4. Hemerografia

Revistes, setmanaris i diaris citats.

ABC
American Cinematographer
Archivos de la Academia
Arte y Cinematografía
Avant-Garde
Avui
Bianco e nero
Blanco y Negro
Butlletin d'information
Cahiers de la cinemathèque
Cahiers du cinéma
Cambio 16
Casablanca
Catalunya Cristiana
Cinema
Cinema 2002
Cine Español
Cinestudio
Cineinforme
Cinémaction
Ciné Telerevue
Cine y Más
Correo Catalán, El
Diari de Barcelona
Diario 16
Dirigido por
Documentos cinematográficos

Ecclesia
Études
Études cinematographiques
Film - Historia
Film Ideal
Fotogramas
Full Dominical
História y Vida
Mundo, El
Mundo Diario
Noticiero Universal, El
Nou diari
Osservatore Romano, L'
Otro cine
País, El
Periódico, El
Positif
Prensa, La
Presència evangélica
Razón y fe
Republica Spettacoli,
Revista Internacional de Cine
Revista 7
Rosebud
Temes d'Avui
Vanguardia, La
Ya
Zenit

8.5. Videografia

Ben-Hur (Ben-Hur, 1959) de William Wyler
Beso de Judas, El (1953) de Rafael Gil
Bosquejo cinematográfico (1918) d'Arturo Carballo
Christus (1917) de Gulio Antamoro
Cristo (1953) de Margarita Alexandre i Rafael M^a Torrecilla
Cristo (1966) de Santiago Ferrer Bajón
Evangelio según san Mateo, El (Il Vangelo secondo Mateo, 1964) de Pier Paolo Pasolini
Godspell (Godspell, 1973) de David Greene
Gólgota (Golgotha, 1935) de Julian Duvivier
Historia más grande jamás contada, La (The Greatest Story Ever Told, 1965) de George Stevens
Hombre que hacía milagros, El (The miracle maker, 2000) de Stanislav Sokolov i Derek Hayes

Jesucristo Superstar (Jesucrist Superstar, 1974) de Norman Jewison
Jesús de Montreal (Jesus de Montreal, 1989) de Denys Arcand
Jesús de Nazaret (Gesú di Nazaret, 1977) de Franco Zeffirelli
Judas, El (1952) d'Ignacio F. Iquino
Maria madre de Jesús (Maria, figlia del suo figlio, 1999) de Fabrizio Costa
Misterios del Rosario, Los (1957) de Joseph Breen, Jr. i Fernando Palacios
Pasión de Cristo, La (The Pasion of Christ, 2004) de Mel Gibson
Proceso a Jesús (1974) de José Luis Sáenz de Heredia
Quo Vadis (Quo Vadis, 1951) de Mervin LeRoy
Rey de reyes (The King of Kings, 1927) de Cecil B. De Mille
Rey de reyes (King of the Kings, 1961) de Nicholas Ray
Sueño de Cristo, El (1997) d'Àngel García del Val
Túnica sagrada, La (The Robe, 1953) de Henri Koster
Última tentación de Cristo, La (The Last temptation of Christ, 1988) de Martin Scorsese
Vida de Brian, La (The life of Brian, 1979) Terry Jones

8.6. Pàgines Web

- Internet Movie Data Base
<http://imdb.com/>
- All movie Guide
<http://www.allmovie.com/>
- Le Peplum et ses coutures (Informació general sobre *el peplums*. Temes, filmografies, ...)
<http://rocbo.chez.tiscali.fr/cine/peplums/>
- ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali)
<http://www.anica.it/archivio.htm>
- ZINEMA.COM (Revista digital d'informació cinematogràfica)
<http://zinema.com/>
- Ministerio de Cultura (Base de dades de pel·lícules)
http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine

- CINEFILIA (Cartells i programes de mà)
<http://cine-filia.iespana.es/cine-filia/>

- Biblioteca Cervantesvirtual (Història i Crítica del cinema espanyol)
http://www.cervantesvirtual.com/Buscar.html?letraObras=*&tipoObra=obraGene rica&obrasCompleto=1&PO=0&portal=27

- Pàgines sobre crítiques de pel·lícules
www.uscb.org/movies/weekly.htm

www.catholicnews.com/movies.htm

- Pàgines generals sobre fe i cinema
www.unomaha.edu/jrf

www.hollywoodjesus.com

www.brehmcenter.com/ReelSpirituality/reelspirituality.shtml

- Pàgines sobre teologia i cinema
www.cmu.ca/library/faithfilm.html

www.textwwk.com/movies/themeindex.htm

www.christiananswers.net/spotlight/news/home.html

www.daughtersofstpaul.com/mediastudies/reviews/index.html