

# LA DETERMINACIÓN DE RELACIONES INTERTEXTUALES EN LAS PELÍCULAS SOBRE JESÚS DE NAZARET COMO FACTOR CLAVE DE SU POTENCIALIDAD SIGNIFICANTE

Alberto Pino Serradilla

Universidad de Extremadura, España

E-mail: [apinoser@alumnos.unex.es](mailto:apinoser@alumnos.unex.es)

<https://orcid.org/0009-0009-0605-8434>

Alba Marín

Universidad de Extremadura, España

E-mail: [albamarin@unex.es](mailto:albamarin@unex.es)

<https://orcid.org/0000-0003-0285-7086>

## RESUMEN

Los largometrajes que narran la vida de Jesús son adaptaciones de textos literarios con casi dos milenios de antigüedad, que a su vez arrastran tradiciones textuales judías precedentes y definitorias de sus significaciones. En este trabajo se propone un instrumento metodológico para elucidar el sistema simbólico-textual que subyace a la superficie discursiva de las películas de temática neotestamentaria, con criterios basados en los principios de la intertextualidad que permiten distinguir los tres estratos textuales susceptibles de articularse bajo la superficie discursiva de cada película, así como las citas, alusiones o ecos que los conectan entre ellos y con las unidades de expresión filmicas. De esta forma, es posible alumbrar la red de sistemas semióticos que fundamenta las significaciones articuladas por los largometrajes, así como las operaciones de resignificación bidireccionales entre los estratos textuales del largometraje y la potencialidad significante inherente al mismo.

**PALABRAS CLAVE:** cine, intertextualidad, semiótica, Jesús de Nazaret, análisis filmico.

THE DETERMINATION OF INTERTEXTUAL RELATIONSHIPS IN FILMS ABOUT JESUS OF NAZARETH AS A KEY FACTOR IN THEIR SEMIOTIC POTENTIAL

## ABSTRACT

Feature films that narrate the life of Jesus are adaptations of literary texts nearly two millennia old, which themselves carry preceding Jewish textual traditions that are defining for their meanings. This study proposes a methodological tool to elucidate the symbolic-textual system underlying the discursive surface of films with New Testament themes, counting with criteria based on principles of intertextuality that allow the identification of three possible textual strata that can be articulated beneath the discursive surface of each film, as well as the citations, allusions, or echoes that connect these strata both to each other and to the film's expressive units. In this way, it becomes possible to illuminate the network of semiotic systems underpinning the meanings articulated by the films, as well as the bidirectional processes of re-signification between the textual strata of the film and its inherent signifying potential.

**KEYWORDS:** Cinema, Intertextuality, Semiotics, Jesus of Nazareth, Film Analysis.



DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2025.23.06>

REVISTA LATENTE, 23; octubre 2025, pp. 143-165; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



## 1. LAS PELÍCULAS SOBRE JESÚS DE NAZARET COMO ADAPTACIÓN LITERARIA

Las películas que narran la vida de Jesús de Nazaret copan numerosas investigaciones en los campos de la historia y las ciencias bíblicas, pero apenas son abordadas desde los estudios filmicos o culturales en su condición de adaptaciones de obras literarias. Las razones para la disímil percepción de dichas películas son diversas, aunque podemos apuntar a la antigüedad de los textos en que se basan y su estatus canonizado en determinados sectores socioculturales como factores influyentes en una concepción cualitativamente distinta de las adaptaciones de novelas más recientes. Aun así, algunos vicios de los estudios de este tipo de producciones se trasladan al análisis de las películas sobre Jesús, que apenas ha desarrollado instrumentos capaces de profundizar en las obras a las que se enfrenta desde una perspectiva crítica y semiótica. Así, observamos el privilegio de un inoperante criterio de fidelidad, imposible en un sentido práctico debido a que la búsqueda de equivalentes estilísticos choca con la especificidad de los medios literario y cinematográfico (Andrew 2000). Este enfoque se combina con discursos superficialmente comparatistas con las condiciones históricas del período de la Antigüedad en que se sitúa su diégesis, apenas capaces de profundizar en los motivos y temas provenientes de dicho período que son trasladados a nuestro tiempo y reinterpretados mediante el complejo sistema de relaciones significantes subyacentes a cada largometraje. En consecuencia, existe un fértil campo de investigación por explorar, capaz de considerar las significaciones establecidas por los componentes discursivos de las películas sobre Jesús y las relaciones recíprocas de estos con otros textos que los han abonado, directa o indirectamente. De esta forma, es posible concretar con mayor precisión las dinámicas socioculturales actualizadas por esta corriente cinematográfica, así como las intenciones y resultados de su representación de un período clave de la historia antigua para la cultura occidental contemporánea.

El área resulta de mayor interés si cabe al considerar que existe más de un centenar películas que narran la vida de Jesús (Baugh 1997). Sin excepción, todas toman los evangelios canonizados<sup>1</sup> como fuentes privilegiadas para elaborar su estructura dramática y argumental, aunque su forma de trabajar con estas fuentes es diversa. La mayoría apuestan por una armonización de los cuatro relatos destinada a eliminar las incongruencias y diferencias insalvables entre ellos, escogiendo de cada cual aspectos que favorecen de manera coherente a su propuesta y añadiendo incidentes particulares de entre los que ofrecen dichas fuentes para maximizar el impacto (Reinhartz 2009). En cambio, hay excepciones que beben en exclusiva de uno de los textos. Los más destacados ejemplos de esta tendencia minoritaria son *El evangelio según san Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini, 1964), *Jesús* (Jesus, John Krish, Peter Sykes, 1979) y *The Gospel of John* (Philip Saville, 2003).

<sup>1</sup> Consideramos evangelios canonizados los cuatro incluidos en el canon neotestamentario: Marcos, Mateo, Lucas y Juan.

Toda película que narra la vida de Jesús representa y reinterpreta textos compuestos hace casi dos mil años, los cuales a su vez arrastran tradiciones escritas de más siglos de antigüedad. Aquellas efectúan una operación que, como en cualquier adaptación, va más allá de la relectura o la reescritura. Supone la reaparición de elementos narrativos (personajes, temas o trama) en un nuevo campo discursivo ubicado en un lugar y un tiempo determinados<sup>2</sup> (Casetti 2004). A su vez, las películas de temática neotestamentaria forman parte de un ecosistema simbólico-textual engrosado durante milenios por numerosos artefactos culturales que cargan con diversos sentidos sus relaciones de significación.

La compleja red de relaciones textuales mentada obliga al planteamiento de un modelo específico para el análisis crítico de estos largometrajes. Dicho instrumento permite reconocer no solo los múltiples textos que influyen en la configuración de cada secuencia cinematográfica, sino la potencialidad significante de estas unidades discursivas. Es decir, alumbría el conjunto de sistemas semióticos que subyacen en cada largometraje, conservados y reconfigurados a través de los siglos, y los posibles significados que en consecuencia encierran los discursos cinematográficos. Es lo que Moyise (2000) llama *potencialidad* del texto, la cual surge de la red de otros textos a la que la obra en cuestión pertenece y define sus posibilidades significantes.

La propuesta metodológica planteada es aplicable a todo producto audiovisual que represente la historia contenida en los evangelios canonizados, pese a apuntar preferentemente al cine. Abarca no solo las películas ya realizadas y aquellas por venir, también las series televisivas que adapten los susodichos textos. A la fecha en que se redacta este artículo, directores como Mel Gibson, Martin Scorsese y Terrence Malick han anunciado proyectos relacionados con la figura de Jesús que se encuentran en distintas fases de producción. Por su parte, la serie *The Chosen* (Dallas Jenkins, 2017-presente) ha confirmado tanto su renovación por una nueva temporada como el desarrollo de diversos proyectos paralelos a su línea argumental principal<sup>3</sup>. Esto, junto con los más de veinte proyectos cinematográficos y televisivos producidos en diversas partes del mundo durante las dos primeras décadas del siglo XXI, confirma la vigencia del interés por la historia de Jesús y su relevancia actual y futura en el panorama audiovisual. En consecuencia, resulta pertinente desarrollar un instrumento que complemente los análisis narratológicos y semióticos de cada una de estas obras y permita valorar con mayor precisión la representación que hace de eventos ya cercanos a la Antigüedad tardía.

---

<sup>2</sup> Esta reaparición conlleva la reproblemización de algunos fragmentos injertados mediante relaciones intertextuales. Citas o alusiones a pasajes como Jn 8,44 (*Vosotros tenéis por padre al diablo*) o Mt 27,25 (*Su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos*), que tenían un carácter polémico entre comunidades judías mediante la caracterización negativa de ciertos grupos en el momento de su redacción, adquieren en la gran pantalla (en especial, en un contexto post-Shoah) un sentido antisemita anacrónico en el primer siglo de nuestra era.

<sup>3</sup> Véase <https://www.espinof.com/proyectos/universo-expandido-jesucristo-creador-the-chosen-desvela-que-orden-podremos-ver-nuevos-spin-offs-serie-cristiana> (consultado el 26-11-2024).

## 2. LA INTERTEXTUALIDAD Y SU APLICACIÓN EN EL ÁMBITO CINEMATOGRÁFICO

La intertextualidad no es un concepto unívoco y diferentes autores apuntan significados diversos y metodologías que difieren sustancialmente<sup>4</sup>. Esta heterogeneidad semántica justifica la apuesta por un modelo específico que sustente nuestra propuesta metodológica. En este caso, consideramos la intertextualidad como el modo de transtextualidad apuntado por Genette, quien la define como «una relación de copresencia entre dos o más textos» (1989, 10) y distingue la cita, el plagio y la alusión. Solo el plagio no aplica en las películas que manejamos, aunque cabría sumar el eco como tipo adicional. Este se constituye como una sutil evocación a un texto anterior, consecuencia del fragor del ecosistema simbólico-textual en que se forjan los artefactos culturales. Aunque autores como Carey (2009) no lo incluyen en sus estudios de relaciones intertextuales, ciñéndose a las citas y alusiones, nos parece un aspecto a tener en cuenta.

Al margen de la intertextualidad, otras formas transtextuales apuntadas por Genette corresponden con las películas de temática neotestamentaria. Estas son un ejemplo de hipertextualidad, consistente en toda relación que une un texto B o *hipertexto* a un texto anterior A o *hipotexto*, «que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette 1989, 14). Los evangelios constituyen los hipotextos de los largometrajes en cuestión, cada uno de ellos hipertextos tal y como los define Genette. A su vez, este conjunto de películas forma un architexto.

Si bien los estudios intertextuales se valen de la identificación de unidades y estructuras idénticas o similares entre dos o más textos según fundamentos filológicos, lexicológicos o sintagmáticos, esta aplicación no parece posible (de igual manera) cuando las relaciones salen del entorno estrictamente literario y son no solo intertextuales, sino transmediales. Por ello, el análisis intertextual que conecte obras filmicas y literarias debe contar con la idiosincrasia de sus formas de expresión. La tarea exige criterios estrictos para determinar con suficiente consistencia y seguridad la existencia de una relación intertextual entre un largometraje y uno o varios textos literarios.

En el caso de las adaptaciones cinematográficas, la relación hipertextual entre el largometraje y la obra de la que procede es manifiesta, explícita y masiva, lo cual refuerza toda posible relación intertextual aun cuando esta no suponga una equivalencia evidente o no goce de una clara visibilidad.

<sup>4</sup> Julia Kristeva acuñó el término en 1967 sobre la base del dialogismo de Bajtín, pero este ha adquirido un abanico de sentidos mucho más amplio del que la autora expuso en su trabajo pionero (Raj 2015). Hoy, resulta un término tan fluido que resulta difícil encontrar dos definiciones idénticas del mismo (Carey 2009, 29).

### 3. CIRCUNSCRIPCIÓN NARRATIVA DE LA INTERTEXTUALIDAD Y EXCLUSIÓN DE OTRAS FORMAS RELACIONALES

Las películas que narran la vida de Jesús presentan una singularidad en el análisis de sus relaciones intertextuales: los fragmentos de los evangelios canonizados injertados pueden presentar a su vez otras conexiones que incorporen textos más antiguos. Esto se debe a que los evangelios se construyen siguiendo el motivo temático del cumplimiento de escrituras precedentes en la figura de Jesús<sup>5</sup>, quien evoca motivos de la tradición judía reinterpretados.

Se forma así una suerte de *tell* en el que la arqueología textual puede descubrir diferentes estratos superpuestos. Cada uno subyace a la superficie filmica y aporta una significación latente, además de posibilitar relaciones de resignificación bidireccionales con el estrato inmediatamente superior en que se injerta. En conjunto, cada largometraje se configura como un sistema semiótico fractal donde la yuxtaposición de diversos textos conectados mediante relaciones intertextuales en diferentes grados provoca potenciales alteraciones en el significado de cada uno de ellos.

Esta verticalidad relacional no se opone a otras formas de ligazón entre los largometrajes que narran la vida de Jesús y artefactos culturales distintos a los textos bíblicos. Estas no serán objeto de nuestra propuesta debido a que dichos artefactos incorporados al sistema discursivo de las películas no ostentan el estatus textual de los largometrajes y las obras literarias apuntadas<sup>6</sup>. Un estudio de las formas de relación con estos artefactos excedería los límites de este artículo, si bien es pertinente su mención al formar parte del marco cultural en que las producciones tratadas se realizan y como forma de circunscribir con precisión el sector relacional que tratamos.

La transmedialidad que caracteriza este tipo particular de injertos trasciende a las películas u obras literarias y alcanza manifestaciones artísticas no narrativas. Una particular forma de relación sería la intericonicidad, entendida al modo en que lo hacía Courtine como concepto análogo al de la intertextualidad en el ámbito visual (Olave Arias 2023). Relacionaría las producciones audiovisuales con referentes pictóricos o fotográficos, de los cuales extraen planteamientos formales para

---

<sup>5</sup> Esta creencia se remonta al aparato teológico paulino, pues el propio Pablo ya considera que la muerte y resurrección de Jesús suceden «de acuerdo con las escrituras» (Moyise 2015). Los evangelios, todos de tendencia paulina, adoptan esta perspectiva y la expanden.

<sup>6</sup> El texto (del lat. *textus*: tejido) es tanto un soporte material de un mensaje como el propio mensaje entendido como estructura o tejido (Valles Calatrava 2008). Este tejido es el de una serie de proposiciones o enunciados articulados mediante el lenguaje, entendido a su vez este como «un sistema estructurado de signos, cuyo ejercicio permite la transmisión de información» (Requena 1985, 20). Aunque Requena niega la existencia de un lenguaje específicamente cinematográfico (cuestión discutible) y se limita a afirmar la «heterogeneidad semiótica del film» (1985, 22), la definición de texto como estructura de enunciados (sistemas significantes) cuya comunicación de un mensaje es posible gracias a una serie de códigos puede aplicarse tanto al largometraje como la obra literaria. Metz (1973) habla de *textos cerrados* para referirse tanto al largometraje como la novela o la obra teatral, siendo esta una categoría en la que también podríamos incluir los evangelios pero no, en cambio, las obras pictóricas o musicales.

incorporarlos a los códigos visuales de la imagen cinematográfica. La analogía de Courtine no debe tomarse al pie de la letra, pues la conexión no es intertextual al convocar artefactos no textuales tal y como hemos especificado. De cualquier modo, se revela como un factor relevante en las películas sobre Jesús de Nazaret desde la época muda: la influencia de artistas renacentistas como Correggio, Mantegna o Raffaello puede atisbarse en diferentes escenas de *Christus* (Antamoro, 1916), tal y como nota Pucci (2016); la huella del imaginario bíblico de Doré se observa en *Vida y Pasión de Jesucristo* (*La Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Pathé Frères, 1902-1905); las ilustraciones de Tissot sirvieron de inspiración en producciones como *Vida, nacimiento y muerte de Cristo* (*La naissance, la vie et la mort du Christ*, Alice Guy, 1906) o *Del pesebre a la cruz* (*From the Manger to the Cross*, Sidney Olcott, 1912)<sup>7</sup>. El fenómeno alcanzaría su culmen durante la época muda con la más popular de las producciones sobre Jesús del período: *El rey de reyes* (*The King of Kings*, Cecil B. DeMille, 1927) cuenta con hasta 276 representaciones de pinturas religiosas (Telford 2013). En adelante, las nuevas iteraciones de Jesús en la gran pantalla se fijarán también en obras pictóricas para asimilarse a imágenes ampliamente aceptadas por el público como representaciones fidedignas de los evangelios. Cabe mencionar que el aspecto de Jesús en buena parte de las producciones cinematográficas, con rasgos típicamente occidentales, es deudor del cuadro de Warner Sallman titulado *Head of Christ* (1940)<sup>8</sup>.

En el caso específico de que se produzca una evocación formal de la imagen de otro largometraje, sí sería de nuevo posible hablar de intertextualidad circunscrita al plano cinematográfico. Los paralelismos entre películas que narran la vida de Jesús manifiestan la influencia de un largometraje anterior en aquel que es objeto de análisis debido a la traslación evidente y manifiesta de códigos de expresión cinematográficos, ya sea en la banda de imagen, sonido o ambas. Stam (1999) constata la transmutación formal que permite adaptar las categorías genettianas al ámbito filmico, siendo la cita una inserción del clip de una película en otra, mientras que la alusión «puede tomar la forma de una evocación verbal o visual de otra película» (Stam 1999, 235). Este último tipo, junto con los posibles ecos, serían los únicos presentes en las películas de temática neotestamentaria. Por ejemplo, *El rey de reyes* (DeMille, 1927), *Rey de reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961) y *La Pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004) configuran el camino de Jesús con la cruz según una serie de paralelismos iconográficos que articulan una marcada línea de influencia. *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988) presenta un plano de Jesús desde el interior de la tumba de Lázaro que evoca la misma disposición de cámara ya utilizada por *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, George Stevens, 1965) en el mismo

<sup>7</sup> Staley (2013) da cuenta de que el responsable de la productora entregó a Olcott, antes de su partida hacia el Mediterráneo para el rodaje de la película, una copia de las ilustraciones de Tissot.

<sup>8</sup> Reinhartz (2007) afirma que el único Jesús del cine representado con un aspecto semiótico es el protagonista de *El hombre que hacía milagros* (*The Miracle Maker*, Derek W. Hayes, Stanislav Sokolov, 1999).

instante narrativo (la resurrección de este último)<sup>9</sup>. Fuera del architexto constituido por las películas que narran la vida de Jesús, también sería posible buscar relaciones intertextuales de estas con otras obras de la historia del cine.

Por último, las inserciones de fragmentos musicales pertenecientes a obras ya existentes podrían considerarse un modo de relación aural, si bien tampoco estaría contenida entre los modos de intertextualidad. Pueden, aun así, tener un elevado potencial significante en la obra cinematográfica, como demuestra *El evangelio según san Mateo*. Su banda sonora conecta escenas para connotar significados derivados del contraste de sus motivos narrativos e incluye fragmentos musicales de obras tan diferentes como la *Maurerische Trauermusik* en *Do Menor K477* de Mozart, el blues *Dark Was the Night, Cold Was the Ground* o la composición rusa *Oh tú, amplia estepa* (rus. Ax ты, степь широкая) (Martellozzo 2019).

#### 4. METODOLOGÍA DEL ESTUDIO INTERTEXTUAL DE UN LARGOMETRAJE QUE NARRE LA VIDA DE JESÚS Y MARCO GENERAL DE ESTRATOS TEXTUALES POTENCIALES

Partiendo del largometraje escogido como objeto de estudio o caso particular en una investigación que requiera de su análisis intertextual, deben seguirse una serie de pasos que definan las relaciones entre este y textos precedentes, así como las ramificaciones que pueden surgir. El material de base compartido por las películas sobre Jesús de Nazaret permite esbozar un esquema general para ellas que, a su vez, expone de manera gráfica el potencial sistema de relaciones significantes que contienen (fig. 1). Dicho esquema sirve de marco y guía para el análisis, si bien cada ejemplo puede aportar sus particularidades según textos ajenos al canon neotestamentario que agregue al intertexto de la película.

##### 4.1. SEGMENTACIÓN DEL LARGOMETRAJE EN UNIDADES DISCURSIVAS SUSCEPTIBLES DE UN ESTUDIO INTERTEXTUAL

El análisis intertextual del largometraje debe atender a su *intentio operis*<sup>10</sup> y trabajar de forma exclusiva con su discurso, entendido este como el modo de presencia de sus estructuras de significación (Greimas 1971). Solo el discurso, en tanto que conjunto de códigos y técnicas objetivables situadas en el plano de la expresión del contenido, es susceptible de erigirse como fuente epistemológica válida.

---

<sup>9</sup> La película de Scorsese es, de hecho, un ejemplo de reinterpretación de la tradición representacional cinematográfica de la figura de Jesús donde este tipo de paralelismos adquieren un sentido específico de relectura y apropiación de las adaptaciones realizadas hasta entonces.

<sup>10</sup> Aquello que el texto dice «independientemente de las intenciones de su autor» (Eco 1992, 29).

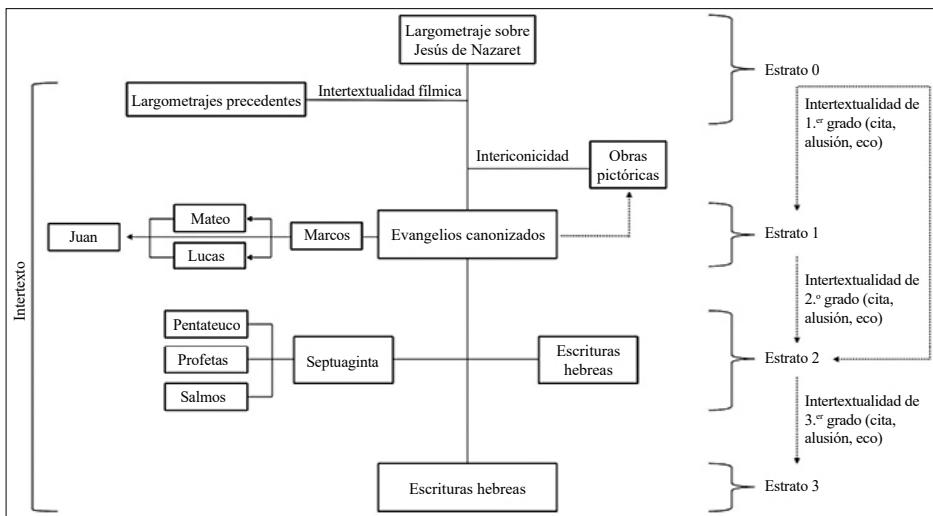


Figura 1. Esquema de estratos intertextuales en una película sobre Jesú de Nazaret.

Fuente: elaboración propia.

Para elucidar la existencia de relaciones intertextuales debemos, en primer lugar, llevar a cabo una segmentación del largometraje que ofrezca unidades discursivas autosuficientes de menor orden con las que trabajar de forma cómoda y operativa. Esta segmentación sigue las directrices apuntadas por Aumont y Marie (1990), quienes disponen la misma como una lista de secuencias de un largometraje narrativo. A su vez, ambos autores consideran cada secuencia como «una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa» (p. 63). Konigsberg, por otro lado, la identifica como una «serie de planos y escenas interrelacionadas que forman una unidad de acción dramática coherente» (2004, 488). La cohesión de la secuencia la ofrece, por tanto, un contenido narrativo de carácter procesual que puede englobar múltiples personajes y escenas (definidas estas por su unidad temporal y espacial, pero no necesariamente dramática). El eje de una secuencia es una abstracción plasmable en un evento (acción o acontecimiento) que la domina y define.

Esta unidad discursiva es aplicable a todo texto narrativo, no necesariamente audiovisual. Por ello, es posible llevar a cabo una segmentación que atienda a las claves ofrecidas por Aumont y Marie tanto en los largometrajes sobre Jesús como en las fuentes literarias que los sustentan. Su contenido análogo permite la identificación entre ellas, salvando las diferencias formales, de lenguaje y códigos que emplean los discursos para articularlas. Por ello, se trata de la unidad discursiva filmica de trabajo más apropiada para estos propósitos.

## 4.2. PRIMER GRADO DE INTERTEXTUALIDAD: EVANGELIOS CANONIZADOS

El primer estrato que sostiene las películas de temática neotestamentaria lo forman los evangelios canonizados. Las conexiones, de primer grado en este caso, son más visibles y preminentemente intencionales en forma de citas y alusiones, aunque pueden articularse ecos que desdibujen el material original hasta presentarlo de forma vaga e inconsciente.

El análisis intertextual del conjunto de citas y alusiones a los cuatro textos permite definir si una película escoge alguno como fuente única, si privilegia uno sobre el resto o si realiza una amalgama donde los fragmentos injertados son escogidos atendiendo a razones dramáticas, teológicas o de otra índole.

Una vez llevada a cabo la segmentación del discurso filmico, es posible acometer la comparativa de cada secuencia con los fragmentos narrativos de los relatos evangélicos. En estos, podemos atender a una primera división basada en su estructura de capítulos y versículos. Si bien dicha estructura tiene un alto valor referencial a la hora de señalar pasajes concretos y postularlos como paralelos de su contraparte filmica, no implica una limitación estricta. En todo caso, habremos de identificar unidades narrativas análogas a las de los largometrajes. Dichas unidades pueden ser llamadas secuencias y se caracterizan, igual que en el medio filmico, por su unidad de acción dramática dominante sobre las condiciones geográficas y temporales en que se mueven los personajes implicados. La narratividad propia de todo relato filmico o literario permite el reconocimiento de estos segmentos dependientes de su trama y no del medio en que esta se expresa<sup>11</sup>.

Reconocidas las unidades discursivas del relato filmico objeto de análisis y de los evangelios susceptibles de constituir su intertexto, es posible seguir una serie de pasos que permiten la identificación de una secuencia con su fuente literaria:

1. Búsqueda del paralelo evangélico: el contenido narrativo de la secuencia filmica debe guiar la búsqueda de equivalentes en alguno de los relatos evangélicos, teniendo en cuenta:
  - a. El evento que da unidad y coherencia a la secuencia. Este puede ser cardinal (por ejemplo, el bautismo, la entrada triunfal en Jerusalén, el prendimiento, el juicio o la crucifixión) o satélite<sup>12</sup> en la historia.
  - b. Los personajes implicados y sus acciones particulares.
  - c. La ubicación de la secuencia en el eje argumental de los acontecimientos<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Muchas ediciones de la Biblia incluyen este tipo de divisiones narrativas mediante encabezados independientes de los capítulos y versículos.

<sup>12</sup> Las secuencias cardinales constituyen núcleos de la trama, reconocibles por su contribución decisiva al avance de los acontecimientos y la imposibilidad de eliminarlos sin destruir la lógica narrativa; las satélites enriquecen los eventos contenidos en las anteriores, sin ser imprescindibles (Chatman 1978).

<sup>13</sup> Mientras que los sinópticos disponen una progresión de acontecimientos cuya temporalidad es similar (aunque no exenta de diferencias), Juan elabora un relato con una temporalidad completamente diferente. Ello debe ser tenido en cuenta a la hora de valorar que algunos eventos pueden

- 
2. Si se localiza una correspondencia en alguno de los relatos evangélicos, deben buscarse paralelos de esta en el resto de textos neotestamentarios. Esta operación resulta de especial importancia dadas las tradiciones compartidas entre los sinópticos y el plausible conocimiento de Juan de estos, que dan lugar a múltiples escenas similares en los distintos relatos. Será necesario determinar a qué tradición corresponde la secuencia evangélica localizada como fuente de la unidad filmica:
    - a. En el caso de los sinópticos, Honoré (1968)<sup>14</sup> distingue tres tradiciones:
      - i. Tradición singular: materiales encontrados en un único evangelio.
      - ii. Tradición doble: materiales comunes en dos evangelios, ausentes en el tercero.
      - iii. Tradición triple: materiales comunes en Marcos, Mateo y Lucas.
    - b. En Juan, podemos establecer un sistema similar que discrimine secuencias propias del cuarto evangelio y otras con paralelos en alguno o varios de los tres anteriores.
      - i. Juan posee una buena parte de material propio, lo que facilita la distinción de secuencias extraídas del mismo. Las bodas de Caná o la resurrección de Lázaro, por ejemplo, son exclusivas del evangelio. Esta última se incluye habitualmente en las versiones cinematográficas como milagro más asombroso de Jesús y un punto de inflexión clave en la trama (Reinhartz 2007).
      - ii. Al mismo tiempo, algunas secuencias con paralelo en los sinópticos tienen alteraciones significativas, ya sea en su desarrollo o situación en el eje temporal de la trama. Ello facilita la distinción en caso de que Juan sea la fuente privilegiada en la traslación cinematográfica.
  3. En caso de existir secuencias paralelas en dos o más evangelios, debemos distinguir posibles detalles que decanten la preferencia por una de ellas. Un ejemplo

---

no ocupar el mismo lugar en el eje narrativo de cada fuente. Como ejemplo, podemos aludir al episodio de la purificación del templo, ocurrido en los últimos días de vida de Jesús en Marcos, Mateo y Lucas, pero al comienzo de su ministerio en Juan.

<sup>14</sup> El estudio de Honoré asume la hipótesis de Q como fuente común de Mateo y Lucas, los cuales habrían seguido a Marcos además de a esta segunda fuente que, como también afirma Honoré, no sería un documento único. La hipótesis de Q se plantea como una necesidad lógica para autores como Kloppenborg (2008) a la hora de explicar la formación de los sinópticos y existe cierto consenso en su datación en torno al 50 e.c. y localización en Galilea (Guíjarro Oporto 2003). Existen, no obstante, estudios enfrentados a este planteamiento (por ejemplo, Goodacre, 2015) y es aún hoy fuente de debate. Independientemente de su aceptación, las tesis de Honoré reafirman el fenómeno patente de la existencia de paralelos narrativos entre los sinópticos, los cuales justifican el procedimiento apuntado en nuestro estudio al margen de la razón de estos paralelos (ya sea Q o la utilización de Mateo por parte de Lucas).

típico sería el prendimiento de Jesús, presente en los cuatro relatos, aunque con sensibles diferencias. En Marcos, encontramos una inconfundible reprimenda de Jesús ante su arresto nocturno, en Mateo su rechazo a empuñar espadas, en Lucas su milagrosa curación del herido y en Juan la caída a tierra de quienes se disponen a arrestarlo, la presencia de una cohorte romana o la identificación del herido como Malco y del atacante como Pedro. Cualquiera de estos elementos particulares en la adaptación cinematográfica delataría la fuente privilegiada en la construcción de la escena. Si no fuera posible distinguir, según el contenido de la secuencia filmica, entre dos o más secuencias literarias, habrá que tomar estas como fuentes válidas y abordar posibles relaciones intertextuales de menor orden que puedan conducir a un segundo estrato.

4. Al igual que muchas películas optan por una armonización de los evangelios que amalgama su contenido en un todo coherente y acorde a sus propósitos narrativos, estas pueden optar por un procedimiento similar en secuencias puntuales que aúne elementos procedentes de dos o más textos. Siguiendo el ejemplo anterior, en *Jesús de Nazareth* (Rafa Lara, 2019) Pedro corta la oreja de un siervo (exclusivo de Juan), Jesús rechaza la violencia con la frase «quien a hierro mata, a hierro muere» (alusión a Mt 26,52) y cura la oreja del herido (exclusivo de Lucas). En estos casos, habrá que distinguir estas unidades de orden menor, que pueden resultar delimitadas por todo componente narrativo o de la puesta en escena como:
  - a. Eventos (acciones o acontecimientos).
  - b. Personajes.
  - c. Diálogos.
  - d. Caracterizaciones.
  - e. Localizaciones.
5. Cuando una unidad del discurso no tenga contraparte narrativa en los evangelios, nos hallamos ante una doble posibilidad:
  - a. La fuente es un texto ajeno al canon bíblico. Por ejemplo, Crossan (2004) asegura que *The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ*<sup>15</sup> supone un 80% del argumento de *La Pasión de Cristo*, mientras que un 15% correspondería a aportaciones de Mel Gibson y solo un 5% (la línea general de la trama) a los evangelios. Si bien la fijación de porcentajes requeriría un estudio intertextual y estadístico, no cabe duda de que diversos fragmentos de la película son deudores del texto de Emmerich. En este, por ejemplo, la esposa de Pilato envía a María, la madre de Jesús, varias piezas de lino. Gibson va más allá, como

---

<sup>15</sup> Del alemán *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus*. La obra es una compilación de las visiones de Anne Catherine Emmerich, monja agustina del siglo XIX. Fue escrita por el poeta romántico Clemens Brentano, que la publicó tras la muerte de aquella en 1824 (Lawler 2004).

expone Crossan, y presenta a la propia Claudia Procles llevando las telas a María, que esta utilizará para limpiar la sangre de Jesús derramada junto al pilar donde es flagelado. La escena es una clara alusión al texto de Emmerich, cuyo contenido no figura en otra fuente.

1. Los textos apócrifos originados durante los primeros siglos de tradición cristiana son una fuente alternativa a tener en cuenta. Por ejemplo, María Magdalena (*Mary Magdalene*, Garth Davis, 2018) hace un uso preeminente de los apócrifos gnósticos (Guerrero Navarro 2022), entre los que contamos textos como los evangelios de María, Felipe o Tomás, el *Diálogo del Salvador* y la *Sabiduría de Cristo* (*Pistis Sophia*) (Ruiz Morell 2019).
- b. La secuencia es original del largometraje y no presenta relaciones intertextuales con obras literarias anteriores. Ello no descarta otro tipo de relaciones, como las intertextuales con otras películas o las intercónicas.

Determinado el fragmento o fragmentos literarios que constituyen la base narrativa primaria de una secuencia filmica, será posible elucidar si esta presenta citas, alusiones o ecos. La tríada representa una cadena de intencionalidad y visibilidad decreciente, lo que obliga a la aportación de indicios en ocasiones ajenos al propio injerto para justificar su existencia.

- *Cita*: la traslación de uno o varios sintagmas, con la exacta combinación de palabras reflejada en el texto, supone una cita en su contraparte cinematográfica. Es posible distinguir hasta tres formas:
  - *Diálogos*: un diálogo evangélico puesto en boca de un personaje cinematográfico. También, en un narrador omnisciente o voz en *off*, diálogos o fragmentos redaccionales de tipo descriptivo.
  - Los casos que no presenten una reproducción exacta del texto de una edición del relato evangélico no podrán ser considerados citas, sino alusiones. Por ejemplo, en *La última tentación de Cristo*, Jesús afirma ante Pilato que su reino no está en la Tierra (*My kingdom is not here... not on Earth*). El diálogo alude con claridad a Jn 18,36 (*Mi reino no es de este mundo*), pero lo altera sensiblemente. En consecuencia, no se trata de una cita, sino de una alusión (visible y muy cercana) a dicho pasaje.
- *Títulos e intertítulos*: la inclusión de títulos que citan los evangelios fue frecuente, especialmente, durante la era del cine mudo. Por ejemplo, *Del pesebre a la cruz* incluye más de cien citas bíblicas (Walsh y Staley 2022) reseñadas con su capítulo y versículo. *El rey de reyes*

hace uso del mismo procedimiento, con intertítulos que citan versículos de la *King James Bible*. DeMille, sin embargo, combina, edita y reordena en ocasiones diversos textos bíblicos para servir a sus propósitos narrativos (Westbrook 2016). Por esta razón, tanto en este como en otros casos similares, debemos atender a la naturaleza de la cita y si esta reproduce de manera exacta alguna edición del texto bíblico. De lo contrario, debemos hablar de alusión ante la reelaboración del texto original o la posible combinación de varios fragmentos del mismo.

- *Grañas en imagen*: un caso menos común, pero posible, es el de grañas en elementos de la puesta en escena que citen un texto de los evangelios. Un ejemplo habitual sería el *titulus crucis*, escrito en hebreo, latín y griego según Juan<sup>16</sup> y visible según esta descripción en *The Gospel of John*.
- *Alusión*: existe un debate abierto en torno a qué constituye una alusión (Beale y Carson 2007) en el ámbito literario que puede trasladarse con igual polémica al medio cinematográfico. Si bien Stam (1999) da una clave mencionada anteriormente<sup>17</sup> para reconocer la alusión de una película a otra, la empresa se antoja más compleja cuando se trata de una referencia de una película a un texto literario. Para ello, debemos fundamentar nuestros criterios en el aspecto compartido de ambos tipos de textos: la narratividad. Como indica Carey, en el género narrativo existe un mayor espacio para la inclusión de alusiones:

In a narrative, an author can make an allusion to a certain person by enrobing his/her main character with a characteristic of that person or by placing that character in similar circumstances. This may or may not include shared vocabulary, since the author has more room to place his/her protagonist in shared or similar circumstances with that of the person to whom he alludes (Carey 2009, 42).

Son los elementos de la historia narrada, distinguidos por la disciplina narratológica<sup>18</sup>, aquellos susceptibles de constituir una alusión cuando se presentan de manera equivalente o análoga según una estructura reflejada en el texto precedente.

- *Eco*: la distinción entre un eco y una alusión es difícil en muchas ocasiones y los autores no encuentran un punto de acuerdo que defina un criterio estricto

<sup>16</sup> La inscripción en la tablilla es sensiblemente diferente según la fuente evangélica, aunque en todas contiene la denominación «rey de los judíos» (Piñero *et al.* 2021).

<sup>17</sup> Véase 3. Circunscripción narrativa de la intertextualidad y exclusión de otras formas relacionales.

<sup>18</sup> La historia se compone de todo elemento significado en el discurso, clasificados en personajes y eventos (Chatman 1978).

para categorizar los casos más ambiguos. Hays (1989) establece que existe una alusión cuando la referencia intertextual es obvia y, por tanto, más fácilmente reconocible por el receptor; el eco, por el contrario, corresponde a toda referencia más sutil (menos visible y reconocible). Además de la visibilidad, el segundo criterio habitualmente convocado para describir un eco es la intencionalidad<sup>19</sup>: los investigadores hablan de eco cuando una alusión es tan leve que la intención consciente del autor para plasmarla es poco probable (Moyise 2015). Esto supone una intencionalidad implícita en las citas y alusiones relacionable con el criterio expresado por Noble (2002) para determinar la existencia de estas últimas. Para el autor, las alusiones basadas en meras semejanzas deben justificarse por la contribución significativa que pueden aportar para la comprensión del texto. Esta contribución implica una relación directa de la alusión con su alteración de la potencialidad del texto en que se injerta, lo cual denota a su vez una intencionalidad más o menos manifiesta del autor que trabaja sobre la significación. El eco puede producirse, en muchas ocasiones, debido a que la producción de todo texto (filmico o literario) se lleva a cabo en un espacio cultural dominado por otros textos, discursos, formas de expresión e ideas que configuran el marco mnemónico de los autores. Estos, inconscientemente, hacen uso de recursos retóricos y narrativos contenidos en los artefactos culturales que sustentan la memoria compartida de los grupos sociales a los que pertenecen. De esta forma, además, se produce un reconocimiento y mayor aceptación del público, en ocasiones también inconsciente y basado en la familiaridad con estos recursos.

Además de formar el intertexto principal de las películas que narran la vida de Jesús, los evangelios funcionan como hipertexto sometido a los dos tipos de transformaciones diferenciados por Genette (1989). En primer lugar, sufren una transformación directa que traslada el argumento principal, con sus personajes, acciones y desarrollos troncales, al medio cinematográfico. Por otro lado, se produce una transformación indirecta como consecuencia de la mímesis del estilo evangélico en toda aportación propia de los cineastas cuyo contenido no proviene del corpus neotestamentario. DeMille, por ejemplo, procura una continuidad del lenguaje arcaico de la *King James Bible* en aquellos discursos y descripciones no procedentes de los evangelios que asegure un aura de autenticidad a los fragmentos narrativos de su propio cuño (Westbrook 2016). La solemnidad que marca los diálogos y comportamientos de Jesús resulta una constante con la llegada de las versiones sonoras, a partir de 1960, con el objetivo de autorizar toda acción y palabra atribuida al personaje aun cuando no sean de origen bíblico. En *La historia más grande jamás contada*, por ejemplo, los diálogos de Jesús se transforman en declamaciones que incluyen los vocablos *Thee*

---

<sup>19</sup> Así lo considera también Daly-Denton: «The dividing line between allusion or echo can be somewhat blurred. The distinction seems to lie in the realm of authorial intent» (2000, 10).

y *Thou* o, en su defecto, imitan el estilo bíblico (Baugh 1997). Se asegura así cierta uniformidad en la forma de actuar del galileo, marcada por una actitud individualizada que le atribuyen ciertas secuencias evangélicas y, especialmente, Juan.

#### 4.3. SEGUNDO GRADO DE INTERTEXTUALIDAD: SEPTUAGINTA Y BIBLIA HEBREA

Los evangelios trabajan con la fórmula del cumplimiento de las escrituras hebreas en la historia de Jesús<sup>20</sup>. De hecho, la Iglesia ha visto tradicionalmente la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento como la de una promesa y su cumplimiento (Holmgren 1999, 13). Esta relación se sostiene sobre los cimientos asentados por el Nuevo Testamento, cuyos autores apelan con frecuencia a pasajes veterotestamentarios para confirmar un cumplimiento profético<sup>21</sup> o establecer un motivo teológico (Lunde 2008, 7-8). Ello deriva en una constelación de citas, alusiones e ideas de textos veterotestamentarios existentes en el Nuevo Testamento (Bock 2008). En consecuencia, podemos afirmar que el principal intertexto de los evangelios se compone de los textos de la tradición judía existentes durante la segunda mitad del siglo I e.c. en que aquellos fueron redactados.

Una afirmación contenida en el canon neotestamentario explicita el corpus textual con el que se establecen estas relaciones. Lc 24,44 pone en boca de Jesús: «Estas son mis palabras, las que os dije cuando estaba todavía con vosotros, que era necesario que se cumpliera todo lo escrito en la ley de Moisés y en los Profetas y en los Salmos sobre mí»<sup>22</sup>. El versículo nos ofrece el intertexto principal de referencia para los evangelistas: el Pentateuco, los libros atribuidos a los profetas y los salmos. Muchas citas o alusiones de los evangelios en la gran pantalla traerán consigo, por tanto, otras relaciones intertextuales que conducen a un segundo estrato subyacente a las imágenes. Cuando una cita de una obra anterior se introduce en una obra posterior, trae consigo múltiples resonancias de otros textos ya asociados con ella (Daly-Denton 2000, 1).

Conviene realizar una precisión terminológica que afecta a cuestiones de orden metodológico a la hora de localizar posibles relaciones intertextuales en estos escritos. La denominación Antiguo Testamento es confesional, conlleva una serie de connotaciones de índole histórica y teológica y resulta, además, anacrónica en el contexto de composición de los evangelios. Durante este período histórico, las escrituras judías existían tanto en su original lengua hebrea como en diversas traducciones

<sup>20</sup> Mateo y Juan hacen especial uso de las citas para establecer la conexión de los eventos y diálogos que presentan con las Escrituras, mientras que en Marcos y Lucas dichas relaciones tienen un carácter generalmente más alusivo.

<sup>21</sup> Así lo afirma también McLay: «In the NT, the Jewish Scriptures were seen to be fulfilled in new ways and reapplied to a new context –the Early Church community– because of Jesus» (2003, 34).

<sup>22</sup> Rom 15,4 ofrece una aseveración cronológicamente anterior a la de Lucas que se adhiere a la misma línea de pensamiento, si bien no resulta tan concreta como la del evangelista: «Pues cuanto fue escrito previamente se escribió para nuestra enseñanza».

al griego. Los textos neotestamentarios fueron escritos también en griego y muchas de sus citas a las Escrituras coinciden con dichas traducciones griegas conservadas, lo que hace más probable que las Escrituras Judías Griegas fueran una influencia significativa para los autores de los evangelios (McLay 2003, 4) y constituyan el intertexto de sus relaciones. Como también expone McLay, el término Septuaginta (abreviado LXX) se utiliza para referir de manera general estas Escrituras Judías Griegas, aunque estrictamente se asociara en exclusiva con la traducción del Pentateuco a este idioma. El rastreo del referente de toda cita o alusión intencional contenida en los evangelios canonizados debe comenzar, por tanto, por estas versiones de las Escrituras y no por las conservadas en otras líneas idiomáticas, aunque estas puedan ser también de utilidad referencial o de contraste<sup>23</sup>.

En ocasiones, esta distinción resulta fundamental para el análisis. Por ejemplo, la mención en un largometraje de la virginidad de María constituiría una alusión a Mt 1,23. El fragmento mateano, a su vez, constituye una cita a un texto profético de Isaías cuyo cumplimiento pretende asociar con Jesús en virtud de este nacimiento virginal<sup>24</sup>. El texto en cuestión, sin embargo, corresponde con la versión griega que traduce el hebreo נָמָלָע (*almá: mujer joven*) por παρθένος (*parthenos; virgen*) (Ngunga 2020). La relación intertextual, por tanto, solo es posible con el texto perteneciente a LXX y no con otras ediciones en el hebreo original o que traduzcan este de forma diferente a como lo hace la fuente griega de Mateo<sup>25</sup>.

En todo caso, debemos aplicar el criterio de direccionalidad de la influencia. Ello implica que toda relación intertextual de un texto A en que se injerta un texto B supone la existencia de B previa a la composición de A. Esta condición se complementa con la posibilidad de establecer una hipótesis que atienda a criterios históricos de que el autor del texto en cuestión hubiera podido conocer el fragmento que se supone está injertando.

En este contexto, podemos distinguir nuevas relaciones intertextuales en un ecosistema exclusivamente literario, lo que permite articular normas específicas para determinar la existencia de una cita, alusión o eco:

- *Cita*: en la Antigüedad no existía una práctica estandarizada para la citación de otros textos (Alkier 2009). Por ello, debemos desarrollar criterios que nos

<sup>23</sup> McLay (2003) hace una serie de distinciones capitales a la hora de elucidar el texto fuente de una posible cita o alusión, ya sea en los evangelios o dentro de los textos de la Biblia Hebreña. Reserva el término Griego Antiguo (*Old Greek*) para la traducción recuperable más antigua del texto griego de un libro particular, mientras que la Septuaginta (LXX) designa de forma general el conjunto de Escrituras Judías Griegas existentes durante el período de composición del Nuevo Testamento. Por otro lado, la Biblia Hebreña hace referencia al corpus textual de la tradición judía que habría podido ser utilizado por los redactores del Nuevo Testamento. Precisa, en todo caso, que sería más correcto hablar de Escrituras cuando se incluyen libros como Daniel y Esther, que contienen grandes fragmentos en arameo. Por último, el Texto Masorético es un testigo específico de la Biblia Hebreña conservado hasta hoy.

<sup>24</sup> Is 7,14.

<sup>25</sup> En hebreo existe una palabra específica para virgen (*betulah*), no utilizada por Isaías en el susodicho pasaje.

permitan identificar citas en estos textos, ya mencionen o no su fuente. En los evangelios, suelen indicarse con una fórmula introductoria del tipo «como está escrito» (Mt 1,2) o «para que se cumpliese» (Mt, 2,15) (Moyise 2015). McLay, en su estudio sobre el uso de la Septuaginta en la investigación del Nuevo Testamento, restringe todo fragmento que pueda considerarse cita a aquellos que comiencen con este tipo de fórmulas<sup>26</sup>. Trudinger, por otro lado, establece un criterio ajeno a las fórmulas introductorias debido a que estas no se encuentran en el Libro de la Revelación con el que trabaja. Sus consideraciones pueden servir para cualquier texto de la Antigüedad, incluyendo los que nos conciernen:

One can be said to be quoting when one uses word combinations in a form in which one would *not* have used them had it not been for a knowledge of their occurrence in this particular form in another source (Trudinger 1966, 82).

De esta forma, todo sintagma o conjunto de ellos que establezca una combinación de palabras idéntica a la presente en un texto anterior puede ser considerada una cita, siempre que la complejidad de la estructura sintagmática la convierta en una construcción no habitual que solo habría podido ser reproducida debido al conocimiento de la fuente. En una línea similar, Beale (2012) atribuye a la cita una fácil recognoscibilidad debida al paralelismo verbal único que presenta.

- *Alusión*: si bien existe un consenso a la hora de reconocer el carácter indirecto de la alusión y la diferencia con la cita consistente en un uso no equivalente de las palabras del texto referenciado, algunos autores prefieren establecer límites como una estricta combinación de palabras que denote la alusión intencional. Beale se desmarca de este criterio y, en su lugar, ofrece una definición más abierta para las alusiones del Nuevo Testamento a pasajes vete-rotestamentarios:

An «allusion» may simply be defined as a brief expression consciously intended by author to be dependent on an OT passage. In contrast to a quotation of the OT, which is a direct reference, allusions are indirect references (the OT wording is not reproduced directly as in a quotation) (Beale 2012, 31).

Beale sintetiza de esta forma la clave para distinguir una alusión bíblica: «an incomparable or unique parallel in wording, syntax, concept, or cluster of motifs in the same order or structure» (p. 31). De nuevo, como en la relación

<sup>26</sup> Algunos ejemplos aportados por McLay son «como está escrito», «como el profeta (x) dijo» o «en la ley está escrito» (p. 15), aunque admite que no tienen por qué limitarse a estos. Al mismo tiempo, puntualiza que las citas neotestamentarias dependientes de los textos griegos pueden mostrar diferencias debidas a razones como la corrupción textual, el uso de fuentes alternativas, citación de memoria y la libertad de los autores a la hora de utilizar las fuentes.

entre un texto filmico y otro literario, observamos que la correspondencia de vocabulario es un indicio, pero no un requisito para la alusión. Más bien, podemos considerar que esta existe cuando la relación intencional entre dos fragmentos textuales no se produce en la forma de una cita explícita y literal. Por otro lado, Carey (2009) establece una serie de criterios que, si bien quedan a expensas de la subjetividad del investigador, resultan una guía más específica que las definiciones demasiado abstractas de otros autores:

- *Circunstancias compartidas*: incluyen la localización de personajes en circunstancias similares, ya sean geográficas, relaciones o en un evento determinado, además de habilidades o rasgos de personalidad compartidos entre personajes.
  - *Vocabulario compartido*: tanto por la presencia común de vocabulario distintivo como de vocabulario que pertenezca al mismo dominio semántico.
  - *Recurrencia*: si el texto ya ha sido citado o aludido en la narrativa, es posible argumentar con mayor certeza la posible existencia de otras alusiones al mismo, aun cuando estas puedan resultar menos obvias.
  - *Interrupción*: la ruptura en el flujo de la narrativa puede indicar el uso de una tradición anterior como la de las Escrituras.
  - *Iluminación*: considera la eficacia de la alusión para mejorar la presentación o transmisión de significado del pasaje en que se injerta<sup>27</sup>.
  - *Disponibilidad*: si la fuente de la alusión estaba disponible para el autor que se supone la ha llevado a cabo, ya sea en forma oral o escrita.
  - *Probabilidad histórica*: la probabilidad de que el autor hubiera pretendido que sus lectores reconocieran la alusión, así como la suposición de que estos habrían tenido competencias suficientes para reconocer su impacto en el nuevo texto.
  - *Paralelos históricos*: si otros textos ofrecen pruebas del conocimiento o utilización del mismo intertexto.
- 
- *Eco*: contando con la menor visibilidad y probable articulación inconsciente (que denota una ausencia de intencionalidad) ya mencionadas, Daly-Denton (2000) distingue tres formas en que puede presentarse un eco de textos veterotestamentarios:
    - *Eco verbal*: a veces, compuestos por una única palabra. Su determinación como eco dependerá de la similitud entre los contextos en que la palabra o palabras se encuentran.

---

<sup>27</sup> Este criterio es clave para distinguir la alusión del eco en los ámbitos filmico y literario. El eco puede presentar semejanzas que se ajusten al resto de guías, pero no conllevar ningún refuerzo de la significación pretendida en el pasaje.

- *Eco temático*: la existencia de palabras en común no es, aquí, un requisito. La presencia de un tema compartido (manifestado mediante elementos del discurso) constituye este tipo de eco.
- *Eco estructural*: cuando un pasaje veterotestamentario más extenso funciona como marco o genera o una secuencia de pensamiento trasladada al Nuevo Testamento.

Al margen de lo expuesto en el presente epígrafe, es posible encontrar en películas sobre Jesús ejemplos de citas o alusiones a materiales veterotestamentarios sin intermediación de la narrativa evangélica. Se originan por la traslación de materiales de alguno de los libros de la tradición judía a la pantalla, recontextualizados y resignificados por la historia del galileo que cohabita con ellos en el relato filmico. Nos encontramos, en este caso, ante una intertextualidad de primer grado referente textos ajenos a los evangelios<sup>28</sup> y no de segundo. Algunos ejemplos los encontramos en *The Star of Bethlehem* (Lawrence Marston, 1912) y *El Mesías* (*Il messia*, Roberto Rossellini, 1975). La primera muestra una secuencia protagonizada por el profeta Miqueas que cita, mediante sus intertítulos, a Mi 5,1 y alude a Mi 5,2<sup>29</sup>. La película de Rossellini se remonta en su prólogo al siglo XI a.e.c. y adapta, entre otros, los hechos narrados por Samuel 1 y concernientes a la unción de Saúl como primer rey de Israel. Más adelante, una elipsis conduce a la corte de Herodes el Grande, donde este es advertido del nacimiento del mesías de Israel aludiendo a la cita a Mi 5,2. En este caso, empero, la alusión se produce por la intermediación de la escena de Mt 2,4-6 que adapta (y arrastra consigo la combinación que Mateo hace con Samuel 2), por lo que el pasaje profético se hallaría en el segundo estrato intertextual de la secuencia filmica.

#### 4.4. TERCER GRADO DE INTERTEXTUALIDAD: RELACIONES ENTRE LIBROS DE LA TRADICIÓN HEBREA

Por último, un fragmento de LXX aludido por un pasaje de los evangelios (injertado este último en un largometraje) puede, a su vez, tomar como intertexto otras unidades discursivas procedentes de la tradición textual judía. En estos casos, se crearía una relación intertextual de tercer grado. Al encontrarnos dentro de un ecosistema estrictamente literario, es posible aplicar los criterios apuntados en el apartado anterior para determinar la existencia de citas, alusiones o ecos<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Correspondiente al paso 5 de la serie identificativa del primer estrato.

<sup>29</sup> El texto conecta en la tradición cristiana con la historia de Jesús debido a la cita de Mt 2,6, que lo combina libremente con 2 Sam 5,2. En la película, sin embargo, aparece sin intermediación del pasaje mateano.

<sup>30</sup> En este estrato, pueden complementarse los criterios apuntados con las guías metodológicas propuestas por Leonard (2008) para la localización específica de alusiones intrabíblicas donde la ausencia de citas explícitas dificulta la determinación. El conjunto de principios propuestos puede

Este último estrato, por su distancia con la superficie, tiene un menor peso en el potencial significante del fragmento audiovisual. No obstante, su presencia en el subsuelo textual de la narrativa cinematográfica puede resultar determinante para interpretar las capas que se asientan sobre el mismo. El Pentateuco, de manera habitual, constituye un intertexto fundamental para muchos escritos posteriores dentro de la tradición judía, y las posibles alusiones o citas a cualquiera de sus cinco libros y los contenidos que estos transmiten no deben escapar al análisis intertextual.

## 5. CONCLUSIÓN Y CONSIDERACIONES PROSPECTIVAS

El procedimiento metodológico expuesto dibuja criterios asociados a la identificación de relaciones intertextuales que pueden ser incorporados al análisis semiótico y narratológico de un largometraje de temática neotestamentaria desde la perspectiva de la intención del texto filmico, es decir, de los elementos susceptibles de ser identificados en su discurso. Este enfoque se vincula con los estratos que subyacen al texto, así como con el marco cultural en que la obra es producida, teniendo en cuenta sus antecedentes directos e indirectos. El instrumento de análisis excluye el punto de vista del receptor de la obra, que puede establecer nuevas e impredecibles relaciones intertextuales en virtud de su propio marco mnemónico, con intertextos posteriores a la composición de cada texto en cuestión y que, por tanto, no pudieron influir en su potencial significante desde una perspectiva compositiva.

Los procedimientos sucesivos desarrollados permiten concretar los artefactos textuales sitos en las raíces de todo producto audiovisual que narre la vida de Jesús. A su vez, los resultados de dicho estudio en cualquier largometraje pueden formar parte de análisis semióticos más elaborados o guiados por un enfoque temático concreto.

## REFERENCIAS

- ALKIER, Stefan. 2009. «Intertextuality and the Semiotics of Biblical Texts». En *Reading the Bible Intertextually*, editado por Richard B. Hays, Stefan Alkier, y Leroy A. Huizenga. Waco: Baylor University Press.
- ANDREW, Dudley. 2000. «Adaptation». En *Film adaptation*, editado por James Naremore, 28-37. Rutgers University Press.
- AUMONT, Jacques y Michel MARIE. 1990. *Analisis del film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BAUGH, Lloyd. 1997. *Imaging the divine: Jesus and Christ-figures in film*. Kansas City: Sheed & Ward.
- BEALE, G.K. 2012. *Handbook on the New Testament Use of the Old Testament. Exegesis and interpretation*. Grand Rapids: Baker Academic.
- BEALE, G.K. y D. A. CARSON, eds. 2007. *Commentary on the New Testament Use of the Old Testament*. Grand Rapids: Baker Academic.
- BOCK, Darrell L. 2008. «Single meaning, multiple contexts and referents». En *Three views on the New Testament Use of the Old Testament*, editado por Stanley N. Gundry, Kenneth Berding, y Jonathan Lunde, 105-51. Zondervan.
- CAREY, Holly J. 2009. *Jesus' Cry from the cross*. T&T Clark International.
- CASETTI, Francesco. 2004. «Adaptation and Mis-adaptations». En *A Companion to Literature and Film*, editado por Robert Stam y Alessandra Raengo, 81-91. Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9780470999127.ch6>.
- CHATMAN, Seymour. 1978. *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- CROSSAN, John Dominic. 2004. «Hymn to a Savage God». En *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ. The Film, the Gospels and the Claims of History*, editado por Kathleen E. Corley y Robert L. Webb, 8-27. Continuum.
- DALY-DENTON, Margaret. 2000. *David in the Fourth Gospel. The Johannine Reception of the Psalms*. London: Brill.
- Eco, Umberto. 1992. *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- GENETTE, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GOODACRE, Mark. 2015. «Too good to be Q: high verbatim agreement in the double tradition». En *Markan Priority Without Q: Explorations in the Farrer Hypothesis*, 82-100.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1971. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos.
- GUERRERO NAVARRO, Laura María. 2022. «Correspondencia entre las fuentes religiosas y la película María Magdalena». *Perspectivas: Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura* 10 (19): 51-63. <https://orcid.org/0000-0003-0958-0120>.
- GUIJARRO OPORTO, Santiago. 2003. «El relato pre-marcano de la pasión y la historia del cristianismo naciente». *Salmanticensis* 50 (3): 345-88.
- HAYS, Richard B. 1989. *Echoes of Scripture in the letters of Paul*. New Haven: Yale University Press.
- HOLMGREN, Fredrick C. 1999. *The Old Testament and the Significance of Jesus. Embracing change-maintaining Christian identity: The Emerging Center in Biblical Scholarship*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company.

- HONORÉ, A.M. 1968. «A Statistical Study of the Synoptic Problem». *Novum Testamentum* 10 (2/3): 95. <https://doi.org/10.2307/1560364>.
- KLOPPENBORG, John S. 2008. *Q, the Earliest Gospel. An Introduction to the Original Stories and Sayings of Jesus*. Westminster John Knox Press.
- KONIGSBERG, Ira. 2004. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal.
- LAWLER, Michael G. 2004. «Sectarian Catholicism and Mel Gibson». *Journal of Religion & Film* 8 (1): 9. [https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf>Please take our feedback survey at https://unomaha.az1.qualtrics.com/jfe/form/SV\\_8cchtFmpDyGfBLE](https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf>Please take our feedback survey at https://unomaha.az1.qualtrics.com/jfe/form/SV_8cchtFmpDyGfBLE). Available at: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol8/iss1/9>.
- LEONARD, Jeffrey M. 2008. «Identifying Inner-Biblical Allusions: Psalm 78 as a Test Case». *Journal of Biblical Literature* 127 (2): 241. <https://doi.org/10.2307/25610119>.
- LUNDE, Jonathan. 2008. «An introduction to central questions in the New Testament use of the Old Testament». En *Three views on the New Testament Use of the Old Testament*, editado por Stanley N Gundry, Kenneth Berding, y Jonathan Lunde, 7-41. Grand Rapids: Zondervan.
- MARTELLOZZO, Nicola. 2019. «The Soundscape of Pier Paolo Pasolini's The Gospel According to St. Matthew (1964)». *Journal for Religion, Film and Media* 5 (1): 87-101. <https://doi.org/10.25364/05.4.2019.1.6>.
- MCLAY, R. Timothy. 2003. *The Use of the Septuagint in New Testament Research*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company.
- METZ, Christian. 1973. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- MOYISE, Steve. 2000. «Intertextuality and the study of the Old Testament in the New Testament». En *The Old Testament in the New Testament. Essays in Honour of J.L. North*, editado por Steve Moyise, 14-41. Sheffield: Sheffield Academic Press Ltd.
- MOYISE, Steve. 2015. *The Old Testament in the New: An Introduction*. London: Bloomsbury T&T Clark.
- NGUNGA, Abi T. 2020. «Isaiah in greek». En *The Oxford handbook of Isaiah*, editado por Lena-Sofia Tiemeyer, 451-68. Oxford: Oxford University Press.
- NOBLE, Paul R. 2002. «Esau, Tamar, and Joseph: Criteria for Identifying Inner-Biblical Allusions». *Vetus Testamentum* 52 (2): 219-52. <http://www.jstor.org/stable/1585091>.
- OLAVE ARIAS, Giohanny. 2023. «Intericonicidad y memoria discursiva de la piedad en una experiencia de alfabetización visual». *Folios*, n.º 57 (enero), 115-29. <https://doi.org/10.17227/folios.57-14596>.
- PIÑERO, Antonio, Gonzalo DEL CERRO, Gonzalo GONZALO FONTANA, Josep MONTSERRAT y Carmen PADILLA. 2021. *Los libros del Nuevo Testamento*. 3.ª ed. Madrid: Trotta.
- PUCCI, Giuseppe. 2016. «Christus (Cines, 1916). Italy's First Religious "Kolossal" by Antamoro and Salvatori». En *The Silents of Jesus in the Cinema (1897-1927)*, editado por David J Shepherd, 200-210. New York: Routledge.
- RAJ, Prayer Elmo. 2015. «Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality». *Ars Artium* 3 (enero):77-80.
- REINHARTZ, Adele. 2007. *Jesus of Hollywood*. Oxford: Oxford University Press.
- REINHARTZ, Adele. 2009. «Jesus Movies». En *The Continuum Companion to Religion and Film*, editado por William L. Blizek, 211-21. London: Continuum.

- REQUENA, Jesús G. 1985. «Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico». *Revista de Ciencias de la Información*, n.º 2, 15-40.
- RUIZ MORELL, Olga. 2019. «María Magdalena (G. Davis, 2018)». *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, n.º 23, 29-38.
- STALEY, Jeffrey L. 2013. «From the Manger to the Cross (1912)». En *Bible and Cinema: Fifty Key Films*, editado por Adele Reinhartz, 98-103. Abingdon: Routledge.
- STAM, Robert. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- TELFORD, William R. 2013. «The King of Kings (1927)». En *Bible and Cinema: Fifty Key Films*, editado por Adele Reinhartz, 172-77. Abingdon: Routledge.
- TRUDINGER, L. Paul. 1966. «Some observations concerning the text of the Old Testament in the Book of Revelation». *The Journal of Theological Studies* XVII (1): 82-88. <https://doi.org/10.1093/jts/XVII.1.82>.
- VALLES CALATRAVA, José R. 2008. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.
- WALSH, Richard y Jeffrey L. STALEY. 2022. *Jesus, the Gospels and cinematic imagination: Introducing Jesus Movies, Christ Films, and the Messiah in Motion*. Staley. London: T&T CLARK.
- WESTBROOK, Vivienne. 2016. «The King of Kings (DeMille Pictures, 1927). The Body and the Word on Film». En *The Silents of Jesus in the Cinema (1897–1927)*, editado por David J Shepherd, 256-70. New York: Routledge.

