

# ARQUITECTURA DE UNA CRUCIFIXIÓN

## ANÁLISIS DE UN GRABADO DE DURERO SEGÚN UNA NOVELA DE JOSÉ SARAMAGO

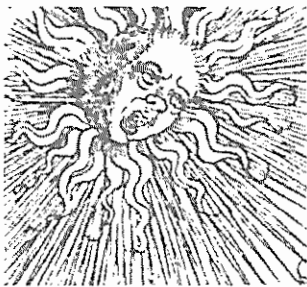
I. EVANGELIO

Podría haber comenzado contándonos qué es lo que murmuraban los tres personajes de la derecha de *La Flagelación* de Urbino, o qué ven los grandes ojos inmóviles del Cristo de *La Resurrección* de Sansepolcro, pero quizá estos momentos señalados por Piero della Franchesca eran inoportunos para iniciar su historia. Podría haber elegido cualquier otra expresión ya registrada por el arte anterior, cualquier otra versión interpuesta para inaugurar su novela, pero José Saramago prefirió una *Crucifixión* de Durero como apertura de su *Evangelio según Jesucristo*.

JOSÉ JOAQUÍN PARRA  
BAÑÓN  
FACULTAD DE ARQUITECTURA,  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

“El sol se muestra en uno de los ángulos superiores del rectángulo, el que está a la izquierda de quien mira, representando, el astro-rey, una cabeza de hombre de la que surgen rayos de aguda luz y

sinuosas llamaradas, como una rosa de los vientos indecisa sobre la dirección de los lugares hacia los que quiere apuntar, y esa cabeza tiene un rostro que llora, crispado en un dolor que no cesa, lanzando por la boca abierta un grito que no podemos oír, pues ninguna de esas cosas es real, lo que tenemos ante nosotros es papel y tinta, nada más. Bajo el sol vemos a un hombre desnudo atado a un tronco de árbol, ceñidos los flancos por un paño que le cubre las partes llamadas pudendas o vergonzosas, y los pies los tiene asentados en lo que queda de una rama lateral cortada, sin embargo, y para mayor firmeza, para que no se deslicen de ese soporte natural, dos clavos los mantienen, profundamente clavados. Por la expresión del rostro, que es de inspirado sufrimiento, y por la dirección de la mirada, erguida hacia lo alto, debe de ser el Buen Ladrón. El pelo, ensortijado, es otro indicio que no engaña, sabiendo como sabemos que los ángeles y los arcángeles así lo llevan, y el criminal arrepentido, está ya por lo visto camino de ascender al mundo de las celestiales criaturas. No será posible averiguar si ese tronco es aún un árbol, solamente adaptado, por mutación selectiva, a instrumento de suplicio, pero que sigue alimentándose de la tierra por las raíces, puesto que toda la parte inferior de ese árbol está tapada por un hombre de larga barba, vestido con ricas, holgadas y abundantes ropas, que, aunque ha levantado la cabeza no es al cielo adonde mira. Esta postura solemne, este triste semblante, sólo pueden ser los de José de Arimatea, dado que Simón de Cirene, sin duda otra hipótesis posible, tras el trabajo al que le habían forzado, ayudando al condenado en el transporte del patíbulo, conforme al protocolo de estas ejecuciones, volvió a su vida normal, mucho más preocu-



Albrecht Dürer (Núremberg 1471-1528) grabó, probablemente tras una de sus primeras estancias en Italia, una extraña *Crucifixión* empleando dos planchas de madera, parece que destinada más a la actitud devota que a la contemplación estética. Esta no es su única singularidad: es una de sus pocas obras sueltas, no incluida en alguna de sus series de xilografías o de cobres (*El Apocalipsis*, *Pasión Grande*, *Pasión Pequeña*, *Vida de la Virgen*) y que además carece del anagrama de la firma; aunque algunos ponen en duda su autoría, ha sido datada por los expertos hacia el 1500 y realizada con seguridad una vez que había conocido la obra de Mantegna, Bellini y Polaiuolo. De esta *Crucifixión* (57x38,9 cm) hay inventariadas tres estampaciones, conservadas en Berlín y en el British Museum, conociéndose una variante (58,5x39,7 cm) en la que además de algunas pequeñas modificaciones, la Virgen tiene una espada clavada en el pecho.

Desconozco cuáles fueron los motivos de Saramago para elegirla; quizá, frente a otras crucifixiones de Durero, porque aquí está la escenografía completa; porque todo está sucediendo, superponiéndose los tiempos de la acción; porque no es el triunfo sobre la muerte lo que importa, sino la muer-

pado por las consecuencias que el retraso tendría para un negocio que había aplazado que con las mortales aflicciones del infeliz a quien iban a crucificar. No obstante, este José de Arimatea es aquel bondadoso y acaudalado personaje que ofreció la ayuda de una tumba suya para que en ella fuera depositado aquel cuerpo principal, pero esta generosidad no va a servirle de mucho a la hora de las canonizaciones, ni siquiera de las beatificaciones, pues nada envuelve su cabeza, fuera del turbante con el que todos los días sale a la calle, a diferencia de esa mujer que aquí vemos en un plano próximo, de cabello suelto sobre la espalda curva y doblada, pero tocada por la gloria suprema de una aureola, en su caso recortado por un bordado doméstico. Sin duda la mujer arrodillada se llama María, pues de antemano sabíamos que todas cuantas vinieron aquí a juntarse llevan ese nombre, aunque una de ellas, por ser además Magdalena, se distingue onomásticamente de las otras, aunque cualquier observador, por poco conocedor que sea de los hechos elementales de la vida, jurará, a primera vista, que la mencionada Magdalena es precisamente ésta, pues sólo una persona como ella, de disoluto pasado, se habría atrevido a presentarse, en esta hora trágica, con un escote tan abierto, y un corpiño tan ajustado que hace subir y realzar la redondez de los senos, razón por la que, inevitablemente, en este momento atrae y retiene las miradas ávidas de los hombres que pasan, con gran daño de las almas, así arrastradas a la perdición del infame cuerpo. Es, con todo, de compungida tristeza su expresión, y el abandono del cuerpo no expresa sino el dolor de un alma, ciertamente oculta en carnes tentadoras, pero que es nuestro deber tener en cuenta, hablamos del alma, claro, que esta mujer podría estar hasta enteramente desnuda, si en tal disposición hubieran decidido representarla, y aun así deberíamos mostrarle respeto y homenaje. María Magdalena, si ella es, ampara, y parece que va a besar, con un gesto de compasión intraducible en palabras, la mano de otra mujer, está sí, caída en tierra, como desamparada de fuerzas o herida de muerte. Su nombre es también María, segunda en el orden de presentación, pero, sin duda, primerísima en importancia, si algo significa el lugar central que ocupa en la región inferior de la representación. Fuera del rostro lacrimoso y de las manos desfallecidas, nada se alcanza a ver de su cuerpo, cubierto por los pliegues múltiples del manto y de la túnica, ceñida

te llegando; porque están todos los detalles: la luna con pendientes, el molino desorientado en Jerusalén, Longinos con su lanza y el cráneo de Adán a los pies de la cruz, el Gólgota hebreo que según los teólogos exhumó la tierra con el seísmo que sucedió a la expiración del crucificado; quizá porque el Cristo es más humano o simplemente porque aquí tiene entreabiertos los ojos. En otras posteriores (por ejemplo, la *Crucifixión* de 1511, buril de la serie *Pasión sobre cobre*) el escenario es más escueto, el Cristo está más solo, todo es más sereno, menos patéticos los gestos, las vírgenes no desfallecen, los astros o no están o no gritan, la Magdalena no desespera, San Juan no se mueve, el coro fúnebre de las mujeres apenas aparece; todo apela a la calma, a la contención meditativa antes que a la emoción. La iconografía del calvario más o menos siempre se repite, con unos símbolos u otros, con más o menos personajes, pero no así la conmoción, la emoción desgarradora de los gestos y la tensión de las posturas.



Saramago publica su *Evangelio según Jesucristo* en 1991, en la editorial portuguesa Caminho; su primera edición en castellano, que es la que aquí se citará, aparece en 1992 en la editorial Seix-Barral, traducida por Basilio Losada. Es sin duda su novela más tergiversada por la crítica, la peor leída por sus adversarios, la más profundamente humana y, en consecuencia, la más insoportable para los censores de herejías. Saramago se atreve a pensar lo que pudo pensar un niño cuando supo que su padre sólo lo salvó a él en una matanza de inocentes que bien podría haber evitado; a imaginar que una mujer no tenía una cama en la que dormir siendo carpintero de profesión su marido; a inventar las palabras de amor de una mujer enamorada de un hombre que se sabe irremediamente solo y condenado; a escribir, como si fuera dictada, la autobiografía de alguien que sabiendo, que pudiendo, nada dejó por escrito. Según él cuenta vio el título de su novela, debido a una ilusión óptica y no a un milagro, mientras se paseaba una mañana por una calle de Sevilla; según me dijo, nunca estuvo en su intención reproducir una copia del grabado de Durero en su novela, pero sus editores alemanes lo hicieron, y también otros, y él, pese a que ya se ha convertido en una costumbre, sigue considerándolo innecesario.

II. MANUAL

Hubo un tiempo no lejano en el que un término común sirvió para designar a las dos actividades manuales que eran el escribir y el dibujar: *antigrafía* era la palabra, en la que dibujar y escribir eran acciones gráficas que consistían en construir con líneas. Una de las acepciones de la raíz griega «grapho» es escribir; «gram-» es también raíz griega que derivada de «grapho», que se traduce por letra, por escritura; la raíz «grapho» además de por escribir, se traduce por dibujar. *Grafía*, según el diccionario de la RAE, es el modo de escribir o representar sonidos, y, en especial, empleo de tal letra o signo gráfico para representar un sonido dado y, por tanto, en cuanto al trazado de signos, escribir es dibujar, y el dibujo sería, entre otras cosas, una manera de escritura. «Kalós» se acepta como hermoso; la *caligrafía* es la escritura que usando las manos como instrumento procura letras de trazado hermoso; «typos» se traduce por huella, por modelo, por tipo; la *tipografía* es la escritura con modelos,

el arte del que se ocupan los impresores en las imprentas. La *caligrafía* es un dibujo: en ella interviene el movimiento como inercia; en cada letra se prefigura ya la siguiente, y ésta por la anterior se condiciona, siendo distinta la «v» si viene precedida por una «a» o una «c», o si a ella después se ata una vocal redonda o una consonante altiva. En la *tipografía* no hay inercias ni mutuos influjos, que los modelos de la serie siempre son estables, y si varían, producen estridencias; en ella el movimiento se mide, por ejemplo, en pulsaciones por minuto. La presión de la mano, que tanto tiene que ver con la caricia y la ternura, y que es la esencia de los lápices, desaparece en la *tipografía*. Dice Saramago en su *Manual de pintura y caligrafía*: "Cuando asiento la pluma en la curva interrumpida de una letra, de una palabra, de una frase, cuando prosigo, dos milímetros más adelante de un punto final o de una coma, me limito a proseguir un movimiento que viene de atrás: este dibujo es al mismo tiempo el código y la cifra".

Durero fue un buen calígrafo y un eficaz tipógrafo (al trazado de letras dedica una parte de su obra *Instrucción de la medida con compás y regla*, 1525), un devoto de la reciente imprenta. En muchas de sus obras la palabra es una unidad inseparable del grabado, un mutuo complemento en el que la letra y la imagen son líneas que están en absoluta comunión. Su interés por la *grafía* como componente del cuadro es puesto de manifiesto con la presencia constante del anagrama de la firma, en la que la A se superpone y cobija a la D pequeña e indefensa. No sólo en sus grabados aparecen inscripciones; también en numerosas obras pictó-

a la cintura por un cordón cuya aspereza se adivina. Es de más edad que la otra María, y es ésta una buena razón, probablemente, no la única, para que su aureola tenga un dibujo más complejo, así, al menos, se hallaría autorizado a pensar quien no disponiendo de informaciones precisas acerca de las precedencias, patentes y jerarquías en vigor en este mundo, se viera obligado a formular una opinión. No obstante, y teniendo en cuenta el grado de divulgación, operada por artes mayores y menores, de estas iconografías, sólo un habitante de otro planeta, suponiendo que en él no se hubiera repetido alguna vez, o incluso estrenado, este drama, sólo ese ser, en verdad inimaginable, ignoraría que la afligida mujer es la viuda de un carpintero llamado José, y madre de numerosos hijos e hijas, aunque sólo uno de ellos, por imperativos del destino o de quien lo gobierna, haya llegado a prosperar, en vida de manera mediocre pero mayormente después de la muerte. Reclinada sobre su lado izquierdo, María, madre de Jesús, ese mismo a quien acabamos de aludir, apoya el antebrazo en el muslo de otra mujer, también arrodillada, también María de nombre, y en definitiva, pese a que no podamos ver ni imaginar su escote, tal vez la verdadera Magdalena. Al igual que la primera de esta trinidad de mujeres, muestra la larga cabellera suelta, caída por la espalda, pero estos cabellos tienen todo el aire de ser rubios, si no fue pura casualidad la diferencia de trazo, más leve en este caso y dejando espacios vacíos en el sentido de las crenchas, cosa que, obviamente, sirvió al grabador para acelerar el tono general de la cabellera representada. No pretendemos afirmar, con tales razones, que María Magdalena hubiese sido, de hecho, rubia, sólo estamos conformándonos a la corriente de opinión mayoritaria, que insiste en ver en las rubias, tanto en las de natura como en las de tinte, los más eficaces instrumentos de pecado y perdición. Habiendo sido María Magdalena, como es de todos sabido, tan pecadora mujer, perdida como las que más lo fueron, tendría también que ser rubia para no desmentir las convicciones, en bien y en mal adquiridas, de la mitad del género humano. No es, sin embargo, por parecer esta tercera María, en comparación con la otra, la más clara de tez y de cabello, por lo que insinuamos y proponemos, contra las aplastantes evidencias de un escote profundo y de un pecho que se exhibe, que ésta sea la Magdalena. Otra prueba, ésta fortísima, robustece y afirma la identificación,



y viene a ser la que de dicha mujer, aunque un poco amparando, con distraída mano, a la extenuada madre de Jesús, levanta, sí hacia lo más alto la mirada, y esa mirada, que es de auténtico y arrebatado amor, asciende con tal fuerza que parece llevar consigo al cuerpo todo, todo su ser carnal, como una irradiante aureola capaz de hacer palidecer el halo que ya rodea su cabeza y reduce pensamientos y emociones. Sólo una mujer que hubiese amado tanto como imaginamos que María Magdalena amó, podría mirar de esa manera, con lo que, en definitiva, queda probado que es ésta y sólo ésta y ninguna otra, excluida pues la que a su lado se encuentra, María cuarta, de pie, medio alzadas las manos, en piadosa demostración, pero de mirada vaga, haciendo compañía, en este lado del grabado, a un hombre joven, poco más que adolescente, que de modo amanerado flexiona la pierna izquierda, así, por la rodilla, mientras su mano derecha, abierta, muestra, en una actitud afectada y teatral, al grupo de mujeres a quienes correspondió representar, en el suelo, la acción dramática. Este personaje, tan joven, con su pelo ensortijado y el labio trémulo, es Juan. Al igual que José de Arimatea, también esconde con el cuerpo el pie de este otro árbol que, allá arriba, en el lugar de los nidos, alza al aire a un segundo hombre desnudo, atado y clavado como el primero, pero éste es de pelo liso, deja caer la cabeza para mirar, si aún puede, el suelo, y su cara, magra y escuálida, da pena, a diferencia del ladrón del otro lado, que, incluso en el trance final, tiene aún valor para mostrarnos un rostro que fácilmente imaginamos rubicundo, que muy bien debía de irle la vida cuando robaba, pese a la falta que hacen los colores aquí. Flaco, de pelo liso, de cabeza caída hacia la tierra que ha de comerlo, dos veces condenado, a la muerte y al infierno, este mísero despojo sólo puede ser el Mal Ladrón, rectísimo hombre en definitiva, a quien sobró conciencia para no fingir creer, a cubierto de leyes divinas y humanas, que un minuto de arrepentimiento basta para redimir una vida entera de maldad o una simple hora de flaqueza. Encima de él, también clamado y llorando como el sol que enfrente está, vemos la luna en figura de mujer, con una incongruente arracada adornándole la oreja, licencia que ningún artista o poeta se habrá permitido antes y es dudoso que se haya permitido después, pese al ejemplo. Este sol y esta luna iluminan por igual la tierra, pero la luz es ambiente y circular, sin sombras, por eso puede ser

ricas hay textos con diferentes intenciones: unos que aportan informaciones, datos cronológicos, mensajes explícitos, admoniciones religiosas, señales, llamadas de atención; y hay algunos que lo que hacen es contar los sueños de otra manera: en la acuarela conocida como *Diluvio* (1525, Kunsthistorisches Museum, Viena), Durero cuenta su sueño sobre el fin del mundo de dos maneras: en la mitad de arriba con aguas desbordadas y sus inundaciones, y en la de abajo, con el auxilio de la palabra. En Durero lo verbal no es simple acompañamiento explicativo sino que, como ya ocurriera con algunas Anunciaciones previas y contemporáneas, los textos son pensados y dispuestos como parte integrante de la obra. La grafía, que es también la escritura, siempre estuvo cogida de la mano de la imagen; los caligramas, por ejemplo, son un estado intermedio entre el verbo y el dibujo.

Una de las novelas de Saramago no por casualidad se titula *Manual de pintura y caligrafía* (1983). La manualidad, la ejecución de las obras del hombre con la intervención de los instrumentos que son las manos, es el vínculo que allí se establece entre la pintura y la caligrafía. No es un manual por ser un tratado breve sobre las materias que se citan, sino por ser un cuaderno en el que se van anotando los sucesos y pensamientos de un pintor de retratos que cambia los pinceles y las telas por el papel y la escritura. Este pintor, del que sólo conoceremos la inicial de su nombre, identificará la caligrafía con la biografía, por ser el medio que consideraba más oportuno para registrar su vida. El artista pronto comprenderá las insuficiencias e inconvenientes de su pintura para contener algo de aquello que él es y todo aquello que él quiere decir; pronto sabrá de las limitaciones de los lenguajes, pero preferirá la palabra autógrafa sobre las otras posibilidades. Dice Saramago: "Pero escribir (ahí está lo que ya he aprendido) es una elección, como pintar. Se escogen palabras, frases, partes de diálogos, como se escogen colores o se determina la extensión y dirección de las líneas. El contorno dibujado de un rostro puede ser interrumpido sin que el rostro deje de serlo: no hay peligro de que la materia contenida en ese límite arbitrario se desvanezca por la abertura. Por la misma razón, al escribir, se abandona lo que a la escritura no sirve, aunque las palabras hayan cumplido, en la ocasión de ser dichas, su primer deber de utilidad: lo esencial queda preservado en esa otra línea interrumpida que es el escribir".

El escritor y el dibujante, como el artesano, trabajan con materiales objetivos. Todos se dedican a construir, que es disponer los materiales de distinta manera a como se les

presentan. Ambas construcciones, escritura y dibujo, comparten la misión de significar. Escribir es construir (frases) con palabras. Las palabras son construcciones con letras. Con las frases se construyen párrafos... todo material de construcción. El dibujo, como la escritura, debe controlar el libre albedrío de la materia, pero no imposibilitarlo; el dibujo, como la escritura, a veces se inicia por lugares imprevisibles y avanza, de manera continua o a intervalos, el dibujo, como la escritura, debe ser capaz de evidenciar que está sucediendo, que está ahora en activo y no que ya todo acabó.

*El Evangelio según Jesucristo* es un primer *Ensayo sobre la ceguera*, una apuesta caligráfica en la que el escritor autobiografía los momentos más ocultos, y quizá más significativos, de un hombre que se nos presenta como el actor que aunque desempeñó rigurosamente su papel, en el que se cumplieron los preceptos, las señales y los designios, no se resignó a no pensar, a no sentir, a no preguntarse, a no responderse. *El Evangelio según Jesucristo* es un repertorio de cuestiones, un territorio desértico en el que el hombre *Levantado del suelo* que se busca quizá pueda encontrarse, una reflexión sobre el error y sobre la culpa, una historia posible, una novela que dedica sus primeras seis páginas a una Crucifixión propuesta por Durero.

### III. ESTRATEGIA

*Evangelio según Jesucristo* es una narración en la que Saramago nos propone una autobiografía de Jesucristo, pues aunque no esté escrita por el protagonista, lo que se cuenta es según él, según su experiencia de los hechos, que es lo contrario a lo que en todos los evangelios anteriores sucede. Como las cuestiones fundamentales de su historia son, en general, conocidas, la novela se va a recrear en aquello que no se nos contó y que pudiera haber sido, y, sobre todo, en la proposición de los por qué. Saramago no se apartará de los hechos documentados por las palabras, de lo escrito en las fuentes evangélicas, sean o no canónicas, y ofrecerá su particular versión. Como quiere verse lo oculto, lo no expresamente dicho, los silencios entre las palabras, para evitar las intrigas innecesarias la edad difusa que antecede a la verdad rotunda de la muerte, el final que es la muerte, se va a contar al principio de la novela.

La novedad no es la estrategia policial de comunicar al principio un final conocido, sino a través de qué se suministra esta información, cómo se cuenta lo que en teoría ya se sabe. Saramago decide recurrir a una versión previa de los

visto con tanta nitidez lo que está en el horizonte, al fondo, torres y murallas, un puente levadizo sobre un foso donde brilla el agua, unos frontones góticos, y allá atrás, en lo alto del último cerro, las arpas paradas de un molino. Por la ilusión de la perspectiva, cuatro caballeros con yelmo, lanza y armadura hacen caracolear las monturas con alardes de alta escuela, pero sus gestos sugieren que han llegado al fin de su exhibición, están saludando, por así decir, a un público invisible. La misma impresión de final de fiesta nos es dada por aquel soldado de infantería que da ya un paso para retirarse, llevando en la mano derecha, suspenso, lo que, a esta distancia, parece un paño, pero que también podría ser manto o túnica, mientras otros dos milites dan señales de irritación y despecho, si es posible, desde tan lejos, descifrar en los minúsculos rostros un sentimiento, como el de quien jugó y perdió. Por encima de estas vulgaridades de milicia y de ciudad amurallada, planean cuatro ángeles, dos de ellos de cuerpo entero, que lloran, y protestan, y se lastiman, no así uno de ellos, de perfil grave, absorto en el trabajo de recoger en una copa, hasta la última gota, el chorro de sangre que sale del costado derecho del Crucificado. En este lugar, al que llaman Gólgota, muchos son los que tuvieron el mismo destino fatal, y otros muchos, lo tendrán luego, pero este hombre, desnudo, clavado de pies y manos en una cruz, hijo de José y María, Jesús de nombre, es el único a quien el futuro concederá el honor de la mayúscula inicial; los otros no pasarán nunca de crucificados menores. Es él, en definitiva, éste a quien apenas miran José de Arimatea y María Magdalena, éste que hace llorar al sol y a la luna, éste que hoy mismo alabó al Buen Ladrón y despreció al Malo, por no comprender que no hay diferencia entre uno y otro, o, si la hay, no es ésta, pues el Bien y el Mal no existen en sí mismos, y cada uno de ellos es sólo la ausencia del otro. Tiene, encima de su cabeza, que resplandece con mil rayos, más que el sol y la luna juntos, un cartel escrito en romanas letras que lo proclama Rey de los Judíos, y, ciñéndola, una dolorosa corona de espinas, como la llevan, y no lo saben, quizá porque no sangran para fuera del cuerpo, aquellos hombres a quienes no se permite ser reyes de su propia persona. No goza Jesús de un descanso para los pies, como lo tienen los ladrones, y todo el peso de su cuerpo estaría suspenso de las manos clavadas en el madero de no quedarle aún un resto de vida, la suficiente para mante-

nerlo erguido sobre las rodillas rígidas, pero que de pronto se le acabará, la vida, y continuará la sangre brotándole de la herida del pecho, como queda dicho. Entre las dos cuñas que aseguran la verticalidad de la cruz, como ella introducidas en una oscura hendidura del suelo, herida de la tierra no más incurable que cualquier sepultura de hombre, hay una calavera, y también una tibia y un omóplato, pero la calavera es lo que nos importa, porque es eso lo que Gólgota significa, calavera, no parece ser una palabra lo mismo que la otra, pero alguna diferencia notaríamos entre ellas si en vez de escribir calavera y Gólgota escribiéramos gólgota y Calavera. No se sabe quién puso aquí estos restos y con qué fin lo hizo, si es sólo un irónico y macabro aviso a los infelices suplicados sobre su estado futuro, antes de convertirse en tierra, en polvo, en nada. Pero también hay quien dice que éste es el cráneo de Adán, ascendido del negror profundo de las capas geológicas arcaicas, y ahora, porque a ellas no puede volver, condenado eternamente a tener ante sus ojos la tierra, su único paraíso posible ya para siempre perdido. Allá atrás, en pirueta, un hombre se aleja, volviendo aún la cabeza hacia este lado. Lleva en la mano izquierda un cubo, y una caña en la mano derecha. En el extremo de la caña debe de haber una esponja, es difícil verlo desde aquí, y el cubo, y casi apostaríamos, contiene agua con vinagre. Este hombre, un día, y después para siempre, será víctima de una calumnia, la de, por malicia o por escarnio, haberle dado vinagre a Jesús, al pedir éste agua, cuando lo cierto es que le dio la mixtura que lleva, vinagre y agua, refresco de los más soberanos para matar la sed, como en su tiempo se sabía y practicaba. Se va, pues; no se queda hasta el final, hizo lo que podía para aliviar la sequedad mortal de los tres condenados, y no puso diferencias entre Jesús y los Ladrones, por la simple razón de que todo esto son cosas de la tierra, que van a quedar en la tierra, y de ellas se hace la única historia posible”.

José Saramago (1992), *El evangelio según Jesucristo*, Seix Barral, Barcelona, pp.9-14.

hechos, a la expresión gráfica que Durero construyó de estos últimos momentos, y dándole vueltas a la espiral de la creación, engendra a través de un dibujo una nueva expresión literaria de algo que el dibujante conoció por las palabras. El evangelio bíblico (Marcos, Mateo, Lucas, Juan, apócrifos, etc.) es convertido en un evangelio literario (el escritor Saramago) por la intermediación de un evangelio gráfico (el dibujante Durero).

Es, en consecuencia, una revisión de la historia; una búsqueda por otros caminos. El dibujante lee un texto bíblico y lo convierte a su lenguaje; para ello le pone paisaje y vestimentas, lugares y disposiciones a lo leído, porque lo escrito carece de ello, y además, porque los evangelios no están todos de acuerdo, que dicen de distinta manera cosas diferentes sobre un mismo acontecimiento. El dibujante propone que aquello que sucedió fue aquí precisamente, en este lugar que dibuja, en este orden, con estas formas precisas, con esta luz y con estos actores que tienen estas caras, edades, vestidos o expresiones. Su técnica consiste en visualizar y expresar lo que al leer imagina. Luego Saramago leerá este dibujo, sin olvidar lo que por otras vías de conocimiento sabe, y propondrá su versión de los actos que suceden en la estampa.

Ninguna otra novela dedica su primer capítulo a la lectura de un dibujo. Lectura decimos, y no descripción, porque aquí lo que cuenta no es lo que se ve tal y como se ve, con asepsia, ni siquiera lo que se sabe sobre lo que se ve, con conocimiento de causa, sino que se cuenta lo que se sospecha, lo sugerido; lo que, a pesar de todo, quiere verse: la mirada de Saramago nunca es inocente.

Describir tiene algo que ver con calcar, con moverse siguiendo el curso de una línea; también con definir y con figurar, que son maneras de dotar de apariencia. Describir tiene algo que ver con la mecánica, con la puesta en práctica de una cierta técnica; se aproxima más a lo científico que a lo artístico. Saramago no describe el dibujo, no intenta una copia literaria de lo gráfico, una transcripción (escribir en una parte lo escrito en otra), sino que lo que propone es una hipótesis sobre lo gráfico, un dibujo nuevo con otro trazado discontinuo. Saramago empleará la técnica descompositiva del análisis, el desmembramiento del grabado en algunas de sus partes evitando que pierdan totalmente los vínculos para que luego, en un proceso inverso, puedan ser recompuestas de nuevo.

Se trata de analizar para entender más que para conocer. Dice el escritor: "Mi trabajo va a ser otro ahora: descubrirlo todo... y relatarlo todo por escrito, distinguir entre lo que es verdad interior y piel lucida, entre la esencia y la fosa, entre

la uña cortada y el recorte caído de la misma uña, entre la pulpa de un azul deslucido y la secreción seca que el ojo matinal denuncia en el canto del ojo. Separar, dividir, confrontar, comprender. Entender".

La presencia del dibujo en la novela es un grave problema. Poner juntos es incitar a la comparación, invitar al espectador a establecer relaciones por la proximidad de las partes, y es esa la tentación que debe evitarse si las intenciones son otras; se corre el riesgo de que el dibujo se entienda como guía de lectura de lo escrito, al igual que un mapa puede entenderse como el guión de un territorio: lo escrito fue escrito para que no fuera necesario el dibujo, porque éste era incapaz de decir lo que aquí quería decirse. Porque, en definitiva, el dibujo es aquí una excusa, y, sobre todo, porque en ningún momento se dice en la escritura a qué dibujo se refiere, quién fue el dibujante ni ninguna circunstancia al margen de la propia expresión gráfica; y si ésta aparece titulada y atribuida se quiebra el encanto que era sospechar que el dibujo sólo existía en la palabra. El dibujo es un grabado que traiciona a la novela y que en exceso condiciona la posibilidad del camino inverso, que sería el ir de nuevo desde lo construido con palabras a lo construable con líneas que no sean palabras codificadas.

#### IV. ANÁLISIS

El escritor, respondiendo a una estrategia narrativa, inicia su novela con el análisis del grabado de Durero. Los mecanismos y los intereses del análisis son múltiples; se puede analizar por: identificación de unidades, posiciones corporales (posturas), posiciones en el dibujo (disposición), situación en el espacio (profundidades, tamaños), acciones y actividades, atributos, caracterizaciones, sentimientos, gestos, emblemas, naturaleza, artificio, geografía, territorio, arquitectura, etc.; se puede analizar la acción y el escenario, el tiempo y el espacio. Si interesaran los componentes de la escena se podría comenzar diciendo: «Tres hombres crucificados, cuatro ángeles, un hombre de pie, una mujer arrodillada, una tendida, otra arrodillada, otra de pie, un hombre que se apoya en un solo pie. Cuatro hombres a caballo, uno caminando se aleja. Tres figuras en torno a algo...», o si atenderíamos a la situación de los personajes «Un hombre clavado a una T con otros dos hombres atados al tronco podado de un árbol y simétricamente dispuestos. Los tres están desnudos a excepción de un paño que les cubre las hombrías. Sangra por un costado el que

porta la aureola... », o bien «Arriba está lo aéreo y abajo lo pesado. En el eje está la cruz. Las esquinas se ocupan con un sol y una luna antropomórfica, y cuatro ángeles, dos a cada lado de la cruz y dos en cada plano. Los delanteros verticales y los de atrás arrodillados. El único que no está de frente, el erecto de la izquierda, recoge en una copa la sangre... », o si nos fijáramos en la composición «Más que la perspectiva, lo que prima es la distancia, la profundidad a la que el fondo se columbra. El fondo es el paisaje y sus complementos, con la arquitectura actuando como elemento racionalizador. Hay una mezcla entre lo militar y lo agrícola, un vacío entre el montículo y la sierra...». Pero Saramago comienza diciendo:

"El sol se muestra en uno de los ángulos superiores del rectángulo, el que está a la izquierda de quien mira, representando, el astro-rey, una cabeza de hombre de la que surgen rayos de aguda luz y sinuosas llamaradas, como una rosa de los vientos indecisa sobre la dirección de los lugares a los que quiere apuntar, y esa cabeza tiene un rostro que llora, crispado con un dolor que no cesa, lanzando por la boca abierta un grito que no podemos oír, pues ninguna de estas cosas es real, lo que tenemos ante nosotros es papel y tinta, y nada más"

El proceso de su análisis comienza poniéndole nombres a las cosas, denominando a un conjunto de líneas como "El sol", y fijando exactamente su posición: "uno de los ángulos superiores del rectángulo"; se identifica el marco y geometría de la ventana: es un rectángulo. A continuación se precisa la situación del espectador frente a esa ventana dibujada y se indica cómo se está leyendo lo que se ve: "el que está a la izquierda de quien mira". Luego se aclara que se trata de una "representación" y, por tanto, de una escena, aunque aún no sepamos si presenciamos una obra plástica o teatral. Sigue precisando que el astro es un hombre: "el astro-rey, una cabeza de hombre", pues aunque no tiene atributos masculinos visibles, es sólo una cabeza, siempre se ha considerado que el sol tiene, si acaso lo tuviera, ese sexo. Pero no es una cabeza sin más; es una cabeza "de la que surgen rayos de aguda luz y sinuosas llamaradas"; una cabeza que dispersa líneas radiales que se identifican como un fenómeno luminoso, que aquí se ve intenso, y líneas las sinuosas que se interpretan como una manifestación del fuego. Se leen estos dos episodios gráficos como hechos independientes porque así lo propuso el dibujante; la luz y el fuego no son con-



Crucifixión de Durero



secuencias uno del otro porque así se ha dicho en el dibujo. Después el escritor demuestra su oficio y se vuelve poético; necesita comparar el dibujo infiel del Sol con otra expresión gráfica de un fenómeno atmosférico para informarnos sobre lo que a él le parece, o sobre lo que le recuerda: "como una rosa de los vientos indecisa sobre la dirección de los lugares a los que quiere apuntar"; aunque la rosa indecisa de los vientos es un dibujo que él añade al de Dürero. Pero la cabeza no es una rosa, ni un objeto; es ante todo una expresión, un rostro que gesticula: "y esa cabeza tiene un rostro que llora, crispado con un dolor que no cesa". El gesto se concentra en la abertura de la boca; de ella se ve salir el sonido: "lanzando por la boca abierta un grito que no podemos oír", y no lo podemos oír porque "ninguna de estas cosas es real".

Hasta ahora, por lo escrito, no sabemos aún de qué tipo de representación se nos está hablando, sólo se nos advierte de que no es real. Y ¿Por qué no es real? ¿Porque es el escritor el que la está imaginando o porque toda representación es necesariamente una realidad que sustituye a otra realidad?. Porque "lo que tenemos ante nosotros es papel y tinta, y nada más". El escritor desvela que él es también un espectador de lo que se está contando, que no está imaginando sino transmitiendo algo que él ve. Lo que ve es papel y tinta, y, por tanto, según los datos que antes se nos han dado (rectángulo, representación, silencio, irrealidad) necesariamente es una expresión gráfica: pintura, dibujo, escritura.

Esta será en adelante la técnica de la narración. Consiste en desconcertar la totalidad de la escena en sus unidades más elementales, e identificar en ella a los actores en relación con aquella parte del escenario que ocupan y les corresponde. A partir del sol, de este origen puntual, las demás partes serán puestas en relación unas con otras; una conducirá a la otra por proximidad en la composición y según un sentido circular preestablecido. Cada parte de la escena estará formada por componentes activos y pasivos, por un actor con sus atributos y una porción del escenario.

Los personajes se irán presentando individual y ordenadamente; es decir, sin formar una escena única y sin que la exposición sea arbitraria. El orden no es según jerarquías (posición, tamaño, definición, identificación) sino según una cierta lógica narrativa que sigue un camino propuesto por el grabado: el escritor leerá una

composición circular y esta misma será la que le dé al texto. Ni la lectura ni la escritura serán inocentes ni casuales. Después se verá que en el dibujo hay una composición de evidente simetría, que es rechazada o relegada en beneficio de la otra, entre otros motivos porque igual se hará con la totalidad de la novela. El final, que no se contará, es exactamente este principio, que ahora se cuenta. Es una manera económica. Para contar así previamente se ha tenido que analizar escenográficamente el grabado. Saramago ha descubierto en la expresión gráfica una manera de contar que le interesa y le aprovecha.

## V. IDENTIFICACIONES

Para la identificación de los personajes que intervienen en la escena no serán suficientes los conocimientos previos suministrados por las fuentes bibliográficas. Las dudas sobre la identificación de éstos deriva de que en los evangelios canónicos no hay acuerdo estricto sobre quienes estaban al pie de la cruz en aquel momento. Juan 19, 25-27, afirma que "estaban junto a la cruz de Jesús su Madre, la hermana de su madre, María la de Cleofás y María Magdalena", así como "al discípulo a quien amaba". Marcos 15, 40-41, habla de un centurión frente a la cruz y dice que lejos había unas mujeres mirando, "entre las que estaban María Magdalena y María la madre de Santiago el Menor". Mateo 27, 55-56, además de estas dos, dice que estaba la madre de los hijos de Zebedeo. Lucas 23, 33-49, sólo habla de los dos malhechores que crucificaron "uno a la derecha y otro a la izquierda", de un centurión y de la muchedumbre que presencia el espectáculo, y en 23, 50-56 de un José de Arimatea que le pide a Pilatos el cuerpo de Jesús.

Las sugerencias derivadas de otras fuentes y tradiciones iconográficas serán más útiles, pero sobre todo, el escritor se fundamentará en procesos deductivos a partir de los atributos, expresiones y posiciones que gráficamente se proponen. Algunos personajes son indudablemente reconocibles (Cristo y los ladrones, aunque no se sepa con seguridad cuál de los dos es cada quién) pero como el escritor no tiene la certeza de a quién quiso dibujar el dibujante alrededor de la cruz, procederá a leer y a analizar los trazos y de ellos deducir.

La identificación se va a hacer siguiendo un proceso, un orden gráfico, en el que se van a evidenciar los vínculos entre cada una de las partes. Saramago va a seguir

en su rueda de reconocimientos y de atribuciones el sentido circular que estructura el dibujo, comenzando por la esquina superior izquierda y acabando en su simétrica.

El Sol: "El Sol se muestra".

El Buen Ladrón: "Por la expresión del rostro, que es de inspirado sufrimiento, erguida hacia lo alto, debe ser el Buen Ladrón. El pelo ensortijado es otro indicio que no engaña". El ladrón que se arrepiente sólo podría estar a la derecha de Jesús, prefigurando su destino.

José de Arimatea: "Esta postura solemne, este triste semblante, sólo pueden ser los de José de Arimatea". Bajo el buen ladrón, un hombre barbado y ricamente vestido, de pie y con la cabeza levantada, que de su grupo es el único que carece de la característica aureola de la santidad y que no es en este caso, aunque pudiera ser, Simón de Cirene.

María 1ª (posible María Magdalena): "sólo una persona como ella, de disoluto pasado, se habría atrevido a presentarse, en esta hora trágica, con un escote tan abierto, y un corpiño tan ajustado". Una mujer con aureola y arrodillada que levanta la mano inerte de otra mujer, que por su atrevimiento, por ahora, podría ser la antigua prostituta María de Magdala.

María 2ª (María, madre de Jesús): "sólo un habitante de otro planeta... ignoraría que la afligida mujer es la viuda de un carpintero llamado José". Una mujer de más edad que la anterior, con manto y túnica, desfallecida por el dolor.

María 3ª (María Magdalena): "Sólo una mujer que hubiese amado tanto como imaginamos que María Magdalena amó, podría mirar de esa manera, con lo que, en definitiva, queda probado que es ésta y sólo ésta y ninguna otra". Otra mujer arrodillada, de larga, rubia y suelta cabellera, dándonos la espalda, que por su mirada y no por su escote asume el papel de María de Magdala.

María 4ª: la última mujer, de mirada vaga y piadosa compostura, anónima y grande.

Juan: "Este personaje, tan joven, con su pelo ensortijado y el labio trémulo, es Juan". Un hombre joven con la pierna izquierda en flexión, en actitud afectada y teatral que nos presenta con su mano abierta la escena.

El Mal Ladrón: "este misero despojo sólo puede ser el Mal Ladrón". Otro hombre desnudo, atado y clavado, de pelo liso y mirando hacia el suelo.

La Luna: "la luna en figura de mujer, con una incongruente arracada adornándole la oreja". Una luna meneguante con pendientes, con la boca abierta por la sorpresa.

Jesús: "pero este hombre, desnudo, clavado de pies y

manos en una cruz, hijo de José y María, Jesús de nombre". No hay duda sobre quién es, aunque muchos otros hombres fueran crucificados en este lugar. Él es El Crucificado, y por si hubiera dudas, léase el cartel que lo corona.

## VI. VÍNCULOS

Los personajes han creado un cerco alrededor de un vacío, de una fuga hacia el infinito de la profundidad de la escena. No hay aún jerarquías; hasta ahora todas las partes tienen igual valor, han construido un borde. Luego se interpondrá un motivo que tape el agujero. Un foco que polarice e identifique el tema, y evite la huida por la oquedad que se ha ido conformando. Como estrategia, Saramago bordea el motivo para luego abordarlo, lo cerca para luego asaltarlo. El distanciamiento es una estrategia de la batalla. Lo que Saramago está dibujando es una U, con el sol y la luna en los extremos de la línea. La U se tapa con los brazos de la cruz. Esa es la estructura compositiva que Saramago nos propone.

"Bajo el sol vemos un hombre desnudo (Buen Ladrón)... la parte inferior del árbol está tapada por un hombre (José de Arimatea)... a diferencia de esta mujer que aquí vemos (María 1ª)... y parece que va a besar... la mano de otra mujer (María 2ª)... apoya el brazo en el muslo de otra mujer (María 3ª)... a su lado se encuentra, María cuarta (María 4ª)... haciendo compañía, en este lado del grabado, a un hombre joven (Juan)... esconde con el cuerpo el pie de este otro árbol que... alza al aire a un segundo hombre desnudo (Mal Ladrón)... Encima de él, también clamando y llorando como el sol que enfrente está, vemos la luna"



Hay otras partes de la escena, ahora ya agrupadas: cuatro caballeros cabalgando, un soldado de infantería y otros dos militares; y también cuatro ángeles que planean. Todos serán narrados como formando parte del escenario más que de la acción pues con ellos se han desvelado otras cosas que se ven, ambientes, paisajes y arquitecturas. Dicho esto se dirá que hay también un

Crucificado, que lo ha sido en este lugar al que llaman Gólgota. Ahora es el tiempo y el espacio del protagonista, del motivo, de "éste a quien apenas miran José de Arimatea y María Magdalena, éste que hace llorar al sol y a la luna, éste que hoy mismo alabó al Buen Ladrón y despreció al Malo". Se nos dirá de él lo que se dijo de los otros: qué es lo que se lee en lo que dibujado se ve. Ya sólo quedan los detalles pasados por alto y que ahora son importantes: una calavera (gólgota) y un hombre que se aleja.

## VII. TRAZOS

Dijo en 1528 Erasmo de Rotterdam en sus *Dialogos de recta Latini Graecique sermonis Pronuntatione*: "El hecho de que Durero sea capaz de expresarlo todo con un solo color, el negro, constituye otro más de los muchos motivos por los que es digno de admiración. Las sombras, la luz, el brillo, todo aquello en lo que se ofrece a la mirada del espectador algo más que una simple imagen de una situación. Capta con precisión la concurrencia de las condiciones de equilibrio adecuadas. Lo pinta todo, incluso aquello que no se puede pintar; el fuego, la luz, el trueno, el relámpago, el rayo o la niebla, como suele decirse; los pensamientos, los sentimientos, al fin y al cabo, el alma humana que se manifiesta en el cuerpo; incluso la voz misma. Todo lo plasma con los mejores trazos, de tal manera que incluso aquellas obras pintadas en negro perderían su valor si recibieran los colores"

Saramago está en esto de acuerdo con Erasmo, ya que en el grabado oye gritos y otras voces, y ve colores y pensamientos. Las informaciones plásticas serán escuetas porque no parece que quiera el escritor incitar a que el lector vaya construyendo en su memoria una imagen, trazando un dibujo al ritmo de sus palabras.

María 1ª está "en un plano próximo". Se identificarán en el grabado planos sucesivos que tendrán un determinado espesor. No láminas, sino franjas de espacio retirándose aplastadas hacia el fondo conforme van adquiriendo volumen.

María 2ª será personaje importantísimo en la novela, y esto ya se anticipa reconociendo su disposición en el grabado: "primerísima en importancia, si algo significa el lugar central que ocupa en la región inferior de la representación". Al mismo tiempo se va a proponer una composición horizontal formada por dos regiones superpuestas: una superior y aérea y otra inferior y terrestre. La aureola de esta María madre tiene "un dibujo más complejo". Por la complejidad gráfica y por

la posición privilegiada del personaje en el dibujo éste se va a identificar. Es también el primer reconocimiento de que se trata de un dibujo y no de otra expresión gráfica. Las cinco aureolas son distintas en la estampa. El Cristo porta un resplandor.

En María Magdalena se va a deducir el color: "estos cabellos tienen todo el aire de ser rubios, si no fue pura casualidad la diferencia de trazo, más leve en este caso y dejando espacios vacíos en el sentido de las crenchas, cosa que, obviamente, sirvió al grabador para aclarar el tono general de la cabellera representada". Como decía Erasmo, por el tipo y las circunstancias del trazo es posible ver el color, aunque sea por comparación, como hace Saramago. Aquí se produce el primer reconocimiento de que se trata de un grabado y no de otra técnica de expresión (reproducción) gráfica.

Saramago atiende al detalle y se pregunta. En la luna le extrañará el arete que le cuelga del lóbulo "vemos la luna en figura de mujer, con una arracada adornándole la oreja, licencia que ningún artista o poeta se habría permitido antes y es dudoso que se haya permitido después, pese al ejemplo".

La perspectiva no se entenderá como método científico sino como ilusión, o como manera del engaño: "Por la ilusión de la perspectiva". En el grabado hay una gran desconexión entre la escena de la crucifixión y el fondo, un espacio sin medida que se oculta, tal y como ocurre, por ejemplo, con el Martirio de San Sebastián (1475) de Pollaiuolo, al que en su estructura el grabado se asemeja y cuyo santo saeteado se parece al Buen Ladrón. Como las figuras se tapan unas a otras y tapan a otros componentes del grabado, no es posible confirmar algunas hipótesis, como la de la vitalidad del árbol. Y tampoco asegurar a qué profundidad está algunos componentes. La ocultación parcial del suelo lo evita. Aún es la calma.


También se referirá la situación luminosa, la ausencia de las sombras, la cualificación del espacio con la luz: "Este sol y esta luna iluminan por igual la tierra, pero la luz es ambiente y circular, sin sombras, por eso puede ser visto con tanta nitidez lo que está en el horizonte". Sin embargo sí hay sombras en el grabado, de las propias y las arrojadas; las primeras en mayor cuantía. Véase, por ejemplo, las piernas del crucificado o el madero. Lo que ocurre es que estas sombras, más que fenómenos y deficiencias luminosas, son recursos gráficos que sólo afectan a aquello que le es necesario. Por eso no están en el ambiente, porque ocultarían lo que también debe verse.

A mitad de la distancia que hay del pie a la rodilla derecha del Cristo de la xilografía, en el espacio que queda

entre la cruz y el revuelo de la túnica del ángel que vertical se interpone entre el Crucificado y el Ladrón que era malo, el que no se arrepintió, coronando una colina hay un molino del norte de Europa con cuatro aspas en equis. No hay viento ni otros fenómenos atmosféricos violentos, si acaso un leve sopro divino que, sin afectar a lo vegetal, levanta el extremo del paño que tapa la cintura del recién titulado Rey de los Judíos: "lo que está en el horizonte, al fondo, torres y murallas, un puente levadizo sobre un foso donde brilla el agua, unos frontones góticos, y allá atrás, en lo alto del último cerro, las aspas paradas de un molino".

El escritor ha leído en el dibujo cosas que en él no están dibujadas. El agua es una superficie limpia y plana con unos trazos verticales, cortos y equidistantes que quieren ser un reflejo abstracto de lo que en ella se proyecta. Estos episodios gráficos son un recurso para identificar que eso es agua, y son leídos como brillo. Las aspas del molino de viento pueden estar paradas o puede haberse dibujado un instante, una mínima fracción de tiempo en la que el movimiento no es apreciable, en el que toda la tensión del movimiento se halla en

ellas concentrado. Pero el escritor lo que nos ofrece es su particular lectura de los sucesos propuestos por Durero, y si él dice que las aspas están en absoluto reposo ya no habrá quien las haga girar. El molino de Durero ya ha encontrado propietario. Ahora, lo que nos queda a los lectores es soplar en las palabras para que este nuevo molino se ejercite en la dinámica. Ahora sólo nos queda esperar a la tormenta, a la última tempestad divina mientras que brota la sangre del costado y es recogida en una copa, antes de que en la hora sexta se inicie la brisa y pueda perderse una gota del líquido santo. Entonces: "La cortina del templo se rasgó de arriba abajo en dos partes, la tierra tembló y se hendieron las rocas" Mateo 27, 51-52.

J.J.P.B. 

Cornelsen

# Deutsch ...

## für Groß

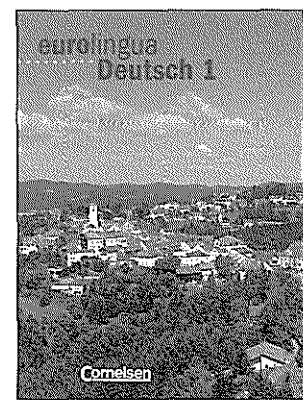
### eurolingua Deutsch

Kursbuch 1: ISBN 3-464-21000-6  
Kursbuch 2: ISBN 3-464-21001-4  
Kursbuch 3: ISBN 3-464-21002-2

Außerdem erhältlich: Lernerhandbuch in Deutsch und Spanisch (und in Englisch, Polnisch und Türkisch) sowie Cassetten, CDs, Kursleiterhandbücher, Einstufungstest und Software. Die CD-ROMs zu Band 2 und 3 sind in Vorbereitung.

Unterhaltsame Themen, ein handlungsorientiertes Konzept und erstklassige Lerntipps – das Lehrwerk **eurolingua Deutsch** ist für Erwachsene maßgeschneidert. Das nach neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen entwickelte und in der Praxis erprobte Lehrwerk führt in drei Bänden bis zum neuen Europäischen Sprachenzertifikat Deutsch bzw. zum Zertifikat Deutsch als Fremdsprache des Goethe-Instituts.

Unter <http://www.cornelsen.de>, Stichwort „International“ finden Sie zu **eurolingua Deutsch** viele Zusatzmaterialien zum „Downloaden“ und nützliche Tipps rund um DaF.



## und Klein

### Hallo, da bin ich!

Schülerbuch 1: ISBN 3-464-20852-4

Zusätzlich erhältlich: Arbeitsbuch, Lehrerhandbuch, Folien und Casserten. Die Bände 2 und 3 sind in Vorbereitung.

Mit **Hallo, da bin ich!** erleben Frühbeginner ihre erste Annäherung an Deutsch ganz unbeschwert. Der gewitzte Hase Rolfi nimmt ihnen schnell die Scheu vor der neuen Sprache, zumal auf dem Stundenplan alles steht, was ihnen Spaß macht: Spiele, Lieder und Bastelarbeiten.

Die Unterrichtsmaterialien nutzen die Aufgeschlossenheit der Kinder, um sie mit der neuen Sprache vertraut zu machen. Aus den farbenfrohen Geschichten um Rolfi und seine Familie erfahren sie ganz nebenbei viel über deutsche Sitten und Bräuche.



Cornelsen Verlag

14328 Berlin  
<http://www.cornelsen.de>