


## Antonio Moro, pintor de religión: El *Calvario* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid

## Anthonis Mor, religious painter: The *Calvary* of the Museo Nacional de Escultura of Valladolid

 EDUARDO MUÑOZ BAUDOT  
Universidad Autónoma de Madrid  
edumuba@icloud.com

**Resumen:** El Museo Nacional de Escultura de Valladolid conserva una pintura fechada en 1573 obra de Antonio Moro, conocido fundamentalmente por sus retratos, quien representa una visión muy particular del calvario de Cristo. El lienzo contiene multitud de enigmas, desde su localización hasta su iconografía, que hacen de este cuadro un ejemplo inusual en la pintura de este tipo de escenas. Su *titulus*, además, está escrito en su primera línea en siríaco y no en hebreo, como era habitual. En el presente trabajo se tratará de resolver algunas de las cuestiones relativas al lienzo y de revalorizar una obra arrumbada de los estudios histórico-artísticos.

**Palabras clave:** Antonio Moro, Calvario, *titulus*, siríaco, iconografía.

**Abstract:** The Museo Nacional de Escultura de Valladolid preserves a painting dated on 1573 that represents a particular vision of the Calvary of Christ by its author, Anthonis Mor, who is mostly known by his portraits. The canvas contains many enigmas, from its location to its iconography, making this representation very unusual. One example is the first line of its *titulus*, written in Syriac instead of Hebrew, as was more common at the time. This essay attempts to solve some of these issues and to offer a revaluation of a painting banished from the Art-History studies.

**Keywords:** Anthonis Mor, Calvary, *titulus*, Syriac, iconography.

## El Calvario de Antonio Moro<sup>1</sup>. Introducción

Figura 1: Antonio Moro, *Calvario*, 1573, óleo sobre lienzo, 360 x 243 cm. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



Fotografía cedida por el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

<sup>1</sup> Este artículo nace a partir del trabajo fin de máster titulado *Anthonis Mor van Dahorst, pintor religioso: El Calvario del Museo Nacional de Escultura de Valladolid* presentado el 10 de octubre de 2018 dentro del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español de la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección del doctor Ángel Aterido Fernández. Su publicación no hubiera podido producirse sin los comentarios y consejos de Ángel Aterido Fernández, Fernando Marías, José Riello, Almudena Pérez de Tudela, Manuel Arias Martínez, Fátima Marín y Miriam Cera Brea.

En la sala 10 del Museo Nacional de Escultura de Valladolid se conserva una particular visión del calvario que no encuentra parangón a otras tantas representaciones del popular episodio bíblico. Esta, además, fue pintada por un artista especialmente afamado por su producción de retratos de Corte, Anthonis Mor van Dahorst, conocido en España como Antonio Moro. Considerado como el punto de partida del llamado “retrato español”<sup>2</sup>, junto con Tiziano y Coello, resulta paradójico el poco interés que su figura ha despertado entre nosotros<sup>3</sup>, especialmente a la hora de estudiarle desde una problemática artística, no meramente histórica o archivística, o en aquello relativo al análisis de su pintura religiosa. Su importancia capital se contrapone a su relevancia historiográfica, siendo pocas las monografías que se han ocupado de este artista, concentradas en su mayoría en los inicios del siglo xx<sup>4</sup>.

En cuanto al lienzo motivo de nuestro estudio, indicaba Sánchez Cantón que el *Calvario* era un “lienzo excepcional muy poco divulgado”<sup>5</sup>. Atribuido erróneamente a un tal Antonio Morales por una mala interpretación de la firma (“Ant. Mor.”), la pintura gozó de publicidad en los años de celebración y conmemoración del centenario de la muerte de Felipe II en 1998 al figurar en uno de sus catálogos<sup>6</sup>, aunque sin despertar mucho interés entre los historiadores. Manuel Arias, encargado de hacer la ficha de la obra, realizó el análisis más actualizado del lienzo, siendo el último en investigarlo<sup>7</sup>, lo que se traduce en casi dos décadas de ausencia de información o hipótesis nuevas. Uno de los elementos más complejos a la hora de entender el lienzo es la escasa popularidad o publicidad que tuvo el mismo, al contrario que otras obras de temática religiosa de Moro, como es el caso de su *Cristo Resucitado entre San Pedro y San Pablo* (Museo Condé, Chantilly). Esta es mencionada en una carta fechada en 1570 entre Dominic Lampson —conocido humanista y amigo íntimo de Antonio Moro— y el reputado miniaturista Giulio Clovio<sup>8</sup>, donde se hace referencia, junto al mencionado *Cristo Resucitado entre San Pedro y San Pablo*, a otras pinturas religiosas autógrafas de Moro<sup>9</sup>: un *Juicio Final*, en paradero desconocido, y una *Crucifixión*, también perdida<sup>10</sup>. Queda patente que Moro no era

<sup>2</sup> Falomir Faus, Miguel, “Los orígenes del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller”, en Portús Pérez, Javier (ed.), *El retrato español del Greco a Picasso*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, pp. 68-83.

<sup>3</sup> Marias, Fernando, “Revisando a Antonio Moro entre España y Portugal”, en Redondo Cantera, María José y Vitor Serrão (ed.), *O Largo tempo do Renascimento - Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Caleidoscopio, 2008, p. 11; Pérez de Tudela, Almudena, “Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II”, en *Archivo Español de Arte*, tomo 89, 356 (2016), pp. 423-429.

<sup>4</sup> Marias, Fernando, “Revisando a Antonio Moro... op. cit.”, pp. 14-19.

<sup>5</sup> Sánchez Cantón, Francisco Javier, “‘La Crucifixión’, de Moro”, en *Archivo Español de Arte*, tomo 14, 41 (1940), p. 79.

<sup>6</sup> Arias Martínez, Manuel, *Felipe II, un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998 pp. 459-460.

<sup>7</sup> Arias Martínez, Manuel, *Felipe II, un monarca... op. cit.*; VVAA, *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos xv al xviii*, Madrid, 2001, pp. 96-98; VVAA, *Museo Nacional de Escultura. Colección*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2015, pp. 158-159; Arias Martínez, Manuel y José Ignacio Hernández Redondo, “El patrimonio artístico de los conventos de Medina del campo”, en Sánchez de Barro, Antonio (ed.), *Clausuras: el patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid. I: Medina del Campo*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1999, p. 22.

<sup>8</sup> Poemas de Lampson a los cuadros de Moro, así como la relación de ambos recogido en Puraye Jean, “Antonio Moro et Dominique Lampson”, en *Oud Holland*, vol. 64, 5-6 (1949), pp. 175-183.

<sup>9</sup> Woodall, Joanna, *Anthonis Mor. Art and Authority*, Zwolle, Waanders Printers, 2007, p. 301.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 304-305.

ajeno a la pintura de este tipo y que gozaba de publicidad gracias a su amigo Dominic Lampson. Sin embargo, si existe propaganda sobre el *Calvario* vallisoletano, ha pasado desapercibida entre los archivos. La escasez de datos sobre esta pintura ha suscitado diversas problemáticas, entre ellas la ubicación original de la obra.

## 2. Problemática sobre la ubicación original

“Se acordó también pasar otro oficio al Señor alcalde constitucional del expresado Medina para que trasladara al museo otra pintura en lienzo de cuatro varas de alto original de Morales colocada en la iglesia de la Orden Tercera y que es procedente del convento de Carmelitas de dicho pueblo [...]”<sup>11</sup>. Esta vaga descripción de la Comisión de Monumentos para hacer efectivo el traslado del lienzo al Museo Nacional de Escultura de Valladolid ha generado cierto debate en torno a la procedencia del *Calvario* de Moro debido a la existencia de un convento del Carmen Calzado y otro de Descalzos en Medina del Campo. El enigma se ha mantenido debido a la dificultad de encontrar una conexión entre el comitente de la obra y el artista, identidad que permitiría esclarecer el encargo desde Medina a Amberes —lugar de residencia del artista— o la posible donación de algún ilustre que se permitiera contactar con el entorno de Moro para comisionar la pintura, sin desdeñar la posibilidad de que fuera adquirida con posterioridad.

Prestando atención al *Viage de España* de Ponz, en una sección en la que aparentemente está describiendo el convento de Santa Ana<sup>12</sup> —del Carmen Calzado—, se podría despejar la incógnita de su procedencia y se nos permitiría ubicar esta pintura en dicho convento. Ponz menciona que se encontraría “en la pared del crucero al lado de la Epístola una pintura de la Crucifixión, también del buen tiempo; pero infelizmente retocada”<sup>13</sup>. ¿Se trata de nuestro *Calvario*? Podemos suponer que sí tras leer el análisis que hace Sánchez Cantón dos siglos después, en 1940. La clave la concede al alegar que “cuando —el cuadro— en 1933 se forró y limpió en el Museo del Prado, quedó patente el fondo de la ciudad, antes impreciso”<sup>14</sup>. El Museo del Prado confirma esta intervención llevada a cabo entre 1933 y 1935, pero sin documentación existente que lo corrobore. La poca información que el museo ha recaudado y que ha compartido es que fue forrada y restaurada<sup>15</sup>, sin mayor especificación. El propio Museo

<sup>11</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Valladolid (AHPV), Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, AHP, caja SH 274, libro 1º de Actas 1844-1855.

<sup>12</sup> Existe poca claridad en Ponz en este pasaje debido a que esta descripción aparece después de que el autor critique unos retablos que “se conservan en la Iglesia de PP. Agustinos”. Carta V de Ponz, Antonio, *Viage de España*, 1776, pp. 145-146.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>14</sup> Sánchez Cantón, Francisco Javier, “‘La Crucifixión’, de... *op. cit.*”, p. 79.

<sup>15</sup> Información proporcionada por el Servicio de Documentación del Museo del Prado.

del Prado conserva una tarjeta postal del lienzo, por aquel entonces en el Museo de Santa Cruz de Toledo, posterior al análisis de Sánchez Cantón, reflejando la restauración antes citada, lo que nos impide comparar el estado anterior de la obra y el actual. En cualquier caso, esta limpieza encajaría con esa Crucifixión “infelizmente retocada” a la que alude Ponz, por lo que efectivamente el *Calvario* podría muy bien proceder del Convento de Santa Ana de Carmelitas Calzados de Medina del Campo<sup>16</sup>.

Esta idea se refuerza debido a que el convento, bajo el impulso de la misteriosa persona de Diego Rengifo, confesor de Carlos I, fue una de las fábricas más potentes de su tiempo. Lo constata el hecho de que Carlos V, de camino a Yuste, pasó por Medina, donde quizá visitara la fundación de Rengifo<sup>17</sup>. El empeño y dedicación de este fraile sería crear una escuela de artes y teología cuya fama se refleja en la historiografía, debido a que por su interior pasaron nombres ilustres como el de Francisco de Yepes o San Juan de la Cruz, este último promotor junto con Santa Teresa de la reforma de la Orden del Carmelo. El lienzo motivo de nuestro estudio, fechado en 1573, se pintó diecisiete años tras su fundación y cuatro décadas antes de que la comunidad lamentara el mal estado de la fábrica y de la falta de patronazgo<sup>18</sup>. Esta datación nos permite contextualizar el encargo en un momento de bonanza económica favorecida por Rengifo, del que desconocemos si, además de conocimientos teológicos, los tendría sobre asuntos artísticos. Al no conocer, por el momento, la fecha de su muerte, nos encontramos con un lapso temporal que nos impide establecer unas fechas aproximadas del encargo, que probablemente se debió hacer en vida de este patrono. La tarea se complica al no contar, por ahora, con descripciones o documentos de la fábrica coetáneas al lienzo, conservándose mayor cantidad de información relativa al siglo XVII<sup>19</sup>.

### 3. Análisis e iconografía

Actualmente, este *Calvario* se considera un *unicum* en la producción artística de Moro. En las paredes de la Iglesia Colegial de San Pedro de Lerma cuelga un lienzo, cortado en su parte inferior, que representa un Cristo crucificado atribuido a Antonio Moro —suponemos que se trata del flamenco Anthonis Mor, pero distintas trabas a la hora de estudiar los archivos de

<sup>16</sup> Para conocer el patrimonio artístico del convento ver Valero Collantes, Ana Cristina, *Arte e iconografía de los conventos carmelitas en la providencia de Valladolid*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2014, pp. 402-467.

<sup>17</sup> Velasco Bayón, Balbino, *Historia del Carmelo Español. Vol. I: Desde los orígenes hasta finalizar el Concilio de Trento (1265-1563)*, Roma, Institutum Carmelitanum, 1990, pp. 130-131.

<sup>18</sup> Urrea, Jesús, “El Convento de Santa Ana de Medina del Campo en el siglo XVII”, en Sánchez del Barrio, Antonio (dir.), *El Encuentro: Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Medina del Campo, Fundación Museo de las Ferias, 2014, p. 45.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 45-58.

iglesia nos impiden corroborar si se trata de otro pintor con el mismo nombre—. Su procedencia desconocida, así como su datación en la cartela como obra del siglo xvii —el artista murió en 1576— no ofrece ninguna posibilidad de que dicho lienzo pertenezca a Moro. Estilísticamente, además, no guarda ninguna relación con su producción, motivos por los que no consideramos la *Crucifixión* de Lerma como autógrafa de Moro.

Figura 2: Antonio Moro (?), *Cristo crucificado en el calvario*, siglo xvii (?), óleo sobre lienzo, medidas no facilitadas, Iglesia Colegial San Pedro de Lerma.



Fuente: Fotografía personal.

De momento, el *Calvario* mencionado anteriormente en la carta remitida a Giulio Clovio sigue desaparecido. Es significativo el encargo de otro calvario que debía sustituir, por orden de Felipe II, a la *Crucifixión* (Monasterio de El Escorial) de Rogier Wan der Weyden del monasterio de Scheut, en Bruselas, por el precio de 30 libras<sup>20</sup>. Resulta paradigmático que Felipe II confiara en Moro para suplir la preciada obra de Rogier, pero lo sería aún más que dejara vía libre al pintor para elaborar una pintura de este tipo. En el catálogo de la exposición sobre Rogier van der Weyden realizada en el Museo del Prado en 2015<sup>21</sup>, no se establece una coherencia semántica entre los distintos autores del catálogo. Si Lorne Campbell se refiere a ella como una “copia”, Carmen García-Frías Checa habla de “cuadro de sustitución”. Esta discrepancia resulta vital debido al estatus y consideración que tendría Moro en ese momento, pues además de ejercer como pintor de Corte, podría adoptar la labor de copista. Al desconocer por completo la apariencia que pudiera tener la obra destinada a reemplazar a la de Weyden, se entraría en el terreno de la mera especulación al afirmar o no si se trataba de una reproducción exacta de

<sup>20</sup> Yiu, Yvonne, “The date of Rogier van der Weyden’s ‘Crucifixion of Scheut’: A reassessment of the 15th Century documents”, en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 75 (2012), pp. 179-192.

<sup>21</sup> Campbell, Lorne (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo del Prado, del 24 de marzo al 28 de junio de 2015), Madrid, Museo del Prado, 2015.

la tabla. En cualquier caso, se evidencia la confianza en Moro para la realización de piezas religiosas.

En cuanto al *Calvario* vallisoletano, uno de los elementos más sorprendentes al observar la pintura es la colocación de la Virgen María, sentada, en contraposición con la de Juan el Evangelista, de pie. Dentro de las pinturas de esta temática, no sería común la posición de estos personajes, por lo que trataremos de explicar el motivo de tal decisión. Ante la imposibilidad de establecer de manera precisa el comitente de la obra, no podemos asegurar el peso que tuvo en la elección iconográfica del *Calvario*, o si fue ingenio de Moro, por lo que recurriremos a diversas fuentes escritas y visuales que nos permitan entender la singularidad de esta obra. Las Sagradas Escrituras nos narran que “Estaban junto a la cruz de Jesús su madre y la hermana de su madre, María la de Cleofás y María Magdalena. Viendo, pues, a la madre y a su lado, de pie, al discípulo a quien amaba [...]” (Juan 19, 25-26).

San Juan, que sí especifica que se encontraba de pie, es el único que menciona de manera explícita a María en este episodio, cuya participación en este evento es más bien nula. Históricamente, la postura en la que María se ha venido representando en las imágenes sagradas del calvario es una posición erguida que simboliza fortaleza y firmeza en la fe. Aquella mujer que persevera ante la adversidad y mantiene intacta su creencia y esperanza. Moro, concretamente, configura la escena en el momento en el que, según los Evangelios, el cielo se oscureció: “Y era como la hora de sexta cuando se oscureció toda la tierra hasta la hora de nona, porque se eclipsó el Sol” (Lc. 23, 44-45). La herida en el costado de Cristo —anatómicamente muy correcto, donde el dibujo parece sometido a unas proporciones ideales, pero a la vez abstractas de verosimilitud<sup>22</sup>— atestigua que ya está muerto, pero la pintura podría estar haciendo un inciso en los momentos inmediatamente anteriores, cuando Jesús se dirige a María para señalarle que Juan era su nuevo hijo, y esta la nueva madre del Evangelista.

Amy Neff, en su estudio sobre el dolor de la Virgen en la *Compassio*<sup>23</sup>, nos da ciertas pistas sobre la posición de la madre de Jesús: la tradición de colocar a María de pie, estoica, junto a su hijo crucificado, empieza a variar en torno al siglo XIII, cuando se comienza a representar una Virgen colapsada a los pies de la cruz, aunque nunca destronará su representación de pie al lado de la misma<sup>24</sup>. Occidente tomará este desmayo paulatinamente en las representaciones de la crucifixión y el calvario, de origen bizantino. Estas variaciones visuales se dan a partir de una problemática teológica en cuanto a los sentimientos de María —esencialmente, si podía o debía sentir dolor por la crucifixión de su hijo, algo que ya sabría de antemano según la profecía de Simeón—. Este vaticinio, recogido en el Evangelio de san Lucas, ocurre en la presentación

<sup>22</sup> Tema estudiado por Riello, José, “Como la sal en las viandas. Arte y Anatomía en los orígenes de la Modernidad”, en Bolaños, María (ed.), *La invención del Cuerpo*, catálogo de la exposición (Valladolid, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, de Julio de 2018 a noviembre de 2018), Valladolid, 2018, pp. 57-72.

<sup>23</sup> Neff, Amy, “The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross”, en *The Art Bulletin*, vol. 80, 2 (1998), pp. 254-273. DOI: <https://doi.org/10.2307/3051232>

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 254.

en el templo, donde el mencionado Simeón anuncia que “una espada atravesará tu propia alma. Para que se descubran los pensamientos de muchos corazones” (Lc. 2, 35). Por tanto, la Virgen María sentiría el dolor que no sintió en el parto, atravesándole el alma un dolor que se refleja en la pintura de Moro.

De manera paralela a estas iconografías, encontramos la implementación artística de la “Virgen de la humildad”, cuyo origen ha sido analizado por Joseph Polzer<sup>25</sup>. Desde el siglo XIV, se dio en el mundo cristiano una proliferación del culto mariano, publicitado esencialmente por Simone Martini. Los artistas plásticos comenzaron a representar a la Virgen primero, y a Juan después, sentados junto a la cruz de Jesús. Polzer sitúa estas representaciones en el sur de Italia en fechas anteriores a 1300<sup>26</sup>. Para él, sería un tema prestado de la “lamentación”. Esta elección encontraría su fuente en el texto de *Las Meditaciones de la vida de Cristo*, donde se hace referencia a que los personajes que acompañaron al crucificado estaban sentados<sup>27</sup>. Sean acertadas o no estas consideraciones sobre la Virgen María arrodillada en la cruz, lo que es innegable es la proliferación de esa tipología en tierras italianas. El viaje de Moro a la península itálica puede significar que vio estos modelos y, sin necesidad de leer los textos anteriormente mencionados, reinterpretar el calvario de Cristo. No debemos descartar tampoco la posible mediación del comitente, pero este terreno se antoja resbaladizo al no poder asegurar ningún nombre propio ligado al encargo del lienzo.

Tras estas consideraciones previas, ¿qué podemos extraer del *Calvario* de Antonio Moro? Si atendemos a la Virgen, su postura estoica, pese a estar sentada, no da muestras del desmayo de otras representaciones, ni un sufrimiento excesivo, pero esa entereza en su posición erguida encuentra su debilidad en los brazos: el izquierdo es llevado al pecho, quizá sintiendo esa espada que le advirtió Simeón. El brazo derecho cae desplomado, mostrando debilidad en la supuesta firmeza que debía exhibir la madre de Jesús. Su rostro, aparentemente inanimado, tiene los ojos dirigidos al suelo, en actitud derrotista. No es capaz de mirar a su hijo sufrir y, si lo ha hecho, es lo que le ha provocado el dolor y su mirada al suelo. Por el contrario, Juan permanece de pie, con los brazos abiertos como si fuera a recibir algo o se lamentase del acontecimiento que está presenciando. Mira hacia arriba, pero no a su maestro, sino al cielo. Es una mirada perdida. Se muestra como contraposición a su nueva madre. Pese a lo común que pueda parecer esta conducta condescendiente por parte de la madre de Jesús, no existe ningún detalle exacto sobre lo que pasó en la cruz reflejado en los Evangelios canónicos, permitiendo al artista o al comitente fantasear sobre ese episodio. La codificación gestual, especialmente en una época como la del quinientos y seiscientos europeos, está ampliamente estudiada en

<sup>25</sup> Polzer, Joseph, “Concerning the Origin of the Virgin of Humility Theme”, en *RACAR: revue d’art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 27, 1 (2000), pp. 1-31.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 8.



la Historia del Arte<sup>28</sup>. Es lo que Chastel denomina como “gesto expresivo”, que llevaría una serie de connotaciones psicológicas y afectivas<sup>29</sup>, estipuladas ya en la producción de imaginería visual medieval. Dentro de los siguientes significados que pudiera tener el gesto que hace con la mano izquierda, en el contexto analizado aquí podría ser de conmiseración sincera según Quintiliano: “Rozarnos el pecho con la mano ahuecada y con los dedos en punta, como cuando en alguna ocasión dialogamos con nosotros mismos para [...] expresar compasión”<sup>30</sup>. Este gesto estaría previsto para representar situaciones particularmente empáticas, como lo sería llevarse la mano al corazón. Esto se complementa con el ademán de la mano derecha, que es de resignada aceptación. En el caso del discípulo de Cristo, su doble movimiento es el denominado como “gesto clásico de lamentación”<sup>31</sup>, especialmente, recurrente en los episodios que ilustran la crucifixión de Cristo. En los calvarios/descendimientos es utilizado especialmente en las figuras femeninas. Un caso bien conocido es el del *Llanto sobre Cristo muerto* de Niccolò dell’Arca, aunque otros escultores como Guido Mazzoni también los usan<sup>32</sup>.

Resulta curioso que, supuestamente, la posición de San Juan y la Virgen María no parece afectar en gran medida al resultado final de ciertas obras. Si atendemos al estudio de Alexey Larionov en la revista *Master Drawings*<sup>33</sup>, se señala el intercambio producido en la pose de Juan y María en un dibujo de Lucas Cranach el Viejo con respecto a la pintura finalmente ejecutada<sup>34</sup>. Esta transferencia gestual podría indicarnos cierta arbitrariedad en la elección de la actitud de ambos personajes, donde la codificación del gesto sería tan comprensible en María como en Juan. Optar por una postura u otra podría responder a una elección “estética”, pese a lo anacrónico que resulta el término en la época de concepción del lienzo. Si bien no podemos justificar una actitud liberal por parte del artista, debería resultar significativo que, en su elocuente autorretrato conservado en la Galería de los Uffizi, Moro atestigüe su posición y estatus como pintor, resultando toda una declaración de intenciones en el momento en el que es pintado. Si existe un enorgullecimiento de la profesión por parte del artista, queriéndose además ver una relación con San Lucas<sup>35</sup>, esta se remarca en el poema escrito en griego de la mano de su ya mencionado amigo Dominic Lampson en el *Autorretrato* de Antonio Moro. ¿Por qué no pensar en cierta libertad del pintor para crear una composición que, dentro de los códigos de representación, busque cierto ideal de belleza?

<sup>28</sup> Chastel, André, *El gesto en el arte*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004, es referencia para los estudios gestuales de las obras de arte, así como el estudio de González García, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015.

<sup>29</sup> Chastel, André, *El gesto en...* *op. cit.*, p. 18.

<sup>30</sup> Quint. *Inst. Orat.* XI, iii, 124.

<sup>31</sup> Barasch, Moshe, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Akal, 1999, p. 48.

<sup>32</sup> Los conocimientos de Juan Luis González García fueron de gran ayuda en temas iconográficos y gestuales, así como las referencias citadas en esta página. También Alejandra Millón aportó consideraciones acerca de la iconografía de la Virgen para escribir este capítulo.

<sup>33</sup> Larionov, Alexey, “On some Drawings by Lucas Cranach the Elder in the Hermitage, St. Petersburg”, en *Master Drawings*, vol. 56, 1 (2018), pp. 3-18.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>35</sup> Woodall, Joanna, *Anthonis Mor... op. cit.*, pp. 27-35.

Con o sin licencias, con voluntad “estética” o sin ella, el *Calvario* de Valladolid parece no encontrar parangón en su confección. La originalidad de la obra de Moro reside en elaborar de una manera particular la composición jugando de forma muy inteligente con los personajes, el paisaje y el punto de vista elegido.

En lo relativo al paisaje, muy probablemente se trate de una recreación ideal de Jerusalén. Debería ser tomado en cuenta que el maestro de Moro, Jan van Scorel, viajó a dicha ciudad<sup>36</sup>, donde posiblemente aprovecharía la ocasión de tomar apuntes de Tierra Santa que luego emplearía en distintas obras, como en su tríptico de la *Entrada de Cristo a Jerusalén* (Centraal Museum, Utrecht). ¿Se inspiró Antonio Moro en la experiencia visual de su maestro para recrear Jerusalén?

No podemos considerar una muestra única esta pieza, ni atribuible exclusivamente al artista, pero en la dualidad de su confección la pintura consigue marcar un ejemplo muy particular dentro de su género, incrementado por su *titulus*.

#### 4. El *titulus* del *Calvario*

Un elemento que cobra especial relevancia en nuestro estudio es el título cristológico<sup>37</sup>, cuya singularidad se encuentra tanto en forma como en contenido. El *titulus*, que nombra a Jesús rey de los judíos, es uno de los elementos que más desconcierta a los especialistas teológicos<sup>38</sup>. La ley romana —puesto que los romanos eran los únicos con capacidad de nombrar un rey gobernante— castigaba la insurgencia política con pena de muerte<sup>39</sup>. Este acto de rebeldía implicaría pensar en Jesús como un insurgente político a ojos de los romanos, de ahí la pena impuesta al hijo de Dios<sup>40</sup>. Pese a que Bart D. Ehrman afirma que la crucifixión de Jesús es el momento de su vida sobre el que más certeza se tiene<sup>41</sup>, hemos visto que, descriptivamente, deja mucho que desear uniendo la visión de los cuatro evangelistas. La insurgencia de Jesús explicaría el texto del título, que contenía la causa de la muerte o *elogium*, y que se escribía únicamente con personajes que gozaban de cierta fama<sup>42</sup>. En el caso de nuestro *Calvario*, el *titulus* adquiere especial relevancia al estar escrito en caracteres siríacos, nada común dentro de la tradición pictórica de este episodio.

<sup>36</sup> Woodall, Joanna, *Anthonjs Mor... op. cit.*, p. 49.

<sup>37</sup> Las conversaciones con Angel Aterido, Fernando Marías, José Riello, Pilar González Casado, Francisco del Río Sánchez y Felipe Pereda sobre este tema fueron de gran ayuda para la concepción de este capítulo.

<sup>38</sup> Ehrman, Bart D., *El Evangelio de Judas*, Barcelona, Editorial Crítica, 2007, p. 258.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 258-259.

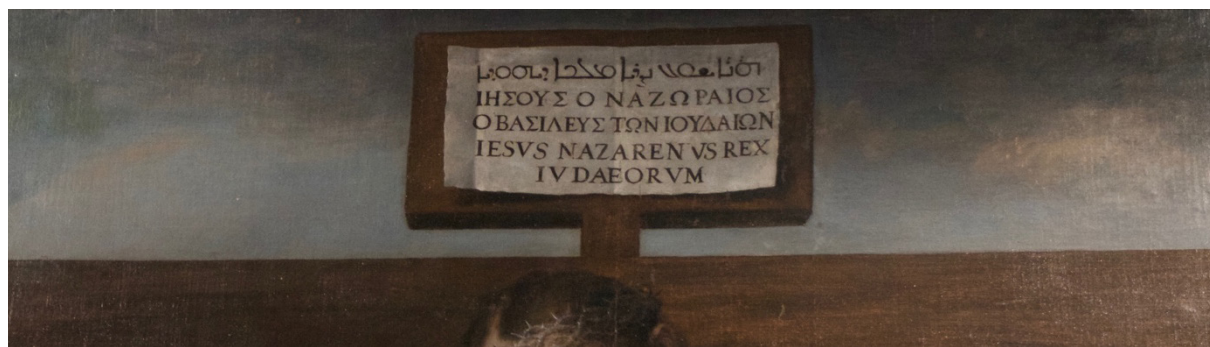
<sup>40</sup> Este pensamiento se remonta al siglo XVIII con Reimarus. Ver nota 8 de Ehrman, Bart D., *El Evangelio de Judas... op. cit.*, pp. 301-302 para fuentes modernas sobre esta hipótesis.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>42</sup> Luzarraga, S. J., “El Arameo en el “Titulus Crucis” de Jesús”, en *Estudios Bíblicos*, 70 (2012), p. 350.

Felipe Pereda, en su reciente estudio, indica que el análisis del *titulus* de las obras es arrumbado en favor de otros debates<sup>43</sup>. Si bien es cierto que esto ocurre en la Historia del Arte, en otras disciplinas, como las lingüísticas y teológicas, es un tema de arduo debate debido a las incongruencias y problemas que plantean las visiones tan diversas de un mismo hecho. En el terreno histórico-artístico, la elección del título de la crucifixión no debería ser pasado por alto porque, como veremos, adquiere especial relevancia en los siglos XVI y XVII. La controversia nace de la vaga descripción trazada en el evangelio de san Juan, contradictoriamente, el más extenso que trata el episodio del calvario, sobre el letrero de la cruz de Cristo. Juan dejó constancia de que “Pilato escribió también un título y lo colocó sobre la cruz. Estaba escrito: ‘Jesús el Nazareno, el rey de los judíos’. Muchos judíos leyeron este título, porque el sitio donde fue crucificado Jesús estaba cerca de la ciudad y estaba escrito en hebreo, en latín y en griego” (Juan 19, 19-20).

Figura 3: Detalle del *Calvario* de Antonio Moro.



Fuente: Fotografía personal.

Esta descripción abre diversos debates, aunque el que más nos interesa es a qué llama exactamente “hebreo” san Juan. Parece evidente que el evangelista denomina hebreo al arameo<sup>44</sup>, lengua franca de Palestina en la época<sup>45</sup>, pese a que esto no despeje ninguna incógnita debido a los diversos dialectos que del mismo arameo se hablaban. El arameo que debió hablarse en el siglo I d. C. fue el arameo judío de la época hasmonea y qumránica (37 a. C. - 135 d. C.)<sup>46</sup>. Algunos estudiosos incluso llegan a precisar que el siríaco era la lengua del propio Jesús<sup>47</sup>. En cualquier caso, el hebreo era una lengua culta, no empleada por el pueblo llano para comunicarse, por lo que, si anunciaba Juan en el evangelio que “muchos judíos leyeron este

<sup>43</sup> Pereda, Felipe, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2017, p. 63.

<sup>44</sup> Luzarraga, S. J., “El Arameo en el... *op. cit.*”, p. 347.

<sup>45</sup> Luzarraga, S. J., *El Padrenuestro desde el Arameo*, Roma, Instituto Pontificio Bíblico, 2008, p. 25.

<sup>46</sup> Luzarraga, S. J., “El Arameo en el... *op. cit.*”, p. 347.

<sup>47</sup> Charlesworth, J. H., “Semitisms in the New Testament and the need to clarify the importance of the Syriac New Testament”, en Muñoz León, Domingo (ed.), *Salvación en la Palabra: Targum-Derash-Berith: En memoria del profesor Alejandro Díez Macho*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1986, p. 635.

título”, hay que desechar el hebreo, reservado a las élites<sup>48</sup>, como lengua en la que se escribió el *titulus* en favor de otro dialecto arameizante.

Esta controversia lingüística, a día de hoy, no es más que un eco de la mantenida en los siglos XVI y XVII, cuando se fraguó un intenso debate en torno al idioma en el que debía aparecer la primera línea del *titulus*. Es especialmente notorio el caso relacionado con el *Cristo Crucificado* de Francisco Pacheco<sup>49</sup>, donde el autor introdujo un debate del que salió airoso —la reproducción de Cristo clavado en la cruz con cuatro clavos en lugar de tres—, y el título cristológico con el polémico “Hic Est”<sup>50</sup>, elemento que tiene relación con el título de nuestro estudio. Sin entrar de lleno en el debate llevado a cabo en el Siglo de Oro, debido a que se sale de las fronteras temporales de nuestro estudio<sup>51</sup>, es imprescindible mencionar que la preocupación lingüística viene de unos años antes. El deseo de conocimiento lingüístico en los territorios de la Monarquía Hispánica se recoge con la primera Biblia en diversos idiomas, comandada por el Cardenal Cisneros: *La Biblia Políglota Complutense*. Esta edición introducía el hebreo en una tercera columna a las ya manidas versiones griega y latina. Será unos años más adelante, con la conocida como *Biblia Regia* de Felipe II y Arias Montano<sup>52</sup>, cuando se añada una cuarta columna en lengua semítica, el siríaco<sup>53</sup>, exclusivamente para el Nuevo Testamento<sup>54</sup>.

La idea original parte de Cristóbal Plantino para superar la publicación Complutense<sup>55</sup>. Este editor, uno de los tipógrafos más importantes del panorama europeo, posiblemente bajo la influencia del místico y orientalista Guillaume Postel, se embarcó en la concepción de la ambiciosa *Biblia Regia*. La relación más importante que establece el editor, y que atañe directamente a este estudio, es su contacto con el erudito orientalista Andrés Masio. En su correspondencia, vemos que, para enriquecer la Biblia políglota que tenía planeada, pretendía imprimir el Nuevo Testamento sirio, editado en 1555 por Guillaume Postel<sup>56</sup>. Una vez establecido el contacto con Postel por parte de Plantino, se ponen manos a la obra para tener una transcripción en caracteres

<sup>48</sup> Luzarraga S. J., “El Arameo en el... *op. cit.*”, p. 346, nota 2.

<sup>49</sup> Pereda, Felipe, *Crimen e ilusión... op. cit.*, pp. 57-137.

<sup>50</sup> Recientemente se ha publicado nueva información sobre el caso en Gacho Muñoz, María Teresa, “Análisis de un impreso de Francisco de Rioja sobre la correcta representación del título De la Cruz de Cristo”, en *Laboratorio de Arte*, 29 (2017), pp. 259-278.

<sup>51</sup> Para ahondar en la cultura literaria y visual del siglo XVII, especialmente la sevillana, donde tienen cabida ciertos debates teológicos: Lleó Cañal, Vicente, “Velázquez y los círculos intelectuales de Sevilla”, en Navarrete Prieto, Benito (ed.), *El joven Velázquez: a propósito de La educación de la Virgen de Yale*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla/ Instituto de la cultura y las artes de Sevilla, (2014), pp. 228-241; Mallén Herráiz, David, “La biblioteca del III duque de Alcalá y el ambiente intelectual sevillano en el siglo XVII”, en Castañero Donoso, Alejandro (coord.), *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2018, pp. 387-404; Pereda, Felipe, *Crimen e ilusión... op. cit.*

<sup>52</sup> Para profundizar en el contexto cultural de Montano, son recomendables los artículos que forman parte de Maestre Maestre, José María *et al.* (coords.), *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2006.

<sup>53</sup> Pereda, Felipe, *Crimen e ilusión... op. cit.*, pp. 74-76.

<sup>54</sup> Vian, Giovanni Maria, *Filología e historia de los textos cristianos. Bibliotheca divina*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2005, p. 284.

<sup>55</sup> Shalev, Zur, “Sacred Geography, Antiquarianism and Visual Erudition: Benito Arias Montano and the Maps in the Antwerp Polyglot Bible”, en *Imago Mundi*, 55 (2003), p. 58 DOI: <https://doi.org/10.1080/0308569032000097495>

<sup>56</sup> Sánchez Salor, Eustaquio, “La imprenta de Plantino”, en Alfredo Alvar Ezquerro *et al.* (eds.), *Arias Montano y su tiempo*, Mérida, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998, p. 133.

hebreos del texto sirio<sup>57</sup>. Montano, cuando llegó a Amberes en 1568, donde pasó siete largos años trabajando en el ambicioso proyecto editorial<sup>58</sup>, ya tenía parte del trabajo elaborado debido a que la Biblia políglota nace de Cristobal Plantino —pero al no tener fondos suficientes para subvencionarlo, necesitaba de un potente inversor para sufragar los costos—. Es interesante mencionar que el propio cardenal Granvela, uno de los mecenas más importantes de la época y descubridor de Antonio Moro, participa en el proyecto políglota, debido a que ya ejercía una labor de protección sobre Cristobal Plantino<sup>59</sup>. La publicación Regia, por distintos avatares, no se llevaría a cabo hasta 1572, y su aprobación por parte de la Inquisición se demoraría hasta 1577<sup>60</sup>. Su reconocimiento como ortodoxa en 1579 no valió de nada, pues su censor, Juan de Mariana, la calificó sin valor científico<sup>61</sup>. Por las fechas manejadas, no parece que nadie de Medina del Campo, pese a la gran popularidad y tradición de las ferias de compraventa de muy diversos artículos, entre ellos los libros, pudiera acceder a dicha Biblia impresa. Lo que nos deja la incógnita de quién, dentro del monasterio, conocía el siríaco.

Pese a la popularidad que goza la Biblia de Arias Montano, no es la primera que incluyó el siríaco en las imprentas europeas. Si echamos la vista unos años antes de la publicación de la mencionada Biblia, en Viena, 1555, Widmanstadt publicó el Nuevo Testamento en dicha lengua. Tremellius, en 1569, editó una con traducción latina<sup>62</sup>. Estas publicaciones nos marcan un interés filológico por el siríaco, cuya importancia ha sido relativizada en favor de otras cuestiones teológicas. Por lo tanto, no podemos considerar a Benito Arias Montano como un pionero —en cuanto al conocimiento de la lengua se refiere— en el contexto europeo, ni mucho menos, el único conocedor del idioma. Sin embargo, en el entorno cortesano de la Monarquía Hispánica, sí parece que fue el único que dominaba el dialecto aramaico. Años después de este filólogo, será Francisco de Rioja quien, en la polémica sobre el *titulus* de Pacheco, defienda el uso del siríaco. Su batalla teológica por promocionarlo parece que dio sus frutos, tal y como apunta Felipe Pereda con relación al Cristo crucificado del panteón del Escorial, cuyo *titulus* está escrito en “perfecto siríaco”<sup>63</sup>. Cabe mencionarse que esa “perfección” viene dada por estar escrita en lengua siríaca, pero en abecedario hebreo, algo bastante común en las biblias renacentistas<sup>64</sup>.

<sup>57</sup> Sánchez Salor, Eustaquio, “La imprenta de Plantino”... *op. cit.*, p. 133.

<sup>58</sup> Shalev, Zur, “Sacred Geography, Antiquarianism...” *op. cit.*, p. 58.

<sup>59</sup> Sánchez Salor, Eustaquio, “La imprenta de Plantino”... *op. cit.*, p. 136.

<sup>60</sup> Pereda, Felipe, *Crimen e ilusión*... *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>61</sup> Vian, Giovanni Maria, *Filología e historia de los textos*... *op. cit.*, p. 285.

<sup>62</sup> Para profundizar en el ambiente cultural y espiritual ver Bataillon, Marcel, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, y Sánchez Salor, Eustaquio, “La imprenta de Plantino”... *op. cit.*, pp. 129-147.

<sup>63</sup> Pereda, Felipe, *Crimen e ilusión*... *op. cit.*, p. 134.

<sup>64</sup> Campbell, Gordon y Sebastian Brock, “Milton’s Syriac”, en *Milton Quarterly*, vol. 27, 2 (1993), p. 75. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1094-348X.1993.tb00815.x>

Figura 4: Patio de los evangelistas, Real Monasterio del Escorial.



Fuente: Fotografía extraída de <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Evangelg.jpg>.

En el propio monasterio escurialense podemos encontrar una grafía en esa lengua en el patio de los evangelistas, donde la escultura que representa a Juan sostiene un libro que contiene caracteres en ese idioma. Cuando nos referimos al título del *Calvario* de Valladolid, sí que podemos afirmar que está escrito en perfecto siríaco, tanto en grafía como en composición. Además, y es lo más llamativo del *titulus* junto con la elección del idioma y su grafía, hallamos que su traducción difiere con respecto a la latina y griega: mientras que en ellas se lee directamente “Jesús Nazareno, rey de los judíos”, en la línea dedicada al siríaco se añade a esa traducción “este es”.

Antes de buscar una explicación a la causa por la que se eligió esta lengua, dedicaremos unas breves líneas a explicar qué es el siríaco<sup>65</sup> y por qué parece tan importante en estas cuestiones, tanto teológicas como lingüísticas. Lo que sabemos de este dialecto arameico es notable debido a los últimos estudios acerca de su importancia en torno a la publicación del Nuevo Testamento, la primera conocida escrita en lengua semítica<sup>66</sup>. Nacido como una evolución del arameo<sup>67</sup>, este dialecto no solo se hablaba en Edessa, error en el que incurren varios estudiosos de la lengua y que ha degenerado en un tópico sobre el siríaco<sup>68</sup>. Su uso se extendió por los cristianos, siendo la lengua que utilizaron, y aún hoy en día lo emplean los individuos pertenecientes a la

<sup>65</sup> Estado de la cuestión sobre recientes publicaciones en Drijvers, Han J. W., “Early Syriac Christianity: Some recent Publications”, en *Vigiliae Christianae*, vol. 50, 2 (1996), pp. 159-177. DOI: <https://doi.org/10.1163/157007296X00058>, y Debié, Muriel, “Syriac Historiography and Identity Formation”, en *Church History and Religious Culture*, vol. 89, 1-3 (2009), pp. 93-114.

<sup>66</sup> Charlesworth, J. H., “Semitisms in the New Testament... *op. cit.*”, p. 635.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 636.

Iglesia católica maronita, conocidos comúnmente como maronitas<sup>69</sup>. Esta iglesia es una de las veinticuatro que forman parte *sui iuris* de la Iglesia católica que usa como idioma litúrgico el siríaco occidental. Debido a las cruzadas, los maronitas fueron integrados a la Iglesia católica en el siglo XVI, motivando su pertenencia europea. Así, sobre el siríaco, conocemos la existencia de seis versiones producidas en dicho idioma antes del siglo VII<sup>70</sup>, formalizándose como una lengua importante dentro del seno de la cristiandad occidental. El siríaco fue empleado para tempranas traducciones de la Biblia y para las traducciones de los trabajos de los patristas griegos<sup>71</sup>. Esta lengua, compuesta por un alfabeto consonántico, tiene tres tipos de escrituras distintas: el estrangelo, el nestoriano, y el serto<sup>72</sup>, siendo este último el caso de nuestro título. Esta grafía era la empleada por los siríacos de tradición occidental, conocida en la época como caldeo y también jacobeo.

Las preguntas surgen irrefrenablemente: ¿Por qué y quién propuso el uso del siríaco en el título de la cruz del *Calvario* de Antonio Moro? El por qué responde a ese debate en torno a las lenguas semíticas y a la pretensión de veracidad que tendrían los eruditos a la hora de representar la lengua de Cristo, sumado al ya conocimiento europeo de ese idioma, concretamente en la zona de los Países Bajos, debido a que era la cuna de las imprentas. Concretando en el ambiente monástico donde la obra se ubicaría, debemos recordar el origen oriental, precisamente en la Tierra Santa de Jerusalén, de la Orden Carmelita. Su postura es esencialmente contemplativa, teniendo a Elías como su padre espiritual. Su propagación es lenta, ya que al principio de su existencia operaban en los entornos de la cueva del mencionado profeta. Llegarán a la Corona de Aragón en 1256, pero habrá que esperar hasta 1315 para que se instalen en Castilla<sup>73</sup>. Su carácter mendicante quedó configurado mediante la bula *Quae honorem conditoris*, expedida por el papa Inocencio VI el 1 de octubre de 1247. Es a finales del siglo XIII cuando se efectúa la transformación carmelita de eremitas en apóstoles, uniendo a su carácter contemplativo original las características de las órdenes mendicantes<sup>74</sup>. La dimensión mariana de los carmelitas es significativa, ya que muchas de las ermitas construidas en origen estaban advocadas a la Virgen. El convento de Santa Ana de Medina del Campo enraizaba perfectamente con los presupuestos teológicos y doctrinales de la orden. Los carmelitas pretendían instruir al hombre por la vía espiritual mediante la senda interior de la reflexión y la oración mental<sup>75</sup>, ideales que el convento colegial fundado, o refundado por Rengifo, pretendía enseñar. Es interesante la consideración de la rama carmelita como una mezcla, o un término medio, entre el voluntariado franciscano

<sup>69</sup> Priego, Alberto y Carlos Corral, "El Líbano: crisol de culturas y pequeño Próximo Oriente", en *UNISCI Discussion Papers*, 14 (2007), pp. 57-70. «<http://revistas.ucm.es/index.php/UNIS/article/download/UNIS0707220057A/27931>» [Consultado el 26 de noviembre de 2018].

<sup>70</sup> Charlesworth, J. H., "Semitisms in the New Testament... *op. cit.*, p. 633.

<sup>71</sup> Campbell, Gordon y Sebastian Brock, "Milton's Syriac... *op. cit.*, p. 75.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Martínez Ruiz, Enrique (dir.), *El peso de la Iglesia. Cuatro siglos de órdenes religiosas en España*, Madrid, Editorial Actas, 2004, p. 101.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 102.

y el intelectualismo carmelita<sup>76</sup>. Sus actuaciones y preceptos provocaron que se les denominara como contemplativos, calificativo que puede extenderse también al arte, aplicable a la actitud que hemos visto en la representación de la Virgen María en el *Calvario* de Moro.

El carácter escolar del convento encajaría con este tipo de representaciones, donde recordemos que se enseñaba Artes y Teología. La introducción del siríaco respondería a ese debate teológico y filológico en torno a la verdadera lengua de Jesucristo, convirtiéndose el *Calvario* de Moro en un antecedente a la polémica que se llevará a cabo unos años después. Resulta tentador establecer una conexión con el reputado Arias Montano, hombre fuerte en la Corte de Felipe II y de gran cultura, poeta, miembro de la Orden de Santiago, doctor en teología y marcado orientalista que conocía la lengua siríaca, siendo sin duda de los pocos que debió dominar ese idioma en el contexto europeo. Montano, pese a conocer el idioma y promulgarlo en la *Biblia Regia*, en su libro *Naturae Historiae*<sup>77</sup> afirmaba que era el hebreo el idioma del conocimiento de Dios, cuya causa final desembocaría en la salvación<sup>78</sup>. En el programa pictórico y escultórico del Escorial, del que fue partícipe<sup>79</sup>, no encontramos ninguna referencia al siríaco por parte de Montano que incite a pensar en una defensa a ultranza de dicha lengua, ni que ese idioma fuera el hablado por los habitantes de Nazaret. Es posible, sin embargo, que su participación en la traducción del título fuera de manera indirecta, como analizaremos a continuación. La poca repercusión que parece ser que tuvo nuestro *Calvario* no invita a pensar en un gran programa que contara con la participación de las diversas personalidades de la época, lo que nos incita a declinarnos por algo mucho más íntimo. Por desgracia, no tenemos constancia de algún miembro interior del convento carmelita que conociera la lengua siríaca, pero, y esto es mera hipótesis, si entre las disciplinas que se impartían en el convento estaban las teológicas y gramáticas, existe la posibilidad de que hubiera algún personaje que conociera el dialecto aramaico. Tampoco se debe descartar la ayuda de algún orientalista de menos nombre que el de Montano, o la asistencia lingüística por parte de algún maronita, que en esos momentos abundaban por Europa<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*.

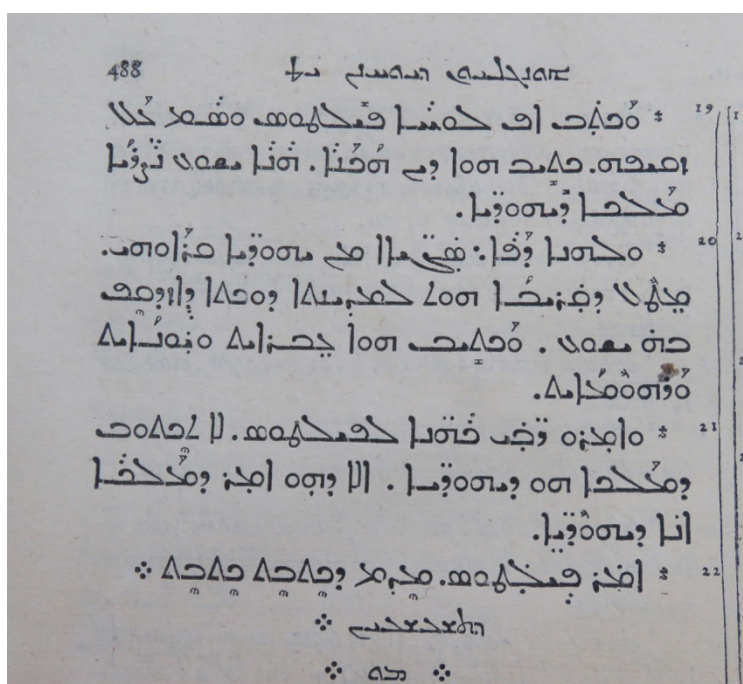
<sup>77</sup> Portuondo, María M., “The study of Nature, Philosophy, and the Royal Library of San Lorenzo of the Escorial”, en *Renaissance Quarterly*, vol. 63, 4 (2010), p. 1124. DOI: <https://doi.org/10.1086/658508>

<sup>78</sup> Esta interpretación es tomada de la ponencia de María Portuondo, “La hermenéutica montaniana de la naturaleza en la bóveda de la Real biblioteca”, en el *V Seminario internacional de Arte y Cultura en la Corte* (22-23 de mayo de 2018), Universidad Autónoma de Madrid.

<sup>79</sup> Ver Portuondo “The study of Nature, Philosophy... *op. cit.*”, pp. 1106-1150.

<sup>80</sup> Este dato se debe al conocimiento del profesor Francisco del Río Sánchez en el tema.



Figura 5: Detalle de la columna en lengua siríaca de la *Biblia Regia*, p. 488.

Fuente: Imagen cedida por la Fundación Lázaro Galdiano.

Dentro de toda esta hipótesis acerca del título cristológico del *Calvario* de Antonio Moro, encontramos otro elemento de discusión, tremendamente relevante, en la teoría artística y teológica del momento: si en la traducción de las dos líneas superiores, las correspondientes al latín y al griego respectivamente, se lee “Jesús Nazareno rey de los judíos”, en la última línea, escrito en siríaco, se lee “este es Jesús Nazareno rey de los judíos”.

La traducción del siríaco al español ha sido realizada por dos expertos en la lengua semítica<sup>81</sup> y, en ambos casos, se señala que la oración empieza por “este es”. ¿Estamos ante un antecedente a la polémica en torno al *Hic Est* del Siglo de Oro? ¿Es un hecho casual? Frente a este dilema podemos encontrar diversas razones, aunque la más probable es que se tomara de la *Biblia Regia* o la Biblia de Alberto Widmanstadt, con la ayuda de Guillermo Postel, en 1555, con el propósito de asemejarse a lo que en verdad fue el *titulus* que describen los Evangelios.

Esta última opción se refuerza debido a que, al comparar el Evangelio de san Juan impreso en la *Biblia Regia*<sup>82</sup>, en la parte que narra la crucifixión de Cristo<sup>83</sup>, con el *titulus* de la obra medinense, ambos están escritos de manera prácticamente idéntica: en siríaco y en serigrafía sarta, la difundida por Europa. La única diferencia residiría en que en el *titulus* se omiten las vocales y los signos diacríticos, como correspondía al siríaco de esa época. El siríaco de la

<sup>81</sup> La traducción del título fue consultada a la profesora Pilar González Casado, de la Universidad San Dámaso de Madrid, y al profesor Francisco del Río Sánchez, de la Universidad de Barcelona.

<sup>82</sup> Sin la ayuda y disponibilidad de Juan Antonio Yeves hubiera sido imposible consultar el ejemplar conservado en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

<sup>83</sup> *Biblia Regia*, 5, pp. 188-189.

Biblia, por tanto, sería anacrónico. Este elemento diferenciador impide asegurar por completo que se trate de una copia literal de la Biblia Regia.

El interés por el siríaco, tanto en la edición políglota de Montano como en el *Calvario* de Moro, inducen a estrechar la relación entre ambas obras, mostrando un interés coetáneo por el idioma aramaico por un personaje, o serie de personajes, que se nos escapan en la actualidad. La Biblia vienesa de 1555, aunque posible referente, no responde a un interés común entre tantas personalidades unidas en un mismo tiempo y lugar con, al parecer, inclinaciones similares. El lugar de producción de la pintura, así como los insignes nombres que, aparentemente de manera indirecta, se relacionan con el encargo medinense, parecen establecer una más que probable conexión entre ambas producciones. Parece más factible que la promoción y envergadura de la edición de Montano, sufragada por Felipe II, despertara la inclinación del comitente hacia el idioma aramaico. Las fechas de publicación —en torno a 1572<sup>84</sup>— y ejecución de la obra no permiten una amplia línea temporal que favorezca un estudio, adquisición o comprensión de la *Biblia Regia* por parte del personaje que impulsase la elección del idioma sirio. La finalización del trabajo en 1570<sup>85</sup>, y la elaboración del lienzo en los Países Bajos, inducen a establecer un posible contacto previo del artista/comitente con el texto siríaco anterior o inmediatamente posterior a la salida oficial de la Biblia impulsada por Felipe II. Pudo establecerse una relación Arias Montano-Antonio Moro cuyo intermediario no sería otro que el responsable del artista flamenco en aquellas fechas: Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, aunque no existe por el momento información que corrobore este cruce de relaciones. La posible participación de Montano, de manera directa o indirecta, se puede establecer si atendemos a los textos siríacos que se incluyen en la mencionada *Biblia Regia* de Amberes, cuyos pasajes introducen el demostrativo “este” en el título cristológico<sup>86</sup>. Esta inclusión del demostrativo fue motivo de rechazo años después por considerarlo improbable<sup>87</sup>. Retornando a la idea del triángulo formado por Moro, el III duque de Alba y Montano, este viene reforzado no solo por la relación “laboral” que les unía, siendo el duque el “encargado” de ambos, sino por la conciencia que tenía este sobre la configuración de la Biblia<sup>88</sup>.

Cabe preguntarse si ser el discípulo de Jan van Scorel pudo influir en algún aspecto con relación al título cristológico, que elegiría el siríaco en base a unas creencias particulares o debido a un deseo de desmarcarse de la corriente habitual. Desgraciadamente, no podemos asegurar que Moro participara de manera activa en ese aspecto, aunque tampoco se puede descartar. Además, damos por hecho que la grafía del *titulus* saliera de su mano. Sería de gran utilidad que un estudio pudiera avalar que el *titulus* y la firma del cuadro fueran hechas por la misma mano. Sin embargo, pese a la multitud de nombres, fechas y personas que se conglomeran

<sup>84</sup> Pereda, Felipe, *Crimen e ilusión... op. cit.*, p. 79.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 120-121.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>88</sup> Sánchez Salor, Eustaquio, “La imprenta de Plantino... op. cit.”, p. 142.

en torno al *Calvario*, nos sigue faltando un nombre en la ecuación que ayude a completar el enigma del comitente de la misma.

No hemos hecho especial hincapié aún sobre la forma en la que Moro decidió pintar el *titulus*, representado en un espacio rectangular. Nos es mostrado como un apéndice de la propia cruz que parece especialmente elaborado para soportar el letrero que, a su vez, tiene clavado un papel con caracteres en diversos idiomas. Este papel sería, en esencia, el *titulus*. Este *elogium* era en verdad un elemento grabado en madera por medio de un punzón con letras negras o de color rojo<sup>89</sup>. Este panel de madera, blanqueado y cubierto de yeso, era portado por el reo camino al castigo, por lo que sus dimensiones se estiman que serían de unos 60 cm de largo, 20 cm de ancho y 5 cm de grosor<sup>90</sup>. Sin embargo, lo que vemos en el *Calvario* de Valladolid es un papel rectangular no muy ancho, precisando de cinco líneas en comparación con las tres que se ven en otros títulos, con un ligero pliegue en la parte inicial del texto. ¿Una alusión indirecta a la Biblia Regia en la que, aparentemente, se inspiró para copiar las líneas?

## 5. Conclusiones

En el presente estudio, hemos planteado diversas hipótesis que podrían explicar la singularidad de la pintura a partir de sus aspectos iconográficos, o la localización de la misma, pero aún quedan cabos sueltos que nos impiden profundizar en el conocimiento del lienzo con mayor claridad.

Como se ha mencionado con anterioridad, el estudio de los títulos cristológicos es un campo aún por estudiar que podría hacernos repensar muchas de las pinturas que representan la crucifixión de Cristo, enmarcándolas en una problemática lingüística de gran calado, al menos, en los límites geográficos de la Monarquía Hispánica. En el caso del presente *titulus*, el idioma elegido para la primera línea, el siríaco, demuestra una sintonía con las preocupaciones editoriales y teológicas del momento, postulándose como un antecedente a la problemática que se desarrollará en el siglo xvii.

La figura de Diego Rengifo es aún un misterio, pues su actividad como patrono podría dar la clave, así como los contactos que pudiera mantener, para establecer un posible nexo entre Antonio Moro y el convento de Santa Ana de Medina del Campo.

En cualquier caso, hemos querido ensalzar la figura de Antonio Moro como un pintor no exclusivamente limitado a la parcela retratística, capacitado para abordar otras temáticas con gran originalidad, como manifiesta el *Calvario*.

<sup>89</sup>Luzarraga, S. J., "El Arameo en el... *op. cit.*, p. 350.

<sup>90</sup>*Ibidem*, p. 350.