

La influencia del grabado en la obra de Francisco de Moure

The influence of engravings in the work of Francisco de Moure

Diéguez Rodríguez, Ana *

Fecha de terminación del trabajo: julio de 2003.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 73 Moure, Francisco de.

BIBLID [0210-962-X(2005); 36; 67-80]

RESUMEN

Dentro del panorama barroco gallego destaca en el primer tercio del siglo XVII la figura del escultor Francisco de Moure. El análisis cuidadoso de sus obras, sobre todo las de la última etapa, como son el coro de la catedral de Lugo y el retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Antigua en Monforte de Lemos revelan a un artista completamente innovador y creador que se desprende del peso de la copia para idear nuevas propuestas iconográficas, tomando como base las fuentes impresas.

Palabras clave: Arte barroco; Escultura barroca; Iconografía; Grabado.

Identificador: Moure, Francisco de; Monforte de Lemos; Iglesia de Santa María de la Antigua (Monforte de Lemos).

Topónimos: Monforte de Lemos (Lugo); Catedral de Lugo.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

During the first part of the 17th century the figure of Francisco de Moure was a prominent one in baroque art in Galicia. A careful analysis of his works, above all those of his last period such as the choir of Lugo cathedral and the main altarpiece in the church of Santa María de la Antigua in Monforte de Lemos shows us a totally innovative creative artist who manages to avoid the pressing temptation to copy and produces new iconographic images, taking printed material as his source.

Key words: Baroque art; Baroque sculpture; Iconography; Engraving.

Identifiers: Moure, Francisco de; Monforte de Lemos; Santa María de la Antigua Church (Monforte de Lemos).

Place names: Monforte de Lemos (Lugo); Lugo Cathedral.

Period: 17th century.

* Grupo de Investigación *Corpus de retablos y portadas en Granada y su provincia*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada.

La figura de Francisco de Moure, aún hoy en día, presenta varias incógnitas sin resolver. Desde un principio ha sido un artista fascinante en cuanto a su calidad y fuerza expresiva, muy en relación con lo que los talleres castellanos de Juan de Juni, Alonso Berruguete y Juan de Angés *el Mozo* estaban realizando en el siglo XVI¹. Por ello las noticias sobre su formación son poco concluyentes. Si es cierto que sus años de aprendizaje los llevó a cabo en el taller orensano de Alonso Martínez², y tras el traslado de Juan de Angés *el Mozo* en 1587 a la ciudad de Ourense, donde permanecería hasta su muerte en 1596, Moure pudo tener contacto con su obra³. Sin embargo, todo esto no llega para explicar el fuerte naturalismo con que dota a sus obras, sobre todo las de la última etapa, que si bien ya avanza el nuevo estilo Barroco tanto en las composiciones como en las disposiciones de las imágenes en el espacio es muy deudor de los modelos manieristas.

Quizá esto último se deba no tanto a una formación directa con talleres y maestros castellanos como a un conocimiento de las obras o de los modelos iconográficos por medio de estampas y grabados con fuerte difusión en la época. No sólo por los mercaderes sino también por el propio Camino de Santiago, un referente ineludible para la expansión de nuevas formas de expresión, que ya había funcionado de ese modo durante la Edad Media.

A la muerte del maestro, en 1636, se hace un recuento de sus pertenencias entre las que se encontraban varios libros de temas diversos y un número indeterminado de estampas que debían de formar parte de los modelos empleados en el taller⁴. A esto habría que añadir que en sus últimos años, sobre todo a partir de la ejecución de los retablos del monasterio de San Xulián de Samos y la sillería coral de la catedral de Lugo, Francisco de Moure entabla relación con uno de los arquitectos más interesantes del panorama gallego de principios del siglo XVII, Simón de Monasterio.

Como arquitecto, Monasterio cuenta con una formación muy exhaustiva, a tenor del inventario de su biblioteca hecho a su muerte en 1624⁵. En ella se encuentran libros de los más diversos temas, puede decirse que encarna el prototipo de artista humanista versado en los más variados saberes. Fórmula que potencia la idea de que el arquitecto supera las artes mecánicas debido a su carácter de inventor generado por el diseño. Pero, quizá lo más interesante de esta biblioteca es la gran cantidad de estampas y grabados que contenía, que pudieron servir de modelo o prototipo no sólo para sus trazas sino también para sus colaboradores.

Simón de Monasterio trabaja en diversos encargos entre la provincia de Ourense y Lugo⁶. En Monforte es llamado para llevar a cabo los diseños y la ejecución de la iglesia que la Compañía de Jesús estaba levantando. A raíz de ello el Cabildo de la catedral de Lugo le encarga supervisar el zócalo de piedra y la realización de la capilla del Ecce Homo en el trascoro. Sobre esta estructura se dispone la sillería coral, ejecutada por Francisco de Moure y su taller⁷.

Es a partir de estas fechas, de 1615-1616, cuando Francisco de Moure comienza a trabajar con mayor ahínco con relieves. Hasta este momento la mayoría de su producción se centra en la escultura de bulto redondo. Solamente existen algunos ejemplos realizados en la primera década del siglo XVII como son las *Escenas de la vida de San Benito* del

Monasterio de Meira —hoy en el Museo Diocesano de Lugo—, o el falso relieve de *La imposición de la casulla a San Ildefonso* de la iglesia de Beade en Ourense, contratada en 1608, donde como señala Vila Jato “Francisco de Moure se muestra todavía muy dubitativo a la hora de plantear el relieve”⁸. Todo esto lleva a plantear qué es lo que ha podido modificar el modo de trabajar de Moure y su taller respecto a la técnica empleada en sus producciones, así como también en su iconografía, a partir de los retablos de Samos.

Vila Jato ha señalado que Francisco de Moure y Simón de Monasterio pudieron haber coincidido trabajando en San Xulián de Samos, uno dando las trazas de los retablos y el otro ejecutándolos. Una relación que explicaría que aparecieran firmando los dos en el contrato del coro de la catedral de Lugo, y que posteriormente, Moure realizara el retablo mayor de la Compañía de Jesús en Monforte⁹. Como era habitual la relación entre maestros contratando obras, también puede extenderse al préstamo de fuentes y modelos. Cuanto más entre Francisco de Moure y Simón de Monasterio, ambos asentados en la misma ciudad de Monforte de Lemos. Sin embargo, atendiendo a las últimas publicaciones sobre Simón de Monasterio y a sus obras constadas, a pesar de su extenso conocimiento de tratados de arquitectura y las diferentes fuentes del momento, su hacer revela unos esquemas y modelos más próximos al manierismo italiano que al nórdico que desprenden las estructuras retablísticas de Moure y su taller¹⁰.

Atendiendo a la iconografía de estas últimas obras relivarias de Moure, se puede advertir una gran relación con grabados de procedencia nórdica. Una relación que la profesora Vila Jato ya había comentado respecto a la imagen de *Santa Isabel* de la iglesia orensana de Beade¹¹, que también puede ser aplicada al *San Ciprián* de la catedral de Ourense, claramente vinculado con el grabado de *San Antonio abad* de Lucas van Leyden¹², o en una fecha un poco posterior a la figura de la *Virgen Dolorosa* del monasterio de San Xulián de Samos que recuerda la de los llorantes góticos¹³.

Es conocida la gran difusión y maestría alcanzada por los talleres nórdicos en cuanto a la producción de grabados destinados a la venta y divulgación de obras de devoción de grandes artistas, y cómo muchos de estos maestros también dedicaron una parcela de su trabajo a la invención de muchos grabados¹⁴.

En España el propio movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XV demuestra como esta dependencia de modelos nórdicos llega a generar una serie de repertorios, copiados hasta la saciedad por los artistas más variados, sobre todo en pintura, dando una homogeneidad a todo el arte español de esta época. Esta dependencia, como muchos autores han hecho notar, a través del comercio establecido entre la Península Ibérica y los puertos de Brujas y Amberes por el intercambio de la lana por productos manufacturados del norte, junto con la calidad técnica de las obras flamencas y holandesas, propició por parte de los artistas y comitentes, que querían una obra lo más parecida posible a las nórdicas, que esos prototipos tuvieran una gran demanda y mercado en los antiguos reinos castellanos¹⁵.

Durante el siglo XVI tuvieron una gran acogida estampas de los más variados maestros, pero quizá sean los de Alberto Durero, Hendrick Goltzius, Lucas van Leyden, Martin Schonhauer, Hieronimus Cock o los hermanos Wiericx los de mayor repercusión.



3. *Circuncisión*, retablo de Monforte de Lemos, Francisco de Moure.

el pie sobre una basa en el caso de Santa María de la Antigua, y sobre el león en Lugo. Copia la misma disposición pero invertida y variando el rostro que mira hacia la derecha. También la figura del león es similar girando la cabeza para sujetar la caja del escriba. Los modelos que de los evangelistas circulaban en la época solían disponerlos tanto sentados como de pie, por lo tanto Moure se centra en la iconografía habitual sin mayores aditamentos.

Las *Virtudes Cardinales*, en cambio, presentan una mayor innovación iconográfica, no tanto en cuanto a sus atributos, que suelen ser los convencionales para tales imágenes, sino por su composición y recreación combinada con los vicios con los que debe luchar y los animales alusivos a cada virtud. Es conocida desde la Edad Media la lucha establecida entre las Virtudes y los Vicios por el alma del hombre, denominada como *Sicomaquia*²³. Una lucha que Ariosto describe en su libro *Orlando furioso*, del que Moure contaba con un ejemplar. Sin embargo, los modelos no corresponden con los descritos por el italiano, y parecen tomar figuras femeninas de diversos grabados

del momento. Goltzius, por ejemplo, al igual que Jost Amman, presentan unas prefiguraciones de las Virtudes sedentes, como el dicho latino de Horacio impone: “*Sedes virtute quadrata est*”. Moure no especifica sobre que están sentadas, parecen unas nubes, o más bien, sometiendo al Vicio contra el que lucharon y salieron victoriosas.

La caracterización de las Virtudes recuerda a las figuras de las *Heroínas bíblicas*, como Judith, Jahel o Esther que se reproducen en grabados de la época como los de Gallo. También los tratados de devoción veían en estas mujeres la prefiguración de alguna de las virtudes aplicadas a la Virgen, y por ello como elementos alusivos a las virtudes que un cristiano debía poseer, como es la fortaleza para vencer al pecado que se ve en Judith o Jahel²⁴.

Moure al lado de estas imágenes añade los atributos determinantes de las Virtudes Cardinales, conformando una iconografía que aúna todas las apreciaciones que sobre estas personificaciones había hasta el momento. La *Prudencia* se entiende como la Sabiduría

ricamente ataviada al igual que una doncella renacentista. Su colocación de espaldas al espectador y sujetando con la mano derecha un espejo en el que se estudia, mientras con la izquierda mantiene en alto el Caduceo, símbolo de la Sabiduría desde la Antigüedad, es una fórmula ensayada por Moure en otras imágenes del coro de la catedral de Lugo. Bajo ella un hombre representado como un bufón o *feu*, que se mete un dedo en la boca como señal de su estulticia. La serpiente acompaña a la *Prudencia* como el animal designado con esa característica en la Biblia.

La pregunta surge, ¿de dónde ha podido sacar Moure tal riqueza iconográfica? Como se ha comentado anteriormente, Amann presenta las Virtudes sentadas y sujetando sus símbolos característicos, en posiciones similares a las distribuidas por Moure, y Gallo difunde unas Heroínas bíblicas ataviadas al modo renacentista. Pero, ¿qué ocurre con el resto de elementos? Creo que en este caso es muy probable que el maestro también tomara como fuente los textos literarios, tanto como el que él poseía como los que podían estar a su disposición a través del colegio jesuita. Esto es mucho más evidente en la figura de la *Justicia*.

Esta Virtud, que hace pareja con la *Prudencia*, responde a la personificación descrita por Cesare Ripa al tratar la imagen de la Justicia Divina²⁵. Por otro lado, el rostro, la corona y el trenzado de su pelo son similares al rostro empleado para la figura de *Santa Catalina* del coro lucense. La *Justicia* reduce a una figura sobre la que descarga su espada mientras alza la balanza con la mano izquierda. La figura en el suelo es de edad avanzada, con rasgos grotescos, y lleva en la mano derecha una copa de llamas mientras que la derecha sujeta una bolsa llena de monedas, tesoro que también se corresponden con el pequeño cofre y libros del suelo. Esta imagen es la personificación de la maledicencia por un lado, como indica la copa ardiendo, contra la que debe luchar la justicia, y la avaricia por el otro²⁶. El animal atribuido a la justicia es el toro o buey que se relaciona con la mansedumbre.

Las otras dos virtudes del banco, la *Fortaleza* y la *Templanza*, se disponen del lado de la epístola. La *Fortaleza* con la columna y el león a sus pies, y la *Templanza* con la copa sobre la que escancia el líquido del agua y vino mezclados, y al fondo un elefante,



4. *Rechazo de la ofrenda de San Joaquín*, Alberto Durero, ca. 1504.



5. *Presentación en el templo*, Hans Schäufelein.

retablo, representados con los mismos rasgos, incluso con los mismos ropajes y atributos, como el bastón de San José de la *Epifanía* y la *Visitación*. Esta repetición, aunque se entiende por el discurso narrativo, también es un elemento de unificación entre las escenas representadas.

Comenzando por la *Circuncisión*, la escena narra el primer momento en que Cristo derrama su sangre y el momento en que toma su nombre (ilustración 3). Esta era la escena más importante de la Compañía de Jesús, pues ratifica la denominación de su Orden. El mohel se representa sentado ante una mesa, vista en una perspectiva que no corresponde con la escena pero que clarifica lo que se está haciendo, sobre la que el Niño Jesús es mostrado desnudo sujeto por la Virgen, detrás San José parece más atento a los niños dispuestos en la esquina que a la acción. Entre estos personajes se distribuyen otros en tumulto que presencian lo que ocurre, algunos distraídos, otros atentos, otros cuchicheando, madres con sus pequeños, conformando una escena llena de bullicio, dinamismo y cotidianidad, tan afín al gusto nórdico mostrado en sus obras pictóricas y grabados. De estos últimos valorar las propias imágenes del Padre Nadal de sus *Escenas Evangélicas*, donde los niños en torno a la mesa y algunos personajes al fondo ayudan a conformar la

como animal prudente. Bajo sus pies una figura grotesca que representa la gula por medio de la bota de vino en una mano y el zanco de cabrito o cordero en la otra, aludiendo a su desmedida glotonería en todos los aspectos.

Todo esto viene a corroborar el modo de trabajar de Moure, en el que la multiplicidad de fuentes, tanto literarias como gráficas, hace difícil encontrar el punto de comienzo para las imágenes, donde busca más actitudes, gestos y posturas que la habitual representación de la imagen. Unas fuentes y repertorios a los que podía tener acceso, en un primer momento en la catedral de Lugo, y posteriormente en el colegio de la Compañía en Monforte.

Al centrarse en el primer cuerpo, las imágenes de la *Circuncisión* y la *Adoración de los Magos* aparecen descritas con gran multiplicidad de detalles, personajes anecdóticos que por medio de sus expresiones y fisionomía particular enriquecen las historias narradas.

Moure repite las figuras de la Virgen, San José y el Niño en las cuatro escenas del

narración, al igual que el grabado de Cornelius Corc, en el que el mohel aparece con la mitra y la Virgen es la que presenta al Niño, por último otros grabados como el del alemán Hans Schäufelein, recoge la escena dentro de unas arquitecturas de arcos de medio punto con triforios en los que se asoma algún personaje, al igual que Moure dispuso al fondo de la escena (ilustración 4).

Pero no sólo las escenas con esta temática son tomadas como punto de referencia, sino también las historias, que anteriormente se han confundido con la Circuncisión, como la Presentación en el templo, son referentes para Moure. Así, la *Presentación en el templo de la Virgen* de Durero distribuye una gran cantidad de personajes en torno a la mesa donde el mohel aparece con la mitra abierta, y una figura de un anciano barbado lleva gafas. U otro grabado del mismo autor de tema similar presenta una gran cantidad de personajes conversando, tanto con ropajes de la época como de la antigüedad (ilustración 5).

La *Epifanía*, también es similar en su configuración a la escena anterior, puesto que en medio de la Sagrada Familia se han introducido una multitud de personajes que dinamizan y complementan con sus actitudes y conversaciones la acción principal, siempre dispuesta en un primer plano. La Virgen como trono de Jesús presenta el Niño a Melchor arrodillado delante de la criatura al que besa su pie con delicadeza, mientras éste parece bendecirle. Detrás, en un segundo plano, se coloca San José a la derecha y Gaspar y Baltasar a la izquierda llevando las copas con sus tesoros para el Niño. Vestidos ricamente, Baltasar se reproduce con los rasgos negroides, siendo el más joven de los tres. Detrás de los personajes principales una gran multitud, con caballos, lanzas y flechas que corresponde con el séquito que estos Reyes Magos de Oriente se hacen acompañar. Los personajes se abalanzan para ver lo que ocurre. A la derecha, en el último termino, sobre el tejado del pesebre unos ángeles músicos parecen acompañar el bullicio de la escena con sus cánticos (ilustración 6).

Como puede advertirse este gusto por lo cotidiano también es frecuente en grabados con la misma temática como los de Cornelio Corc, donde también aparece una arquitectura de medio punto y la Sagrada Familia se dispone de modo similar al de Moure. Los



6. *Epifanía*, retablo de Monforte de Lemos, Francisco de Moure.



7. *Epifanía*, Alberto Durero, ca. 1503.

Hermanos Wiericx también presentan una escena donde los personajes se acercan al primer plano con rotundidad, mientras al fondo emerge el séquito de los Reyes. El alemán Hans Schäußelen en su composición también dispone las figuras en un primer término muy próximo al espectador, donde las actitudes de Gaspar y Baltasar discurren en una conversación. Sin embargo, vuelve a ser Durero al que parece que la composición está más cercana. Una relación evidente tanto en la posición de la Sagrada Familia como en las actitudes de los Reyes, o el perro que también se repite de igual modo en el grabado como en el relieve a la izquierda, o los angelillos sobre el pesebre entonando cánticos de alabanza (ilustraciones 7 y 8).

Las escenas del segundo cuerpo reducen el número de personajes, pero no por ello renuncia al carácter anecdótico en las historias. *La Visitación* situada en el umbral de la casa de Isabel y Zacarías, donde las figuras principales de María e Isabel se unen en un abrazo como cuenta la historia. Pero los elementos más singulares se dejan

para un segundo plano en el que Joaquín apoyado en su bastón en forma de tau se quita el sombrero como saludo, mientras un joven hilando parece contarle lo que ocurre. San José por el contrario también es instruido por otro joven con un cántaro sobre el hombro que parece explicarle por qué Zacarías se ha quedado mudo. Al fondo dos vecinas se asoman a la ventana para fisgar lo que ocurre, un elemento muy norteño en su concepción.

El Nacimiento, con el Niño en el centro de la composición sigue el modelo habitual para tal representación, incluso se evoca el carácter nocturno de la escena por medio de la vela que San José sostiene. En torno a los personajes principales los pastores con la gaita, y con obsequios para el niño como el cordero colocado delante del pesebre, claramente evocador de su futuro. Como aparecen en grabados de Alberto Durero.

En conclusión, Francisco de Moure a partir del coro de la catedral de Lugo se muestra al espectador no como un mero copista de los modelos iconográficos que le encargan como escultor, sino como el *inventor* de los mismos. Adquiere conocimiento de su valía como artista dejando constancia de ese hecho en la firma final de la obra. Una firma que ha sido objeto de encendidas discusiones acerca de su significado y en la cual, desde mi punto de vista, está la prueba fehaciente del cambio de concepción del artista gremial al artista

en el sentido moderno de la palabra, que por medio de su ingenio y conocimientos es capaz de crear una realidad escultórica afin a sus inquietudes. Esta forma de trabajar continúa en Monforte de Lemos, obra que no llega a ver terminada pero que claramente responde a lo anteriormente tratado.

Francisco de Moure, además de su destreza con la gubia y su observación concisa de la realidad, fue capaz de sintetizar modelos iconográficos precedentes para adaptarlos a sus necesidades, dotando de una gran fuerza expresiva a sus modelos. Con ello avanza el naturalismo del Barroco, sin embargo no consigue deshacerse del resabio manierista en las composiciones y posturas de los personajes, fuertemente dependientes de fórmulas deudoras de esos modelos gráficos precedentes. Con todo Moure se presenta como el artista más innovador y de mayor calidad que el territorio gallego produjo en el primer tercio del siglo XVII.



8. *Epifania*, Hans Schäufelein.

NOTAS

1. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1983; VILA JATO, María Dolores. *Francisco de Moure*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991, pp. 19-20.

2. «...Moure adoptará de su maestro el tratamiento blando de las telas, con grandes pliegues de suave curvado, subrayando la estructura anatómica interna, así como la factura de los rostros, muchas veces anodinos y configurados con acusada rigidez geométrica, orlados de luengas barbas y mechones de rizos de gran plasticidad». «...Es preciso subrayar que estas analogías entre Moure y Alonso Martínez se reducen a una primera etapa en la producción del escultor orensano, quien por causas desconocidas, abandona con cierta prontitud este manierismo inicial para centrarse en un planteamiento naturalista de la imagen que ya es específicamente barroco...» *Ibidem*, p. 19.

3. Existen noticias confusas sobre un posible viaje a Castilla por parte de Francisco de Moure: «...incluso quien sabe si cuando, apenas siendo un niño viajó a Castilla el año de la Armada Invencible (1588) (según vimos declaraba su padrastró Francisco Dalba en su testamento) pudo ver en Valladolid obras de Juan de Juni...». *Ibidem*, p. 20. Nota del profesor Ramón Nieto, referencia documental de una posible obra de Moure en Villalpando (Zamora). Esto es muy probable, hay que recordar que la movilidad de los artistas era mucho más habitual de lo que se piensa. Lo que es extraño es el hecho de que en esa nota se mencione como «famoso Moure» en una fecha tan temprana como 1588. Si es verdad que Moure pronto adquiere fama, pero hasta el momento no se ha encontrado otra explicación a estos datos.

4. «Primeramente veinte y quatro quadros de Traças de arquitectura en papeloni con sus cercos negros alrededor... Ytem declaro que la erramienta que quedo del dicho Francisco de Moure quedo en la compañía y

con ella trabajan los oficiales que están acabando la obra». Inventario de los bienes de Francisco de Moure, 20 de junio de 1636 en PÉREZ RODRÍGUEZ, Fernando. «Algunos aspectos relevantes sobre el escultor Francisco de Moure». *Cuadernos de Estudios Gallegos* (Santiago de Compostela), XLVII (2000), pp. 245 y 253.

5. GOY DIZ, Ana. «Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos de la primera mitad del siglo XVII». *Minus* (Ourense), 3 (1996), pp. 157-166; *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade, 1998, pp. 181-190.

6. GOY DIZ, Ana. *La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco: Santiago y su área de influencia*, Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio científico (edición en microfichas), 1995; «El conjunto de La Mezquita». *Porta da Aira* (Ourense), 7 (1996), pp. 29-61; GALLEGO DOMÍNGUEZ, Olga y BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda. «Promotores y artistas: Los Cadorniga y la irradiación del clasicismo en la iglesia de San Martín de A Mezquita (Ourense) por Juan de Bustamante y Simón de Monasterio». *Boletín Auriense* (Ourense), XXVIII (1999), pp. 85-134; FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo. «Aproximación a la figura del arquitecto clasicista Miguel Arias da Barreira (1631-1650)». En: *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade, 2002, t. II, pp. 45-56.

7. Hay autores que explican esta relación con la catedral de Lugo porque en esos momentos Monasterio también estaba ejecutando las modificaciones en la capilla del Ecce Homo a los pies del coro, por lo que se le hace cargo de la traza del coro, trabajando a las órdenes de Francisco de Moure. «La traza arquitectónica del coro lucense le fue confiada al arquitecto trasmerano Simón de Monasterio, que hubo de trabajar a las órdenes de Moure, pues en ningún momento las Actas Capitulares ni los Libros de Cuentas de la Catedral consignan pagos independientes al arquitecto. Es probable que Monasterio tan sólo haya proporcionado la traza, sin que nunca hubiera dirigido la obra, máxime si tenemos en cuenta que en esos años, entre 1620 y 1624 en que muere, transcurrió la etapa más fructífera del maestro de obras del Colegio del Cardenal Castro; además de dirigir la finalización de «El Escorial gallego», estaba trabajando desde 1618 en la girola de la Catedral de Ourense, era maestro de obras de la Clerecía de Salamanca (1618-1620), trabajaba en los monasterios de San Clodio, Melón y Montederramo y estaba comenzando la iglesia del monasterio cisterciense de Monfêro. Asimismo, en 1623, es decir, cuando se estaban comenzando los trámites para la construcción de la sillería lucense, Simón de Monasterio contrata el retablo pétreo del trascoro de la catedral de Lugo, conocido como la «capilla del Ecce Homo oscuro». Ésta es sin duda la razón básica que lleva a Monasterio a intervenir en la traza de la sillería, junto a un escultor al que él debía conocer ya, puesto que, en mi opinión, la traza de los retablos del Monasterio de Samos se debieron también a Simón de Monasterio, así como la del retablo mayor del Colegio del Cardenal Castro, colaborando siempre con Francisco de Moure». VILA JATO, María Dolores. «El coro de la Catedral de Lugo: un sermón penitencial». En: YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.). *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia. Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza*, A Coruña, 6-9 septiembre de 1999. Betanzos: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 280.

8. VILA JATO, María Dolores. *Francisco de Moure...*, pp. 55 y 68-72.

9. VILA JATO, María Dolores. «El coro de la catedral de Lugo...», p. 280.

10. GARCÍA IGLESIAS, José Manuel. «El coro de la catedral de Lugo». En: *Universitas...*, pp. 32-34; GALLEGO DOMÍNGUEZ, Olga y BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda. «Promotores y artistas...», pp. 85-134; BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda. «El ámbito funerario como marco para la introducción de las novedades escultóricas del Renacimiento en Ourense». En: VILA JATO, María Dolores (dir.). *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002, p. 50; DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. *El retablo barroco durante los siglos XVII y XVIII en el arciprestazgo de Monforte de Lemos (Lugo)*, Tesis de licenciatura inédita, Universidad de Santiago de Compostela, 2000 (en prensa), pp. 228-238.

11. Obra de hacia 1608. VILA JATO, María Dolores. *Francisco de Moure...*, 1991, p. 63.

12. Datado en 1521. «Lucas van Leyden». HOLLSTEIN, F.W.H. *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts. Ca. 1450-1700*, vol. X. Ámsterdam: 1949-1969, p. 138. En esta obra se puede hablar de lo que Santiago Sebastián ha definido como *iconografía de contaminación*, pues la relación formal es clara aunque el significado primigenio varía. En este caso convierte un San Antón en un San Mauro. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 334.

13. PANOSFKY, Erwin. *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. London: H.W. Janson, 1964, p. 55.

14. PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998, p. 39. Como es el caso de Peter Brueghel, Lucas van Leyden o Golzius, por nombrar algunos de cuyas imágenes han tenido mayor repercusión en el arte hispano.

15. BERMEJO, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980, pp. 31-33; SILVA MAROTO, María Pilar. *Pintura hispano flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, I. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990, p. 25; «...El grabado español del siglo XVII, y lógicamente la estampa religiosa, tienen la impronta de los maestros flamencos porque su obra se difundió ampliamente por España, no sólo a través de la importación de estampas, sino también con la adquisición de láminas de cobre grabadas...» (PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa. *La estampa religiosa...*, p. 38).

16. Esta fórmula de trabajar un artista es el modo en que Pacheco, años más tarde, considera la adecuada en el sentido de la invención. «...al fin, juntan de varias cosas una, por estar más aprovechados. Y, así, podrán éstos, cuando se les ofresca pintar alguna figura, o historia, elegir de las estampas, debuxos de mano, o pinturas, una cabeza de uno, media figura de otro, una o dos de otro, brazos, piernas, paños, edificios y paisajes y juntarlo en uno, de suerte, que se les deba, por lo menos, la composición, y de tantas cosas ajenas hagan un buen todo». PACHECO, Francisco. «De la pintura de su práctica y de todos los modos de exercitarla». En: *El arte de la pintura*, Libro 3. Madrid: Cátedra, 1990, p. 434. De todos modos no se conoce el modo de trabajar de Moure en cuanto a la creación de sus composiciones. Se puede suponer esa influencia de fuentes impresas a través de sus obras, pero no hay datos concluyentes de si realizaba un boceto que presentaba al comitente para ser aprobado. Está fórmula puede que la llevara a cabo en el caso del retablo mayor de Santa María de la Antigua, pues se especifica que Moure debe realizar la obra según «todo lo que tenía trazado y sentado». Archivo del Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos (A.C.C.M.L.), *Contrato do retabulo maior da igrexa do colexio da compañía de Monforte de Lemos*, 16 de noviembre de 1625. En VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, L. *Documentos da historia de Monforte no Século de Ouro*. Lugo: Fundación do Cardenal e dos Condes de Lemos, 1991, p. 277. Posteriormente se modifica la traza hacia una más sencilla, donde también se vieron alterados las composiciones de los últimos cuerpos hacia soluciones más sencillas: «...las xambas de las historias y todas las demás del dicho Retablo se han de hacer sin escultura ninguna, sólo con piedras y óvalos... las historias se han de hacer sin menudencias ni guarniciones, ni proligidad en cabellos y en otras cosas que son escusados por aver de estar tan alto y ser de mucha costa sin provecho, y los ropajes no han de ser demasiado delgados. Mas se ha de hacer una Imagen (y todas las demas) de nuestra Señora que es la principal del Retablo de bulto entero... la xamba de la caja de Nuestra Señora se hará como está dibujada, por ser la principal del Retablo; así mesmo las peanas y ángeles de dicho divujo». A.C.C.M.L., *Modificación do contrato anterior do retábulo da igrexa da Compañía*, 7 de julio de 1631. En VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis. *Documentos da historia...*, pp. 301-302; COTARELO VALLEDOR, Armando. *El Cardenal don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*, II. Madrid: Magisterio Español, 1945, p. 144; DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. *El retablo durante los siglos XVII y XVIII...*, pp. 230-231. De esto último se colige que las composiciones eran dibujadas o abocetadas antes de pasarlas a madera.

17. EISMAN LASAGA, Carmen. «Los hermanos Wiericx y su iconografía mariana». *Cuadernos de arte e iconografía* (Madrid), 7 (1992), pp. 430-441.

18. «Franciscus a Moure, gallicus, civitatis Auriensis incolla, sculptor et architectus, inveniebat et esculpebat hoc opus, cui ultima manus accessit. Anno Dominis 1624. (Francisco de Moure, gallego, vecino y habitante de Orense, escultor y arquitecto, inventó y esculpió esta obra, de cuya última mano hizo. Año del señor 1624)». Esta última idea de que fue su mano la que remató las piezas, implica la actuación de un taller, del cual él se encarga de dar el último toque.

19. Respecto al maestro o maestros que terminaron el último cuerpo, hay una gran confusión entre la documentación y las características técnicas. Francisco de Moure en su testamento hace mención a que la iglesia le permita terminar la obra a su hijo, de su mismo nombre, pero diversos pleitos con la viuda hacen pensar que esto no fue así. Es más, si tenemos en cuenta que por estas fechas estaba en el colegio jesuita de la Antigua el padre Pedro Mato, maestro en escultura y arquitectura, que posteriormente trabajará en la fachada de la Clerecia de Salamanca, es muy probable que fuera éste el encargado de terminar el retablo. Aún

más si comparamos este último cuerpo del retablo y la decoración superior de la fachada de la Clerecía con la que hay una gran similitud, por lo que me decanto en pensar que sea el padre Pedro Mato el maestro que termina el retablo de Monforte, abaratando los costes, de tanta preocupación para el prior de la compañía, al no tener que pagar a ningún maestro para esta labor. Esta vinculación del último cuerpo del retablo de la Antigua con Pedro Mato ya ha sido manifestada en otros estudios, pero no es hasta los últimos años en los que está cobrando mayor fuerza. RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo. *Galicia y los jesuitas*. A Coruña: Galicia Editorial, 1989, p. 580; PÉREZ RODRÍGUEZ, Fernando. «Algunos aspectos relevantes sobre el escultor...», p. 239 y 241; DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. *El retablo durante el siglo XVII...*, p. 229, nota 334.

20. El concepto de arquitecto, tan traído y llevado sobre la capacidad de Moure para diseñar retablos, creo que hay que entenderlo dentro de una de las múltiples acepciones con que es empleado durante los siglos XVI y XVII, la de aparejador, el encargado de levantar y realizar la traza dada.

21. Para este tema mucho más desarrollado, DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. *El retablo durante el siglo XVII...*, pp. 228-259.

22. Moure realiza una polsera de animales entrelazados que aluden a los Siete Pecados Capitales, en una disposición compositiva que recuerda las orlas minias de los códices medievales y la ornamentación vegetal de roleos de las marginalias. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. «La pervivencia de las marginalias en la Edad moderna: las polseras del retablo mayor de Santa María de la Antigua en Monforte de Lemos (1625-1636)». En: *Alonso Cano y su época. Symposium Internacional*. Granada, 14-17 de febrero de 2002. Granada: Junta de Andalucía, Dpto. de Historia del Arte, 2002, pp. 513-518.

23. PRUDENCIO, C. A. *Psicomaquia*. París: Belles Lettres, 1963.

24. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, 1/1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, pp. 379-381.

25. «...Mujer de singular belleza que ha de ir vestida de oro, llevando en la cabeza una corona de lo mismo...ha de tener los cabellos esparcidos sobre los hombros mientras mira con los ojos hacia el mundo, considerándolo como cosa de mayor bajeza. Sostendrá con la diestra una espada desnuda sujetando con la siniestra una balanza...» (RIPA, Cesare. *Iconología*, II. Madrid: Akal, 1987, p. 9).

26. Recurriendo a Ripa toma como atributo de la Calumnia la copa ardiendo, y para la Injuria una mujer fea con los ojos inflamados. «Calumnia. Mujer de aspecto enfurecido, que llevará en la izquierda una antorcha encendida...La antorcha encendida muestra que la calumnia es instrumento que goza de la mayor aptitud para encender el fuego de la discordia, siendo causa y ruina de reinos...», «Injuria...siendo fea de rostro y teniendo los ojos inflamados; con ello se simboliza que este vicio viene a nacer de la perturbación del ánimo que se muestra particularmente en la apariencia del gesto y de la cara...» (RIPA, Cesare. *Iconología...*, pp. 159 y 527).