
Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca durante el siglo XVII

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Durante su primer viaje a Compostela Miguel de Unamuno quedó sorprendido de la semejanza entre la ciudad gallega y Salamanca de la que venía. Nada más otear desde el tren las torres del obradoiro le vinieron a la memoria las torres de la ciudad del Tormes a la que en su célebre Oda bautizara como «alto soto de torres», llegando a concluir: «son las ciudades españolas, episcopales y universitarias ambas, que más parecido guardan entre sí»¹. Seguramente al gran escritor vasco se le escapaban las razones más profundas que, por encima de las superficiales que advertía, habían hecho posible tal semejanza. Como es sabido entre los linajes que repoblaron Salamanca entre los siglos XI y XII uno fue el de los «bregacianos» que algunos historiadores han interpretado como originarios más que de Braga de Brigantium, topónimo que entonces se aplicaba a Compostela². Es un hecho cierto que la recién restaurada diócesis salmantina, que hasta la invasión sarracena había dependido de la metropolitana de Mérida, pasó a ser sufragánea de la iglesia compostelana merced a la bula de Calixto II de 2 de febrero de 1124. Tanto

es así que en Salamanca se celebraron casi todos los sínodos compostelanos a partir de 1192³. Pero es más un hecho tan trascendental como la fundación de la Universidad salmantina hacia 1218 no hubiera sido posible sin la decisiva aportación de la floreciente escuela compostelana de Derecho Canónico, según la autorizada opinión del P. Vicente Beltrán de Heredia⁴.

Cuando el dominio de los prelados compostelanos sobre la diócesis e incluso sobre la ciudad de Salamanca llegó a hacerse abrumador fue entre finales del XV y comienzos del XVI con la familia Fonseca. A tanto llegó el entrometimiento que el obispo salmantino don Francisco de Bobadilla solicitó y consiguió del Papa León X bula de exención de su diócesis de la autoridad de don Alonso de Fonseca el segundo y cuando la bula fue impugnada por éste ante la Rota, no dudó en marcharse a Roma durante largo tiempo para agenciar el asunto personalmente ante el nuevo Papa Clemente VII⁵. Conocidos son los intercambios artísticos

¹ MIGUEL DE UNAMUNO: *Andanzas y visiones españolas*, 10 ed., Austral, Madrid, 1975, pág. 93.

² GONZÁLEZ, Julio: «Repoblación de la Extremadura leonesa», *Hispania*, 1943, págs. 195-227; GONZÁLEZ GARCÍA, Manuel: *Salamanca: la repoblación de la ciudad en la baja Edad Media*, Salamanca, 1973, págs. 22-23; GUERRA CAMPOS, José: «El topónimo Brigantium aplicado a Santiago de Compostela», *Anuario de Estudios Medievales*, 1964, págs. 641-46.

³ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Historia de la antigüedad de la ciudad de Salamanca, vidas de sus obispos y cosas sucedidas en su tiempo*, Salamanca, 1618, págs. 43 y sigs.; VICENTE BAJO, J. A.: *Episcopologio salmantino*, Salamanca, 1910, págs. 11 y sigs.

⁴ BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente: «Los orígenes de la Universidad de Salamanca», *Miscelánea Beltrán de Heredia*, I, Salamanca, 1972, págs. 159-202.

⁵ BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente: «Notas sobre el episcopado salmantino durante los siglos XIII-XVI», *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, IV, Salamanca, 1972, págs. 533-534.

entre Santiago y Salamanca durante los años de los años de los pontificados de ambos Fonseca, tan beneficiosos para ambas ciudades, intercambios personificados principalmente por Juan de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón, protegido el primero de los Fonseca y el segundo de sus sucesores los condes de Monterrey. Este período ha sido estudiado por Pita Andrade y Álvarez Villar y no vamos a insistir aquí en él⁶.

La interdependencia entre Compostela y Salamanca pareció extinguirse cuando en 1595 se creó la archidiócesis de Valladolid, pasando a depender de ella el obispado salmantino. Pero para entonces se había creado tal flujo y reflujo de artistas entre ambas regiones que ya no fue posible detenerlo. Me voy a referir a este aspecto poco estudiado durante el siglo XVII. Vaya de antemano la advertencia de que si en el siglo anterior fueron familias próceres como las de Fonseca y Acevedo los conductos de este intercambio, ahora en el Seiscientos los conductos de comunicación fueron principalmente las grandes familias religiosas de benedictinos, jerónimos y jesuitas quienes, fundándose en la grata experiencia habida con determinados maestros de cantería de una región en la construcción de sus domicilios e iglesias, recomendaban a sus colegas de la otra que les llamasen para iniciar o continuar sus obras en la seguridad de que cumplirían su cometido con toda probidad moral y eficacia profesional.

No se excluye con todo que se produjese un movimiento espontáneo no tanto de maestros cuanto de peones y mano de obra cualificada, especialmente en la talla de la piedra, más en dirección de Galicia a Salamanca que a la inversa. Este flujo de canteros vascos y cántabros hacia Castilla, región entonces más próspera que las aisladas y deprimidas provincias del norte, ha sido estudiado diversas veces pero no lo ha sido, que sepamos, el de canteros gallegos. Aquí no lo vamos a hacer sino a ceñirnos a unos cuantos nombres más o menos consagrados en la historia de nuestra arquitectura.

Me refiero en primer término a Juan de Tolosa nacido en Salamanca como demostré en otra oca-

sión. Este hermano lego de la Compañía de Jesús realizó su aprendizaje en focos importantes del primer clasicismo jesuítico como la colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid) y el primitivo colegio de Salamanca. Es de sobra sabido que intervino en la traza del colegio de Monforte de Lemos, fundación del cardenal don Rodrigo de Castro. Si éste se hizo representar al confeccionar el diseño por su arquitecto el milanés Veomondo Resta, la Compañía lo hizo a través del hermano Tolosa⁷. El colegio monfortino es no sólo el primer edificio jesuítico construido a escala gigantesca, incluso anterior al Colegio Real de Salamanca al que en este sentido serviría de modelo.

El salmantino Tolosa no fue únicamente un «practicón» que sabía organizar un edificio de su Orden religiosa con orden, comodidad y sin excesiva aparatosidad decorativa para no herir la sensibilidad moral tan aguzada por la Contrarreforma. Fue además un tracista de exquisito gusto cuyos servicios fueron solicitados por otros clientes como los cistercienses del Monasterio de Montederramo, en cuya iglesia utilizó un esbelto orden de pilastras jónicas. Dicho orden fue muy poco frecuente en las construcciones clasicistas españolas que oscilan extremosamente o entre la seca austeridad del toscano o la vistosa exuberancia del corintio⁸.

Tanto en Monforte como en Montederramo intervino Simón de Monasterio, un maestro de cantería que, si bien nacido en Cantabria, se supone aclimatado muy tempranamente a Galicia. Pues bien este arquitecto no se trasladó desde Gajano, su pueblo natal, a Monforte donde aparece por primera vez en 1602 como maestro de obras del colegio⁹. Antes pasó por Salamanca donde parece probable que

⁷ Véase COTARELO VALLEDOR, Armando: *El cardenal don Rodrigo de Castro y su fundación de Monforte de Lemos*, 2 vols., Madrid, 1946; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «Juan de Herrera y los jesuitas: Villalpando, Valeriani, Ruiz y Tolosa», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1966, págs. 285-331. A Veremondo Resta se le llamaba en Galicia el Maestro Bermudo o Vermudo.

⁸ Cfr. CHAMOSO LAMAS, Manuel: «El monasterio de Montederramo», *Archivo Español de Arte*, 1947, págs. 78-94; FERRO COUSELO, Jesús: «Las obras del convento e iglesia de Montederramo», *Boletín Auriense*, 1971, págs. 145-86.

⁹ SOJO Y LOMBA, Fermín: *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935, págs. 107-108; PÉREZ CONSTANTÍ, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, 1930, págs. 383-84.

⁶ PITA ANDRADE, José Manuel: «Don Alfonso de Fonseca y el arte del Renacimiento», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1958, págs. 172-93; Id., «La huella de Fonseca en Salamanca», *ibid.*, 1959, págs. 210-32; ÁLVAREZ VILLAR, Julián: «Galicia en el arte salmantino», *ibid.*, 1968, págs. 277-82.

se educase con el gran maestro clasicista Juan del Ribero Rada. Al menos el 3 de febrero de 1599 figuraba viviendo en la ciudad de Tormes y contratando la construcción de la sacristía de la iglesia de Los Villares de la Reina, construcción que se comprometía a finalizar en siete meses ateniéndose a la traza del mencionado Ribero, maestro a la sazón de la Catedral Nueva salmantina¹⁰. Esta sacristía ofrece la peculiaridad de llevar también un delicado orden de pilastras jónicas sosteniendo una bóveda esquinada.

Monasterio retornó a Salamanca en 1618 para dirigir como aparejador las obras del recién fundado Colegio Real de la Compañía de Jesús, diseñado por Juan Gómez de Mora, supliendo las forzadas ausencias del maestro de obras reales. Los jesuitas de Monforte lo recomendarían a sus colegas salmantinos por su honradez, capacidad y competencia. Sin embargo sólo estuvo dos años escasos desempeñando este oficio, desde agosto de 1618 hasta enero de 1620. En este tiempo sacó de cimientos toda el ala oriental del edificio e inició la fachada de la iglesia¹¹. En 1619 contrató la girola de la catedral de Orense y, como hemos dicho, abandonó Salamanca, para entregarse al nuevo encargo. El contacto con las trazas de un maestro tan importante como Gómez de Mora hubo de influir forzosamente en su actuación posterior, como es patente en la girola orensana.

Ni Simón de Monasterio ni los aparejadores que le sucedieron se atrevieron a alterar los diseños preparados por Gómez de Mora para el Colegio Real salmantino. Este atrevimiento lo tuvo, sin embargo, un gallego, Pedro Mato. Nacido en 1601 en San Cristóbal de Lema (La Coruña) ingresó como lego jesuita en el colegio de Monforte con el oficio de ensamblador. En 1642 fue destinado al colegio de Salamanca donde se hizo rápidamente con la dirección de las obras adoptando el título de arquitecto. Ahora bien me parece que fue precisamente su primera condición de ensamblador lo que

le capacitó para zafarse de los férreos cánones del clasicismo arquitectónico e imprimir al edificio salmantino un estilo más libre y desde luego más ornamental. Prescindió de las pilastras toscanas con que Gómez de Mora había planeado articular fríamente la fachada de la iglesia e introdujo un potente orden de columnas gigantes coronadas por capiteles compuestos sosteniendo un entablamento que es puro juego de entrantes y salientes y tiene un friso valiente de triglifos decorativos a manera de ménsulas recurvadas entreveradas con jugosos florones. Claro que para llevar a cabo tan atrevida alteración debió contar con el apoyo y el asesoramiento de sus colegas los hermanos Pedro Sánchez y Francisco Bautista, quienes consta hicieron diversas visitas de inspección a la obra e impondrían su modernización acercándola a la fachada de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid¹².

No fue Pedro Mato el único renovador de la arquitectura salmantina. Igual o mayor papel que él desempeñaron un trío de maestros de obras, casi siempre asociados, que protagonizaron el que en otra ocasión denominé protobarroco salmantino. Fueron Juan Moreno, Alonso Sardiña y Francisco de la Oya. De Alonso Sardiña sabemos con certeza que nació en Puente deume, hijo de Alonso Sardiña e Inés Frondato, que casó en 1623 con Polonia Álvarez y que falleció en 1636¹³. Su obra estilísticamente más revolucionaria fueron la sala capitular y la gran sacristía que diseñó en 1627 en comandita con Juan Moreno dentro del convento dominicano de San Esteban. Aunque ambos partieron del estilo seco y descarnado de Gómez de Mora, pues no en vano habían sido aparejadores del Colegio Real después de Simón Monasterio, utilizaron un orden más vistoso como el corintio y licencias como frontones partidos y segmentados enrollados en volutas pero, sobre todo, un repertorio ornamental más jugoso y variado¹⁴.

En cuanto a Francisco de la Oya, que colaboró con los mencionados en el convento de San Este-

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Salamanca (= A.H.P.S.), prot. 3.224, fols. 394-407. Véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y CASASECA, Antonio: «Juan del Ribero y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora», *Juan de Herrera y el clasicismo*, Valladolid, 1986, págs. 95-109.

¹¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *Estudios del barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús*, Salamanca, 1967, págs. 53-55.

¹² *Ibid.*, págs. 67 y sigs.

¹³ Véase PÍRIZ PÉREZ, Emilio: «Alonso Sardiña, maestro de cantería. En torno a su vida y obra en el convento de San Esteban de Salamanca», *La Ciencia Tomista*, 1976, págs. 663-71.

¹⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «Juan Moreno y la arquitectura del protobarroco en Salamanca», *Archivo Español de Arte*, 1976, págs. 247-71.

ban, el profesor Antonio García Boiza quiso hacerlo originario de Galicia, del lugar de Oya en la provincia de Pontevedra, traído de allí para dirigir la obra de la iglesia de las Agustinas Recoletas, fundada por el conde de Monterrey, por su representante en Salamanca el abad gallego don Bartolomé de Moscoso. A tanto llegó la fantasía de García Boiza que hizo derivar la fachada del templo de las Agustinas del de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Oya, siendo así que esta última es cien años posterior a la salmantina¹⁵. En efecto la iglesia fundada por don Manuel de Zúñiga y Fonseca, séptimo conde de Monterrey y virrey de Nápoles, fue trazada en 1633 por el arquitecto napolitano Bartolomeo Picchiatti en colaboración con el célebre Cósimo Fanzago. Durante los primeros años la dirección de la obra corrió a cargo del ingeniero militar, también italiano, Curzio Zacarella y sólo cuando éste falleció hacia 1639 se hizo cargo de ella Francisco de la Oya¹⁶. Ni siquiera se puede afirmar que Oya fuese gallego pues la única base argumental sería la del origen toponímico de su apellido que en los documentos unas veces viene escrito si hache y otras con ella. El testamento que otorgó prematuramente en 1631 y que hemos tenido la suerte de encontrar no aclara casi nada al respecto¹⁷. Estaba casado con María Hernández y el hecho de que dispusiese ser enterrado en la sepultura de su suegro en la parroquia de San Martín y no en la de sus padres hace conjeturar que ni éstos ni él eran de Salamanca. En todo caso es importante haber mencionado la iglesia de las Agustinas no sólo por ser fundación de un conde de Monterrey, linaje de Galicia, sino porque artísticamente gracias a las caprichosas decoraciones de un Picchiatti y un Fanzago, incluidas las primeras sargas de frutas que se pudieron ver en una arquitectura de Salamanca, este templo se colocó en la avanzadilla más progresista de la ciudad por su vinculación directa con las novedades de Italia.

¹⁵ GARCÍA BOIZA, Antonio: *Una fundación de Monterrey: la iglesia y convento del MM. Agustinas de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 1945, págs. 12-16.

¹⁶ BLUNT, Anthony: *Neopolitan Baroque and Rococo Architecture*, Londres, 1975, págs. 92-93; MADRUGA REAL, Ángela: *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Salamanca, 1983, págs. 57 y sigs.

¹⁷ A.H.P.S., prot. 4.715, fols. 121-27.

Todo lo inmediatamente antecedente ha sido traído a colación para explicar en lo posible la formación artística de un personaje tan misterioso como el de José de la Peña de Toro. Sabemos por la noticia proporcionada por Pérez Constanti que fue llamado en 1652 desde Salamanca por los monjes benedictinos de San Martín Pinario para dirigir las obras de la iglesia de este monasterio¹⁸. Es de suponer que quienes avisasen de la competencia del arquitecto salmantino a sus colegas gallegos serían los monjes benedictinos del Colegio de San Vicente de Salamanca. Este monasterio, el más antiguo de la ciudad, estaba ubicado en la zona repoblada precisamente por bregancianos y gallegos pero no consta que mantuviera vínculos de dependencia respecto del cenobio compostelano de San Martín Pinario, sino solamente de confraternidad, aunque sólo fuera por el hecho de estar unidos ambos desde 1497 a la misma reforma llevada a cabo por la Congregación de San Benito de Valladolid¹⁹. Es posible que Peña de Toro se encontrase trabajando en alguna obra del monasterio salmantino hacia 1652 pero las pesquisas documentales que hemos efectuado al respecto no han dado por ahora resultado²⁰. En cambio creemos haber encontrado al misterioso personaje mencionado en relación con obras del convento dominicano de San Esteban y del Colegio Real de la Compañía de Jesús.

En efecto el 2 de febrero de 1621 Juan Moreno firmaba el contrato de aparejador de la fábrica del Colegio Real de los jesuitas y en el documento notarial estampaba también su firma como testigo un Juan José de la Peña, natural de Madrigal de las Altas Torres pero ya vecino de Salamanca. En otra parte señalamos que este Juan José de la Peña pu-

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 423.

¹⁹ COLOMBÁS, G. M.: «Orígenes y primer desarrollo del Colegio de San Vicente de Salamanca», *Salmanticensis*, 1960, págs. 257-330; RODRÍGUEZ MARTÍN, Luis: *Historia del monasterio de San Benito de Valladolid*, Valladolid, 1981, págs. 133 y sigs.

²⁰ Las únicas escrituras que he encontrado referentes a esos años son una de 1634 para cerrar los arcos del claustro alto contratada por Jerónimo Ontiveros, Isidro Rodríguez y Antonio García, maestros de cantería, y otra ya tardía de 1672 por la que Lucas González se comprometía a proseguir la fachada principal del monasterio y Antonio Ribera a labrar las bóvedas del pórtico de entrada a la portería; A.H.P.S., prot. 2.977, fols. 943-46, y prot. 3.020, fols. 470-79.

diera ser el mismo que luego llegaría a ser famoso maestro de obras de la catedral compostelana²¹. Acaso nació hacia 1605 y podía contar a la sazón dieciséis años y ser aprendiz del mencionado Juan Moreno. No deja de ser sorprendente y nada casual que trece años después, el 13 de junio de 1634, aparezca firmando como testigo en otro contrato de Juan Moreno, el de la cubrición de la sala capitular del convento de San Esteban, sólo que en esta ocasión firma no Juan José de la Peña sino José de la Peña a secas, si bien es cierto que no viene apostillado como cantero sino simplemente como vecino de la ciudad²². Otros trece años más tarde vuelve a emerger el personaje también en relación con el convento de San Esteban. Desde febrero de 1647 hasta finales de marzo figura cobrando la hechura de la sillería de coro, pero no del convento salmantino, como opinó Bonet Correa²³, sino del convento de San Ildefonso de Toro. Los pagos es cierto que se verificaron en el monasterio de San Esteban pero mediante la presentación de cédulas y recibos firmados por el prior de Toro, fray Francisco de Aragón. El total de lo devengado por el maestro entre esas fechas fue de 5.029 reales y tres cuartillos, firmando al cobrarlos con el apellido completo, José de la Peña y Toro (sic)²⁴. La sillería del convento toresano se perdió desgraciadamente en el siglo pasado y por ello no podemos hacer idea de cómo era su estilo artístico antes de emigrar nuestro artista a Galicia²⁵.

López Ferreiro, Chamoso Lamas y Carro García consideraron a Peña de Toro como el genuino introductor del barroco en Compostela. El profesor Bonet Correa, por el contrario, lo ha presentado como un arquitecto arcaizante, sin ideas propias, mero realizador de las del canónigo fabriquero Vega y Verdugo²⁶. Quisiéramos romper aquí una lanza

a favor del maestro salmantino. Sin duda fue mérito del canónigo fabriquero el intento de modernizar la catedral compostelana poniéndola al gusto del día. Ahora bien la idea partió de Vega y Verdugo pero su realización concreta correspondió a Peña de Toro. Para apercibirse de ello basta con comparar el modesto proyecto que aquél ideó para la torre de las campanas con lo realmente efectuado por el arquitecto salmantino. El coronamiento de la torre románica con una cornisa en voladizo rematada por una escenográfica balaustrada no se encuentra en el dibujo del canónigo. Ya notó acertadamente Chamoso Lamas que las ménsulas recurvadas que sostienen el cornisamento podrían haberse inspirado en las del entablamiento del primer cuerpo de la fachada de la iglesia del Colegio Real o Clerecía así como también la rotura en enérgicos entrantes y salientes de este cornisamento²⁷. Todavía es mayor la analogía con las ménsulas-triglifos del friso de la sala capitular del convento salmantino de San Esteban. Sin embargo en la torre compostelana las ménsulas se dispusieron por pares y se desdoblaron en otro par colocado de perfil. Semejante procedimiento recuerda más bien el que siguieron en los entablamentos de sus retablos maestros madrileños como Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Juan de Lobera. El viaje de Peña de Toro realizado a la Corte en el verano de 1665 puede explicar este detalle así como la utilización en el campanario del orden llamado del hermano Francisco Bautista²⁸. De todas maneras dicho orden había sido utilizado en 1651 por el maestro Alonso de Balbás en la sillería del coro del convento de San Esteban, sillería que seguramente conoció Peña de Toro en vísperas de su traslado a

²¹ Cfr. *Estudios del barroco salmantino...*, op. cit., pág. 56.

²² A.H.P.S., prot. 5.498, fol. s.n.

²³ BONET CORREA, Antonio: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, pág. 293.

²⁴ Archivo Histórico Nacional, Clero, libro 10.790, fols. 35v. y sigs.

²⁵ NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980, págs. 278-81.

²⁶ Op. cit., págs. 292-309. Han seguido su opinión María Teresa RÍOS MIRAMONTES: *El mecenazgo del arzobispo Monroy. Un capítulo del barroco compostelano* (resumen de tesis doctoral), San-

tiago de Compostela, 1980, págs. 11-14; ORTEGA ROMERO, María del Socorro: *Historia del Arte Gallego*, Madrid, 1982, págs. 313-14. Sobre el fabriquero José Vega y Verdugo véase el último trabajo realizado bajo mi dirección por Marta CUADRADO SÁNCHEZ: «En torno a Vega y Verdugo», *Boletín de Instituto y Museo Camón Aznar*, XXVI (1986), págs. 103-09.

²⁷ CHAMOSO LAMAS, Manuel: «La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1936, págs. 222 y sigs.

²⁸ Véase al respecto el documento publicado por Jesús CARRO GARCÍA: «Vega y Verdugo y el revestimiento barroco de la catedral de Santiago», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1963, págs. 187 y sigs.

Compostela. Si una vez más se compara el campanario de la torre compostelana con el dibujo presentado por el fabriquero se advertirán las enormes diferencias en el sentido de la disposición de volúmenes decrecientes, movilidad de la silueta y enriquecimiento decorativo que están ausentes en el arcaizante proyecto de Vega y Verdugo.

Por lo que respecta al cerramiento pétreo del ábside, girola y muro que corre entre la Puerta Santa y la de la Corticela en la plaza de La Quintana es cierto que Peña de Toro se mostró mucho más severo y contenido, recordando la sequedad de los pabellones diseñados por Gómez de Mora para el Colegio Real de donde imita, pienso yo, tanto el encuadramiento de ventanas como los pequeños canes recurvados y estriados que sostienen las cornisas. De la comparación estilística de este liso muro de cierre con el Pórtico Real de la Quintana ha deducido Bonet Correa que éste no puede ser el construido por Peña de Toro sino que fue reconstruido íntegramente por Domingo de Andrade. Para mí esa sola argumentación no es convincente mientras no se apoye en una inequívoca documentación de archivo que hasta ahora no se ha aducido. La intervención de Andrade creo que se limitó a la erección de la peineta de coronación a la que se refiere la inscripción de 1700 y en el ligero retoque de la puerta mediante la introducción de pilastras adelgazadas en forma de estípites cuajados de sartas de frutas, pilastras añadidas sabiamente para hacer juego con las que flanquean el hueco de la mencionada peineta.

La sensación de mayor barroquismo del Pórtico en comparación con el muro de cierre de la Plaza de la Quintana se debe a distintos condicionamientos en uno y en otro. En el muro preexistía la Puerta Santa del siglo XVI cuya estructura respetó Peña de Toro, aunque ampliándola. En el Pórtico Real se trataba de practicar una puerta nueva y solemne en el crucero de la catedral por la parte de poniente que era por donde avistaban los peregrinos la basílica compostelana. Esta puerta, que se hacía «ex novo», se podía diseñar conforme a las exigencias de un estilo más moderno y grandioso. La acentuación del cuerpo central del Pórtico mediante columnas gigantes era algo que Peña de Toro vio ya previamente en la fachada de la iglesia del Colegio Real salmantino remozada por Pedro Mato a imitación de la del Colegio Imperial de Madrid. Los marcos de los vanos y ventanas mediante una

guarnición de incipientes bocetones quebrados en orejetas a la altura de los dinteles era algo que pudo contemplar en las puertas de los pórticos del templo de las Agustinas de Monterrey diseñadas por los napolitanos Picchiatti y Fanzago. Los frontones curvos de segmentos partidos y enrollados en una suerte de voluta floral estaban en la puerta del crucero de la iglesia del Colegio Real, en la sacristía del Convento de San Esteban, en el oratorio de Sotomayor de este mismo monasterio, en varias puertas de la iglesia del convento de Monterrey, etc. Incluso en este último, como dijimos, Cosimo Fanzago había dispuesto sartas de frutas colgantes en el testero de la capilla mayor como las que se ven a un lado y a otro del escudo real que preside el Pórtico Real de la Quintana. Ahora bien para cuando Peña de Toro abandonó Salamanca en 1652 para trasladarse a Santiago las paredes de la iglesia agustiniana estaban levantadas hasta las cornisas y sólo faltaban por cubrir las bóvedas de la capilla mayor y elevar la cúpula del crucero ²⁹.

Una discusión más a fondo me llevaría un tiempo de que no dispongo y he de concluir este trabajo con otros datos y noticias que completan el panorama de intercambios entre Galicia y Salamanca. Efectivamente el flujo se hace ahora en sentido inverso. En 1666 se encontraba en la ciudad del Tormes Pedro de Arén, maestro de cantería que se confesaba vecino de Cercedo en el arzobispado de Santiago, para realizar un claustro en el convento jerónimo de la Victoria, extra muros de la ciudad. De este maestro de obras, que Murguía hace exageradamente tan célebre como Domingo de

²⁹ MADRUGA REAL, Ángela: *Op. cit.*, págs. 81 y sigs. No es casualidad que el canónigo fabriquero conociera esta obra a la que menciona en su célebre informe sobre las reformas a llevar a cabo en la catedral compostelana, refiriéndose especialmente al retablo mayor de mármoles y jaspes diseñados por Cosimo Fanzago que por entonces se encargaba de montar el marmolista Bartolomé Zumbigo y Salcedo. Pues bien por encima de este retablo los escudos del conde de Monterrey, fabricados también por Fanzago, llevan sartas colgantes de frutas en todo semejantes a las que aparecen flanqueando el ático de la Puerta Santa de la catedral compostelana. Tampoco quisiera dejar de apuntar el intento parecido entre el orden toscano y las ménsulas estriadas y recurvadas en el friso de la sala capitular del convento de San Esteban de Salamanca y estos mismos elementos utilizados por Peña de Toro en la capilla de Santa Teresa de la iglesia compostelana de Santa María Salomé.

Andrade³⁰, no trae Pérez Constanti ninguna referencia anterior a 1672³¹. Por lo tanto este claustro salmantino de la hospedería del convento jerónimo sería su primera obra conocida. Estipuló su construcción en 15.000 reales y en un plazo no superior a un año por lo que, cumplida su obligación, retornaría a Galicia en 1667. Lo importante es que se ha conservado no sólo el contrato de la obra sino un dibujo presentando el alzado de la misma. Se trata de una crujía de 96 pies de largo por 42 de ancho (27 por 12,75 metros) en que Arén utilizó la proporción dupla. Es un dibujo muy simple y esquemático en que la futura obra muestra tal sobriedad y clasicismo que parece firmado más en el primer tercio del siglo que en 1666³². El maestro gallego concibió el claustro de dos pisos, el primero formado por pandas de cinco arcos de medio punto sobre pilastras toscanas y un segundo de arcos también de medio punto pero con ritmo más rápido, correspondiendo dos por cada uno de los de abajo. No ha pervivido ese claustro pues el convento jerónimo y su anexo el colegio de Guadalupe desaparecieron el siglo pasado. Sin embargo el proyecto de Pedro de Arén debió influir en el claustro de Santa Clara en Monforte de Lemos, obra de Antonio Rodríguez Maseda en 1675, pues la semejanza entre él y el dibujo de Pedro de Arén no deja de ser chocante.

Ya a finales del XVII otro maestro gallego, fray Gabriel Casas, envió otro proyecto a Salamanca para finalizar la iglesia del ya mencionado monasterio benedictino de San Vicente. El 11 de septiembre de 1697 el abad fray Manuel Navarro se concertó con los maestros de cantería locales Domingo Forcén, Diego Díez y sus respectivas cuadrillas para «*acabar de acer la yglesia del dho. Collegio y acer crucero, capilla maior y las dos colaterales, que es lo que oy falta, aciéndola como se muestra lineado en la plan-*

ta y traça y alçado que está en dho. Collegio hecha por el P. fr. Gabriel Casas, religioso de la dha. Horden y maestro arquitecto...»³³.

La iglesia había sido iniciada en 1610 dentro de un estilo muy clásico por los hermanos Jerónimo y Juan de Ontiveros. El primero fue aparejador de Juan del Ribero Rada, uno de los maestros clasicistas más importantes de Castilla, fallecido en 1600 como maestro mayor de la Catedral Nueva de Salamanca. Ignoro si el crucero y cabecera de la iglesia del cenobio benedictino llegaron a construirse o fueron más tarde devorados por un incendio. El hecho fue que fray Gabriel de Casas, quien ya de por sí estaba fuertemente inclinado al clasicismo, hubo de acomodar su traza a una iglesia que en su origen se había construido dentro de él. Por lo que puede deducirse de las condiciones de la obra los muros habían de ser de cantería con pilastras de orden toscano, mientras las bóvedas se harían tabicadas de ladrillo y cubiertas de yeso. El crucero no llevaba cúpula sino media naranja sobre pechinas encerrada en un cimborrio, como era costumbre a comienzos del siglo. Sin embargo era esta zona la más barroquizada gracias al uso de molduras de estuco y de pinturas pues la décima cláusula así lo postulaba: «*Las quatro pechinas an de ir ermoeadas con sus óbalos y tarjetas y el anillo con su alquitrave y friso y cornija, todo lleno de obra con sus modillones y en los intermedios sus florones, y devajo de los modillones sus gotas o cartelillas, y la cornija ermoeadada resaltando por devajo de la corona los óbalos y los dentellones sobre los dhos. modillones; luego la media naranja obalada y rematada y ermoeadada con sus diez y seis fajas y en sus yntermedios sus óbalos con sus tarjetas entreverados como se demuestra en el alçado y perfil de toda la dha. obra, los quales óbalos an de quedar mui bien lisos para que puedan pintar en ellos algunos santos, como también se an de pintar en los óbalos de las quatro pechinas, y dha. naranja a de rematar en un florón muy grande y muy ermoso...*».

Por desgracia ni la traza de fray Gabriel ni la iglesia del convento benedictino de San Vicente se ha conservado. Para hacernos una idea de cómo pudo lucir la media naranja ideada por el monje benedictino de San Martín Pinario podríamos traer a

³⁰ MURGUÍA, Manuel: *El Arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticias sobre los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884, pág. 200.

³¹ *Op. cit.*, págs. 36-38. Hoy sabemos que de retorno a Galicia Arén proyectó en 1692 el edificio del Ayuntamiento de Ponferrada; cfr. Javier RIVERA y Cristina RODICIO: «Pedro de Arén, maestro arquitecto del edificio del Ayuntamiento de Ponferrada», *Tierras de León*, 29 (1977), págs. 34-36.

³² A.H.P.S., prot. 4.750, fols. 1.208-12. El dibujo fue ya publicado por Julio GONZÁLEZ: *Índices del Archivo Histórico de Protocolos de Salamanca*, Madrid, 1942, pág. 128.

³³ A.H.P.S., prot. 3.038, fols. 336-40.

colación la de la iglesia de San Payo de Antealtares, diseñada por el mismo tres años después en 1700. La principal diferencia estriba en que la media naranja compostelana es de granito mientras la salmantina era de ladrillo con decoración de estuco, pero aun dada la mayor severidad de la media naranja de San Payo, al menos el arquitrabe, friso y cornisa del anillo debían tener el mismo perfil y dibujo.

No puedo citar sino es de pasada la colaboración entre fray Gabriel Casas y el orfebre salmantino Juan de Figueroa y Vega para realizar el expositor y camarín de plata del altar mayor de la

basílica del Apóstol³⁴. Ello es prueba de que las relaciones artísticas compostelano-salmantinas seguían funcionando fructíferamente y que lo seguirían haciendo durante la primera mitad del siglo XVIII. Lo prueba a satisfacción la figura de Andrés García de Quiñones, nacido en Compostela en 1709, establecido en Salamanca a los veinte años, quien supo fundir armónicamente la lección asimilada durante sus años de aprendizaje con los grandes renovadores gallegos Domingo de Andrade y Fernando Casas con las novedades que habían aportado a Salamanca los madrileños Churriguera³⁵.

³⁴ Véase al respecto José COUSELO BOUZAS: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 1933, págs. 347-50.

³⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «Noticias sobre el arquitecto Andrés García de Quiñones», *Archivo Español de Arte*, 1968, págs. 35-43.



Lám. 1: Detalle de la fachada de la iglesia del Colegio Real (Clerecía). Salamanca.



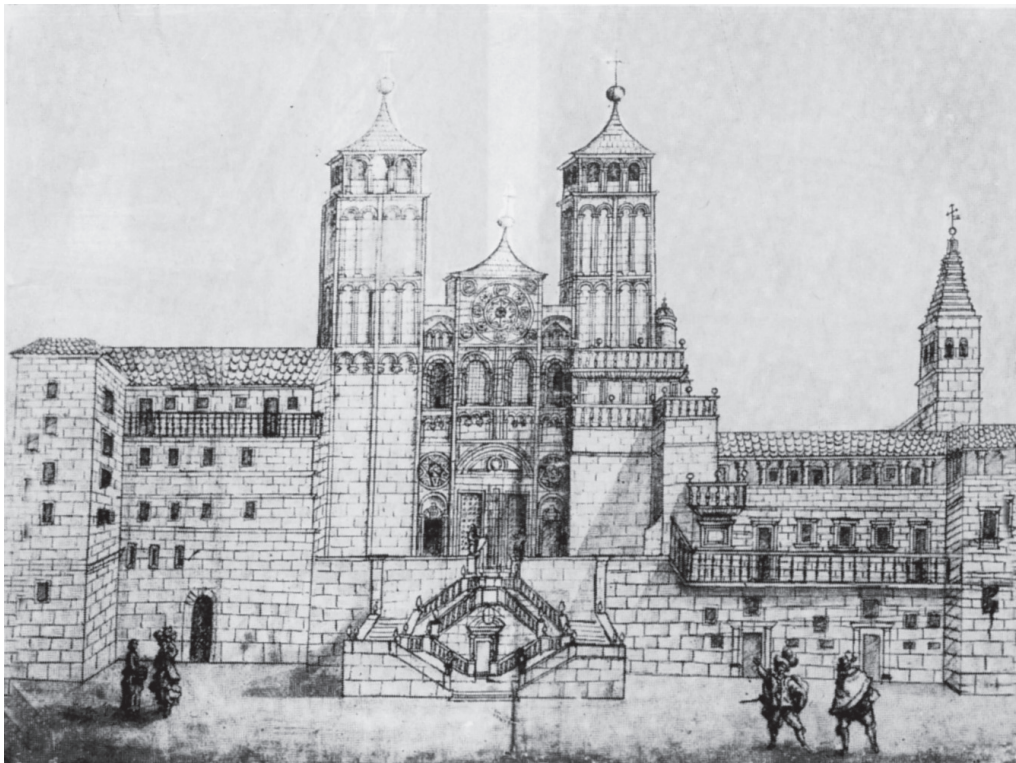
Lám. 2: Sacristía del convento de San Esteban. Salamanca.



Lám. 3: Sala Capitular del convento de San Esteban. Salamanca.



Lám. 4: Retablo de la iglesia del convento de Agustinas de Monterrey. Salamanca.



Lám. 5: Dibujo de Vega y Verdugo para la fachada de la catedral de Santiago.



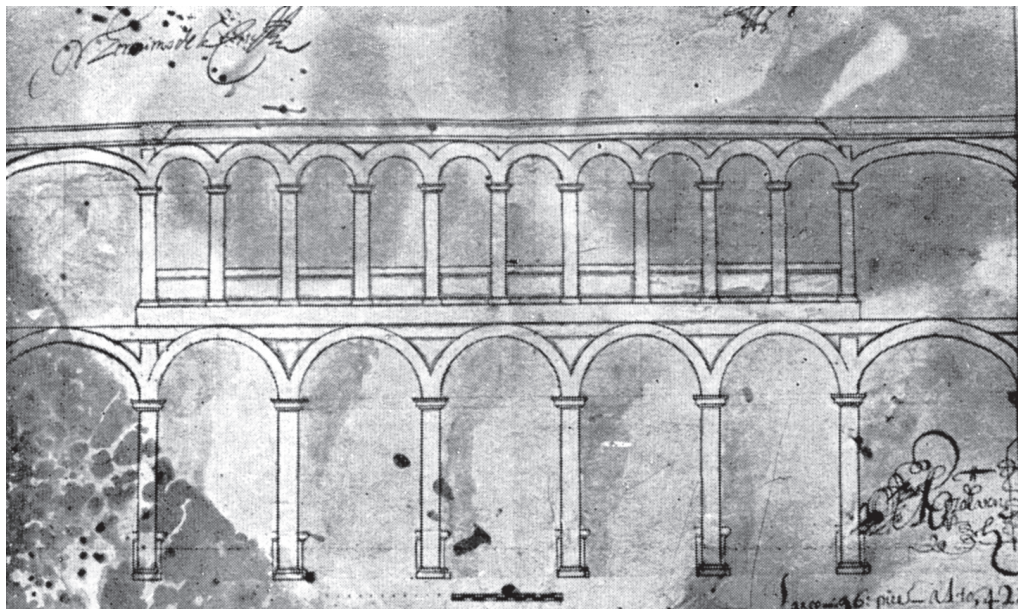
Lám. 6: Detalle de una de las torres de la catedral de Santiago de Compostela.



Lám. 7: Puerta Santa y ábside de la catedral. Santiago de Compostela.



Lám. 8: Pórtico Real de la Quintana. Santiago de Compostela.



Lám. 9: Dibujo de Pedro de Arén para un claustro del monasterio de la Victoria. Salamanca.