

LA REFORMA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SANCTI SPIRITUS DE ASTORGA EN EL SIGLO XVIII. LA APORTACIÓN DOCUMENTAL

Emilio MORAIS VALLEJO
Reyes BECKER ZUAZUA

El monasterio de monjas Terciarias Franciscanas de la Penitencia, conocido por la advocación de Sancti Spíritus, se encuentra situado en pleno casco histórico de Astorga, a poca distancia de la catedral y cercano a la antigua puerta occidental que se abría en la muralla romana, apodada después como Puerta Obispo. Su origen histórico se remonta a una pequeña iglesia medieval consagrada al Espíritu Santo, que con anterioridad a 1265 ya existía extramuros de la ciudad, al otro lado del río Jerga, ubicada en el lugar llamado "la Nevera"¹. El edificio del nuevo monasterio, ya en la situación actual, se construyó en el siglo XV, siendo consagrado por el obispo franciscano de la Orden de Menores D. Antonio de Garay hacia el año 1500². A partir de esa fecha el convento fue creciendo en dimensiones a costa de las casas colindantes, pertenecientes al cabildo catedralicio. En la primera mitad del siglo XVIII se llevó a cabo una amplia reestructuración que afectó a la mayoría de las depen-

¹ La historia del monasterio ha sido estudiada y documentada convenientemente por M. J. A. CASTRO CASTRO, *El monasterio de Sancti Spíritus de Astorga (1500-1836)*, Astorga, 1993. Véase también, RODRÍGUEZ LÓPEZ, P., *Episcopologio Asturicense*, Astorga, 1910, pp. 278 y ss.; SAN ROMÁN, A., *Historia de la Beneficencia de Astorga*, Astorga 1908, pp. 213 y ss.; M. RODRÍGUEZ DÍEZ, *Historia de la muy noble, leal y benemérita ciudad de Astorga*, Astorga, 1909 (2ª ed.), p. 598.

² Las monjas que ocupan en la actualidad el monasterio adelantan la fecha a 1499, según recogen en el libro publicado con motivo de su V centenario, *El convento de Sancti Spíritus. Astorga 1499-1999*, Astorga, 1999, p. 22.

dencias monacales, dejando al edificio prácticamente en la forma que ha llegado a nuestros días³.

El templo conventual fue levantado con toda probabilidad en el siglo XV, cuando se hizo el originario edificio monacal, ubicándose en el extremo occidental del monasterio, paralelo al claustro principal y abierto a la calle por el lado de la epístola mediante una portada de intención monumental. Con esta situación, el altar queda orientado a mediodía, no hacia oriente como todavía era tradicional en esta época. En la actualidad se mantienen la planta, los fundamentos y los apoyos de los elementos estructurales según los esquemas diseñados en el templo primitivo, mientras que las cubiertas y la zona alta de los muros fueron modificadas completamente alrededor del año 1737⁴, dando de esta manera una apariencia muy distinta al espacio interior⁵. Por lo tanto, la nueva imagen del templo se debe al momento en que era abadesa del monasterio Doña Paula Fajardo Osorio, cuyo abadengo fue muy fructífero para el equipamiento artístico del monasterio.

La iglesia presenta planta longitudinal de una sola nave, formando un alargado rectángulo dividido en tres tramos, más el correspondiente al presbiterio (fig. 1). La cabecera tiene forma poligonal, siguiendo planes propios de la última etapa del medievo. A los pies están los dos coros para las monjas, el alto y el bajo, aunque más estrechos, tienen unas dimensiones considerables en relación con el resto de la iglesia, lo cual indica lo numerosa que debió de llegar a ser la congregación en su momento de mayor esplendor.

³ M. J. A. CASTRO CASTRO, *ob. cit.*, p. 22,

⁴ El segundo contrato de la obra que documenta la reforma, estudiado a continuación con detalle, se encuentra en Archivo Histórico Provincial de León (A.H.P.L.), *Protocolos de José García Raposo*, caja 10.190, fols. 240-242.

⁵ La obra realizada durante el barroco ha sido tratada en E. MORAIS VALLEJO, *La arquitectura del barroco en la ciudad de Astorga*, León, 2000, pp. 85-93, pero en aquella ocasión todavía se desconocía la decisiva documentación que aportamos ahora y que ha motivado el presente artículo.

Esta disposición de espacios, uno ubicado al final de la iglesia, cerrado por una poderosa reja de hierro y de uso exclusivo para la comunidad monástica, y otro delantero destinado a congregar un gran número de fieles, fue utilizado por las órdenes mendicantes y predicadoras en la Edad Media, generalizándose su uso a lo largo de siglo XVI. Más tarde sería adaptada por el clero de la época barroca, porque servía bien a la liturgia de la misa, era útil para la predicación, favorecía el culto eucarístico y también permitía a los religiosos realizar sus rezos y oficios con cierta independencia⁶; por estas razones es probable que no se juzgase necesaria su modificación en la reforma efectuada en el siglo XVIII, evaluando su plena validez para las intenciones litúrgicas previstas por la comunidad religiosa que residía por aquellas fechas en el monasterio.

En su origen, la iglesia conventual de Sancti Spíritus estaba cubierta con bóvedas de crucería, como lo delata la forma peculiar del presbiterio, aunque desconocemos su diseño porque no ha quedado ningún documento gráfico de ellas. Podemos afirmar este aspecto porque en el documento contractual que se conserva de la obra dieciochesca se hace referencia concreta al aprovechamiento de *las claves que ai antiguas*, cuando se menciona la forma de fabricar la nueva crucería.

Ignoramos las razones exactas que motivaron la sustitución de las cubiertas, pues no se indican en la documentación encontrada; probablemente tuvieron algún importante fallo estructural que indujera a su renovación, pero sin duda tuvo que influir más el deseo de renovación que se demuestra en el plan general de modernización del edificio monacal de Sancti Spíritus, emprendido a principios del siglo XVIII⁷. No podemos olvidar que el barroco ha llegado a considerarse como el período más

⁶ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte*, nº 3, Madrid, 1991, p. 48.

⁷ Uno de los elementos característicos de este período histórico es la renovación y modernización de los monasterios españoles, que de forma general

determinante para el desarrollo de la cultura conventual⁸. En cualquier caso, la intervención llevada a cabo en este caso concreto sirvió, en su vertiente técnica, para mejorar las estructuras constructivas del edificio y, en su vertiente estética, para proporcionar nuevo adorno al ámbito religioso que sirve de propaganda del monasterio de clausura, pues es el único espacio monacal que se abre al pueblo con motivo de los oficios religiosos de carácter público.

El encargado de hacer el proyecto de la reforma fue Pablo Antonio Ruiz, en aquellos momentos maestro de obras de la catedral de Astorga en ejercicio⁹. Hizo las trazas y redactó las pertinentes condiciones de la construcción, con las cuales se iniciaron los trabajos de sustitución de las bóvedas, junto con el adorno de la parte alta de los muros interiores y una nueva definición de las ventanas, con lo cual es muy probable que fuera necesario modificar también la altura del edificio¹⁰. La fatalidad hizo que al poco tiempo de comenzada la obra muriera el maestro, paralizándose en consecuencia la fábrica mientras se encon-

emprendieron obras en sus edificios para adaptarlos a las nuevas necesidades de la época, o simplemente porque querían cambiar su fisonomía, adecuándola al gusto reinante en la época, A. CÁMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid, 1990, pp. 22-23 y 110.

⁸ Como dice S. SEBASTIÁN, "Sentido del barroco español", en *Los siglos del barroco*, Madrid, 1997, p. 8

⁹ Sobre la actividad de este maestro trasmerano véase M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, "Arquitectos, aparejadores y responsables de obra de la Catedral de Astorga", *Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías*, Astorga, 2001, p.187; E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa*, León, 2000, p.75; IDEM, *La arquitectura del barroco...*, p.21; B. VELADO GRAÑA, *La catedral de Astorga y su museo*, Astorga, 1991, p. 24; O. MAZARRASA MOWINCKEL, "Los maestros canteros de Trasmiera: noticias de algunos artífices desconocidos", *Cuadernos de Trasmiera*, t. I, Santander, 1988, p.76.

¹⁰ Desconocemos la fecha exacta del inicio de los trabajos, así como los términos contractuales concretos, ya que no se ha localizado todavía ningún documento al respecto. Tampoco se dice nada de todo ello en el contrato subsiguiente que ya hemos mencionado.

traba un sustituto que tuviera la suficiente solvencia para continuar los trabajos con garantía.

Ante esta situación se optó por otorgar la fábrica del templo a dos personas distintas. Para llevar la dirección de los trabajos a pie de obra fue elegido el maestro de albañilería vallisoleitano llamado Francisco Blas¹¹, en tanto que el nuevo maestro de obras de la catedral de Astorga, Francisco de la Sota¹², sería el encargado de la supervisión general, atendiendo también, y de forma especial, a la correcta interpretación de los valores estéticos.

Al cambiar las personas que estaban al frente de la obra, como es lógico, hubo que redactar un nuevo contrato¹³. Continúan vigentes en él, en todos sus términos, las trazas pergeñadas por Pablo Antonio Ruiz, que los nuevos responsables tienen que firmar como constatación de que las asumen en su integridad. También se mantienen en su mayor parte las condiciones técnicas del primer proyecto, introduciendo sólo algunas modificaciones tendentes a corregir pequeños errores que se habían detectado después de haber iniciado el proceso constructivo.

Uno de los aspectos más interesantes del contrato es la constatación, en esta ocasión de manera explícita, de las dos vertientes distintas que tenía el proceso constructivo para la arquitectura de la época, claramente diferenciadas incluso en las personas que llevaban a cabo cada una de ellas. Por un lado está la

¹¹ No se tienen hasta el momento noticias documentales de otras obras importantes realizadas por Francisco Blas.

¹² Francisco de la Sota es un personaje muy poco conocido, que sería maestro de obras de la catedral de Astorga entre 1732, cuando muere Pablo Antonio Ruiz, su antecesor en el cargo, y 1737, año de su muerte; cfr. M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, *ob. cit.*, p.187. Sabemos que Francisco de la Sota diseñó por aquellos años el puente astorgano de la Moldera, como se recoge en E. MORAIS VALLEJO, "Proyecto, construcción y vicisitudes del puente de la Moldera de Astorga, a través de la documentación", (en prensa).

¹³ Analizamos a continuación el contrato, que presentamos transcrito al final de este artículo en el apéndice documental. A él remitimos para todas aquellas cuestiones específicas que vamos a tratar, sin necesidad de volver a citarlo.

faceta intelectual, referida al proyecto, a la especulativa y a los valores estéticos. Esta actividad la desempeñaban los maestros arquitectos, los únicos capacitados para ello, tanto por su preparación específica como por el reconocimiento que tienen acreditado dentro de la profesión. La otra faceta consiste en la materialización de las ideas previas, llevando la dirección de la obra. Para hacer esta labor no se necesitaba ser arquitecto, sino que eran los maestros de obras, en sus distintas variedades —de cantería, de albañilería, de carpintería— los encargados de los aspectos prácticos de la construcción¹⁴.

Los primeros diseñan la obra, hacen las trazas y redactan las condiciones. En este caso concreto también se ocupa de la supervisión de la marcha de la edificación, pero sobre todo atendiendo a los aspectos formales y decorativos. Parece que lo técnico se da por supuesto que estará bien realizado, no en vano se ha entregado la obra a un especialista en la construcción, al cual se le supone una capacitación suficiente para solventar todas las cuestiones prácticas. De esta manera, Francisco de la Sota queda encargado de asistir a la delineación de los perfiles, cartelas y tarjetas, así como al correcto diseño de arcos y crucería de nervios o al trabajo de jahárrar los paramentos, entre otras cosas de menor importancia. Suponemos que en el primer contrato, además de haber realizado la traza y las condiciones, Pablo Antonio Ruiz tendría las mismas o parecidas competencias.

¹⁴ Sobre la diferencia entre maestro arquitecto y maestro de obras en la arquitectura del barroco español, se puede consultar M. V. GARCÍA MORALES, *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid, 1991, pp 42-70; IDEM, *El oficio de construir: origen de profesiones. El aparejador en el siglo XVII*, Madrid, 1990, pp. 179-196; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro", *R.A.B.M.*, n° 67, Madrid, 1959, pp. 405-408; IDEM, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, 51-72; V. TOVAR, *El arte del barroco*, Madrid, 1990, pp. 54-76; A. CÁMARA MUÑOZ, *ob. cit.*, pp. 45- 83; T. FALCÓN MÁRQUEZ, *El aparejador en la Historia de la arquitectura*, Sevilla, 1981, pp 13-33; B. BLASCO ESQUIVIAS, "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemáns", *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 4, Madrid, 1991, pp. 159-194.

Los segundos se ocupan de los aspectos materiales y manuales. Entre sus misiones destacan la compra al mejor precio posible de los materiales necesarios para la construcción; la contratación del número correcto de peones y oficiales para trabajar sin perder dinero, pero al mismo tiempo sin dilatar en exceso los trabajos por falta de mano de obra; estar presente en la obra, vigilando para que las cosas se hagan correctamente; en fin, llevar la dirección de la obra para que se realice conforme en todos sus puntos con la traza y las condiciones insertas en el contrato, terminando los trabajos dentro de los plazos convenidos. Aquí es el maestro de carpintería Francisco Blas quien se constituye en el maestro de obra, comprometiéndose a realizar la obra en la iglesia de Sancti Spíritus con los requisitos determinados en el pertinente documento notarial.

La escritura contractual de la obra, firmada en Astorga el dos de mayo de 1737, tiene las cláusulas características y propias de la época, haciendo uso de las fórmulas arquetípicas para este tipo de contratos¹⁵. Francisco Blas, como la parte principal y obligada, se compromete a proseguir y finalizar los trabajos iniciados con anterioridad en las bóvedas de la iglesia, trazadas por Pablo Antonio Ruiz, dándolas acabadas con toda la perfección precisa para el día 20 de septiembre del citado año. Gerónimo Fernández de Velasco y Pantoja, canónigo de la catedral de Astorga, se constituye en nombre del monasterio en la otra parte contratante, obligándose a pagar la cantidad de 2.900 reales de vellón por el total de los trabajos acordados.

¹⁵ Los modelos de contratos de obra arquitectónica son muy similares entre sí, existiendo escasas variaciones entre las distintas clases de edificios o en las diferentes regiones españolas, cfr. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, pp. 35-50; M. V. GARCÍA MORALES, *La figura del arquitecto...*, pp. 187 y ss.; B. ALONSO RUIZ, *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto, Santander*, 1992, pp. 37-51; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. A., *Arte y sociedad en Compostela 1660-1710*, La Coruña, 1996, pp. 17-61; TAÍN GUZMÁN, M., *Los arquitectos y la contratación de obra arquitectónica en la Galicia Barroca (1650-1700)*, La Coruña, 1997.

Para garantizar que terminará la obra según lo convenido, el maestro contratado presenta a sus fiadores, que serán los encargados de solucionar a su costa cualquier adversidad que pudiera surgir durante la realización de los trabajos, o incluso pagar a otro artífice en caso de que Francisco Blas no llegara a finalizarla. También se contemplan graves sanciones si la conclusión de la edificación se retrasase; así, se estipula el descuento de la sexta parte del dinero contratado si el 20 de septiembre del año en curso no estuvieran las cubiertas de la iglesia terminadas y listas para la oportuna inspección de los peritos, y otra sexta parte más por cada uno de los meses de retraso que se fueran acumulando.

La forma de pago tiene un tanto de originalidad, ya que, en vez de establecer tres plazos conforme iba avanzando la obra, como era lo habitual en la época, se estipula que el administrador pagará cada semana los jornales de los oficiales y peones, y sólo una vez totalmente rematada la obra se entregaría al maestro el resto de la cantidad, hasta completar los 2.900 reales de vellón pactados.

Los aspectos que mayor extensión ocupan en el documento contractual son los más directamente relacionados con las cuestiones específicas de la construcción, indicando de manera minuciosa como hay que actuar con cada elemento. Se fija la forma en que hay que hacer las crucerías, como se han de construir de las bóvedas, la manera de conformar la plementería, haciendo mención desde la disposición de los ladrillos hasta la aplicación de la argamasa y el enlucido, es decir, todas las facetas más prácticas y propias del ejercicio de la profesión de la albañilería. Por todo esto podemos calificar al contrato, sin ninguna duda, como eminentemente técnico. En otro apartado, mucho menos extenso, se atiende a los aspectos formales y al cuidado de la composición de los elementos exornativos, que son los que determinan los valores estéticos que deben acoplarse al gusto de la época. Se especifica la delineación de las molduras, el trazado de arcos, el juego de perfiles, la forma de las ventanas, la disposición de

adornos y cartelas, la definición de las claves, y demás cuestiones de este estilo.

Resulta interesante destacar que en el condicionado se menciona el aprovechamiento de las claves de las bóvedas antiguas, que debían ser restauradas antes de volver a ubicarlas en su nuevo lugar; también se habla de la confección de otras nuevas, según el gusto del maestro de la catedral o del canónigo que actuaba en nombre del monasterio, pero tratando, según dice de manera explícita el escrito, de que se note su novedad para no confundirlas con las primitivas. Esto nos indica, por otra parte, que en el nuevo diseño de las bóvedas hay un mayor número de claves, siendo por tanto distinto al ideado para la cubrición del templo en el siglo XV. La cuestión que dejamos planteada por el momento es la siguiente ¿qué razones motivaron el mantenimiento de la fórmula de las bóvedas de crucería, de claras reminiscencias antiguas, cuando no anticuadas, si se quería renovar el aspecto de la iglesia con formas modernas más acordes con su tiempo?

En cuanto a los materiales, ya hemos comentado la utilización del ladrillo como componente base, y del yeso como elemento de superficie para enlucir la fábrica y hacer el trabajo decorativo. Se indica que se ha de utilizar yeso de Ampudia, considerado en la época como el de más calidad, siendo corriente su utilización en las principales edificaciones del barroco leonés. El uso de la piedra se limita a la formación de arcos, nervios, claves y pilastras, e incluso se dice que en algunos de ellos se puede fingir su constitución pétreo, cuando la corrección de su presencia así lo exija.

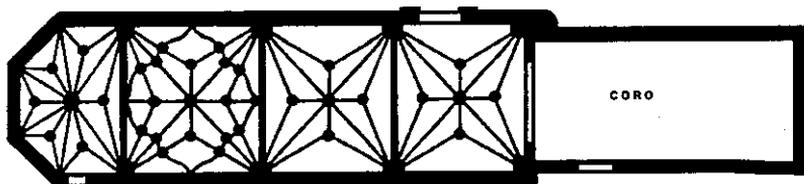


Fig. 1. Planta de la iglesia.

El resultado final de la reforma es la conformación de un espacio religioso longitudinal, sin obstáculos visuales entre el altar del presbiterio y los coros de las monjas situados a los pies. Esta distancia se salva mediante la sucesión de tres tramos, definidos cada uno de ellos por una bóveda de crucería, separados entre sí por el correspondiente arco peripiaño apoyado en un juego de sencillas pilastras toscanas. Los muros de la iglesia se articulan gracias a las pilastras y a los arcos formeros, sirviendo estos para albergar los retablos laterales, de interesante factura barroca, colocados posteriormente y que ocultan en parte la decoración arquitectónica.

Con el diseño de las nervaduras de las cubiertas se quiso combinar la simplicidad con la variedad. El presbiterio, ligeramente más alto que el resto de la iglesia y separado por un arco cuya rosca presenta esviaje para salvar la altura, se cubre con una bóveda estrellada; doce nervios salen de forma radial de la gran clave central, unos buscando los ángulos del semiexágono del ábside, mientras que los otros llegan al encuentro de los terceletes. La bóveda del tramo anterior al presbiterio tiene un diseño basado en la utilización de nervios combados. Sin embargo, las dos últimas bóvedas, aquellas que se encuentran más cercanas a los coros, son mucho más sencillas de dibujo, con la simple adición de terceletes a los nervios principales.

En todos los cruces donde confluyen al menos dos nervios, se disponen claves decorativas con relieves escultóricos de motivos vegetales, heráldicos o figurativos. Con ellos se organiza un programa iconográfico que pretende la exaltación de San Francisco de Asís y de la Orden fundada por él. Las representaciones vegetales son de factura muy carnosa y voluminosa, con interés realista y sin precisar necesariamente simbolismos; aparecen en todas las bóvedas, acompañando a los demás relieves y ayudando a hacer la composición ornamental. Los otros motivos tienen que ver, de manera directa o indirecta, con la propia congregación o hacen alusión a la advocación del monasterio, como pasamos a analizar a continuación.

En el presbiterio, lugar cargado con un especial grado de sacralidad, aparece el Espíritu Santo representado mediante el símbolo de la paloma –aludiendo a la advocación del monasterio-, situado en la clave más extrema del eje longitudinal de la iglesia, por lo tanto sobre el sagrario y el primitivo altar que estaba adosado al retablo; en el centro una gran clave pinjante se adorna con caras de ángeles, cintas, tarjetas, roleos, ramos de frutas y formas vegetales. Un ángel en una, y cuatro florones en las otras, completan el adorno de las cinco claves restantes.

Cada una de las demás bóvedas lleva en su centro un escudo, todos ellos distintos pero relacionados con la Orden de San Francisco. Primero nos encontramos con la cruz del Santo Sepulcro, emblema que une a los franciscanos con Tierra Santa, aquel territorio que el santo puso tanto empeño personal en evangelizar. A continuación aparece la representación de las cinco llagas, en recuerdo de las que le infligieron a Jesucristo en su crucifixión y muerte, pero también de los propios estigmas que le impuso un serafín al santo de Asís, cuando estaba en pleno éxtasis en el monte Alvernia. Por último, en el tramo anterior al coro, está la forma heráldica específica de la congregación franciscana, que lleva en su interior el brazo de Cristo cruzado con el de San Francisco, cada uno con sus respectivas llagas, sobre una cruz vacía.

Los Apóstoles comparten protagonismo con los temas descritos, ocupando doce de las claves de la bóveda anterior al presbiterio; llevan su atributo distintivo, con el fin de ser reconocidos. La ubicación del colegio apostólico no es aleatoria, sino que podemos considerarla como una glorificación más de las semejanzas establecidas entre la vida de San Francisco y la de Jesucristo. Este parangón es muy querido por la iconografía franciscana, pues el santo también tuvo doce discípulos, uno de los cuales, como Judas, fue rechazado¹⁶.

¹⁶ El tema de la similitud de las vidas de San Francisco y Jesucristo ha sido tratado iconográficamente por L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona, 1997, vol. 3, p. 546.

El resto de los elementos decorativos del templo se reduce a cuatro ángeles ubicados en los arranques de la bóveda central y a la labor de yesería que recorre la zona superior de los muros. Para ésta se eligió la combinación de diferentes molduras, ofreciendo un interesante juego exornativo basado en formas geométricas y abstractas. Resulta oportuno recordar aquí como en la primera mitad del siglo XVIII se hicieron en Astorga una serie de obras religiosas engalanadas con una labor de yesería de gran categoría¹⁷, como son por ejemplo las parroquias de Santa Marta, San Bartolomé y San Julián (hoy santuario de Fátima), que dieron una peculiaridad a la arquitectura del barroco astorgano¹⁸. Ahora bien, en ellas se utiliza el yeso con una gran profusión, llegando a invadir por completo las bóvedas con una multitud de formas quebradas y zigzagueantes, mientras que en Sancti Spíritus todo es más contenido. Parece que al acometerse la intervención barroca, destinada a modificar el aspecto interior del templo haciéndolo más acorde con el gusto de la época, no se quiso en ningún caso contradecir el talante austero de la congregación franciscana.

Se pueden distinguir tres tipos distintos de yeserías, dispuestas en lugares diferentes. Las ventanas de la capilla mayor, amplias para dar luminosidad al altar y al retablo, se enmarcan con baquetones de formas geométricas y dibujo quebrado, que recuerdan a la misma disposición utilizada en la cercana parroquia de Santa Marta.

Los dos tramos siguientes llevan un aparato decorativo pensado para enmarcar las ventanas del muro de la epístola, que se repite en el muro opuesto por correspondencia simétrica. Se organiza como si se tratase de ornar una pequeña portada, con pilastras, entablamentos, placas recortadas, aletones, y demás elementos de simulación arquitectónica; en la parte superior se

¹⁷ LUENGO MARTÍNEZ, J. M., "Las yeserías decorativas del barroco astorgano", *El Pensamiento Astorgano*, nº 7.444, Astorga, 1953.

¹⁸ Estas iglesias han sido estudiadas por E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al barroco...*, pp. 363-374; IDEM, *La arquitectura del barroco...*, pp. 55-84.

ve una venera entre hojarasca, de evidente recuerdo compostelano en una importante ciudad del Camino de Santiago. En la actualidad no se puede apreciar esta decoración en toda su dimensión, porque los retablos colocados posteriormente la ocultan en su mayor parte; de hecho se aprovecharon los vanos para hacer sendos transparentes en los áticos de dichos retablos. Resulta de especial interés el tramo anterior al presbiterio, ya que allí aparece la fecha de realización de la reforma y nueva consagración de la iglesia, inscrita sobre dos cartelas; en la ubicada en el lado del evangelio se lee: AÑO DE, completándose la leyenda en el lateral opuesto: 1737.

En el último tramo los muros se exornan de nuevo con molduras quebradas y de formas geométricas, pero ahora organizadas en torno a un motivo circular central —que en el caso del lateral de la epístola se corresponde con el óculo situado en la portada—, y grandes puntas de diamante triangulares en los laterales. Finalmente, sobre la reja del coro bajo y dando paso al entablamento que soporta el piso del coro superior, nuevos dibujos geométricos animan la pared del fondo de la iglesia, formando una arquería ciega con enjutas decoradas.

Como conclusión, queremos subrayar dos aspectos que consideramos de sumo interés. En primer lugar, destacamos la circunstancia de que fueron dos maestros de obra de la catedral de Astorga los encargados de establecer los caracteres arquitectónicos de la edificación. Esto no se explica únicamente por las excelentes y directas relaciones existentes entre el monasterio y el cabildo catedralicio, sino más bien por cuestiones de garantía y prestigio. Contratar a un maestro de solvencia reconocida era sinónimo de seguridad en el resultado final, otorgando además un lustre añadido a la nueva obra, pues no en vano había sido diseñada por el arquitecto más famoso de la ciudad, quien llevaba la dirección de la fábrica de la catedral.

El segundo aspecto, ya apuntado más arriba, se refiere a la utilización en pleno siglo XVIII de un sistema constructivo basado en el empleo de las periclitadas bóvedas de crucería, muestra de un evidente arcaísmo que parece contradecir cualquier senti-

do de novedad que se quisiera dar al templo. Podría aducirse el hecho de que por aquellas fechas se estaba terminando la obra de la catedral, donde se había empleado bóvedas de crucería para cubrir sus naves¹⁹, con la intención de imitar las primitivas. Aunque fueran las mismas personas quienes estaban trabajando a la vez en los dos edificios, en el templo catedralicio la crucería se eligió por motivo de unidad de estilo –cuestión que no es momento de analizar ahora–, en absoluto necesaria en el caso de Sancti Spíritus.

Otra posibilidad, más plausible, tendría que ver con la historia del monasterio y con el carácter de las religiosas que lo ocupaban. La intervención estaba encaminada a cubrir de nuevo espacios antiguos, manteniendo en su mayor parte la edificación anterior. Quizás por ello se optó por utilizar unas cubiertas que no desentonaran en exceso con el primitivo aspecto, tratando de no romper con la tradición, siguiendo un método que hoy consideraríamos historicista.

En cualquier caso, la Orden de San Francisco no podía ofrecer el repertorio de galas barrocas que en otras iglesias habían conferido las yeserías decorativas, contradiciendo de forma ostentosa su sentido de la austeridad, prefiriendo decantarse por formulaciones más sencillas que a su vez remitiesen a la tradición.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1737, mayo, 2, Astorga.

Contrato para continuar con la obra de las bóvedas de la iglesia del monasterio astorgano de Sancti Spíritus

A.H.P.L., Protocolos de José García Raposo, caja 10.190, fols. 240-242.

¹⁹ Así lo expresa M. J. A. CASTRO CASTRO, *ob. cit.*, p. 28.

En la ciudad de Astorga, a dos dias del mes de maio de mil setezientos y treinta y siete años, ante mi el escribano y testigos ynfrascriptos parezieron presentes el señor don Geronimo Fernandez de Velasco y Pantoja, canonigo de la Santa Apostolica Yglesia Catedral de ella, de la una parte y de la otra Francisco Blas, vezino de la ciudad de Valladolid, maestro de albañileria, prinzipal obligado = Juan de Avajo, Martin Alvarez, Juan Lorenzo y Franzisco Mendaña, sus fiadores, vezinos del arraval de Retivia, extramuros desta dicha ciudad, y todos, principal i fiadores juntos y de mancomun, a voz de uno y cada uno de ellos por si y por el todo, ynsolidun, renunziando como espezial y espresamente renunziaron las leies de duobus rex debendi di, la autentica presente de fide y usoribus, la epistola del divo Adriano venefizio y remedio de la escursion, division de vienes, posito de las espensas y mas derechos y leies de la mancomunidad, como en ellas y en cada una se contiene, devajo de las quales dijeron que por quanto se an convenido y ajustado como en virtud de la presente escriptura, en la mejor forma mas fuerte y eficaz que pueden y aia lugar de derecho, se ajustan y convienen en que el dicho Franzisco Blas aia de proseguir y finalizar, y con efecto prosiga y acabe la obra de las bóvedas e yglesia del convento de religiosas del Spiritu Santo de esta dicha ciudad, segun y en la conformidad que las dejo trazadas Pablo Antonio Ruiz, difunto maestro que fue de las obras de dicha catedral, como se reconoze y ven por su traza y cruzeria en los diseños que estan firmados del espresado Franzisco Blas y de Franzisco de la Sota, maestro actual de la catedral de dicha ciudad, y en su poder de este, vien arregladas a zintreles, todas sus diagonales buscando sus zentros para sentar las sinbleas en la conformidad que se deve ejecutar, dandosele sus cabedades o zircunferenzias arregladas a los arcos que estan ejecutados de canteria, a cuiá opocezion se an de hazer otros que agan gueco de raxola con la salida que demuestra la pilastra buscando su mazizo de filetes y bocel, el qual se a de ejecutar con el ejecutado, emendando el equiboco que tubieron los canteros en no dejar ensalmerado para el arranque de dicho arco, que aora se ha de azer de raxola de modo que

no se conozca el defecto finjiendolo de piedra, asi de voquillas de arcos como de molduras y mocheta y toda la cruzeria, dandoles a las cruzerias y claves todo el relieve correspondiente con un grazioso perfil; y primero que esto se a de fabricar la boveda, que ha de ser su fortificazion en la manera que se prinzipio, que despues de puestas las sinbleas en la forma que se deve, se prinzipiaran a formar y aran las pechinas asta el terzio de su alto mazizas, y luego se ira tabicando por iguales, y todas de todos los quatro lados a zintrel segun y conforme lo pide su zentro, y acabada una ilada y zerrada que sea, se a de prinzipiar otra por donde prinzipio la primera porque aia echo cuerpo y que este buscando travazon una con otra, sin bajar ni subir una ylada mas que otra ni ladrillo que no este devajo de su centro y que siga todas las iladas, en esta conformidad asta zerrarlas todas; y luego para su fortificazion se aian de echar en los guecos de las aristas a diagotrales sus rezintos de ladrillos de media asta bien enchufados de yeso, y para travazon de esta otra orden de ladrillos a asta entera, buscando su trabazon con la de avajo, y que una y otra aian de zerrar en esta conformidad asta encontrarse todos los zentros de aristas o diagonales, y los estrivos o lenguetas aian de levantar de los mazizos de pechinas arriva quatro pies por uno de ancho, y estas bien argamasadas como todo lo demas, y que despues de zerradas dichas bovedas, antes de los estrivos se ayan de echar unas lechadas de yeso que reconzentren todas las juntas que aian quedado bazias; y despues de echo todo esto por la parte concoba de dichas bovedas, se aian de echar sus maestras, bien arregladas y sin garrotes ni irregularidades, en todas las aristas y partes en donde se deve ejecutar a zintrel, para jarrearlas con mas perfezion, de modo que queden con tal disposizion que en todos los planos que havia de tener o cruzeria por la parte concoba, o estrivos o rezinchos por la parte tesa rejistrado su grueso o mazizo, no pase con garreo ladrillo y lechada de seis dedos y no tenga menos que zinco, y este aia de ser bien argamachado, aprovechando el material con sus cascotes o yesones conbenientes, y despues de esto se aia de linzar y compartir la cruzeria en la forma que esta en el diseño, aprovechando las

claves que ai antiguas, despues de averlas perfizionado en la forma que ellas piden para que no se equiboquen con lo nuevo, y las que faltan hazerlas a gusto del maestro de dicha catedral o de el espresado don Jeronimo, y lo mismo a de ser en el perfil de la cruzeria o perfiles que dicho maestro aia de dar el justo del perfil; y que por quenta de el espresado Franzisco Blas se aia de abrir la terraja o terrajas, y que en la boveda que aga ochavo se advierte que en los angulos otusos, que divide, digo el estribo aia de poner sus repisas para buscar los mazizos de las diagonales y el perfil de estas aya de ser moldura; y despues de ejecutada dicha cartela, aia de resaltar la cornija o ynposta que tienen las pilastras de canteria, la qual a de correr toda ella por todos los guecos de los arcos con su collarino; y los dichos arcos de dicho seisabo aia de subir asta buscar su zentro correspondiente a el arco toral abozinado, a medio punto si pareziere conveniente y sino a punto sobido, y su fortificazion en la conformidad que las otras. Su cruzeria la que demuestra el deseño, y las repisas de las molduras avajo aia de bajar dos pies y medio atanbanilladas, mas se advierte que de los arcos formados avajo aia de garrease todo de avajo arriva, echando primero sus maestras de zinco a zinco pies para que los guecos de las maestras no bajen lo que arcan las reglas, con que se an de correr de maestra a maestra si tubiere mas dilazion, y esto a de ser con cal y arena, y luego de la inposta arriva lo que aze el tenpano de los arcos, aian de linear los adornos de tribunas y requadros de ventanas en la conformidad que estan los dos dizeños, y a la similitud que asta el segundo aia de ser el de la puerta, y esta frente de ella solo abra la diferenzia sino pudiese correr la cornija por lebanantar la puerta mas que ella pide por su linia recta, se aia de mover una buelta para que corra de parte a parte sin perderse, y en lugar de ventana quadrada, si pareziere, se pondra un obalo grazioso, mucho mas capaz que el que ai rozando en la manposteria, para darle mas rasgado que el que tiene, y enfrente su correspondiente aia de buscar el mismo movimiento para que no diferenzie, los requadros de ventanas aian de sus perfiles un brageton bien movido, todas las demas molduras como ya se ben sus perfiles,

los oballos an de llevar los perfiles de las bentanas o tribunas, en los tenpanos de los arcos del seisavo en donde se vea haia de llevar tanvien un requadro con el mismo perfil, y se advierte que si pareziere conbeniente todos los adornos se aian de finjir de piedra, vien fingido se aia de ejecutar, y en todos los planos que no cupen las molduras se aia de labar con yeso bien bruñido, sin que se conoza golpe ni encuentro alguno. Y para todo esto se le an de dar al dicho Franzisco Blas todos los materiales nezesarios, y los despojos de las bovedas antiguas para que las claves las componga como queda advertido, y lo demas lo queme o se aproveche de ello; y que el yeso aia de ser de Anpudia, bueno a satisfazion. Y a todo lo que fuese para perfiles, delinear y dibujar todos los tenpanos de arcos, cartelas y tarjetas, a de asistir el maestro de dicha cathedral, a cui a satisfazion a de quedar, como tanvien la cruzeria, y asistir a la demostrazion de ella despues de jarreada, y dar por buena toda la referida obra, y las claves que falten, las que agan medio buen adorno, las de los extremos mas leves, y dar concludida y finalizada dicha obra para el dia veinte del mes de septiembre que viene deste presente año de la fecha, y no cumpliendo y ejecutando la referida obra dentro del tiempo señalado, con las clausulas arriva zitadas y todas las demas que para ejecutarla fueren convenientes, y se demuestran en dichos sus diseños, pueda el dicho don Geronimo Fernandez de Velasco buscar maestros y ofiziales de satisfazion para que finalizen dicha obra a quenta de dicho Franzisco Blas y sus fiadores, sin que unos ni otro se pueda obponer a ello, ni aun travajar en ella sino fuese permitiendoselo por merced, y ademas de ello aian de quedar y queden sujetos dicho prinzipal i fiadores a perder una sexta parte de la cantidad que avajo yra espresada, y en que tienen ajustada dicha obra, sino la diese finalizada para el dicho dia veinte de septiembre, y en cada mes de alli adelante aian de perder la misma cantidad de la sexta parte, o lo correspondiente en los dias que se dilatasen = Y por razon de hazer todo lo referido en dicha obra, le a de dar y pagar al dicho Franzisco Blas el espresado señor don Geronimo dos mil y nuebezientos reales de vellon, y por quenta de estos en cada semana solo se le ha de dar

para pagar los jornales de los ofiziales y peones que travajasen en dicha obra, y fenezida y acabada esta le a de acabar de pagar y satisfazer la restante cantidad, asta el cumplimiento de los dichos dos mil y nuebezientos reales de vellon, cumplido y ejecutado que sea todo lo capitulado en dichos diseños y en esta escriptura, la qual an por firme, y contra ella ni parte no iran ni la daran otro sentido ni interpetazion alguna mas que el literal de su llaneza, pena del que lo contrario hiziere, ademas de no ser admitido en juicio ni fuera de el, pague las costas, daños y menoscavos que sobre ello se siguieren y causaren, para cuiu execucion y cumplimiento obligavan y obligaron sus personas y vienes muebles y raizes, espirituales y tenporales, presentes y futuros, y davan y dieron todo su poder cumplido a las justizias de su Santidad y Magestad, cada parte a las de su fuero conpetentes para que les apremien a todo lo que derecho es, como si fuera por sentenzia de juez competente pasada en cosa juzgada, renunziaron todas las leies de su favor con la general y derechos de ella en forma, y asi lo otorgaron por firme ante mi el escribano y testigos, que lo fueron presentes don Antonio Diasbara, presvitero, Francisco Calvo, vezinos desta ziudad y Manuel Antonio Varreyro, residente en ella, los otorgantes doi fee les conozco, firmaron los que supieron, y por los que dijeron no saver a su ruego lo firmo un testigo

(Firmas y rúbricas)

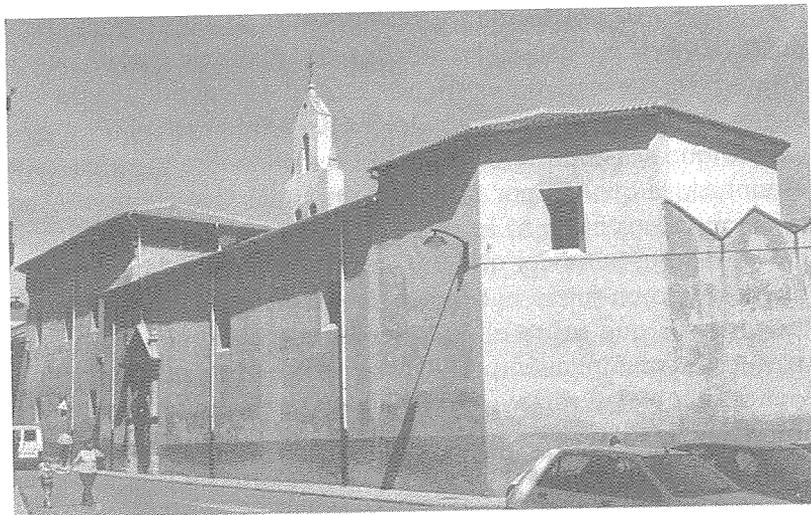


Lámina 1. Exterior de la iglesia de Sancti Spiritus.



Lámina 2.
Interior de la
iglesia con la
vista del pres-
biterio.



Lámina 3. Interior de la iglesia con los coros al fondo.

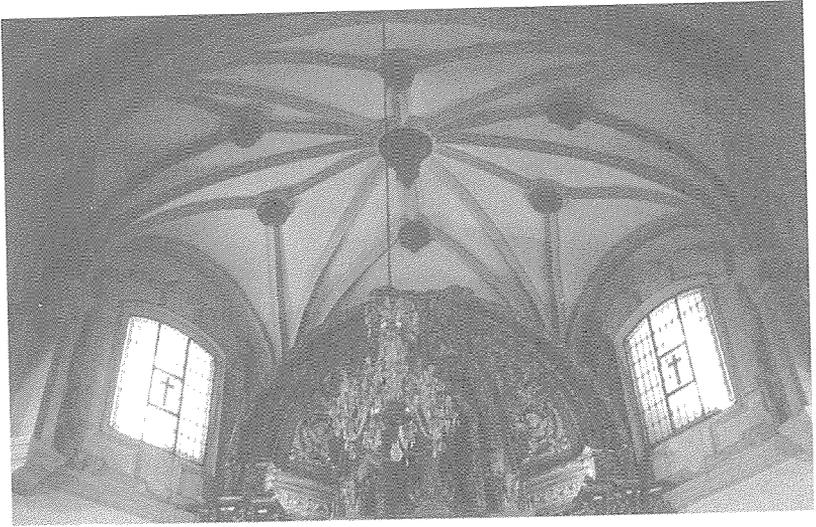


Lámina 4. Detalle de la bóveda del presbiterio.

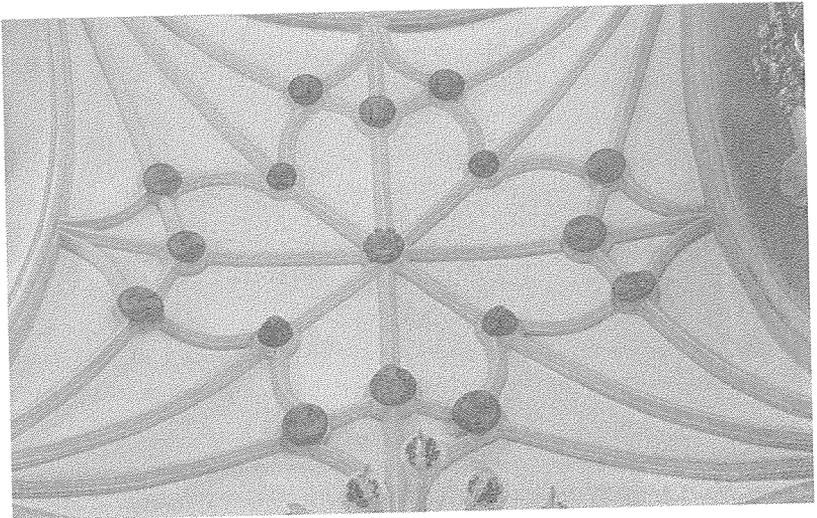


Lámina 5. Detalle de la bóveda donde se representan los apóstoles.



Lámina 6. Detalle de la decoración de yesería de los muros.



Lámina 7. Detalle de la decoración de yesería, con la fecha 1737.