

LA INTRODUCCIÓN DE LAS FORMAS BARROCAS EN LOS CONVENTOS FEMENINOS DE LA PROVINCIA DE LEÓN (ESPAÑA)

EMILIO MORAIS VALLEJO

El convento es una de las señas de identidad más eminente de la España del barroco, hasta el punto de estar considerada esta etapa determinante para el desarrollo de la cultura conventual¹. Fue en este período histórico, que establecemos en el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, cuando más proliferaron en España las congregaciones religiosas², llegando a considerarse excesivo el número de conventos para las posibilidades económicas y sociales del momento³.

La mayoría de las comunidades disponían de complejos edificios formados por múltiples dependencias, necesarias para satisfacer las particulares funciones propias de una vida religiosa en comunidad, por lo general con fábricas que databan de la época de la fundación en la Edad Media. Esta circunstancia hacía que sus estructuras estuvieran con bastante frecuencia viejas, cuando no cerca de la ruina y necesitadas de profundas reformas. En ocasiones la exigencia se debía al acondicionamiento de sus instalaciones para adaptarse a las nuevas circunstancias litúrgicas e ideológicas, surgidas tras el Concilio de Trento⁴, lo cual era una buena dis-

¹ S. SEBASTIÁN, "Sentido del barroco español", en *Los siglos del barroco*, Madrid, 1997, p. 8.

² La población eclesiástica en términos absolutos y relativos la estudia F. RUIZ MARTÍN, "Demografía Eclesiástica", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, t. II, Madrid, 1972.

³ El asunto en Castilla y León fue motivo de varias consultas al Consejo para atajar la situación, A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La sociedad española en el siglo XVII*, t. II, Madrid, 1970, pp. 227-230. El crecimiento desmesurado del patrimonio eclesiástico motivó un consejo de Felipe III en 1618: "que se tenga la mano en dar licencia para muchas fundaciones de religiones", J. CHECA, *Barroco esencial*, Madrid, 1992, p. 493.

⁴ A. CÁMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid, 1990, p. 22.

culpa para iniciar la demolición de lo antiguo y sustituirlo por formas modernas que se adecuaban a las recientes convicciones. Otras veces las instalaciones resultaban insuficientes por el aumento de religiosos propio de la época, pero también podía surgir la necesidad de cambio por la modificación del gusto y el deseo de modernidad. En cualquier caso, se puede afirmar que todos los conventos cambiaron su aspecto, en mayor o menor medida, por influencia de la nueva corriente estética del barroco; la diferencia estriba en la cronología, en el grado de implantación de las novedades y en su categoría artística. Hay, pues, un inusitado interés en renovar la fisonomía de los monasterios, en aras de una nueva interpretación de los valores que tienen los edificios religiosos para coadyuvar a la labor catequizadora preconizada por la Contrarreforma, además de la adecuación de sus dependencias a los nuevos tiempos, tanto estéticos como litúrgicos.

Los cenobios femeninos no fueron ajenos a este ambiente y, como los masculinos, fueron adaptándose paulatinamente a las novedades. En la documentación que se guarda de ellos es difícil hallar teorías o justificaciones de los cambios estilísticos, por lo que tenemos que basarnos en las realizaciones artísticas y arquitectónicas para tratar de explicar por qué entraron en crisis las formas renacentistas y fueron sustituidas por las barrocas.

La provincia de León es un territorio de considerable extensión y variable geografía, que además contiene dos diócesis diferentes, León y Astorga. Al llegar el año 1600 tenía un buen número de monasterios femeninos y algunos más se fundaron en esta época, que abarcan un amplio abanico de congregaciones como benedictinas, cistercienses, franciscanas, dominicas, agustinas y premostratenses⁵. Con estos datos, puede ser considerado como un buen ejemplo para estudiar la entrada de las formas barrocas en una zona periférica, un tanto alejada de los principales focos artísticos —como por otra parte sucedía en la mayoría del amplio territorio hispánico del momento— pero que en ningún caso se puede considerar como aislada pues hasta aquí llegaban todas las innovaciones, aunque algunas veces fuera con retraso⁶.

⁵ L. M. RUBIO PÉREZ, "El monacato femenino en León durante la Edad Moderna: Estado de la cuestión y primera valoración de conjunto", *Claustros leoneses olvidados*, León, 1996, pp. 45-84, analiza aspectos históricos de los conventos leoneses de monjas, cifrando en 18 el número seguro de fundaciones femeninas, que son 19 para T. BURÓN CASTRO, "La desamortización de los monasterios femeninos en las diócesis de Astorga y León", *Claustros leoneses olvidados*, León, 1996, p.99.

⁶ Los edificios monacales femeninos leoneses todavía no han sido suficientemente analizados desde los puntos de vista artístico y arquitectónico. La gran mayoría de los estudios existentes se refieren a la etapa medieval, siendo muy escasas y tangenciales las referencias a las realizaciones de la Edad Moderna, lo cual es evidente incluso en algunas monografías.

Los pertenecientes a la Orden del Císter se recogen en E. FERNÁNDEZ Y OTROS, *El arte cisterciense en León*, León, 1988; F. M. D. YÁÑEZ NEIRA, "Los cistercienses en León", *Tierras de León*, nº 41, León, 1980; J. C. VALLE PÉREZ, *Arquitectura cisterciense en León*, Madrid, 1992.

Entre los diferentes edificios que componen el complejo conventual destaca la iglesia, donde vamos a centrar nuestro estudio. Es un espacio de especial importancia, no sólo por ser lugar sagrado, por su función litúrgica o por el uso que hacen de él las monjas para asuntos propios de la comunidad, sino también porque es el lugar abierto a los fieles, donde conviven en ciertos momentos los seglares y las religiosas para asistir a oficios comunes⁷. Por ello se convierte en un factor importante para apoyar la acción de la Contrarreforma y hacer propaganda del ideal católico surgido de ella⁸. Su factura viene condicionada por la pervivencia de las estructuras medievales a las que deben adaptarse las nuevas realizaciones, siendo escasas las hechas de nueva planta, insuficiencia que impide establecer una verdadera tipología. Entre las novedades del barroco está la mayor importancia dada a la zona abierta al pueblo en general, hasta entonces poco tenido en cuenta, que puede acceder a ella con la lógica restricción horaria para respetar la vida monástica. Es el escaparate de todo el convento, razón por la cual hay mayor celo en cuidarla con esmero, pues es la imagen que se llevarán los fieles del monasterio; la apariencia, categoría primordialmente barroca, adquiere un valor decisivo en la configuración de las iglesias conventuales del período.

Ninguna de las sesiones del Concilio de Trento tomó una decisión concreta sobre la arquitectura religiosa, las únicas recomendaciones se referían al decoro de las iglesias, que debían presentar un aspecto exterior e interior digno, procediéndose a su reparación cuando fuera necesario⁹. Esta indicación fue suficiente para

Algunos conventos han sido incluidos en trabajos generales referidos a Castilla y León, por ejemplo, E. CASAS CASTELLS, "La arquitectura de las iglesias de monjas cistercienses en el reino castellano-leonés: cambios y reformas estructurales emprendidas en las mismas a partir del siglo XV", *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*, León, 1992, pp. 459-475; P. J. LAVADO PARADINAS, "Palacios o conventos: arquitectura en los monasterios de Clarisas de Castilla y León", *Actas del Congreso Internacional: Las Clarisas en España y Portugal*, Salamanca, 1993; ÍDEM, "Arquitectura doméstica en los conventos de monjas de Castilla y León", *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*, León, 1992, pp. 387-425. La arquitectura barroca de los monasterios femeninos más importantes de la provincia se estudian conjuntamente con los masculinos en E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa*, León, 2000. Los estudios monográficos de cada convento se relacionan más adelante, al tratar cada uno de ellos.

⁷ Su importancia ya había sido defendida por Santa Teresa, que aunque preconizaba casas pequeñas, humildes y sencillas, sin embargo concedía un especial tratamiento para la iglesia, por ser el lugar privilegiado donde se produce el encuentro con Dios, D. GARCÍA HINAREJOS, "Las ideas arquitectónicas de Santa Teresa de Jesús", en *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América. 1492-1992*, t. II, León, 1992, p.252 y 255.

⁸ AA. VV., *Los siglos del barroco*, Madrid, 1977, p. 47.

⁹ A. CÁMARA, *Arquitectura y sociedad...*, p. 135, recoge esta cita de Antonio S. Tessari.

que los responsables eclesiásticos ordenasen todo tipo de obras con la disculpa de conseguir el decoro que conjugase con las nuevas exigencias¹⁰.

La iglesia militante del barroco descubrió que el arte podía servir de un modo distinto a la mera tarea didáctica de la Edad Media. Uniendo las ideas moralistas con los principios místicos, apostó por una imagen retórica y teatral capaz de excitar la devoción, despertar la atención y enternecer la sensibilidad. Se da cuenta de la importancia de los sentidos para el conocimiento, apostando por el sensualismo frente al racionalismo propio de la etapa renacentista¹¹. El arte pasa a ser propaganda y acción, opera sobre el ánimo de la gente incitándola a obrar según un modelo propuesto. Su intención es la de empujar a actuar, dirigiéndose así al comportamiento humano; por eso es usado por la Iglesia como instrumento de conversión y apostolado. El fin del arte es persuadir y agradar, no argumentar; agradar precisamente para persuadir mejor sin necesidad de tener que demostrar las verdades de la fe¹². La novedad barroca está en la incorporación del recurso a la incitación emocional: mover los afectos más que el intelecto. Paulatinamente se van abandonando las posturas ascéticas y místicas para dar mayor importancia a la expresión exteriorizada del sentimiento religioso, es decir, se pasa de la espiritualidad mística propia de finales del renacimiento a la piedad barroca¹³. Por todo ello el arte barroco, al decir de Argán, es un producto originado y dirigido a la imaginación, no a la razón¹⁴. Lo que interesa es captar al fiel y ofrecerle una relación directa con lo divino; para conseguirlo se recurre a la teatralización de los espacios religiosos como método eficaz para impresionar, conmover y persuadir. La pedagogía barroca siente la necesidad de revestir las enseñanzas con un ropaje adecuado que las hiciera atractivas¹⁵, y aquí entra en acción el arte.

Para lograr sus objetivos había que actuar sobre la arquitectura y sobre lo que ésta incorpora, pero teniendo en cuenta que ella en el barroco no se define sólo por un lenguaje estrictamente formal, sino que son decisivos los modos de pensar o de entender el mundo¹⁶. En la arquitectura barroca se experimenta la identidad entre apariencia y sustancia, entre la estructura y la decoración, de manera que en

¹⁰ El tema ha sido tratado por 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.

¹¹ F. CHECA Y J. M. MORÁN, *El Barroco*, Madrid, 1989, p. 211-214

¹² E. BATTISTI, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1990, p. 206.

¹³ J. L. SÁNCHEZ LORA, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, 1988, p. 218

¹⁴ G. C. ARGAN, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1987, p. 261.

¹⁵ F. CHECA Y J. M. MORÁN, *El Barroco...*, p. 124

¹⁶ AA. VV., *Los siglos del barroco...*, p. 47.

lo decorativo se reconoce la totalidad porque a través de ella la razón se mira en el espejo del sentimiento¹⁷.

Al llegar el barroco, si los templos conventuales no alcanzaban los valores que se conceptuaban como imprescindibles, se corregían; si eran antiguos, se reformaban o se hacían de nuevo; si el aspecto no satisfacía los nuevos gustos, se modificaba por medio del arte mueble; si no cumplía las necesidades litúrgicas de la época, se hacían nuevos espacios o estructuras. Surge de esta manera toda una tipología de "escenarios religiosos" como retablos, tabernáculos, relicarios, camarines, transparentes, capillas, y todo aquello que se consideraba oportuno o necesario, fusionando los elementos arquitectónicos con los plásticos. Así, la arquitectura alcanza la integración del espacio real con el ficticio, trasladando la atención del fiel desde lo material a lo eterno, con una utilidad persuasiva¹⁸.

Los conventos femeninos leoneses ya establecidos, como la mayoría de los españoles, reformaron sus sedes, cada uno dentro de sus posibilidades económicas que no solían ser precisamente boyantes. La crisis económica de la época afectó especialmente a los conventos femeninos, que vivían con un nivel de vida material inferior al de los masculinos, pues su vida retirada en clausura les hacía difícil adquirir una base económica sólida¹⁹, por lo cual sus edificios y mobiliario litúrgico se veían condicionados por su financiación; sólo cuando conseguían un patrono rico y dadivoso podían encargar obras de categoría, como le sucedió al convento de la Anunciada, cuyos patronos, los marqueses de Villafranca, se obligaron a financiar la construcción de la iglesia con tres mil ducados²⁰. No obstante, la mayoría de los conventos se endeudaban para poder afrontar las obras, lo que demuestra el especial interés que tenían por cambiar la imagen de sus edificios²¹.

Las iglesias que se levantaron de nueva planta fueron realizadas con gran sobriedad arquitectónica, estando el elemento exornativo casi reducido a la decoración de las bóvedas con yeserías. En cualquier caso nada comparable con la opu-

¹⁷ R. MASIERO, *Estética de la arquitectura*, Madrid, 2003, p. 122.

¹⁸ J. R. MARTIN, *Barroco*, Bilbao, 1986, p. 25.

¹⁹ C. GÓMEZ-CENTURIÓN, "La iglesia y la religiosidad", en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, (dir. J. N. ALCALÁ-ZAMORA) Madrid, 1989, p. 266; J. L., SÁNCHEZ LORA, *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*, Madrid, 1988.

²⁰ A.H.P.L., *Protocolos de Domingo Ramos*, caja 3.132, leg. 885, fols. 446-451

²¹ Por ejemplo, el convento de la Anunciada tuvo que valerse de las dotes de nuevas monjas para financiar las obras de la iglesia, A.H.P.L., *Protocolos de Domingo Ramos*, caja 3.133, leg. 886, fol. 575 r. El de San Miguel de las Dueñas en los años 1692 y 1744 tuvo que tomar miles de ducados en censos para las obras, A.H.P.L., *Protocolos de Felipe de Arroyo*, caja 2.057, fols. 35 y 36; A.H.P.L. *Protocolos de José García Raposo*, caja 10.196, leg. 2.039, fols. 241-243 r.

lencia de las portuguesas que a pesar de mantener la simplicidad exterior, apostaron por la fastuosidad interior²².

Los templos del convento de Santa Clara –fundado en 1605 con el patronazgo de Francisco y Diego de la Calzada²³–, y el de la Encarnación de Agustinas Recoletas – fundado en 1659 por Ramiro Díaz de Laciana y Quiñones para tener su enterramiento²⁴–, son un claro exponente de baja calidad de la construcción debido a un escaso presupuesto, que tenía como consecuencia unas obras que apenas podían acceder a las nuevas corrientes arquitectónicas, ni alcanzar la categoría suficiente para pasar a la posteridad. De mayor calidad fue la iglesia de las Carbajalás, construida a principios del XVII, que proporciona el modelo característico del siglo para León. El monasterio estuvo asentado en Carbajal de la Legua, hasta que en el año 1600 consiguió permiso para volver a la capital²⁵. La construcción de la iglesia se remató en 1617 con Pedro de Lláne²⁶, consagrándose en 1621²⁷. Está situada en el lado norte del convento con el fin de dejar la parte más soleada a otras dependencias conventuales. Con esta ubicación la fachada lateral del templo actúa como telón de fondo en la plaza donde se localiza. Tiene planta longitudinal de una sola nave dividida en tramos, con la capilla mayor diferenciada y precedida por una media naranja ciega sobre pechinas; tanto el coro alto como el bajo estaban situados a los pies de la iglesia, siguiendo la disposición habitual en los monasterios femeninos de la época, por lo que los fieles se sitúan entre el altar y las monjas, cosa que han de estudiar los arquitectos para satisfacer la dualidad del espacio litúrgico; además, esta disposición hace que la entrada sea lateral. El cuerpo de la iglesia se cubre con bóveda de cañón con lunetos, reforzada por arcos fajones que se corresponden con las pilastras toscanas que articulan el muro y van marcando el ritmo de la composición, ya que no existen capillas laterales. Un entablamento de corte clásico recorre todo el perímetro apoyado sobre los capiteles de las pilastras. Se conforma de esta manera un espacio “cajón”, de marcado volumen cúbico y

²² N. M. FERREIRA-ALVES, “Apoteose do barroco nas igrejas dos conventos femininos portugueses”, *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*, León, 1992, pp.731-745.

²³ M. CASTRO Y CASTRO, “Las Clarisas de Santa Cruz de León, llamadas Descalzas”, *Claustros leoneses olvidados*, León, 1996, p. 303.

²⁴ M. L. PEREIRAS FERNÁNDEZ, “Noticias documentales sobre la fábrica, ornato y ajuar de la iglesia conventual de las Agustinas Recoletas (siglo XVII)”, *Claustros leoneses olvidados*, León, 1996, pp. 399-408.

²⁵ La historia del monasterio está documentada por GARCÍA M. COLOMBÁS, *San Pelayo de León y Santa María de Carbajal. Biografía de una comunidad femenina*, León, 1982. Su arquitectura se estudia en E. MORAIS VALLEJO, *Aportación...*, pp. 197-202

²⁶ A.H.N., Sección Clero, leg. 2.509, citado por GARCÍA M. COLOMBÁS, *San Pelayo de...*, p. 319.

²⁷ A.H.M.L., *Libro de Actas*, n° 22, fol. 737.

muy estático, sólo matizado por la verticalidad de la media naranja que se utiliza para magnificar y definir el presbiterio. Las bóvedas se recubren con yeserías de diseño geométrico y poco resalto, propio de la primera mitad del siglo XVII²⁸. El segundo motivo decorativo es la heráldica. En la capilla mayor hay hasta cinco escudos de los Quiñones, mientras que en el primer tramo de la nave hay otro gran escudo con las armas reales, por ser el monasterio de patronato real, estableciendo de esta manera el doble patronazgo²⁹.

También se hicieron de nueva planta los monasterios bercianos de S. Miguel de las Dueñas y la Anunciada³⁰. Este último fue fundado en 1606 por el quinto marqués de Villafranca y virrey de Nápoles, D. Pedro de Toledo y Osorio³¹, para que profesara su hija y hacer en él su enterramiento³². Su novedad estriba en la utilización del esgrafiado, en vez de la yesería, para la decoración de las bóvedas, lo que aporta una bicromía que proporciona un juego decorativo de gran efecto. Esta técnica, más propia del siglo anterior³³, fue utilizada como remedo de las yeserías típicas del momento.

El monasterio de S. Miguel de las Dueñas tiene una larga tradición que arranca en el siglo XII, llegando al siglo XVII en estado ruinoso, por lo que fue necesario su reforma total. La iglesia la inició en 1689 el maestro de obras de la catedral de Orense, Pedro de Aren³⁴, concluyéndose en 1697. La novedad de esta iglesia está en la planta del templo, en forma de cruz latina, y en las grandes dimensiones del coro, que ocupa cuatro de los seis tramos de que consta, así como la profundidad de la cabecera. También, por inhabitual, destacamos las dos hornacinas abiertas en los muros laterales para albergar sendos retablos.

El convento de Agustinas Recoletas de Villafranca de El Bierzo, fundado por el canónigo de la catedral compostelana Lucas de Castro en 1612³⁵, tiene una igle-

²⁸ Según la clasificación realizada por J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, 1967, p. 25.

²⁹ GARCÍA M. COLOMBÁS, *San Pelayo de...*, pp. 321-329, relata el proceso que tuvo lugar hasta que el rey renunció al patronato de la capilla mayor, reconocido a los Quiñones.

³⁰ Ambos se estudian en E. MORAIS VALLEJO, *Aportación...*, pp. 220-228 y 257-265

³¹ Sobre la historia e importancia de la familia de los Álvarez de Toledo para la nobleza española, véase: M. P. GARCÍA PINACHO (Ed.), *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*, Segovia, 1998.

³² M. C. ARIAS JATO, "La fundación del monasterio de la Anunciada y su iglesia", *Claustro leoneses olvidados*, León, 1996, p. 357; ÍDEM, "Doña María de Toledo y su obra: La Anunciada (s. XVII-XX)", *Congreso Internacional Las Clarisas en España y Portugal*, Salamanca, 1993, p. 341.

³³ Los esgrafiados de la provincia de León los estudian: D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "Los esgrafiados del convento de Nuestra Señora de la Concepción de Villafranca del Bierzo", *Estudios Humanísticos*, nº 15, León, 1993, pp. 207-224; D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y M. VALDÉS, "La decoración de esgrafiados en el monasterio de Santa María de Carrizo", *Claustros leoneses olvidados*, León, 1996, pp. 135-143.

³⁴ A.H.P.L., *Protocolos de Felipe de Arroyo*, caja 2.056, fols. 407 - 411.

³⁵ M. J. MONTAÑÉS GONZÁLEZ, "Villafranca del Bierzo: formación de un núcleo urbano en el camino de Santiago", *Estudios Bercianos*, nº 11, 1989, p. 92.

sia de una gran sencillez, de una sola nave con techo plano que termina con un arco de medio punto que da paso a la capilla mayor, adornada con yeserías geométricas en la bóveda y engalanada con un retablo que cubre por completo el testero.

El monasterio premostratense de Santa María en Villoria de Órbigo, fundado en 1243, sufrió en 1665 un incendio que lo arrasó, propiciando la construcción de una nueva iglesia que se concluyó en 1772, por lo que su cronología no entra en nuestro estudio³⁶.

El resto de los monasterios femeninos leoneses conservaron las iglesias primitivas, aunque con las pertinentes reformas de adaptación al barroco.

Tratamos en primer lugar, por peculiar, la reforma del convento astorgano de Sancti Spiritus, fundado en 1499³⁷. En la reestructuración que se hizo del convento en la primera mitad del siglo XVIII se modificó la iglesia, tanto en lo que se refiere a las bóvedas como al mobiliario litúrgico, logrando una nueva apariencia del ámbito religioso³⁸. No obstante, no se alteró la disposición espacial que dividía al templo en dos partes, el coro de las monjas a los pies, cerrado por una reja, y el resto destinado a los fieles; este modelo fue utilizado por las órdenes mendicantes y predicadoras en el medievo, adoptándose posteriormente en el barroco porque servía bien a la liturgia de la misa, era útil para la predicación, favorecía el culto eucarístico y permitía a los religiosos realizar sus rezos y oficios con independencia³⁹. Hacia 1737 Pablo Antonio Ruiz, maestro de obras de la catedral de Astorga, hizo las trazas y redactó las condiciones para terminar con la sustitución de las bóvedas, el adorno de la parte superior de los muros y una nueva definición de las ventanas⁴⁰.

Lo curioso está en la utilización, en fecha tan tardía, de bóvedas de crucería con dibujo de combados, muestra de evidente arcaísmo. Quizás se quiso utilizar unas cubiertas que no desentonaran en exceso con el primitivo aspecto, remitiendo a la tradición y siguiendo un método que hoy consideraríamos historicista. Por el contrario, se hicieron hasta cinco retablos dentro de la más estricta estética barroca, incluso el de la capilla mayor, obra de Baltasar Ortiz⁴¹, se hizo en 1706, antes de iniciar la reforma arquitectónica. Los otros cuatro adornan los muros late-

³⁶ J. M. FERNÁNDEZ DEL POZO, "Un monasterio leonés desconocido: Sta. M^a de Villoria de Órbigo", *Tierras de León*, n.º 60, 1985, pp. 89-100; AA VV, *Arquitectura monumental en la provincia de León*, León, 1993, p. 150; M. T. LÓPEZ DE GUEREÑO, *Monasterios medievales premostratenses*, t. II, Salamanca, 1997, pp. 605-610.

³⁷ B. VELADO GRAÑA, *El convento de Sancti Spiritus, 1499-1999*, Astorga, 2000, p. 7.

³⁸ M. J. A. CASTRO CASTRO, *El monasterio de Sancti Spiritus de Astorga (1500-1836)*, Astorga, 1993; E. MORAIS VALLEJO y R. BECKER ZUAZUA, "La reforma de la iglesia del monasterio de Sancti Spiritus de Astorga en el siglo XVIII. La aportación documental", *Astórica*, n.º 21, Astorga, 2002, pp. 159-181.

³⁹ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración...", p. 48.

⁴⁰ A.H.P.L., *Protocolos de José García Raposo*, caja 10.190, fols. 240-242.

⁴¹ A.D.A., sección S. S., 2-23. M. J. A. CASTRO CASTRO, *El monasterio...*, p. 29.

rales del cuerpo de la iglesia colocados por parejas, siendo iguales los afrontados; los más cercanos al altar de mayor policromía, los más alejados, de mejor factura y con formas que anuncian el Rococó.

Hay un diálogo contradictorio entre una arquitectura desfasada, con nervios y claves medievales, frente a una escultura dentro del gusto más actualizado del momento. Estamos ante una prueba más de la posible convivencia de los contrarios en la estética barroca.

La iglesia del monasterio cisterciense de Sta. M^a de Carrizo, fundado en 1176 por la condesa Estefanía Ramírez y declarado Monumento Histórico en 1974, es de fábrica medieval y elementos románicos, pero muy alterada en siglos posteriores, hasta el punto de acondicionar la iglesia únicamente a la nave central, de las tres originales⁴². Al barroco corresponde la fábrica de las bóvedas para sustituir el aspecto del medievo, a lo que sin duda colabora el retablo de la capilla mayor. De nuevo la yesería se convierte en un elemento que sobrepasa sus valores decorativos para modificar sustancialmente la arquitectura. Tras la disposición profusa de motivos geométrico y vegetales en los plementos de las cubiertas, se diluyó la apariencia románica del interior del templo.

Del monasterio de Santa María de Otero de las Dueñas, fundado hacia 1245, en la actualidad sólo se conservan ruinas, pero por las noticias documentales que tenemos podemos afirmar que durante el barroco se llevaron a cabo reformas en la iglesia, así como la contratación de nuevos retablos, como el que hoy adorna la iglesia parroquial de Cuadros, o el que estaba en la capilla mayor, ahora en paradero desconocido⁴³.

Dentro de las iglesias conventuales se distinguen dos espacios distintos, el destinado a los fieles y el reservado para uso exclusivo de las monjas, es decir el coro. Con el aumento del número de profesiones muchos cenobios tuvieron la necesidad de agrandar el espacio coral, circunstancia que también se aprovecha para introducir las nuevas formas artísticas.

El origen de Sta. M^a de Gradefes, Monumento Histórico desde 1924⁴⁴, está en 1166 cuando Teresa Petri decide fundar un monasterio para retirarse en él. Al

⁴² J. M. LUENGO MARTÍNEZ, "Monasterio de Santa María de Carrizo", A.E.A., n^o 63, Madrid, 1944, pp. 171-178; A. BERJÓN Y VÁZQUEZ, *Real monasterio de Carrizo*, Astorga, 1905; S. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Monasterio de Santa María de Carrizo (1176-1976)*, León, 1976; F. M. D. YÁÑEZ NEIRA, *El monasterio de Carrizo*, Orense, 1976; C. CASADO Y A. CEA, *Los monasterios de Santa María de Carrizo y Santa María de Sandoval*, León, 1986; AA. VV., *Arquitectura monumental...*, pp. 22-23; J. RIVERA, *Catálogo monumental de Castilla y León*, Salamanca, 1995, pp. 341-342

⁴³ E. FERNÁNDEZ Y OTROS, *El arte cisterciense en León...*, p. 93-97; C. CASADO y A. CEA, *El monasterio de Santa María de Gradefes*, León, 1987, pp. 77-94.

⁴⁴ AA. VV., *Arquitectura monumental...*, pp. 38-39; J. RIVERA, *Catálogo monumental...*, pp. 351-353; E. FERNÁNDEZ Y OTROS, *El arte cisterciense en León...*, p. 71-87; C. CASADO y A. CEA, *El monasterio de Santa María de Gradefes*, León, 1987, pp

llegar el siglo XVIII la iglesia, de factura medieval, tenía un coro insuficiente para la comunidad, por lo que en el año 1705 se encargó al arquitecto José Álvarez de la Viña la traza y condiciones de un nuevo coro⁴⁵. Es de planta rectangular, dividida en 5 tramos por 4 arcos fajones carpaneles y sus correspondientes pilastras. La bóveda se adornó con yeserías, colocando en la parte central de cada tramo a un personaje religioso relacionado con la Orden, rodeado de roleos vegetales de dibujo sinuoso y gran valor ornamental, entre los que sobresalen ángeles. Los arcos perpiaños también están decorados con yeserías, a base de escudos, formas vegetales, cintas y cartelas. El primer tramo tiene como protagonista a la Inmaculada, siguiendo el modelo impuesto por Gregorio Fernández; en las siguientes encontramos a San Bernardo, San Benito, Santa Gertrudis la Grande y por último el escudo del Cister. Destacamos el volumen del relieve con el que están realizados los personajes, que les acerca a calidades escultóricas. Podemos afirmar que el coro es barroco tanto en su concepción arquitectónica, como en la forma y disposición de los ornamentos o en los valores iconográficos escogidos, pero también por el hecho de haber utilizado la técnica de la yesería, característica del barroco español. Este material, además de su misión ornamental, se utilizaba por ser barato y de fácil manejo, aportando un aspecto de riqueza del que en realidad carecían las estructuras. Al mismo tiempo proporciona una buena acústica, porque absorbe bien el sonido y no produce reverberaciones, lo cual es decisivo para una liturgia que concede un papel fundamental a los sermones y a la música que acompañaba a ciertos actos litúrgicos⁴⁶.

Como frontera y medida de seguridad para impedir el contacto entre la vida de clausura y la civil se colocaban rejas, que separaban al tiempo que permitían a las monjas la visión del altar mayor desde el coro situado a los pies. S. Miguel de las Dueñas contrató en 1692 con el maestro cerrajero Antonio de Medina una reja monumental. En el contrato se especificaba que en un primer momento se haría el cuerpo bajo de hierro forjado, y después se continuarían los otros dos con las mismas características⁴⁷. Finalmente no se hizo así, terminándose en madera, aunque siguiendo de cerca el diseño originario. El resultado es una aparatosa reja de gran altura en la que el sentido plástico supera a lo funcional, obedeciendo al deseo de completar el ornato interior de la iglesia. El aparato decorativo se acomoda en el coronamiento, donde vemos escudos policromos, placas recortadas con formas vegetales y candelabros. Sigue modelos propios de finales del siglo XVII en el que

⁴⁵ A.H.P.L., *Protocolos de Antonio de Sandoval*, caja 392, fols. 295-304. El coro ha sido estudiado por E. MORAIS VALLEJO, *Aportación...*, p.

⁴⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Arquitectura barroca...*, p. 25.

⁴⁷ A.H.P.L., *Protocolos de Andrés López Arias*, caja 2.036, fols. 114 y 115; M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, "Obras en el monasterio de San Miguel de la Dueñas en el siglo XVIII", *Bierzo*, León, 1987, pp. 22-25.

se da importancia a la realización de un montante de crestería vistoso, donde se concentra la decoración, pero sin que la estructura impida la visión entre los espacios que delimita⁴⁸.

En la introducción de las nuevas formas artísticas en la clausura también intervino la nobleza con su pretensión de hacer suntuosas sepulturas. Los nobles pudientes llegaron a fundar monasterios para hacer en ellos su panteón familiar, al tiempo que metían en clausura a alguna de sus hijas. La novedad funeraria consiste en el significado que se da a la muerte y en hacer los enterramientos a modo de cripta, siguiendo el modelo del Escorial, un espacio independiente y aislado que hasta ahora parecía más propio de la realeza. Los sepulcros de los nobles eran un buen medio de financiación para los cenobios, como sucedió con la Anunciada, que recibió 5.000 ducados cuando se trasladaron al panteón los cuerpos de los marqueses de Villafranca, D García de Toledo y D^a María de Mendoza⁴⁹.

Este panteón tiene un programa iconográfico destinado a recordar la finitud del hombre y la futilidad de los placeres materiales, frente a la verdadera vida que hay tras la muerte. Los ángeles funerarios, el reloj de arena, símbolo de la fugacidad del tiempo terrenal, y la calavera, son una alusión a la muerte que inexorablemente llega para todos. Igualmente esta iconografía puede interpretarse desde una dimensión cognoscitiva, ya que plantea el ilusionismo de la vida y el engaño de los sentidos⁵⁰; la vida como sueño, como ficción carente de realidad en sí misma. En cualquier caso, la imagen de la muerte era considerada como un buen antídoto contra el pecado, y con este fin se utilizaba frecuentemente tanto en la literatura como en las artes plásticas del barroco⁵¹.

En su conjunto, el panteón tiene una decidida intención integradora de las artes. A la arquitectura realizada con órdenes clásicos se añade la pintura de la bóveda con temas alusivos al Juicio Final y la Resurrección, la escultura que accogen hornacinas y cornisas, artes suntuarias en el ornato de frentes de altar y en el sepulcro del marqués con trabajo de incrustación de mármoles, e incluso literatura con una reflexión conceptista sobre el significado de la muerte que bordea la tapa del sepulcro: *Espejo de discreción, rayo, terror y castigo, triunfante de su enemigo, sepulcro, cenizas son. No se sabe la razón de tan lastimosa suerte; pero, que viendo mas*

⁴⁸ Según caracterizan F. OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, *El arte del hierro en España. La forja monumental*, en *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 86; A. GALLEGRO DE MIGUEL, *Rejería*, en *El Arte Barroco en Castilla y León*, Valladolid, 1997, p. 443.

⁴⁹ A.H.P.L., *Protocolos de Domingo Ramos*, caja 3.135, leg. 892, fols. 137 - 139

⁵⁰ N. RODRÍGUEZ ORTEGA, "La imagen persuasiva barroca. Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura: el camarín-torre de la Victoria y la cripta de S. Lázaro de Málaga, una imagen textual", *Boletín de Arte*, n^o 17, Málaga, 1996, p. 244.

⁵¹ J. BIALOSTOCKI, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, p. 200.

fuerte otro poder, espantada, dicen que al romper su espada hizo la muerte esta muerte. Todo ello unido con un mismo fin: crear un espacio sacro donde ponerse en contacto con la trascendencia mediante el anuncio de la muerte y el juicio posterior. El mensaje se acentúa al estar reunido en un espacio de carácter subterráneo, oscuro, siendo muy del gusto barroco relacionar la muerte con las criptas y las sombras⁵².

El final del renacimiento, se había caracterizado por una concepción clasicista de los edificios, primando los valores arquitectónicos sobre los plásticos, las formas racionales y desnudas, sobre lo meramente exornativo. Durante el XVII esta concepción entra en crisis y se apuesta por los valores que puede adquirir la ornamentación. Así, uno de los elementos primordiales en la transformación de los interiores de los templos para adaptarlos a los nuevos principios ideológicos es el retablo, gran estructura que enmarca el altar, adorna el presbiterio convirtiéndolo en foco de atracción, además de ser soporte de iconografía y vehículo de catequización, que lo mismo sirve para la oración particular o para los oficios comunitarios. Como dice Martín González, es una arquitectura dentro de la arquitectura, que completa o modifica el edificio, llegando a transformarlo, de tal manera que hasta una catedral gótica puede hacerse barroca gracias a sus retablos⁵³. No obstante, no podemos olvidar que el retablo barroco ha de considerarse un mueble litúrgico destinado a desempeñar primordialmente una función de carácter devocional, cultural y religiosa⁵⁴.

El barroco tiene una nueva teoría sobre la imagen religiosa. La Iglesia ampara la función doctrinal de la imagen, favoreciendo también la forma de representación, que llegará a ser entendida como categoría estética de primera magnitud⁵⁵. En el mismo sentido se abandona la mimesis renacentista que trata de representar el mundo como es, para hacer una mimesis de carácter aristotélica, donde prima la verosimilitud sobre la verdad, el mundo como debería ser en vez de como es⁵⁶. En las últimas sesiones del Concilio de Trento se acordó el tratamiento debido a las imágenes, que perseguía, entre otros objetivos, institucionalizar una normativa sobre imaginería en los templos, con el fin de evitar todo tipo de libertades en la representación, susceptibles de inducir a errores dogmáticos⁵⁷. Cuando las ideas tridentinas fueron asimiladas, resultaron decisivas para el desarrollo del arte figura-

⁵² F. CHECA y J. M. MORÁN, *El Barroco...*, p. 248.

⁵³ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, p. 5.

⁵⁴ A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, *El retablo barroco*, Madrid, 1992, p. 6.

⁵⁵ V. TOVAR MARTÍN, *El Arte del Barroco*, Madrid, 1990, p. 80.

⁵⁶ F. CHECA Y J. M. MORÁN, *El Barroco...*, p. 117.

⁵⁷ V. TOVAR MARTÍN, *El Arte del Barroco...*, p. 78.

tivo del barroco⁵⁸, recogándose en los principales tratados artísticos de la época, siendo un buen ejemplo de ello los escritos por Pacheco o Carducho⁵⁹.

En el universo cerrado del claustro tienen mayor importancia las representaciones artísticas porque sirven para educar en una determinada orientación religiosa. La iconografía está condicionada por la controversia religiosa, pues a través de ella la Iglesia definía su posición doctrinal respecto a los puntos más polémicos del dogma. En un principio se quiere que sea clara, sencilla, es decir comprensible; cuando la Iglesia es ya triunfante se hace más complicada, buscando el efectismo y sobre todo pretendiendo ser persuasiva. Se pretende enseñar a actuar, a vivir la religiosidad con el ejemplo de las imágenes representadas a través del arte, por eso en los retablos abundan vidas ejemplares, éxtasis, visiones celestiales, sufrimiento y gloria, todo aquello que puede ayudar a las monjas a vivir más intensamente la espiritualidad de la contrarreforma.

Todos los conventos femeninos leoneses, sin excepción, adquirieron al menos un retablo de estética barroca, lo que supuso arrinconar los existentes e incluso, en muchas ocasiones, la sustitución de las imágenes antiguas por otras más adecuadas a los nuevos tiempos, salvo algunas tallas excepcionales de especial devoción. En todos los casos, incluso en las Ordenes que predicán y hacen gala de pobreza y sencillez, los retablos son fastuosos, ricos en policromía, abundantes en adornos y brillantes por el oro. En ellos se concentra la estética barroca con todas sus funciones, por ser un foco que irradia ideología

En la provincia leonesa la mayoría de los retablos se instalaron entre finales del siglo XVII y el primer tercio del XVIII, por lo tanto en el período que viene denominándose como churrigueresco, período barroco por antonomasia⁶⁰. Se caracteriza por el movimiento en planta, ornamentación copiosa, rica y agitada, usando con generosidad el dorado. La columna salomónica es su seña de identidad, que se acompaña en León con la denominada ajarronada y en los últimos años con el estípite. Las composiciones siguen un esquema muy simple, siendo la más característica la formada por tres calles de varios cuerpos. Destaca la central donde suele tener gran protagonismo algún dogma mariano como la Asunción o la Inmaculada, y donde siempre es ostentosa la presencia del sagrario, temas de acuerdo con el momento contrarreformista que se vivía entonces. Prima la focalidad de la imagen central, que se acompaña habitualmente en las hornacinas

⁵⁸ E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, (ed. española, 2001), pp. 28-29.

⁵⁹ Estudiado por J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972; también C. CAÑEDO ARGÜELLES, "La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII", *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 127, t. XXXII, Madrid, 1974.

⁶⁰ La retablística barroca leonesa la trata F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991.

secundarias con personajes relevantes para la congregación correspondiente como S. Benito, S. Bernardo, S. Francisco o S. Norberto, que comparten protagonismo con S. José, Sta. Mónica, S. Agustín, Sta. Humbelina o Sta. Isabel, entre otros muchos, como ejemplo de virtud a seguir.

El retablo cronológicamente más temprano es el que pusieron las Descalzas en su convento de León en el segundo cuarto del XVII, hoy transformado y ubicado en el presbiterio de la parroquia de Sta. Marina⁶¹. Al realizarse en una primera etapa es todavía un retablo de formas clasicistas y escaso movimiento, cuya planitud se acentúa al estar representando en lienzos las escenas del tema titular del convento, la Santa Cruz.

El retablo del monasterio de la Anunciada, realizado por Francisco González en 1662 según trazas suyas⁶², se constituye con tres grandes relieves donde se relacionan escenas relevantes de la vida de la Virgen. Al tratarse de composiciones escenográficas de gran tamaño, con volumen, policromía y dorado, llega más fácil el mensaje al espectador, al tiempo que aumenta el efecto persuasivo, frente a los cuadros sobre lienzo o tabla, más habituales en el período anterior.

Al margen de estas dos muestras, en la mayoría de los retablos la iconografía está resuelta con figuras de bulto redondo, instaladas en sus correspondientes hornacinas y raramente formando escenas. Son escasos los paneles con relieves y poco habitual la pintura.

Los ejemplos que podríamos tratar son muchos y su descripción aportaría poco a nuestro tema, por lo que nos ceñiremos sólo a las cuestiones más relevantes.

El Sagrario es el elemento generador y componente esencial del retablo. La sesión 13^a del Concilio de Trento estableció el culto que debía darse a la Eucaristía y de ahí surgió la adoración de la Sagrada Forma, para lo cual los retablos añadieron el tabernáculo o manifestador para exponer la Eucaristía y otorgar la máxima importancia a su culto⁶³.

La mayoría de los cenobios femeninos leoneses incluyen estas estructuras en sus retablos. En la Anunciada el sagrario lo constituye un templete de planta centralizada formado por cuatro cuerpos y rematado por una cúpula con linterna; columnas clásicas, entablamentos, frontones y demás elementos le hacen ser un modelo arquitectónico de gusto italiano. Está realizado con gran riqueza de materiales y lo cobija un baldaquino formado por cuatro columnas que soportan un entablamento rematado por un frontón partido. Tras él se abre un transparente

⁶¹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España*, Madrid, 1983, p. 115.

⁶² A.H.P.L., *Protocolos de Domingo Ramos*, caja 3.135, leg. 893, f. 248 y 249 r.

⁶³ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco...*, p. 6.

para iluminar por detrás al sagrario. El conjunto resulta una máquina de gran aparato que se adelanta al retablo y enfatiza de manera grandilocuente el significado de la Eucaristía. Es singular el sagrario de Sta. M^a de Carrizo, en forma de templete hexagonal que se abre y sirve a la vez de expositor. Ahora bien, lo más frecuente es que el sagrario esté en el interior de una hornacina del retablo y tenga sobre él un templete abierto o baldaquino que sirve para exhibir la sagrada forma dentro de una custodia, en lo que se denomina un expositor. El modelo podría darlo el retablo de la Concepción de León, formado por cuatro columnas salomónicas que sostienen los arcos sobre los que se apoya una cúpula.

Los relicarios en las iglesias siempre fueron un asunto de primer orden y parte esencial de su grandeza y estima por parte de los fieles⁶⁴. El Concilio de Trento hizo especial hincapié en el valor de las reliquias, expresando la obligación que tenían los responsables religiosos de instruir con exactitud a los fieles sobre la invocación e intercesión de los santos, honor de las reliquias y uso legítimo de las imágenes⁶⁵. Su culto venía de antiguo, pero alcanzó sus cotas más altas durante el barroco, viniendo a corroborarlo la sexta regla de san Ignacio, que pedía "alabar reliquias de santos, haciendo veneración a ellas y oración a ellos: alabando estaciones, peregrinaciones, indulgencias, perdonanzas, cruzadas y candelas encendidas en las iglesias"⁶⁶. El tema lo retoma Sancho Dávila en 1609 en "De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias, y de la singular con que se ha de adorar el cuerpo de Jesucristo Nuestro Señor en el Santísimo Sacramento"⁶⁷.

San Miguel de las Dueñas conserva un retablo relicario de buena factura y curioso diseño. Se encuentra embutido en el muro del fondo del coro, por lo tanto en la clausura, pero a la vista de los fieles que se asomen a la reja. La predela la forman cinco relieves entre pilastras que se corresponden con las mismas calles del retablo, organizado en forma de casillero donde se disponen los bustos de los santos con la teca acristalada de las reliquias en el pecho. La calle central la preside un crucificado sobre las reliquias de la Virgen. La obra, realizada en madera policromada y dorada, fue ejecutada en 1695 para acoger con ostentación las principales reliquias que tenía el monasterio desde antiguo y las nuevas adquisiciones⁶⁸. El

⁶⁴ A. CÁMARA, *Arquitectura y sociedad...*, p. 148

⁶⁵ I. LÓPEZ DE AYALA, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1798, citado por V. TOVAR MARTÍN, *El Arte del Barroco*, Madrid, 1990, p. 78.

⁶⁶ Se recoge en las recomendaciones hechas por S. Ignacio "Para el sentido verdadero que en la iglesia militante debemos tener", J. CHECA, *Barroco esencial...*, p. 228.

⁶⁷ *Ídem*, p. 256.

⁶⁸ Así lo recoge la *Historia del Real Monasterio de monjas cistercienses de la congregación de Nuestro Padre San Bernardo de San Miguel de las Dueñas*, manuscrito redactado en 1861 por fray Ambrosio Delgado, conservado en el Archivo San Miguel de las Dueñas, n.º 396. En los folios 226 y siguientes se hace un referencia completa de los santos representados y las reliquias que contienen.

retablo tenía una función particular, pues en su altar se decía la misa de entierro de las religiosas, dentro de la praxis muy común de pedir a los santos su valimiento con la difunta⁶⁹.

La luz tiene una peculiar utilización en la arquitectura del barroco, tanto por su misión en la definición del espacio, como por ser símbolo y metáfora de la divinidad⁷⁰. Dejó de ser coloreada para apostar por vidrios transparentes, como recomendaba San Carlos Borromeo. No obstante, tampoco se pretende la claridad y diafanidad propugnada por los teóricos del renacimiento italiano⁷¹, porque en los interiores de las iglesias del barroco rara vez la luz es uniforme o existe una gran luminosidad. Lo normal es la graduación de la luz, la jerarquización luminosa y la yuxtaposición de zonas con iluminaciones diferentes, creando el espacio ilusorio del barroco. La iluminación de la iglesia se hace por medio de ventanas altas en los muros laterales, para que la luz llegue matizada al espacio de los fieles. Distinto es su tratamiento en el coro, donde es conveniente tener buena luz para seguir los oficios, por eso es corriente la apertura de un gran vano en el muro de los pies, que proporciona una luminosidad que se va perdiendo conforme avanza el cuerpo de la iglesia.

Un caso particular de la utilización de la luz lo encontramos en los transparentes. Consiste en perforar el nicho central del retablo y abrir una ventana en el testero del edificio, invisible desde la nave. Se consigue así que la luz incida en la imagen principal del retablo por detrás, creando un contraluz y envolviendo a la imagen en un halo de claridad que le da un aspecto de irrealidad, casi como si flotara en el aire con un cierto carácter místico. Una muestra de ello lo encontramos en Carrizo, donde, además, se adaptaron las ventanas medievales del ábside para, junto con el transparente del retablo, crear un juego de luces especial en el presbiterio.

En relación con la luz hay que considerar también sus reflejos, los destellos que provoca en los dorados de los retablos, y el efecto de la luz artificial, con el encanto de las velas, que junto con los demás artificios lumínicos ayudan a crear la teatralidad necesaria para conseguir un clima emocional singular, que prepara al fiel para la persuasión⁷². En cualquier caso, los juegos de luces ideados en su momento hoy en día son difíciles de observar porque, incomprensiblemente, los transparentes se cierran con cortinas o paneles, eliminando su efecto, y los retablos se iluminan con potentes focos que la mayoría de las veces anulan los contrastes o los efectos de profundidad.

⁶⁹ G. CAVERO y M. A. GONZÁLEZ, *El monasterio cisterciense de San Miguel de las Dueñas*, León, 2000, p. 169.

⁷⁰ J. R. MARTIN, *Barroco...*, pp. 26 y 181-199.

⁷¹ V. NIETO ALCAIDE, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1978.

⁷² F. CHECA Y J. M. MORÁN, *El barroco...*, p. 262.

Por otro lado también se utiliza la ausencia de luz, como símbolo de muerte, según comentamos ya en relación con el panteón del monasterio de la Anunciada; oscuridad y muerte son sin duda dos términos que van relacionados en el barroco⁷³.

Por último queremos hacer mención de algunos aspectos por negación, pues no son relevantes en los cenobios femeninos para la afirmación barroca de las formas. Es el caso de la sacristía, por lo general pequeña y funcional, pues sólo es utilizada por el capellán; no sucede igual en los monasterios masculinos, que necesitan un amplio espacio y por eso llegan a ser monumentales.

El camarín, una de las estructuras más características y propias del barroco español⁷⁴, tampoco es habitual en los conventos femeninos, ya que su misión está más pensada para poner en contacto al pueblo con las imágenes que venera, que para las monjas que viven en clausura una vida espiritual particular.

Los conventos femeninos, al no tener sus miembros la obligación de decir una misa diaria como ocurre en los masculinos, no necesitan capillas laterales para añadir más altares. Sólo en ocasiones se colocan retablos secundarios, con un cometido más devocional que litúrgico⁷⁵, en cuyo caso no tienen ningún tipo de alarde arquitectónico.

También se diferencian de los masculinos en las portadas de los templos, porque lo normal es que sean laterales, a causa de la típica disposición del coro a los pies que impide el vano de entrada axial, por lo que son mucho menos monumentales.

Conclusión. Los valores renacentistas, basados en la razón y la demostración, entraron en crisis y fueron sustituidos por la persuasión; utilizando métodos retóricos se pretendía empujar a actuar al cristiano, que sintiese la fe, no que razonase. Para estos fines, la arquitectura buscó nuevas formas e inventó nuevos espacios, al tiempo que la escultura utilizó nuevos valores figurativos acompañados de una iconografía acorde con la ideología contrarreformista.

Las innovaciones arquitectónicas se fueron incorporando lentamente en los edificios conventuales femeninos leoneses, demostrando apego a los prototipos consolidados durante el periodo clasicista, lo que hacía difícil la innovación. No sucedió lo mismo con los retablos, en los que pronto fueron aceptadas las características propias del barroco.

⁷³ F. CHECA Y J. M. MORÁN, *El barroco...*, p. 248.

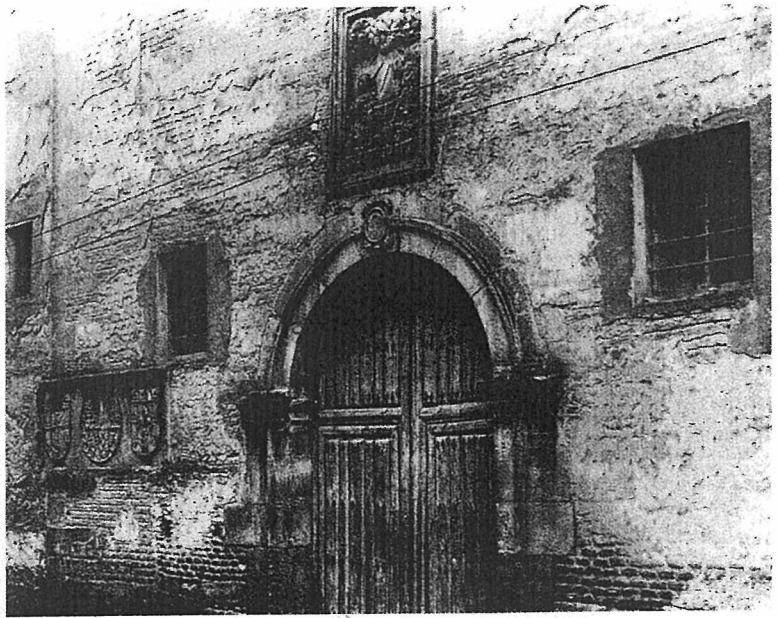
⁷⁴ G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid, 1957, p. 72.

⁷⁵ W. RINCÓN GARCÍA, *Monasterios de España*, t. II, Madrid, 1991, p. 22.

Al llegar mediados del siglo XVIII la práctica totalidad de los monasterios femeninos leoneses habían adoptado las formas barrocas, que habían sustituido las renacentistas y medievales, o se habían superpuesto a ellas, de tal manera que la gran mayoría de sus iglesias pasaron a tener una fisonomía barroca. Los cambios estilísticos posteriores no han modificado sustancialmente los templos, que siguen manteniendo la estética del barroco.



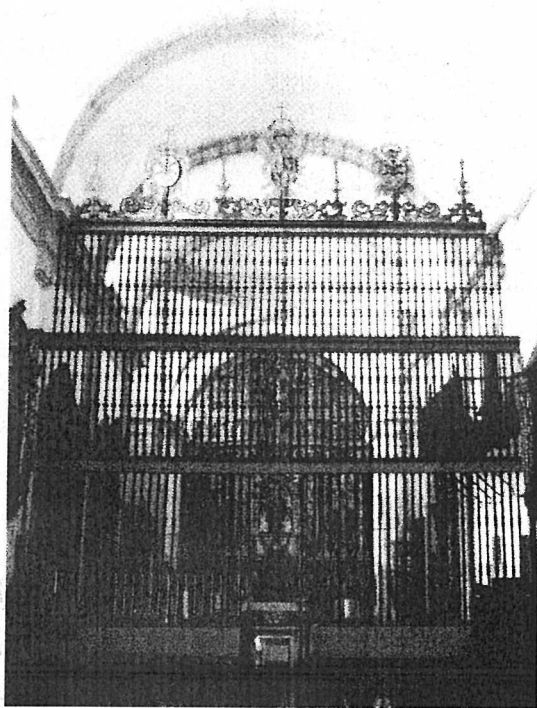
1. Sta. Mª de Carbajal. Interior de la iglesia



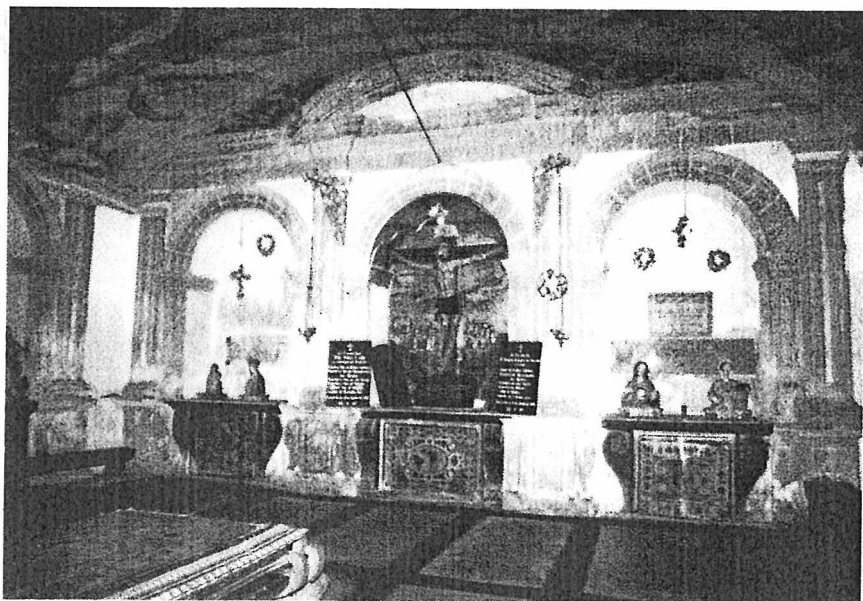
2. Agustinas Recoletas. León (Desaparecido)



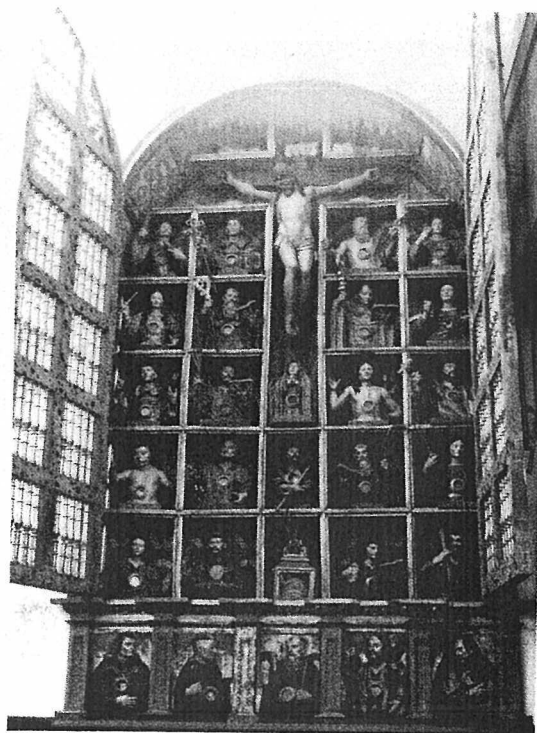
3. Sta. María de Gradefes. Coro



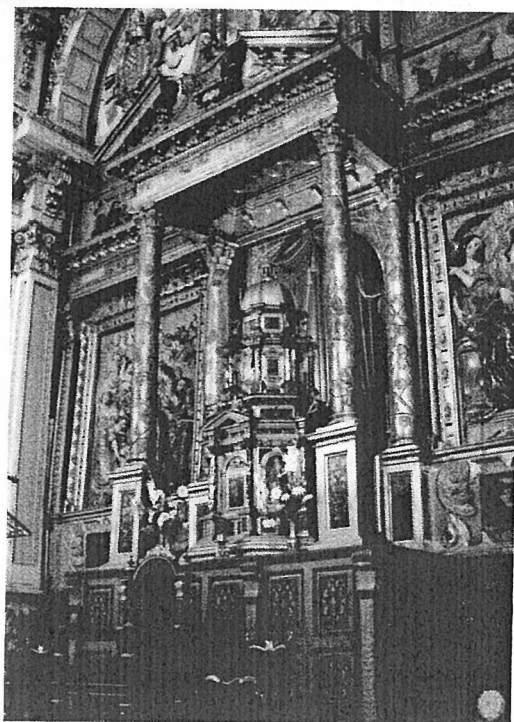
4. S. Miguel de las Duerñas. Reja del Coro



5. La Anunciada. Panteón



6. S. Miguel de las Dueñas. Relicario



7. La Anunciada.
Retablo y tabernáculo



8. Sta. M^a de Carrizo. Retablo y capilla mayor



9. Sancti Spiritus.
Interior de la iglesia