

*Hortus Conclusus.*

El monacato femenino en el mundo ibérico

Jesús Paniagua Pérez, Dario Testi  
y Concepción Amerlinck de Corsi  
(eds.)

*Hortus Conclusus*. El monacato femenino en el mundo ibérico / Jesús Paniagua Pérez, Dario Testi y Concepción Amerlinck de Corsi (eds.) — León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, 2021

408 p.: fot., map., tablas, gráf., il.; 17x24 cm

Índice onomástico y geográfico. – Bibliogr. – Textos en español e italiano

ISBN: 978-84-09-35957-8

1. Órdenes y congregaciones religiosas de mujeres-España I. Paniagua Pérez, Jesús, ed. lit. II. Testi, Dario, ed. lit. III. Amerlinck de Corsi, Concepción, ed. lit. IV. Instituto de Humanismo y Tradición Clásica (León)

27-789-055.2(460)



Proyecto de la Junta de Castilla y León LE028P20, financiado con Fondos FEDER “La herencia clásica y humanística: la alegoría en el mundo hispánico”. Proyecto coordinado I+D+I del Ministerio de Economía y Competitividad de España (FFI2015-65007-C4), financiado con Fondos FEDER “Humanistas españoles”. Ayuda de la Junta de Castilla y León al GIR “Humanistas españoles: estudios y ediciones críticas. La tradición clásica en España y América de la Antigüedad al siglo XVII” (LE145G18). Unidad de Investigación Consolidada número 319 de Castilla y León. GIR de la Universidad de León “Humanistas”.

Motivo de la cubierta: Claustro del monasterio de Santa Clara de Bogotá.  
Atención de Camilo Moreno Bogoya

Diseño de la cubierta: Kadmos

COMITÉ CIENTÍFICO: Natalia Álvarez Méndez, Santiago Miguel Castellanos García, María del Carmen Martínez Martínez, Jesús M<sup>a</sup> Nieto Ibáñez y María Asunción Sánchez Manzano.

© Instituto de Humanismo y Tradición Clásica (España)

© De sus textos e imágenes: los autores

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los titulares de los derechos de esta edición.

*Review process for the submitted works in this publication is international double-blind peer review.*  
Los textos han sido sometidos a doble revisión anónima internacional antes de ser aceptados para su publicación.

ISBN: 978-84-09-35957-8

Depósito legal: LE 448-2021

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	9
-------------------	---

## I. MONACATO FEMENINO EN ESPAÑA

ILENIA GENTILE. Oltre la cura dell'anima: lo sviluppo dell'assistenza sanitaria nell'occidente latino. Approfondimenti sui monasteri femminili medievali nella penisola iberica.....	13
AITANA FINESTRAT MARTÍNEZ. Jugando a ser mujer. Mujeres religiosas a través de sus cartas después de Trento .....	33
LAURA CANABAL RODRÍGUEZ. Cuatro siglos de fundaciones y patrimonios de las monjas dominicas en Toledo (siglos XIV-XVII). Del beaterio hacia la clausura...	55
JUAN ESCORIAL ESGUEVA. El monacato femenino en Burgos (1580-1620): espiritualidad y presencia .....	97
GUILLERMO FERNÁNDEZ ORTIZ. La comunidad del convento cisterciense de Las Huelgas (Avilés, Asturias) y el despacho de escrituras en las notarías públicas del número de la villa de Avilés en época moderna .....	129
ALBERTO AGUILERA HERNÁNDEZ. Olvido y silencio para una monja heterodoxa: sor María Teresa de Jesús Longás y su proceso inquisitorial (1700-1710)....	157
IVÁN REGA CASTRO. Devoción femenina y patronazgo nobiliario: los Mariño de Lobeira y algunos retablos barrocos del convento de Santa Clara en Pontevedra ....	189
GUILLERMO ALONSO-ARES. El fondo de libros de coro del S. XVIII en el Monasterio Benedictino de Santa María de Carbajal (León, España): catálogo provisional.....	209
JOSÉ PUENTE MARTÍNEZ. Modulación del alumbrado natural y otros aspectos lumínicos de los espacios eclesiales de: Santa María de Santa Cruz de la Serós y Santa María la Real de Gradefes.....	259
MARÍA CAMINO PASTRANA SANTAMARTA. Presencia religiosa femenina en la ciudad de León durante el Primer Franquismo .....	275

## II. EL MONACATO FEMENINO AMERICANO

MIGUEL DONGIL Y SÁNCHEZ. La rama femenina de la Orden de San Francisco en la Ciudad Primada de América: Siglos XVI-XIX .....	297
--	-----

EMILIO RICARDO BÁEZ RIVERA. Hacia una definición del discurso místico <i>bona fide</i> de monjas y beatas criollo-mulatas en Hispanoamérica colonial.....	311
ROXANA SOFÍA HERNÁNDEZ AMEZCUA. El lujo como ejercicio político y estético en imágenes de pecho novohispanas .....	325
CORALIA ANCHISI DE RODRÍGUEZ. Algunos retratos de monjas y beatas de Guatemala, Siglos XVIII-XX .....	341
MARÍA CONCEPCIÓN AMERLINCK DE CORSI. El convento de la Purísima Concepción de México en el Siglo XIX. Del cambio de gusto al cambio de vida .....	373

## PRESENTACIÓN

En los últimos tiempos el monacato femenino en el mundo hispánico ha tenido una buena acogida entre los investigadores, debido al desarrollo de los estudios sobre la mujer en diferentes ámbitos, tales como la historia, la cultura, el arte, la literatura y, en general, los estudios de género. En consecuencia, las diferentes características relativas a la vida de la mujer en los conventos se han considerado como objetivos de la investigación y, lógicamente, el monacato ha sido uno de los más relevantes. De hecho, los acercamientos al monacato femenino han sido un objetivo en varias conmemoraciones y publicaciones en el ámbito del Instituto de Humanismo y Tradición Clásica de la Universidad de León y de sus miembros.

El interés por la vida monacal de las mujeres radica en múltiples aspectos de la vida de Occidente, no solamente en el religioso, sino también el artístico, intelectual, social, educativo, incluso político, habida cuenta del poder que algunos monasterios femeninos tenían en su radio de acción. Precisamente muchos de dichos aspectos son aquellos que se exponen en los trabajos que se incluyen en este volumen.

Entrar en un monasterio no solo suponía para muchas mujeres una vida de entrega a Dios, sino también podía dar lugar a una situación conveniente para ellas, especialmente la oportunidad de contar con un más o menos cuidado desarrollo intelectual. Cierto es que este se veía muchas veces muy limitado y condicionado por el propio medio, incluso por unas autoridades masculinas (religiosas o civiles) que con frecuencia trataban de condicionar el desarrollo de la vida de aquellas mujeres en función de sus intereses. Sin embargo, a pesar de todo ello, no cabe duda de que tras los muros claustrales, en cierta medida, ellas mismas podían regir sus destinos y ejercer funciones de poder que les estaban vedadas a las de su género, incluso tratando a veces de adquirir una relevancia religiosa, aunque pudiera costarles muy duros castigos. Sin duda su formación intelectual era mucho más intensa que la disfrutada por las mujeres del siglo, pues, además de su formación necesaria,

disponían de bibliotecas que podían contener una temática religiosa muy expurgada, pero que siempre era más que lo que podían disfrutar en una vida de matrimonio o de soltería forzada. La intelectualidad femenina, por tanto, hasta la época contemporánea tuvo allí su mayor desarrollo, como nos lo recuerdan mujeres como Teresa de Jesús, María de Jesús de Ágreda, Josefa Castillo o Juna Inés de la Cruz, por citar algunas de las más famosas, además de otras que se mencionan en algunos de estos trabajos.

La vida de aquellas mujeres también superaba el espacio claustral y se proyectaba sobre la sociedad, lo mismo que esta penetraba en el interior de los monasterios. Realmente la organización monacal era un reflejo de esa sociedad, donde solo algunas monjas podían acceder al velo negro, rasgo este característico de las jerarquías superiores, y en América, incluso, los tintes raciales marcaban las diferencias monacales.

Esta obra la hemos dividido en dos bloques temáticos de carácter geográfico. Por un lado, el monacato en España, con trabajos que abarcan desde la Edad Media hasta el siglo XX, con algunos estudios más generales como los de Ilenia Gentile o Aitana Finestrat, y otros que nos conducen por diferentes aspectos y lugares de la geografía española, como las dos Castillas, León, Asturias, Galicia o Aragón.

En el segundo bloque, se ilustra cómo el mundo americano, siendo heredero del español en estos asuntos, conoció también una gran expansión del monacato femenino, frente a la ausencia del masculino, pues quienes debían ser protegidas eran las mujeres, por su condición de descendientes de españoles, a las que había que dar un futuro cuando no se podía optar o no se quería por la vida matrimonial. En ese ámbito, vamos a encontrarnos con estudios sobre Santo Domingo, México o Guatemala y con una investigación más general de Emilio Ricardo Báez.

León, Roma y México, 10 de julio de 2021.

JESÚS PANIAGUA PÉREZ  
DARIO TESTI  
MARÍA CONCEPCIÓN AMERLINCK DE CORSI

**DEVOCIÓN FEMENINA Y PATRONAZGO NOBILIARIO:  
LOS MARIÑO DE LOBEIRA Y ALGUNOS RETABLOS  
BARROCOS DEL CONVENTO DE SANTA CLARA EN  
PONTEVEDRA\***

***A FEMININE DEVOTION AND NOBILIARY PATRONAGE:  
THE MARIÑO DE LOBEIRA FAMILY AND SOME BAROQUE  
ALTARPIECES OF THE SANTA CLARA CONVENT IN  
PONTEVEDRA***

IVÁN REGA CASTRO

Universidad de León

ORCID: 0000-0003-0348-1703

**RESUMEN:** Este estudio se ocupa del retablo mayor y el colateral dedicado de Nuestra Señora de los Desamparados del convento de Santa Clara en Pontevedra (Galicia, España), los cuales fueron fruto del patronazgo artístico de algunos miembros destacados de los Mariño de Lobeira. En este sentido, se han reunido numerosos materiales dispersos, junto a otros importantes documentos hasta ahora desconocidos sobre el altar mayor de la iglesia conventual datado entre 1732-1734, obra de los entalladores pontevedreses Antonio y Gaspar da Canle –o Dacanle–.

**PALABRAS CLAVE:** Pontevedra; convento de Santa Clara; retablística barroca; devociones; familia Mariño de Lobeira

**ABSTRACT:** This study deals with the main altarpiece and one secondary altar, dedicated to the Our Lady Of The Forsaken, of the Santa Clara convent in Pontevedra (Galicia, Spain), which were the fruit of the artistic patronage of some members of the Galician noble family of Mariño de Lobeira. In this light, it unites numerous dispersed materials, with the previously unknown documents, concerning of the high altarpiece in the convent church dated between the years entre 1732-1734, work by the woodcarving artists Antonio and Gaspar da Canle –or Dacanle–.

**KEYWORDS:** Pontevedra; Santa Clara convent; Baroque altarpieces; devotions; Mariño de Lobeira family

---

\* Este trabajo forma parte de una investigación más extensa realizada en el contexto de mi Tesis Doctoral, titulada *Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700 a 1775). Iglesia, cultura y poder*, y que defendí en la Universidad de Santiago de Compostela, en 2011, bajo dirección de Juan M. Monterroso Montero. En agradecimiento por su ayuda y orientación, esta breve nota.

## 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años se está llevando a cabo, desde la Universidad de Santiago de Compostela, un estudio sistemático del patrimonio artístico de los conventos franciscanos de la Galicia moderna, cuyos resultados seguramente verán la luz en breve.<sup>1</sup> No obstante, se puede advertir una situación muy desigual en el grado de conocimiento historiográfico sobre los mismos, dependiendo de si se tratan de conventos urbanos o rurales, masculinos o femeninos, y, en este sentido, entre los mejor estudiados, lógicamente algunas casas de las principales ciudades gallegas y, en espacial, las sitas en Santiago de Compostela. En zonas de sombra habría que situar, por el contrario, los conventos pontevedreses y, de modo particular, Santa Clara de Pontevedra. No obstante, hay que confesar que la tarea de valorizar su patrimonio artístico de la época moderna llega tarde en parte, ya que el convento cerró sus puertas definitivamente en septiembre de 2017 y actualmente su iglesia no es visitable.

## 2. UNA DEVOCIÓN FEMENINA EN UN “RETABLILLO”

Según García Iglesias (1990a: 194), la “[...] iglesia de Santa Clara, también gótica –como la de San Francisco, erigida en la segunda mitad del siglo XIV–, recibe aportaciones de interés en el siglo XVIII. Tanto el retablo mayor como el de la Virgen de los Desamparados son exponentes bien sintomáticos del arte del retablo en los años medios del siglo XVIII”. Esto era todo lo que sabíamos, o por mejor decir, suponíamos, sobre el retablo mayor de las clarisas.

En cambio, el altar colateral de Nuestra Señora de los Desamparados fue objeto de estudio de Monterroso Montero (1998: 509-512), quien lo dató entre 1737 y 1745 (Fig. 1), y, a su vez, lo vinculó a la devoción de la monja Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista. Hija de D. Juan Mariño de Lobeira y D<sup>a</sup>. Pastoriza de Mendoza Bobadilla, por consiguiente, un miembro destacado de la familia Mariño de Lobeira, ella ingresó como novicia a principios del XVIII y debió de convertirse inmediatamente en una vía de contacto directa con los patronos. Habida cuenta de que los patronos de la capilla mayor eran los Mariño de Lobeira, linaje entroncado con los Montenegro, enraizado en Pontevedra y, por entonces, vinculado al mayorazgo de las Casas de Trabanca y Alveos (Otero Piñeiro, 2003: 24).

---

1. El último en ejecución fue el proyecto del Plan Nacional (AEI/FEDER, UE), titulado “El patrimonio monástico y conventual gallego de la reforma de los Reyes Católicos a la Exclaustración HAR2016-76097-P”, cuyos investigadores principales fueron Ana E. Goy Diz y José M. García Iglesias, y desarrollado entre 2016-2019. Disponible en: <https://bit.ly/3fUdURc> [Fecha de consulta: 01 de marzo de 2021].





Fig. 1. *Altar de los Desamparados de Santa Clara*, fotografía (1980 c.), Museo de Pontevedra, Archivo gráfico, Registro 4744, Caja 8.3.2.

Erigido en el nicho del lado de la epístola, justo enfrente de la puerta más occidental, responde a la tipología de “retablo-cuadro” (Monterroso Montero, 1998: 509), esto es, una arquitectura concebida a modo de marco para un lienzo devocional de un pintor italiano, más en concreto romano, aunque asentado en Madrid, y trabajando al servicio de la corte (Fig. 2). Según el relato de Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista, “[...] En principio del año de 1712 un Pintor de Roma que se hallaba en Madrid pintando no se que cosas

para los Reyes: fue el que pintó el Quadro [...]”<sup>2</sup> de tal manera que no faltó quien llegara a atribuir tal pintura a Luca Giordano Jordán (1634-1705). Nos las habemos, en todo caso, con un artista de la escuela madrileña –independientemente de su eventual filiación italiana–, quien por cronología y el asunto del cuadro debería ponerse en relación con el círculo del pintor Antonio Palomino (1655-1726), autor de los frescos de la cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, entre 1701 y 1704.<sup>3</sup> Por otro lado, uno de los ejemplos más tempranos de su iconografía en la capital es el cuadro realizado en 1644 por el pintor valenciano Tomás Yepes (1598-1674) y que se encuentra en el Real Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (Pérez Sánchez y Navarrete Prieto, 1995: 104, 105). Si bien, el tipo iconográfico que materializa el lienzo pontevedrés es diferente del convencional, por el hecho de representarla entronizada (Monterroso Montero, 1998: 510).

En cualquier caso, el “retablillo” consta de banco, cuerpo principal con tres calles y ático, más un guardapolvo; cuenta con cuatro columnas panzudas exentas, cuyo fuste se adorna con guirnaldas de frutas, cartuchos, cintas y trapos; luego, sobre éstas, se dispusieron dos fragmentos de entablamento curvo, ya que, en el eje principal, el marco del lienzo anuló los elementos horizontales, y, sobre el todo, voltea un ático en hemicírculo, a modo de cascarón. No obstante, la utilización de elementos recortados y geométricos, junto a adornos naturalistas y llenos de hojarasca de acanto –llaman la atención las cintas rizadas, las sargas de frutas, cartuchos que envuelven espejos y cabujones, las conchas, *concheados* y recortes de cuero, etc.–, la convexidad del plano de fondo, el juego de planos y la espacialidad de la máquina, y el profundo sentido “anticlásico” que envuelve la estructura, en palabras de Monterroso Montero (1998: 509), conducen a relacionarlo con “lo compostelano” y con el círculo de Simón Rodríguez (1679-1752), uno de los grandes arquitectos y tracistas gallegos de la primera mitad del ochocientos (Folgar de la Calle, 1989). La documentación conservada en el archivo conventual no arroja más luz sobre el particular, ya que el libro de cuentas de su Cofradía que se abrió en septiembre de 1749, no recoge información anterior a 1748.<sup>4</sup> No obstante su autor, sin lugar a dudas, hay que buscarlo en Pontevedra; y esta indagación quizá debería pasar por investigar la obra del retablo mayor de las clarisas (Rega Castro, 2011: 604, 605).

2. Archivo del Convento de Santa Clara de Pontevedra (ASCLP), s/n, “Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista Mariño dejó escrito de su letra lo que consta en el adjunto pliego (1748)”, s/f. Cit. Monterroso Montero (1998: 511, 512), véase Apéndice I (transcripción íntegra del documento).

3. Son aquí de cita obligada los trabajos clásicos de Aparicio Olmos (1966) y Pérez Sánchez (1992: 405).

4. ASCLP, s/n, “Libro de cuentas de los Aberes que tiene Nuestra Señora de los Desamparados sita en el Convento de Nuestra Señora Madre Santa Clara de la Villa de Pontevedra” (1748-1907), s/f.



Fig. 2. Retablo colateral de Nuestra Señora de los Desamparados, en el muro sur, convento de Santa Clara de Pontevedra, 1737-1745 c. Fotografía del autor.



A partir del Catastro de Ensenada, Rodríguez Fraiz (1982: 504) censó, en 1751, cinco maestros escultores en la villa del Lárez, de entre los que destacaron, con luz propia, Benito Rey Somoza –quien con todo parece que poco dejó intramuros de la villa–, y Bartolomé da Canle –“de Canle” o “Dacanle”–, hermano de Benito, pintor, y herederos (ambos) de una saga de artistas que arrancó a fines del XVII. Se tienen noticias, por ejemplo, de un Benito da Canle, pintor y vecino de Pontevedra, en activo en la vieja provincia de Santiago, por mayo de 1717 (Couselo Bouzas, 2004: 266), pero que no es el anterior, ya que el citado, “el joven”, tal vez su hijo, sabemos que nació justamente por 1716. Más interesante al objeto de nuestra investigación son Antonio y Gaspar da Canle o Dacanle, maestros de arquitectura y escultura, quienes estaban ya activos entre 1718 y 1719, trabajando para la iglesia de San Miguel de Marcón (Pontevedra) (Rega Castro, 2011: 602).

### 3. EN TORNO A LA AUTORÍA DEL RETABLO MAYOR

El Archivo del Convento de Santa Clara de Pontevedra conserva –sin catalogar– gran parte de su documentación de la época moderna,<sup>5</sup> la cual esperamos que tanto las administraciones públicas como la comunidad de las clarisas de Santiago de Compostela –de quien depende ahora el convento– sigan conservando como hasta ahora.

En el “Libro de quantas del convento de nuestra Madre santa Clara de la uilla de Pontevedra...”, donde se registraron los gastos ordinarios de las monjas –desde 6 de octubre de 1717–, los de “obras” y otros extraordinarios, se refiere lo siguiente: en las cuentas desde el 21 de noviembre de 1732 hasta el 4 de abril de 1734, bajo el rótulo de “Gasttos menudos”, se descontaron apenas treinta reales “[...] de los desayunos de los escultores que sentaron el retablo maior”. De lo que se infiere que el altar mayor se talló entre 1732 y 1734 y seguramente se ensambló y asentó antes de abril de 1734, es más esto tal vez se haría a fines de 1733, ya que estos “Gasttos menudos” se asentaron justo debajo de una entrada de cincuenta reales “[...] que dieron a la Señora Mayordoma para Ollas y cestas [...]”, con fecha de noviembre de 1733.<sup>6</sup>

5. Gracias a la “Visita del Convento de Santa Clara de Pontevedra, año de 1767” (26 y 27 de septiembre), por el arzobispo Bartolomé Rajoy, se conoce la organización de la contaduría del convento, en la que se referían las “Quantas de las Rentas”, de las “Quantas del Caudal de la Sacristía”, los “Caudales de Dotes”, en especial “[...] para el seguimiento de Pleytos y otras urgencias de la Comunidad”, amén de para sufragar obras, y, en fin, un “Libro de Quantas de los Haveres de Nuestra Señora de los Desamparados [...]”. Por fortuna, buena parte de esta documentación ha llegado a nuestros días. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (AHDS), *Fondo General. Visita Pastoral*, 1.52.13 (1.269), “Visita Arciprestazgo de Morrazo, Pontevedra, 1767”, s/f. Véase también Otero Piñeiro (2003: 184).

6. ASCIP, s/n, “Libro de quantas del convento de nuestra Madre santa Clara de la uilla de Pontevedra, tiene principio para este mes de Noviembre de 1720: Mandado hazer por el Illmo.

A continuación, en las cuentas del 21 de noviembre de 1731 a 1732, bajo el rótulo de “Reparos del Convento”, se asentaron unos 3.787 reales a fin de sufragar “[...] los reparos de Comunidad digo de el Convento, en que entran un mill quatrocientos sinquenta y seis reales y siete maravedies que los importó el hornato que se hizo y se entregaron con horden de la señora Abbadesa”.<sup>7</sup> Infelizmente, nada se ha podido averiguar acerca de lo que se ocultaba bajo éste lacónico asiento.

No obstante, el hallazgo de la “Scriptura de la obra de reparos que se han de hazer en el retablo de la yglesia del convento de Santa Clara echa entre las Religiosas de el, Antonio, Gaspar da canle y consortes”, a 20 de julio de 1734, vino afortunadamente a arrojar un poco más de luz.<sup>8</sup> Esta refiere el ajuste con Antonio y Gaspar da Canle de unas obras en su capilla mayor, “[...] por cuanto el Retablo de el Altar mayor de la yglesia del citado Convento que de poco tiempo a esta parte se halla echo esta faltoso de algunos reparos [...]”. Es así que pudimos saber, por una parte, que su “estructura” se levantó antes de 1734, tal vez antes de noviembre de 1733, y que, por otra, su apariencia es resultado de unos “reparos” realizados entre julio y fines de 1734, a manos de entalladores y escultores oriundos de Pontevedra.

Además, conviene llamar la atención sobre los siguientes detalles: a) a los maestros se les refiere como “[...] Antonio y Gaspar Dacanle Escultores”, adjudicatarios de los trabajos en precio de 1.300 reales, a pagar en tres plazos, y sin término de ejecución, si bien “[...] haran la citada obra [...] con toda brevedad y cumpliran en todo con lo que van obligados”;<sup>9</sup> b) su trabajo consistió en “[...] ochavar el sitado Retablo que oy se halla puesto y ejecutado, desaser el Pabellón y ponerlo más perfecto como asi es, hazer el remate enzima de la Custodia conforme a la planta que se halla en un papel firmado de dicho Antonio Dacanle y el agente deste Convento Don Manuel Antonio de Acuña con su urna o caja que sirva para poner quando se ofresca a su Divina Magestad patente [...]”.<sup>10</sup> Por consiguiente, a los escultores correspondía el aportar la mano de obra, los materiales y las trazas para el tabernáculo; tarea, ésta última, que recayó en Antonio, al que podemos considerar, pues, no sólo como el más experimentado sino también como una suerte de “jefe de obra”; c) aunque las esposas de arquitectos, entalladores o escultores, en pocas ocasiones se pudieron poner al frente de los talleres o de las obras de sus maridos, ni tras su muerte, frecuentemente sí fueron partícipes de la contratación de actividades artísticas, comúnmente como fiadoras, obligándose “[...] con sus personas

---

Señor Don Luis de Salcedo y azcona Arçobispo, y Señor de Santiago y prelado desde Monasterio en la Visita que hizo en el Año de 1717” (1717-1836), s/f.

7. ASCIP, s/n, “Libro de quantas del convento de nuestra Madre santa Clara...”, s/f.

8. Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPP), *Protocolos Notariales*, 1.311 (4), f. 46r (Prot. Matías López Fariña, 1734).

9. AHPP, *Protocolos Notariales*, 1.311 (4), f. 46v.

10. AHPP, *Protocolos Notariales*, 1.311 (4), f. 46v.

y vienes muebles raíces” a cumplir con lo ajustado;<sup>11</sup> lo que no era infrecuente (Fernández Álvarez, 1996: 24). Es así que las clarisas firmaron con “[...] Antonio Dacanle y Margarita de Argibay su muger: y de la otra Gaspar Dacanle y Felipa de Castro y Lira su muger vecinos de dicha Villa [...]”; garantías a las que sumó dar “[...] por su fiador a Marcos González Maestro de Carpintería vezino de la dicha villa”, por tanto, un compañero de oficio de los otorgantes; d) en fin, se comprometieron a dar “[...] fenecida la dicha obra con toda brevedad y después de echa ha de ser vista y reconocida por Maestros del arte a satisfacion del señor Marqués de la Sierra y de dichas Religiosas”.<sup>12</sup>

Por otro lado, en la contabilidad de 1732 a 1734, se recogen unos cien reales de gasto “[...] que entregaron a las señoras [sic.] Mayordoma para el agasajo de bienvenida al señor Marqués de la Sierra”.<sup>13</sup> Esta entrada iba un poco más abajo de la otra más curiosa, que recogía el refrigerio “[...] de los escultores que sentaron el retablo maior [¿Antonio y Gaspar Dacanle?]”. Por consiguiente, la visita del marqués de la Sierra, D. Fernando Mariño de Lobeira, a las clarisas, anterior a abril de 1734, quizá haya que ponerla en relación con los trabajos en el retablo mayor del convento y su “visto bueno” a lo obrado, en calidad de patrono de la capilla mayor.

Por lo demás, en las cuentas desde el 4 de abril de 1734 hasta el 4 de septiembre de 1735 justamente se asentaron unos trescientos reales “[...] que dieron a Antonio da Canle [sic] por ochauar el retablo”, más 24 reales a cuenta de “[...] los jornales de cubrir la mesa del altar maior”, otros dieciocho “[...] que dieron al vidriero, por vidrios y plomo de las ventanas de la Capilla mayor”, y tres reales más “[...] a Joseph Lopez por ponerlos y tambien en la Custodia”, y, en suma, doce reales “[...] que dieron a dos canteros por losar la Capilla maior”;<sup>14</sup> asientos anteriores al 15 de abril de 1735.

Es de suponer que Antonio y Gaspar da Canle trabajaron, desde el verano, y durante unos meses, en el convento de Santa Clara, seguro que hasta fines de 1734, porque poco después, el 12 de diciembre de 1734 se fijó la “Escritura de obra de Carpiteria y obligación echa entre la Abadesa y religiosas de santa Clara y Bartolomé Luazes”,<sup>15</sup> por la que se comprometía a “[...] hazer de nuebo el techo de la

11. Si bien hay ocasiones en que las mujeres actuaban como parte contratante, por ejemplo cuando representaban a las comunidades religiosas de las que forman parte, no hay, en ningún caso, noticias de mujeres artífices en la Galicia barroca. No obstante, en este caso, es de suponer que, Margarita de Argibay y Felipa de Castro, esposas de Antonio y Gaspar Dacanle respectivamente, tal vez firmaban junto a sus maridos porque los bienes utilizados como fianza procedían de su dote o herencia familiar.

12. AHPP, *Protocolos Notariales*, 1.311 (4), f. 46v.

13. ASCIP, s/n, “Libro de quantas del convento de nuestra Madre santa Clara de la uilla de Pontevedra...” (1717-1836), s/f.

14. ASCIP, s/n, “Libro de quantas del convento de nuestra Madre santa Clara de la uilla de Pontevedra...” (1717-1836), s/f.

15. AHPP, *Protocolos Notariales*, 1.311 (4), ff. 107r-108r (Prot. Matías López Fariña, 1734).

yglesia deste citado Convento que se ha de hazer y correr hasta el coro de Arriba [alto]”. No obstante, es lógico pensar que estas obras no dieran inicio hasta tener ultimado, montado y asentado el retablo mayor. Una vez acabados los trabajos de carpintería, en junio de 1735, hay que imaginarse que, por entonces, la iglesia de las clarisas luciría ya su nuevo retablo mayor y el interior, renovado (Fig. 3).



Fig. 3. *Altar mayor de Santa Clara*, fotografía (1980 c.), Museo de Pontevedra, Archivo gráfico, Registro 4745, Caja 8.3.2.

Medio siglo antes, en septiembre de 1689, el II Marqués de Tenorio, D. Fernando Yáñez Álvarez de Sotomayor y Lima, Marqués de Los Arcos y Tenorio, Señor de las casas y fortalezas de Sotomayor y Fornelos, y, a la sazón, patrono de la capilla mayor de Santo Domingo de Pontevedra, concertaba su altar, con el escultor Ignacio Douteiro, en 7.500 reales. Meses después, por abril de 1690, el mismo suscribió una escritura de “compañía” con sus vecinos, el imaginero Esteban de Cendón y los tallistas Juan Lorenzo y Francisco Faylde para hacer frente a la contrata. Esta empresa de los dominicos y de la Casa de Sotomayor que marcó, sin duda, el fin de siglo en Pontevedra, estaría en la mente de las clarisas y la Casa de la Sierra, cuando proyectaron un retablo “a proporción” de la arquitectura de su iglesia, en ochavo, para encajar en la planta poligonal de la capilla mayor. Al respecto, hay que llamar la atención acerca de ciertos paralelismos entre los retablos de ambas órdenes mendicantes, aunque el de los dominicos era de mayor envergadura, tan grande como para alojar seis cajas –con las imágenes de Santo Domingo, la Virgen del Rosario y San Fernando Rey, y, desde luego, con las armas de los Sotomayor en lo alto–, amén de un tabernáculo y su custodia, y, sin duda, construido con columnas salomónicas (Taín Guzmán, 1997: 387; Fernández Gasalla, 2004: 3, 1475, 1476).

Por su parte, Antonio y Gaspar da Canle se les encargó, en lo tocante al altar mayor, el “[...] desaser el pabellón y ponerlo mas perfecto y conforme a los que oy se hallan hechos en esta villa [de Pontevedra]”, como por ejemplo, el del retablo mayor de los jesuitas pontevedreses (Rivera Vázquez, 1986: 613; García Iglesias, 1990a: 198; Rega Castro, 2011: 347-357) (ant. 1726), y, por supuesto, el que acabamos de mencionar del convento de Santo Domingo.

No hay duda de que el retablo mayor de las clarisas se talló y ensambló entre 1732 y 1734, y que los hermanos Dacanle trabajaron, hasta diciembre de 1734, en las “reformas” de un altar mayor “[...] que de poco tiempo a esta parte se halla echo [...]” (Fig. 4).

No obstante, el problema pasa por conocer el autor de las trazas y saber si los Dacanle trabajaron en esta obra antes del verano de 1734. Es de suponer que las obras del retablo las llevara a cabo el propio autor de las trazas, aunque, como en otras ocasiones, éste podría limitarse solamente a su diseño, dejando a terceros su ejecución material. Pero, en verdad, se desconoce cualquier otro nombre. En este sentido, deberíamos tener en cuenta que la Orden Tercera de los franciscanos, había contratado pocos años antes, en agosto de 1730, la hechura de su altar mayor con “[...] Don Joseph Acosta y ybarra vezino de la ciudad de Santiago y residente al pressente en la dicha villa [...]”, y ya que “estante” en Pontevedra por 1730, es justo pensar que José Ibarra (m. ant. 1752) podría haber dado trazas a las clarisas antes de volver a Santiago de Compostela, antes del verano de 1731.





Fig. 4. Antonio y Gaspar Dacanle, retablo mayor, convento de Santa Clara de Pontevedra, 1733 c. Fotografía del autor.

Su regreso a la capital del reino justificaría que no se hubiera hecho cargo de las obras del retablo mayor de las clarisas, ya que poco después, en junio de 1731, contrataba el retablo mayor para la iglesia de Santa María do Camiño (Otero Túñez, 1997: 114; Couselo Bouzas, 2004: 400), donde echaba mano de un esquema de composición semejante al retablo mayor de Santa Clara. Otero Túñez (1997: 114) dijo acerca de este retablo, “[...] deducimos que tenía un solo cuerpo, dividido en tres calles, la central [...] contenía el altar, sagrario y expositor [...]; presidía el ático el grupo de la Asunción, bajo un pabellón de “cogollos y lazadas”, sostenido por cuatro ángeles. Los soportes principales serían columnas salomónicas [...]”. Elementos y recursos compositivos que, si bien traen a la memoria el altar mayor de las clarisas, también reflejarían el influjo de Miguel de Romay; pero esta inclinación a hacer máquinas a base de columnas entorchadas, adornadas con guirnaldas y flores, debió ser a raíz de lo que José Ibarra hizo y vio en Pontevedra, antes de 1731.

Se puede concluir, sin embargo, que el retablero Ibarra no pudo trabajar en la capilla mayor de Santa Clara entre 1732 y 1734; lo único cierto es la intervención de Antonio y Gaspar da Canle, hecho que además es congruente con el uso de recetas extrañas, a todas luces, a la retablística de Santiago de

Compostela. Este retablo se construye en atención a una planta ochavada, sobre columnas entorchadas y retopilastras, articulando tres calles; la calle mayor más ancha que las laterales y éstas en esviaje. Su estructura se compone de predela, cuerpo, más ático; si bien éste, a su vez, va muy crecido y levantado sobre estípites, con una estructura de vectores triangulares que lo empujan hacia arriba. Parte del acierto en la composición radica, por una parte, en hacer de las retopilastras “bisagras” sobre las que se quebró el plano de fondo, ajustándose al ochavo, y se empujó a los soportes adelante; luego, en echar mano de la superposición de soportes –columnas salomónicas, abajo, estípites y pilastrones, arriba– para monumentalizar la arquitectura; y, por otra parte, deconstruir el esquema de composición tradicional del ático, ajustando su verticalidad, con aletas, frontones partidos y pináculos, amén de fragmentos de cornisa, curvos y enroscados.

Acerca de la talla y el adorno, hay que hacer hincapié en dos características que a mi juicio marcaron el lenguaje de estos maestros pontevedreses; en primer lugar, el gusto por incorporar materiales blandos y cartilagosos, en ocasiones de apariencia metálica, que dan forma a asas, volutas en “C” y torrapuntas; y, en segundo lugar, texturas plásticas, jugosas y empastadas, a veces, con sus formas a medio liberarse de la materia, aún saliendo de la madera. Así, en las tarjetas de la predela, o sobre cajas y remates, se pueden contemplar mascarones y querubines envueltos entre hojarasca, lambrequines y recortes de cuero; se preferían, todavía, las formas cerradas de las volutas en “C”, con sus lenguas acanaladas, tal vez de apariencia “dura” pero con un comportamiento “blando”, ya que se abren y retuercen; en medio las frutas y la hojarasca de acanto, cuyas puntas se vuelven siempre hacia dentro, llenándoles de nudos y dándole a las hojas una apariencia más ensortijada y “empastada”; y, en suma, bien abajo, bien arriba, las veneras, que ganan en plasticidad y gracia, en ocasiones con un uso diferenciado del de la “escuela compostelana”, esto es, invertidas, con el nudo hacia arriba, y su concavidad llena de fruta. No obstante, estas formulas y recursos plásticos están en la línea de los diseñados por Miguel de Romay, Fernando de Casas y Simón Rodríguez –roleos y volutas “jugosas”, gordas y engalanadas con sus nudos o manzanas en la punta, mascarones, cartuchos que envuelven espejos convexos, etc.– alrededor de los años treinta; también en la guarnición y asiento de los dos escudos que coronan el ático (Figs. 5, 6).<sup>16</sup>

16. El escudo del evangelio trae la sirena de los Mariño y al timbre, la corona del marquesado; cuartelado; primero, de sinople, cinco flores de lis en oro (¿Aldao?); segundo, de gules, trece bezantes de oro (Sarmiento); tercero, de gules, dos lobos pasantes de sable puestos en palo superados por una estrella de oro (Lobeira); cuarto, de sinople, una “M” coronada de oro (Montenegro). El del lado de la epístola, cuartelado; primero, de sinople, una banda de plata (Andrade o Mendoza); segundo, de gules, un águila bicéfala de sable coronada de oro (¿Moctezuma?); tercero, cuartelado en aspa (¿?) de los Mendoza; de plata, tres fajas ondeadas de plata (¿Mariño?).



Fig. 5. Antonio y Gaspar Dacanle, escudo de D. Fernando Mariño de Lobeira y Quirós, II Marqués de la Sierra, detalle del lado del evangelio, retablo mayor, convento de Santa Clara de Pontevedra, 1733 c. Fotografía del autor.



Fig. 6. Antonio y Gaspar Dacanle, escudo del Marqués de la Sierra, detalle del lado de la epístola, retablo mayor, convento de Santa Clara de Pontevedra, 1733 c. Fotografía del autor.



Estos pertenecían a la Casa de la Sierra y dan por nombres a D. Fernando Antonio Mariño de Lobeira Montenegro Andrade y Sotomayor, Maestre de Campo, Vizconde de Alveos, Señor de Alveos y de la Sierra y, en suma, I Marqués de la Sierra (1694), por gracia de Carlos II. O bien, más probablemente, a su hijo D. Fernando Mariño de Lobeira Sarmiento de Quirós Andrade y Noboa, II Marqués de la Sierra desde principios del XVIII, natural de Pontevedra y, a la sazón, protector del convento de Santa Clara, ya que heredó los estados de la Casa de Trabanca, a la que se adscribieron sus derechos de patronato (Crespo Pozo, 1997: 3, 176, 177, 184; Vázquez Casáis, 1998: 171-175). Además, éste se casó, en agosto de 1709, con doña Elvira Nieto de Silva, VI Señora de Villanueva de Mesía, IV Condesa del Arco y IV Condesa de Guaro, nacida en Tenerife, y descendiente de los marqueses de Tenebrón, cuyas armas coronan el retablo.

#### 4. DEVOCIÓN E IDENTIDAD DEL MARQUÉS DE LA SIERRA

Dijo García Iglesias (1993: 36) que el “[...] retablo mayor deja la estructuración de su cuerpo inferior a la columna salomónica, encuadrando una representación de la Asunción situada entre las imágenes del arcángel San Miguel y del rey San Fernando (Fig. 4). En el cuerpo superior, sin embargo, ha de ser la patrona –santa Clara– quien centre unos espacios repartidos, en esta ocasión, por estípites [...]”. Por lo tanto, en la iglesia de Santa Clara de Pontevedra, como había ocurrido en el altar mayor de las clarisas de Santiago de Compostela (1700), obra de José Domínguez Bugarín, el empuje de la custodia y de la figura de la Inmaculada, en el cuerpo bajo, obligó a desplazar a santa Clara de Asís al ático, dejando las cajas laterales a los santos fundadores (Folgar de la Calle, 1993: 126-128; Taín Guzmán, 1998: 435). Por su parte, en el retablo mayor de las clarisas de Pontevedra, la fundadora, representada con el hábito de las clarisas, el báculo y la custodia, para expresión de su devoción por la Eucaristía, se hizo acompañar, en el lado del evangelio, por san Francisco y, en el de la epístola, por san Antonio; sin duda, los dos santos franciscanos más populares de la Galicia del Antiguo Régimen y, desde luego, junto a santa Clara, los más importantes de la Orden.

Abajo, en medio de la predela se alojó un sagrario, de cajón ochavado, cuyo frente se engalanó con una custodia “de pie”, con la Sagrada Forma adorada por un “enjambre” de querubines. En su origen, debió de tratarse de un tabernáculo de tipo turriforme con “[...] un remate encima de la Custodia con una urna o caxa que sirva para su Magestad Patente [...] para que con lo refeido el dicho Retablo pueda quedar con la perfeccion y mejor bista que es necesario [...]”<sup>17</sup> Pero, a día de hoy, su lugar lo ocupa un trono de nubes y querubines para la Asunción

17. AHPP, *Protocolos Notariales*, 1.311 (4), f. 46r.

de María, bajo su telón o dosel. En el lado del evangelio, a su vez, se alojó a san Miguel Arcángel, cuyo culto en las iglesias de la Edad Moderna simbolizó el triunfo de la Iglesia católica en defensa de la Eucaristía y de la pureza de la Virgen María; y, en el de la epístola, a S. Fernando Rey (Fig. 7).



Fig. 7. ¿Antonio y Gaspar Dacanle?, S. Fernando Rey, retablo mayor, convento de Santa Clara de Pontevedra, 1732-1734 c. Fotografía del autor.

También cuanto en 1693 Esteban de Cendón Buceta ajustó con el patrono de la capilla mayor de Santo Domingo de Pontevedra, el Conde de Sotomayor y Marqués de Tenorio, la hechura de una custodia, se comprometió a tallar una imagen de Fernando III el Santo, como patrón de la Monarquía hispánica. Es lógico suponer que Cendón echara mano del tipo iconográfico que Juan de Seoane plasmó en 1677 en la escultura que la catedral de Santiago de Compostela dedicó al santo –canonizado pocos años antes (1671)–, y que luego se sustituyó por otra de Diego de Sande en 1728 (García Iglesias, 1990b: 102, 103). Además, en este contexto, es también la representación de un estamento privilegiado, ya que se elevó a los altares a un personaje de “noble condición”, y de estatus “real”, lo que es congruente con la ideología aristocrática de la época (Vincent-Cassy, 2011: 242-244; Rega Castro, 2019a: 360-363). Más difícil de explicar, sin embargo, es el hecho de sustituir a san Luís Rey de Francia, como sería lo propio en un contexto franciscano –según la tradición, él y santa Isabel de Hungría habían sido hermanos de la Orden Tercera–, por san Fernando en el retablo mayor de las clarisas.

La explicación más plausible pasaría por responsabilizar de ello a los patronos, tal como había ocurrido en el convento de los dominicos pontevedreses. Al igual que el Marqués de Tenorio, el II Marqués de la Sierra, otro “Fernando”, a saber, D. Fernando Mariño de Lobeira y Quirós, tal vez impulsara el culto al rey santo, su santo patrón, a las clarisas. Así, junto a la talla de las armas de los Mariño de Lobeira, Montenegro, Andrade y Sotomayor, en el ático, debió de requerirse un lugar de privilegio para la escultura de san Fernando.

A tal respecto, hay que subrayar también el hecho que su hijo, D. Fernando Pablo Mariño de Lobeira y Nieto de Silva (1712-1769 c.), III Marqués de la Sierra, en sus actividades de mecenazgo, como poseedor de diferentes derechos de patronato en feligresías rurales, es probable que también impulsara este culto como estrategia de representación nobiliaria: en el retablo mayor de Santo Tomé de Piñeiro (Marín, Pontevedra) –cuyas armas campean, aún hoy, en el ático– (Fig. 8),<sup>18</sup> y en el de Santa Mariña das Fragas (Campo Lameiro, Pontevedra).

No obstante, las únicas noticias que se conocen de ambos retablos proceden de la visita del arzobispo Cayetano Gil Taboada, quien en la primera de esas iglesias, en julio de 1747, dispuso que “[...] se aga el retablo mayor, por

---

18. Está blasonado en esta forma: cuartelado; primero, de azur, tres fajas ondeadas de plata (Mariño); segundo, de sinople, banda de planta (¿?) engolada de gules (Andrade); tercero, de oro, doce bezantes de azur (¿Sarmiento?, ¿Velázquez?); quinto, jaquelado de gules y oro, de cuatro y seis órdenes (¿Cisneros?, ¿Valladares?); sobre el primero y segundo, cuartel brochante de azur, una “M” de Montenegro coronada de oro; al timbre, la corona del marquesado, más banderas acoladas y la cruz ecotada de Santiago.



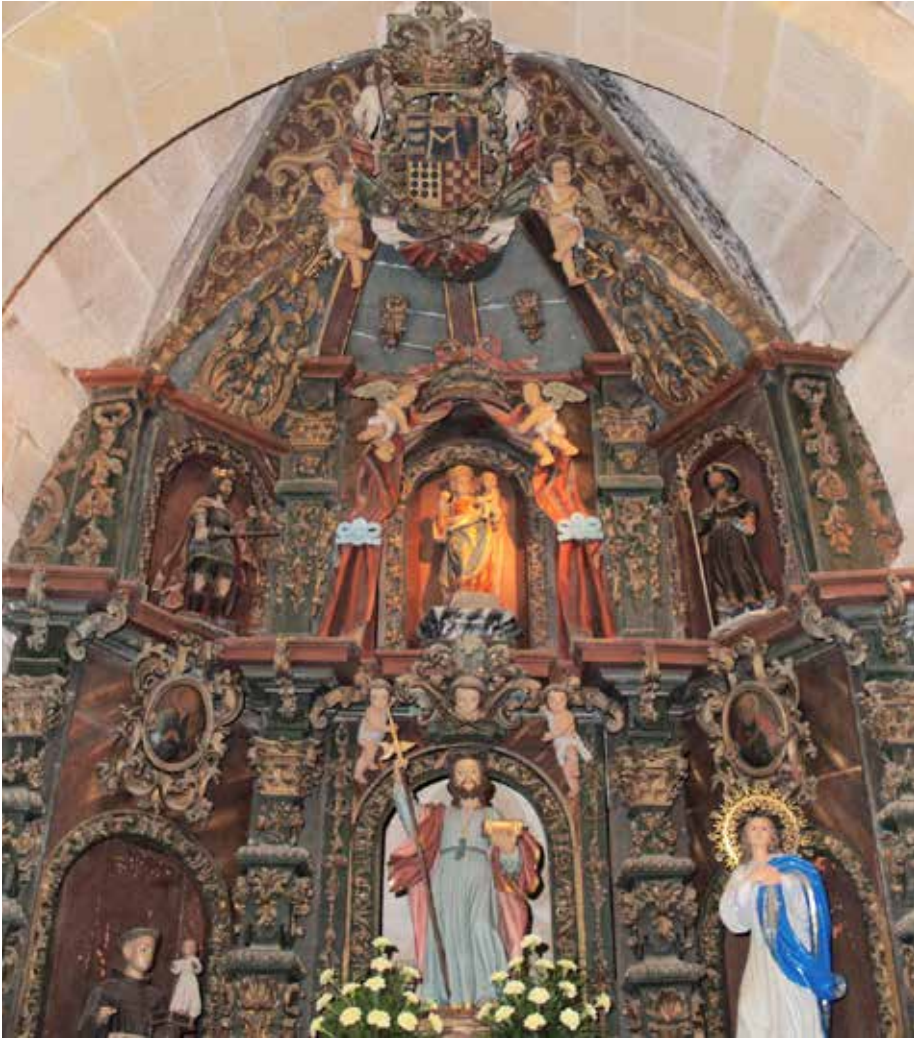


Fig. 8. ¿Benito Rey Somoza?, retablo mayor, iglesia parroquial de Santo Tomé de Piñeiro (Marín, Pontevedra), 1747-1755 c. Fotografía del autor.

estar desquadrado y indezente [...]”<sup>19</sup> y este, en efecto, no se hizo con cargo a los caudales de la Fábrica ni las cofradías; en la segunda, en visita girada en junio del mismo año, dictó, en cambio, que “[...] se pinte el retablo y Custodia, y esta quanto antes se dore por adentro, para lo qual cumplan los vezinos

19. AHDS, Fondo General, Visita Pastoral, 1.52.11, f. 75v. “Visita del Arciprestazgo de Morrazo, que personalmente hizo el Illmo. Señor D. Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago en el año de mil Setezientos y quarenta y siete [1747].”

el contrato que hicieron con el Cura, de que este hiciese el retablo, que ellos le dorarian, y sino lo hicieren dentro de un año se les compelerá a ello [...]”<sup>20</sup> Por consiguiente, el retablo mayor de la iglesia das Fragas estaría ya ensamblado y asentado por 1747, y el de Santo Tomé de Piñeiro, en cambio, ejecutado posteriormente, entre 1747 y 1755 c.

## 5. CONCLUSIONES

En primer lugar, en lo tocante a la promoción de nuevas devociones y del culto a determinados elementos del santoral, hay que insistir –como ya dije en otro lugar (Rega Castro, 2019b: 213-217)– en el hecho de que el retablo se convirtió en un excelente medio para materializar la identidad de un mecenas individual o particular, al margen de la presencia de escudos heráldicos o inscripciones conmemorativas. De hecho, a este respecto, son igualmente significativas tanto la promoción del culto a Nuestra Señora de los Desamparados, de gran devoción pontevedresa, por parte de Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista Mariño, como de san Fernando Rey por los Marqueses de la Sierra; ambas, por lo demás, ajenas al cuadro devocional de la Galicia del setecientos (González Lopo, 1997).

En segundo lugar, la autoría de Antonio y Gaspar Dacanle supone tanto el reconocimiento de la autonomía relativa con que funcionó el foco pontevedrés en el tercio central del siglo XVIII como una prueba de la temprana introducción en la villa del lenguaje plástico de Miguel de Romay y de las mecánicas compositivas de Simón Rodríguez –eventualmente de la mano de José Ibarra–. De modo que esto no haría sino subrayar la interferencia, desde Santiago de Compostela, de una tipología que conjugó columnas salomónicas y panzudas, una composición que jugó con “formas abiertas”, con masas y espacios negativos, áticos con voladizos y cartones recortados y de apariencia metálica. Elementos que son, todos, fácilmente identificables no solo el retablo mayor de las clarisas sino también –y especialmente– en el colateral de la Virgen de los Desamparados.

## BIBLIOGRAFÍA

APARICIO OLMOS, Emilio María (1966): *Palomino: su arte y su tiempo*, Institució Alfons el Magnànim, Diputación Provincial de Valencia y Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Valencia.

20. AHDS, Fondo General, Visita Pastoral, 1.52.11, ff. 17r-18v “Visita del Arciprestazgo de Moraña, que personalmente hizo el Illmo. Señor Don Cayetano Gil Taboada Arzobispo y Señor de Santiago, en el año de mil setezientos quarente y siete [1747]”.



- COUSELO BOUZAS, José (2004): *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (ed. facs. original, 1932), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santiago de Compostela.
- CRESPO POZO, José S. (1997): *Blasones y linajes de Galicia*, Ediciones Boreal, A Coruña.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María A. (1996): *Arte y sociedad en Compostela, 1660-1710*, Edicións do Castro, Sada (A Coruña).
- FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2004): *La Arquitectura en los tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)* (ed. CD-ROM), Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (1989): *Simón Rodríguez*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña.
- FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (1993): "El Convento de Santa Clara de Santiago", en María Esperanza Gigirey Liste (coord.), *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago. Ocho siglos de claridad, 1193-1993*, Real Convento de Santa Clara/Museo de Terra Santa, Santiago de Compostela, pp. 117-133.
- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1990a): *Galicia. Tiempos de Barroco*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña.
- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1990b): *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela.
- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1993): *El Barroco (II): Arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas* (Galicia. Arte, núm. 14), Hércules, A Coruña.
- GONZÁLEZ LOPO, Domingo L. (1997): "Las devociones religiosas en la Galicia Moderna (Siglos XVI-XVIII)", en *Galicia renace. Galicia Terra Única*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 238-244.
- MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel (1998): "La imagen de Nuestra Señora de los Desamparados de Santa Clara de Pontevedra y el testimonio de Sor Benita Teresa de San Juan Evangelista", en Joaquín Bérchez, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Amadeo Serra Desfilis (coords.), *El Mediterráneo y el arte español: Actas del XI Congreso del CEHA*, Comité Español de Historia del Arte, Generalitat de Valencia, Valencia, pp. 509-512.
- OTERO TÚÑEZ, Ramón (1997): "Santa María del Camino", en José Luis Daviña Saavedra (coord.), *II Semana Mariana en Compostela*, Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, Santiago de Compostela, pp. 107-142.
- OTERO PIÑEIRO, Gabriel (2003): *Santa Clara de Pontevedra en la Edad Moderna: estructura económica del convento (1640-1834)*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1992): *Pintura barroca española (1600-1750)*, Cátedra, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE PRIETO, Benito (comis.) (1995): *Thomas Yepes* (cat. exp.), Centre Cultural Bancaixa, Valencia.
- RODRÍGUEZ FRAIZ, Antonio (1982): *Canteiros e artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lérez*, Gráficas Portela, Pontevedra.
- REGA CASTRO, Iván (2011): *Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700 a 1775). Iglesia, cultura y poder* (ed. CD-ROM), Universidade de Santiago de Compostela (USC), Servizo de

- Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela. Disponible en: <https://bit.ly/39hpN1i> [Fecha de consulta: 14 de marzo de 2021].
- REGA CASTRO, Iván (2019a): “Imagineros y «santos elegantes». Algunas consideraciones sobre los santos caballeros vestidos «a la moda» a principios del siglo XVIII en la periferia peninsular”, en Cécile Vincent-Cassy y Pierre Civil (coords.), *Hacedores de Santos. La fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*, Ediciones Doce Calles, Madrid, pp. 345-365.
- REGA CASTRO, Iván (2019b): “Devociones e identidades en la Seu Nova de Lleida: Los «nuevos y magníficos retablos» del obispo Sánchez Ferragudo (1771-1783), o el ideario de la catedral ilustrada”, *Pedralbes: revista d'història moderna*, s/n [en línea], 2019, pp. 212-231. Disponible en: <https://bit.ly/3IU3DqX> [Fecha de consulta: 14 de marzo de 2021].
- RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo (1986): *La Compañía de Jesús en Galicia en la Edad Moderna: su historia, sus colegios*, Servicio de Publicaciones de la USC, Santiago de Compostela.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel (1997): “Los escultores y entalladores de la villa de Pontevedra en el último tercio del siglo XVII”, *Compostellanum*, vol. 42, núms. 3-4, pp. 381-415.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel (1998): *Domingo de Andrade. Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, Do Castro, Sada.
- VÁZQUEZ CASÁIS, José Antonio (1998): *La Heráldica de los enterramientos en las iglesias de Pontevedra*, Deputación Provincial de Pontevedra, Pontevedra.
- VINCENT-CASSY, Cécile (2011): *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVIIe siècle: culte et image*, Casa de Velázquez, Madrid.

## FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo del Convento de Santa Clara de Pontevedra (ASCIP), s. c.
- Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (AHDS), *Fondo General*.
- Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (AHDS), *Fondo Parroquial*.
- Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPP), *Protocolos Notariales*