

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko
Unibertsitatea

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Facultad de Letras

Departamento de Historia del Arte y Música

Tesis doctoral

Matronazgo y promoción artística de
María de Lazcano y Sarría (1593-1664),
XIV Señora de la Casa de Lazcano, en Guipúzcoa

César Javier Benito Conde

dirigida por:

José Javier Vélez Chaurri

Vitoria-Gasteiz, 2021

A mis padres, con amor

Agradecimientos

La tesis doctoral que aquí presentamos es la culminación de un camino iniciado en el primer curso de licenciatura, hace ya muchos años. Mucho más que una ocupación meramente académica, este proyecto fue desde el comienzo la respuesta a una vocación personal y profesional, que se convirtió enseguida en un *modus vivendi*, a veces de difícil comprensión para familiares y amigos. Aún así, los unos y los otros han estado a mi lado en mis pequeños triunfos y grandes frustraciones, en mis momentos de alegría y en los de cansancio.

En este recorrido académico y vital he tenido la fortuna de estar acompañado por grandes personas, algunas ya formaban parte de mi vida antes, y otras han llegado para quedarse en ella como amigas. Tres han sido esenciales: mis padres, Cándida y Mariano, y mi director, Javier Vélez, que han estado junto a mí en todo momento. Los primeros dándome su cariño y ayudándome, a veces sin saberlo, de mil formas distintas. El segundo, guiándome con su buen hacer y paciencia, y contagiándome su espíritu de ir siempre «un poquito más allá». Junto a ellos, mi buen amigo Gorka, casi tan involucrado como yo mismo en este trabajo con sus consejos, siempre certeros.

A lo largo de este proyecto he llamado a muchas puertas, a veces con miedo al portazo, otras con timidez, pero mis recelos desaparecían inmediatamente ante la amabilidad de quienes me las abrían. Este trabajo no hubiera sido factible sin la generosidad de la abadesa de Santa Ana, Kandida Saratxaga, bilbaína inteligente y encantadora donde las haya, del prior de Santa Teresa, Rufino Mujika, y de Félix Escota, del convento del Carmen de Vitoria, que me han abierto conventos y archivos sin reticencia alguna. Y junto a ellos, no puedo olvidarme de Almudena de Arteaga, actual señora de Lazcano,

que me facilitó encantada el acceso a su palacio y al archivo familiar. Y fundamentales han sido las bibliotecarias y archiveros, siempre eficaces en mis peticiones de ayuda.

Este trabajo es el último peldaño en mi formación académica y, creo, que la mejor oportunidad para mostrar mi gratitud a todos mis profesores y profesoras de licenciatura y master por su dedicación y consejos, y especialmente a Pedro Echeverría, por despertar en mí el entusiasmo por el Arte Moderno en el País Vasco. Parte de lo que soy se lo debo a todos ellos. Durante estos años he tenido la suerte, privilegio diría yo, de trabajar en el edificio Micaela Portilla, compartiendo espacio y vivencias con mis compañeras y compañeros de Historia Medieval y Moderna, tanto los de Sociedad, Poder y Cultura como los de Alta Edad Media, de Arqueología y Filología. Gracias a todos por el apoyo, los consejos y las risas.

Para finalizar, no quisiera dejar de agradecer a los guardas de seguridad del campus su preocupación cuando, ya de noche y estando solo en el edificio, aparecían por mi despacho para comprobar que me encontraba bien.

A todas y todos, gracias.

Índice

Introducción	1
1. Objetivos	4
2. Metodología	5
3. Estructura	7
4. La mujer como promotora de las artes: estado de la cuestión	10
5. María de Lazcano y su matronazgo artístico en la bibliografía histórico-artística	20
Capítulo I. María de Lazcano y Sarría (1593-1664). Linaje y ascenso de la XIV Señora de Lazcano	31
1. María de Lazcano en la historiografía	32
2. Los Lazcano. Una familia oñacina en Guipúzcoa	33
3. Infancia, juventud y formación en Lazcano	36
4. La unión de dos linajes. El matrimonio con Antonio de Oquendo	43
5. Herencia, mayorazgo y un nuevo palacio para la XIV señora de Lazcano	50
6. La continuidad de los linajes Lazcano y Oquendo	55

- | | | |
|----|---|----|
| 7. | Devoción y poder: fundaciones religiosas en San Sebastián y Lazcano | 61 |
| 8. | Un lugar para gobernar, rezar y morir: el convento de Santa Ana | 64 |

Capítulo II. Cultura, piedad, gobierno y matronazgo de una noble del Siglo de Oro **73**

- | | | |
|----|---|----|
| 1. | Personas, espacios y lugares | 73 |
| 2. | Carácter, educación y cultura | 75 |
| 3. | Religiosidad, fundaciones y Contrarreforma | 78 |
| 4. | «Es señora de muy grandes partes y valor, caudal y gobierno» | 88 |
| 5. | El matronazgo de María de Lazcano y sus referentes cortesanos | 98 |

Capítulo III. Una casa para el honor de un linaje: el palacio de Lazcano **103**

- | | | |
|------|--|-----|
| 1. | Un nuevo palacio para un viejo solar | 106 |
| 2. | Los maestros canteros y el escultor | 118 |
| 2.1. | Juan de Zumeta Larrañaga | 118 |
| 2.2. | Martín de Abaría | 120 |
| 2.3. | Francisco de Ureta | 122 |
| 3. | Un palacio cortesano en Lazcano | 125 |
| 4. | Vida cotidiana y ostentación en un palacio del XVII: espacios, muebles, textiles y caprichos | 154 |
| 5. | Fervor y retrato en la pintura del palacio de Lazcano | 164 |
| 5.1. | Cuadros de devoción | 168 |
| 5.2. | El retrato cortesano | 171 |
| 6. | Un nuevo ornato para un nuevo apellido: los Arteaga | 188 |
| 7. | El palacio de Lazcano como imagen del poder y glorificación de un linaje | 192 |

Capítulo IV. Una fundación para la Casa de Oquendo: el colegio de la Inmaculada Concepción de San Sebastián **199**

- | | | |
|----|---|-----|
| 1. | El proyecto fundacional: piedad, representación y magnificencia | 203 |
| 2. | Arquitectura, emulación y gusto | 209 |

3.	El colegio de San Sebastián como panteón de la Casa de Oquendo	214
4.	Imagen del poder y signos de preeminencia	218
5.	Dotación artística y política donativa de los fundadores	221
6.	Lecturas en torno al colegio de San Sebastián	222
 Capítulo V. La devoción por el Carmelo Descalzo: el convento de Santa Teresa de Lazcano		225
1.	El Carmelo Descalzo y la Contrarreforma	227
2.	María de Lazcano y su devoción carmelita: el proyecto fundacional	229
3.	La construcción del convento	234
4.	Tracistas y maestro de obras	239
	4.1. Fray Alonso de San José, tracista de la iglesia	240
	4.2. Fray Juan de San José y la construcción del convento	242
	4.3. El maestro de obras: Miguel de Abaría	242
5.	Santa Teresa de Lazcano: ejemplo sobresaliente de la edilicia carmelita en Guipúzcoa	244
	5.1. La arquitectura del Carmelo Descalzo	245
	5.2. Ubicación y organización espacial	249
	5.3. La iglesia conventual	251
	5.4. El claustro y otras dependencias	261
6.	El ajuar conventual: entre la magnificencia y la piedad	262
	6.1. Cuadros y esculturas para rezar	263
	6.2. Ornamentos y telas para brillar	266
	6.3. Un gran retablo para embellecer el culto	270
7.	Santa Teresa de Lazcano como escenario de poder y panteón funerario	273
	7.1. Signos de preeminencia	273
	7.2. Enterramientos	276
	7.3. Poder, devoción y arte	282

Capítulo VI. El convento para el retiro: Santa Ana de Lazcano	283
1. Un convento de bernardas recoletas en Guipúzcoa	283
2. La morada para descansar y enterrarse	288
3. La construcción del convento	292
4. El tracista y el maestro de obras: Miguel de Abaría	296
5. Santa Ana de Lazcano: espacios, funciones y estilo	297
5.1. Ubicación y organización espacial	299
5.2. La iglesia conventual: sobriedad y clasicismo	300
5.3. El claustro y la vivienda comunitaria de las monjas	307
6. Un rico vestido para una sobria arquitectura: el ajuar	309
6.1. Cuadros para honrar a Dios y a los fundadores	310
6.2. Niños a los que vestir y ornamentos para celebrar	316
7. Poder, piedad y memoria en Santa Ana de Lazcano	320
7.1. Las «marcas» de la distinción	320
7.2. Conmemoración y exaltación	321
Capítulo VII. Conclusiones	329
Bibliografía y fuentes	339
1. Fuentes documentales	339
2. Bibliografía	340

Índice de figuras

Figura 1.	María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	32
Figura 2.	Lazcano. Conjunto palaciego-conventual	34
Figura 3.	Lazcano. Palacio mudéjar de los Lazcano. Fachada. Víspera de su demolición el veintitrés de noviembre de 1981. (Fotografía: Lazkaoko Beneditarren Fundazioa- Fundación Benedictinos de Lazcano) *Salvo que se indique lo contrario, todas las imágenes son del autor.	39
Figura 4.	Lazcano. Palacio mudéjar de los Lazcano. Fachada	39
Figura 5.	Firma autógrafa de María de Lazcano. Licencia de matrimonio con Antonio de Oquendo. AGG-GAO PT2374, Felipe de Hercilla, año 1613, f. 24	46
Figura 6.	María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	47
Figura 7.	El almirante Antonio de Oquendo. Óleo sobre lienzo. Julio García Condoy, 1940. Madrid. Museo Naval	47
Figura 8.	María Teresa de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640- 1645. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor	49
Figura 9.	María Teresa de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640- 1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor	56

Figura 10.	María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	56
Figura 11.	Firma autógrafa de María de Lazcano con su nombre de profesión: <i>María Antonia de la Asunción</i> . AGG-GAO PT2405, Domingo de Hercilla, año 1658, f. 9. Escritura de dote como religiosa de María de Lazcano, de veintiocho de mayo de 1658	66
Figura 12.	María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	67
Figura 13.	Firma autógrafa de María de Lazcano. AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1664, f. 11. Libranza a favor de Baltasar de Espina y Lazcano, de veintidós de febrero de 1664	69
Figura 14.	Retablo de la Virgen del Carmen. Talla de la titular. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia	79
Figura 15.	Los Santos Niños. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor	79
Figura 16.	Vitoria. Convento de la Purísima Concepción o de San Antonio. Iglesia. Fachada	87
Figura 17.	Álava. Valle de Arana	88
Figura 18.	Inventario de los bienes y documentos que dejó María de Lazcano a su muerte. AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 76	89
Figura 19.	Joyero de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	93
Figura 20.	<i>Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós y su hijo don Luis</i> . Óleo sobre lienzo. Diego Velázquez, h. 1632. Madrid. Museo del Prado	96
Figura 21.	Lazcano. Conjunto palaciego-conventual, 1963 (Fotografía: Lazkaoko Beneditarren Fundazioa-Fundación Benedictinos de Lazcano)	99
Figura 22.	Lazcano. Conjunto palaciego-conventual	104
Figura 23.	Lerma. Palacio ducal (Fotografía: Francisco Martínez)	109
Figura 24.	Medinaceli. Palacio ducal	109
Figura 25.	Hoznayo. Palacio de los Acebedo	109
Figura 26.	Asiento sobre la fábrica del palacio de Lazcano. AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 46	111
Figura 27.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo	113
Figura 28.	Firma autógrafa de Juan de Zumeta Larrañaga. AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 47. Asiento sobre la fábrica del palacio de Lazcano, de catorce de marzo de 1639	120

Figura 29.	Lazcano. Parroquia de San Miguel Arcángel. Capilla mayor	121
Figura 30.	Firma autógrafa de Martín de Abaría. AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1642, f. 10. Carta de pago de Martín de Abaría para María de Lazcano, de veintisiete de enero de 1642	122
Figura 31.	Briones. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Retablo mayor. (Fotografía: Nicolás Pérez)	123
Figura 32.	Firma autógrafa de Francisco de Ureta. AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1642, f. 90. Asiento entre Diego Cambero, en nombre de María de Lazcano, y Francisco de Ureta, sobre tres escudos de armas para el palacio nuevo, en seiscientos cincuenta ducados, de diecisiete de junio de 1642	124
Figura 33.	Lazcano. Conjunto palaciego-conventual, 1963 (Fotografía: Lazkaoko Beneditarren Fundazioa-Fundación Benedictinos de Lazcano)	125
Figura 34.	Lazcano. Conjunto palaciego-conventual, 1990 (Fotografía: Pello López, Kutxa Fototeka)	125
Figura 35.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Planta baja (Edorta KORTADI OLANO: «Palacio de Lazcano...», <i>op. cit.</i>)	126
Figura 36.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Primer piso (Edorta KORTADI OLANO: «Palacio de Lazcano...», <i>op. cit.</i>)	127
Figura 37.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Camino de acceso a la parroquia	127
Figura 38.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Vista general	128
Figura 39.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Fachada principal	129
Figura 40.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Cuerpo central y portada	129
Figura 41.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Torre lateral	129
Figura 42.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Fachada oriental	130
Figura 43.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Fachada occidental	130
Figura 44.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Fachada trasera	133
Figura 45.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada	134
Figura 46.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada (detalle)	134
Figura 47.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo	135
Figura 48.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo	135
Figura 49.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo (detalle)	136
Figura 50.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo (detalle)	136
Figura 51.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo (detalle)	136
Figura 52.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo (detalle)	136
Figura 53.	Rentería. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Portada	138

Figura 54.	Jacome de Vignola, <i>Regla de los cinco órdenes de Architectura</i> (trad. Patricio Cajés y Florentino), Madrid, 1593, lámina IV	138
Figura 55.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Acceso al patio desde el zaguán	139
Figura 56.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio. Eje longitudinal	139
Figura 57.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio	140
Figura 58.	Escoriaza. Hospital del Santísimo Rosario, hoy Mondragón Unibertsitatea. Patio (Fotografía: Ana Isabel Ugalde Gorostiza)	141
Figura 59.	Escoriaza. Hospital del Santísimo Rosario, hoy Mondragón Unibertsitatea. Patio (Fotografía: Ana Isabel Ugalde Gorostiza)	141
Figura 60.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Escalera	143
Figura 61.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Embocadura de la escalera	143
Figura 62.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Desembocadura de la escalera	143
Figura 63.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Balcón sobre la escalera	143
Figura 64.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Fachada. Se aprecian las alteraciones corregidas en la restauración de 1921 (Fotografía: Euskomedia Fundazioa)	146
Figura 65.	Lerma. Palacio ducal. Fachada (Fotografía: Francisco Martínez)	147
Figura 66.	Medinaceli. Palacio ducal. Fachada	148
Figura 67.	Madrid. Alcázar Real. Fachada. Grabado de Filippo Pallotta, 1704	149
Figura 68.	Madrid. Cárcel de Corte, hoy Ministerio de Asuntos Exteriores. Fachada (Fotografía: Juan García Martín)	149
Figura 69.	Hoznayo. Palacio de los Acebedo. Fachada	151
Figura 70.	Hoznayo. Palacio de los Acebedo. Vista lateral (Fotografía: Celestina Losada Varea)	151
Figura 71.	Otañes. Palacio de Sierralta (Fotografía: Celestina Losada Varea)	151
Figura 72.	Zurbano. Palacio de los Otalora-Guevara (Fotografía: Francisco Javier Guerra Hernando)	153
Figura 73.	Zurbano. Palacio de los Zurbano (Fotografía: Francisco Javier Guerra Hernando)	153
Figura 74.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Aspecto actual de uno de los salones	156
Figura 75.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Galería superior	156
Figura 76.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Salón, mediados del siglo XX (fotografía cedida por Cristina Ordóñez Goded)	157
Figura 77.	Joyero de carey y filigrana de plata de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	158
Figura 78.	Joyero de carey y filigrana de plata de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	158

Figura 79.	Joyero de carey y filigrana de plata de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	158
Figura 80.	Joyero de carey y filigrana de plata de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	158
Figura 81.	Escritorio de taracea. Lazcano. Convento de Santa Ana. Vestíbulo del primer piso	161
Figura 82.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Dormitorio, década de 1940 (Fotografía: Pascual Marín, Kutxa Fototeka)	161
Figura 83.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Comedor, h. 1940 (Fotografía: Euskome-dia Fundazioa)	162
Figura 84.	Margarita de Austria con hábito de clarisa. Óleo sobre lienzo. Copia anónima de un original de Andrés López Polanco. Lazcano. Convento de Santa Ana. Refectorio	167
Figura 85.	Batalla naval de Pernambuco o de los Abrojos (vista I). Óleo sobre lienzo. Juan de la Corte, h. 1632. 150 × 224 cm. Madrid. Colección Infantado	168
Figura 86.	Batalla naval de Pernambuco o de los Abrojos (vista IV). Óleo sobre lienzo. Juan de la Corte, h. 1632. 150 × 224 cm. Madrid. Colección Infantado	168
Figura 87.	María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	173
Figura 88.	María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	173
Figura 89.	María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	173
Figura 90.	María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular	174
Figura 91.	Mariana de Austria y Carlos II. Óleo sobre lienzo. Sebastián de Herrera Barnuevo, h. 1670. Colección particular	175
Figura 92.	Mariana de Austria entrega la Corona a Carlos II. Grabado de Pedro de Villafranca, 1672. Madrid. Biblioteca Nacional de España	178
Figura 93.	María Teresa de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor	179
Figura 94.	María Teresa de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor	179

Figura 95.	María Teresa de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor	179
Figura 96.	<i>La Infanta Margarita en azul</i> . Óleo sobre lienzo. Diego Velázquez, 1659. Viena. Kunsthistorisches Museum	181
Figura 97.	Felipe IV a caballo. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1650. Lazcano. Palacio de Lazcano. Escalera	183
Figura 98.	Felipe IV a caballo. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1650 (detalle). Lazcano. Palacio de Lazcano. Escalera	183
Figura 99.	Felipe IV a caballo. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1650 (detalle). Lazcano. Palacio de Lazcano. Escalera	183
Figura 100.	Retrato alegórico de Felipe IV. Óleo sobre lienzo. Según Rubens. Florencia. Galería Uffizi	184
Figura 101.	Retrato ecuestre de Diego Messía Felipe de Guzmán, Marqués de Leganés. Óleo sobre lienzo. Gaspar de Crayer, h. 1627-1628. Viena. Kunsthistorisches Museum	185
Figura 102.	Arco dedicado a san Ignacio de Loyola. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio	189
Figura 103.	Arco dedicado a san Francisco Javier. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio	189
Figura 104.	Fuente. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio	190
Figura 105.	Inscripción con los títulos de los Arteaga. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio. Dintel de entrada al llamado <i>Salón Grande</i>	191
Figura 106.	Copia de la portada renacentista del <i>Salón Rico</i> del castillo de La Calahorra, en Granada. Lazcano. Palacio de Lazcano. <i>Salón Grande</i>	191
Figura 107.	Heráldica de los Arteaga. Lazcano. Palacio de Lazcano. Escalera	191
Figura 108.	Heráldica de los Arteaga. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio	191
Figura 109.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo	192
Figura 110.	Heráldica de los Lazcano. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio	195
Figura 111.	Heráldica de los Lazcano. Lazcano. Palacio de Lazcano. Zaguán	195
Figura 112.	Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo	196
Figura 113.	Zalduendo. Palacio de los Lazárraga. Escudo	197
Figura 114.	Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián, de diez de diciembre de 1640. AGG-GAO PT2395, Felipe de Herculilla, año 1640, f. 189	205
Figura 115.	San Sebastián. Colegio de la Inmaculada Concepción. Reconstrucción hipotética de la planta	211
Figura 116.	Valladolid. Parroquia de San Miguel y San Julián, antiguo colegio de San Ignacio. Planta (Dibujo v en Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: <i>La arquitectura clasicista del foco vallisoletano [1561-1640]</i> . Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983).	211

Figura 117. Villagarcía de Campos. Colegiata de San Luis. Planta (Alfonso RODRIGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): <i>La arquitectura jesuítica</i> . Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2012, pág. 311	211
Figura 118. Valladolid. Parroquia de San Miguel y San Julián, antiguo colegio de San Ignacio. Fachada	212
Figura 119. Villagarcía de Campos. Colegiata de San Luis. Fachada	213
Figura 120. Modelo de fachada templaria (Sebastiano SERLIO: <i>Tercero y Quarto Libro de Architectura</i> (trad. Francisco de Villalpando), Toledo: Ioan de Ayala (impr.), 1552, lámina LVI)	213
Figura 121. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia	226
Figura 122. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano, de veintidós de noviembre de 1640. APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (<i>Libro de la Fundación deste Convento...</i>), carpeta 02-caja 817, f. 1	230
Figura 123. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Monumento funerario destinado inicialmente a María de Lazcano	232
Figura 124. Lazcano. Conjunto palaciego-conventual	249
Figura 125. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Planta	251
Figura 126. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Capilla mayor y presbiterio	252
Figura 127. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Nave y coro alto a los pies	252
Figura 128. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Alzado de la nave	252
Figura 129. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Lado de la epístola	252
Figura 130. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Cúpula del crucero	253
Figura 131. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Nave. Yeserías	254
Figura 132. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Bóveda de la capilla mayor	254
Figura 133. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Fachada	255
Figura 134. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Fachada. Cuerpo central	256
Figura 135. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Fachada. Imagen de santa Teresa	256
Figura 136. Ávila. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Fachada	258
Figura 137. Pamplona. Convento de Santa Ana. Iglesia. Fachada	259
Figura 138. Guadalajara. Convento de los Santos Reyes. Iglesia. Fachada	259
Figura 139. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Claustro	261
Figura 140. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Patio	261

Figura 141. Retablo de la Virgen del Carmen. Talla de la titular. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia	265
Figura 142. Retablo de la Virgen del Carmen. Talla de la titular (detalle). Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia	265
Figura 143. Retablo de la Virgen del Carmen. Talla de la titular (detalle). Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia	265
Figura 144. Retablo mayor. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia	271
Figura 145. Santa Teresa de Jesús. Talla. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Retablo mayor	272
Figura 146. Calvario. Vicente Berdusán, 1664. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Retablo mayor	272
Figura 147. Autos de posesión del convento de Santa Teresa de Lazcano. APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (<i>Libro de la Fundación deste Convento...</i>), carpeta 02-caja 817, f. 15	274
Figura 148. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Heráldica de los Lazcano y Oquendo originariamente dispuesta sobre los monumentos funerarios	278
Figura 149. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Monumento funerario destinado inicialmente a María de Lazcano. Cuerpo superior	279
Figura 150. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Monumento funerario de María Teresa de Oquendo y Lazcano. Cuerpo superior	279
Figura 151. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Monumento funerario de María Teresa de Oquendo y Lazcano. Cuerpo inferior oculto por la sillería de coro	279
Figura 152. Jacome de Vignola: <i>Regla de los cinco órdenes de Architectura</i> , op. cit., lámina XXXXII	279
Figura 153. Jacome de Vignola: <i>Regla de los cinco órdenes de Architectura</i> op. cit., lámina XXXXIII	279
Figura 154. Jacome de Vignola: <i>Regla de los cinco órdenes de Architectura</i> op. cit., lámina XXXXVIII	279
Figura 155. Lazcano. Convento de Santa Ana. Vista general	284
Figura 156. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiséis de junio de 1650. AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, n.º 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 1	285
Figura 157. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Capilla mayor	288
Figura 158. Lazcano. Convento de Santa Ana	294
Figura 159. Lazcano. Convento de Santa Ana	298
Figura 160. Lazcano. Conjunto palaciego-conventual	299
Figura 161. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Planta	301

Figura 162. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Nave	302
Figura 163. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Capilla mayor	302
Figura 164. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Cúpula del crucero	302
Figura 165. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Pechinas de la cúpula. Pinturas de san Mateo y san Marcos	303
Figura 166. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Pechinas de la cúpula. Pinturas de san Lucas y san Juan	303
Figura 167. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Fachada	304
Figura 168. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Fachada. Segundo cuerpo	305
Figura 169. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Fachada. Remate	305
Figura 170. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Fachada. Imagen de san Bernardo	306
Figura 171. Segura. Convento de la Purísima Concepción. Iglesia. Fachada	307
Figura 172. Lazcano. Convento de Santa Ana. Claustro	308
Figura 173. Lazcano. Convento de Santa Ana. Patio	308
Figura 174. La Trinidad. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor	312
Figura 175. Calvario. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Portería	312
Figura 176. <i>Ecce homo</i> . Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor	313
Figura 177. <i>Cristo presentado al pueblo</i> . Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Vestíbulo del primer piso	313
Figura 178. <i>Caida de Cristo</i> . Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Portería	313
Figura 179. Inmaculada Concepción. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Refectorio	313
Figura 180. Los Santos Niños. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor	314
Figura 181. Magdalena Penitente. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor	314
Figura 182. San Bernardo. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Zaguán	314
Figura 183. Niño Jesús. Talla. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Retablo mayor	316
Figura 184. Cáliz. 1651. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sacristía	318
Figura 185. Cáliz. 1660. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sacristía	318
Figura 186. Custodia, h. 1650-1660. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sacristía	318

- Figura 187. Monumento funerario de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Capilla mayor. Lado de la epístola 324
- Figura 188. Monumento funerario de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Capilla mayor. Lado de la epístola. Cuerpo superior 324
- Figura 189. Monumento funerario de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Capilla mayor. Lado de la epístola. Cuerpo inferior 325
- Figura 190. Monumento funerario de Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Capilla mayor. Lado del evangelio 325
- Figura 191. Monumento funerario de Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Capilla mayor. Lado del evangelio. Cuerpo superior 326
- Figura 192. Monumento funerario de Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Capilla mayor. Lado del evangelio. Cuerpo inferior 326

Introducción

La tesis que presentamos aquí y que lleva por título *Matronazgo y promoción artística de María de Lazcano y Sarría (1593-1664), XIV Señora de la Casa de Lazcano, en Guipúzcoa*, es el resultado de cuatro años de investigación dedicados al estudio de la figura y promoción artística de María de Lazcano, señora de la Casa de Lazcano, y heredera de uno de los linajes más importantes de Guipúzcoa. Casada con el almirante Antonio de Oquendo, y siempre a la sombra de la fama de su marido, su poder y riqueza le proporcionaron una posición destacada entre los nobles guipuzcoanos y vínculos estrechos con la corte de Felipe IV. Fue una mujer singular y de fuerte personalidad que, como cabeza de los Lazcano, salvaguardó tenazmente los derechos e intereses de su linaje, ejerciendo su autoridad con clara conciencia de su rango. María de Lazcano llevó a cabo un ambicioso matronazgo artístico: entre 1638 y 1650 funda el colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián, y levanta en Lazcano los conventos de Santa Teresa y Santa Ana y un monumental palacio, que forman un importante conjunto palaciego-conventual. La creación de este espacio urbano de carácter marcadamente nobiliario solo se puede entender por la voluntad de su comitente, que quiso emular en su solar lo realizado por otros nobles. Su promoción artística se torna aún más atrayente al comprobar que sus actuaciones obedecieron a su exclusivo deseo y se financiaron con sus propios recursos, sin intervención alguna de su esposo. Todos estos aspectos perfilan a María de Lazcano como un personaje histórico con entidad propia y una figura clave para las artes en el País Vasco, y por tanto merecedora de un estudio monográfico.

Fueron muchas las mujeres que llevaron a cabo durante los siglos XVI, XVII y XVIII, tanto en España como en el resto de Europa, labores de promoción artística. Este fenómeno se está estudiando con mucho interés desde hace algunas décadas, en un ambiente de

reconocimiento del papel de la mujer en la historia, y en particular en la historia del arte. Como han señalado Cándida Martínez López y Felipe Serrano Estrella, la promoción artística femenina tiene tal relevancia y amplitud que debe ser identificada de un modo específico a través del concepto de *matronazgo*¹, para diferenciarla del patronazgo masculino, término al que nos adherimos. Es en este marco, y en concreto en el de su protagonismo en la historia del arte, donde nos gustaría integrar este trabajo dedicado a María de Lazcano, que supera el marco local del País Vasco.

Su biografía y promoción artística no han recibido de los historiadores detenida atención. Este vacío hacía necesario un estudio dedicado a recuperar su memoria como personaje histórico, y analizar su importancia en el desarrollo de las artes del siglo XVII en el País Vasco. Cuando iniciamos este proyecto nos llamó la atención la escasa preocupación de la historiografía por María de Lazcano, considerada solo sucintamente y totalmente eclipsada por su esposo y sus antepasados varones. Si bien tanto ella como las construcciones que mandó levantar han sido aludidas en numerosas publicaciones, las escuetas y dispersas referencias exigían un acercamiento a su figura que considerase conjuntamente a la comitente y sus encargos artísticos, dado que su biografía justifica y da coherencia a los segundos. Movidos por esta convicción analizaremos las fundaciones religiosas, el palacio, y la posesión de pinturas, muebles, textiles y joyas, contextualizado todo ello por primera vez en una labor de matronazgo artístico, impulsada por expectativas, devociones y afán de representación característicos del Barroco y la Contrarreforma.

Durante el Antiguo Régimen la promoción artística, y con ella la femenina, fue un mecanismo de distinción social del que se sirvió la nobleza para construir la imagen con la que mostrarse ante la sociedad. Estas élites utilizaron las artes y especialmente la arquitectura, por su mayor visibilidad, como un medio de exaltación simbólica de la familia. Sus palacios, conventos, capillas y panteones funerarios fueron, en palabras de Begoña Alonso, un «sistema de símbolos» que acreditaba la hegemonía y posición del linaje. Estos valores convertirán la actividad constructora en el Antiguo Régimen en una virtud genuinamente nobiliaria, parte esencial de los usos culturales de ese estamento. Con sus empresas edilicias los nobles, titulados o no, ricos mercaderes y poderosos burócratas configuraron recintos urbanos escenificadores de su riqueza y dominio, a la vez que actuaron como difusores de estilos y modelos artísticos paradigmáticos.

Las élites del mundo cantábrico, y por tanto las vascas, no van a ser una excepción al comportamiento anterior, y van a emular a la monarquía y la alta nobleza levantando palacios, fundando conventos y capillas, y labrando mausoleos donde enterrarse. Más

1 Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA: «Matronazgo, arquitectura y redes de poder», en Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (eds.): *Matronazgo y arquitectura: de la Antigüedad a la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 2016, págs., 12 y 13.

aún, no les van a imitar solo en el comportamiento, sino también en los lenguajes y modelos aplicados. No obstante, la promoción artística en el norte peninsular durante el Antiguo Régimen no va a ser impulsada por grandes títulos, sino por proveedores de la Armada, marinos y funcionarios de elevada posición, y comerciantes de la Carrera de Indias. El linaje cántabro de los Riva-Herrera y el guipuzcoano de los Oquendo son buenos ejemplos. Los recursos obtenidos en la Corte y en el comercio permitieron a estos personajes materializar su encumbramiento en capillas, conventos y palacios, levantados en sus lugares de origen, acreditando su conocimiento del valor del arte como imagen del poder. Estas actuaciones eran la evidencia de su éxito social y económico ante sus paisanos, mucho más visibles para estos que sus cargos cortesanos, hábitos militares y encomiendas. Sin embargo, junto a los anteriores comitentes en el norte también hubo ejemplos alentados por señores de grandes mayorazgos, como María de Lazcano, especialmente significativo por tratarse de una mujer. La singularidad de su caso también radica en que no persigue exhibir un poder y riqueza recientes, sino reafirmar una vieja hegemonía forjada desde la Edad Media en un nuevo escenario social y político, y lo hace actualizando la imagen de su Casa según el gusto artístico vigente: el barroco clasicista.

La realización de esta tesis ha sido factible gracias a una beca predoctoral del Gobierno Vasco, que nos ha permitido dedicarnos por completo a la misma. Además, hemos disfrutado de otra para realizar una estancia de investigación en Madrid, en el departamento de Historia del Arte de la UNED, a fin de consultar diversos archivos y estudiar *in situ* modelos emblemáticos de la arquitectura española. Asimismo, ha sido fundamental para el buen término de este trabajo nuestra incorporación al grupo de investigación del Gobierno Vasco *Sociedad, Poder y Cultura (siglos XIV- XVIII)* (IT-896-16), al que tenemos que agradecer su apoyo para la realización de diferentes actividades formativas. La integración en el mismo nos ha permitido trabajar estos años en el espacio que dicho grupo posee en el edificio Micaela Portilla, destinado a la investigación en Ciencias Humanas y Sociales, en el campus universitario de Vitoria. El desarrollo de nuestra labor en este contexto académico e investigador nos ha brindado la oportunidad de compartir reflexiones y experiencias, así como recibir sugerencias sumamente enriquecedoras. Igualmente, queremos subrayar nuestra participación en el proyecto de investigación *Los cambios de la modernidad y las resistencias al cambio: redes sociales, transformaciones culturales y conflictos (siglos XVI- XIX)*, (HAR2017-84226-C6-5-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Dicho proyecto nos ha facilitado dar a conocer nuestros avances en el marco de diversos seminarios, en los que hemos intercambiado propuestas y planteamientos.

1. Objetivos

El principal fin de nuestro trabajo es dar a conocer la labor de matronazgo artístico que María de Lazcano llevó a cabo a lo largo de su vida, vinculándolo a su personalidad, ambiciones y acontecimientos vitales. En esta investigación nos proponemos analizar el papel que este personaje jugó en la introducción de esquemas y modelos que contribuyeron a poner al día el rumbo de las artes en la Guipúzcoa del siglo XVII. Asimismo, forma parte de nuestros intereses estudiar si con su labor de matronazgo artístico emuló a otros nobles y poderosos, y especialmente a otras mujeres, que guiados por las mismas expectativas promovieron obras de arte con fines claramente representativos, como reflejo de su poder personal y familiar. Otro de los propósitos perseguidos es comprobar si sus proyectos y encargos obedecieron a su exclusiva voluntad y fueron financiados con sus propios recursos.

En aras de los objetivos marcados daremos un enfoque integrador a todo lo tratado, dando protagonismo al carácter, intenciones, inquietudes y gusto de la comitente, factores que a veces pasan desapercibidos desde otros métodos de estudio de la historia del arte. En este sentido, queremos reivindicar la utilidad de la promoción artística, particularmente la femenina, como propuesta de análisis que abre amplias posibilidades de investigación, al revelar nuevos puntos de vista de las obras de arte. Un objetivo esencial de nuestro proyecto es la profundización en el conocimiento, a través de María de Lazcano, de la figura de la mujer del Antiguo Régimen, su educación, gustos e inquietudes culturales, y de su matronazgo artístico como medio de actuación y afirmación de sí misma, en un mundo lleno de restricciones para ella.

Uno de los puntos de partida de esta investigación es la atribución de la promoción del conjunto artístico de Lazcano a la iniciativa exclusiva de María de Lazcano. Por ello, una de nuestras intenciones prioritarias es el análisis del palacio que levantó en su señorío, uno de los mejores exponentes de la arquitectura civil del XVII en el País Vasco. Por primera vez, lo valoraremos teniendo en cuenta la figura de su promotora y las razones que lo explican, el momento histórico y artístico, los modelos en que se inspira, canteros y proceso constructivo, todo ello a partir de documentación inédita. El hecho de que en su fachada principal campeen únicamente las armas de la comitente, y no las de su marido, refuerzan nuestra hipótesis inicial, que queremos demostrar en estas páginas, de que su construcción se debió exclusivamente a su empeño personal, y que fue levantado para glorificar su propio linaje.

Asimismo, serán objeto de atención los dos conventos de Lazcano, Santa Teresa y Santa Ana, y el colegio jesuita de San Sebastián, y consideraremos las motivaciones que explican su fundación: devocionales, de prestigio, a imitación de reyes y nobles de la época, y conmemorativas, como espacios de enterramiento familiar. En el caso del de Santa Ana, a estos motivos hay que sumar uno más: el deseo de María de Lazcano de tener un lugar al que retirarse y donde morir.

Además, pretendemos estudiar y valorar el palacio, conventos y colegio, como brillantes ejemplos en Guipúzcoa de las ideas artísticas dominantes en la Corte y los círculos de poder en la primera mitad del xvii, que encontraron en el barroco clasicista su modo de expresión. Junto a lo anterior, vamos a detenernos en el exorno artístico de esos edificios, basado en pinturas, esculturas, tapices, mobiliario, orfebrería y otros objetos de diversa índole, tanto los desaparecidos como los que aún se conservan. Los estudiaremos desde un punto de vista estilístico y los relacionaremos con las devociones, intereses y gusto de María de Lazcano.

Por último, nos proponemos analizar los proyectos y encargos de María de Lazcano como elementos materiales y simbólicos de representación del poder y afirmación de la condición nobiliaria, profundizando en el valor representativo del arte y en la promoción artística como uso cultural de la nobleza. En este sentido, a lo largo de esta investigación ha sido constante nuestra preocupación por relacionar a la comitente y sus empresas artísticas con reinas, infantas y damas de la nobleza promotoras de las artes como ella, poniendo de relieve cómo compartió con estas afanes, inquietudes y fines de exaltación personal y familiar.

Hemos dejado para el futuro el estudio de algunas intervenciones de María de Lazcano, como las obras acometidas en varias de sus parroquias de patronazgo, la compra de piezas suntuarias para ermitas y santuarios, y un análisis estilístico pormenorizado de los numerosos lienzos que se encuentran en el convento de Santa Ana de Lazcano. A pesar de ello, pensamos que la detenida atención dada a lo aquí tratado nos permite ofrecer una visión completa y coherente de su matronazgo artístico, desde un punto de vista biográfico, estilístico y simbólico.

2. Metodología

Desde un punto de vista metodológico, el proyecto tiene como uno de sus rasgos distintivos su dualidad histórico-artística: creemos que el estudio del personaje comitente y del contexto histórico en que actúa es absolutamente necesario para comprender y valorar las iconografías y estilo de las obras de arte, así como las intenciones a que obedecen. Todo ello es parte esencial de este trabajo. Dicho planteamiento y la variedad de lo promovido por María de Lazcano, arquitecturas, pintura e imaginería, mobiliario, textiles y platería, justifican la diversidad de las fuentes bibliográficas utilizadas que, con las documentales y el examen de la propia obra de arte, constituyen los pilares de esta investigación.

La bibliografía manejada ha sido tanto de carácter general, referida al conjunto de los territorios de la monarquía hispana, como específica para Guipúzcoa y País Vasco. La revisión de la primera nos ha permitido entender todo lo acometido por María de Lazcano en un contexto histórico y artístico superior de lo local: las ideas artísticas vigentes en España en la primera mitad del Seiscientos, los modelos emblemáticos

promovidos por realeza y nobles, y el mundo cortesano de Madrid y Valladolid, centros de referencia de las artes de ese periodo. Las obras comisionadas por ella fueron reflejo y concreción en Guipúzcoa de esos lenguajes, arquetipos y mentalidad. A partir de bibliografía específica para el mundo guipuzcoano y vasco hemos relacionado sus proyectos con lo realizado en el entorno más cercano, a un nivel local que también debe ser valorado. Este ejercicio comparativo ha evidenciado la relevancia de lo promovido por María de Lazcano en el panorama artístico del País Vasco. Igualmente, nos han sido muy útiles las publicaciones que analizan la obra de arte como imagen del poder, reflexionando sobre la comisión artística y la cultura material como instrumento de distinción social, y reflejo de un código de valores típicamente aristocrático. Por último, también han sido provechosos aquellos trabajos sobre casos particulares de promoción, con especial atención a los dedicados a ejemplos femeninos.

La prospección bibliográfica ha ido acompañada de una intensa investigación en distintos archivos, con resultados muy positivos tanto por la cantidad como por la utilidad de la información localizada. Nuestro trabajo ha sido en el propio archivo, para comprobar *in situ* los registros documentales y leer directamente la documentación original, siempre que ha sido posible, acudiendo a la digitalizada solo cuando ha resultado indispensable. Esta labor se ha desarrollado en fondos públicos y privados, de naturaleza muy dispar, de Guipúzcoa, Álava, Navarra, Madrid, Toledo y Sevilla. Los archivos públicos trabajados han sido el Archivo General de Guipúzcoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra (Tolosa); el Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo)²; y los municipales de San Sebastián y Lazcano. Entre los privados, hemos consultado uno nobiliario, el Archivo Histórico Nobiliario de la Monclova (Fuentes de Andalucía, Sevilla); uno conventual, el Archivo del Convento de Santa Ana (Lazcano); otro vinculado a una orden religiosa, el Archivo Provincial de San Joaquín de Navarra, del Carmelo Descalzo (Vitoria); y dos diocesanos, los de Pamplona y San Sebastián. Asimismo, hemos consultado fondos del diocesano de Vitoria, del Archivo Real y General de Navarra (Pamplona), del Archivo de la Villa (Madrid), y de la Biblioteca Nacional (Madrid), sin resultados significativos.

La documentación consultada comprende testamentos, escrituras fundacionales, inventarios de bienes, asientos de obras, cartas de poder, compraventas, arrendamientos, y curadurías. De todos los archivos en los que hemos trabajado, han sido los de la Monclova, el General de Guipúzcoa, el del convento de Santa Ana y el del Carmelo Descalzo, los que nos han aportado mayor y mejor información. El primero recoge en el Fondo Lazcano una cantidad ingente de documentación generada por los Lazcano desde el siglo XI hasta el XX, y mucha relativa a la administración del mayorazgo por María de Lazcano y a sus fundaciones religiosas. El Archivo General de Guipúzcoa guarda los protocolos notariales generados por las escribanías de la Alcaldía Mayor

2 En 2017 el antiguo Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza cambió su denominación por la de Archivo Histórico de la Nobleza (en adelante, AHNOB).

de Arería, demarcación administrativa de la que formaba parte Lazcano en el Antiguo Régimen. Su análisis nos ha exigido un gran esfuerzo dado que acotamos una cronología de prospección muy amplia, desde comienzos del xvii hasta los años setenta de este siglo. Por último, en el Archivo de Santa Ana hemos estudiado la documentación producida por el propio convento, desde su primera fundación en 1645 hasta 1730. Lo tardío de este límite cronológico se debe a que su construcción se prolongó hasta bien entrado el xviii. Sus fondos nos han facilitado una rica información sobre la figura de María de Lazcano, dado que vivió aquí sus últimos años hasta su muerte.

Una fuente fundamental para nosotros es la propia obra de arte, que es necesario ver y valorar *in situ*. Hemos tenido la suerte de poder acceder al interior del palacio de Lazcano, de propiedad privada, y al convento de Santa Ana, de clausura, gracias a la buena disposición de la propietaria del primero, Almudena de Arteaga, actual señora de Lazcano, y de la abadesa del segundo, Kandida Saratxaga. Menos dificultades ofrecía el acceso a Santa Teresa, dado que es masculino, aunque también hemos contado con el apoyo de su prior, Rufino Mujika, para conocer sus espacios. Cámara en mano, fotografiamos sus dependencias, observamos la organización espacial, traza y lenguaje formal, poniendo todo ello en contexto. Como consecuencia, en este trabajo mostraremos el patio y estancias del palacio, de las que solo había contadas imágenes, y de los dos conjuntos conventuales, así como los objetos artísticos relacionados con María de Lazcano que aún los decoran. A partir de lo conservado en sus interiores y lo conocido documentalmente, recrearemos la atmósfera que la rodeó en el palacio y Santa Ana.

3. Estructura

Hemos organizado esta tesis doctoral, que se inicia con una introducción, en seis capítulos y las necesarias conclusiones. La primera tarea llevada a cabo ha sido la elaboración del estado de la cuestión, incorporado como parte de la introducción y también, parcialmente, en cada capítulo. Esta parte, básica en cualquier trabajo de investigación, ha consistido en la revisión de la bibliografía histórica y artística relativa a María de Lazcano, su familia y el momento histórico en que vivió. A continuación, abordamos el primer capítulo, que desarrolla la biografía de nuestro personaje, esencial porque el conocimiento de su vida y personalidad es imprescindible para valorar su promoción artística, estrechamente conectada con las vivencias de la comitente. Examinamos sus orígenes familiares, infancia y juventud en Lazcano, matrimonio con Antonio de Oquendo, descendencia, y sus últimos años y muerte en el convento de Santa Ana. Si los proyectos y encargos de arte se ven condicionados por la peripecia vital, también lo están por la educación, inquietudes culturales y gusto de la promotora, que son analizados en el segundo capítulo. En este nos adentramos en su carácter, formación, hábitos lectores y posesión de libros, religiosidad y fundaciones, su papel como mujer de gobierno, cabeza del linaje y administradora del mayorazgo, y nos acercamos a su gusto y matronazgo artístico.

El tercero de los capítulos lo dedicamos al palacio de Lazcano: detallamos su proceso constructivo, aportando una cronología rigurosa de inicio y fin de las obras, revelamos la identidad del maestro de obras, y describimos su arquitectura y organización espacial. Fundamental es el análisis estilístico del edificio, que valoramos como reflejo de la difusión del Clasicismo por el norte peninsular desde los focos cortesanos de Madrid y Valladolid. Asimismo, lo conectamos con modelos paradigmáticos de la arquitectura española fijados por Juan de Herrera y Gómez de Mora, patrocinados por la monarquía, El Escorial y el Alcázar Real, o por la nobleza, Lerma y Medinaceli. Asimismo, lo apreciamos en relación con la edificación señorial del País Vasco y norte cantábrico, particularmente el palacio de Acebedo, en Cantabria. También nos fijamos en su ornato, pinturas, mobiliario y textiles, que responde al característico de las residencias palaciegas y al gusto de la época, y nos detenemos en las piezas más relevantes desde el punto de vista artístico y representativo. Por último, consideramos los contenidos emblemáticos y parlantes del palacio, como imagen del poder y del rango nobiliario de María de Lazcano y su linaje. Estos significados se concretan en elementos arquitectónicos, portada, torres y patio, escultóricos como la heráldica, que jalona los espacios más transitados, y pinturas, como los retratos reales dispuestos en lugares privilegiados.

A continuación examinamos el colegio jesuita de la Inmaculada Concepción de San Sebastián, objeto de estudio del cuarto capítulo. Aunque tuvo su origen en la voluntad testamentaria de Oquendo, que reserva el patronato para su linaje, lo consideramos promoción artística de María de Lazcano. Las razones que nos llevan a ello son las siguientes: fue ella la que lo erigió con el título de patrona y fundadora; contribuyó a su financiación con más generosidad que su esposo; vigiló su construcción; y su gusto determinó el resultado final. A pesar de que su temprana ruina y desaparición nos han impedido conocer su ornato, la precisión de la escritura fundacional acerca de su organización espacial y del modelo a seguir, impuesto por la fundadora, nos ha permitido conocer con exactitud su arquitectura. María de Lazcano exigió que se levantara según la traza del colegio de San Ignacio de Valladolid, deudor a su vez de la colegiata de Villagarcía de Campos, referentes que, junto con los usos constructivos de los jesuitas condicionados por el llamado *modo nostro*, determinaron su imagen. A través de esos modelos la comitente plasmó en San Sebastián el gusto clasicista del momento, de intenso sabor escurialense. Además, nos detenemos en los significados devocionales y representativos expresados en la fundación. El colegio plasma la piedad del matrimonio por san Ignacio y la Compañía, y el fervor particular de María de Lazcano por la Inmaculada Concepción, elegida expresamente por ella como advocación, devociones muy contrarreformistas. Por otro lado, la fundación sirvió para publicitar el honor y virtud de la Casa de Oquendo y sus patronos. A esta intención obedeció la creación de un panteón funerario en la capilla mayor con una cripta, siguiendo el modelo escurialense, pero también su construcción en un espacio emblemático de la trama urbana de San Sebastián: frente a la residencia de los fundadores, cerca de la parroquia de San Vicente y la basílica de Santa Ana, del palacio de los Idiáquez y del convento de San Telmo erigido por estos. Este lugar también simbolizaba el dominio espiritual que la

Compañía ejercía sobre la sociedad, que quiso siempre ubicaciones privilegiadas para sus fundaciones como expresión de ese poder.

En los capítulos quinto y sexto tratamos los conventos de Santa Teresa y Santa Ana de Lazcano, respectivamente, contextualizados en el fenómeno fundacional desarrollado en España alentado por Trento. Detallamos las razones que los impulsaron, sus fábricas y organización espacial, precisamos sus respectivos procesos constructivos, revelamos nombres de tracistas y maestros canteros, y examinamos sus panteones funerarios. Junto a todo lo anterior, valoramos estilísticamente los dos conjuntos de acuerdo con la arquitectura conventual hispana de la primera mitad del XVII, especialmente iglesia y claustro.

La fundación de Santa Teresa es reflejo del vigor que alcanzó el Carmelo Descalzo durante la Contrarreforma, y con ella María de Lazcano emuló a otras muchas damas que erigieron para la Orden, empujadas por su devoción por la mística abulense. El convento es un ejemplo sobresaliente de la arquitectura carmelita en el País Vasco, diseño de fray Alonso de San José, dato desconocido hasta ahora, responsable también de Santa Teresa de Ávila. Este y la Encarnación madrileña son los referentes para el convento de Lazcano. Con la fundación de Santa Ana, María de Lazcano perseguía el doble objetivo de honrar la memoria de su hijo Antonio Felipe, al que entierra aquí, y la creación de un espacio de retiro y sepultura para ella misma. En este caso no tenemos documentada la identidad del tracista, pero sugerimos razonadamente que fue Miguel de Abaría, el maestro cantero que dirige las obras y tracista de numerosos templos guipuzcoanos, quien dio el diseño de Santa Ana. En el conjunto conventual destaca su fachada, que sigue con fidelidad los postulados del barroco clasicista y asume combinados los dos grandes modelos de la arquitectura religiosa hispana: el carmelitano de la Encarnación madrileña y el jesuítico de *Il Gesù*.

Tras el estudio de la arquitectura de ambos conventos, nos detenemos en sus respectivos patrimonios mueble y ajuares fundacionales: nos fijamos en sus iconografías, reflejo de devociones personales de la fundadora y características de la Contrarreforma; valoramos particularmente algunas piezas, subrayando su filiación vallisoletana y sevillana; y destacamos la presencia de tapices. Finalmente, valoramos las dos fundaciones como escenario de memoria, poder y exaltación familiares, y estudiamos cuidadosamente los panteones funerarios mandados labrar por María de Lazcano para acoger sus restos y los de sus hijos. Ambos se plantean en parejas de arcosolios, dispuestos a ambos lados de las respectivas capillas mayores, pero frente al rigor clasicista de los de Santa Teresa, los de Santa Ana, más tardíos, presentan más dinamismo y expresividad, anunciando el barroco decorativo. Las conclusiones obtenidas tras la elaboración de los distintos capítulos de este trabajo completan la estructura del mismo.

4. La mujer como promotora de las artes: estado de la cuestión

Creemos que la principal singularidad de nuestro estudio es su dedicación exclusiva a un caso particular de matronazgo artístico y, por tanto, debe entenderse como parte de la corriente historiográfica encaminada a recuperar y reivindicar el papel de la figura femenina como impulsora de las artes. Los primeros estudios acerca de este tema prestaron atención a la promoción artística y usos culturales de la mujer de las élites en el Renacimiento. En esta línea de pensamiento fue pionero Jacob Burckhardt que publica en una fecha tan temprana como 1860 *La cultura del Renacimiento en Italia*, donde ya advierte que la mujer noble renacentista encontró en la comisión de arte una manera de exteriorizar su posición social y económica, y de participar en la cultura. Aunque los círculos intelectuales estaban reservados a los hombres, estas damas lograron acceder a la «Alta Cultura» con sus proyectos y encargos artísticos, convertidos en medio para obtener estima y reconocimiento³. Esta corriente de investigación será retomada por Elaine Showalter y su trabajo «Feminist criticism in the wilderness» (1981); Margaret L. King, que publica *Women of the Renaissance* (1991); Cynthia Lawrence, y su obra *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs* (1992); y Sheryl E. Reiss y David G. Wilkins, *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy* (2001)⁴. Todas estas publicaciones resaltan la idea de que en el Renacimiento la mujer de la élite va a conservar cierta capacidad de acción que proyecta en la comisión artística, admitida esta como algo femenino, que les permite el acceso a los círculos culturales más selectos. Esta cuestión ha sido igualmente objeto de monográficos de revistas científicas como *Women Patrons of Renaissance Art, 1300-1600* (1996) y *Committenza Artistica Femminile* (2000)⁵.

El estatus jurídico de la mujer noble del Antiguo Régimen en España, que les permitía heredar títulos y estados, posibilidad vetada en otros países, ha propiciado que los ejemplos de promotoras artísticas sean aquí muy numerosos. Los trabajos surgidos en los últimos años han puesto de manifiesto la relevancia del papel desempeñado por estas mujeres, que aparecen implicadas totalmente en sus proyectos: los financiaron, eligieron temas, tracistas y artífices y, en definitiva, su voluntad condicionó el resultado

3 Jacob BURCKHARDT: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: EDAF, 1996, págs. 304 y 305.

4 Elaine SHOWALTER: «Feminist criticism in the wilderness», *Critical Inquiry*, vol. 8, núm. 2 (1981), págs. 179-205; Margaret L. KING: *Women of the Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991; Cynthia LAWRENCE (ed.): *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*. University Park (Pensilvania, Estados Unidos): Pennsylvania State University Press, 1992; Sheryl E. REISS y David G. WILKINS (eds.): *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*. Kirksville (Misuri, Estados Unidos): Penn State University Press, 2001.

5 Jaynie ANDERSON: «Women Patrons of Renaissance Art, 1300-1600», *Renaissance Studies*, vol. 10, núm. 2 (1996); Sara F. MATTHEWS-GRECO y Gabriella ZARRI (eds.): *Committenza Artistica Femminile* (número monográfico), *Quaderni Storici*, vol. 104, núm. 2 (2000).

final⁶. Estas damas herederas por nacimiento de mayorazgos y casas nobles, o de las fortunas de sus maridos una vez viudas, construyeron palacios y conventos y encargaron objetos suntuarios para demostrar públicamente su piedad, su propia posición, o exaltar el linaje familiar.

La historiografía ha dejado fuera, o cuanto menos relegado a un papel secundario, a la figura femenina, incluso de la realeza o noble, que no aparecía en ese discurso tradicional o, si lo hacía, era supeditada a un varón. En este sentido, la mujer quedaba desprovista de su individualidad y se la mostraba como hija, esposa o hermana de un hombre, y formando parte de una dinastía o linaje a cuya estrategia servía. La historia del arte, por su parte, se ha ocupado de ella bien en su faceta de artista, bien como individuo representado, descuidando su comportamiento como comitente de obras de arte. Y este fue mucho más importante de lo que en principio puede parecer porque, como dice Noelia García Pérez, «en un mundo repleto de restricciones, la mujer encontró en la promoción artística una posibilidad de actuación aceptada e incluso reconocida»⁷.

A través de su matronazgo, mujeres poseedoras de fortunas y patrimonios traspasaron los límites del espacio femenino, reducido al ámbito privado del hogar o del convento, y encontraron en sus proyectos artísticos la vía para actuar en el público, en campos que se le consideraban propios, como la cultura, la beneficencia y la religión. Estas empresas culturales, caritativas o piadosas no contradecían el rol que se le asignaba por su género, y le permitieron afirmarse como individuo y ganar la admiración social⁸. La participación femenina se proyectó con mayor frecuencia sobre el terreno religioso a través de la erección de capillas y conventos⁹. Así, hubo viudas que fundaron para sí mismas, animadas por su religiosidad o por la mentalidad dominante en la época, que no concebía que una mujer permaneciera sola, y que en sus conventos mantuvieron su rango y privilegios. Otras damas impulsaron monasterios para «colocar» a mujeres del linaje no destinadas al matrimonio, que encontraban en ellos, con vocación religiosa o

6 Ana María ARANDA BERNAL: «La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna», *Goya*, núms. 301-302 (2005), págs. 229-240.

7 Noelia GARCÍA PÉREZ: «El acceso de la mujer a la “alta cultura” en la Europa del Renacimiento», *Arbor*, vol. 189, núm. 760 (2013) [en línea]. Recuperado de: <<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.760n2006>>.

8 Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA: «Matronazgo, arquitectura y redes de poder», *op. cit.*, pág. 13.

9 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons; Universidad de La Rioja, 2008; de la misma autora, «Ceremonia y espectáculo en la fundación de conventos femeninos en la Edad Moderna: la llegada y recepción de las monjas fundadoras», en María José PÉREZ ÁLVAREZ y Alfredo MARTÍN GARCÍA (coords.): *Campo y campesinos en la España Moderna: culturas políticas en el mundo hispano*. León: Fundación Española de Historia Moderna, 2012, vol. 2, págs. 1991-2002, y «No pueden ellos ver mejor... Autonomía, autoridad y sororidad en el gobierno de los claustros femeninos en la Edad Moderna», *Arenal*, vol. 26, núm. 1 (2019), págs. 5-34.

no, voluntariamente o de modo impuesto, un modo de vida y protección. En cualquier caso, como fundadoras dirigieron y financiaron su construcción, eligieron tracistas y maestros de obras y los dotaron con objetos de arte, en un ejercicio de exaltación de su linaje y de su propia persona, dejando memoria de su piedad y poder.

Entre estas damas promotoras van a destacar algunas herederas de grandes patrimonios y casas nobles, que van a impulsar en sus estados un matronazgo artístico más ambicioso en forma de conjuntos palaciego-conventuales, configuradores del urbanismo de esos lugares, como hizo María de Lazcano. Siguiendo a Yolanda Olmedo, en estos casos la búsqueda de afirmación personal es más evidente, aunque la historiografía haya valorado estas actuaciones como propias del linaje. Junto a estas consideraciones es fundamental resaltar el papel que la mujer promotora ejerció en la difusión y transmisión de estilos artísticos, a través de la elección de modelos y tracistas. Ejemplos sobresalientes de lo que decimos son algunas Mendoza, especialmente Mencía y María, hijas del primer marqués del Zenete, que con sus encargos contribuyeron a difundir el arte renacentista¹⁰. Y lo mismo cabe decir de María de Lazcano, que levantará su palacio y conventos de acuerdo con el barroco clasicista.

Tradicionalmente, los historiadores del arte han dirigido su atención a la promoción artística masculina, con excepción de los estudios dedicados a algunas reinas e infantas, como Isabel la Católica, Juana y Margarita de Austria, Isabel de Farnesio o Bárbara de Braganza¹¹. Sin embargo, en los últimos tiempos son cada vez más habituales las publicaciones sobre mujeres de la nobleza y otros grupos sociales que también impulsaron actividades de promoción de las artes¹². Este interés creciente se ha plasmado igualmente en la celebración de congresos, seminarios y cursos, con resultados muy satisfactorios.

Entre las aportaciones realizadas al conocimiento del matronazgo artístico tenemos la obligación de citar en primer lugar las de Noelia García Pérez, que le ha dedicado toda su trayectoria investigadora, con su tesis doctoral y numerosos estudios sobre Mencía

10 Yolanda Victoria OLMEDO SÁNCHEZ: «El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna», en María Elena DÍEZ JORGE (ed.): *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Síntesis, 2015, págs. 243, 244, 264 y 265.

11 Clarissa CAMPBELL ORR (ed.): *Queenship in Europe, 1660-1815. The Role of the Consort*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

12 Noelia GARCÍA PÉREZ: «El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género», en Esperanza BOSCH FIOL, Victoria Aurora FERRER PÉREZ y Capilla NAVARRO GUZMÁN (eds.): *Los feminismos como herramientas de cambio social*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2006, vol. I: *Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*, págs. 121-128.

de Mendoza, esposa del marqués del Zenete¹³. Junto a estos trabajos específicos, la autora ha realizado otros de alcance más amplio, desde un enfoque interdisciplinar superador del estrictamente histórico-artístico, que pone de relieve la importancia de la sociología y psicología para el análisis de las actuaciones artísticas de las mujeres. En esta línea destacan *Arte, poder y género* (2004); *Miradas de mujeres* (2004); y «El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género» (2006)¹⁴.

-
- 13 Véanse, de esta autora, las siguientes obras: «Mencía de Mendoza (1508-1554) y el patronato de las artes en Flandes y España», en Salvador GALLEGO ARANDA y Emilio Ángel VILLANUEVA MUÑOZ (coords.): *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada: Comité Español de Historia del Arte. Universidad de Granada, 2000, vol. 2, págs. 1069-1082; «Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, págs. 143-162; «Legados, obsequios y adquisiciones de Mencía de Mendoza: tres cauces para atesorar piezas de platería», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, págs. 213-238; «La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza», *Tonos: Revista de estudios filológicos*, núm. 8 (2004) [en línea]. Recuperado de: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/7-petrarca.htm>>; *Mencía de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004; «Mencía de Mendoza y las joyas», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, págs. 183-196; *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia: Nausicaä, 2004; «Mencía de Mendoza y el intercambio de regalos: una práctica obligada entre las élites del poder», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, págs. 157-172; «Emoción y memoria en la biblioteca de Mencía de Mendoza: tres figuras para una respuesta», *Goya*, núms. 313-314 (2006), págs. 227-236; «Orfebres y plateros al servicio de Mencía de Mendoza», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007, págs. 437-450; «Ecos del Nuevo Mundo: piezas de plata y oro procedentes de las Indias en la colección de la Marquesa del Zenete», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008, págs. 255-263; «Entre España y Flandes: Mencía de Mendoza y el ejercicio de promoción artística en la primera mitad del siglo», en Maria Josep MULET GUTIÉRREZ (ed.): *Modelos, intercambios y recepción artística: (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Palma de Mallorca: Comité Español de Historia del Arte; Universitat de les Illes Balears, 2008, vol. 1, págs. 371-383; «Joyas y legitimación de poder en las mujeres gobernantes del Renacimiento», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2015*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, págs. 171-182, y «Mencía de Mendoza y el Bosco: originales, copias y obras de taller», *Goya*, núm. 368 (2019), págs. 195-207.
- 14 Noelia GARCÍA PÉREZ: *Arte, poder y género*. Murcia: Nausicaä, 2004, y de la misma autora *Miradas de mujeres*. Murcia: Nausicaä, 2004; «La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: estado de la cuestión», *Imafronte*, núm. 16 (2004), págs. 81-90, y «El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género», *op. cit.*. Otros títulos que nos parece necesario destacar

Algunas de las publicaciones aparecidas en los últimos años se fijan particularmente en la mujer como promotora de arquitectura. Con este enfoque, y sobre la actividad edilicia de varias damas Mendoza, escribió Esther Alegre Carvajal «Utopía y realidad. Mujeres Mendoza constructoras de la ciudad renacentista» (2012)¹⁵. Con este mismo planteamiento tenemos dos obras colectivas: *Arquitectura y mujeres en la historia* (2015), coordinada por María Elena Díez Jorge, y *Matronazgo y arquitectura: De la Antigüedad a la Edad Moderna* (2016), editada por Cándida Martínez López y Felipe Serrano Estrella. El primero trata la actividad constructora femenina desde la arqueología, historia, arte y antropología, mientras el segundo lo hace como factor definidor de la identidad de muchas poblaciones, mecanismo de perpetuación en la memoria colectiva, y forma de participación en el poder¹⁶.

El interés por la promoción de reinas y nobles de los reinos peninsulares medievales ha cristalizado en obras como las dedicadas a Mencía de Mendoza, esposa del I Condestable de Castilla, o las mujeres de Enrique IV de Castilla¹⁷. Para la Baja Edad Media y tránsito a la modernidad queremos destacar el estudio pionero de Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica* (1950). La relevancia artística de esta reina explica que su figura fuera retomada mucho después por Joaquín Yarza

de Noelia GARCÍA PÉREZ son: «Las voces del humanismo y la educación de la mujer en el Renacimiento: entre el pro-feminismo y la misoginia», en Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ y Amalia ORTIZ DE ZÁRATE FERNÁNDEZ (eds.): *Feminismo e interculturalidad: V Congreso Internacional AUDEM*. Sevilla: ArCibel Editores, 2008, págs. 145-158, y «El acceso de la mujer a la “alta cultura” en la Europa del Renacimiento», *op. cit.*

- 15 Esther ALEGRE CARVAJAL: «Utopía y realidad. Mujeres Mendoza constructoras de la ciudad renacentista», en Esther ALEGRE CARVAJAL y Amparo SERRANO DE HARO (coords.): *Retrato de la mujer renacentista*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, págs. 45-68.
- 16 María Elena DÍEZ JORGE (ed.): *Arquitectura y mujeres en la historia*, *op. cit.*; Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (eds.): *Matronazgo y arquitectura: de la Antigüedad a la Edad Moderna*, *op. cit.*; dentro de estas obras colectivas queremos destacar dos trabajos: Yolanda Victoria OLMEDO SÁNCHEZ: «El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna», *op. cit.*, págs. 243-272, y Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA: «Matronazgo, arquitectura y redes de poder», *op. cit.*, págs. 11-26.
- 17 Para la promoción artística de reinas y nobles en los reinos ibéricos medievales, véanse: Felipe PEREDA ESPESO: «Mencía de Mendoza, mujer del condestable de Castilla. El significado del patronazgo femenino», en Begoña ALONSO RUIZ (coord.): *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005, págs. 9-119; Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN: «Reinas malditas: ceremonial y promoción artística de las mujeres de Enrique IV de Castilla», en Miguel GARCÍA-FERNÁNDEZ y Silvia CERNADAS MARTÍNEZ (coords.): *Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos: contribuciones para su estudio*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2018, págs. 347-370; Emmanuelle KLINKA y Hélène THIEULIN-PARDO (dirs.): *Mécénats et patronages féminins au moyen age* (dossier), *e-Spania*, junio 2016. Recuperado de <<https://journals.openedition.org/e-spania/25478>>.

Luaces, en un trabajo de título muy explícito: «Isabel la Católica, promotora de las artes» (1991)¹⁸.

Mayor atención han recibido las reinas e infantas Habsburgo y Borbón, especialmente Isabel de Portugal, Juana y Margarita de Austria, Isabel de Farnesio y Bárbara de Braganza. Las actuaciones artísticas femeninas de la Casa de Austria han sido valoradas por Ana García Sanz y Karl Rudolf en «Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI» (1997), y por Annemarie Jordan Gschwend en «Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia» (1999)¹⁹. Isabel de Portugal ha sido exhaustivamente analizada por María José Redondo Cantera en «Formación y gusto de la colección de la Emperatriz Isabel de Portugal» (1999), y «Arte y suntuosidad en torno a la Emperatriz Isabel de Portugal» (2013), trabajos que revelan sus gustos artísticos y el coleccionismo de pinturas²⁰. En las figuras de Juana y Margarita de Austria se ha fijado María Leticia Sánchez Hernández en «Los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Dos proyectos de mujeres» (2019)²¹. La importancia de la infanta Juana de Austria para las artes explica las numerosas obras que se le han

-
- 18 Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN: *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950; Joaquín YARZA LUACES: «Isabel la Católica, promotora de las artes», *Reales Sitios*, núm. 110 (1991), págs. 57-64.
- 19 Ana GARCÍA SANZ y Karl F. RUDOLF: «Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI», en VV. AA.: *La mujer en el arte español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, del 26 al 29 de noviembre de 1996). Madrid: Alpuerto, 1997, págs. 143-154; Annemarie JORDAN GSCHWEND: «Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia», en Alejandro VERGARA: *El arte en la corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado* [catálogo de la exposición]. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, págs. 118-138.
- 20 María José REDONDO CANTERA: «Formación y gusto de la colección de la Emperatriz Isabel de Portugal», en Wifredo RINCÓN GARCÍA (coord.): *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, págs. 225-236; de la misma autora, «Arte y suntuosidad en torno a la Emperatriz Isabel de Portugal», *Ars&Renovatio*, núm. 1 (2013), págs. 109-147, y «La contribución de Isabel de Portugal al coleccionismo de pintura imperial», en Fernando CHECA CREMADES (dir.), Elena VÁZQUEZ DUEÑAS y Santiago ARROYO ESTEBAN (coords.): *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austria en el siglo XVI*. Madrid: Fernando de Villaverde, 2013, págs. 121-145. Pueden verse también otros dos artículos de la misma autora: «Los encargos de tejidos italianos para Isabel de Portugal: 1531-1535», en Sandro de MARÍA y Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS (coords.): *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia: Bolonia University Press, 2014, págs. 141-154, y «Palacios para una Emperatriz itinerante. Usos residenciales de Isabel de Portugal (1526-1539)», en Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (coords.): *Matronazgo y arquitectura: de la Antigüedad a la Edad Moderna, op. cit.*, págs. 249-300.
- 21 María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ: «Los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Dos proyectos de mujeres», en María Leticia SÁNCHEZ HERNÁN-

dedicado: «Juana de Austria y las artes» (2000); «El patronato artístico de Juana de Austria: estado de la cuestión» (2008); y *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)* de 2017, entre otras²². En ellas se da a conocer su profundo interés por las artes, la influencia que ejerció sobre el gusto y la moda en la corte de su hermano, Felipe II, así como su faceta de coleccionista de retratos, joyas, libros, y otros objetos artísticos, detallados en sus inventarios. Las reinas de la Casa de Borbón también han sido consideradas en varias obras dedicadas a Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V, gran coleccionista de arte, y Bárbara de Braganza, casada con Fernando VI, las dos de gran cultura y gusto artístico²³.

Los investigadores también han dirigido su mirada a algunas nobles del Antiguo Régimen: Magdalena de Ulloa, fundadora de la colegiata de Villagarcía de Campos y de los colegios de Oviedo y Santander²⁴; María Girón, duquesa de Frías²⁵; Catalina de

DEZ (coord.): *Mujeres en la Corte de los Austrias: una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo, 2019, págs. 505-536.

- 22 Almudena PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN: *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén: Universidad de Jaén, 2017; María Fuensanta CORTÉS LÓPEZ: «El patronato artístico de Juana de Austria: estado de la cuestión», *Imafronte*, núms. 19-20 (2008), págs. 61-69; María Ángeles TOAJAS ROGER: «Juana de Austria y las artes», en *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional* (Madrid, del 9 al 12 de diciembre de 1998). Madrid: Universidad Complutense, 2000, págs. 101-116.
- 23 Para Isabel de Farnesio, véanse: Teresa LAVALLE-COBO: *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002; Mercedes SIMAL LÓPEZ: «Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura: distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del “Cuaderno de Aiello”», *Archivo Español de Arte*, t. 79, núm. 315 (2006), págs. 263-278; para Bárbara de Braganza, pueden consultarse: Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «Las ideas artísticas de la reina Bárbara de Braganza», *Bracara Augusta*, vol. 27, núm. 64 (1973), págs. 377-401; María Paz AGUILÓ ALONSO, Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y María Luisa TÁRRAGA BALDÓ: «La reina Bárbara de Braganza y la fundación del Monasterio de las Salesas Reales de Madrid», en VV. AA.: *La mujer en el arte español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, del 26 al 29 de noviembre de 1996). Madrid: Alpuerto, 1997; Raquel NOVERO PLAZA: «La reina Bárbara de Braganza y la introducción en España del gusto barroco italo-portugués», *Goya*, núms. 316-317 (2007), págs. 65-76.
- 24 Félix RODRÍGUEZ HERRERAS (coord.): *Doña Magdalena de Ulloa, mujer de Luis Quixada, 1598-1998. Una mujer de Villagarcía de Campos (Valladolid): su profundo influjo social*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1998.
- 25 María Concepción PORRAS GIL: «Las mujeres y el patronato de obras de arte», en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, págs. 735-740; Aurelio BARRÓN GARCÍA: «Patrimonio artístico y monumental. El legado de Juan Fernández de Velasco y familiares», en Nicolás LÓPEZ MARTÍNEZ y Emilio GONZÁLEZ TERÁN (coord.): *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco*. Burgos: Asociación de Amigos del Monasterio de Santa Clara, 2004, págs. 197-265; Aurelio BARRÓN GARCÍA: «La colección artística del oratorio

Ribera²⁶; María Enríquez, esposa del III duque de Alba, que Almudena Pérez de Tudela sitúa al frente de los proyectos artísticos de su esposo durante sus ausencias²⁷; y María de Zúñiga y Avellaneda, VI Condesa de Miranda, estudiada por Juan Escorial y María José Zaparaín²⁸. Esta última autora ha prestado igualmente atención a la promoción artística femenina en la ribera burgalesa del Duero²⁹. No obstante, ninguna comitente de la nobleza ha sido objeto de tanta curiosidad como la citada Mencía de Mendoza, esposa del marqués del Zenete, profundamente analizada por Noelia García Pérez en una larga lista de trabajos ya señalados.

Singular, por tratarse de dos monjas, es el papel ejercido por Teresa de Jesús y María Jesús de Ágreda como promotoras de conventos e inspiradoras de una determinada arquitectura. Luis Cervera Vera ya dio a conocer en su momento las relaciones de la carmelita con el arquitecto Francisco de Mora en *El arquitecto Francisco de Mora y Santa Teresa de Jesús* (1990), y analizó cómo sus inquietudes espirituales condicionaron la fábrica de sus fundaciones³⁰. En cuanto a la madre Ágreda, Pedro Luis Echeverría Goñi y Ricardo Fernández Gracia han valorado su figura como impulsora de la construcción de su convento soriano y consejera de Felipe IV, así como los regalos artísticos recibidos, conectando arte, política y religiosidad. Lo hacen en dos trabajos: «La Madre

de María Girón, Duquesa de Frías, en 1608», en María Concepción de la PEÑA VELASCO, Manuel PÉREZ SÁNCHEZ, María del Mar ALBERO MUÑOZ, María Teresa MARÍN TORRES, Juan Miguel GONZÁLEZ MARTÍNEZ (dirs. congr.): *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* (Murcia, del 19 al 21 de noviembre de 2008), inédito.

- 26 Ana María ARANDA BERNAL: «Una Mendoza en la Sevilla del siglo xv: el patrocinio artístico de Catalina de Ribera», *Atrio*, núms. 10-11 (2005), págs. 5-16. Recuperado de: <<https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/292/283>>. (Consultado el 23/12/2020).
- 27 Almudena PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN: «La III duquesa de Alba y la arquitectura religiosa y palaciega entre Italia y España», en Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (eds.): *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna, op. cit.*, págs. 301-339; Almudena PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN: «La III duquesa de Alba y la arquitectura religiosa y palaciega entre Italia y España», en Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (eds.): *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna, op. cit.*, págs. 301-339.
- 28 María José ZAPARAÍN YÁÑEZ y Juan ESCORIAL ESGUEVA: «María de Zúñiga y Avellaneda, VI Condesa de Miranda. Linaje, promoción artística y devoción en los umbrales del Barroco», en María del Amor RODRÍGUEZ MIRANDA y José Antonio PEINADO GUZMÁN (coords.): *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, págs. 203-223.
- 29 María José ZAPARAÍN YÁÑEZ: «Con otros ojos. La promoción nobiliar femenina en la Ribera Burgalesa del Duero. Siglos XVI y XVII», *Biblioteca: estudio e investigación*, núm. 28 (2013), págs. 261-298.
- 30 Luis CERVERA VERA: *El arquitecto Francisco de Mora y Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Asociación de Escritores y Artistas, 1990.

Ágreda y la construcción de su convento» (2002), y *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Jesús de Ágreda* (2002)³¹.

Nos parece necesario mencionar diversos trabajos en torno a la mujer que inciden en determinados aspectos influyentes en su promoción de las artes. Estos estudios se fijan en su educación, cultura, hábitos lectores y posesión de bibliotecas; su presencia en la Corte, a veces participando en los engranajes del poder; la condición de herederas de títulos y mayorazgos y su labor como administradoras de señoríos; y su mentalidad religiosa, subrayando sus simpatías por determinadas órdenes y santos. De todos estos trabajos queremos destacar a título de ejemplo: «Spanish Queens and Aristocratic Women at the Court of Madrid, 1598-1665» (2005); *Doña Leonor de Guzmán o el Espíritu de Casta. Mujer y nobleza en el siglo XVII* (2005); *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna* (2008); *Retrato de la mujer renacentista* (2012); *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos* (2014); *Una corte en femenino: servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II* (2018); y *Mujeres en la corte de los Austrias: una red social, cultural, religiosa y política* (2019)³².

Asimismo, se han hecho eco del papel de la mujer como comitente de arte congresos, seminarios y cursos de verano, dirigidos tanto a investigadores como estudiantes. Uno

31 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: La Madre Ágreda y la construcción de su convento», en Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ (coord.): *El papel de sor María Jesús de Ágreda en el Barroco español*. Soria: Universidad Internacional Alfonso VIII, 2002, págs. 75-103; Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Jesús de Ágreda*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2002.

32 Ignacio ATIENZA HERNÁNDEZ: «Las mujeres nobles: clase dominante, grupo dominado. Familia y orden social en el Antiguo Régimen», en María del Carmen GARCÍA-NIETO PARÍS (ed.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI a XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: 1986, págs. 149-167; Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo guipuzcoano durante el Antiguo Régimen (siglos XVI-XVIII)*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2001; Alistair MALCOLM: «Spanish Queens and Aristocratic Women at the Court of Madrid: 1598-1665», en Christine MEEK y Catherine LAWLESS (eds.): *Studies on Medieval and Early Modern Women*. Dublín: Four Courts Press, 2005, vol. 4: *Victims or Viragos?*, págs. 160-180; Rosa María GARCÍA NARANJO: *Doña Leonor de Guzmán o el Espíritu de Casta. Mujer y nobleza en el siglo XVII*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Caja Sur, 2005; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*; Esther ALEGRE CARVAJAL y Amparo SERRANO DE HARO (coords.): *Retrato de la mujer renacentista, op. cit.*; José Manuel PRIETO BERNABÉ: «Hacia la normalidad lectora: de los usos del libro entre las mujeres de la nobleza castellana (siglos XVI y XVII)», en Esther ALEGRE CARVAJAL y Amparo SERRANO DE HARO (coords.): *Retrato de la mujer renacentista, op. cit.*, págs. 117-148; Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Polifemo, 2014; Elisa GARCÍA PRIETO: *Una corte en femenino: servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*. Madrid: Marcial Pons, 2018; María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (coord.): *Mujeres en la Corte de los Austrias: una red social, cultural, religiosa y política, op. cit.*

de los primeros fue las VIII Jornadas de Arte, organizadas por el CSIC en 1996 con el título *La mujer en el arte español*, cuyas aportaciones se recogieron en un libro con el mismo título (1997)³³. En 2014 Cándida Martínez López y Felipe Serrano Estrella dirigían en la universidad de Granada el congreso *Mujeres Promotoras de Arquitectura. Matronazgo cívico y religioso de la Antigüedad a la Edad Moderna*, que dio lugar a la correspondiente publicación (2016)³⁴. Noelia García Pérez, por su parte, coordina las jornadas que con el título de *Arte, Poder y Género* se celebran anualmente en la universidad de Murcia, desde 2017. Las pasadas ediciones se han dedicado a la promoción artística de María de Hungría, Juana de Austria y las últimas Trastámara, respectivamente, y la de 2020 lleva por título *Mujer y retrato en el Renacimiento: usos, funciones y formas de exhibición*³⁵. En el momento de escribir estas líneas se está celebrando en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) y coordinado por Judith Farré, el webinar *Patrimonio en femenino. Cultura visual y saberes transatlánticos*, que aborda el coleccionismo pictórico, cultura material y saberes femeninos³⁶. Asimismo, han tratado el matronazgo artístico diversos cursos de verano como el organizado por la universidad de Cantabria y coordinado por Begoña Alonso Ruiz y Fernando Villaseñor Sebastián *Reinas y nobles: promoción y matronazgo artístico entre el mundo medieval y el moderno* (2018)³⁷.

La promoción artística femenina ha impulsado también proyectos de investigación exclusivamente enfocados a este tema, como el titulado *Femenino singular: Las mujeres y*

33 Las actas de este congreso fueron publicadas en: Concepción MARTÍNEZ MURILLO: *La mujer en el arte español*. Madrid: Alpuerto, 1997 y VV. AA.: *La mujer en el arte español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, del 26 al 29 de noviembre de 1996). Madrid: Alpuerto, 1997.

34 Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (dirs.): *Mujeres Promotoras de Arquitectura. Matronazgo cívico y religioso de la Antigüedad a la Edad Moderna* (Granada, del 20 al 21 de noviembre de 2014). Granada: Universidad de Granada.

35 Noelia GARCÍA PÉREZ (dir.): *Arte, Poder y Género. I Jornadas: El patronazgo de María de Hungría en la Europa del Renacimiento* (Murcia, del 11 al 13 de mayo de 2017); *Arte, Poder y Género. II Jornadas: El patronazgo de Juana de Austria en la Europa del Renacimiento* (Murcia, del 15 al 16 de marzo de 2018); *Arte, Poder y Género. III Jornadas: El patronazgo artístico de las últimas Trastámara* (Murcia, del 2 al 3 de mayo de 2019); *Arte, Poder y Género. IV Jornadas: Mujer y retrato en el Renacimiento: usos, funciones y formas de exhibición*. (Fecha de celebración pendiente de fijar).

36 En el momento de escribir estas líneas se está celebrando el webinar *Patrimonio en femenino. Cultura visual y saberes transatlánticos*, que se celebra desde el jueves dos de julio hasta el viernes tres de julio, de 2020. Coordinado por Judith FARRÉ, lo organiza la Red Temática de Excelencia: Patrimonio cultural femenino en países de habla hispana (ss. XVI-XIX): Metodologías de recuperación (RED2018-102402-T) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

37 Begoña ALONSO RUIZ y Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN (dirs.): *Reinas y nobles: promoción y matronazgo artístico entre el mundo medieval y el moderno* (Laredo, del 9 al 13 de julio de 2018). Santander: Universidad de Cantabria.

las artes en la corte española en la Edad Moderna (reinas, nobles, artistas y empresarias), dirigido por Beatriz Blasco Esquivias en la Universidad Complutense³⁸.

5. María de Lazcano y su matronazgo artístico en la bibliografía histórico-artística

Las referencias bibliográficas específicas a María de Lazcano han sido sucintas, pese a ser un personaje muy conocido y frecuentemente citado. Esto se debe a que su figura ha sido eclipsada por la extensa atención que han recibido sus antepasados varones y su marido. Por lo general, esas alusiones la presentan como hija y hermana de los señores de Lazcano y esposa del almirante Oquendo, sin entrar en mayor detalle, salvo contadas excepciones que proporcionan algo más de información sobre ella. Algunas obras históricas de carácter enciclopédico sobre la provincia de Guipúzcoa se hicieron eco de María de Lazcano pero, lógicamente, de forma muy breve³⁹. No obstante, sí resultan significativas las aportaciones de Domingo de Lizaso y Serapio de Múgica. El primero nos proporciona su genealogía en el trabajo *Nobiliario de los Palacios, Casas Solares y Linajes Nobles de la M.N. y M.L. Provincia de Guipúzcoa* (1901), y Múgica se refiere a ella como impulsora del conjunto monumental de Lazcano en *Provincia de Guipúzcoa. Geografía General del País Vasco Navarro* (1918)⁴⁰. Su figura ha sido recogida

38 Proyecto de investigación Femenino singular: Las mujeres y las artes en la corte española en la Edad Moderna (reinas, nobles, artistas y empresarias) HAR2015-65166-P (MINECO/FEDER).

39 Lope MARTÍNEZ DE ISASTI: *Compendio historial de Guipúzcoa*. Echévarri-Vizcaya: Amigos del libro vasco, 1985, págs. 407 y 433 (trabajo original, 1625). (Antiguos Recuerdos de Guipúzcoa, 6); Gabriel de HENAO: *Averiguaciones de las Antigüedades de Cantabria*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1980, t. VI, págs. 315 y 316 (trabajo original, 1689); Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*. Madrid: Pierart-Peralta (impr.), 1826-1829, pág. 168; Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos, valles, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa: con un apéndice de las cartas-pueblas y otros documentos importantes*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972, págs. 268 y 269 (trabajo original, 1862); Nicolás de SORALUCE Y ZUBIZARRETA: *Historia General de Guipúzcoa*. Echévarri (Vizcaya): Amigos del Libro Vasco, 1985, pág. 206 (trabajo original, 1869) (Antiguos Recuerdos de Guipúzcoa, 7).

40 Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios, Casas Solares y Linajes Nobles de la M.N. y M.L. Provincia de Guipúzcoa* [copia de 1895 de Joaquín Pavía y Birmingham del original que poseyó José Vargas Ponce]. San Sebastián: s. e., 1901, t. I, lib. II, cap. I: «De la Casa solar y Palacio de Lazcano en el Concejo de Lazcano de la Alcaldía mayor de Arería», pág. 48; Serapio MÚGICA: *Provincia de Guipúzcoa. Geografía General del País Vasco-Navarro*. Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 1918, págs. 337, 339, 340, 939, 972 y 973.

igualmente en estudios más recientes de diversa índole pero, de nuevo, sin analizarla en profundidad⁴¹.

Entre la bibliografía histórica deben ser valoradas varias obras que realizan aportaciones significativas a su vida y promoción. La primera, fundamental para nosotros, es el estudio de Cristina de Arteaga, hija del duque del Infantado y señor de Lazcano, *La Casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza* (1944). A partir del archivo del linaje, la autora publica datos documentales inéditos sobre la vida familiar y matronazgo artístico de María de Lazcano, y lleva a cabo el único acercamiento de conjunto a su figura⁴². También resulta útil el trabajo de la historiadora alavesa Micaela Portilla, *Torres y Casas Fuertes en Álava* (1978), que estudia el linaje de los Lazcano en Álava aportando datos biográficos de nuestro personaje, subrayando su cercanía a Felipe IV⁴³. Asimismo, creemos necesario citar el libro de Luis Miguel Díez de Salazar, *Ferrerías guipuzcoanas. Aspectos socio-económicos, laborales y fiscales (siglos XIV-XVI)* de 1997, pues aunque trata cuestiones económicas, facilita datos significativos sobre María de Lazcano como el año de su nacimiento⁴⁴. Por último, Iñigo Imaz Martínez dedicó a los Oquendo «Aproximación al proceso de formación y consolidación del poder económico, político y social familiar durante el Antiguo Régimen en Guipúzcoa: los Oquendo» (2013). El autor destaca la importancia de María de Lazcano como cabeza de su linaje y gobernante de un gran mayorazgo, valorándola como la mujer más poderosa de Guipúzcoa en su tiempo⁴⁵.

-
- 41 Pilar de CUADRA ECHAIDE: *Las Oquendo: seis hábitos y una inquisición*. Pamplona: Gómez, 1963, págs. 20 y ss. La autora señala, creemos que equivocadamente, que María de Lazcano ingresó en el convento de Recoletas Bernardas de Logroño y que aquí testó el veintinueve de mayo de 1682; Patxi ALBISU: «El almirante Don Antonio de Oquendo. Precisiones y aclaraciones sobre su boda (1613)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 30 (1996), págs. 699-707; Pello Joxe ARANBURU UGARTEMENDIA: *Lazkaoko bi jauregieta 21 belannaldiren apunte historikoak, 1335-1919*. Lazkao (Guipúzcoa): Lazkaoko Udala, 2003, págs. 94-155; María Rosa AYERBE IRIBAR: «El señorío guipuzcoano de la casa de Lazcano. De parientes mayores a grandes de España de segunda clase (s. XI-II-XXI)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 44 (2011), págs. 16, 63 y 64; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, pág. 236.
- 42 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza*. Madrid: Duque del Infantado, 1944, págs. 317 y ss.
- 43 Micaela PORTILLA VITORIA: *Torres y Casas Fuertes en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1978, t. I, págs. 69, 70, 385 y ss.
- 44 Luis Miguel DÍEZ DE SALAZAR FERNÁNDEZ: *Ferrerías guipuzcoanas. Aspectos socio-económicos, laborales y fiscales (siglos XIV-XVI)*. San Sebastián: Fundación Social y Cultural Kutxa, 1997, pág. 842.
- 45 Iñigo IMAZ MARTÍNEZ: «Aproximación al proceso de formación y consolidación del poder económico, político y social familiar durante el Antiguo Régimen en Guipúzcoa: los Oquendo», *Bilduma*, núm. 25 (2013), págs. 197-367.

Si su figura ha sido siempre conocida, lo mismo cabe decir del palacio y conventos que impulsó en Lazcano. Su valor como el mejor ejemplo de espacio urbano barroco del País Vasco de la primera mitad del XVII, y deudor de modelos emblemáticos, ha atraído el interés de numerosos investigadores. No obstante, esta atención, como la recibida por su comitente, ha sido escueta y dispersa.

El palacio de Lazcano es la obra más relevante de las promovidas por María de Lazcano. Se trata de la construcción civil más importante del País Vasco de la primera mitad del Seiscientos, deudor de modelos cortesanos como los palacios del duque de Lerma y de Medinaceli. Por sus singulares características ha tenido un lugar preeminente en la historia del arte en el País Vasco, aunque nunca ha sido valorado en relación con María de Lazcano ni se ha analizado su exorno. Su especial significación para la arquitectura del XVII en ese territorio, se ve confirmada por las frecuentes referencias a él en numerosas obras, y particularmente en la bibliografía de historia del arte⁴⁶. En este sentido, ha sido muy importante para nosotros el estudio de Carmelo de Echegaray, *Monumentos civiles de Guipúzcoa* (1921), que revela su estado de conservación y las transformaciones sufridas antes de ser restaurado en 1921. Una descripción detallada de su fachada principal la encontramos en el estudio de López del Vallado *Arqueología: las tres provincias Vascongadas. Geografía General del País Vasco* (1911-1926). Le prestan atención Joaquín de Yrizar en *Las casas vascas: torres, palacios, caseríos, chalets, mobiliario* (1965), remarcando el carácter castellano del palacio, y Roque Aldabaldetrecu en *Casas solares de Guipúzcoa* (1979), recogiendo datos de López del Vallado⁴⁷. Por su parte, Edorta Kortadi aporta planos precisos de planta y alzados en «Palacio de Lazcano (Duque del Infantado) en Lazkao» (1985), y Barrio Loza en «La arquitectura señorial en Euskadi» (1993) lo valora como el palacio clasicista más importante de Guipúzcoa, con clara adscripción al mundo artístico cortesano⁴⁸. En la misma línea, María Isabel Astiazarain Achábal en «Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca»

46 Aluden al palacio de Lazcano María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: «El arte barroco en el País Vasco. La arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Guipúzcoa», en José Luis ÁLVAREZ-EMPARANZA (coord.): *Cultura Vasca II*. San Sebastián: Erein, 1978, pág. 304; y Roque ALDABALDETRECU: *Torres y palacios del País Vasco*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, pág. 31.

47 Carmelo de ECHEGARAY (pról.): *Monumentos civiles de Guipúzcoa*. Barcelona: Viuda de Luis Tasso, 1921, págs. 27 y 28; Félix LÓPEZ DEL VALLADO: *Arqueología: las tres provincias Vascongadas. Geografía General del País Vasco*. Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 1911-1926, t. I, págs. 937, 954 y 955; Joaquín de YRIZAR: *Las casas vascas: torres, palacios, caseríos, chalets, mobiliario*. Bilbao: Librería Vascongada Villar, 1965, pág. 63; Roque ALDABALDETRECU: *Casas solares de Guipúzcoa*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, págs. 149, 152 y 153.

48 Edorta KORTADI OLANO: «Palacio de Lazcano (Duque del Infantado) en Lazkao», en Manu IZAGUIRRE LACOSTE y Jesús MUÑOZ-BAROJA PEÑAGARICANO: *Monumentos nacionales de Euskadi*, Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 1985, t. II: *Gipuzkoa*, págs. 275-283; José Ángel BARRIO LOZA: «La arquitectura señorial en Euskadi», en Germán Antonio RAMA-

(2000), reitera su carácter castellano y subraya las repercusiones de su diseño en otros palacios guipuzcoanos como el de Zubicoeta (Ataun) e Insausti (Azcoitia)⁴⁹. También queremos mencionar aquí el informe que la empresa Teusa elaboró a raíz de la restauración realizada en 2017, que revela algunos datos sobre su estado de conservación en aquel momento⁵⁰. Por último, apuntamos el estudio llevado a cabo para *Auñamendi Entziklopedia* por Maite Leturia Nabaroa, que aporta una cronología aproximada de construcción, la identidad de los canteros que lo levantan, y describe su fábrica⁵¹.

También se han hecho eco del palacio de Lazcano la mayoría de las obras históricas sobre Guipúzcoa y algunas otras con diferentes cometidos, pero nos encontramos de nuevo con breves referencias⁵². De dichos trabajos queremos resaltar dos que le prestan algo más de atención. Uno es el de Serapio de Múgica, *Provincia de Guipúzcoa. Geografía General del País Vasco-Navarro* (1918), donde lo relaciona con el citado de Zubicoeta⁵³. El otro es el de Marcelino Basurko, *Lazcano* (1970), que subraya la impronta castellana del palacio, destaca la existencia de un patio como elemento articulador, y trata diversos aspectos de su arquitectura⁵⁴. Una obra de historia clave es la mencionada de Cristina de Arteaga, *La Casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza* (1944), que proporciona interesante información sobre el edificio: atribuye su construcción a María de Lazcano y hace hincapié en la presencia de varias inscripciones, de gran valor emblemático⁵⁵.

Además del palacio, María de Lazcano mandó erigir el colegio jesuita de la Inmaculada Concepción, en San Sebastián, y los conventos de Santa Teresa, de carmelitas descalzos,

LLO ASENSIO (coord.): *Arquitectura señorial en el norte de España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993, págs. 179 y 180.

49 María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL: «Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 42 y 44.

50 <http://www.teusa.com/es/restauracion-patrimonio/noticia/46/teusa-finaliza-los-trabajos-de-restauracion-del-palacio-del-infantado-lazkao> (Consultado el 12/4/2018).

51 [www.eusko-ikaskuntza.org / Auñamendi Entziklopedia](http://www.eusko-ikaskuntza.org/Auñamendi-Entziklopedia/) / Maite Leturia Nabaroa (Consultado el 12/4/2018)

52 Manuel de SAN GERÓNIMO: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia, hecha por santa Teresa de Jesús, en la antiquísima religión fundada por el gran profeta Elías*, t. v. Madrid: Gerónimo de Estrada, 1706, t. v, cap. XIII, pág. 815; Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, *op. cit.*, pág. 168; Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos...*, *op. cit.*, pág. 268; Nicolás de SORALUCE Y ZUBIZARRETA: *Historia General de Guipúzcoa*, *op. cit.*, pág. 206.

53 Serapio MÚGICA: *Provincia de Guipúzcoa...*, *op. cit.*, pág. 939.

54 Marcelino BASURKO GARMENDIA: *Lazcano*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1970, págs. 37, 38 y 43. El autor valora acertadamente el palacio como una obra castellana pero, creemos que erróneamente, data su construcción a finales del XVII.

55 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, págs. 318 y 319.

y Santa Ana, de bernardas recoletas, ambos en Lazcano. Estas fundaciones son manifestación de la expansión del clero regular que vive España al calor de la Contrarreforma, fenómeno exhaustivamente analizado por Ángela Atienza López⁵⁶. Este proceso fue protagonizado por la nobleza, titulada o no, que fundó en sus señoríos como expresión de piedad y hegemonía, pero también como forma de perpetuación y exaltación de la memoria familiar. Estas son, pues, las intenciones que guiaron a María de Lazcano en sus fundaciones religiosas. El diez de diciembre de 1640 fundaba en San Sebastián, por voluntad testamentaria de su esposo, un colegio jesuita que la promotora dedica a la Inmaculada Concepción por su devoción al misterio inmaculista. La fundadora lo hizo animada por el fervor de ambos por san Ignacio de Loyola y la Compañía, y el deseo de crear un gran panteón funerario para la Casa de Oquendo, que ostentaría el patronato. La expulsión de los jesuitas por Carlos III en 1767 provocó la desaparición del patrimonio mueble y la ruina de la fábrica, finalmente destruida en el incendio de la ciudad de 1813. Estas peripecias explican en parte que las referencias bibliográficas a esta fundación sean escasas, y se encuentren en trabajos generales y no específicos⁵⁷.

- 56 Podemos señalar las siguientes obras de esta autora: «Patronatos nobiliarios sobre las órdenes religiosas en la España Moderna. Una introducción a su estudio», en Juan Luis CASTELLANO y Miguel Luis LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ (coords.): *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*. Granada: Universidad de Granada; Junta de Andalucía, 2008, vol. 1, págs. 67-82; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*; «Fundaciones y patronatos conventuales y ascenso social en la España de los Austrias», en Enrique SORIA MESA y Juan Jesús BRAVO CARO (eds.): *Las élites en la época moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2009, págs. 37-53; «Nuevos títulos, nuevos conventos en la España de los Austrias», en Enrique SORIA MESA y Juan Jesús BRAVO CARO (eds.): *Las élites en la época moderna*, *op. cit.*, págs. 55-65; «Nobleza, poder señorial y conventos en la España Moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias», en Esteban SARASA SÁNCHEZ y Eliseo SERRANO MARTÍN (coords.): *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2010, págs. 235-269; «Ceremonia y espectáculo...», *op. cit.*; «Conventos y patronos: cuestiones sobre las relaciones de patronazgo conventual en la España Moderna», en José María IMÍZCOZ BEUNZA y Andoni ARTOLA RENEDO (coords.): *Patronazgo y clientelismo en la monarquía hispánica (siglos XVI-XIX)*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2016, págs. 109-134; y «No pueden ellos ver mejor...», *op. cit.*
- 57 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 319; Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo. Cuarto centenario de su nacimiento (1577-1977)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 11 (1977), págs. 132 y 148; Gabriel de HENAO: *Averiguaciones de las Antigüedades de Cantabria*, *op. cit.*, t. VI, pág. 316; Ignacio Ramón BAROJA: *Manual descriptivo e histórico de la ciudad de San Sebastián*. San Sebastián: Ignacio Ramón Baroja (impr.), 1857, pág. 32; P.: «Ignacio de Loyola», *Euskal-erria: revista vascongada*, t. 75 (1916), págs. 98-104 y 154-159. Recuperado de: <<http://www.kmliburutegia.eus/Record/323280>>; Ramón de INZAGARAY: *Historia eclesiástica de San Sebastián*. San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa, 1951, pág. 480; Luis MURUGARREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. 38, núms. 1-4 (1982), pág.

No obstante, encontramos aportes significativos en José Malaxechevarría y su obra *La Compañía de Jesús por la instrucción del Pueblo Vasco en los siglos XVII y XVIII* (1926), donde alude a su establecimiento y funciones docentes, y facilita datos relativos a las dimensiones y ubicación del edificio⁵⁸.

Entre la extensa bibliografía sobre la arquitectura jesuita en España queremos destacar en primer lugar dos trabajos de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: *La arquitectura de los jesuitas* (2002), y «La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión» (2012)⁵⁹. El autor analiza sus características, reflexiona sobre la existencia o no de un posible estilo jesuita, precisa la organización espacial de sus templos y casas, e insiste en la búsqueda de la sencillez y utilidad para sus edificios⁶⁰. También de carácter general son: «La arquitectura jesuítica en Andalucía. Estado de la cuestión» (2012); «La arquitectura jesuítica en Valencia. Estado de la cuestión» (2012); y «La arquitectura jesuítica en Aragón. Estado de la cuestión» (2012). Junto a estas publicaciones se han realizado otras específicas para diversos colegios, de las que fue pionera la de Esteban García Chico «La Colegiata de Villagarcía de Campos» (1942-1943). Su labor ha sido continuada por Rodríguez G. de Ceballos en: «El colegio de los jesuitas en Salamanca» (1969); «El colegio Imperial de Madrid» (1970); y «Planos para la Colegiata de Villagarcía de Campos» (1970)⁶¹.

146; Eneko ORTEGA MENTXAKA: *Ad Maiorem Dei Gloriam. La iconografía jesuítica en las iglesias de la Compañía de la antigua provincia de Loyola (1551-1767)* [tesis doctoral]. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017.

58 José MALAXECHEVARRÍA: *La Compañía de Jesús por la instrucción del Pueblo Vasco en los siglos XVII y XVIII*. San Sebastián: San Ignacio de Loyola (impr.), 1926.

59 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2012, págs. 305-326; del mismo autor, *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid: Edilupa, 2002.

60 *Ibid.*, págs. 21 y ss., 30, 31 y 33.

61 De Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS queremos destacar los siguientes trabajos: «El colegio de los jesuitas en Salamanca», *Goya*, núm. 90 (1969), págs. 350-359; «El colegio Imperial de Madrid», *Miscelánea Comillas*, vol. 28, núm. 54 (1970), págs. 407-444; «Planos para la Colegiata de Villagarcía de Campos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 36 (1970), págs. 493-495; *La arquitectura de los jesuitas*, *op. cit.*; «La arquitectura jesuítica en Castilla...», *op. cit.*; «Arte y arquitectura de la Compañía de Jesús en América Meridional: apuntes para una investigación», en María del Mar ALBERO MUÑOZ y Manuel PÉREZ SÁNCHEZ (coords.): *Las artes de un espacio y un tiempo: el Setecientos borbónico*. Murcia: Fundación Universitaria Española; Universidad de Murcia, 2016, págs. 17-31. Para los territorios de Andalucía, Valencia y Aragón: Alfredo J. MORALES: «La arquitectura jesuítica en Andalucía. Estado de la cuestión», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica*, *op. cit.*, págs. 327-354; Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO: «La arquitectura jesuítica en Valencia. Estado de la cuestión», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Javier

Apenas unos días antes de llevar a cabo la fundación jesuita, el veintidós de noviembre de 1640, María de Lazcano otorgaba escritura del convento de Santa Teresa de Lazcano para los carmelitas descalzos. La promotora lo hacía movida por su devoción a la santa abulense pero también para cumplir el deseo de su hija Teresa, que antes de morir pidió a su madre que erigiera en Lazcano un convento para esa orden. La devoción por santa Teresa se generalizó durante el Seiscientos a raíz primero de su beatificación por Paulo V (1614), y después por su canonización por Gregorio XV (1622). Su riguroso mensaje e incansable labor fundacional atrajeron el interés de los poderosos, y numerosas mujeres, que quisieron fundar para su orden por piedad y prestigio.

A diferencia de la arquitectura carmelita en general y de algunos conventos, profundamente investigados, el de Santa Teresa de Lazcano no ha sido analizado exhaustivamente⁶². Sin embargo, aunque sumariamente, se han hecho eco del mismo la mayor parte de las obras históricas guipuzcoanas⁶³. Mucho más interés que estas tienen para nosotros el citado trabajo, de carácter histórico, de Cristina de Arteaga *La Casa del*

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica, op. cit.*, págs. 355-392; JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR: «La arquitectura jesuítica en Aragón. Estado de la cuestión», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica, op. cit.*, págs. 393-472; por último, nos parece significativa: Esteban GARCÍA CHICO: «La Colegiata de Villagarcía de Campos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 9 (1942-1943), págs. 89-104.

- 62 María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: «El arte barroco en el País Vasco. La arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Guipúzcoa», *op. cit.*, pág. 292; María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «Puntos de encuentro...», *op. cit.*, pág. 28; también se han referido a este convento en estudios generales sobre la historia del Carmelo Descalzo y la expansión conventual en España durante el Antiguo Régimen, Silverio de SANTA TERESA: *Historia del Carmen Descalzo*. Burgos: Tipografía El Monte Carmelo, 1940, t. IX, págs. 691 y ss.; Manuel de SAN GERÓNIMO: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia...*, t. V, *op. cit.*, cap. XIII, pág. 815; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, pág. 236.
- 63 Recogen referencias al convento de Santa Teresa de Lazcano y el conjunto monumental que forma con el palacio, convento de Santa Ana y parroquia: Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal, op. cit.*, pág. 168; Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos...*, *op. cit.*, pág. 269; Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, pág. 48; Serapio MÚGICA: *Provincia de Guipúzcoa...*, *op. cit.*, págs. 337, 339 y 340; Marcelino BASURKO GARMENDIA: *Lazcano, op. cit.*, pág. 43; de Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, pág. 132, y *El almirante Don Antonio de Oquendo*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1981, pág. 375; Luis MURUGARREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *op. cit.*, págs. 149 y 151; DIÓCESIS DE SAN SEBASTIÁN: *Monasterios de Gipuzkoa. Historia, acogida, liturgia*. San Sebastián: Idatz, 1999, pág. 48.

Infantado. Cabeza de los Mendoza (1944), que aporta fechas y razones de la fundación⁶⁴. Desde la historia del arte sobresalen las contribuciones de Pedro Luis Echeverría Goñi y Ricardo Fernández Gracia. Estos han destacado el valor de la fachada de Santa Teresa de Lazcano, y la han señalado como modelo inmediato para la de los carmelitas de Pamplona, en: «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Arquitectura» (1981), y «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden» (1982)⁶⁵.

La arquitectura del Carmelo Descalzo ha suscitado un vivo interés entre los investigadores, que se ha traducido en una abundante bibliografía⁶⁶. Para uno de sus más importantes estudiosos, José Miguel Muñoz Jiménez, el motivo de la atracción generada por la edificación carmelitana es «su modernidad y propuestas estéticas ‘racionalistas’, propias de la más ‘pura’ arquitectura»⁶⁷. Muñoz Jiménez es autor de numerosos trabajos sobre este tema, que nos han servido de referencia para el análisis del convento de Santa Teresa. De ellos han resultado particularmente provechosos: «El padre fray Alonso de San José (1600-1654), arquitecto carmelita» (1986), y *La Arquitectura carmelitana (1562-1800): arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI a XVIII* (1990)⁶⁸.

64 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 319.

65 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Arquitectura», *Revista Príncipe de Viana*, vol. XLII, núm. 164 (1981), págs. 811 y 817; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden», en José María JÁUREGUI (coord.): *Santa Teresa en Navarra en el IV centenario de su muerte*. Pamplona: Grafinas, 1982, págs. 201 y ss.

66 María Isabel OLIVÁN JARQUE: *Aportaciones al estudio de la arquitectura zaragozana del siglo XVII: el convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Zaragoza, vulgo Fecetas. Su fundación, construcción y problemática* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Zaragoza, 1982; Fernando CRUZ ISIDORO: «Arquitectura barroca de los carmelitas en Sanlúcar de Barrameda», *Trocadero*, núm. 18 (2006), págs. 249-262; Marina ÁLVAREZ ALONSO, José Miguel BARBERO SÁNCHEZ y Félix GARCÍA MERAYO: «Del Carmelo Descalzo y su arquitectura», *Manual formativo de ACTA*, núm. 63 (2012), págs. 121-138; Pablo CANO SANZ: «El Colegio-Convento de los Carmelitas Calzados de Alcalá de Henares: patrimonio cultural en la Guerra de la Independencia (1808-1814)», *Pátina*, núms. 17-18 (2014), págs. 297-324.

67 José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: «El padre fray Alonso de San José (1600-1654), arquitecto carmelita», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 52 (1986), pág. 429.

68 *Ibid.*, págs. 429-434. Otros trabajos de José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ que podemos reseñar son: *La Arquitectura carmelitana (1562-1800): arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI a XVIII*. Ávila: Diputación Provincial de Ávila e Institución Gran Duque de Alba, 1990; «El convento de «La Santa» en Ávila. Nueva documentación sobre la polémica del convento de Santa Teresa de Ávila (1652-1655): la Arquitectura Carmelitana en la disyuntiva Manierismo versus Barroco», *Monte Carmelo*, vol. 93, núm. 1 (1985), págs. 15-95; «Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo.

Al conocimiento de la arquitectura carmelita en el ámbito catalán ha contribuido Carme Narváez i Cases con trabajos como: «La gestació de l'estil arquitectònic carmelità: les primeres disposicions dels descalços respecte a la construcció dels seus convents» (1995); *El tracista fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya* (2000); y *La arquitectura en la congregación de los Carmelitas Descalzos (siglos XVI-XVIII)* de 2003⁶⁹. Para los ámbitos abulense y madrileño queremos señalar las aportaciones de Raimundo Moreno Blanco y Leticia Verdú Berganza, en: «Evolución arquitectónica de los monasterios femeninos de carmelitas en Ávila: la Encarnación y San José» (2014), y *La «Arquitectura Carmelitana» y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)* de 2005, respectivamente⁷⁰.

La edificación del Carmelo Descalzo no puede entenderse sin tener en cuenta la fuerte personalidad de Teresa de Jesús, cuyo espíritu y concepción estética condicionaron la arquitectura de sus conventos y, en consecuencia, también el de Santa Teresa de Lazcano. En esta dirección coinciden los trabajos de Carme Narváez i Cases, *La arquitectura en la congregación de los Carmelitas Descalzos (siglos XVI-XVIII)* de 2003; el de Beatriz Blasco Esquivias, «Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San

Arquitectos y maestros de obras», *Monte Carmelo*, vol. 100, núm. 2 (1992), págs. 49-78; «Adenda al Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo. Arquitectos, maestros de obras y ensambladores», *Monte Carmelo*, vol. 109, núm. 2 (2001), págs. 479-489; «Segunda adenda al Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo: Arquitectos, maestros de obras, ensambladores y oficiales», *Monte Carmelo*, vol. 121, núm. 2 (2013), págs. 269-304; «El estilo carmelitano de arquitectura: las vías de formación de los artífices en la descalcez española», *Monte Carmelo*, vol. 122, núm. 2 (2014), págs. 341-361; «Tercera adenda al Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo», *Monte Carmelo*, vol. 125, núm. 2 (2017), págs. 479-506.

69 Para el ámbito catalán, véanse, Carme NARVÁEZ I CASES, los siguientes trabajos: «La gestació de l'estil arquitectònic carmelità: les primeres disposicions dels descalços respecte a la construcció dels seus convents», *Locus amoenus*, núm. 1 (1995), págs. 139-144; *El tracista fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya* [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona, 2000; «Els convents dels carmelitans descalços a les terres de Lleida», *Seu Vella: anuari d'història i cultura*, núm. 3 (2001), págs. 439-464; «El tracista fra Josep de la Concepció: revisió historiogràfica i noves atribucions», *Locus amoenus*, núm. 6 (2002-2003), págs. 257-270; y *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*. Barcelona: Publicaciones de l'Abadía de Montserrat, 2004.

70 Para los ámbitos madrileño y abulense, véanse: Mercedes GÓMEZ MENÉNDEZ: «Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa en Madrid. Historia y Arte», en Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.): *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2015, págs. 25-38; Raimundo MORENO BLANCO: «Evolución arquitectónica de los monasterios femeninos de carmelitas en Ávila: la Encarnación y San José», *Cuadernos abulenses*, núm. 43 (2014), págs. 93-135; Leticia VERDÚ BERGANZA: *La «Arquitectura Carmelitana» y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 2005.

José y La Encarnación» (2004); y el de María Josefa Tarifa Castilla, «Arquitectura para un carisma: carmelitas descalzos y tracistas de la Orden en España» (2016). Las tres autoras ponen de relieve el papel de Teresa de Jesús como inspiradora de una determinada arquitectura a través de sus escritos, basada en un riguroso espíritu de pobreza. Este resultó en un modo de construir humilde y sobrio que Beatriz Blasco define como «ascetismo constructivo»⁷¹.

El veintiuno de marzo de 1645, María de Lazcano otorgaba escritura de la última de sus fundaciones religiosas, Santa Ana, de monjas cistercienses de la orden de san Bernardo, conocidas como bernardas recoletas. Lo hizo en memoria de su hijo, Antonio Felipe, devoto del santo, y como lugar de retiro para ella. Este convento carece de un estudio monográfico, aunque se alude a él frecuentemente y de forma breve en la bibliografía histórica guipuzcoana⁷². También es mencionado, sin apenas valoraciones, en estudios relativos al desarrollo conventual español⁷³. En cambio, sí encontramos información reseñable en el conocido trabajo de Cristina de Arteaga, *La Casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza* (1944), que revela noticias documentales inéditas sobre el mismo⁷⁴. También realiza aportaciones relativas a la fundación, construcción del convento y enterramiento de los fundadores, el libro *Monasterios de Gipuzkoa. Historia, Acogida, Liturgia* (1998)⁷⁵.

Desde la Historia del Arte se han referido brevemente al estilo arquitectónico del convento, con meras citas puntuales: María Asunción Arrázola, en «El arte barroco en el País Vasco. La arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Guipúzcoa» (1978); María Isabel Astiazarain con «Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la

71 Carme NARVÁEZ I CASES: *La arquitectura en la congregación de los Carmelitas Descalzos (siglos XVI-XVIII)*. Burgos: Monte Carmelo, 2003, págs. 12, 56 y 73-80; Beatriz BLASCO ESQUIVIAS: «Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San José y La Encarnación», *Anales de Historia del Arte*, núm. 14 (2004), pág. 145; María Josefa TARIFA CASTILLA: «Arquitectura para un carisma: carmelitas descalzos y tracistas de la Orden en España», *Hípogrifo*, vol. 4, núm. 2 (2016), págs. 68 y 69.

72 Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, *op. cit.*, pág. 168; Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos...*, *op. cit.*, pág. 269; Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, pág. 48; Serapio MÚGICA: *Provincia de Guipúzcoa...*, *op. cit.*, págs. 337, 339 y 340; Marcelino BASURKO GARMENDIA: *Lazcano*, *op. cit.*, pág. 43; Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, pág. 132; del mismo autor, *El almirante...*, *op. cit.*, pág. 375; Luis MURUGARREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *op. cit.*, pág. 151.

73 Manuel de SAN GERÓNIMO: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia...*, t. V, *op. cit.*, cap. XIII, pág. 815; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, pág. 236.

74 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 319.

75 DIÓCESIS DE SAN SEBASTIÁN: *Monasterios de Gipuzkoa...*, *op. cit.*, pág. 46.

arquitectura barroca vasca» (2000); y Juan Plazaola y su trabajo «El arte vasco del siglo XVII: la sobriedad del Barroco» (2004)⁷⁶.

La orden de las bernardas recoletas no aplicó en sus conventos un tipo arquitectónico común, sino diferentes soluciones según el lugar y el momento de la fundación. Así, se decantaron por el modelo jesuítico o el carmelitano, o por la combinación de ambos, como se hizo en Santa Ana de Lazcano. Otro factor a tener en cuenta fue la habitual intervención en sus casas de arquitectos pertenecientes a otras órdenes religiosas, ajenos a la tradición constructiva del Císter, y más cercanos a los modos de hacer de las suyas. Estas circunstancias explican la ausencia de estudios generales y monográficos dedicados a la edificación de las bernardas recoletas, con la excepción del realizado por Elena 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» (1993)⁷⁷.

La bibliografía examinada evidencia la falta de un estudio que analice el extraordinario protagonismo de María de Lazcano para la historia y las artes en Guipúzcoa y el País Vasco. Nada se ha dicho de su matronazgo e intereses artísticos, vida y personalidad, y no hemos encontrado trabajos que traten de modo conjunto y unitario los proyectos y encargos promovidos por ella, así como del gusto, inquietudes y ambiciones que los explican. Este proyecto viene a cubrir esas carencias, y en él pretendemos poner en relación su promoción artística, concretada en la construcción y exorno de un palacio, dos conventos y un colegio jesuita, con su protagonismo social como cabeza del linaje, y con su género. Este acercamiento a su peripecia vital, carácter, mentalidad y cultura, nos dará las claves de comprensión de sus empresas artísticas, inseparables de las condiciones en que se desarrolló su vida, en el ambiente político, social, cultural y religioso de la España del XVII.

76 María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: «El arte barroco en el País Vasco. La arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Guipúzcoa», *op. cit.*, pág. 292; María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «Puntos de encuentro...», *op. cit.*, pág. 28; Juan PLAZAOLA ARTOLA: «El arte vasco del siglo XVII: la sobriedad del Barroco», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, núm. 49 (2004), pág. 186.

77 Elena 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», en Jesús PANIAGUA PÉREZ y María Isabel VIFORCOS MARINAS (coords.): *El monacato femenino en España, Portugal y América (1492-1992)*, t. II. León: Universidad de León, 1993, págs. 459-475. La autora señala la gran diversidad que presentan las iglesias de monjas cistercienses debido a que, en muchos casos, tuvieron por arquitectos a personas ajenas a la Orden y su influencia.

Capítulo I. María de Lazcano y Sarría (1593-1664). Linaje y ascenso de la XIV Señora de Lazcano

«Esa mujer nunca quiso volverse a casar. Viuda, supo gobernar con inteligencia y su admirable prudencia preservó sus dominios»¹.

Hasta fechas relativamente recientes solo contadas mujeres habían sido biografiadas, pero, afortunadamente, en los últimos tiempos han visto la luz numerosos estudios dirigidos a rescatar del olvido la memoria femenina². En este primer capítulo de nuestro trabajo vamos a dar a conocer la vida de María de Lazcano que, pese a su relevancia histórica, solo había recibido meras alusiones, normalmente en estudios sobre su linaje o su esposo, el almirante Oquendo. Una vez concluida la parte biográfica, en el siguiente capítulo prestaremos especial atención a aquellos aspectos y facetas que hacen de María de Lazcano un personaje femenino tan singular: personalidad y educación, religiosidad, y su papel como noble, cabeza del linaje y constructora de palacios y conventos. Asimismo, la pondremos en relación con otras damas que compartieron con ella ideología, ambiciones y expectativas. Mujeres brillantes que, como María de Lazcano, se hicieron acreedoras de la admiración y reconocimiento de la sociedad de su época.

1 Cristina de PIZÁN: *La Ciudad de las Damas* [1405]. Madrid: Siruela, 2000, pág. 153.

2 Sirvan a título de ejemplo estas dos publicaciones, ya citadas: Esther ALEGRE CARVAJAL y Amparo SERRANO DE HARO (coords.): *Retrato de la mujer renacentista*, *op. cit.*; Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza...*, *op. cit.*

1. María de Lazcano en la historiografía

La figura de María de Lazcano ha quedado eclipsada por la importancia de la de su esposo, que es quién ha acaparado la atención de los historiadores.



Es cierto que es una mujer muy conocida por los estudiosos de la historia guipuzcoana, pero muchos de ellos solo le han dedicado escuetas alusiones³. No es este el caso de Cristina de Arteaga, hija del duque del Infantado y señor de Lazcano, que escribió una obra clave para acercarnos al personaje: *La Casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza* (1944)⁴. La autora, buena conocedora del archivo familiar, aporta datos documentales inéditos sobre su vida familiar y promoción artística. Tampoco podemos dejar de citar aquí la obra de Micaela Portilla, *Torres y*

Figura 1. María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular

3 Pilar de CUADRA ECHAIDE: *Las Oquendo...*, *op. cit.*, págs. 20 y ss. La autora señala, creemos que equivocadamente, que María de Lazcano ingresó en el convento de Recoletas Bernardas de Logroño y que aquí testó el veintinueve de mayo de 1682; Patxi ALBISU: «El almirante Don Antonio de Oquendo. Precisiones y aclaraciones sobre su boda (1613)», *op. cit.* Este artículo es uno de los numerosos trabajos dedicados al almirante Oquendo. Queremos señalarlo por la ayuda que nos presta para perfilar a María de Lazcano; Pello JOXE ARANBURU UGARTEMENDIA: *Lazkaoko bi jauregieta 21 belaunaldiren apunte historikoak, 1335-1919*, *op. cit.*, págs. 94-155. Este trabajo en euskera alude a los últimos años de vida y muerte de María de Lazcano; María Rosa AYERBE IRIBAR: «El señorío guipuzcoano de la casa de Lazcano...», *op. cit.*, págs. 16, 63 y 64. La autora presenta a los Lazcano desde el medievo hasta la actualidad. Se trata de una historia del linaje en la que menciona a María de Lazcano como parte de este, recogiendo brevemente algunos aspectos personales y de su promoción artística en Lazcano; Íñigo IMAZ MARTÍNEZ: «Aproximación al proceso de formación y consolidación del poder económico...», *op. cit.* En este trabajo, su autor se refiere a María de Lazcano como parte de la familia Oquendo, sin detenerse en ella.

4 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, págs. 317 y ss.

Casas Fuertes en Álava (1978)⁵, que proporciona interesante información sobre María de Lazcano: estudia su linaje en Álava, da diversos datos genealógicos, describe el proceso de sucesión en el mayorazgo tras su muerte, y subraya su cercanía a Felipe IV.

También se han eco de su figura algunas obras históricas sobre Guipúzcoa pero, por su propio carácter enciclopédico, de un modo muy somero⁶. Aún así, nos parece importante señalar aquí las de Domingo de Lizaso y Serapio de Múgica. El primero desarrolla una completa genealogía de María de Lazcano en su *Nobiliario de los Palacios, Casas Solares y Linajes Nobles de la M.N. y M.L. Provincia de Guipúzcoa* (1901)⁷. Múgica alude a ella como impulsora del conjunto monumental de Lazcano en su obra *Provincia de Guipúzcoa. Geografía General del País Vasco-Navarro* (1918)⁸.

Un trabajo de carácter muy diferente al de todos los anteriores es el de Luis Miguel Díez de Salazar, *Ferrerías guipuzcoanas. Aspectos socio-económicos, laborales y fiscales (siglos XIV-XVI)*⁹, de 1997. Si bien es un estudio de historia económica, aporta al conocimiento de María de Lazcano un dato muy relevante, solo localizado en esta obra, que es el año de su nacimiento: 1593. Por último, un trabajo más reciente es el de Ángela Atienza, *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna* (2008)¹⁰, en el que destaca su papel como impulsora de los conventos de Lazcano.

2. Los Lazcano. Una familia oñacina en Guipúzcoa

«En los confines de Navarra y Gipuzkoa, allá, a las faldas del Aralar, vive una ilustre familia, una especie de dinastía de jefes de clan: los Lazkanos. Trasmontando el áspero Puiterrri, por las gargantas ríscosas de Elkorre penetran en la tierra de Aranaz, o siguiendo y remontando el curso del Araxes, invaden

5 Micaela PORTILLA VITORIA: *Torres y Casas Fuertes en Álava*, *op. cit.*, págs. 69, 70 y 385 y ss.

6 Lope MARTÍNEZ DE ISASTI: *Compendio historial de Guipúzcoa*, *op. cit.*, págs. 407 y 433. Lope de Isasti menciona escuetamente a María de Lazcano; Gabriel de HENAO: *Averiguaciones de las Antigüedades de Cantabria*, *op. cit.*, t. VI, págs. 315 y 316. Esta obra hace referencia a María de Lazcano, pero, como otros trabajos, sin aportar datos significativos; Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, *op. cit.*, pág. 168; Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos...*, *op. cit.*, págs. 268 y 269; Nicolás de SORALUCE Y ZUBIZARRETA: *Historia General de Guipúzcoa*, *op. cit.*, pág. 206.

7 Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, pág. 48.

8 Serapio MÚGICA: *Provincia de Guipúzcoa...*, *op. cit.*, págs. 337, 339, 340, 939, 972 y 973.

9 Luis Miguel DÍEZ DE SALAZAR FERNÁNDEZ: *Ferrerías guipuzcoanas...*, *op. cit.*, pág. 842. Certo en el año de su nacimiento, creemos que el autor erra al fechar su muerte en 1666.

10 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, pág. 236. La autora menciona la fundación por María de Lazcano de los conventos de Santa Teresa y Santa Ana en Lazcano. Los data, creemos que erróneamente, entre 1640 y 1641, habiéndose fundado en 1640 y 1645, respectivamente.

los valles de Larraun y de Araiz. Llevan el saco del ladrón y la tea del incendiario. Ellos y sus secuaces son los prototipos de los malhechores y bandidos de Ypuzcoa, como repetidamente denominan a los gipuzkoanos nuestros documentos de la Edad Media»¹¹.



Figura 2. Lazcano. Conjunto palaciego-conventual

Con estas palabras retrató Arturo Campión a los primeros Lazcano. De la antigüedad de su solar dan cuenta los memoriales del linaje del XVII, que afirman que su fundación es tan remota que de ella «no se halla memoria: solo se averigua por historias y escrituras que ha más de novecientos años que este Palacio ha tenido hombres ilustres y conocidos»¹². Los Lazcano fueron parientes mayores del bando oñacino, y sirvieron a los reyes navarros y castellanos que los recompensaron con honores y riquezas, fundando un rico mayorazgo¹³. Otro memorial muestra su carácter belicoso:

11 Arturo CAMPIÓN: *El genio de Navarra*. Pamplona: Mintzoa, 2005, pág. 113; para toda la información relativa a los Lazcano, salvo mención expresa en contra, seguimos a Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, págs. 3-51.

12 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 308.

13 Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, pág. 108. La institución del mayorazgo aparece a lo largo de los siglos XIV y XV con el objetivo de asegurar la continuidad y perpetuidad del patrimonio y derechos señoriales del linaje. En Guipúzcoa la vinculación de bienes aparece en el XVI, como parte del proceso de ennoblecimiento que siguen determinadas familias.

«sus dueños han seguido siempre más el camino de las armas que el de las letras y así han alcanzado la mayor parte de su nobleza, fama y honra y hacienda, y los naturales han sido y son a propósito para esto, por haber sido, por la mayor parte, resueltos, coléricos y eficaces en todas sus acciones y empresas, junto con mucha prudencia y madurez con que conseguían sus intentos»¹⁴.

Generación tras generación, los Lazcano practicaron una hábil política matrimonial estrechando vínculos y alianzas que aumentaron su patrimonio. De este modo entroncaron con linajes alaveses, Ayala y Mendoza, guipuzcoanos, los Loyola, y riojanos como los Manrique de Lara. En el siglo xv los Lazcano se unieron a los Gaona por el matrimonio entre Juan López de Lazcano y Elvira de Gaona, y por esta vía se hicieron con los señoríos de Contrasta y sus aldeas de Ulíbarri y Alda, Corres y Valle de Arana, en Álava, y se convirtieron en puntal de la fuerza oñacina en esta provincia¹⁵.

Durante la Edad Moderna la familia conservó su posición y el afecto de los reyes. Así lo constatan las numerosas cartas que Fernando el Católico, Juan III de Navarra o Felipe II escribieron a los señores de Lazcano, anunciándoles guerras, casamientos, muertes de reyes y reinas y nacimientos de príncipes¹⁶. Su obligación de jurar lealtad a los príncipes herederos revela esta cercanía:

«porque la dicha casa de Lazcano por su antigüedad y nobleza es una de las en que se juran los príncipes de hespaña embiando a ella su magestad un caballero [...] con orden y carta firmada de su nombre para el dueño y señor que a la sazón fuere de dicha casa para que en ella [...] haga el pleito omenaje que se acostumbra [...] y así mismo de le aviso por sus cartas en las ocasiones de casamientos de Príncipes y de sus muertes y de la de sus majestades y en las demás que se ofrecen escribir a los grandes [...] de España»¹⁷.

14 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 309.

15 Micaela PORTILLA VITORIA: *Torres y Casas Fuertes en Álava*, *op. cit.*, págs. 69 y 71.

16 Archivo Histórico Nobiliario de la Monclova (en adelante AHNM)-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. El documento alude a un libro con sesenta y siete cartas de los reyes de Castilla y Navarra a los señores de Lazcano: la primera de seis de julio de 1510 y la última de veinticinco de febrero de 1689; Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, pág. 31. Fue tal la estima de los monarcas hacia este linaje que Felipe de Lazcano, IX señor, fue apadrinado en su bautismo por Felipe el Hermoso, cuyo nombre se le puso, y doña Juana, en la ermita de San Adrián en 1502, cuando los príncipes regresaban de Flandes; Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, págs. 108 y 109. En el siglo xv, y especialmente desde el final de las luchas banderizas, los parientes mayores guipuzcoanos inician un camino de asimilación con la nobleza castellana, con la que se relacionan, y se alejan de los hidalgos provinciales. Sus residencias en el siglo xvi evidencian este ennoblecimiento.

17 Archivo General de Guipúzcoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra (en adelante, AGG-GAO), PT2403, Domingo de Hercilla, año 1652, f. 165. Escritura de vínculo y mayorazgo a favor de la Casa de Lazcano; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f.

La fama del linaje iba acompañada de una gran hacienda. En Guipúzcoa eran dueños de bosques, pastos y molinos en los valles de Lazcano y Ataun, en la sierra de Aralar y en los pueblos cercanos. En tierras riojanas poseían fincas en Cuzcurritilla, Haro, Briones y Aloca, y en Álava eran señores de las villas de Contrasta y Corres y del Valle de Arana. Uno de los mecanismos por el que los Lazcano hicieron efectiva su autoridad, a la par que fuente de riqueza, fue el patronazgo de diversas parroquias guipuzcoanas: San Martín de Tours en Ataun, Santa Fe en Zaldivia, San Miguel Arcángel en Lazcano, San Miguel en Mutiloa, Santa María en Legazpia, San Miguel Arcángel en Idiazabal, San Juan en Olaberriá y Santa María en Zumárraga. Como patronos engrandecieron y protegieron estos templos, les hicieron donaciones, ejercieron su jurisdicción, presentaron a sus servidores, cobraron sus diezmos y se enterraron en ellos¹⁸.

3. Infancia, juventud y formación en Lazcano

«Lo que acabo de oír, Señora mía, me deja admirada. ¡Tantos beneficios logrados para el mundo, gracias a la inteligencia de las mujeres! Los hombres, sin embargo, suelen afirmar que el saber femenino no tiene ningún valor, y es un tópico oír decir cuando se habla de alguna necedad: «¡De una mujer tenía que ser esa ideal!». En resumen, la opinión común a todos los hombres es que las mujeres nunca sirvieron para otra cosa que para traer hijos e hilar la lana»¹⁹.

María de Lazcano nació en 1593, probablemente en Vitoria, donde su familia aparece vecindada a finales del siglo XVI²⁰. Sus padres fueron Felipe de Lazcano y Arrieta, XII señor de la Casa de Lazcano y Elvira de Sarría y Abecia, de nobles familias alavesas, casados un año antes²¹. Por la rama paterna, era nieta de Felipe de Lazcano, XI señor, y

18 Sobre las fuentes de riqueza y patrimonio de los grandes linajes guipuzcoanos, como los Lazcano, véase: José Ramón DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA: «Aproximación a las bases materiales del poder de los Parientes Mayores guipuzcoanos en el mundo rural: Hombres, seles, molinos y patronatos», en José Ramón DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA (ed.): *La lucha de bandos en el País Vasco: de los Parientes Mayores a la Hidalguía Universal. Guipúzcoa, de los bandos a la Provincia (siglos XIV a XVI)*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 1998, págs. 235-260; Elena CATALÁN MARTÍNEZ: «El derecho de patronato y el régimen benefical de la iglesia española en la Edad Moderna», *Hispania Sacra*, vol. 56, núm. 113 (2004), pág. 137; de la misma autora, «La parroquia, ese oscuro objeto de deseo: patronato, poder y conflicto en el País Vasco (ss. XIII-XVII)», en María José PÉREZ ÁLVAREZ y Alfredo MARTÍN GARCÍA (coords.): *Campo y campesinos...*, *op. cit.*, vol. II, págs. 643-652.

19 Cristina de PIZÁN: *La Ciudad de las Damas*, *op. cit.*, pág. 135.

20 Luis Miguel Díez de Salazar Fernández: *Ferrerías guipuzcoanas...*, *op. cit.*, pág. 842.

21 Micaela PORTILLA VITORIA: *Torres y Casas Fuertes en Álava*, *op. cit.*, pág. 391. El contrato matrimonial se celebró en mayo de 1592; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 24, s. f. La escritura del contrato matrimonial entre Felipe de Lazcano y Elvira de Sarría Abecia se otorgó el cinco de mayo de 1592 en Vitoria. En el documento se capituló que la novia

de María de Arrieta, del solar de este apellido en Álava. Sus tíos, como segundones del linaje, fueron religiosos y juristas: Lorenzo de Lazcano, fue colegial de San Bartolomé de Salamanca y catedrático de derecho en su universidad, y Juan de Lazcano fue canónigo de su catedral e inquisidor general. Por el lado materno, sus abuelos fueron Bartolomé de Sarría y Abecia y María Ortiz de Zárate. Los Sarría de Abecia aparecen en el poder municipal vitoriano desde finales del XVI. Su abuelo Bartolomé fue regidor de Vitoria en 1581 y dos tíos suyos, Martín Alonso y Juan Bautista Sarría de Abecia, fueron regidores y procuradores generales en las primeras décadas del XVII²².

María de Lazcano fue la primogénita: después de ella nacerían Felipe, el heredero, Fausta Dionisia y Elvira. El primero nació el diecinueve de julio de 1600 en Corres y fue bautizado en la iglesia de San Fausto de Bujanda, por la devoción de sus padres a este santo; de hecho pusieron su nombre a una de las hijas²³. Los primeros años de María de Lazcano transcurrieron en Corres y Vitoria hasta que, a comienzos del siglo XVII, sus padres se trasladaron al palacio familiar de Lazcano, en Guipúzcoa²⁴. Precisamente aquí nació la menor de los hermanos, Elvira, bautizada en la parroquia de San Miguel el dos de abril de 1604 y de la que María fue madrina²⁵. Tras morir su padre el doce de

llevase una dote de veinte mil ducados de vellón y que a Felipe le cediese su padre el mayorazgo de la Casa de Lazcano; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Por un documento de diecisiete de junio de 1592 Felipe de Lazcano y Elvira de Sarría vinculan al mayorazgo de Lazcano diecisiete mil ducados de la dote de la novia.

- 22 Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, op. cit., pág. 34. Martín Alonso de Sarría escribió la obra *Teatro Cantábrico*, que recoge episodios históricos y aspectos genealógicos de las provincias de Vizcaya, Guipúzcoa y Álava, y ocupó el cargo de diputado general de Álava entre 1621 y 1624; Charo PORRES MARIJUÁN: *Las oligarquías urbanas de Vitoria entre los siglos XV y XVIII: poder, imagen y vicisitudes*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1994, págs. 174 y ss.
- 23 Micaela PORTILLA VITORIA: *Torres y Casas Fuertes en Álava*, op. cit., págs. 392 y 393.
- 24 José Ángel LEMA PUEYO, Jon Andoni FERNÁNDEZ DE LARREA ROJAS, Ernesto GARCÍA FERNÁNDEZ, Miguel LARRAÑAGA ZULUETA, José Antonio MUNITA LOINAZ y José Ramón DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA: *El triunfo de las élites urbanas guipuzcoanas: nuevos textos para el estudio del gobierno de las villas y de la Provincia (1412-1539)*. San Sebastián: Archivo General de Guipúzcoa y Diputación Foral de Guipúzcoa, 2002, pág. 33. La torre medieval de los Lazcano, junto al río Agaunza, fue derribada por orden de Enrique IV de Castilla en 1457, como las de otros parientes mayores. Este mismo monarca, tres años más tarde, les permitió levantar sus casas en distintos lugares de los que habían ocupado sus torres, con la condición de que no fueran fortalezas ni casas fuertes, y los Lazcano construyeron un palacio mudéjar, anejo al antiguo solar medieval. Este edificio fue derribado el veintitrés de noviembre de 1981 y tenemos constancia de su existencia gracias a las fotos que hizo Juan José Agirre, benedictino del convento de Santa Teresa de Lazcano, la víspera de su demolición. En el solar resultante se levantó el actual archivo de los religiosos.
- 25 Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián-Donostiako Elizbarrutiko Artxiboa Historikoa (en adelante AHDSS-DEAH), FO6.108//2486/001-01 (f. 32r, núm.-/B1604-04-02).

febrero del año siguiente²⁶, quedan bajo la tutela de su madre y sucede en el mayorazgo su hermano Felipe, aún menor de edad. Por este motivo, María de Lazcano firma en su nombre la jura y pleito-homenaje al entonces príncipe de Asturias y futuro Felipe IV, en 1608²⁷. Este episodio será el inicio de una relación con el monarca que se prolongará toda su vida. El seis de septiembre de 1609 moría Elvira de Sarría y los hermanos Lazcano quedaron entonces bajo la curaduría sucesiva de varios parientes²⁸. Primero fueron Juan de Lazcano y María de Arrieta, tío y abuela paterna, quiénes se hicieron cargo de ellos, pero María Ortiz de Zárate, la abuela materna, interpuso pleito en la Chancillería de Valladolid reclamando para sí la tutela²⁹. Esta dictó sentencia favorable a María Ortiz de Zárate, que se va a encargar de la administración de sus bienes durante los siguientes años, hasta la mayoría de edad de Felipe³⁰. Pensamos que estas disputas familiares se debieron al deseo de controlar el mayorazgo.

María de Lazcano pasó su infancia y juventud en un ambiente refinado y opulento, detallado en un inventario que recoge el ajuar y la biblioteca familiares³¹. El documento enumera pinturas, muebles de ébano, marfil y nácar, libros, plata labrada, piezas de ámbar, joyas de rubíes, diamantes, oro y perlas, y armas como arcabuces, espadas, dagas y alfanjes ricamente guarnecidos³². Dicho inventario nos permite conocer igualmente la existencia de un estrado, un espacio exclusivamente femenino, que estaba ricamente decorado con su alfombra y almohadas de terciopelo negro, seda e hilo de oro, habitación sobre la que volveremos más adelante³³. La biblioteca heredada de sus padres estaba formada por unos setenta libros que revelan los gustos culturales de sus propietarios. Como era habitual estaban presentes los clásicos, Suetonio, Cicerón, Terencio y Ovidio, y escritores como Erasmo, Juvenal, Luis Vives o Juan de Mena. Asimismo, tenía obras dedicadas al buen morir, libros de caballería y órdenes militares, novelas picarescas, gramáticas y vocabularios. Entre los títulos, María de Lazcano tuvo a su alcance las *Metamorfosis* de Ovidio, los *Emblemas* de Orozco, *El Cortesano* de Castiglione

26 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 27, s. f.

27 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 317.

28 AGG-GAO COMCI839, año 1609, f. 1. Inventario de bienes hecho por muerte de Elvira Sarría de Abecia, viuda de Felipe de Lazcano.

29 AGG-GAO PT2374, Felipe de Hércilla, año 1609, f. 167.

30 AGG-GAO PT2374, Felipe de Hércilla, año 1614, f. 39. María Ortiz de Zárate aparece como administradora y tutora de María de Lazcano y sus hermanos, ocupándose de las rentas de los molinos de Ataun.

31 AGG-GAO COMCI839, año 1609, fs. 1 y ss. Inventario de bienes hecho por muerte de Elvira Sarría de Abecia, viuda de Felipe de Lazcano; Luis Miguel Díez de Salazar Fernández: «La biblioteca de los Lazcano en 1611», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. 44, núms. 1-2 (1988), págs. 245-250.

32 Para comprender la importancia del ajuar barroco, véase: Letizia ARBETETA MIRA: «Casa y posición social: el ajuar barroco español, reflejo de un estatus», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 4 (2009), págs. 9-38.

33 AGG-GAO COMCI839, año 1609, f. 6. Inventario de bienes hecho por muerte..., *op. cit.*;



Figura 3. Lazcano. Palacio mudéjar de los Lazcano. Fachada. Víspera de su demolición el veintitrés de noviembre de 1981. (Fotografía: Lazkaoko Beneditarren Fundazioa- Fundación Benedictinos de Lazcano) *Salvo que se indique lo contrario, todas las imágenes son del autor.



Figura 4. Lazcano. Palacio mudéjar de los Lazcano. Fachada

traducido por Boscán, la primera y segunda parte del pícaro *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, la *Agonía del Tránsito de la Muerte* de Alejo Venegas, *De Consolatione* de Boecio, *La Arcadia* de Lope de Vega, las *Elegancias* de Antonio de Nebrija, entre otros³⁴.

María de Lazcano añadió a los libros heredados otros adquiridos por ella, unos treinta y cinco, que con los anteriores superaban el centenar, una cantidad solo al alcance de personajes con recursos y cultura³⁵. En su biblioteca destacaban los libros de espiritualidad y vidas de santos, algunos conectados con sus devociones religiosas: varias obras de la madre Ágreda, gran defensora de la Inmaculada Concepción, como María de Lazcano, que en sus escritos cultivó la espiritualidad mariana; un ejemplar de la vida de san Ignacio; una *Historia de Nuestra Señora de Aránzazu*; la *Vida de la madre Teresa de Jesús* y otros trabajos de la carmelita cuyos títulos desconocemos; una copia de los *Flos Sanctorum* de Ribadeneyra y dos de los *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas; *De la hermosura de Dios y su amabilidad por las infinitas Perfecciones del Ser Divino*, del jesuita Juan Eusebio Nieremberg; la *Vida de san Francisco Solano*; un catecismo; *Espejo de consolación*, de fray Juan de Dueñas; *Prado Espiritual*, de Juan Basilio Santoro; y la segunda parte de la *Historia Pontifical y Catholica*, de Gonzalo de Illescas.

Al lado de los libros religiosos había otros de geografía, historia y política: las *Relaciones Universales* de Giovanni Botero, considerada la primera obra de geografía física, económica, militar y política de los países conocidos en la época; *Historia General y Natural de*

34 Para conocer los hábitos y posibilidades lectoras de las mujeres en España durante el Antiguo Régimen, véanse: Araceli GUILLAUME-ALONSO: «Des bibliothèques féminines en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)», en Dominique de COURCELLES y Carmen VAL JULIÁN (eds.): *Des Femmes et des Livres. France et Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*. Chartres: Publications de l'École des Chartres, 1999, págs. 61-76; Pedro Manuel CÁTEDRA GARCÍA y Anastasio ROJO VEGA: *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2003; Nieves BARANDA LETURIO: «Las mujeres lectoras», en Víctor INFANTES DE MIGUEL, François LÓPEZ y Jean François BOTREL (coords.): *Historia de la edición y la lectura en España, 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, págs. 159-170; Fernando BOUZA ÁLVAREZ: «Memorias de la lectura y escritura de las mujeres en el Siglo de Oro», en Isabel MORANT DEUSA (dir.): *Historia de las Mujeres en España y América Latina*. Madrid: Cátedra, 2005, vol. II: *El Mundo Moderno*, págs. 169-191; Natalia MAILLARD ÁLVAREZ: «Lecturas femeninas en el Renacimiento: mujeres y libros en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI», en María del Val GONZÁLEZ DE LA PEÑA (coord.): *Mujer y cultura escrita: Del mito al siglo XXI*. Gijón: Trea, 2005, págs. 167-182; José Manuel PRIETO BERNABÉ: «Hacia la normalidad lectora...», *op. cit.*; Inmaculada ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS: «Lectura y bibliotecas de mujeres en la España del siglo XVIII. Una aproximación», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 23 (2017), págs. 57-82.

35 La biblioteca del I duque de Lerma, por ejemplo, ha sido estudiada en: Concha HERREIRO CARRETERO: «Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma», en Gonzalo REDÍN MICHAUS (ed.): *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*. Madrid: Arcos Libros, 2018, págs. 119-194.

las Indias, de Gonzalo Fernández de Oviedo; un mapamundi; una *Crónica de las Indias*; la segunda parte de la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, de fray Prudencio de Sandoval; y las *Excepciones de la Monarquía y Reyno de España*, de Gregorio López Madera; la cuarta y quinta parte de *La Araucana*, de Diego de Santisteban; y *El devoto peregrino, viage a Tierra Santa*, de Antonio del Castillo. Junto a estas María de Lazcano tuvo una obra dedicada al pensamiento político y a la educación de los príncipes, *Discursos políticos y avisos del Parnaso*, de Trajano Boccalini, y no podían faltar las genealogías, como un *Memorial de las calidades y servicios de la Casa de Lazcano*.

María de Lazcano también leía novelas de caballería, como *El Caballero Asicio*; pastoriles como *La Diana*, de Jorge de Montemayor; y sentimentales, como *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro. Es muy llamativa la presencia en la biblioteca de un ejemplar de los *Diálogos de la Pintura*, de Vicente Carducho, que prueba su interés por la pintura. Y por último, obras de diferentes temas y autores: un libro de matemáticas; los estatutos de la orden de Santiago; las *Ordenanzas del Consulado de Burgos*, que nos habla de sus intereses económicos; poesías del conde de Villamediana, escritos de Quevedo, y varios trabajos de Diego de Mendoza, cuyos títulos no nos han llegado.

María de Lazcano tuvo las obras propias de una biblioteca nobiliaria, representativas de sus inquietudes y gusto por la lectura: libros dedicados a cuestiones políticas y a la formación del buen cortesano, los clásicos en latín, obras del humanismo cristiano, literatura picaresca y obras de teatro. Junto a todas ellas aparecen unos cuadernillos, seguramente empleados en su educación y en la de sus hermanos, pertenecientes al bachiller Juan Ybáñez de Echeverría, probablemente su preceptor³⁶. Con ellos aprendieron a leer, escribir, sumar y restar, así como gramática, retórica, proverbios y astronomía, conocimientos excepcionales entre las mujeres de la época, incluso de la nobleza³⁷. La alfabetización de María de Lazcano y sus hermanos se realizó en el palacio familiar, como era normal entonces. Sus padres quisieron que sus hijas, y no solo el heredero varón, recibieran educación, una inquietud observada también en otros nobles³⁸. La

36 AGG-GAO COMCI839, año 1609, f. 7. Inventario de bienes hecho por muerte..., *op. cit.*; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. El bachiller Juan Ybáñez de Echeverría debió ser un personaje con formación en leyes, pues aparece también en relación con diversos asuntos jurídicos de los Lazcano.

37 La fecha del inventario, 1609, nos permite relacionar estos cuadernillos con la educación de María de Lazcano, teniendo en cuenta que esta nació en 1593; Juan MADARIAGA ORBEA: *Pensar, sentir y creer. Cultura popular y mentalidades en Lazkao (siglos XVI al XIX)*. Lazkaoko (Guipúzcoa): Ayuntamiento de Lazkaoko, 2001 (Lazkaon Bizi, 6), pág. 25. Dice el autor que en la zona de Lazcano es casi imposible encontrar en el siglo XVII una mujer que sepa firmar, cualquiera que sea su condición social. Excepcionalmente aparecen firmando a mediados de ese siglo María de Lazcano y María Luisa de Yturain, de Lezo, que vivía con su hermano, un clérigo que enseñaba gramática.

38 José Manuel PRIETO BERNABÉ: «Hacia la normalidad lectora...», *op. cit.*, págs. 128, 129 y 130. Algunos padres nobles se preocuparon porque sus hijas recibieran educación. Este

buena caligrafía de su firma y su posterior papel como administradora del mayorazgo, confirman esta superior formación. Es seguro que con estas materias también se le enseñara algo de latín que, junto con la instrucción básica de leer y escribir, era necesario para la educación religiosa³⁹.

El vacío documental la rodea en su juventud, y tenemos que esperar a 1613 para que este silencio se rompa, con ocasión de su boda con Antonio de Oquendo y Zandategui, en la parroquia de Lazcano⁴⁰. En el Antiguo Régimen la mujer solo tenía dos opciones de futuro: el matrimonio y el convento. En el caso de María de Lazcano la segunda estaba descartada porque pertenecía a un linaje noble, cuya continuidad se debía asegurar a través del matrimonio de las hijas⁴¹.

es el caso de damas como Estefanía de Requesens, Inés de Manrique, Luisa de Borja, María de Mendoza, y Mencía de Mendoza, entre otras, que fueron educadas gracias al empeño de sus padres; sobre la educación de las niñas de la nobleza, véase: Laura MALO BARRANCO: «Aprender en casa. Nobleza y formación femenina en el entorno doméstico durante la Edad Moderna», en José Ignacio FORTEA PÉREZ, Juan Eloy GELABERT GONZÁLEZ, Roberto LÓPEZ VELA y Elena POSTIGO CASTELLANOS (coords.): *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna; Universidad de Cantabria, 2018, págs. 979-990.

39 José Manuel PRIETO BERNABÉ: «Hacia la normalidad lectora...», *op. cit.*, pág. 120; sobre la educación, alfabetización y hábitos lectores de las mujeres en los siglos XVI y XVII, así como sobre bibliotecas femeninas, véase, de la misma obra, págs. 117-148.

40 Para los Oquendo, salvo mención expresa en contra, seguimos a Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, t. II, cap. II: «De la Casa solar de Oquendo en jurisdicción de la ciudad de San Sebastián», págs. 13-33.

41 Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, págs. 159 y 160. En el Antiguo Régimen, el matrimonio fue prácticamente la única opción de futuro para la mujer noble, pues esta no podía dedicarse al comercio o a la carrera burocrática. Fue la principal de sus funciones, dado que a través de este el linaje se aseguraba su continuidad, estrechaba vínculos con otras familias y ganaba aliados. Era además una ocasión para escenificar su prestigio y riqueza a través de la dote. La elección de marido o de esposa la hacía la familia, en función de sus intereses, dejando poco margen de libertad al individuo y los sentimientos; sobre el papel de la mujer en las familias nobles del Antiguo Régimen, véase: Ignacio ATIENZA HERNÁNDEZ: «Las mujeres nobles: clase dominante, grupo dominado. Familia y orden social en el Antiguo Régimen», *op. cit.*; sobre el papel de la mujer de la realeza y noble como transmisora del honor de la dinastía y linaje, véase: Gloria Ángeles FRANCO RUBIO: «Valedoras del linaje y guardianas de la dinastía», en María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (coord.): *Mujeres en la Corte de los Austrias...*, *op. cit.*, págs. 15-54.

4. La unión de dos linajes. El matrimonio con Antonio de Oquendo

Antonio de Oquendo pertenecía a una familia de comerciantes, armadores y marinos de San Sebastián, que tenía su casa solar en el caserío Manteo, en la falda del monte Ulía. Los Oquendo poseían tierras y varias herrerías: Inturia en Verástegui, Agaraiz en Villabona y otra en Lasarte, pero no eran patronos de parroquia alguna⁴² y, desde unos orígenes modestos, se habían enriquecido a través del comercio con las Indias, los servicios en la armada y el matrimonio⁴³. El abuelo de Antonio de Oquendo, también llamado así, fue militar y capitán de mar y se casó con María Domínguez de Segura, de la casa solar de Segura, de Zarauz. Su hijo Miguel fue pastor de ovejas en su niñez, ejerció el oficio de cordelero como su padre, se inició en la marina como calafate y siendo joven marchó a las Indias, donde hizo fortuna. De nuevo en San Sebastián, se dedicó al comercio del hierro, la construcción de barcos y los negocios con la armada. Esta posición le permitió celebrar una boda ventajosa con María de Zandategui y Lasarte, señora de la Torre de Lasarte, hija del licenciado Cristóbal de Zandategui, que fue preboste y alcalde de San Sebastián⁴⁴. En 1584 Miguel de Oquendo culminaba su ascenso social con el deseado hábito de Santiago⁴⁵. Estos fueron los padres de Antonio de Oquendo, que nace en Sebastián en octubre de 1577, primogénito y sucesor del mayorazgo familiar⁴⁶. Sus hermanos Miguel, Francisco e Isabel fallecieron sin sucesión, y los

42 José María IMÍZCOZ BEUNZA: «Hacia nuevos horizontes: 1516-1700», en Miguel ARTOLA GALLEGU (dir.): *Historia de Donostia-San Sebastián*. San Sebastián: Nerea; Ayuntamiento de San Sebastián, 2000, pág. 121.

43 *Ibid.*, pág. 160. El autor recoge un episodio que evidencia la humildad de la familia Oquendo. Cuando el padre de Antonio de Oquendo y Zandategui solicitó el hábito de Santiago, hubo quiénes se opusieron a su concesión alegando la pobreza de sus padres, haber practicado oficios viles y mecánicos, como el de pastor y calafate, y no ser más que un mercader; Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, t. II, *OP. CIT.*, cap. II, pág. 15. Lizaso confirma la reciente nobleza de los Oquendo afirmando que fue el capitán Antonio de Oquendo, el abuelo del futuro almirante, quien reclamó la hidalguía de su familia en un pleito en 1573.

44 José Ignacio TELLECHEA IDÍGORAS: «María de Zandategui, viuda del general Miguel de Oquendo. Bienes de la familia del general muerto (1588)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 22 (1988), págs. 165 y 166. El autor da unos datos valiosos para conocer los orígenes de Antonio de Oquendo: de su padre, Miguel, nos dice que, desde sus años de juventud como piloto en Sevilla, comerciante con las Indias y contrabandista, inició una carrera ascendente que le llevaría a ser capitán general de la armada de Guipúzcoa.

45 José Ignacio TELLECHEA IDÍGORAS: «Miguel de Oquendo, Caballero de Santiago (1584): un episodio social en la vida donostiarra», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 1 (1967), págs. 33-77; sobre la concesión de hábitos de Santiago a guipuzcoanos durante los siglos XVI, XVII y XVIII, con especial atención a Miguel de Oquendo, véase José Ignacio TELLECHEA IDÍGORAS: *Santiaguistas guipuzcoanos*. San Sebastián: Instituto Dr. Camino, 2004.

46 Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, t. II, cap. II, pág. 22.

matrimonios de sus hermanas Juana y María evidencian la elevación de la familia. La primera casó con Emilián de San Milián, señor del palacio de San Milián de Cizúrquil, y María lo hizo en tres ocasiones: con Gabriel de Oa, secretario del Real Consejo de Indias, con el caballero de Santiago y proveedor general Fernando de Larruya-Herrera, y por último con el secretario del rey, Tomás de Ibio Calderón⁴⁷.

Antonio de Oquendo y Zandategui fue marino como su padre y abuelo, embarcó a los dieciséis años y su ascensión fue fulgurante, ganándose enseguida la admiración en la armada y la confianza de Felipe III y Felipe IV. Oquendo pertenece a esa nueva élite que, con la llegada al trono del segundo, va a sustituir a la tradicional que monopolizaba los cargos en la Corte⁴⁸.

La boda entre María de Lazcano y Oquendo simboliza el encuentro entre dos mundos: el de las antiguas familias banderizas, los Lazcano, y el de la nueva élite urbana provincial, los Oquendo⁴⁹. El enlace beneficiaba a ambas: él sumaba a sus propios méritos la antigüedad del linaje de su esposa, y ella se casaba con un personaje admirado y muy cercano al rey. El matrimonio de María de Lazcano con un «hombre nuevo» perteneciente al patriciado urbano, refleja los cambios sociales que se estaban produciendo en aquellos momentos; otras descendientes de parientes mayores siguieron el mismo camino⁵⁰. No obstante, ella siempre tuvo clara conciencia del mayor prestigio de su

47 *Idem.*

48 Javier PORTÚS PÉREZ: «Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)», *Studia Aurea*, núm. 9 (2015), pág. 246. Felipe IV llegó al trono con una visión crítica del gobierno de sus predecesores y voluntad reformadora. Llevó a cabo la renovación del estado y las antiguas élites administrativas fueron sustituidas por otras nuevas, más profesionales; sobre el ascenso social y ennoblecimiento por méritos y servicios a la monarquía, véase: Agustín JIMÉNEZ MORENO: «En busca de una nobleza de servicio. El conde-duque de Olivares, la aristocracia y las órdenes militares (1621-1643)», en Manuel RIVERO RODRÍGUEZ (coord.): *Nobleza hispana. nobleza cristiana. La Orden de San Juan*. Madrid: Polifemo, 2009, vol. 1, págs. 209-256; sobre estas cuestiones véase también: Agustín JIMÉNEZ MORENO: *Nobleza, guerra y servicio a la Corona. Los caballeros de hábito en el siglo XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 2011.

49 Íñigo IMAZ MARTÍNEZ: «Aproximación al proceso de formación y consolidación del poder económico...», *op. cit.*, pág. 233; Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y berencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, pág. 109. A finales del XV determinados linajes guipuzcoanos iniciaron un proceso de ascenso social a través del ejercicio de cargos en la administración y el comercio. En este camino casaron con descendientes de parientes mayores, acumularon patrimonios que colocaron en juros y rentas, y fundaron mayorazgos. Un buen ejemplo de estas familias es la de los Oquendo.

50 José María IMÍZCOZ BEUNZA: «Hacia nuevos horizontes: 1516-1700», *op. cit.*, pág. 149. El autor señala que, ya desde la Edad Media, descendientes de parientes mayores casaron con miembros de familias de comerciantes y armadores de San Sebastián. Pone como ejemplo las uniones, en la primera mitad del siglo XVI, entre los Verástegui, parientes mayores, los Engómez y los Montaot.

ascendencia: en la documentación nunca se titula señora de Oquendo y sin embargo, él no duda en hacerlo como señor de Lazcano.

El matrimonio con Oquendo obedecía a una clara estrategia de los Lazcano: la boda les permitía incorporarse a las nuevas élites que detentaban el poder y participar de nuevas fuentes de riqueza. La madre del novio, María de Zandategui, también estaba especialmente interesada en esta boda que les emparentaba con una de las grandes familias guipuzcoanas. Las palabras de su hijo lo corroboran:

«Digo que Por quanto la señora Doña María de Candategui mi madre viuda mujer que fue del señor general Miguel de Oquendo mi padre que santa gloria aya tiene tratado de me casar según orden de la santa Madre yglesia con la señora Doña María de Lazcano que Reside en la dicha casa de Lazcano»⁵¹.

Una vez obtenidos los permisos de María Ortiz de Zárate y del obispo de Pamplona, a cuya diócesis pertenecía Lazcano, la boda se celebró en su parroquia de San Miguel el treinta y uno de marzo de 1613⁵². En el momento de casarse María de Lazcano tenía apenas veinte años y el novio, que ya había heredado la Casa de Oquendo, treinta y cinco. La ceremonia fue muy sencilla celebrándose únicamente ante «la mayor y mas sana parte de los vecinos y moradores de la dicha Lazcano»⁵³, y consistió en una simple declaración en el momento del ofertorio de la misa mayor:

«Matrimonio se trata entre El general don Antonio de Oquendo hijo del General Miguel de Oquendo caballero de la orden de Santiago diffunto y Doña María de Candategui señora del Palacio de Lasarte vezinos de San Sebastián desta Provincia de Guipúzcoa y [...] Doña María de Lazcano hija legítima de los señores Don Phelippe de Lazcano y Doña Elbira Sarría de Abecia diffuntos señores del Palacio de Lazcano y de las villas de Corres y Contrasta y Valle de Arana»⁵⁴.

51 AGG-GAO PT2374, Felipe de Hercilla, año 1613, f. 20. Carta de poder de Antonio de Oquendo para Juan de Aguirre, otorgada el trece de marzo; Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, pág. 160. Las políticas matrimoniales de los hidalgos guipuzcoanos siempre obedecieron a los intereses del linaje para aumentar y perpetuar su posición, dejando escaso margen a los sentimientos y a la libertad de elección personal.

52 Patxi ALBISU: «El almirante Don Antonio de Oquendo. Precisiones y aclaraciones sobre su boda (1613)», *op. cit.*, pág. 701. El obispo de Pamplona dio su licencia el veintinueve de marzo de 1613 y ese mismo día Juan de Aguirre la entregó al vicario de la parroquia de Lazcano, el bachiller Francisco de Plaza.

53 Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, pág. 132. El autor describe una ceremonia con una representación del rey y de las mejores familias de las noblezas alavesa y guipuzcoana, pero la realidad fue bien distinta.

54 AGG-GAO PT2374, Felipe de Hercilla, año 1613, f. 22. Licencia matrimonial entre Antonio de Oquendo y María de Lazcano, de veintinueve de marzo.

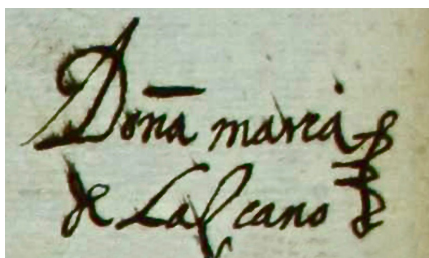


Figura 5. Firma autógrafa de María de Lazcano. Licencia de matrimonio con Antonio de Oquendo. AGG-GAO PT2374, Felipe de Hercilla, año 1613, f. 24

Curiosamente, el enlace se celebró por poderes. Por su profesión Oquendo solía estar embarcado o en la Corte y no pudo trasladarse a Lazcano: se encontraba en Madrid preparando la flota que saldría de Cádiz hacia Nueva España. Por ello dio licencia a Juan de Aguirre:

«Para que por mí y en mi nombre Representando mi Propia Persona Pueda desposarse y se despose según Uso, orden y costumbre de la Santa Madre yglesia de Roma con la dicha señora Doña María de Lazcano y Recivirla por mi esposa y mujer [...] Porque desde luego Para entonces y desde entonces Para agora me constituyo Por su esposo y marido»⁵⁵.

Aunque no tengamos datos acerca de la dote llevada por María de Lazcano, esta tuvo que ser cuantiosa, como correspondía a su rango⁵⁶. Una vez casada, se trasladó a San Sebastián donde vivió con su suegra, en la casa de esta en la calle Embeltrán, hasta que la pareja construyó su propio palacio en la de la Trinidad⁵⁷. Aunque este proyecto fue una empresa conjunta del matrimonio, dadas las ausencias de Oquendo no nos cabe duda de que fue ella quién controló y vigiló las obras. Esta será la primera de las construcciones que emprenda María de Lazcano a lo largo de su vida⁵⁸.

En el momento de casarse Oquendo no tenía el hábito de una orden militar, aunque era ya un personaje importante, y enseguida solicita el de Santiago. Tras las averiguaciones

55 *Ibid.*, fs. 20 y 21. Licencia matrimonial entre Antonio de Oquendo y María de Lazcano, de veintinueve de marzo.

56 Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, págs. 85, 86 y 87.

57 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 190. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián, de diez de diciembre de 1640. Podemos ubicar exactamente el nuevo palacio del matrimonio en San Sebastián gracias a la escritura de fundación del colegio de jesuitas promovido por María de Lazcano y Oquendo años después. Dicho documento nos da su ubicación precisa al establecer que el edificio de la fundación religiosa no podía quitar vistas ni luz al palacio del almirante, el cual estaba enfrente de las dos casas compradas *ex profeso* para fundar y sobre las que se construyó el colegio; Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, pág. 148.

58 Como hemos indicado ya, el objeto de este trabajo es el estudio del conjunto monumental de Lazcano y el colegio de la Compañía de San Sebastián, y no este palacio, cuyo análisis abordaremos en un futuro.

habituales para confirmar la nobleza de su linaje, Felipe III se lo concedía el ocho de noviembre de 1614⁵⁹. El camino para conseguirlo no debió ser complicado, puesto que su padre lo había allanado al obtenerlo tras superar muchos obstáculos. Además, su reciente boda con María de Lazcano, de una familia cercana a la monarquía, fue clave para lograrlo y consolidar su posición.

Podemos describir físicamente al matrimonio gracias a sus retratos. En el convento de Santa Ana de Lazcano se conserva el de ella: de ojos azules y tez pálida, vestida con monjil, orante y actitud hierática, acompañada por su hijo Antonio Felipe y la imagen de la Inmaculada Concepción. El de su marido se encuentra en el Museo Naval de Madrid: es un caballero de rostro sereno, cabellos castaños, perilla y bigote canosos, con armadura y los atributos de



Figura 6. María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular

59 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, cartas, doc. A y doc. B, s. f.; Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, pág. 192; sobre la concesión de hábitos militares a guipuzcoanos a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, véase: Francisco de Borja de AGUINAGALDE OLAIZOLA: «Orto y ocaso de una distinción del barroco. Caballeros de Hábito guipuzcoanos, 1500-1800», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, t. LXXI (2015), págs. 173-206; sobre la concesión de distinciones y favores en el entorno de Oquendo, véase: Héctor LINARES GONZÁLEZ: «Las postrimerías del favor. La concesión de mercedes de hábito y encomienda de las órdenes militares a la segunda generación de favoritos del duque de Lerma (1612-1618)», en José Ignacio FORTEA PÉREZ, Juan Eloy GELABERT GONZÁLEZ, Roberto LÓPEZ VELA y Elena POSTIGO CASTELLANOS (coords.): *Monarquías en conflicto...*, *op. cit.*, págs. 1079-1090.



Figura 7. El almirante Antonio de Oquendo. Óleo sobre lienzo. Julio García Condoy, 1940. Madrid. Museo Naval

general, banda roja y bastón de mando. Como fondo, el mar y unos barcos, en alusión a su profesión.

María de Lazcano vivió en San Sebastián dos acontecimientos excepcionales: una entrada real y el establecimiento de la Compañía de Jesús. En 1615 participó en los festejos celebrados en honor del rey Felipe III, que llegó con su hija Ana de Austria, camino de Francia, con motivo de la boda de la infanta con Luis XIII⁶⁰. El otro episodio fue la llegada de los jesuitas en 1619, cuya presencia originó los recelos de las órdenes ya asentadas, especialmente dominicos y franciscanos, que alentaron el rechazo hacia ellos y dividieron a la población entre partidarios y detractores de la Compañía⁶¹. El conflicto se prolongó largamente, si bien los jesuitas siempre contaron con el apoyo de «gente noble y principal», como los Oquendo, con el almirante y María de Lazcano a la cabeza, devotos de Ignacio de Loyola, y ella además pariente suya⁶². El matrimonio, con otros personajes de la élite local, enriquecerá la fundación en los siguientes años con limosnas y objetos artísticos⁶³.

En 1620 nació en San Sebastián el primer hijo de María de Lazcano, una niña a la que llamaron Teresa, en honor de la Santa de Ávila, de la que era muy devota, y que había sido beatificada en 1614. También aquí nació en 1622 el segundo, un niño al que llamaron Antonio Felipe, uniendo así los patronímicos de los Oquendo y Lazcano⁶⁴. A la

60 José María IMÍZCOZ BEUNZA: «Hacia nuevos horizontes: 1516-1700», *op. cit.*, pág. 179.

61 *Ibid.*, págs. 165 y 166. Los jesuitas llegaron a San Sebastián en 1619 a petición de varios regidores para que dedicarse a la enseñanza. Su llegada provocó el rechazo de dominicos y franciscanos, que veían peligrar sus privilegios. Estos religiosos exaltaron los ánimos de los vecinos y los predispusieron en contra de los jesuitas, mientras las diferentes corporaciones municipales que se sucedieron desde 1620 se debatieron entre la oposición y el apoyo a la Compañía. La tensión persistió en los años siguientes, llegando a la expulsión de los religiosos recién llegados. Estos tornaron en 1626, a pesar de que la violencia contra ellos y contra quienes les apoyaban continuaba. El conflicto acabó cuando el virrey de Navarra, Bernardino González de Avellaneda, pacificó la ciudad, y la Compañía pudo formalizar su fundación en 1627.

62 Archivo Histórico de Loyola (en adelante, AHL), Colegios 63/1, f. 5. Historia del Colegio de la Concepción de la Virgen María Ntra Señora de la Compañía de Jesús de esta Villa de San Sebastián desde su primera fundación que fue el año de 1619; *Ibid.*, fs. 21 y 173. También apoyaban a la Compañía la hermana del almirante, Juana de Oquendo, y su prima Magdalena de Oquendo. Otras familias prestigiosas favorables a la Compañía fueron los Aguirre, Veroiz y Arnavidaio.

63 *Ibid.*, fs. 200, 201, 218, 219 y 244.

64 Silverio de SANTA TERESA: *Historia del Carmen Descalzo*, *op. cit.*, t. IX, cap. XXV, pág. 691. Cuenta el autor que un día María de Lazcano vio entrar en una iglesia de San Sebastián al padre Francisco de Santa María, carmelita descalzo y prior de Pamplona; le siguió y se confesó con él contándole sus sufrimientos por no tener hijos. El carmelita le aconsejó hacer una novena a santa Teresa, pidiendo su intercesión, y al cabo de poco tiempo quedó embarazada de su primer hijo y enseguida del segundo; Cristina de ARTEAGA Y

alegría por este nacimiento se unió la motivada por las canonizaciones en ese mismo año de Ignacio de Loyola, muy celebrada en San Sebastián, y santa Teresa⁶⁵. Además, ese año su hermano Felipe obtenía el hábito de Santiago y el veintisiete de noviembre de 1626 lo recibía su hijo Antonio Felipe⁶⁶.

La habilidad de María de Lazcano para los asuntos económicos empieza a verse ya en estos años. A comienzos de 1627 fallecía su suegra y en su testamento dejaba a Oquendo los mayorazgos de Lasarte y Zandategui, pero también numerosas deudas que fueron pagadas con prontitud por María de Lazcano en nombre de su marido, ausente. Precisamente, el deseo de estar con su esposa e hijos, fue una de las causas por las que el almirante solicitó el retiro el veintiocho de diciembre de 1627, si bien su vocación militar y el reclamo del rey motivaron su reincorporación a la armada⁶⁷.



Figura 8. María Teresa de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640- 1645. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor

65 FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 319. Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano fue bautizado el treinta y uno de enero en la iglesia de Santa María de San Sebastián. AHL, Colegios 63/1, fs. 57 y 58. *Historia del Colegio de la Concepción...*, *op. cit.* En 1622 tuvo lugar la canonización de Ignacio de Loyola que en San Sebastián se festejó intensamente el cinco de abril de ese año: se colocaron luminarias en todas las casas de la villa, un bando acompañado por dos tambores proclamó la noticia, se hicieron hogueras en todas las calles, por la noche salió gente a caballo, echando para ello arena en la calle Mayor y en la de la Trinidad, donde vivía María de Lazcano. También por la noche se dispararon los cañones del castillo y hubo cohetes. Al día siguiente se celebró una procesión general desde la iglesia de Santa María, en la que participaron las autoridades municipales portando velas blancas; JAVIER PORTÚS PÉREZ: «Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)», *op. cit.*, págs. 246 y 251. En los primeros años de la década de 1620, entre 1622 y 1626, se celebraron importantes y costosas fiestas, a la vez que se tomaban medidas para controlar el gasto suntuario y de ostentación entre la población. En 1622 fueron canonizados en Roma a la vez cuatro santos españoles: san Isidro Labrador, los jesuitas san Ignacio y san Francisco Javier, y santa Teresa de Jesús, lo que la corte festejó con grandes celebraciones.

66 AHNOb, OM-Caballeros-Santiago, exps. 4395 y 5927.

67 Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1981, págs. 235, 238, 239 y 240.

5. Herencia, mayorazgo y un nuevo palacio para la XIV señora de Lazcano

En 1607 el mayorazgo había sido heredado por Felipe de Lazcano, casado con Mariana Manuel de Alencastre, condesa de Bailén⁶⁸. Caballero de Santiago desde 1622, como ya hemos dicho, sirvió a los reyes Felipe III y Felipe IV y fue un personaje relevante durante el reinado del segundo⁶⁹. El dieciséis de julio de 1632 lo tenemos haciendo el juramento y homenaje al príncipe Baltasar Carlos, en Lazcano⁷⁰. Ese mismo año Felipe fallecía sin hijos legítimos, lo que convertía a su hermana en sucesora, como primogénita, pero había dejado todos sus bienes a su viuda, lo que provocó la disputa entre ellas por la herencia. María de Lazcano resolvió el conflicto hábilmente: se comprometía a pagar las deudas dejadas por su hermano, superiores a los once mil ducados, a cambio de que su cuñada renunciara al legado de Felipe⁷¹. Además, se ocupó de las dos hijas naturales dejadas por este, Magdalena e Isabel, y acogió a esta última en su palacio «por el amor y afición que la tenía»⁷².

La nueva señora de Lazcano heredó un mayorazgo muy rico formado por numerosos bienes y derechos señoriales⁷³. En Guipúzcoa recibe el palacio familiar y el antiguo solar medieval, todo en Lazcano, y en Yurre una casa con su herrería. En Álava, dos palacios más, en Contrasta y Corres, y ya en tierras riojanas, una casa-torre en Cuzcurritilla. Asimismo, recibe el patronazgo de varias parroquias, todas en Guipúzcoa: San Miguel de Lazcano, San Martín de Ataun, Santa Fe de Zaldivia, San Juan de Olaberriá, San Miguel de Idiazábal, San Miguel de Mutiloa, Santa María de Zumárraga y Nuestra Señora de la Asunción de Legazpia. También eran bienes vinculados varias capillas con sus sepulturas: la del linaje en el lado del evangelio de la parroquia de Lazcano, dedicada a Santa Ana, «donde tienen su entierro los señores de la casa»; la capilla mayor de la parroquia de Corres; la de Nuestra Señora de los Remedios en el convento vitoriano de San Francisco; y dos capillas más en La Rioja, una en el lado del evangelio de la iglesia de Cuzcurritilla y la otra en la de Cervera.

68 AHL-Fondo Pueblos, leg. 09, leg., núm. 24. Memorial de las calidades, nobleza y servicios de la Casa Solar y Palacio de Lazcano, en la provincia de Guipúzcoa. Impreso en Madrid con licencia de S.M. y después en Pamplona por la viuda de Carlos de Labayen. Año de 1634, pág. 49. Este documento recoge la licencia del rey para que Felipe de Lazcano pueda casarse con la condesa viuda de Bailén, Mariana Manuel de Alencastre. La licencia se otorga el trece de diciembre de 1623.

69 Micaela PORTILLA VITORIA: *Torres y Casas Fuertes en Álava, op. cit.*, págs. 392 y 393.

70 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f.

71 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1652, f. 166. Escritura de vínculo y mayorazgo a favor de la Casa de Lazcano.

72 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 152. Donación de María de Lazcano a su sobrina, Isabel de Lazcano.

73 AGG-GAO COMCI839, año 1609. Inventario de bienes hecho por muerte..., *op. cit.* Este documento detalla todos los bienes y derechos que formaban el mayorazgo de Lazcano.

También recibió abundantes fincas y pastos. En Guipúzcoa hereda montes, robledales y castaños, huertas, frutales, prados y aguas, en Lazcano, Ataun y Yurre. En la sierra de Aralar, Inirio e Insusti, entre Guipúzcoa y Navarra, más de cincuenta seles, que eran zonas boscosas que servían de lugares de refugio al ganado. En Álava y La Rioja, tierras de cereal, viñas y huertas en Contrasta, Corres y Cuzcurritilla. Y varios molinos: uno en Lazcano, otro en Yurre y varios en Ataun, en el curso del río Agaunza, que María de Lazcano tenía a medias con los vecinos, que debían moler obligatoriamente en ellos. Igualmente era bien vinculado un censo de ocho mil quinientos ducados sobre los bienes del conde de Villamor, llevado en dote por su madre.

Además, se convirtió en titular de derechos señoriales y deferencias, representativos de su autoridad y dominio⁷⁴. Como patrona de varias parroquias, María de Lazcano disfrutó de la potestad de presentar a sus vicarios y beneficiados, y del derecho a una parte de sus diezmos, cuya recaudación tenía arrendada⁷⁵. Con estas atribuciones ejerció otras también típicas del régimen señorial. Así, los aldeanos que llevaban el ganado a pastar en sus prados de la Sierra de Aralar tenían que entregarle cabritos, aves y capones en Navidad. Los vecinos de Contrasta, por su parte, le daban cada año cinco mil seiscientos maravedís y ciento setenta fanegas de trigo el día de san Miguel. Además, aquí María de Lazcano estaba exenta del pago de *maquila* por el uso de sus molinos. En Corres disfrutaba del privilegio de prohibir caza y pesca y sus vecinos estaban obligados a entregarle dieciocho fanegas de trigo por las heredadas arrendadas. Además de esta cantidad, le daban otras en distintos momentos del año: el día de la Asunción, veinte fanegas de trigo y tres mil maravedís y el uno de enero dos mil maravedís más. Aparte, poseía la facultad de llevar a pastar sus ganados a los montes y prados de Contrasta y Corres. En estos sitios María de Lazcano ostentaba la jurisdicción civil y criminal, que le permitía nombrar a los alcaldes ordinarios y mayores y a un merino, que administraban justicia. Otros bienes vinculados, especialmente simbólicos para el linaje, eran las cartas reales, juramentos y pleitos-homenaje de los señores de Lazcano a los reyes⁷⁶.

74 Los títulos, dignidades, deferencias y privilegios como modo de concreción de la distinción social y del reconocimiento del rango de un individuo son bienes inmateriales susceptibles de ser heredados de generación en generación, como ha estudiado Giovanni LEVI en su clásico trabajo: *La herencia inmaterial*. Madrid: Nerea, 1990.

75 Archivo Diocesano de Pamplona (en adelante, ADP), Secr. Olo. C/748, núm. 24, año 1637. Presentación del beneficiado de la parroquia de Zumárraga por María de Lazcano; ADP, C/838 núm. 26, año 1661. Presentación del vicario de la parroquia de Mutiloa por María de Lazcano; Juan Carlos MORA AFÁN: *Olaberriaren historia hastapenetatik 1804ra arte [Historia de Olaberria desde sus orígenes hasta 1804]*. San Sebastián: Aranzadi Zientzi Elkarte, 2004, pág. 163. En 1601 Felipe de Lazcano dio poder desde Corres a los vicarios de las parroquias de su patronazgo en Guipúzcoa, para que alquilaran sus diezmos y primicias.

76 AGG-GAO COMCI839, año 1609. Inventario de bienes hecho por muerte..., *op. cit.* El documento nos permite conocer los bienes que formaban el mayorazgo en este momento;

Aparte del mayorazgo, María de Lazcano recibió bienes libres: pinturas, mobiliario, objetos suntuarios, joyas y libros, y para dirigir su hacienda contó con la ayuda de un administrador, el riojano Diego Cambero, que a la vez fue su capellán, y su esposo le concedió la necesaria licencia marital el veinticinco de noviembre de 1633⁷⁷. Este clérigo también se ocupará de los bienes de Oquendo⁷⁸.

La figura de Cambero es esencial en la vida de María de Lazcano, pues entra a su servicio cuando esta recibe su herencia y la sirve durante treinta y un años, hasta su muerte, falleciendo algún tiempo después que ella⁷⁹. La documentación le muestra actuando continuamente en su nombre: compra, vende, cobra deudas y contrata obras, siempre «con grande cuidado y asistencia»⁸⁰. Este esmero le granjeó el afecto del matrimonio, que le nombró albacea de sus respectivos testamentos⁸¹. En señal de gratitud María

al no ser enajenables, presumimos que son los heredados por María de Lazcano; AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1652, f. 43. Arrendamiento de los molinos de Larrunza, en Ataun. La concesión del arrendamiento de dichos molinos se hacía en almoneda pública en la plaza de Ataun, y se concedía al remate, es decir, al que ofrecía más dinero; los seles eran terrenos, a veces algo resguardados, con arboleda muy espesa y cerca de los pastos, en los que se refugiaba el ganado que pacía en los prados en caso de tormenta; Archivo del Convento de Santa Ana de Lazcano (en adelante, ACSAL), leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 7. Testamento de María de Lazcano, de veintinueve de mayo de 1662.

77 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 101. Carta de pago y finiquito de María de Lazcano para Pedro de Aróstegui. El almirante otorgó a su esposa la licencia necesaria para administrar su hacienda el veinticinco de noviembre de 1633 ante el escribano de Madrid, Hernando de Recas; Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, págs. 92 y 93. En el Antiguo Régimen tanto los bienes gananciales como los dotales eran administrados por el marido, sin intervención de la esposa, que perdía la capacidad de decisión sobre esos bienes. En cuanto a la licencia marital, su existencia expresa que legalmente la mujer casada queda subordinada a su marido. Esta autorización se implantó en Guipúzcoa desde los primeros años del siglo XVI.

78 ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 6. Escritura primera de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiuno de marzo de 1645.

79 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 11. Testamento de María de Lazcano, de veintinueve de mayo de 1662; AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 81. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano, que quedaron a su muerte. Ignoramos la fecha exacta de la muerte de Diego Cambero, pero este documento de veinticinco de mayo lo menciona como ya difunto.

80 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 11. Testamento de María de Lazcano, de veintinueve de mayo de 1662; AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1662, f. 1. Poder de María de Lazcano al padre Diego Bernardo de Quirós y a Diego Cambero.

81 Archivo Municipal de San Sebastián-Donostiako Udal Artxiboa (en adelante, AMSS/DUA)-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, caja 23, leg. 6, núm. 13, fs. 83 y ss. Codicilo al testamento de Antonio de Oquendo, otorgado en La Coruña el cinco de

de Lazcano le dejará a su muerte mil ducados de plata en censos y 2818 en efectivo; unas casas en la jurisdicción de Olaberria; y otra en Lazcano junto al convento de Santa Ana⁸². Pero ya lo había favorecido en vida: lo presentó como beneficiado de la parroquia de Ataun, e intercedió para que consiguiera dicho puesto en las de Herce y Legorreta⁸³. La confianza y el afecto mutuos explican que, cuando María de Lazcano se retire a vivir a la casa citada aneja a Santa Ana, Cambero se traslade con ella para seguir atendiendo sus asuntos⁸⁴. Además de estos vínculos de servicio, hubo otro muy significativo: su sobrino Juan Cambero había casado en 1645 con Magdalena, sobrina de María de Lazcano. Este parentesco será muy importante después, porque los Cambero descendientes de este matrimonio pleitearán por la sucesión en el mayorazgo a su muerte⁸⁵.

María de Lazcano inició en 1638 la construcción de un nuevo palacio en Lazcano, pocos años después de obtener el mayorazgo, lo que nos induce a creer que empezó a planear este proyecto desde el momento en que lo hereda, en 1633. El viejo palacio mudéjar resultaba anticuado y modesto para su linaje y decidió levantar una residencia propia de su rango, adecuada a fines de representación y afirmación nobiliaria. No era el primero que construía: ya hemos señalado que años antes había erigido otro en San Sebastián, con su esposo, como residencia del matrimonio⁸⁶. El lugar elegido para levantarlo fue el antiguo solar familiar, sobre los cimientos de la derribada torre medieval⁸⁷. La obra se inició en los primeros meses de 1638 y concluyó en 1646, gastando en ella más de veintiocho mil ducados, cifra enorme para la época⁸⁸. La elección del lugar y el gran escudo de la portada, solo con sus armas, resumen las intenciones de la

junio de 1640; AGG-GAO PT2398, Felipe de Hercilla, año 1649, f. 94. Carta de poder de María de Lazcano para Diego Cambero, de veintiocho de abril; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 12. Testamento de María de Lazcano, de veintinueve de mayo de 1662.

82 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 11. Testamento de María de Lazcano.

83 ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 6. Escritura primera de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiuno de marzo de 1645.

84 AGG-GAO PT2405, Domingo de Hercilla, año 1660, f. 43. Presentación de la vicaría de Mutiloa en Juan de Alustiza, por María de Lazcano.

85 Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, t. I, lib. II, cap. I, págs. 49 y 50.

86 Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, pág. 148.

87 José Ángel LEMA PUEYO, Jon Andoni FERNÁNDEZ DE LARREA ROJAS, Ernesto GARCÍA FERNÁNDEZ, Miguel LARRAÑAGA ZULUETA, José Antonio MUNITA LOINAZ y José Ramón DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA: *El triunfo de las élites urbanas guipuzcoanas...*, *op. cit.*, pág. 33.

88 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 4. Testamento de María de Lazcano.

promotora: la continuidad y ensalzamiento de su linaje⁸⁹. Estas aspiraciones quedaron recogidas en una inscripción, mandada colocar por ella sobre la entrada a uno de los salones, que la retrata perfectamente:

«1638. Han pasado al palacio nuevo que he hecho —que de Burgos a la mar— no hay edificio solar suntuoso y como tal me ha costado»⁹⁰.

89 Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, t. I, lib. II, cap. I, págs. 5, 6 y 7. Las primeras armas que recibieron los Lazcano fueron las de los *ricobombres* de Castilla, pendón y calderas boca arriba, conseguidas por su participación en la batalla de Clavijo, en el año 844. Las segundas armas, una media luna creciente de plata con una estrella de seis rayos, las recibieron por su intervención en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212, luchando con Alfonso IX de Castilla. Lope de Lazcano mató a uno de los capitanes que guardaban el palenque del rey musulmán, Mulei Hacén Maomat, cogiéndole sus armas que eran la media luna y la estrella, y las puso en su escudo con el siguiente lema: «No es cosa poco usada / el vencedor ser vestido / del despojo del vencido». Las terceras armas, una banda colorada con dos dragantes verdes echada del lado derecho al izquierdo, se concedieron a Lope García de Lazcano, señor de la casa de Lazcano, en el año 1335. Lope García de Lazcano, capitán general de Guipúzcoa partidario de Alfonso XI de Castilla, hizo incursiones en el reino de Navarra y ganó el castillo de Ansa. Por esta hazaña dicho rey fundó la Orden de la Banda en el año 1332 y le hizo mayordomo de ella, dándole por armas dicha banda, que era roja. Por ser muy estimada por los Lazcano, esta banda aparece dispuesta en sus escudos en primer lugar, con la estrella y la media luna. Las cuartas armas, logradas por Juan de Lazcano de manos de Juan II de Navarra, consisten en un rey a caballo, o que está montando a caballo y un hombre que lleva con su mano derecha al animal y en la otra porta un estandarte y pendón y el caballo lleva sobre la cabeza una flor de lis. El origen de estas armas está en los hechos acaecidos el año 1464 cuando Lérida se rebeló contra el rey Juan II de Navarra; este venció a los rebeldes y tomó su castillo. Juan de Lazcano, viendo al rey derribado del caballo y en peligro, se apeó del suyo y, poniéndole en él, le protegió. Como recompensa, el monarca hizo a este Lazcano alcaide de Lérida y le premió con las armas referidas. Las últimas armas conseguidas por los Lazcano fueron las cinco panelas en forma de corazón con dos calderas, ganadas a la Casa de Guevara, pues las armas más antiguas de los condes de Oñate eran las cinco panelas puestas en sotuer y las calderas eran armas generales de los *ricobombres* de Castilla; sobre las características generales, significados y singularidades de la heráldica española, véase: LUIS VALERO DE BERNABÉ MARTÍN DE EUGENIO: *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 2007.

90 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 318.

6. La continuidad de los linajes Lazcano y Oquendo

Las ambiciones de María de Lazcano plasmadas en su nuevo palacio se cumplían también en sus hijos. En 1638 María Teresa accedía a la nobleza titulada al casarse con José de Samano, marqués de Urbina⁹¹, llevando una espléndida dote de veintiséis mil ducados⁹². Al año siguiente, Antonio Felipe ingresaba en la universidad de Salamanca para estudiar derecho, el primer paso para hacer carrera en la monarquía, con otros hijos de la nobleza admiradores de su padre⁹³, y donde fue un estudiante «de muchas y muy buenas esperanzas»⁹⁴. El joven hacía profesión como caballero de Santiago el veintiocho de enero de 1639 en la iglesia del colegio de la Compañía de Vergara, en una breve ceremonia acabada la misa mayor. No pudo trasladarse a Uclés «a causa de allarse falto de salud» y pidió dispensa para hacerlo aquí⁹⁵.

No obstante, las expectativas de María de Lazcano se truncaron enseguida: con apenas diecinueve años y poco después de su boda, María Teresa fallecía en Vitoria y se la enterraba en la capilla de San Roque de su colegio, el uno de octubre de 1639⁹⁶. No testó porque quiso dejar todos sus asuntos a la libre disposición de su madre, confiando en que esta sabría hacer lo más adecuado. Apenas unos meses después, en junio de 1640, morían su esposo y su hijo. El almirante estaba en La Coruña cuando cayó gravemente enfermo, y temiendo por su vida se dio aviso a María de Lazcano que acudió con su hijo. El marino falleció el siete de junio y Antonio Felipe el doce, con solo dieciocho años, y sus funerales se celebraron en la iglesia de los franciscanos de esa ciudad⁹⁷. La

91 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 1, núm. 2, s. d., s. f. En este documento a José de Samano se le titula marqués de Oria.

92 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, leg. 6, núm. 15, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia A; Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, págs. 85, 86 y 87. La dote era un importante aporte económico para la familia que la recibía y exteriorizaba la posición de las familias que intervenían en el enlace. En los linajes guipuzcoanos, para no dividir y mermar el patrimonio familiar, en ocasiones la dote consistió en una cantidad de dinero y en el llamado ajuar de la novia, formado por enseres de casa, muebles y ropa blanca. Por tanto, la conversión de la dote en dinero obedeció a la voluntad de excluir a las mujeres de la herencia de los bienes raíces y conservar de este modo la unidad patrimonial familiar.

93 Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo*, *op. cit.*, pág. 323. Su partida de inscripción en dicha universidad tiene fecha de dos de abril de 1639; AMSS/DUA, Genealogía y Nobleza, caja 2, 462, s. f. Carta de Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano a su padre. En este documento Antonio Felipe describe sus impresiones de Salamanca y su universidad, la admiración que despierta en sus compañeros de la nobleza y promete estudiar con esmero.

94 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 1, núm. 2, s. d., s. f.

95 *Ibid.*, leg. 25, núm. 46, s. f. Profesión como caballero de Santiago de Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano.

96 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 95.

97 *Ibid.*, f. 110.



Figura 9. María Teresa de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640- 1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor



Figura 10. María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular

viuda regresó con sus cuerpos para sepultarlos en la capilla del linaje de la parroquial de Lazcano, el diez de julio⁹⁸. Solo unos días antes, el veinticinco de junio, había encargado a su hermana Elvira y a Juan de Sarría, recoger los restos de María Teresa para llevarlos a Lazcano y depositarlos en la capilla del antiguo palacio familiar⁹⁹. Para honrar la memoria de sus hijos ordenará poner en el nuevo palacio una segunda inscripción:

«Es mayor pena ver que lo hago para hijos ajenos pues Dios a los míos llevó, sería lo que más a ellos y a mí convenía»¹⁰⁰.

En el momento de su muerte Oquendo estaba en lo más alto de su *cursus honorum*: era almirante de la armada, miembro del Consejo de Guerra, comendador de Auñón y Berlinches, señor de la villa de Adanero y caballero de Santiago. Este encumbramiento contrasta con la humildad mostrada en su testamento, en el que pide que su cuerpo

98 Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo, op. cit.*, pág. 364.

99 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 95. Poder de María de Lazcano para su hermana Elvira y Juan de Sarría y Lazcano para recoger los restos de su hija, María Teresa de Oquendo y Lazcano.

100 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 319.

sea enterrado acompañado solo por los clérigos de la parroquia, frailes de las órdenes y pobres que hubiera allí donde muriese, «sin otra ostentación ninguna»¹⁰¹. Su muerte frustró la obtención del título de nobleza que Felipe IV le había prometido, y que hubiera coronado su ascensión social. Las disposiciones vigentes en aquel momento sobre concesión de títulos nobiliarios nos permite pensar que Oquendo iba a recibir el de vizconde¹⁰². En el testamento pide perdón a su esposa por la soledad en que esta ha vivido y agradece sus consejos:

«Y le pido me perdone lo poco que la he asistido Y servido deviéndolo hazer tanto Y sea la disculpa el no averme permitido su magestad la libertad ocupándome en su Real Servicio encargole mi ánima como persona que tanto ha sabido obligarme por todos caminos»¹⁰³.

De esta soledad también dejó testimonio ella en una carta dirigida a un familiar, en la que se lamenta de que «va para dieciséis años que no veo a Don Antonio»¹⁰⁴.

Oquendo había establecido que en caso de fallecer sus hijos sin descendencia, su mayorazgo pasara a su hermana Juana, pero esta ya había muerto, y lo terminó heredando María de Oquendo. Esta interpuso pleito a la viuda del almirante por algunos bienes, pero, atendiendo a su parentesco y con el fin de evitar las costas del pleito, lo resolvieron amistosamente. No obstante, María de Lazcano sí reclamó a su cuñada algunas sumas de dinero adelantadas por ella en nombre del almirante, para cubrir las deudas dejadas por su suegra¹⁰⁵.

María de Lazcano heredó de su esposo cuantiosos bienes: censos en Sevilla y Alburquerque, varias casas en Cádiz con su menaje, joyas y pinturas, oro y plata, esclavos y caballos. A estos hay que sumar los de su hijo, fallecido abintestato y sin

101 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia B.

102 María del Mar FELICES DE LA FUENTE: «Recompensar servicios con honores: el crecimiento de la nobleza titulada en los reinados de Felipe IV y Carlos II», *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 35 (2013), págs. 411 a 413. El número de nobles titulados se incrementó de modo notable durante el reinado de Felipe IV. La causa fue el deseo del conde-duque de Olivares de crear una nueva nobleza basada en los méritos y los servicios prestados al rey. Por reales cédulas de quince de octubre de 1631 y tres de julio de 1644 se estableció que en adelante no se pudieran conceder título de marqués o conde sin que previamente se hubiera otorgado el de vizconde. Este último quedaría cancelado al otorgarse aquellos.

103 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia B.

104 Rafael ESTRADA Y ARNÁIZ: *El almirante Don Antonio de Oquendo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943, pág. 179.

105 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, f. 89. Carta de poder de María de Lazcano para Diego Cambero, de doce de diciembre.

descendientes. El almirante nombró a su esposa albacea testamentaria junto a Diego Cambero, con plenos poderes e independencia, y con la facultad de revocar, si lo deseaba, el poder dado al administrador. Su habilidad para las gestiones económicas justifica que Oquendo le encomendase el cobro de algunas deudas: el pago pendiente de los servicios prestados al rey durante cuarenta años, y 73 842 reales de plata doble que se le debían en Cádiz¹⁰⁶. Aparte, encarga a María de Lazcano la administración de sus bienes y le deja las rentas de la herrería y molinos de su mayorazgo de Lasarte, para que los administre «como le pareciere», confiando en su buen juicio¹⁰⁷.

En su testamento, Oquendo confesaba a su esposa la existencia de un hijo natural, Miguel, y le pedía que lo cuidara¹⁰⁸. La viuda cumplió su deseo y recogió al niño, pero le reprochará su conducta en un documento añadiendo tras su nombre la expresión «que Dios perdone», en lugar de la habitual «que en santa gloria haya»¹⁰⁹. No era la primera vez que se hacía cargo de un hijo ilegítimo: lo había hecho antes cuidando de su sobrina Isabel. María de Lazcano acogió a Miguel en su palacio y parece que llegó a quererle y a confiar en él, pues le otorgó poder para actuar en su nombre en diversas gestiones¹¹⁰, se ocupó de su educación y gastó en él mucho dinero, «así en el adorno y lucimiento de su persona como en las pretensiones del ávito que alcanzó»¹¹¹. Se refiere al hábito de Santiago que le fue concedido en 1644, cuando contaba dieciocho años¹¹². Otra muestra del cariño que sintió hacia Miguel es la fundación de un mayorazgo, el veintiséis de diciembre de 1645, para él y sus descendientes, con motivo de su boda con Teresa de San Milián y Oquendo, prima suya. Lo dota con varias casas, tierras y

106 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, caja 23, leg. 6, núm. 13, fs. 83 y ss. Codicilo al testamento de Antonio de Oquendo otorgado en La Coruña el cinco de junio de 1640; AGG-GAO PT2398, Felipe de Hercilla, año 1649, f. 94. Carta de poder de María de Lazcano para Diego Cambero, de veintiocho de abril.

107 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia B.

108 *Idem*.

109 AGG-GAO PT2397, Felipe de Hercilla, año 1645, f. 122. Poder de María de Lazcano para su primo, Pedro de Lazcano Centeno, para el cobro de las rentas concedidas por el rey a Antonio de Oquendo en Perú.

110 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, f. 97. Asiento entre Diego Cambero y Martín de Echeverría sobre las obras a realizar en el palacio nuevo de Lazcano; Archivo Municipal de Lazcano-Lazkaoko Udal Artxiboa (en adelante AML-LUA), 1545-03, Felipe de Hercilla, año 1647, f. 98. Poder de María de Lazcano para Miguel de Oquendo, redactado en Lazcano el tres de abril de 1647, para que pueda actuar y cobrar determinadas cantidades en su nombre.

111 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 174. Donación que María de Lazcano hizo a Miguel de Oquendo, de vínculo y mayorazgo.

112 AHNOB, OM-Caballeros-Santiago, año 1644, expág. 5929. El expediente recoge las pruebas para la concesión del título de caballero de la orden de Santiago a Miguel de Oquendo y de Molina, natural de Madrid, con la dispensa papal y la legitimación consiguiente.

viñas en San Sebastián; diversas propiedades en Zarauz, Astigarraga, Usúrbil, Lasarte y Gaviria; el patronato del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián y, también aquí, varias sepulturas en la iglesia de Santa María y otras en la parroquia de Usúrbil. Asimismo, le regala valiosas joyas como una cadena de oro, un trencillo y una venera de diamantes, y plata labrada, todo por valor de 2800 ducados, y tres mil más «para Joias y galas de su casamiento». Por último, le entrega muebles, entre los que destaca una cama de damasco y brocado de más de seiscientos ducados, y pinturas¹¹³. En total, los bienes donados como vinculados tenían un valor superior a 33 000 ducados, y además le regala quince mil más libras. Le entrega todo ello con una condición: si algún día él o sus descendientes ponían pleito a María de Lazcano o sus sucesores, todos los bienes y derechos citados serían restituidos a quien en ese momento fuera señor de Lazcano¹¹⁴.

Dado que los hijos de María de Lazcano habían muerto, sus hermanas Fausta y Elvira se convirtieron en las herederas del mayorazgo. Ambas se habían casado con santiaguistas: Fausta con Juan Rodríguez de Salamanca, vecino de Burgos, y Elvira con Diego de Espina y Velasco, señor de Ampuero. Hacia 1646-1647 tenemos a las dos, ya viudas, viviendo en el palacio de Lazcano con su hermana, donde residirán hasta su muerte, y con ellas vivía Juan de Espina y Lazcano, hijo de Elvira, que había sucedido en el mayorazgo paterno. Mucho más rica que sus hermanas, María de Lazcano les demostrará su cariño renunciando a favor de ellas a su parte de la herencia dejada por su tío, Martín Alonso de Sarría y Abecia. Sin embargo, con su prudencia característica señala que «en alguna manera me puedan obligar a ninguna evicción y saneamiento de cualesquiera bienes que de los que como a tal heredera me puedan pertenecer»¹¹⁵. Fausta, mayor que Elvira, se convirtió en la sucesora inmediata, pero falleció sin descendencia unos años antes que María de Lazcano¹¹⁶.

Elvira sí tuvo hijos: Juan, Diego, Felipe y Baltasar de Espina y Lazcano, que se convirtieron en los herederos de su tía y objeto de su atención. El mayor, Juan, se ordenó carmelita descalzo con el nombre de fray Juan de Jesús y María y llegó a ser prior del

113 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1645, fs. 43 y 44. Carta de pago de Miguel de Oquendo para María de Lazcano.

114 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 3 y 5. Testamento de María de Lazcano; AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1645, fs. 176 y 177. Donación que María de Lazcano hizo a Miguel de Oquendo, de vínculo y mayorazgo.

115 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, fs. 59 y 60.

116 AML-LUA, 1545-03, Felipe de Hercilla, año 1647, f. 140. Poder para el licenciado Diego Cambero dado el veinticinco de mayo de 1647; AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1647, f. 35. Carta de poder de Fausta Dionisia de Lazcano para la defensa de sus derechos como sucesora inmediata de María de Lazcano, ante la Real Chancillería de Valladolid; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 6. Testamento de María de Lazcano. Señala haber fundado una capellanía por el alma de Fausta Dionisia.

convento de Santa Teresa de Lazcano¹¹⁷. Diego también fue religioso: siendo todavía clérigo de menores órdenes, su tía le presentó y nombró beneficiado de las parroquias de Lazcano y Ataun, pero abandonó la carrera eclesiástica¹¹⁸. La causa fue la renuncia de su hermano Juan a los mayorazgos de Lazcano y Espina al ordenarse fraile, de modo que Diego sucedía en ambos. Convertido en heredero y con ocasión de su boda con Josefa Antonia de Arriola y Larrazpuru en 1652, María de Lazcano le donó los siguientes bienes: mil ducados anuales de las rentas de la Casa de Lazcano, mientras ella viviera; los 425 de rédito del censo sobre los bienes del conde de Villamor; dos mil más de plata; una cama dorada con caídas de tela carmesí, de mil ducados de valor; y mil para menaje de casa. Todo ello «para que mejor pueda [...] conservar el lustre y nobleza grandes que tiene»¹¹⁹. A su sobrino Baltasar, al casarse con Ana María de Velasco y Lazárraga, regala tres mil ducados. Años después fundará un mayorazgo para él y sus descendientes con 16 960 ducados en censos y réditos, joyas, plata, una casa nueva delante del convento de Santa Teresa de Lazcano, y una sepultura en su parroquia¹²⁰.

El trece de octubre de 1652 María de Lazcano refunda el mayorazgo de su linaje, «por el amor y afecto que tenía a los que en él han de suceder», con la herencia de su hermano y algunos de sus bienes libres. Vincula el palacio nuevo de Lazcano, la herrería de Yurre y una casería aneja construida por ella, de más de cinco mil ducados, y otra en Beltransagasti, de más de mil. Asimismo, incorpora los once mil ducados de las deudas que dejó su hermano Felipe al morir, pagadas por ella al sucederle; veinte mil en un censo sobre la villa de Alburquerque; ocho mil quinientos en otro que había llevado en dote su madre, Elvira de Sarría, sobre los bienes del conde de Villamor, y los cuatrocientos veinticinco que generaba como renta. Naturalmente, agrega el patronato del convento de Santa Teresa y todo lo que recibió en herencia de su hermano, excepto las casas que dio a los carmelitas para la fundación, entre ellas el palacio familiar, y los terrenos donados al convento de Santa Ana. Por último, vincula las villas de Contrasta y Corres y las aldeas de Ulíbarri y Alda¹²¹. María de Lazcano se reservaba el usufructo de estos bienes y el patronato de Santa Teresa mientras viviera, y cedía el disfrute del

117 AGG-GAO PT2404, Domingo de Hercilla, año 1655, f. 126. Juan de Espina y Lazcano ingresó en la orden del Carmelo Descalzo el veinticinco de marzo de 1650, profesando en el convento de dicha orden de Valladolid.

118 ADP, Secr. Ollo. C/767-Núm. 24, año 1643. María de Lazcano presenta a su sobrino Diego de Espina y Lazcano como beneficiado de la parroquia de Lazcano. El presbítero del templo, Felipe de Iztueta, se opone al nombramiento argumentando que el candidato no es natural de Lazcano. Finalmente, se le adjudica el beneficio.

119 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1652, f. 165. Escritura de vínculo y mayorazgo a favor de la Casa de Lazcano, de trece de octubre de 1652; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 8, s. f.

120 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 8. Testamento de María de Lazcano.

121 AGG-GAO PT 2403, Domingo de Hercilla, año 1652, fs. 165 y 166. Escritura de vínculo y mayorazgo a favor de la Casa de Lazcano.

palacio nuevo y la renta de los cuatrocientos veinticinco ducados a su sobrino Diego y sus descendientes, mientras no sucediere en el mayorazgo¹²².

Por supuesto, dispone el orden de sucesión: su heredera inmediata sería Fausta Dionisia y en segundo lugar Elvira. Después el hijo de esta, Diego, y sus descendientes, primando la primogenitura y el varón sobre la mujer, siempre de legítimo matrimonio. Acabada esta línea, sucedería Felipe y sus hijos, con el mismo sistema y por último, Baltasar y su descendencia, del mismo modo¹²³. La preocupación por la continuidad de su apellido se ve en una de las condiciones que impone para la sucesión, por la que el poseedor del mayorazgo:

«se haya de apellidar en primer lugar con el apellido de Lazcano y así bien haya de poner a mano derecha las armas de la dicha Casa de Lazcano [...] aunque tenga obligación de anteponer otro apellido y armas por gravamen de otro vínculo [...] so pena de privación de dicho vínculo y que pase al siguiente en grado»¹²⁴.

Su amor por el solar familiar se ve en la exigencia a sus herederos de que habiten siempre en el palacio nuevo, salvo si el esposo de la que fuera señora de Lazcano la llevara a vivir a otro lugar, por ser oidor en un consejo o chancillería. Además, el señor de la casa debía ser cristiano viejo y limpio de sangre y no podían suceder en ella clérigos ni religiosos. Por último, para proteger la hacienda hace la siguiente previsión: si el dueño del mayorazgo cometía un delito castigado con la confiscación de bienes, perdía su posesión veinticuatro horas antes de haberlo cometido, pasando al siguiente en grado, de manera que no pudieran ser nunca confiscados¹²⁵.

7. Devoción y poder: fundaciones religiosas en San Sebastián y Lazcano

Antes de morir, el almirante había mostrado su voluntad de fundar un colegio de jesuitas en San Sebastián, por la devoción que él y su esposa tenían a Ignacio de Loyola y como lugar de enterramiento para su linaje. Los dos tendrían la condición de fundadores,

122 *Ibid.*, fs. 166 y 167. Escritura de vínculo y mayorazgo a favor de la Casa de Lazcano.

123 La documentación consultada no aporta ningún dato sobre Felipe de Espina y Lazcano.

124 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1652, f. 168. Escritura de vínculo y mayorazgo a favor de la Casa de Lazcano; Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, pág. 110. En las fundaciones de mayorazgos se evidencia la voluntad de perpetuarse en el tiempo y lo hacen estableciendo detallados sistemas de sucesión, previendo las condiciones, causas de exclusión, así como la posible extinción de líneas; *Ibid.*, pág. 252. La identidad del solar reside en el apellido familiar, de modo que este no puede perderse o sustituirse por el de otro linaje.

125 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1652, f. 169. Escritura de vínculo y mayorazgo a favor de la Casa de Lazcano.

pero el patronato sería de la Casa de Oquendo. A tal efecto, dejaba en su testamento doce mil ducados y confiaba a su viuda las gestiones necesarias para llevar el proyecto a buen término¹²⁶. El gusto por la grandeza y el boato de María de Lazcano hizo que esta añadiese a esa suma veinte mil trescientos ducados, de modo que el montante total fue de 32 300, además de otras cosas «de mucho valor y estimación»¹²⁷. La viuda inició las negociaciones con la Compañía, pero su genio y exigencias las dificultaron hasta el punto que el padre Gaspar Suárez de Toledo llegó a decir de ella:

«Era una persona muy suya, que aumentó y multiplicó el legado de su difunto marido pero en tales condiciones que, si no se mudan, no podremos aceptar»¹²⁸.

La escritura fundacional fue finalmente otorgada el diez de diciembre de 1640 por el padre Francisco Bergara, rector del colegio, y María de Lazcano, que lo puso bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, de la que era muy devota. La fundación no solo revela su fuerte carácter, sino también su gusto por el lujo, pues en dicho documento impone que todo lo que se haga y ponga en el colegio «sea muy bueno y suntuoso sin que se repare en costas [...] con la mayor ostentación que se pudiere»¹²⁹. María de Lazcano no fue la única dama de la familia Oquendo en promover una fundación religiosa: en 1641 su cuñada María seguía sus pasos y erigió un convento de clarisas en Santander¹³⁰. Para hacer frente a los gastos de la fundación de San Sebastián vendió la villa abulense de Adanero, regalada por el rey al almirante y que este había vinculado a su mayorazgo, de manera que no se podía enajenar ni donar¹³¹. No obstante, María de

126 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 1. Testamento de María de Lazcano; AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, caja 23, leg. 6, núm. 13, f. 80. Codicilo al testamento de Antonio de Oquendo otorgado en La Coruña el cinco de junio de 1640; para comprender la relación entre ennoblecimiento y fundación de establecimientos religiosos, así como el fenómeno fundacional de élites y nobleza no tituladas, véase: Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 213 y ss. y 233-274.

127 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 3. Testamento de María de Lazcano.

128 Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo*, *op. cit.*, pág. 371.

129 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hércilla, año 1640, fs. 189 bis y 193. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián, de diez de diciembre de 1640.

130 Begoña ALONSO RUIZ: «Linajes, casas y capillas. La promoción arquitectónica en Santander durante la Edad Moderna», *Liño: Revista anual de historia del arte*, núm. 13 (2007), págs. 24 y 26. María de Oquendo, casada en Santander con Fernando de Riva-Herrera, será la fundadora del convento de Santa Clara tras quedarse viuda en 1631, buscando aquí el retiro como abadesa.

131 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia B.

Lazcano contravino su voluntad y la vendió a Antonio Núñez de Prado, abogado de la Chancillería de Valladolid, por 9550 ducados¹³².

El despliegue de riqueza en el colegio impresiona aún más al saber que solo unos días antes, el veintidós de noviembre, María de Lazcano había fundado un convento de carmelitas descalzos en Lazcano. Lo puso bajo la advocación de santa Teresa «por quanto por especial devoción y afecto que a nuestra sagrada Religión tiene La señora Doña María de Lazcano». También para cumplir la voluntad de su hija Teresa, que antes de morir pidió a su madre que erigiera aquí un convento de dicha orden. De hecho, las dos aparecen como patronas en la escritura fundacional¹³³. Para llevarla a cabo, María de Lazcano donó el antiguo palacio familiar, con «un cuarto nuevo» que había costado tres mil ducados; las casas y tierras anejas; doce mil ducados en dinero; doce mil más en censos, a entregar cuando se pusiera el Santísimo en la nueva iglesia; y seiscientos que debían darse a su muerte¹³⁴. Además, estableció un salario de ciento cincuenta ducados para un médico y de noventa para un boticario, para que asistieran a los religiosos, a los vecinos y a su propia familia¹³⁵.

Con el palacio viejo donado a los carmelitas, y mientras duró la construcción del nuevo, la fundadora vivió en una casa en la plaza de Lazcano¹³⁶. Los frailes tomaron posesión del convento el siete de junio de 1641, y ella presidió las ceremonias con la solemnidad y reverencia debidas:

«después de algunas horas tocaron a la Misa conventual y a ella vino su señoría de la dicha señora Doña María de Lazcano Patrona y Fundadora del dicho convento i como a tal en la puerta de la dicha Iglesia le aguardó el dicho Padre fr. Pedro de San Helías, vicario, revestido con diácono y subdiácono y le recibió con cruz y a la entrada le dio a adorar y el diácono el agua bendita y acompañando la llevaron a la dicha señora al sitial y estrado que para ello estava prevenido y de nuevo començaron a cantar el Tedeum Laudamus y acavada con esta solemnidad començaron a can-

132 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1643, f. 53. Ratificación por María de Lazcano de la venta de la villa de Adanero, realizada por el administrador Diego Cambero.

133 Archivo Provincial de San Joaquín de Navarra, O.C.D. (en adelante, APNAOCD), Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento de Nuestra Madre Santa Teresa de Jesús de la Villa de Lazcano y cosas siguientes*), carpeta 02, caja 817, fs. 11 y 12. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano, de veintidós de noviembre de 1640; la escritura fundacional de Santa Teresa también puede ser consultada en: AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, cartas, doc. K, s. f.

134 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02, caja 817, fs. 11 y 12. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano, de veintidós de noviembre de 1640.

135 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1649, f. 172.

136 AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1644, f. 75. Asiento entre María de Lazcano y Domingo y Sebastián de Arregui, de veintiuno de junio.

tar de nuevo una vigilia de difuntos y después della una misa cantada de Réquiem en sufragio de los difuntos que son de la obligación de la dicha señora Doña María y durante ella le incensaron y no le dieron la paz por ser la dicha misa de Réquiem [...] y durante todo el dicho tiempo como tal patrona y fundadora estuvo la dicha señora Doña María de Lazcano en el dicho estrado y al lado derecho del dicho altar se puso una silla y asiento de terciopelo carmesí que ha de servir para los Patronos»¹³⁷.

Además de las dos fundaciones señaladas, María de Lazcano erige en 1645 el convento de Santa Ana de Lazcano, esta vez femenino y de la orden de san Bernardo, como lugar de retiro y enterramiento. Lo hace en nombre de su hijo «por la devoción que tuvo al glorioso San Bernardo», cuyos restos traerá aquí desde la parroquial de Lazcano, y que también aparece como patrón al lado de su madre¹³⁸. La fundadora lo puso bajo la advocación de santa Ana, devoción familiar a la que estaba dedicada la capilla de su linaje en dicha parroquia. Con este propósito vendió algunas joyas y pinturas a través de Diego Cambero y donó varias casas con sus tierras; un privilegio de 562 500 maravedís sobre los millones de Valladolid; seis mil ducados en un censo; dos mil más para traer a las monjas fundadoras; y ornamentos¹³⁹. Además, añadió al sueldo del médico que asistía a los carmelitas noventa ducados, para que también atendiera a las monjas¹⁴⁰.

8. Un lugar para gobernar, rezar y morir: el convento de Santa Ana

Siguiendo un comportamiento frecuente entre las damas viudas, en torno al mes de julio de 1655 María de Lazcano se retiró al convento de la Concepción de Segura. No eligió el suyo de Santa Ana porque aún se estaba construyendo y, de hecho, las monjas vivían en unas casas donadas por la fundadora. Años antes, su cuñada María de Oquendo al enviudar también se había retirado a un convento fundado por ella, el de las clarisas de Santander. En Segura permaneció aproximadamente hasta julio de 1657 y desde aquí continuó gobernando su patrimonio: dio poder a Francisco Sáenz de Lazcano para el cobro de diversas deudas y confirmó la elección del alcalde y juez ordinario de Corres. Ignoramos la fecha exacta en que se trasladó al de Santa Ana, pero en mayo de 1658 ya estaba aquí, ocupando con dos criadas y su administrador una casa aneja al convento, y atendiendo sus asuntos «tras una reja de un quarto que su señoría

137 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, fs. 15 y 16. Autos de posesión del convento de Santa Teresa de Lazcano.

138 ACSAL, leg. H, núm. 6, Domingo de Hercilla, año 1645, fs. 1 y 2. Escritura primera de fundación del convento de Santa Ana, de veintiuno de marzo de 1645. Esta escritura fue reformada y revocada por otra de veintiséis de junio de 1650.

139 AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 200. Carta de pago de María de Lazcano para Diego Cambero.

140 ACSAL, leg. 1, núm. 27, año 1644, f. 1.

tenía»¹⁴¹. Es decir, que aún en el retiro conventual, María de Lazcano siguió al frente de su hacienda y de sus obligaciones¹⁴². Entre estas estaba la conservación de las parroquias de las que era patrona, y el cuatro de mayo de ese año contrata a Juan de Zumeta, que ya había trabajado para ella en el palacio nuevo, para realizar unas obras en la de Zumárraga¹⁴³. En Santa Ana vivió con su sobrina Isabel, que una vez viuda profesó aquí, y dos hijas de esta que también fueron religiosas¹⁴⁴. María de Lazcano hará lo mismo, y el jueves dieciséis de mayo de 1658 firma la escritura de concierto de su toma de hábito como novicia. Lo hizo sin la previa licencia del obispo de Pamplona, a quien las monjas se lo notificaron al día siguiente. En la última página de dicha escritura María de Lazcano añadió una frase que dice mucho de ella: «Guardaré siempre esta escritura porque importa mucho para adelante»¹⁴⁵. La razón de que la comunidad no solicitara la autorización del obispo fue la gravedad del estado de salud de la fundadora, que hacía temer por su vida:

«que la dicha señora D^a María estando y bibiendo en clausura en ábito secular con las dichas Relixiosas en su quarto aparte y aviéndole sobrevenido A sus muchos achaques un azidente que parecía que havía de acavar sus días nos pidió con mucha ynstancia le diésemos luego el ábito de nuestra sagrada Religión porque quería morir con ese consuelo y porque lo tuviese vinieron en darle dicho ábito a los quince de este presente mes sin pedir licencia para ello a su superior ymediacto por las razones referidas y haviéndole dado cuenta de ello lo a tenido por bien y les ha dado su licencia»¹⁴⁶.

Unos días después, el veinticuatro, el obispo daba el permiso permitiéndola atender su hacienda durante su noviciado, y ordena que se hagan las diligencias habituales en razón de la dote («aunque no se duda della»). Hizo bien en no dudar, porque fue espléndida: un juro de 33 307 maravedís de renta anual sobre los millones de Valladolid; los diezmos de la parroquia de Olaberriá, desde 1658 hasta su muerte; una huerta; y mil

141 Begña ALONSO RUIZ: «Linajes, casas y capillas...», *op. cit.*, pág. 24. María de Oquendo, casada en Santander con Fernando de Riva-Herrera, será la fundadora del convento de Santa Clara tras quedarse viuda en 1631, buscando el retiro aquí como abadesa; AGG-GAO PT2405, Domingo de Hercilla, año 1660, f. 43. Presentación de la vicaría de Mutiloa en Juan de Alustiza, por María de Lazcano.

142 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 331 y 332.

143 Antonio PRADA SANTAMARÍA: *Historia eclesiástica de Zumárraga. Los templos de Santa María*. Zumárraga (Guipúzcoa): Parroquia de Santa María de la Asunción de Zumárraga, 1999, pág. 78.

144 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 7 y 10. Testamento de María de Lazcano.

145 ACSAL, leg. H, núm. 2, año 1658, f. 1. Escritura de concierto de la toma de hábito de María de Lazcano; ACSAL, leg. 6, núm. 266, año 1658, s. f. Notificación al obispo de Pamplona de la toma de hábito de novicia por María de Lazcano.

146 AGG-GAO PT2405, Domingo de Hercilla, año 1658, f. 8. Escritura de dote como religiosa de María de Lazcano.

ducados de plata. Sin embargo, ni la mala salud ni su devoción le restaron precaución ya que exigió a la comunidad la renuncia, previa a su profesión, a todos los bienes y derechos que poseyera, de modo que las monjas solo pudieran recibir los bienes dados en dote y lo que adquiriera en herencia una vez profesado. Las religiosas aceptaron sus condiciones y se comprometieron a darle velo y hábito cuando lo deseara. El documento está firmado por cada una de las monjas y por «María Antonia de la Asunción»: es María de Lazcano que elige este nombre en memoria de su marido e hijo¹⁴⁷.

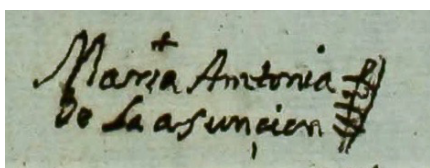

 Una fotografía de un fragmento de un documento escrito a mano. Se ve la firma 'María Antonia de la Asunción' en una caligrafía cursiva del siglo XVII. El texto está escrito en tinta sobre un papel que parece antiguo y ligeramente amarillado.

Figura 11. Firma autógrafa de María de Lazcano con su nombre de profesión: *María Antonia de la Asunción*. AGG-GAO PT2405, Domingo de Hercilla, año 1658, f. 9. Escritura de dote como religiosa de María de Lazcano, de veintiocho de mayo de 1658

El veintiuno de febrero de 1661 tuvo lugar la traslación del Santísimo desde la parroquial a la iglesia conventual de Santa Teresa. Se celebró con una procesión en la que participaron priores de otros conventos, la comunidad, los clérigos de la parroquia, y gentes venidas de los alrededores, acompañada por velas, música y bailes, y se organizaron juegos y entretenimientos. A pesar de sus achaques, la fundadora asistió con su familia y ocupó un lugar de honor en las celebraciones¹⁴⁸.

En estos años su salud empeora y empieza a tener problemas para caminar que la impiden asistir a misa con las monjas. Por esta razón, el obispo de Pamplona autorizó a la abadesa a que los días de fiesta se celebrase la misa en su habitación «mientras durasen los azidentes que padece [...] quando esté en la cama que no pueda levantarse»¹⁴⁹. La gravedad de su estado, «la falta de salud de nuestra Madre y patrona María Antonia de la Asunción es tan continua y las azidezes que la suelen sobrevenir tan graves que la ponen arriesgo la vida», motivó su voluntad de profesar como monja de coro. El veintidós de marzo de 1661 el obispo otorgó su permiso a tal fin, y en atención a su situación y rango se le permitió hacerlo cuando quisiera y sin estar sometida a todas las obligaciones de la orden¹⁵⁰.

El veintinueve de mayo de 1662 María de Lazcano otorgaba testamento ante el escribano de Ataun Miguel de Tellería. Nombraba albaceas del mismo a Diego de Lazcano y Espina, a Miguel de Oquendo, Diego Cambero, el rector del colegio de la Compañía

147 *Ibid.*, fs. 7, 8 y 9. Escritura de dote como religiosa de María de Lazcano.

148 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 1. Traslación del Santísimo de la parroquia de Lazcano a la iglesia del convento de Santa Teresa.

149 ACSAL, leg. H, núm. 9, año 1660, f. 1. Dicha licencia se dio el treinta y uno de diciembre.

150 ACSAL, leg. H, núm. 10, año 1661, s. f.

de San Sebastián, el prior de Santa Teresa y la abadesa de Santa Ana¹⁵¹. Su sobrino Diego, caballero de Santiago, aparece con el orden de sus apellidos cambiado para cumplir la exigencia de su tía de que su heredero llevase siempre primero el apellido Lazcano¹⁵². En su testamento se encomienda a sus devociones más queridas, a las que había dedicado sus fundaciones religiosas: san Ignacio, santa Teresa, santa Ana y san Bernardo, y ordena la celebración de misas por su alma y las de sus familiares¹⁵³. Estas no tenían solo un valor religioso, sino también representativo: su número y los lugares en que se oficiaban daban cuenta de la riqueza y posición del difunto y María de Lazcano encargó cuatro mil¹⁵⁴. De estas, muchas debían oficiarse en templos de los que era patrona o vinculados a su familia: su capilla del convento vitoriano de San Francisco; el santuario de Aránzazu; Santa Teresa y Santa Ana de Lazcano, aquí sobre la sepultura de su hijo; y en el colegio de la Compañía de San Sebastián, sobre la tumba de su esposo¹⁵⁵. Y otras en la capilla familiar de Santa Ana, en la parroquia de San Miguel de Lazcano, sobre la sepultura de su hermana Fausta. Las demás debían oficiarse donde sus testamentarios determinasen, pero siempre «en altares privilegiados», lo



Figura 12. María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular

- 151 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 12. Testamento de María de Lazcano, de veintinueve de mayo de 1662.
- 152 AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1664, f. 27.
- 153 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 1. Testamento de María de Lazcano, de veintinueve de mayo de 1662.
- 154 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia B. El almirante mandó celebrar tres mil misas.
- 155 Los restos de Antonio de Oquendo se trasladaron desde la capilla de los Lazcano, en la parroquia de San Miguel de Lazcano, donde habían sido depositados a su muerte en 1640, al colegio de la Compañía de San Sebastián.

que indica la clara conciencia que tenía de su condición¹⁵⁶. Uno de estos lugares fue el convento de los carmelitas descalzos de Valladolid, donde se celebraron doscientas cincuenta¹⁵⁷. Aparte, fundó capellanías y aniversarios de difuntos en la capilla del linaje por el alma de Fausta, «y si ella no tuviere necesidad, por la mía», y en la citada del convento de San Francisco¹⁵⁸.

Resueltas las cuestiones del alma, María de Lazcano dedica toda su atención a las terrenales. Primero se asegura el cumplimiento de sus disposiciones bajo amenaza de exclusión del mayorazgo al incumplidor y sus descendientes, que pasaría a la línea inmediata, «porque quiero que todo lo pactado y asentado por mí [...] se cumpla y pague puntualmente». No obstante, hemos visto que ella no tuvo inconveniente en incumplir mandatos testamentarios de su marido. De igual modo, da a sus sucesores instrucciones precisas para que empleen los censos redimidos en otros o en bienes raíces «que lo uno, u otro sea seguro» y les impide su empleo en juros¹⁵⁹. Naturalmente les prohíbe la venta de los bienes vinculados, aún con el consentimiento del siguiente heredero o con licencia real. Una vez más, María de Lazcano hace alarde de su liberalidad y riqueza y reparte entre sus familiares casi ochenta mil ducados y 36000 reales. Esta enorme suma se componía de dinero en efectivo, pero sobre todo de censos y sus réditos: tres mil trescientos ducados de vellón y 2818 de plata; trece mil ducados en censos en Guipúzcoa, Álava, Navarra y Adanero; tres mil ochocientos en uno sobre los bienes del conde de Pazuela; y más de veintiocho mil en réditos de otro censo de veinte mil, sobre la villa de Alburquerque. También formaban parte de esa fortuna diecisiete mil ducados de plata colocados en la banca de los Fugger; tres mil en las Indias, en la encomienda de Oquendo; y más de 36 000 reales que se debían a este en Sevilla. Además les deja casas en Lazcano, Olaberria y Yurre, huertas y tierras, ropa blanca, vestidos, algunas joyas y telas finas¹⁶⁰.

María de Lazcano va a repartir esas cantidades del siguiente modo. A Miguel de Oquendo entrega lo heredado del almirante: 36 000 reales pendientes de cobro en Sevilla, tres mil ducados de las rentas de la encomienda en las Indias, y el pago de los servicios prestados en la armada. María de Lazcano agrega todo ello al mayorazgo

156 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 1. Testamento de María de Lazcano, de veintinueve de mayo de 1662.

157 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 84. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano, que quedaron a su muerte. El nueve de mayo de 1667 el padre fray Fernando de Arrieta, prior de los carmelitas descalzos de Valladolid, expidió un recibo de quinientos reales por doscientas cincuenta misas celebradas en dicho convento.

158 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 6. Testamento de María de Lazcano.

159 *Ibid.*, fs. 8 y 9. Testamento de María de Lazcano.

160 *Ibid.*, f. 2. Testamento de María de Lazcano.

que fundó para él con ocasión de su matrimonio¹⁶¹. Asimismo, reparte los réditos del censo sobre Alburquerque entre Miguel, al que da seis mil ducados, y los hijos de su sobrina Magdalena, María Josefa, que recibe otros seis mil, y Diego Antonio y José, el resto, más la suma de 3818. A su sobrina Isabel deja setecientos ducados, «y no la dejó más por haverla dado cantidades considerables en dos veces que se ha casado, y haver metido en este Convento dos hijas suias Religiosas, y dádole los frutos de dos años de Olaberria para los estudios de su hijo, además de otros cien ducados de plata, que gasté en enseñarle a leer y escribir»¹⁶². A Diego Cambero le demuestra su gratitud por haberla servido «por espacio de treinta y un años gobernando y administrando mi hacienda con grande cuidado y asistencia, [...] y por averme ofrecido que continuará en asistir a mis cosas, y espero lo hará mientras io viviere, y aún después de muerta», y le dona: mil ducados en censos y 2818 en dinero, las casas de Arazola y Miravalles, en Olaberria, y parte de la casa que compartieron junto a Santa Ana¹⁶³. Deja diversas mandas para antiguos criados y para sus esclavos Antonio de San Pablo y su mujer, y ordena que se paguen los sueldos pendientes a los que la estén sirviendo en el momento de su muerte. De igual manera destina cantidades para que haya un maestro de escuela en Lazcano, para el médico y el boticario, dotar a muchachas huérfanas y pobres y dar estudios a parientes suyos o jóvenes de Lazcano y Ataun. Por último, manda se den veinte ducados a los pobres de Lazcano para que la encomienden a Dios el día de su muerte¹⁶⁴. La enfermedad y el deterioro físico de María de Lazcano son evidentes en la firma de sus últimos documentos, como en este fechado el veintidós de febrero de 1664, pocos días antes de morir.

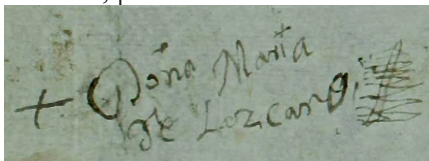


Figura 13. Firma autógrafa de María de Lazcano. AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1664, f. 11. Libranza a favor de Baltasar de Espina y Lazcano, de veintidós de febrero de 1664

161 *Ibid.*, f. 5. Testamento de María de Lazcano.

162 *Ibid.*, fs. 9 y 10. Testamento de María de Lazcano.

163 *Ibid.*, f. 11. Testamento de María de Lazcano; ADP, Secr. Ollo. C/848-Núm.11, año 1664. A la muerte de María de Lazcano, la abadesa y monjas del convento de Santa Ana exigieron a Diego Cambero que desalojara el cuarto donde vivía, porque según ellas su fundadora lo había donado al convento. El capellán se defendió argumentando que el cuarto estaba excluido de la donación y se lo había dejado a él. La sentencia declaró que ni el cuarto en cuestión ni los que habitó María de Lazcano pertenecían al convento.

164 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano; AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 151. Venta de un esclavo por María de Lazcano a Domingo de Berragain. Este documento de dieciocho de octubre, prueba que María de Lazcano poseyó esclavos. En él vende uno, llamado Ambrosio, de treinta años, por ochocientos ochenta reales de vellón, a Domingo de Berragain. Es posible que estos esclavos fueran adquiridos por ella en San Sebastián, puerto de entrada de los que iban camino de Castilla y Andalucía.

El seis de marzo de 1664 María de Lazcano profesó como monja de la orden de san Bernardo, y lo hizo en un estado de salud tan penoso que no pudo firmar por sí misma el documento¹⁶⁵. El siete de marzo fallecía con setenta y un años y era sepultada en la capilla del linaje en la parroquia de Lazcano, aunque en su testamento había ordenado su entierro en la capilla mayor conventual de Santa Ana, en un nicho labrado a tal efecto¹⁶⁶. El largo proceso de construcción del convento retrasó el cumplimiento de su voluntad y sus restos no pudieron depositarse en el lugar señalado hasta el doce de noviembre de 1716, en una solemne ceremonia: «Habiéndose puesto un túmulo muy suntuoso en la capilla mayor, con mucho número de luces, y sobre [él] el cofre de los huesos, los que después colocaron en una arca que está entre las dos rejas del coro de abajo. Aquella mañana se dijeron muchas misas por las almas de los difuntos de la Casa de Lazcano»¹⁶⁷. Hoy podemos ver el nicho y el sarcófago con sus restos en el lado de la epístola, frente al de su hijo Antonio Felipe, en el lado del evangelio.

En las páginas anteriores hemos recogido muchas frases que definen a María de Lazcano pero esta la retrata perfectamente: «y además [...] pagué muchas deudas de la Casa de Lazcano, y a su Maiorazgo he agregado mucha hacienda, [...] con que queda el Maiorazgo sin necesidad y bien parado, y pido y encargo a los que sucedieren en él, su aumento y conservación, y que tengan cuidado de que se cumpla lo que io dexo dispuesto en testamento»¹⁶⁸. María de Lazcano dedicó su vida a la custodia del mayorazgo del linaje para legarlo a sus hijos, pero la muerte de estos frustró sus expectativas. Tras ver las desgracias y la soledad que la acompañaron, bien podemos decir que hizo honor al lema familiar:

«Nemo ante obitum beatus» [«Nadie es feliz antes de la muerte»]¹⁶⁹

Diego Cambero falleció después de María de Lazcano y a esta la sucedió su hermana Elvira¹⁷⁰. Su hijo y siguiente en la sucesión, Diego, falleció sin descendencia antes que su madre, y fue su hermano Baltasar quién recibió el mayorazgo al fallecer esta,

165 Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo, op. cit.*, pág. 381.

166 AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1664, f. 27. Adjudicación de unos censos por los testamentarios de María de Lazcano a favor del convento de Santa Teresa.

167 ACSAL, Crónica del traslado a la nueva iglesia del convento de Santa Ana de Lazcano, s. f.

168 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 4. Testamento de María de Lazcano.

169 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 379; Publio OVIDIO: *Metamorfosis* (trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín). Madrid: Alianza, 2008, pág. 136.

170 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 81. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano, que quedaron a su muerte. Ignoramos la fecha exacta de la muerte de Diego Cambero, pero este documento de veinticinco de mayo lo menciona como ya difunto; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 7 y 8. Testamento de María de Lazcano.

pero también murió sin herederos¹⁷¹. Con la muerte de Baltasar de Lazcano el ocho de febrero de 1695¹⁷² se extinguió la línea principal del linaje, provocando el pleito entre los descendientes de otras ramas: Juan Antonio de Arteaga y José de Cambero y Lazcano, hijo de Juan de Cambero y Magdalena de Lazcano. El Real y Supremo Consejo de Castilla dictó sentencia a favor de Juan Antonio de Arteaga, el veinticinco de noviembre de 1697, por ilegitimidad de Magdalena¹⁷³. El señorío de Lazcano recibió la grandeza de España de segunda clase el veintitrés de abril de 1780, elevada a primera clase por Carlos IV el doce de noviembre de 1789, en atención a los servicios del linaje¹⁷⁴. Una descendiente del mencionado Juan Antonio, Almudena de Arteaga, es la actual señora de Lazcano.

171 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1668, f. 47. Escritura de asiento para el maestro de la escuela de Lazcano, a favor de Juan de Ceberio. En este documento, de veintisiete de septiembre, Elvira de Lazcano aparece ya como señora de Lazcano y su hijo Diego de Espina y Lazcano, ya difunto.

172 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina, el veintiuno de febrero de 1695, ante Ignacio de Arza, escribano de Villafranca de Ordicia.

173 Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, t. I, lib. II, cap. I, págs. 49 y 50.

174 María Rosa AYERBE IRÍBAR: «El señorío guipuzcoano de la casa de Lazcano...», *op. cit.*, pág. 69.

Capítulo II. Cultura, piedad, gobierno y matronazgo de una noble del Siglo de Oro

«Es señora de muy grandes partes y valor, caudal y gobierno»¹.

María de Lazcano fue cabeza y gobernante de uno de los grandes linajes guipuzcoanos, y además administró los bienes de la Casa de Oquendo. Con un poder inmenso en sus manos, dirigió su hacienda durante más de treinta años, ejerció su autoridad con dureza, y se convirtió en una mujer influyente y dominante. Dueña de grandes recursos económicos, utilizó gran parte de estos para impulsar un ambicioso matronazgo artístico en Lazcano y San Sebastián, que dio como resultado un gran palacio, dos conventos y un colegio de jesuitas.

1. Personas, espacios y lugares

María de Lazcano nace en 1593 y fallece en 1664 con unos setenta y un años, una vida larga que coincide con los últimos momentos del reinado de Felipe II, y los de Felipe III y Felipe IV. Su época se caracteriza en lo religioso por la Contrarreforma católica, que tanto marcará su espiritualidad; en lo cultural por el esplendor de las letras y las artes del Siglo de Oro, de las que tuvo obras representativas; y en lo político y económico, fue testigo de la decadencia de la Casa de Austria. Su vida transcurre a la par que la de Felipe IV, que tan importante fue en su vida, y la de Velázquez. También fue contemporánea de las brillantes escritoras Luisa de Padilla y Manrique, María de Zayas Sotomayor y sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665). La vida de esta religiosa

1 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 1, núm. 2, s. f.

concepcionista, autora de la *Mística Ciudad de Dios*, discurre paralela a la de María de Lazcano y, como esta, mantuvo estrecha relación con Felipe IV.

María de Lazcano personifica el encuentro entre dos mundos: el de la vieja nobleza rural, los Lazcano, y el de las élites urbanas representadas por los Sarría de Abecia y los Oquendo. Por línea paterna es hija de un señor de la tierra y sobrina de religiosos y hombres de leyes. Por la materna, procede de las oligarquías que copan los cargos municipales en villas y ciudades, aunque es su esposo quién alcanza la posición más elevada, muy cerca de Felipe IV. Junto a estos familiares, es obligado señalar a Diego Cambero, su capellán y fiel administrador, figura de enorme relevancia en su vida, cuya cercanía sin duda le proporcionó influjo, poder y riqueza. El amor de María de Lazcano por el solar de su linaje y la obediencia debida a la tradición, están detrás de su voluntad de enterrar a sus hijos en Lazcano, junto a sus antepasados. Aquí podía rezar ante sus sepulturas y celebrar sufragios por sus almas, como si de un enorme panteón se tratara.

El esplendor de su figura y existencia quedan empañados por las pérdidas familiares. Primero fueron sus padres que murieron en poco tiempo cuando todavía era joven. Después su marido e hijos, que fallecieron sucesivamente entre 1639 y 1640, muertes que la dejan sola con unos cuarenta y siete años. Su infancia en Álava y su adolescencia en Lazcano quedan desdibujadas por la escasez de noticias, pero este silencio se rompe a partir de 1633 cuando, al heredar la Casa de Lazcano, su nombre aparece repetidamente en la documentación. Casi toda su vida transcurre en Guipúzcoa: primero en Lazcano, después en San Sebastián a raíz de su boda, y desde 1633 de nuevo en Lazcano, donde fallecerá. En estos lugares habitará tres palacios y un convento: en Lazcano, en el mudéjar de sus antepasados y en otro clasicista construido por ella; y en San Sebastián en el levantado con su marido. En su nuevo palacio de Lazcano pasará pocos años porque es, en realidad, para su linaje. Viuda y sin hijos, se retira pronto a su convento de Santa Ana, donde profesa y fallece. María de Lazcano no vivió aislada entre los muros de estas casas y participa de los acontecimientos de su tiempo: siendo aún niña firma en el palacio familiar de Lazcano el juramento al príncipe de Asturias, futuro Felipe IV. En San Sebastián participa en la recepción dada en 1615 a Felipe III y su hija Ana de Austria, cuando iban camino de Francia con motivo de la boda de la infanta con Luis XIII. Aquí también fue testigo de la canonización de Ignacio de Loyola en 1622, celebrada con grandes fiestas. Además, su proximidad a la realeza, la posición de su marido en la Corte y el trato con nobles guipuzcoanos establecidos en Madrid, como Antonia de Ipeñarrieta, la mantuvieron al día.

2. Carácter, educación y cultura

«Dices verdad, hija —me contestó—. Pero esa capacidad de juicio de la que hablas es un don que Naturaleza otorga lo mismo a hombres que a mujeres, y a algunos más que a otros. No proviene del saber en absoluto. Ahora bien, el saber luce aún más en mentes naturalmente dotadas con agudeza de juicio porque, como sabes, la unión de dos fuerzas es mucho más potente que cada una de ellas por separado. Por lo tanto, me atrevo a decir que si alguien posee por naturaleza una gran capacidad de juicio - lo que se entiende a veces familiarmente por «buen sentido» - y además ha adquirido saber, es seguro que su espíritu es de una calidad admirable. Sin embargo, como tú misma has dicho, poseer lo uno no significa poseer lo otro, porque el juicio es una capacidad natural, mientras que el saber solo se adquiere a través del estudio. Ambos son buenos, por supuesto»².

María de Lazcano fue una dama singular: inteligente y hábil, de fuerte temperamento, ambiciosa, culta y gustosa de la ostentación. La temprana muerte de sus padres y su condición de primogénita forjaron su carácter desde joven y la acostumbraron a mandar y a ser obedecida. Una vez casada, la habitual ausencia de Oquendo del hogar le proporcionó una autonomía poco frecuente entonces para una mujer. Así lo reconoce en su testamento el propio almirante que pide perdón a su esposa por la soledad en que esta ha vivido³. Y ella misma lo señala en una carta, en la que se lamenta de no haber visto a su marido desde hace dieciséis años⁴. Esta situación le obligó a valerse por sí misma y le permitió actuar conforme a su criterio, con firmeza, resolución y autoridad. María de Lazcano fue enérgica e independiente, pero, a la vez, como mujer, esposa y madre, cumplidora de ruegos ajenos y obligaciones impuestas. Así lo vemos cuando funda en San Sebastián el colegio de la Compañía por deseo del almirante, aunque su patronato sea para los Oquendo, o cuando lo hace en Lazcano a petición de su hija. La misma actitud demuestra al acoger a Miguel, el hijo natural de su esposo, por súplica de este. Dicho cumplimiento era lo que se esperaba de ella y contribuía a su imagen de dama de crédito, digna de confianza y honorable. Solo estas consideraciones nos permiten conciliar su independencia y su sometimiento a los deseos ajenos.

Que María de Lazcano fue una persona solvente para asuntos de importancia lo acredita la confianza depositada en ella por Oquendo, que siempre le pidió consejo, como decía Cristina de Pizán que, en *La Ciudad de las Damas*, elogia a los hombres que se dejan advertir por mujeres⁵. La condesa de Aranda recomienda lo mismo:

«Y porque ella tome con más gusto vuestros consejos, mostradle de que os los dê (amorosamente) en lo que entienda conveniros: que siendo una

2 Cristina de PIZÁN: *La Ciudad de las Damas*, op. cit., pág. 143.

3 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia B.

4 Rafael ESTRADA Y ARNÁIZ: *El almirante Don Antonio de Oquendo*, op. cit., pág. 179.

5 Cristina de PIZÁN: *La Ciudad de las Damas*, op. cit., págs. 187-190.

misma cosa con vos à nadie le puede ir más en vuestros aciertos, ni ay de quien tan justamente devays fiaros, como de quien os ama; que como dixo San Gregorio Papa, aquel te dará mejor consejo, que te ama à ti más que à tus dones; conociendo en ella caudal, comunicadle confiadamente las cosas de importancia, que por tenerle acertará, y por virtuosa también será buena para consejera»⁶.

El almirante nombró a su viuda albacea de su testamento, con plenos poderes y le encomendó el cobro de deudas⁷. Asimismo, le encarga la administración de sus propios bienes para que los arriende y gobierne como crea oportuno, y agradece sus consejos: «encargole mi ánima como persona que tanto ha sabido obligarme por todos caminos»⁸.

Su seriedad iba acompañada por un fuerte carácter que los jesuitas sufrieron con ocasión de la fundación del colegio de San Sebastián. En este sentido es muy elocuente el testimonio del jesuita Gaspar Suárez de Toledo:

«era una persona muy suya, que aumentó y multiplicó el legado de su difunto marido pero en tales condiciones que, si no se mudan, no podremos aceptar»⁹.

En el proceso fundacional del colegio también se evidencian su gusto por el lujo y su clara conciencia de rango. Así, exige que todo lo que se haga y ponga en su colegio sea

«muy bueno y suntuoso sin que se repare en costas»¹⁰, «con la mayor ostentación que se pudiere tomando tanto ámbito que se forme una yglesia tan capaz como conviene a tan gran patronazgo y a la autoridad de las personas y a tan grandes fundadores»¹¹.

6 Luisa María de PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA: *Nobleza virtuosa*. Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1637, págs. 74 y 75. Recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000194858&page=1>>.

7 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, caja 23, leg. 6, núm. 13, fs. 83 y ss. Codicilo al testamento de Antonio de Oquendo otorgado en La Coruña el cinco de junio de 1640; GG-GAO PT2398, Felipe de Hércilla, año 1649, f. 94. Carta de poder de María de Lazcano para Diego Cambero, de veintiocho de abril.

8 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia B.

9 Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo, op. cit.*, pág. 371.

10 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hércilla, año 1640, f. 193. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

11 *Ibid.*, f. 189 bis. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

La educación recibida le ayudó a desenvolverse como cabeza de familia, esposa de un personaje de la Corte, y administradora de un mayorazgo¹². La documentación revela su dominio de la escritura, lectura y cuentas. Su alfabetización, y la de sus hermanas, se debió al deseo de sus padres que quisieron que sus hijas, y no solo el heredero varón, recibieran instrucción, una inquietud común a otros progenitores de la nobleza¹³. Algunas noticias documentales nos permiten afirmar que María de Lazcano valoró la cultura y la educación también para la mujer. En este sentido, se preocupó de que su sobrina Isabel de Lazcano, hija natural de su hermano, aprendiera a leer y escribir y pagó los estudios del hijo de esta con los diezmos de la parroquia de Olaberriá¹⁴. Asimismo, deja a su sobrino fray Juan de Jesús María, carmelita descalzo, cien ducados para adquirir libros¹⁵. Y siguiendo un comportamiento muy frecuente en la época, lega una manda para dar estudios a muchachos y parientes de Lazcano y Ataun¹⁶.

La biblioteca nos habla de sus gustos culturales. En ella, al lado de la habitual literatura devocional había obras de entretenimiento, caballerías, picarescas y comedias, propias del Siglo de Oro. Estos géneros están presentes en bibliotecas femeninas de su época que han sido estudiadas, como las de Isabel Moriz, Francisca Luisa de Portocarrero o Lucía de Toledo. Estas señoras de alcurnia compartieron con María de Lazcano el gusto por Lope de Vega, tenían su *Arcadia*, por Juan de Mena o por los clásicos, como Ovidio¹⁷. La afición de María de Lazcano por los clásicos y la literatura del Siglo de Oro lo compartió con otros personajes, dueños de importantes bibliotecas en el XVII, como Diego Sarmiento de Acuña, Lorenzo Ramírez de Prado, o Vincencio Juan de Lastanosa, que tuvieron las mismas obras que ella¹⁸.

12 Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza...*, *op. cit.*, pág. 22. Es muy ilustrativo el caso de las niñas Mendoza, educadas con esmero en los palacios familiares para asumir futuras responsabilidades. Estas damas estuvieron versadas en literatura, matemáticas, latín y, a veces, griego. Además, se las instruyó en los conocimientos necesarios para gobernar estados y señoríos.

13 José Manuel PRIETO BERNABÉ: «Hacia la normalidad lectora...», *op. cit.*, págs. 128, 129 y 130. Algunos padres de la nobleza se preocuparon porque sus hijas recibieran educación. Nobles como Estefanía de Requesens, Inés de Manrique, Luisa de Borja o María de Mendoza fueron instruidas gracias al empeño de sus padres.

14 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano. María de Lazcano paga los estudios del hijo de Isabel de Lazcano, su sobrina, con los frutos decimales de la parroquia de Olaberriá correspondientes a dos años y asegura haber gastado cien ducados de plata en enseñarla a leer y escribir.

15 *Ibid.*, f. 10. Testamento de María de Lazcano.

16 *Ibid.*, f. 12. Testamento de María de Lazcano.

17 José Manuel PRIETO BERNABÉ: «Hacia la normalidad lectora...», *op. cit.*, pág. 145.

18 Sagrario LÓPEZ POZA: «La poesía en bibliotecas particulares notables del siglo XVII», en Begoña LÓPEZ BUENO (dir.): *El Canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, págs. 23, 26, 29, 34 a 35, pág. 38 y 42.

3. Religiosidad, fundaciones y Contrarreforma

«Digo jo primero, que el título principal de que os aveys de preciar, ha de ser el de Christiano, teniendo por asentado el saltar à todos, para conservaros en merecer este, que recibistes de Dios tan de valde, y de que siempre os aveys de reconocer indigno»¹⁹.

Como era común en su época y estamento, María de Lazcano fue profundamente religiosa y tuvo muchas devociones: algunas muy tradicionales en la Iglesia, otras claramente contrarreformistas y, por último, otras más personales. Las más representativas fueron compartidas por su entorno familiar, especialmente su marido e hijos, y quedaron plasmadas en cuadros encargados por María de Lazcano, como veremos más adelante.

Su testamento revela sus devociones preferidas, a las que invoca como intercesoras. Están las habituales: naturalmente la Virgen María, san Juan Bautista y Evangelista, san Antonio y los fundadores de las órdenes mendicantes, san Francisco y santo Domingo. También los dos grandes santos de la Contrarreforma, canonizados en 1622, Ignacio de Loyola y Teresa de Jesús, y cultos familiares como santa Ana, san José y san Bernardo²⁰. Este último fue igualmente devoción de su hijo y explica que funde el convento de Santa Ana para las bernardas recoletas, y en su nombre: «por la devoción que tuvo al glorioso San Bernardo»²¹. A las señaladas debemos añadir el amor a la eucaristía, tan contrarreformista, y otra que es clave en la espiritualidad de María de Lazcano: la Inmaculada Concepción.

San Ignacio y santa Teresa son cultos específicos de la Contrarreforma, compartidos por su marido e hijos. La devoción por Teresa de Jesús cobró protagonismo tras ser proclamada santa en 1622²², y María de Lazcano siempre mostró especial inclinación por ella. Lo certifica el cuadro que poseyó con su imagen y que quiso tener a su lado hasta su muerte en el convento de Santa Ana²³. Además, puso su nombre a su hija, siguiendo la recomendación de la condesa de Aranda: «Y no les pongays nombres de Gentiles, que es barbaridad, sino dadles por Patrones, y Advogados con sus nombres,

19 Luisa María de PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA: *Nobleza virtuosa, op. cit.*, pág. 16.

20 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 1. Testamento de María de Lazcano.

21 ACSAL, leg. H, núm. 6, Domingo de Hercilla, año 1645, fs. 1 y 2. Escritura primera de fundación del convento de Santa Ana.

22 En el año 2018 se celebró una exposición sobre Teresa de Jesús en el Convento de San Juan de la Cruz, en Alba de Tormes (Salamanca), entre julio y diciembre de 2018; de ella derivó un catálogo: Mariano CASAS HERNÁNDEZ (comisario): *Vitor Teresa. Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca* [catálogo de la exposición]. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2018.

23 AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1665, f. 4. Declaración de la abadesa y otras religiosas del convento de Santa Ana de Lazcano.



Figura 14. Retablo de la Virgen del Carmen. Talla de la titular. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia



Figura 15. Los Santos Niños. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor

algunos de los tan excelentes Santos, y Mártires gloriosos que celebra la Iglesia»²⁴. Educa a su hija en esta devoción, funda el convento de carmelitas de Lazcano por deseo de esta, y cultiva devociones promovidas por el Carmelo como los Santos Niños. El afecto por el Carmelo Descalzo lo compartió con su sobrino Juan, hijo de Elvira de Lazcano, que renunciará a su herencia para ingresar en la Orden²⁵, con el propio almirante, que llevaba en sus expediciones una imagen de la Virgen del Carmen²⁶, y con otros Oquendo²⁷.

Esencial en la religiosidad de María de Lazcano y su marido es la devoción por san Ignacio de Loyola, canonizado también en 1622, al que no solo les unía el fervor, sino también el parentesco, pues era antepasado de ella. Este afecto, y la voluntad testamentaria del almirante, la llevaron a fundar para la Compañía el colegio de San Sebastián. Como hemos apuntado para el Carmelo Descalzo, la familia Oquendo sentía asimismo

24 Luisa María de PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA: *Nobleza virtuosa*, *op. cit.*, págs. 87 y 88.

25 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano.

26 Silverio de SANTA TERESA: *Historia del Carmen Descalzo*, *op. cit.*, t. IX, cap. XXV, pág. 693.

27 Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de don Antonio de Oquendo», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 14 (1980), pág. 223.

especial inclinación por los jesuitas, como testimoniaron apoyándolos en sus inicios en San Sebastián. Si a su hija le transmitió la devoción por santa Teresa, a su hijo le educó en el amor por la Inmaculada Concepción, haciendo suyo el fervor inmaculista que vivió España en el XVII²⁸. Esta devoción era especialmente intensa en Guipúzcoa, donde desde 1620 se juraba anualmente su defensa²⁹. Este sentimiento queda certificado en la fundación del colegio, que pone bajo su advocación, y por el lienzo que con este tema encarga para el retablo mayor de Santa Teresa de Lazcano. También adquirió, con otros personajes de San Sebastián, una rica talla de la Inmaculada destinada al primer colegio que la Compañía tuvo aquí³⁰. Pero la principal evidencia de la devoción inmaculista de María de Lazcano es su propio retrato, donde aparece con su hijo, los dos orantes ante la imagen de la Inmaculada. Con este cuadro imitaba a miembros de la realeza y otros nobles que también dejaron recuerdo de su fervor inmaculista en sus retratos, como veremos más adelante.

Junto con las anteriores tuvo otras devociones como el Santo Cristo de Burgos, muy popular en el siglo XVII, cariño que le pudo venir por su hermana, Fausta, que vivía en esa ciudad³¹. De hecho, tuvo en su palacio de Lazcano un cuadro con este tema, que todavía se conserva allí. Este fervor también se plasmó en su testamento, al ordenar la celebración de cien misas en la capilla que dicha advocación tenía en la catedral

28 José Javier RUIZ IBÁÑEZ: «Inmaculismo e hispanofilias en el siglo XVII», en Víctor MÍNGUEZ CORNELLES e Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA (coords.): *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón: Trea, 2018, págs. 171-184; sobre las devociones y religiosidad de la Casa de Austria, véase: Víctor MÍNGUEZ CORNELLES e Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA (coords.): *La Piedad de la Casa de Austria...*, *op. cit.*; en el año 2004 se celebró el ciento cincuenta aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción y se organizaron numerosas exposiciones, de las que se derivaron importantes catálogos: Antonio Ignacio MELÉNDEZ ALONSO (comisario): *Inmaculada* [catálogo de la exposición conmemorativa del 150 aniversario del dogma de la Inmaculada Concepción]. Madrid: Fundación Las Edades del Hombre, 2005; Enrique PAREJA LÓPEZ (comisario): *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma* [catálogo de la exposición celebrada en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, de mayo a noviembre de 2004]. Córdoba: Cajasur, 2004; sobre la relevancia de la Inmaculada Concepción en el arte español, véase Suzanne STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.

29 Nicolás de SORALUCE Y ZUBIZARRETA: *Historia General de Guipúzcoa*, *op. cit.*, págs. 137 y 138. La provincia de Guipúzcoa realizó todos los años el juramento de defender la Inmaculada Concepción, entre 1620 y 1858, cuando fue suprimido al elevarse a dogma de la Iglesia.

30 Ramón de INZAGARAY: *Historia eclesiástica de San Sebastián*, *op. cit.*, pág. 356; este colegio no es el fundado por María de Lazcano y Oquendo, sino una fundación previa de la que hablaremos más adelante.

31 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano.

burgalesa³². María de Lazcano seguía así el espíritu de Teresa de Jesús, también devota de la imagen, que acudió a la citada capilla para pedirle su intercesión cuando iba a fundar el convento de San José y Santa Ana de esa ciudad, en 1582³³. Este fervor no fue excepcional en Guipúzcoa donde, en la localidad de Vergara, tenemos otro Santo Cristo en la sacristía de la parroquia de Santa Marina de Oxirondo.

Asimismo, en su espiritualidad observamos otras devociones muy íntimas y personales, conectadas con su condición de mujer y madre, como la Sagrada Familia, los Santos Niños y san José, cultos alentados en la Contrarreforma por carmelitas y jesuitas, y el último intercesor en su testamento³⁴. En esta piedad más sentimental también destacan santa Ana, san Prudencio y la Virgen de Aránzazu. La primera era la patrona de su linaje, a la que estaba dedicada la capilla familiar en la parroquia de Lazcano y bajo su advocación puso uno de sus conventos. El cariño por san Prudencio, patrón de Álava desde 1645, le viene por su condición de alavesa, y lo acredita la donación que hizo a la ermita de dicho santo, en Lazcano, de veinte ducados para una casulla y un cáliz³⁵. En cuanto a la Virgen de Aránzazu, su culto en Guipúzcoa era antiguo y estaba profundamente enraizado³⁶. María de Lazcano y su esposo participaron de este sentir y juntos regalaron una lámpara de plata a su santuario para que estuviera ante la imagen³⁷. Otra prueba de su devoción es la fundación aquí de un aniversario para conmemorar la victoria de su esposo frente a los holandeses en la batalla de Pernambuco, en 1631, «en defensa de la fe católica»³⁸. Con ocasión de su triunfo, el almirante regaló a Aránzazu el estandarte real, una bandera ganada a los holandeses y una bala de cañón disparada por estos en la contienda. El matrimonio seguía así el ejemplo de otros guipuzcoanos ilustres que también habían mostrado esta veneración, como san Ignacio de Loyola, que visitó el santuario a principios de 1522, el historiador Garibay que lo hizo en 1572, y navegantes como Elcano y Legazpi. El propio Felipe III compartió estos sentimientos

32 *Ibid.*, f. 1. Testamento de María de Lazcano.

33 Teresa de JESÚS [Santa Teresa de JESÚS]: *Libro de las Fundaciones* [1573-1582], en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1970, pág. 662 (carta CDIV), pág. 1252.

34 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 1. Testamento de María de Lazcano.

35 *Ibid.*, f. 1. Testamento de María de Lazcano.

36 Sobre esta devoción mariana en Guipúzcoa, véase: Luis VILLASANTE CORTABITARTE: *Santa María de Aránzazu. Patrona de la Provincia*. San Sebastián: Vardulia, 1964.

37 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 6. Testamento de María de Lazcano.

38 AGG-GAO PT2405, Domingo de Hercilla, año 1660, f. 92. Escritura otorgada por María de Lazcano a favor del convento de Aránzazu. En este documento de doce de abril de 1660, María de Lazcano ordena la celebración de un aniversario, el doce de septiembre de cada año, conmemorando la victoria mencionada que había tenido lugar ese día en 1631.

con María de Lazcano: el monarca subió a Aránzazu el doce de noviembre de 1615 con ocasión de la boda real entre España y Francia³⁹.

Fuera del País Vasco encontramos a una noble contemporánea de María de Lazcano, con la que esta compartió devociones y espíritu contrarreformista: Ana de Mendoza de Luna (1554-1633), VI duquesa del Infantado. Igual que la primera, esta dama practicó una religiosidad fuertemente influida por Trento, con una actitud dogmática y ceremonial, con especial afecto por los mismos santos y órdenes. Como María de Lazcano, Ana de Mendoza siente particular aprecio por la Compañía de Jesús y el Carmelo Descalzo, es devota de san José y firme defensora de la Inmaculada Concepción. Estas preferencias se observan en sus lecturas religiosas, para las que elige los temas marianos, la vida de la Virgen, la de santa Teresa y la Compañía de Jesús. Además, se confiesa con un jesuita, el padre Pecha, funda para las carmelitas el convento de San José en Guadalajara (1619), y comparte el intenso fervor por el misterio inmaculista de María de Lazcano. Si esta encargó una talla de la Inmaculada para los jesuitas de San Sebastián⁴⁰, Ana de Mendoza tuvo en su oratorio dos esculturas suyas, una de Valladolid y otra de Nápoles. Además, lee sobre ella, la defiende, celebra su fiesta, de hecho, es la primera en hacerlo en Madrid, y apoya su causa en Roma. Como hizo María de Lazcano con su hijo, la duquesa del Infantado inculcará el amor por la Inmaculada a su nieto y heredero, Rodrigo, rogándole en su testamento que conserve esta veneración y mantenga los patronatos fundados por ella⁴¹. Las dos damas, movidas por su profunda religiosidad, transmitieron a sus familiares sus propias devociones, que se convirtieron así en las del linaje, comportamiento observado entre las mujeres de la nobleza desde los tiempos medievales⁴². Junto a la duquesa del Infantado, y a caballo entre los siglos XVI y XVII, tenemos a María de Zúñiga, heredera de los condes de Miranda. Es otro personaje femenino destacado, con marcada personalidad, cuyos gustos e inquietudes plasman el paso al Barroco y que, como María de Lazcano, llevó a cabo una ambiciosa labor de promoción artística a mayor gloria de su linaje⁴³.

La piedad de María de Lazcano cristalizó en tres fundaciones religiosas, dos por su exclusiva voluntad y una por deseo de su esposo fallecido, pero ejecutada por ella. El fenómeno fundacional se observa ya en la Edad Media y se prolonga durante la

39 Luis VILLASANTE CORTABITARTE: *Santa María de Aránzazu...*, *op. cit.*, págs. 65 a 67.

40 Ramón de INZAGARAY: *Historia eclesiástica de San Sebastián*, *op. cit.*, pág. 356. María de Lazcano costeó, con otros, una imagen de la Concepción para el colegio de San Sebastián, pero se trataría de la primera fundación, no de la ejecutada por ella y el almirante.

41 Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza...*, *op. cit.*, págs. 288, 293, 306 a 308, 311 y 315.

42 Raquel ALONSO ÁLVAREZ: «Los promotores de la Orden del Cister en los reinos de Castilla y León: familias aristocráticas y damas nobles», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 37, núm. 2 (2007), pág. 707.

43 María José ZAPARAÍN YÁÑEZ y Juan ESCORIAL ESGUEVA: «María de Zúñiga y Avellaneda...», *op. cit.*

Moderna, cuando se intensifica de un modo casi febril al amparo de la Contrarreforma. Llama la atención el protagonismo de la voluntad femenina en este proceso, pues numerosos conventos se debieron a la voluntad de damas que los promovieron con sus fortunas⁴⁴. Muchas tuvieron en común con María de Lazcano la condición de viudas, a veces sin descendencia, y la búsqueda de retiro y protección en el claustro, un encierro que, por otro lado, era considerado la salida más honorable para una viuda⁴⁵. Así lo recogía la condesa de Aranda en su *Nobleza Virtuosa*:

«Si os quedan hijos en edad de poder casarlos, tratad de desembaraços dellos; y sino los tuvieredes, no hallando los amparos dichos de vuestros suegros, ò Padre por faltar todos, ò otra causa, muy buena determinación será, y aún obligatoria (si fuessen los años pocos) retiraros à algún Convento, que una viuda moça, y sin obligaciones que la necessiten à asistir las como las de los hijos no puede parecer bien sola; y aunque no os halleys con salud, ò moción de Religiosa, puede esto ser à fin de solo observar la clausura»⁴⁶.

Con su promoción religiosa María de Lazcano emuló a damas y caballeros, nobles y nuevos ricos, que impulsaron conventos en sus señoríos y lugares de origen. Entre las mujeres fundadoras las hubo pertenecientes a la realeza, nobles, y de familias de comerciantes, algunas de ellas lo hicieron con sus maridos, pero llaman la atención especialmente aquellas que lo realizaron en solitario. En el País Vasco el caso de María de Lazcano es excepcional porque ejecuta tres fundaciones religiosas, no una como fue habitual aquí, un despliegue que la pone al nivel de grandes nobles castellanas. Lo hizo alentada por su piedad, pero igualmente por orgullo de estirpe, como parte de una estrategia de prestigio: fundando en Lazcano, solar de su linaje y cabeza de su mayorazgo, dotaba al pequeño concejo de notoriedad y honor. Varios de sus familiares también patrocinaron conventos. Ya señalamos que, casi al mismo tiempo que ella fundaba el de Santa Teresa, su cuñada María de Oquendo, también viuda, fundaba en Santander el de clarisas de Santa Cruz del Monte Calvario (1641)⁴⁷. Años más tarde lo hacía el general Miguel de Oquendo, hijo natural del almirante, que patrocinaba el de Santa Brígida en Lasarte (1671), donde profesaron dos hijas suyas⁴⁸. María de Lazcano otorgaba

44 Entre estas damas fundadoras destacan dos de la realeza, Juana de Austria, hermana de Felipe II, y la reina Margarita, esposa de Felipe III, que impulsaron dos monasterios emblemáticos en Madrid, las Descalzas Reales y la Encarnación, respectivamente. Al respecto, véase: Ana GARCÍA SANZ y María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ: *Reales Monasterios de Madrid: las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2013, págs. 505-536.

45 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 327 y 328.

46 Luisa María de PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA: *Nobleza virtuosa*, *op. cit.*, págs. 348 y 349.

47 Isabel COFIÑO FERNÁNDEZ: *Arquitectura religiosa en Cantabria, 1685-1754. Las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos*. Santander: Universidad de Cantabria, 2004, pág. 106.

48 Luis MURUGARREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *op. cit.*, págs. 151 y 152.

escritura de fundación del colegio de jesuitas de San Sebastián el diez de diciembre de 1640⁴⁹. Por supuesto no era la primera dama que promovía para la Compañía, pues ya había tenido benefactoras durante el xvi. En el País Vasco y Navarra las fundaciones jesuíticas fueron numerosas, lo que no debe extrañar dado el origen guipuzcoano de san Ignacio, y con frecuencia iniciativa de caballeros y matrimonios⁵⁰. No obstante, tenemos una fundación jesuita impulsada por una mujer en solitario en Vergara, llevada a cabo por Maddalena Centurione (1593)⁵¹. En estos colegios fue bastante común el vínculo de parentesco entre patronos y jesuitas, como en el de San Sebastián. Este elemento lo vemos en el matrimonio fundador del colegio de Azcoitia (1599), pues la esposa Catalina Olano era hija de María Vélez de Loyola y Oñaz, sobrina carnal de Ignacio de Loyola. Lo observamos igualmente en los patronos del colegio de Tudela (1600), Inés de Lasarte y Veráiz y Juan Garcés Bueno, familiares del jesuita Francisco de la Carrera. Y por último en Orduña (1678), donde fundan Juan de Urdanegui y Constanza de Luján y Recalde, ella sobrina de Bartolomé de Recalde⁵².

Es muy expresivo el predicamento que los jesuitas tuvieron entre damas de la realeza y nobles que erigieron para ellos con auténtico entusiasmo. Representativas del xvi son la emperatriz María de Austria, hija de Carlos V y hermana de Felipe II, impulsora del Colegio Imperial de Madrid (1589)⁵³ y Magdalena de Ulloa. Esta dama estuvo casada con Luis Quijada, mayordomo de Carlos V, y al enviudar sin hijos empleó su fortuna en fundar para la Compañía en Villagarcía de Campos (1572), Oviedo (1579) y Santander (1595)⁵⁴. En el xvii promovieron para los jesuitas dos mujeres de la realeza: Margarita y Mariana de Austria. La primera apoyó la construcción en Salamanca del antiguo Real Colegio del Espíritu Santo, cuyas obras comenzaron en 1617⁵⁵, y Mariana

49 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hércilla, año 1640, fs. 189 bis y 193. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián; Eneko ORTEGA MENTXAKA: *Ad Maiorem Dei Gloriam...*, *op. cit.*, pág. 54.

50 *Ibid.*, págs. 54, 55 y 60. En Navarra fundan Inés de Lasarte y Veráiz y su marido, Juan Garcés Bueno (Tudela, 1600), y en Guipúzcoa, Domingo Pérez de Idiáquez y su esposa Catalina Olano (Azcoitia, 1599). En Vizcaya, en las últimas décadas del xvii se funda en Orduña y Lequeitio: en la primera promueven Juan de Urdanegui y su esposa Constanza de Luján y Recalde (1678) y en Lequeitio, José de Mendiola y María Pérez de Bengolea (1687).

51 *Ibid.*, págs. 54 y 55.

52 *Ibid.*, pág. 54.

53 José SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto de Estudios Madrileños, 1952, t. I., págs. 33, 34 y 36.

54 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, pág. 247.

55 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1969, págs. 21y ss. En estas páginas se detalla la fundación del Colegio Real por la reina Margarita de Austria.

de Austria fundó el Santuario de Loyola en Azpeitia (1682)⁵⁶. En 1610 Magdalena de Borja Oñaz y Loyola, condesa de Fuensaldaña, erigió en Valladolid el colegio de San Ignacio, sobre una fundación previa⁵⁷. Esta dama otorga testamento el veintiuno de diciembre de ese año y en él, siguiendo la voluntad de su esposo difunto, decide fundar para la Compañía. Lo hace en su propio nombre y en el de su marido, los dos como patronos, y elige su iglesia como lugar de enterramiento para ambos. Como María de Lazcano, Magdalena de Borja era fiel devota del fundador de los jesuitas y pide que la advocación de la primera fundación, san Antonio, se sustituya por la de Ignacio de Loyola, recién beatificado⁵⁸. Magdalena también era familiar del jesuita, pues por línea materna era su sobrina-nieta y, por tanto, pariente lejana de María de Lazcano. Se da la circunstancia de que la condesa de Fuensaldaña era además, por su rama paterna, nieta de Francisco de Borja, el tercer general de la Compañía. De modo que, además de una especial devoción, los vínculos de parentesco resultaron decisivos⁵⁹. El Carmelo Descalzo, en su rama femenina y masculina, también fue beneficiario de numerosas fundaciones por toda España. En Guipúzcoa, además de María de Lazcano, fundan Francisca de Labayen y Hernández de la Torre (Zumaya, 1609)⁶⁰ y el matrimonio Juan de Amézqueta y Simona de Lajust (San Sebastián, 1663)⁶¹. Fuera del País Vasco, es llamativo el rango de algunas de las promotoras que pertenecían a la alta nobleza, como las Mendoza, certificación del influjo que logró la orden de santa Teresa entre las élites. Fundan para los carmelitas en la primera mitad del XVII: Ana Enríquez de Mendoza, duquesa de Cardona (Lucena, 1600)⁶²; la marquesa de Mondéjar (Alcalá de

56 José Ramón EGUILLOR; Hellmut HAGER y Rafael María HORNEDO: *Loyola. Historia y Arquitectura*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1991, págs. 71 y ss.

57 María Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO: «La Compañía, Gregorio Fernández y los Condes de Fuensaldaña», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 48 (1982), págs. 420, 421 y 422. La Compañía se estableció en Valladolid en 1545. Partiendo de unos inicios modestos, los jesuitas se instalaron en un pequeño hospital propiedad de la cofradía de San Antonio de Padua. Ahí permanecieron hasta que los vizcondes de Altamira, Alonso Pérez de Vivero y María de Mercado, les donaron varias casas. El colegio vallisoletano aumentó el número de alumnos y se convirtió en Casa Profesa con la misma advocación inicial de san Antonio. En el último cuarto del siglo XVI construyeron su iglesia siguiendo el modelo inmediato de la Colegiata de Villagarcía de Campos. Es este templo el que recibió en los primeros años del XVII el patronazgo de la familia Vivero, representada por los V vizcondes de Altamira y I condes de Fuensaldaña.

58 *Ibid.*, pág. 425.

59 *Ibid.*, págs. 422 y 425.

60 Luis MURUGARREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *op. cit.*, pág. 149. El convento de San José de carmelitas descalzas de Zumaya es el más antiguo de los nueve que tienen en el País Vasco.

61 *Ibid.*, pág. 150.

62 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, pág. 502.

Henares, 1614)⁶³; Ana de Mendoza, duquesa del Infantado (Guadalajara, 1615)⁶⁴; y Juana Enríquez de Ribera y Girón, marquesa viuda de Priego (Aguilar, 1649)⁶⁵.

El último convento de María de Lazcano, el de Santa Ana, fue para las monjas bernardas recoletas, el único fundado en Guipúzcoa para esta orden. Con esta iniciativa se vinculaba a dos poderosos personajes que erigieron para estas religiosas: el arzobispo de Toledo, Bernardo de Sandoval y Rojas (Alcalá de Henares, 1613)⁶⁶, y Cristóbal de Sandoval y Rojas, duque de Uceda, primogénito y sucesor del duque de Lerma, que patrocina el convento del Sacramento (Madrid, 1615)⁶⁷.

En el País Vasco hubo otras damas que llevaron a cabo promociones religiosas para diferentes órdenes. Entre estas, y como precedente en el siglo XVI, sobresale Gracia de Olazábal y Erbeta (1520-1574), mujer de gran personalidad que ya recibió la atención de Garibay, que escribió de ella: «tuvo singular valor y religión y dotada de muchos dones de natura y arte»⁶⁸. Descendiente de los Olazábal de Alzo, Gracia de Olazábal había casado con el guipuzcoano Alonso de Idiáquez, secretario del emperador Carlos I. El matrimonio había fundado en 1541 el convento dominico de San Telmo en San Sebastián, pero hasta 1544 no se inician de un modo efectivo las obras. En 1547 Idiáquez es asesinado y, desde este momento hasta su muerte, será su viuda la que impulse y dirija el proyecto fundacional⁶⁹. Cerca de San Sebastián, Mariana de Zarauz y Gamboa, señora de Zarauz, promueve aquí el convento de Santa Clara (1611) como lugar de retiro, después de enviudar. Lo hace con sus hijas, María, igualmente viuda, y Clara, soltera, que también ingresan en él y las tres toman el hábito. Mientras se levantaba el nuevo convento, las damas vivieron en clausura en su propio palacio, donde permanecen entre mayo de 1611 y agosto de 1623 cuando, terminadas las obras, pasan al nuevo edificio⁷⁰. También en Guipúzcoa las recoletas descalzas de san Agustín se

63 José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: *La arquitectura carmelitana (1562-1800)...*, op. cit., pág. 173.

64 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, op. cit., pág. 517.

65 *Ibid.*, pág. 501.

66 *Ibid.*, pág. 371.

67 Virginia TOVAR MARTÍN: *Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pág. 319.

68 Federico ZAVALA ALCÍBAR: «Los Idiáquez de Tolosa y de San Sebastián», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. III, núm. 3 (1947), págs. 394 y 395.

69 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: *El renacimiento oculto de la iglesia de San Telmo en San Sebastián. La capilla-panteón escurialense de los Idiáquez y sus pinturas (1574-1614)*. San Sebastián: San Telmo Museoa, 2017, pág. 53.

70 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, op. cit., págs. 328 y 329; Marqués de TOLA DE GAYTÁN: «Parientes mayores de Guipúzcoa. Señores de la casa solar y palacio de Zarauz, en Zarauz», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. III, núm. 1 (1947), pág. 46; sobre el proceso de fundación y aspectos arquitectónicos de este convento, véase: Ignacio CENDOYA ECHÁÑIZ: *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (ss. XVI-XVIII). Las Franciscanas*. San Sebastián: Franciscana Aránzazu, 1999, págs. 334-347.

vieron favorecidas con una fundación en Eibar. La promueve María de Mallea por disposición testamentaria y encarga las gestiones a su hijo. Este impuso a las religiosas una condición: la aceptación como monja de su tía Magdalena, una anciana de setenta y seis años que deseaba pasar allí sus últimos días, y que a cambio cedía unas casas a la comunidad, que tomaba posesión el ocho de mayo de 1603⁷¹. En Álava, Mariana Vélez Ladrón de Guevara, condesa de Treviana y viuda de Carlos de Álava, promueve en Vitoria un convento para las clarisas en el primer tercio del XVII. Lo funda como panteón familiar y, devota como María de Lazcano del misterio inmaculista, lo pone bajo la advocación de la Purísima Concepción⁷².

María de Lazcano formó parte de ese grupo numeroso de damas que promovieron conventos e instituciones religiosas en el Antiguo Régimen. Funda con generosidad, sí, pero a cambio obtiene unos beneficios: consuelo espiritual, prestigio para su linaje y perpetuación de su memoria. Lo hace por piedad, pero con orgullo de rango, y las condiciones que impone en las escrituras fundacionales así lo reflejan. La viudedad y falta de hijos, su deseo de retiro, el honor, el parentesco y afecto por determinados santos y órdenes, explican su gran labor fundacional.



Figura 16. Vitoria. Convento de la Purísima Concepción o de San Antonio. Iglesia. Fachada

71 Luis MURUGARREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *op. cit.*, pág. 142.

72 Julián CANTERA ORIVE: «S. Martín, S. Antonio y Sta Cruz», en Emilio ENCISO VIANA (coord.): *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*. Vitoria: Obispado de Vitoria; Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, t. III, págs. 237 y 240; Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: Arquitectura*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1990, págs. 73 y ss. y 111 y ss.

4. «Es señora de muy grandes partes y valor, caudal y gobierno»⁷³

Estas palabras dedicadas a María de Lazcano la retratan perfectamente como señora de la Casa de Lazcano, profundamente unida al solar y la tierra de sus antepasados. Orgullosa de su ascendencia, su actitud fue la de una noble, y estuvo cerca de los círculos cortesanos. Las muertes de su hermano primero y de su marido después, pusieron en sus manos la administración de una gran hacienda, la de los Lazcano, y se ocupó de la de los Oquendo. Su mayorazgo fue uno de los más ricos de Guipúzcoa y además administró el de su esposo, por encargo de este, como aconsejaba hacer la condesa de Aranda:

«Quando hagays ausencias largas, dexad siempre el gobierno, y poderes à vuestra muger: que lo deveys por amor, y estimación: y quantas órdenes, y cartas embiaredes à vuestros criados, y vassallos, remitidlas a ella, haziendo lo mesmo en las enfermedades; que el huyr desto, es desestimar el marido a su mujer»⁷⁴.



Figura 17. Álava. Valle de Arana

73 ANNM-Fondo Lazcano, leg. 1, núm. 2, s. f.

74 Luisa María de PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA: *Nobleza virtuosa, op. cit.*, pág. 75.

En el Antiguo Régimen la mujer noble desempeñó un papel esencial en su estamento como continuadora del linaje, depositaria del honor familiar y gobernante de señoríos. La viudedad, la ausencia del esposo y la muerte, o falta, de heredero masculino, pusieron en sus manos mayorazgos y haciendas. En el caso de María de Lazcano en pocos años fallecieron los varones de su familia, hermano, marido e hijo, y durante su matrimonio Oquendo estuvo habitualmente embarcado o en la Corte. Su labor como administradora resulta impresionante: hábilmente saneó las deudas heredadas de su hermano, acrecentó el mayorazgo recibido y litigó para defender sus intereses, concedora de los mecanismos e instancias judiciales oportunos. La enorme cantidad de documentos con su firma alusivos a pleitos, ventas, compras y arrendamientos, cartas censales y de pago, juros e inventarios de bienes, hablan de su poderío económico y de sus dotes para la administración. María de Lazcano se nos revela como una dama muy rica, de las que más «entre Burgos y la mar». Los censos y juros, la explotación de montes, pastos y molinos, tierras de cereal y viñas, le proporcionaban cuantiosos ingresos. Junto a estos recursos, una fuente de riqueza clave fue el derecho a los diezmos de sus ocho parroquias; pocos linajes guipuzcoanos poseyeron más.

Como administradora, María de Lazcano tuvo que hacer frente a frecuentes conflictos que pusieron a prueba su capacidad. En Contrasta, Corres y Valle de Arana, los vecinos intentaron escapar de su jurisdicción y pasar a la real. Los de Contrasta se opusieron a su dominio y en 1647 la pusieron pleito ante la Chancillería de Valladolid, apoyados por el fiscal del rey, para pedir la reversión del señorío al patrimonio real. Para no ser despojada de la villa, María de Lazcano dio poder a Diego Cambero para que hiciera los donativos pertinentes al monarca y comprara de la hacienda real⁷⁵. A tal fin, vendió en Madrid algunas joyas a través de Francisco Sáenz de Lazcano, y pudo entregar al rey once mil ducados de plata y ocho mil de

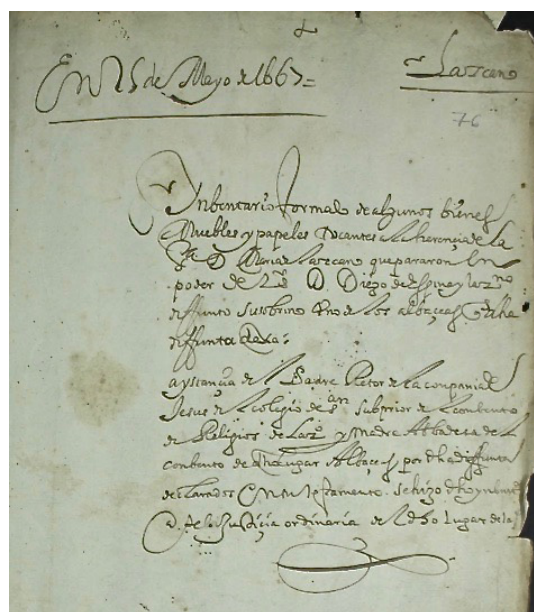


Figura 18. Inventario de los bienes y documentos que dejó María de Lazcano a su muerte. AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 76

75 AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1647, f. 35. Carta de poder de Fausta Dionisia de Lazcano, para la defensa de sus derechos como sucesora inmediata de María de Lazcano, ante la Real Chancillería de Valladolid; AGG-GAO PT2398, Felipe de Hercilla, año 1649, f. 94. Carta de poder de María de Lazcano para Diego Cambero.

vellón⁷⁶. Finalmente, logró asegurarse su señorío con el reconocimiento del propio Felipe IV por Real Cédula de doce de abril de 1654. Este documento aporta un nuevo dato acerca de la actividad constructora de María de Lazcano, pues señala que ha reconstruido la fortaleza de Contrasta, pero su relevancia va más allá porque nos la muestra como una noble cercana al rey. El tono y las palabras de Felipe IV muestran el afecto y admiración que siente hacia ella: «deviaos compensar por lo mucho que habiades trabajado en reedificar y reparar una casa fuerte y muros de la dicha villa», dice el monarca refiriéndose a Contrasta⁷⁷.

No fueron los vecinos los únicos que intentaron arrebatarse estos señoríos: su sobrina Magdalena de Lazcano le puso pleito en la Chancillería de Valladolid reclamando la propiedad de Contrasta, Ulíbarri, Alda y Arana, alegando que le pertenecían por ser hija natural y sucesora de Felipe de Lazcano⁷⁸. Magdalena no consiguió sus pretensiones y para compensarla María de Lazcano fundó un mayorazgo en 1651 para ella y sus descendientes⁷⁹. En otras ocasiones fueron problemas con vicarios y beneficiados de las parroquias de las que era patrona, como ocurrió en la de Zaldivia, o se vio envuelta en otros pleitos, por ejemplo sobre el reparto de la oblada en la de Lazcano⁸⁰. También se le opusieron los vecinos de Ataun, que se negaron a pagarle rentas y frutos, e intentaron impedir que cobrara los diezmos de la parroquia y la mitad de las rentas de los molinos a la que tenía derecho⁸¹.

El influjo, intereses y actividades de María de Lazcano alcanzaban Valladolid, Sevilla, Cádiz y las Indias. Esta dispersión de su patrimonio fue un inconveniente para su gobierno que ella resolvió empleando los servicios de personajes de confianza que, a modo de agentes, actuaban en su nombre con plenos poderes. Entre ellos destacan algunos jesuitas, revelador de que su vinculación con la Compañía no fue solo devocional, que percibieron para ella deudas en censos, juros y rentas. Igualmente recurrió a su primo, Pedro de Lazcano Centeno, residente en Lima, para que cobrara las rentas

76 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 3 y 7. Testamento de María de Lazcano.

77 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 20, núm. 38, s. f.; Micaela PORTILLA VITORIA: *Torres y Casas Fuertes en Álava*, *op. cit.*, pág. 392.

78 Magdalena de Lazcano era vecina de Lazcano y se había casado en 1645 con Juan Cambero, sobrino de Diego Cambero; AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1647, f. 63. Poder de Magdalena de Lazcano para la defensa de sus derechos como sucesora de su padre, Felipe de Lazcano, ante la Real Chancillería de Valladolid.

79 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1652, f. 169. Escritura de vínculo y mayorazgo a favor de la Casa de Lazcano, de trece de octubre de 1652. Dicho documento señala que María fundó un mayorazgo para su sobrina y sus descendientes el veintiuno de marzo de 1651.

80 ADP, Secr. Ollo. C/742-núm. 24, año 1636; ADP, Secr. Ollo. C/811-núm. 17, año 1655.

81 AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1646, f. 36. Poder de María de Lazcano a Diego Cambero, de veinte de septiembre.

que el rey había concedido a su marido en el repartimiento de Tucumán y Mochumí, en el corregimiento de Saña. En Madrid velaba por sus intereses Francisco Sáenz de Lazcano y en Sevilla el capitán Juan López de Gamarra⁸².

Con su buen hacer colocó parte de su riqueza en censos y juros y multiplicó la herencia familiar, prestando dinero a aldeanos y nobles, algunos tan importantes como el duque de Ciudad Real, perteneciente a la familia Idiáquez⁸³. María de Lazcano siguió al frente del mayorazgo hasta sus últimos años, defendiendo las prerrogativas de su linaje y pleiteando siempre que estimó oportuno. En 1661 se opuso al fiscal del rey que le reclamaba 774 800 maravedís por los soldados que, según el monarca, debía pagar su linaje. Ante la demanda real, ordenó a Francisco Sáenz de Lazcano que la defendiera argumentando que su Casa no era de título y, por tanto, no tenía que pagar esa cantidad⁸⁴. Incluso en un documento muy tardío, fechado el veintitrés de enero de 1662, y con una salud ya muy quebrada, la vemos otorgando poder al padre Diego Bernardo de Quirós, prior general de la Compañía de Jesús, y a Diego Cambero, para que cobren unas deudas en su nombre⁸⁵. Los pleitos ante la Chancillería de Valladolid, los agentes a su servicio en lugares muy distantes, los préstamos a grandes nobles, los censos y juros en territorios dispersos, proyectan a María de Lazcano mucho más allá del País Vasco.

Como señora de la Casa de Lazcano heredó el patronazgo de varias parroquias y capillas y con él las obligaciones de protegerlas, mantenerlas y de velar por la dignidad del culto y sus servidores, como debía hacer todo noble:

82 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 2. Testamento de María de Lazcano.

83 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, fs. 78, 79 y 80. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano, que quedaron a su muerte. Este documento enumera las escrituras censales que María de Lazcano tenía en Guipúzcoa contra vecinos de Lazcano, Beasain, Orendain, Ataun y Olaberría, y en Navarra en los pueblos de Alsasua, Ciordia, Estella, Lacar, Cirauqui, Villamayor y Urbiola; AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1642, f. 122. Poder de María de Lazcano a Diego Ramírez de Urbina para el cobro de los réditos de los censos sobre los bienes del conde de Villamor y del duque de Ciudad Real; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Recoge más documentación relativa a cuestiones económicas tocantes a los Lazcano y al conde de Villamor.

84 AGG-GAO PT2405, Domingo de Hercilla, año 1661, f. 36. Carta de poder de María de Lazcano para Francisco Sáenz de Lazcano; María del Mar FELICES DE LA FUENTE: «Recompensar servicios con honores...», *op. cit.*, pág. 413. El conde-duque de Olivares estableció la exigencia del pago de lanzas y medias annatas a los personajes que habían recibido títulos nobiliarios, como un mecanismo para obtener recursos con los que financiar los gastos de guerra. Esta exigencia se estableció por decreto de veintidós de mayo de 1631 y las cédulas de dieciocho de agosto de 1631 y diez de diciembre de 1632.

85 AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1662, f. 1. Poder de María de Lazcano al padre Diego Bernardo de Quirós y a Diego Cambero.

«De las Iglesias de vuestro Estado hareys cuydar mucho (que no están desobligados desto los Señores temporales, por tocar principalmente à los Obispos) procurad las tengan con toda decencia, y proveydas de lo necesario; y para edificarlas, y adornarlas con Retablos, como también para Hermitas, y otras cosas de devoción de vuestros vassallos los ayudareys con limosnas, y se las alabareys»⁸⁶.

Estos espacios proporcionaban a María de Lazcano el marco idóneo para escenificar su autoridad haciendo uso de las prerrogativas señoriales que poseía en ellos: el derecho de presentación de vicarios y beneficiados, los asientos reservados para ella y su parentela, las sepulturas familiares cerca del altar mayor, la capilla del linaje en la parroquia de Lazcano, las misas y aniversarios por las almas de los antepasados... Todo ello publicitaba el dominio de María de Lazcano. Como patrona también estableció costumbres y devociones de su gusto en las celebraciones religiosas en sus parroquias y así lo hizo en la de Lazcano. En esta, como demostración de amor a la eucaristía, una devoción muy contrarreformista, impuso «tener descubierto el Santísimo Sacramento à la Missa maior, como io lo dejo introducido de algunos años a esta parte»⁸⁷. Para que se hiciera con la reverencia debida, encargó seis candelabros de plata para que lo acompañaran con las velas encendidas⁸⁸. Y como dueña de la capilla de la Virgen de los Remedios, en el convento de San Francisco de Vitoria, deja una manda de cien ducados para adornar la imagen y su retablo⁸⁹. Todos estos derechos y deberes de María de Lazcano constituían signos de distinción social o, como califica Antonio Urquizar, *marcas visuales de nobleza*⁹⁰.

Una de las expresiones más elocuentes de la posición de María de Lazcano es su joyero y ajuar formado por alhajas, plata labrada y lujosos muebles. Una muestra de todo ello es el conjunto de piezas que regaló a parientes y deudos, por afecto y servicios prestados, sobre todo en sus últimos años de vida. Estas alhajas, muchas de diamantes, nos permiten imaginar el boato que la rodeó.

86 Luisa María de PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA: *Nobleza virtuosa, op. cit.*, págs. 21 y 22; sobre la promoción artística como comportamiento prescrito por los tratados españoles de la nobleza, véase: ANTONIO URQUÍZAR HERRERA: «Políticas artísticas y distinción social en los tratados españoles de nobleza», en Juan Jesús BRAVO CARO, José Miguel DELGADO BARRADO y Enrique SORIA MESA (coords.): *Las élites en la Edad Moderna: la monarquía española*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2009, págs. 225-239.

87 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 7. Testamento de María de Lazcano.

88 *Ibid.*, f. 11. Testamento de María de Lazcano.

89 *Idem.*

90 ANTONIO URQUÍZAR HERRERA: «Nobleza y políticas artísticas», en Alicia CÁMARA MUÑOZ, José Enrique GARCÍA MELERO, ANTONIO URQUÍZAR HERRERA, Diana CARRIÓ-INVERNIZZI y Amaya ALZAGA RUIZ (auts.): *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, pág. 166.



Figura 19. Joyero de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular

Cuando Miguel de Oquendo se casa con Teresa de San Milián, María de Lazcano funda un mayorazgo para él y sus descendientes con cuantiosos bienes, casas, tierras y pinturas, pero también algunos muebles, plata labrada y joyas muy valiosas. Así, le regala una cadena de oro de más de mil ducados, un trencillo de diamantes de otros mil, una venera también de diamantes de trescientos, y plata labrada por valor de quinientos ducados. Entre el mobiliario destaca una cama de damasco carmesí con cenefas de brocado, de más de seiscientos ducados⁹¹. Incluso en la sobriedad de su retiro conventual, María de Lazcano conservó un rico ajuar y joyas que va a regalar y vender en sus últimos años de vida. A su hermana Elvira deja una sortija de diamantes, unas arracadas de perlas, algunos cubiertos de coral y un rosario de cristal; también regala un cofrecito de carey guarnecido en plata⁹². A su sobrina Josefa de Arriola entrega un «cestañico» de plata; a Teresa de San Millán y Oquendo, una sortija de oro guarnecida de diamantes con una turquesa en la mitad y un rosario de coral engarzado en oro; a su primo Antonio de Agurto, varias cadenas de cordoncillo de oro; a su sobrino Baltasar regala una «joia» y tres sortijas de diamantes, de cuatrocientos ducados, y diversas piezas de plata sobredorada como una fuente y una jarra, de más de ciento veinte⁹³. Francisco Sáenz de Lazcano recibe una sortija y un lazo de diamantes, «en señal del reconocimiento que tengo a los servicios que me ha hecho», y José de Samano, viudo

91 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1645, fs. 43 y 44. Carta de pago de Miguel de Oquendo para María de Lazcano.

92 ACSAL, leg. 6, núm. 287, s. d., f. 4. «S. XVII. Diversas cuentas de todo el siglo».

93 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 3 y 8. Testamento de María de Lazcano.

de su hija, una cama con caídas de seda⁹⁴. Por último, vendió por medio de su administrador, su sobrino Diego y Miguel de Oquendo, cubiertos, salseras, vasos y salvillas de plata y otras joyas⁹⁵.

María de Lazcano estuvo muy por encima, económica y socialmente, de las mujeres del estamento hidalgo guipuzcoano. Sin ser una noble titulada adoptó modos de expresión nobiliaria y exhibió orgullosamente su posición. Con su comportamiento participó e impulsó la estrategia de ennoblecimiento y asimilación con la nobleza castellana que los Lazcano, como otros parientes mayores, habían seguido desde mediados del xvi⁹⁶. Aunque alejada físicamente de la Corte, es un personaje cercano a Felipe IV, que concedió a su familia honores y mercedes. Sus vidas discurren paralelas pues el rey fallece en 1665, al año siguiente que ella. Este monarca formó parte de la vida de María de Lazcano desde la infancia de esta: siendo niña le juró fidelidad cuando aún era príncipe de Asturias, por minoría de edad de su hermano, y mantuvieron correspondencia⁹⁷. También fue este soberano quién prometió un título a su marido, que le sirvió muchos años, e hizo caballeros de Santiago a su hijo Antonio Felipe y al de su esposo, Miguel de Oquendo y Molina. En señal de lealtad y gratitud por todo ello, María de Lazcano encargará un retrato del monarca para su palacio, del que hablaremos después.

La señora de Lazcano dedicó su vida a honrar su apellido, defiende tenazmente las prerrogativas de su linaje, y prefiere vivir en Guipúzcoa para administrar personalmente su mayorazgo en lugar de en la Corte. Sin duda, podía haber vivido aquí, donde su esposo era un personaje destacado, como hizo otra guipuzcoana, Antonia de Ipeñarrieta, casada sucesivamente con servidores del rey⁹⁸. Las dos damas se conocieron y trataron: sus linajes procedían de la comarca guipuzcoana del Goyerri, tenían sus casas solares a

94 *Ibid.*, fs. 3 y 8. Testamento de María de Lazcano; Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, págs. 151 y ss. En determinados supuestos la dote podía volver al tronco, es decir, a la familia que la aportaba. Esta reversión de la dote en determinados supuestos tenía como objetivo impedir que los bienes dotales cayesen en manos extrañas de las que procedían. Algunas de estas circunstancias eran la disolución del matrimonio sin hijos, como ocurrió en el caso de María Teresa de Oquendo y Lazcano, o, si los había, morían antes de llegar a edad de testar o abintestatos y sin descendientes.

95 ACSAL, leg. 6, núm. 287, s. d., s. f. «S. XVII. Diversas cuentas de todo el siglo».

96 Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, págs. 108 y 109.

97 Sobre el papel de la mujer de la realeza y noble en la corte de los Habsburgo españoles, véase: María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (coord.): *Mujeres en la Corte de los Austrias...*, *op. cit.*

98 CORRAL Y MAESTRO, León: *Don Diego de Corral y Arellano y los Corrales de Valladolid: apuntes históricos*. Madrid: Vda. e Hijos de M. Tello (impr.), 1905, págs. 45 y 47. Recuperado de <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=1153>>. (Consultado el 25/1/2019). Antonia de Ipeñarrieta y Galdós se casó en Madrid en 1627 con Diego de Corral y Arellano, después de enviudar de García Pérez de Araciél. Fallecida en 1634, mandará enterrarse en el convento de carmelitas de Madrid.

pocos kilómetros y mantenían relaciones económicas⁹⁹. El amor de María de Lazcano por las raíces familiares y la lealtad a una tradición heredada, explican su deseo de enterrar a su familia en el solar del linaje.

La muerte de su único hermano varón sin descendencia legítima la convirtió en cabeza del linaje, y depositaria de un honor que sus antepasados habían cimentado con las armas y los servicios a la monarquía¹⁰⁰. En el Antiguo Régimen esa circunstancia, o el ser hija única, convirtieron a muchas mujeres en herederas de títulos y haciendas. En el XVI podemos encontrar en Guipúzcoa sucesoras del linaje familiar, o fundadoras de un nuevo mayorazgo. No obstante, ninguna con la dimensión económica y social de María de Lazcano, ni con su significación. Entre estas damas tenemos a su propia suegra, María de Zandategui, que heredó de su padre el mayorazgo de Lasarte, a Juana de Mallea, Marina López de Mallea, Elvira Pérez de Larrínaga o Ana Ocampo, todas ellas «señoras de gobierno», en palabras de Oihane Oliveri¹⁰¹. Aunque de proyección y expectativas limitadas a un marco local, estos casos son ilustrativos de mujeres que rigieron haciendas y parentelas. Por supuesto disfrutaron de cierto rango, pero no eran realmente nobles y desde luego no tuvieron conexiones con la Corte, pero presentan los mismos comportamientos que reproducirá después María de Lazcano a un nivel muy superior.

Frente a la moderación de los ejemplos anteriores, encontramos dos guipuzcoanas que brillaron por su categoría y riqueza: las ya citadas Mariana de Zarauz y Gamboa, señora de Zarauz (1552/1556-1603) y Antonia de Ipeñarrieta (1599/1603-1634). Como María de Lazcano, la primera desciende de parientes mayores y hereda el mayorazgo al morir su hermano Miguel sin sucesión. Realizó un matrimonio desigual, pero muy ventajoso

99 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 4, núm. 6, s. f. Cartas de pago y papeles tocantes al crédito de Antonia de Galdos, viuda del contador Cristóbal de Ipeñarrieta, en Felipe de Lazcano, de dos de septiembre de 1619. Este documento refleja las relaciones económicas entre los padres de Antonia de Ipeñarrieta y el hermano de María de Lazcano.

100 Oihane OLIVERI KORTA: *Mujer y herencia en el estamento hidalgo...*, *op. cit.*, pág. 251. El buen nombre de la familia era un bien extremadamente valioso del que eran depositarias las mujeres del linaje y que debían salvaguardar con una conducta honrosa.

101 Oihane OLIVERI KORTA: «El gran gobierno de la dicha señora». Economía doméstica y mujer en el estamento hidalgo guipuzcoano», en José María IMÍZCOZ BEUNZA y Oihane OLIVERI KORTA (eds.): *Economía doméstica y redes sociales en el Antiguo Régimen*. Madrid: Sílex, 2010, pág. 89, 98, 101, 102 y 105. Juana de Mallea recibió el vínculo de Mallea al fallecer todos sus hermanos varones, llamados sucesivamente a la sucesión. En el caso de Marina López de Mallea, fundó con su esposo el mayorazgo de Eguino-Mallea, y su relevancia, como propietaria de buena parte de los bienes a vincular, se plasmó en el nombre del mayorazgo, que recoge su apellido junto al de su marido. Se da la circunstancia de que esta dama fue heredera de su padre y que su madre, Elvira Pérez de Larrínaga, lo había sido a su vez del suyo. Como estas, Ana Ocampo también fue sucesora de sus padres y de su tío materno, Nicolás López de Irarraga.



Figura 20. Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós y su hijo don Luis. Óleo sobre lienzo. Diego Velázquez, h. 1632. Madrid. Museo del Prado

para su linaje, con Francisco Buquer de Warthon, hijo de un católico inglés que huyó de las persecuciones de Enrique VIII. Este caballero poseía el solar de Igarza, en Oiquina, pero su fortuna procedía de los negocios y el comercio, con intereses en la siderurgia y Sevilla¹⁰². Esta diferencia de origen puede a primera vista sorprender pero no fue el único matrimonio entre descendientes de parientes mayores y mercaderes. De hecho, esta boda revela la clara conciencia que los Zarauz tenían del mundo en que debían participar, si no querían empobrecerse y perder influencia. La misma intención hubo en el enlace entre María de Lazcano y Oquendo. A diferencia de esta, no nos consta que Mariana de Zarauz, pese a su posición, tuviera conexiones con la corte madrileña.

El caso de Antonia de Ipeñarrieta es distinto. De una familia distinguida de Urrechú, no descende de parientes mayores ni de la vieja nobleza rural, sino de personajes al servicio de los reyes en la Corte, y no es heredera del linaje familiar. Su padre, Cristóbal de Ipeñarrieta, fue secretario y consejero de Felipe II y Felipe III¹⁰³, y ella contrae matrimonio en varias ocasiones con altos funciona-

102 Marqués de TOLA DE GAYTÁN: «Parientes mayores de Guipúzcoa...», *op. cit.*, págs. 45 y 46. Mariana de Zarauz y Gamboa y Hernani nació en el palacio de Zarauz entre 1552 y 1556. Al fallecer su hermano Miguel sin sucesión heredó el mayorazgo familiar con los patronatos de Santa María de Zarauz, el de San Esteban de Aya y el de San Román de Alzola; Álvaro ARAGÓN RUANO: «En una casa y mantenimiento. Estrategias familiares en Guipúzcoa durante la Edad Moderna a través del caso de la familia Zarauz», *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos* [en línea]. Recuperado de: <<https://doi.org/10.4000/nuevo-mundo.17153>>. (Consultado el 23/1/2019).

103 Sobre los Ipeñarrieta, véase: Ion Ander ARCELUS GARCÍA, David CANO BECERRO, Nerea IRAOLA GARMENDIA y Borja PRIETO ESNAOLA: *Los Ipeñarrieta, un linaje al servicio de los Austrias*. Urretxu (Guipúzcoa): Urretxuko Udala, 2017.

rios¹⁰⁴. Como María de Lazcano, Antonia de Ipeñarrieta es devota de santa Teresa y el Carmelo Descalzo, y cuando fallece en 1634 es enterrada en un convento de carmelitas de Madrid¹⁰⁵. Prueba de su elevado estatus es el encargo a Velázquez de su retrato y los de su primer marido, García Pérez de Araciel, de Felipe IV y del conde-duque de Olivares, en 1624¹⁰⁶.

Por tanto, estamos ante una dama plenamente integrada en la Corte, por nacimiento y matrimonio, y cercana a la familia real. Aunque asentados en Madrid, los Ipeñarrieta procedían de la misma comarca que los Lazcano y tenían su palacio en Urrechu, a pocos kilómetros del de estos. Dada esta proximidad es indudable que María de Lazcano y Antonia de Ipeñarrieta se conocieron y trataron. Las dos, como otras damas conectadas con el poder, seguramente ejercieron su influencia para favorecer a su parentela y amistades¹⁰⁷.

Fuera del mundo guipuzcoano también encontramos personajes femeninos muy singulares, damas influyentes y poderosas, como las Mendoza. Estas con frecuencia quedaron al frente de sus señoríos al fallecer sus esposos durante la minoría de edad de los herederos, o cuando los primeros se ausentaban del hogar por sus ocupaciones políticas o bélicas, pero también fueron herederas por derecho propio¹⁰⁸. En el siglo XVII destacaron tres mujeres que presentan experiencias y actitudes comunes a María de Lazcano: Leonor de Guzmán y la sexta y octava duquesas del Infantado. La primera se convirtió en cabeza del linaje por las muertes sucesivas de su esposo, suegro e hijo primogénito, y mientras su nieto fue menor de edad. Leonor de Guzmán actuó como jefa de la familia, y rigió los señoríos del linaje con rigor durante veintidós años, de 1639 a 1661, prácticamente los mismos que María de Lazcano. Las dos se movieron por unas perspectivas, ideología y memoria histórica comunes¹⁰⁹.

104 Javier BARRIENTOS GRANDON: <<http://dbe.rah.es/biografias/31154/garcia-perez-de-araciel>> (Consultado el 24/1/2019); Rafael MUÑOZ HERNÁNDEZ: <<http://dbe.rah.es/biografias/23671/diego-de-corrал-y-arellano>> (Consultado el 24/1/2019); León CORRAL Y MAESTRO: *Don Diego de Corral y Arellano...*, *op. cit.*, pág. 45. Antonia de Ipeñarrieta casó primero con García Pérez de Araciel, que fue consejero del rey, y la segunda vez en 1627, en Madrid, con Diego de Corral Arellano, de la Cámara de Castilla y del Consejo de Hacienda.

105 León CORRAL Y MAESTRO: *Don Diego de Corral y Arellano...*, *op. cit.*, pág. 47.

106 José CAMÓN AZNAR: *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964, págs. 301 y 303.

107 Sobre el papel y la influencia que algunas damas llegaron a detentar en la corte de los Austrias, véanse: Alistair MALCOLM: «Spanish Queens and Aristocratic Women at the Court of Madrid: 1598-1665», *op. cit.*; María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (COORD.): *Mujeres en la Corte de los Austrias...*, *op. cit.*

108 Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza...*, *op. cit.*, pág. 32.

109 José Manuel de BERNARDO ARES: «Prólogo», en Rosa María GARCÍA NARANJO: *Doña Leonor de Guzmán o el Espíritu de Casta. Mujer y nobleza en el siglo XVII*, *op. cit.*; Rosa María GAR-

Ana de Mendoza de Luna y de la Vega, VI duquesa del Infantado (1554-1633) es un personaje muy atrayente que compartió con María de Lazcano vivencias, la cercanía a Felipe IV y el espíritu contrarreformista. Con ella se rompió la línea hereditaria masculina de la Casa del Infantado, y fue la primera mujer en suceder en el título y patrimonio ducales al fallecer sus hermanos varones¹¹⁰. Como María de Lazcano, la duquesa del Infantado se enorgullece de su apellido y se preocupa por la conservación de sus señoríos pero, a diferencia de la primera, muere dejando el ducado endeudado¹¹¹. A pesar de todos los límites y condicionantes de la época, las dos actuaron con determinación como cabezas de familia y defensoras de sus intereses, a la vez que con una profunda religiosidad¹¹². Unos años después otra mujer heredará el título ducal, Catalina Sandoval y Mendoza (1616-1686), VIII duquesa del Infantado, al morir sin descendencia su hermano¹¹³. Un comportamiento recurrente entre las Mendoza fue dejar bien situados a sus segundones, instituyendo mayorazgos para ellos y dejando títulos y riqueza a todos los descendientes¹¹⁴. María de Lazcano, sin hijos, hizo lo mismo con sus sobrinos.

Con estas damas la señora de Lazcano no solo compartió el ejercicio del poder señorial, sino también ideología, mentalidad y el afán por la perpetuación de su memoria. Sin duda, fue la mujer más rica y poderosa de su tiempo en Guipúzcoa, el personaje femenino más brillante, con una influencia, intereses y ambiciones que trascendían mucho más allá del territorio guipuzcoano.

5. El matronazgo de María de Lazcano y sus referentes cortesanos

«Apenas acababa de terminar su discurso aquella Dama, cuando, sin dejarme tiempo para intervenir, la segunda Dama se dirigió a mí en estos términos: ... ¿Qué más puedo decirte? Con esta regla, que tiene muchas virtudes, pueden trazarse los límites de cualquier cosa. Te será muy útil para medir los edificios de la Ciudad que debes construir. La necesitarás para levantar los grandes templos, diseñar y construir calles y plazas, palacios, casas y alhóndigas, y para ayudarte con todo lo necesario para poblar una ciudad. Para esto he venido, este es mi papel. Si el diámetro y circunferencia de las murallas te parecen grandes, no debes preocuparte, porque

CÍA NARANJO: *Doña Leonor de Guzmán o el Espíritu de Casta. Mujer y nobleza en el siglo XVII*, *op. cit.*, pág. 11.

110 Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza...*, *op. cit.*, pág. 287.

111 *Ibid.*, pág. 316.

112 *Ibid.*, págs. 293, 306, 307, 308, 311 y 315.

113 Adolfo CARRASCO MARTÍNEZ: <<http://dbe.rah.es/biografias/13659/catalina-sandoval-y-mendoza>> (Consultado el 25/1/2019); Francisco Glicerio CONDE MORA: «Los duques del Infantado», *Historia 16*, núm. 337 (2004), págs. 92 y 94. La situación se repetirá de nuevo en el XVIII, cuando el título recaiga en María Francisca de Silva y Mendoza, XI duquesa del Infantado entre 1737 y 1770, al heredarlo por fallecer su padre.

114 Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza...*, *op. cit.*, pág. 35.

con la ayuda de Dios y la nuestra terminarás su construcción ciñendo y colmando el lugar con hermosas mansiones y magníficas casas palaciegas. Ningún espacio quedará sin edificar»¹¹⁵.

La figura de María de Lazcano es un ejemplo sobresaliente del protagonismo que disfrutaron algunas mujeres del Antiguo Régimen en la promoción arquitectónica. Con su labor culmina el prestigio de su linaje y el camino marcado por sus antepasados, y lo hace animada por tres inquietudes: el deseo de ostentación, la afirmación nobiliaria y la perpetuación de la memoria familiar. La escasez de casos similares para su cronología se debe mayormente a dos razones. Por un lado, para el Seiscientos las casas nobiliarias ya han definido la imagen que quieren proyectar de sí mismas con grandes empresas constructivas, como los Mendoza, y lo que hacen ahora es aumentar el lujo de sus palacios y los ajuares artísticos de sus conventos y parroquias. Por otra parte, en el XVII los recursos económicos de la nobleza han menguado y, con ello, las posibilidades de acometer promociones arquitectónicas ambiciosas. Estos aspectos hacen aún más llamativo y sugerente el caso de María de Lazcano, cuyo matronazgo visibiliza unos recursos económicos y humanos ingentes, así como su capacidad para movilizarlos. Su figura también es muy interesante al emular actuaciones que se habían desarrollado casi un siglo antes. La diferencia con estas es que, mientras las Mendoza fueron innovadoras al



Figura 21. Lazcano. Conjunto palaciego-conventual, 1963 (Fotografía: Lazkaoko Beneditarren Fundazioa-Fundación Benedictinos de Lazcano)

115 Cristina de PIZÁN: *La Ciudad de las Damas*, *op. cit.*, págs. 71 y 72.

llevar a sus señoríos el nuevo estilo renacentista, María de Lazcano trae el Clasicismo, retardatario en unos momentos en los que ya se abría paso el barroco decorativo.

Como Cristina de Pizán para levantar su *Ciudad de las Damas*, María de Lazcano aplicó todo su ingenio y energía para edificar la suya. Como señora de Lazcano, dispuso de cuantiosos recursos con los que desarrolló un matronazgo arquitectónico deslumbrante: el conjunto palaciego-conventual en Lazcano y el colegio de la Compañía de San Sebastián. En 1638 comienza las obras del monumental palacio de Lazcano, en el que gasta más de veintiocho mil ducados, y en 1640 funda para los jesuitas en San Sebastián y el convento de Santa Teresa de Lazcano. Además, en 1645 erige aquí una tercera fundación religiosa, la de Santa Ana, todos con espléndidas dotaciones. Su implicación personal, capacidad de mando y riqueza, aseguraron que concluyera estas obras con éxito. Por tanto, en pocos años, entre 1638 y 1645, María de Lazcano acomete tres fundaciones religiosas y un palacio, que se irán levantando en los años siguientes. Podríamos decir que, a partir de 1638 y hasta su muerte, su vida transcurre entre andamios.

María de Lazcano era patrona de varias parroquias y, como tal, tenía el deber de mantenerlas. Por esta razón financió las obras en la de Lazcano, urgentes dado el estado en que se encontraba, y lo hizo renunciando al cobro de sus rentas primiciales¹¹⁶. Los trabajos se iniciaron en abril de 1644 y fueron de gran alcance, casi construyó un edificio de nueva planta, ya que se abrieron los cimientos para reforzarlos, las paredes fueron derribadas para hacer otras nuevas, y se volvieron a echar los tejados¹¹⁷. También como patrona del templo está detrás de las obras en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga. El cuatro de mayo de 1658 el arquitecto Juan de Zumeta, que ya había trabajado en el palacio de Lazcano, era contratado por ella para realizar unas labores que finaliza en julio de 1667. Estas tareas consistieron en la ejecución de las bóvedas con sus arcos torales, el coro con su cornisa y estribos, la escalera, el remate de los cuatro pilares mayores y las dos portadas¹¹⁸. Por tanto, unos trabajos de envergadura que muestran la pericia de Zumeta así como, de nuevo, la confianza que María de Lazcano tenía en él. Además de todas estas empresas, también reconstruyó la «casa fuerte y muros» de Contrasta, villa alavesa de la que era señora. Ignoramos en qué años lo hizo, pero sabemos que a comienzos de 1654 las obras estaban terminadas, porque el doce de abril de ese año Felipe IV la escribe encomiando la labor realizada¹¹⁹. María

116 AGG-GAO PT2401, Domingo de Herculilla, año 1644, f. 149. Licencia del obispo de Pamplona para hacer las obras en la parroquia de Lazcano.

117 *Ibid.*, f. 150. «Capitulado y condiciones con que se han de hacer las obras de la parroquia de Lazcano, conforme la traza que esta hecha».

118 ANTONIO PRADA SANTAMARÍA: *Historia eclesiástica de Zumárraga...*, *op. cit.*, pág. 78.

119 MICAELA PORTILLA VITORIA: *Torres y Casas Fuertes en Álava*, *op. cit.*, pág. 392; sobre los Lazcano como señores de Contrasta, véase: LUIS VASALLO TORANZO: «Los Lazcano y su casa fuerte de Contrasta en Álava», *Ondare*, núm. 20 (2001), págs. 241-258.

de Lazcano impulsó todos estos proyectos estimulada por el afán de glorificación de su linaje y de afirmación personal. Pensamos que lo hace por amor a su apellido e hijos, pero con esta labor también despertó la admiración por ella y perpetuó su memoria¹²⁰. Actúa como cabeza de un linaje, pero también con conciencia de su individualidad. El mismo comportamiento que María de Lazcano, pero más modesto, tuvo Mariana Vélez Ladrón de Guevara, condesa de Treviana. En el primer tercio del XVII esta dama promovió en Vitoria la construcción de un palacio, fallido, y de un convento como panteón familiar que sí llegó a levantarse, y que dedicó a la Purísima Concepción¹²¹.

Con su labor María de Lazcano emuló a otras damas que llevaron a cabo una admirable promoción constructora. Dentro de los límites y restricciones que vivió la mujer en la sociedad del Antiguo Régimen, se le permitió y reconoció el ejercicio del matronazgo arquitectónico¹²². No obstante, el papel de muchas de estas promotoras ha quedado en el olvido, porque los historiadores del arte han centrado su atención en el patronazgo artístico masculino¹²³. Como María de Lazcano, otras mujeres poderosas, con frecuencia gobernantes de señoríos, levantaron conventos y palacios, creando verdaderos conjuntos urbanos, mostrándose como miembros de un linaje, pero también como individuos¹²⁴. Su caso es el más relevante en el País Vasco. Sin duda, para encontrar un matronazgo arquitectónico tan ambicioso tenemos que buscar fuera y retroceder al Renacimiento, en el que brillaron damas constructoras como algunas Mendoza¹²⁵. Estas utilizaron la arquitectura como eficaz instrumento al servicio de la imagen moderna del

120 Noelia GARCÍA PÉREZ: «El patronazgo artístico femenino...», *op. cit.*, págs. 126 y 127. En la promoción artística femenina se pueden apreciar dos actitudes distintas: la dirigida a satisfacer estrategias de prestigio del linaje, como la construcción de la capilla familiar o los retratos de familia, y aquellas que responden al interés personal de la promotora, como su enterramiento o su propio retrato.

121 Julián CANTERA ORIVE: «S. Martín, S. Antonio y Sta Cruz», *op. cit.*, págs. 237 y 240; Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria...*, *op. cit.*, págs. 73 y ss., y 111 y ss.

122 Sobre la mujer como promotora de arquitectura conventual en la Edad Moderna, véase: Felipe SERRANO ESTRELLA: «Patronas y promotoras de la arquitectura mendicante durante la Edad Moderna», en Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (eds.): *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna*, *op. cit.*, págs. 341-378.

123 María Elena Díez JORGE (ed.): *Arquitectura y mujeres en la historia*, *op. cit.*, págs. 13 y 14; Noelia GARCÍA PÉREZ: «El patronazgo artístico...», *op. cit.*, págs. 121 y 123.

124 Yolanda Victoria OLMEDO SÁNCHEZ: «El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna», *op. cit.*, págs. 243, 264 y 265.

125 Sobre arquitectura y urbanismo aristocráticos en el Renacimiento, véanse: Esther ALGREGUE CARVAJAL: «La configuración de la ciudad nobiliaria en el Renacimiento como proyecto ideológico de una élite de poder», *Tiempos Modernos*, vol. 6, núm. 16 (2008), págs. 1-19; de la misma autora, «Grupos aristocráticos y práctica urbana: la ciudad nobiliaria de los Mendoza «imagen distintiva» de su linaje y de su red de poder», en Joan BESTARD COMAS (ed. lit.) y Manuel PÉREZ GARCÍA, (comp.): *Familias, valores y representaciones*. Murcia: Universidad de Murcia, 2011, págs. 31- 47.

poder, con el palacio como núcleo¹²⁶. María de Lazcano compartió con ellas la determinación, la capacidad de acción y la riqueza necesarias para concluir sus proyectos¹²⁷.

A lo largo de los siglos xv y xvi tres Mendoza desplegaron una espectacular labor arquitectónica. En Burgos, Mencía de Mendoza, condesa de Haro, levantó un palacio, la Casa del Cordón, y la hermosa capilla de los Condestables en la catedral, en la que se entierra con su esposo, Pedro Fernández de Velasco. También construyen María, condesa de los Molares, en Sevilla, y su prima, Guiomar de Mendoza, en Béjar. Ahora bien, entre todas ellas sobresale Ana de la Cerda, condesa de Mérito, y su proyecto en Pastrana. Aquí encargó a Alonso de Covarrubias el diseño de un conjunto monumental con un palacio, plaza, jardines, muralla y una gran puerta¹²⁸. A su lado queremos mencionar a María Enríquez (h. 1510-1583), casada con el III duque de Alba, importante mecenas artístico. Este personaje sirvió al emperador Carlos V y Felipe II, y durante sus frecuentes ausencias su esposa supervisó la ejecución de sus proyectos arquitectónicos y artísticos¹²⁹.

A la labor de matronazgo artístico de María de Lazcano, concretada en el palacio y las tres fundaciones religiosas citadas, vamos a dedicar los siguientes capítulos.

126 Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza...*, *op. cit.*, pág. 31.

127 *Ibid.*, pág. 32. Algunas damas Mendoza propiciaron una extraordinaria actividad constructora gracias a su esmerada educación, carácter, riqueza y conocimientos artísticos. A estas circunstancias se debe sumar que con frecuencia fueron gobernantes de estados señoriales por ausencia del esposo, por viudedad o por minoría de edad del heredero.

128 *Ibid.*, pág. 31; sobre Mencía de Mendoza, véase: Felipe PEREDA ESPESO: «Mencía de Mendoza...», *op. cit.*, págs. 9-119; sobre Mencía de Mendoza y su promoción arquitectónica podemos encontrar abundante información en: Elena PAULINO MONTERO: *El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1313-1512). Construcción y contexto de un linaje en la Corona de Castilla* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 2015.

129 Almudena PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN: «La III duquesa de Alba y la arquitectura religiosa y palaciega entre Italia y España», *op. cit.*, pág. 301.

Capítulo III. Una casa para el honor de un linaje: el palacio de Lazcano

«1638. Han pasado al palacio nuevo que he hecho – que de Burgos a la mar – no hay edificio solar suntuoso y como tal me ha costado»¹.

El palacio de los Lazcano, también llamado del Infantado, fue mandado construir por María de Lazcano, XIV señora de esa Casa. El edificio se levanta a orillas del río Agaunza, junto a los conventos de Santa Teresa y Santa Ana y la parroquia de San Miguel, con los que forma un conjunto palaciego-conventual característico del urbanismo español de la primera mitad del Seiscientos.

El palacio fue levantado entre 1638 y 1646 por los arquitectos Martín de Abaría y Juan de Zumeta, y su construcción obedeció a la exclusiva voluntad de la comitente, sin intervención de su esposo. La documentación sobre la cantería, carpintería y forja muestra el empeño y atención que puso en la obra, asegurándose de que todo se hiciera según sus órdenes y parecer, atenta a la calidad de los materiales y de los trabajos, así como a los costes de su realización. La dama levantó el palacio como imagen de su poder y del de su linaje, y en este sentido son muy reveladores la heráldica del edificio, que solo exhibe las armas de los Lazcano, y el simbolismo del lugar elegido para su edificación: el solar de la torre medieval familiar. Esta fue derribada por orden de Enrique IV de Castilla en 1457; tres años después, este monarca les permitió levantar junto al solar un palacio mudéjar, hoy desaparecido, y en 1638 María de Lazcano construía la tercera

1 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, págs. 318 y 319.



Figura 22. Lazcano. Conjunto palaciego-conventual

residencia familiar sobre los cimientos de la antigua torre². Este palacio es uno de los mejores exponentes de la arquitectura civil clasicista de la primera mitad del XVII en el norte peninsular, y el más representativo de ese estilo en el País Vasco. Aquí sobresale como paradigma del modelo de palacio torreado y con patio, este un elemento singular en el norte por su escasez³. Su fidelidad al lenguaje clasicista y la evidente deuda con modelos cortesanos nos lleva a pensar que la traza pudo venir de la Corte, probablemente del entorno de Juan Gómez de Mora. La especial importancia de este edificio para la arquitectura del XVII en el País Vasco ha sido señalada en numerosas publicaciones. Algunas de ellas han aportado datos documentales, otras han hecho valoraciones estilísticas pero la mayor parte solo lo mencionan⁴. Una obra clave es la de Cristina

- 2 José Ángel LEMA PUEYO, Jon Andoni FERNÁNDEZ DE LARREA ROJAS, Ernesto GARCÍA FERNÁNDEZ, Miguel LARRAÑAGA ZULUETA, José Antonio MUNTIA LOINAZ y José Ramón DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA: *El triunfo de las élites urbanas guipuzcoanas...*, *op. cit.*, pág. 33. La torre medieval del linaje, a orillas del río Agaunza, fue destruida como las de otros parientes mayores, y junto a este solar los Lazcano construyeron un palacio mudéjar. A su vez, este edificio fue derribado en la década de 1980 y lo hemos conocido gracias a las fotos que hizo el padre Juan José Agirre la víspera de su demolición. En su lugar se levantó el actual archivo de los benedictinos.
- 3 El palacio fue declarado monumento histórico-artístico de carácter nacional, de modo que disfruta de la protección que la legislación dispensa a tales edificios. Dicha declaración se hizo por Decreto del Gobierno Vasco 265/1984 de diecisiete de julio, publicado en el Boletín Oficial del País Vasco del cuatro de agosto de ese mismo año.
- 4 Manuel de SAN GERÓNIMO: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia...*, *op. cit.*, t. v, cap. XIII, pág. 815. El autor alude a los dos palacios

de Arteaga, hija del duque del Infantado y señor de Lazcano, y por tanto concedora del archivo familiar. En 1944 publicó *La Casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza*, que proporciona interesantes apuntes sobre el palacio. Atribuye su construcción a María de Lazcano y destaca la presencia de varias inscripciones, de gran valor emblemático⁵. Asimismo, es relevante el trabajo realizado para *Auñamendi Entziklopedia* por Maite Leturia Nabaroa, en el que señala una cronología aproximada de construcción del edificio, la identidad de sus arquitectos, y describe su fábrica⁶.

La bibliografía sobre historia del arte en el País Vasco hace frecuentes referencias al palacio de Lazcano. Ha sido muy importante para nosotros el trabajo de Carmelo de Echegaray, *Monumentos civiles de Guipúzcoa*, pues nos ha permitido conocer su aspecto antes de su restauración en 1921. Una descripción detallada de su fachada principal la encontramos en el trabajo de López del Vallado: *Arqueología: las tres provincias Vascongadas. Geografía General del País Vasco*. Joaquín de Yrizar en *Las casas vascas: torres, palacios, caseríos, chalets, mobiliario*, remarca el carácter castellano del edificio y Roque Aldabaldetrecu le presta especial atención en *Casas solares de Guipúzcoa*, recogiendo datos de López del Vallado⁷. Edorta Kortadi aporta planos precisos de planta y alzados en «Palacio de Lazcano (Duque del Infantado) en Lazkao», y Barrio Loza en «La arquitectura señorial en Euskadi» lo valora como el palacio clasicista más importante de Guipúzcoa, con clara adscripción al mundo artístico cortesano⁸. En la misma línea, María Isabel Astiazarain Achábal en «Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca» reitera su carácter castellano, y subraya las repercusiones de su diseño en otras residencias señoriales guipuzcoanas como la de Zubicoeta, en Ataun, e Insausti, en Azcoitia⁹. En el año 2017 la empresa Teusa realizó una restauración del palacio, centrada en el patio, cuyo informe aporta algunas noticias sobre el estado en que se encontraba¹⁰.

de los Lazcano: el antiguo mudéjar y el nuevo levantado por María de Lazcano; María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: «El arte barroco en el País Vasco. La arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Guipúzcoa», *op. cit.*, pág. 304; Roque ALDABALDETRECU: *Torres y palacios del País Vasco*, *op. cit.*, pág. 31.

5 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, págs. 318 y 319.

6 Maite LETURIA NABAROA: <www.eusko-ikaskuntza.org> (Consultado el 12/4/2018)

7 Carmelo de ECHEGARAY (pról.): *Monumentos civiles de Guipúzcoa*, *op. cit.*, págs. 27 y 28; Félix LÓPEZ DEL VALLADO: *Arqueología...*, *op. cit.*, t. I, págs. 937, 954 y 955; Joaquín de YRIZAR: *Las casas vascas...*, *op. cit.*, pág. 63; Roque ALDABALDETRECU: *Casas solares de Guipúzcoa*, *op. cit.*, págs. 149, 152 y 153.

8 Edorta KORTADI OLANO: «Palacio de Lazcano (Duque del Infantado) en Lazkao», *op. cit.*, págs. 275-283; José Ángel BARRIO LOZA: «La arquitectura señorial en Euskadi», *op. cit.*, págs. 179 y 180.

9 María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «Puntos de encuentro...», *op. cit.*, págs. 42 y 44.

10 TEUSA: TEUSA finaliza los trabajos de restauración del Palacio del Infantado-Lazkao [en línea]. Recuperado de: <<http://www.teusa.com/es/restauracion-patrimonio/>>

También se han hecho eco de este edificio la mayoría de las obras históricas sobre Guipúzcoa, aunque debido a su carácter enciclopédico lo hacen con escuetas alusiones¹¹. De dichos trabajos queremos destacar dos que le prestan algo más de atención. Uno es el de Serapio de Múgica, *Provincia de Guipúzcoa. Geografía General del País Vasco-Navarro*, en el que lo relaciona con el citado de Zubicoeta¹². El otro es el de Marcelino Basurko, *Lazcano*, donde el autor destaca su carácter castellano y la presencia de un patio con galerías, en torno al que se organizan espacios nobles y de servicio, y trata diversos aspectos de su arquitectura¹³.

1. Un nuevo palacio para un viejo solar

Dado que las obras del edificio se iniciaron a comienzos de 1638, pensamos que María de Lazcano empezó a planear el proyecto desde el mismo momento en que hereda el mayorazgo, en 1633. No era este el primer palacio que construía: hemos indicado ya que unos años antes había levantado otro con su esposo en San Sebastián, como residencia del matrimonio. Desaparecido en el incendio de 1813, Ignacio de Arzamendi lo describe recogiendo el testimonio de Vargas Ponce, que conoció este edificio. Dice así: «la casa palacio de esta familia, muy bien labrada, toda de sillería y simétricas fachadas: su espacioso portal y patio, como los de Andalucía, con columnas dóricas, reinando una galería en el primer cuerpo y su balaustrada de piedra, y otros órdenes de columnas con otra balaustrada de columnas en el terrado y su escalera muy bien colocada y toda de sillares, denotando tanta magnificencia como gusto»¹⁴. Aunque Arzamendi atribuye el proyecto al matrimonio, dada la habitual ausencia de Oquendo, tuvo que ser María de Lazcano quien sacó adelante la obra¹⁵. Significativamente, también tenía un patio, como el de Lazcano.

Para su palacio de Lazcano la promotora eligió el solar de la antigua torre medieval, junto al viejo palacio mudéjar. En un deseo de emulación de otros nobles de la época, lo construirá según el gusto artístico vigente en la Corte y entre la nobleza, siguiendo

noticia/46/teusa-finaliza-los-trabajos-de-restauracion-del-palacio-del-infantado-lazkao> (Consultado el 12/4/2018).

11 Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, *op. cit.*, pág. 168; Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos...*, *op. cit.*, pág. 268. La obra menciona el palacio de Lazcano e indica que fue construido entre los años 1620 y 1640; Nicolás de SORALUCE Y ZUBIZARRETA: *Historia General de Guipúzcoa*, *op. cit.*, pág. 206.

12 Serapio MÚGICA: *Provincia de Guipúzcoa...*, *op. cit.*, pág. 939.

13 Marcelino BASURKO GARMENDIA: *Lazcano*, *op. cit.*, págs. 37, 38 y 43. El autor valora acertadamente el palacio como una obra castellana, pero, creemos que erróneamente, data su construcción a finales del XVII.

14 Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, pág. 148.

15 *Ibid.*

modelos cortesanos y castellanos como los palacios ducales de Lerma, en Burgos, y Medinaceli, en Soria. A través de estos María de Lazcano recoge y aplica en Guipúzcoa el Clasicismo. La comitente lo levantó como imagen renovada del poder de su familia y símbolo de la continuidad del linaje, unas intenciones de exaltación concretadas en la heráldica, que solo muestra las armas de los Lazcano. En este sentido, el lugar elegido no pudo ser más acertado por su significación y valor escenográfico: sobre los cimientos de la antigua torre medieval, en un lugar un poco alejado del pueblo, aislado y destacado por el terreno circundante, junto al río Agaunza, precedido por un espacio a modo de plaza y muy cerca de la parroquia de San Miguel, donde estaba la capilla del linaje. La edificación de un nuevo palacio en el lugar de la antigua torre familiar no es excepcional en el norte peninsular ni en el País Vasco. Aquí muchas residencias palaciegas de la Edad Moderna se levantaron directamente sobre antiguas torres banderizas, junto a ellas, o bien estas se reformaron para hacerlas más habitables y adecuadas a fines de representación¹⁶. El nuevo palacio sustituía como residencia del linaje a otro más antiguo, erigido en la segunda mitad del siglo xv junto al solar medieval¹⁷. De estilo mudéjar, era un edificio torreado de planta rectangular, construido en ladrillo y piedra. Su fachada principal se articulaba en tres cuerpos con dos grandes vanos en los dos primeros y una arquería a modo de solana en el tercero. En la huerta del convento de Santa Teresa hoy se pueden ver dos arcos de piedra correspondientes a esta galería. Seguía la tradición renacentista de otros palacios mudéjares guipuzcoanos, como el de Floreaga, en Azcoitia, y las casas de Loyola, Anchieta y Altuna, en Azpeitia, con los que guardaba estrecho parentesco¹⁸.

Para su palacio, María de Lazcano se inspiró en obras emblemáticas, arquetipos de la arquitectura civil nobiliaria del xvii, que seguían a su vez el modelo del Alcázar Real: fachada horizontal, portada en resalte, torres angulares y patios¹⁹. Estos planteamientos ya habían tenido eco en textos literarios antes de la renovación de su fachada por Juan Gómez de Mora²⁰. Una de estas fuentes es *Conceptos Espirituales* (1600), de Alonso de Ledesma, una serie de romances en los que el autor emplea la casa como metáfora,

- 16 Juan Manuel GONZÁLEZ CEMPELLÍN y Alberto SANTANA EZQUERRA: «Los primeros palacios del País Vasco. Inercia e innovación», *Ondare*, núm. 17 (1998), págs. 189-196.
- 17 José Ángel LEMA PUEYO, Jon Andoni FERNÁNDEZ DE LARREA ROJAS, Ernesto GARCÍA FERNÁNDEZ, Miguel LARRAÑAGA ZULUETA, José Antonio MUNITA LOINAZ y José Ramón DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA: *El triunfo de las élites urbanas guipuzcoanas...*, *op. cit.*, pág. 33.
- 18 José Ángel BARRIO LOZA: «La arquitectura señorial en Euskadi», *op. cit.*, págs. 191, 192 y 193.
- 19 Sobre el proyecto de Juan Gómez de Mora para el Real Alcázar de Madrid, véase: R. D. C.: «El Alcázar de Juan Gómez de Mora», en Fernando CHECA CREMADES (dir.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, 1994, págs. 152-158.
- 20 Virginia TOVAR MARTÍN: *Arquitectura madrileña del siglo xvii...*, *op. cit.*, pág. 343; Virginia TOVAR MARTÍN y Antonio BONET CORREA: *Juan Gómez de Mora (1586-1648): arquitecto*

señalando las condiciones que debe reunir la vivienda noble. En uno de ellos titulado *A la enmienda de la vida*, Ledesma indica algunas de ellas, visibles en el palacio de Lazcano: «poço que estava en el patio [...] jardín [...] escalera [...] sala [...] torre [...] portada de piedra, / con su escudo relevado»²¹.

A finales de 1637 la traza estaba dada, pues la obra se comienza a principios del año siguiente²². Su autor tuvo que ser un arquitecto del entorno cortesano, tal vez del círculo de Juan Gómez de Mora, dados el prestigio de María de Lazcano, sus conexiones con la Corte y su personalidad, gustosa de lo mejor. Es significativa la dependencia estilística de su portada con la de la iglesia guipuzcoana de Nuestra Señora de la Asunción, en Rentería, ejecutada por Cristóbal de Zumarresta sobre traza de Gómez de Mora y finalizada en enero de 1632, es decir, pocos años antes de comenzarse el palacio de Lazcano²³. Este guarda estrechos vínculos formales con otras obras de Gómez de Mora, como los citados palacios de Lerma y Medinaceli, o el de los Acebedo en Hoznayo (Cantabria). Este parentesco refuerza nuestra hipótesis del origen cortesano de la traza y de su cercanía a Gómez de Mora²⁴.

y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid. Madrid: Ayuntamiento de Madrid: 1986, págs. 40 y ss.

- 21 Alonso de LEDESMA: *Conceptos espirituales y morales* [1600] (ed. Francisco Almagro). Madrid: Editora Nacional, 1978, págs. 195-197, 272 y ss., y 279 y ss; Alicia CÁMARA MUÑOZ: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*. Madrid: El Arquero, 1990, pág. 88.
- 22 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1638, f. 24. Este documento fechado el veinticuatro de febrero de 1638 en Lazcano alude a las primeras tareas de extracción de piedra, indicando las dimensiones en pies con que debían labrarse las piezas. Luego la traza del palacio tenía que estar ya realizada en estos momentos.
- 23 Elena VÁZQUEZ ESCUDERO y KORO MURO ARRIET: *Nuestra Señora de la Asunción de Rentería: Estudio histórico-artístico*. Errenteria (Guipúzcoa): Errenteriako Udala, 1993, pág. 46. En enero de 1632 Zumarresta reclama la revisión de la obra de cantería realizada por él.
- 24 Para Juan Gómez de Mora, ver: Virginia TOVAR MARTÍN y Antonio BONET CORREA: *Juan Gómez de Mora... , op. cit.*



Figura 23. Lerma. Palacio ducal (Fotografía: Francisco Martínez)

Figura 24. Medinaceli. Palacio ducal

Figura 25. Hoznayo. Palacio de los Acebedo

Antes de iniciar las obras, María de Lazcano compró y ordenó derribar las casas de algunos vecinos, con el fin de conseguir un solar lo suficientemente grande para el proyecto²⁵. Las labores se iniciaron a principios de 1638 y concluyeron en julio de 1646, con un coste superior a veintiocho mil ducados, cifra enorme reveladora de la magnitud de la obra²⁶. En febrero de 1638 comienza la extracción de piedra arenisca en las canteras de Lazcano, cuya proximidad permitió abaratar los trabajos. Debido a lo ambicioso del plan la cantidad encargada fue muy grande, y la proporcionó un grupo de canteros y albañiles vecinos del entorno. Entre ellos podemos señalar a los arquitectos Martín de Abaría y Miguel de Guerrico, de Beasain y Cerain, respectivamente, Martín de Arín, Juan Martínez de Zufiría, y Francisco de Zubicoeta, que se comprometían a entregar cinco mil varas de piedra sillar en los meses de abril, junio, julio y diciembre de 1638. Este material se destinó a la ejecución de elementos clave de la fábrica: batientes, dinteles de ventanas y puertas, esquinas, cornisas, los «atajos» que comunicaban las dependencias del interior entre sí, pilares para las galerías del patio y jambas. Su acarreo se confió a Pedro y Juan de Chinchurreta, Juan de Gomendradi, y Miguel de Alzo, que la llevaron a lo largo de 1639 desde la venta de Eztenaga, en Idiazábal, hasta la obra²⁷. Llama la atención que algunos de estos personajes fueran a la vez arrendatarios de la recaudación de los diezmos de parroquias bajo patronazgo de María de Lazcano: Juan y Pedro de Chinchurreta, Juan de Gomendradi y Miguel de Alzo, lo eran de las de Lazcano y Olaberriá, y Miguel de Guerrico de las décimas de la de Legazpia²⁸. Todavía en 1643 y 1644 María de Lazcano adeudaba el pago de salarios a varios de ellos²⁹.

La comitente encargó la fábrica a los arquitectos guipuzcoanos Martín de Abaría, vecino de Beasain, y Juan de Zumeta Larrañaga, de Amasa, que la emprendieron a comienzos de 1639³⁰.

25 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1652, f. 166. Escritura de vínculo y mayorazgo a favor de la Casa de Lazcano.

26 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 4. Testamento de María de Lazcano.

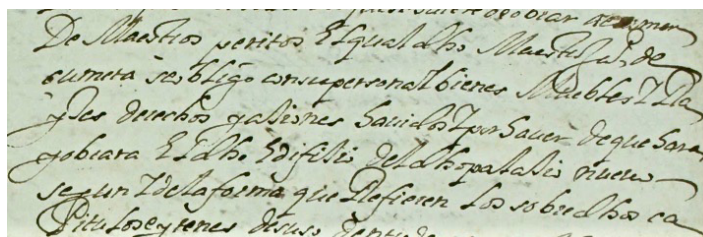
27 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1638, f. 24. «Lo que Martín de Arín y Francisco de Cubicoeta ofrecen para la obra que mi señora María de Lazcano trata de hacer en el solar de su palacio»; *Ibid.*, f. 25. Asiento entre Diego Cambero y Martín de Arín y sus fiadores sobre mil varas de piedra sillar; *Ibid.*, fs. 27 y 28. Asiento entre María de Lazcano y Francisco de Zubicoeta y Juan Martínez de Zufiría; AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 51. Asiento sobre el acarreo de piedra para el palacio de Lazcano.

28 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 71. Arrendamiento de los diezmos de las parroquias de Lazcano y Olaberriá.

29 ACSAL, leg. H, núm. 1, 1639-1657, s. f. Cartas de pago de María de Lazcano de veintitrés de julio de 1644 y de catorce de julio de 1643.

30 AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1642, f. 90. Asiento entre Diego Cambero, en nombre de María de Lazcano, y Francisco de Ureta, sobre tres escudos de armas para el palacio nuevo, en seiscientos cincuenta ducados, de diecisiete de junio de 1642;

Figura 26. Asiento sobre la fábrica del palacio de Lazcano. AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 46



En marzo de este año ya se habían sacado los cimientos y ese mismo mes la promotora confiaba a Juan de Zumeta la realización de las partes más nobles: fachada principal, arcos y pilares del patio y escalera, y todos los demás arcos contemplados en el proyecto. También debía hacer la obra de mampostería y del revoco de esta con cal, todo ello a realizar «en el solar antiguo de Lazcano sobre los cimientos que están saquados Asta el has de la tierra»³¹. Este encargo lo recibe el catorce de marzo de 1639, luego todavía en esas fechas el palacio aún no había comenzado a levantarse. Zumeta se obligaba a ejecutar todo ello en los cuatro años siguientes y a finalizarlo en los primeros meses de 1643. Ignoramos qué alcance tuvo la intervención de Martín de Abaría en las obras porque los documentos no la detallan, aunque acreditan su participación pues nos dicen lo que cobró por ella: 7293 reales por lo hecho junto a Juan de Zumeta, y 3717 reales como pago de ochocientos dos varas de piedra sillar³². A la luz de los datos queda claro el protagonismo de Juan de Zumeta, sobre el que recayó el control de la obra y la ejecución de los elementos más relevantes de la fábrica, mientras Martín de Abaría permaneció en un segundo plano. Como parte del proyecto María de Lazcano encargaba a Zumeta la apertura de una nueva entrada en un lateral de la parroquia, bajo un gran arco y junto a la capilla de su linaje. Este acceso comunicaría templo y palacio a través del jardín de este, y permitiría a la promotora utilizar la capilla familiar en cualquier momento. Abrir esta entrada y utilizarla de modo exclusivo era un privilegio, un signo de distinción justificado por su condición de patrona del templo, y símbolo de hegemonía³³. Ejemplos con la misma intención tenemos en la Corte, donde los reyes unieron el Alcázar Real con el monasterio de la Encarnación y las iglesias de San Gil y de San Juan, y el duque de Uceda hizo lo mismo con su palacio madrileño

AGG-GAO PT2394, Felipe de Hercilla, año 1637, f. 127. Obligación para la iglesia parroquial de Beasain contra Martín de Abaría y su mujer; AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 45. Asiento sobre la fábrica del palacio de Lazcano.

31 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 45. Asiento sobre la fábrica del palacio de Lazcano, de catorce de marzo de 1639.

32 AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1642, f. 10. Carta de pago de Martín de Abaría para María de Lazcano. Ignoramos cuánto pudo cobrar Zumeta, pero necesariamente más que Abaría, porque su intervención fue más relevante.

33 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, s. d., f. 161. Declaración de los maestros examinadores de las obras de cantería del palacio de Lazcano; AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 45. Asiento sobre la fábrica del palacio de Lazcano, de catorce de marzo.

y el convento del Sacramento. O fuera de la Corte, por ejemplo, el palacio ducal de Lerma, conectado por pasadizos volados con los conventos de carmelitas, clarisas y la colegiata de la villa³⁴.

Zumeta terminó su trabajo en los primeros meses de 1644 y el treinta y uno de mayo de ese mismo año se nombraba a los tasadores. María de Lazcano escogió al citado Cristóbal de Zumarresta, y Zumeta a Miguel de Landa, cantero de Tolosa³⁵. La elección de Zumarresta estaba justificada por su solvencia profesional, acreditada con su brillante portada clasicista de Nuestra Señora de la Asunción de Rentería, realizada sobre traza de Juan Gómez de Mora, como ya indicamos³⁶. Este encargo nos permite pensar que entendía y dominaba las dificultades que entrañaba una obra como la de Lazcano, y le capacitaba perfectamente para examinar lo realizado. En cuanto a Miguel de Landa, lo conocemos trabajando en las parroquiales de Amézqueta y Alegría de Oria³⁷.

María de Lazcano se implicó por completo en la construcción y la vigiló directamente y a través de su administrador, hasta el punto que los canteros se vieron condicionados en muchas ocasiones por sus exigencias. Más excepcional resulta observar la facultad que se arrojó de poner el número de operarios que ella, y no Juan de Zumeta, estimase oportuno, y pagarle cada mes conforme a la cantidad de albañiles que hubiera trabajado, en lugar de una suma fija, para así economizar los costes. Incluso llegó a someter la labor de los maestros canteros a su parecer: «Ytten es condizión que el quitar o poner obra en dicho edifizio conforme está trazado lo pueda hazer su señoría y que el

34 Virginia TOVAR MARTÍN: «El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII», *Villa de Madrid*, núm. 87 (1986), págs. 34, 35 y 36; René Jesús PAYO HERNANZ: «El palacio Ducal de Lerma y la arquitectura señorial burgalesa durante la primera mitad del siglo XVII», en Adriano GUTIÉRREZ ALONSO (coord.): *Lerma y el valle del Arlanza. Historia, cultura y arte*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001, págs. 148 y 149; Alicia CÁMARA MUÑOZ: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro...*, *op. cit.*, pág. 90.

35 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, f. 160. Nombramiento de los maestros examinadores de las obras de cantería del palacio de Lazcano.

36 Elena VÁZQUEZ ESCUDERO y Koro MURO ARRIET: *Nuestra Señora de la Asunción de Rentería...*, *op. cit.*, pág. 46. En enero de 1632 Zumarresta reclama la revisión de la obra de cantería realizada por él.

37 José Javier AZANZA LÓPEZ: «La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)», *Ondare*, núm. 19 (2000), pág. 287. En 1647 Miguel de Landa dio las trazas y condiciones de la parroquia de San Bartolomé de Amézqueta, junto con el ya citado Miguel de Abaría; José Ángel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «Los canteros vizcaínos (1500-1800): Diccionario biográfico. II Parte», *Kobie*, núm. 11 (1981), pág. 175. Tenemos a Miguel de Landa realizando obras en la parroquial de Alegría de Oria, en Guipúzcoa, examinadas por Miguel de Abaría en 1656.

Maestro no pueda labrar a su elección A picón sino que ha de ser en las partes que su señoría le hordenase»³⁸.

La labor de cantería incluyó elementos escultóricos como la heráldica, esencial en un edificio nobiliario. La labra de los escudos de la fachada principal, por su valor emblemático, era una tarea de especial trascendencia para la comitente. Por este motivo eligió para ello a Francisco de Ureta, escultor guipuzcoano de Asteasu, de reconocido prestigio y amplia actividad en La Rioja en la primera mitad del Seiscientos. El diecisiete de junio de 1642, el administrador Diego Cambero contrataba el trabajo con Ureta por seiscientos cincuenta ducados, comprometiéndose a labrar «tres escudos de armas en orden a la traza que está hecha y firmada de ambas partes [...] conforme a la dicha traza y dibuxo», con Juan de Zumeta y Martín de Abaría como testigos del contrato. El escudo destinado a la portada debía medir ocho pies y medio de alto y cinco y medio de ancho, tenía que ir acompañado por «dos hombres» de seis pies de altura, tocados con «sus penacheras», y hacerse en piedra blanca de las canteras alavesas de Munaín, cerca de Salvatierra, muy apreciada por su blancura y facilidad para la labra.



Figura 27. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo

38 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, fs. 45 y 46. Asiento sobre la fábrica del palacio de Lazcano.

Los otros dos escudos, destinados a las torres, tenían que ser de seis pies de alto y cuatro de ancho, y los tres irían acompañados por «muchachones». El primero debía estar en su sitio el veinticuatro de agosto y los otros dos el día de Pascua de Resurrección, de 1643³⁹. De modo que para estas fechas la fachada principal estaba levantada.

El valor simbólico de la heráldica y su protagonismo en la obra tuvieron que pesar mucho en la elección de Francisco de Ureta. María de Lazcano tenía que tener referencias de su talento y obra para confiar en él. Sin duda, fue la persona idónea para acometerlo a la vista de la magnífica labor de labra, delicada y detallista, en la que el escultor desplegó sus dotes. Además de estos escudos, María de Lazcano ordenó la colocación de otros en distintos lugares del palacio, muy visibles, como el zaguán y dinteles de puertas. Son más sencillos, de menor tamaño, y exhiben solo las armas de los Lazcano, insistiendo en la misma idea: el palacio es por y para este linaje.

María de Lazcano encomendó asimismo la colocación de varias inscripciones, conocidas únicamente por la transcripción que realizó Cristina de Arteaga de ellas. Nuestras visitas al palacio y las conversaciones con los propietarios nos inducen a pensar que han desaparecido. La primera, sobre el frontispicio de entrada al llamado *Salón grande*, dice así:

«1638. Han pasado al palacio nuevo que he hecho —que de Burgos a la mar— no hay edificio solar suntuoso y como tal me ha costado»⁴⁰.

La segunda, en otro frontispicio, alude al palacio y a sus hijos ya fallecidos:

«Es mayor pena ver que lo hago para hijos ajenos pues Dios a los míos llevó, sería lo que más a ellos y a mí convenía»⁴¹.

39 AGG-GAO PT2396, Felipe de Hércilla, año 1642, f. 90. Asiento entre Diego Cambero, en nombre de María de Lazcano, y Francisco de Ureta, sobre tres escudos de armas para el palacio nuevo de Lazcano, en seiscientos cincuenta ducados, de diecisiete de junio; Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, *op. cit.*, pág. 426: «En la jurisdicción privativa de la villa (se está refiriendo a Salvatierra), hay muchas y abundantes canteras de piedra sillar muy blanca, y a propósito para estatuas y otras obras de escultura; de piedra arenisca y mármoles de diferentes colores»; Virginia URRESTI SANZ: *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava (1530-1611)* [tesis doctoral]. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2016, págs. 131 y 132; Luis Miguel MARTÍNEZ TORRES: *La tierra de los pilares: sustrato y rocas de construcción monumental en Álava: mapas litológicos de las iglesias de la Diócesis de Vitoria*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2004, pág. 52.

40 Pensamos que el año de 1638 puede ser un error de quién copió la inscripción. Sabemos que la construcción del palacio concluyó en 1646 por lo que aventuramos que el año que aparece en la inscripción es 1648, y no 1638. De lo que tenemos absoluta certeza documental es de que las obras se iniciaron en 1638.

41 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, págs. 318 y 319.

La primera nos muestra a una noble orgullosa, consciente de su rango y promotora de las artes, mientras la segunda nos acerca a la intimidad de una madre que acepta con humildad cristiana la muerte de sus hijos. La presencia de inscripciones en edificios palaciegos no es algo nuevo, pues encontramos precedentes destacados tanto en la arquitectura renacentista italiana como en la española. Un ejemplo en Italia es el palacio ducal de Urbino, donde inscripciones latinas recorren los dos pisos del patio. En España, el castillo granadino de La Calahorra también tiene leyendas en latín recorriendo el friso de la galería superior del patio, y el palacio del Infantado en Guadalajara posee una en la rosca del arco de acceso⁴². Alberti defendía la presencia de «títulos» o inscripciones argumentando que estas aparecen ya desde la Antigüedad, y que «no solo se tenían en los sepulcros, sino también en las casas sagradas, y también en las particulares», y que deben verse «dispuestos y asentados en convenientes lugares»⁴³. Así estuvieron en el palacio de Lazcano: sobre frontispicios de entradas a espacios relevantes. Lo que Alberti nos propone con la colocación de inscripciones es lo que él llama «conversación de la arquitectura», un diálogo conducido por estas leyendas que, dispuestas en los sepulcros y tumbas, mantenían viva la memoria de los antepasados y familiares⁴⁴. Y lo cierto es que la atmósfera en que se vivía en el palacio de Lazcano bien podía parecerse a la de un sepulcro de los que habla Alberti, pues su dueña ya había perdido a su marido e hijos cuando lo termina y sus hermanas, que vivían con ella, también eran viudas.

Los últimos trabajos en el palacio se van a ir realizando a lo largo de 1644, 1645 y 1646, concluyendo las labores de carpintería, forja y albañilería. En julio de 1644 Martín de Pagadoy, maestro tejero de la localidad francesa de Bardos, acordaba la fabricación de cincuenta mil ladrillos en una tejería de Beasain, para los dos arcos de la escalera y los del primer piso del patio⁴⁵. Los trabajos de carpintería se iniciaron en julio de 1639 con el acarreo de robles y castaños de los bosques cercanos. Juan de Echeverría se

42 Javier de SANTIAGO FERNÁNDEZ y José María de FRANCISCO OLMOS: «La inscripción de la fachada del palacio del Infantado en Guadalajara», *Documenta e Instrumenta*, núm. 4 (2006), págs. 131-150.

43 Leon Battista ALBERTI: *Los diez libros de Arquitectura* [Madrid: Alonso Gómez, 1582]. Valencia: Albatros, 1977, lib. octavo, cap. III, pág. 242; *Ibid.*, «De las capilletas, pirámides, columnas, altares, mole o cosa grande y de peso, y otras tales».

44 Joaquín ARNAU AMO: *La teoría de la arquitectura en los tratados. Alberti*. Albacete: Tebar Flores, 1988, vol. II, págs. 84-85. Para este autor, Alberti «propone la conversación de la arquitectura, jalonando los caminos de pequeños sepulcros con inscripciones que recordarán a los viajeros las memorias de sus antepasados».

45 AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1644, f. 86. Asiento entre María de Lazcano y Martín de Pagadoy, de dieciocho de julio. Por su trabajo cobraría 1450 reales; AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, f. 96. Asiento entre Diego Cambero y Martín de Echeverría, de veinte de diciembre de 1644. Martín de Echeverría se comprometía a colocar el ladrillo en el patio, junto a otros encargos, y a concluir todo ello pasado un año desde la fecha del asiento.

comprometió a transportar para la Navidad de ese año cincuenta y un robles desde Idiazábal y Olaberriá, y Diego de Maiz y Juan de Arana quinientos estados de tabla de castaño, cortada y desbastada, desde los montes concejiles de Zaldivia, para junio de 1640. La ejecución de los tejados se encomendó a los carpinteros Pedro de Beguiristain de Urrestarazu, Juan y Domingo de Barandiarán, y Juan de Arana, vecinos de Lazcano y Ataun⁴⁶. En febrero de 1643 contrataron la realización de los cuarterones para las buhardillas y tejados y sus rafes, siguiendo el modelo de los del palacio mudéjar. Como estas partes iban a cubrirse con yeso, María de Lazcano ordena que se realicen de un modo tosco, para reducir costes, y establece que «si lo labraren de otra suerte que no se les pague sino como si fuera obra ordinaria por escusar gastos superfluos». Sin embargo, no repara en el dinero para levantar los tejados pues exige se hagan de «castaño muy bueno»⁴⁷.

En 1644 la fábrica estaba concluida y solo quedaban pendientes la forja y diversas tareas menores. Para los elementos de hierro más relevantes, balcones y rejas, se recurrió a Domingo y Sebastián de Arregui, maestros herreros vecinos de Oñate. Estos fabricaron las rejas de hierro, de balaustres para la fachada principal y machihembradas para las restantes. Los hermanos Arregui tenían que hacerlas según el modelo de una reja de la casa que ocupaba María de Lazcano en esos momentos en la plaza del pueblo, y convenían ponerlas en el palacio en noviembre de 1644. Además, se obligaban a fabricar los cuatro balcones de balaustres de la fachada principal y ponerlos en junio de 1645⁴⁸. En mayo de 1644 se contrataba con los hermanos Francisco y Santiago de

46 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, fs. 76 y 77. Asientos entre María de Lazcano y Diego de Maiz, Juan de Arana y Juan de Echeverría Ochoategui; AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, f. 172. Carta de pago a favor de María de Lazcano otorgada por Pedro de Urrestarazu y consortes.

47 AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1643, fs. 26 y 27. Asiento entre María de Lazcano y Domingo de Barandiarán y consortes, sobre las obras de carpintería del palacio de Lazcano, de ocho de febrero. Para asegurarse de que las tareas se ejecutaban a su gusto, María de Lazcano impuso a los carpinteros dos obligaciones: que en caso de que se ocasionare algún daño a la obra le pagasen los materiales, y que hicieran examen de su trabajo nombrando cada uno de ellos un examinador. En caso de discordia, esta se resolvería por un tercero nombrado por el prior del convento de Santa Teresa. Si los examinadores, o el tercero, concluían que la obra no se ajustaba a las condiciones previstas, los maestros carpinteros perderían la cuarta parte de su valor. Dichos carpinteros cobraron un total de 1162 ducados.

48 AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1644, f. 76; *ibid.*, f. 75. Asiento entre María de Lazcano y Domingo y Sebastián de Arregui. Los hermanos Domingo y Sebastián de Arregui fabricaron dieciocho rejas de hierro: cuatro abalaustradas destinadas a la fachada delantera y catorce machihembradas para las restantes. Tenían que transportarlas a su costa desde Oñate y colocarlas en el palacio el uno de noviembre de 1644. También tenían que fabricar cuatro balcones de balaustres para la fachada principal, para junio de 1645. Cobraron a treinta maravedís la libra de balaustres y balcones y veintidós la de las piezas machihembradas.

Bicuña, vecinos de Escoriaza, la clavazón de la puerta principal y de las demás puertas, bisagras y cerraduras⁴⁹. El palacio se concluyó con las últimas labores de albañilería, que se prolongarán hasta 1646. En julio de 1644 se contrataba con Gregorio de Otazu la entrega de mil cuatrocientas fanegas de yeso en dos años, mitad en polvo y mitad en piedra, y el veinte de diciembre Martín de Echeverría acordaba enlucir las bóvedas y acabarlo en el plazo de un año⁵⁰.

A partir de los datos aportados podemos establecer sin ninguna duda una precisa cronología de la construcción del palacio: las obras se iniciaron en febrero de 1638 y concluyeron en julio de 1646. La documentación revela que dicho proceso no se interrumpió nunca, gracias al empeño de su promotora y su rígido control de cada tarea, así como por la abundancia de recursos económicos. De hecho, María de Lazcano gastó en él una verdadera fortuna, más de veintiocho mil ducados, cantidad ilustrativa de sus aspiraciones y de la trascendencia del proyecto⁵¹. A lo largo de los siglos el edificio ha sufrido transformaciones, algunas muy graves que distorsionaban por completo su imagen, consistentes tanto en la eliminación de elementos originales, como en la adición de otros nuevos. La más visible de todas ellas se produjo en la fachada principal a la que se incorporó un nuevo cuerpo, que cerraba el espacio entre las dos torres e igualaba el conjunto en altura, quedando el escudo literalmente encajado en ese añadido. Además, los aleros originales desaparecieron y los antiguos servidores que habitaban el palacio cegaron la galería superior del patio, abriendo en ella vanos adintelados, para mejorar así la habitabilidad. Estas alteraciones desvirtuaron por completo su aspecto, pero fueron corregidas por Joaquín de Arteaga, xvii duque del Infantado. Este llevó a cabo en 1921 una restauración que devolvió a la fachada su aspecto original, restituyó los aleros de los tejados y abrió de nuevo la galería del patio⁵².

No obstante, se han mantenido otros cambios realizados por los Arteaga. Estos incorporaron un segundo piso a las fachadas laterales y al patio, nuevos vanos y escudos, remataron uno de los extremos de la fachada zaguera en frontón triangular y tímpano con heráldica, y decoraron profusamente la galería baja del patio. También aquí añadieron dos arcos ciegos con inscripciones en honor a san Ignacio de Loyola y san

49 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, f. 45. Escritura de concierto entre Francisco de Bicuña y Diego Cambero. El diecisiete de mayo de ese año se contrataba con Francisco y Santiago de Bicuña la realización de ochenta clavos para puertas, doscientas bisagras y una docena de cerraduras.

50 *Ibid.*, f. 171. Asiento entre el licenciado Cambero y Gregorio de Otazu sobre la fabrica de yeso que ha de entregar para el palacio de Lazcano, de tres de julio de 1644; *Ibid.*, f. 96. Asiento entre Diego Cambero y Martín de Echeverría, de veinte de diciembre de 1644.

51 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 4. Testamento de María de Lazcano.

52 Edorta KORTADI OLANO: «Palacio de Lazcano (Duque del Infantado) en Lazkao», *op. cit.*, págs. 279 y 282.

Francisco Javier, y una fuente monumental. Asimismo, adosaron a la entrada al llamado *Salón Grande* una copia de la del *Salón Rico* del castillo de La Calahorra, propiedad igualmente del linaje. Finalmente, los Arteaga regalaron al ayuntamiento de Lazcano parte de la parcela original que ocupaba el palacio, que se extendía por las dos orillas del río, cediendo los terrenos situados en una de ellas. La última intervención en el edificio ha sido la restauración del patio de 2017, ya citada, para corregir diversos problemas de humedad⁵³.

2. Los maestros canteros y el escultor

El resultado final de la obra se debe a la intervención de tres destacados maestros, los arquitectos Juan de Zumeta y Martín de Abaría, que formaron equipo para levantar el palacio, y el escultor Francisco de Ureta. Los dos primeros pertenecen a esa generación de artífices que llevaron a cabo sus trabajos más destacados siguiendo los postulados del Clasicismo, pero que tuvieron que adaptarse a una nueva arquitectura ya plenamente barroca. Abaría, especialmente, terminará evolucionando hacia lenguajes y soluciones propias del Barroco, como el empleo de la columna salomónica. La documentación consultada nos revela el protagonismo de Juan de Zumeta, quien utilizó para este palacio una traza dibujada probablemente por Juan Gómez de Mora.

2.1. Juan de Zumeta Larrañaga

Juan de Zumeta, natural de Amasa, fue un arquitecto guipuzcoano sobresaliente, padre de los canteros Nicolás y Martín de Zumeta⁵⁴. Activo entre 1630 y 1669, año de su fallecimiento, desarrolló una intensa carrera profesional en Guipúzcoa y La Rioja, casi únicamente en obras religiosas, como «maestro architetto»⁵⁵. Su intervención más temprana registrada es la portada sur de la iglesia riojana de San Cosme y San Damián, en Arnedo, que ejecuta entre 1634 y 1637, precisamente poco antes de comenzar su trabajo en Lazcano⁵⁶. Nos llama la atención que la portada de Arnedo, siendo anterior,

53 TEUSA: «TEUSA finaliza los trabajos de restauración del Palacio del Infantado-Lazkao» [en línea], *op. cit.*

54 María José ARÁMBURU EXPÓSITO: *Arte y piedad. El arte religioso en Bergara en la Edad Moderna*. Bergara: Bergarako Udala, 2008, págs. 360 y 361.

55 AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1642, f. 90. Asiento entre Diego Cambero, en nombre de María de Lazcano, y Francisco de Ureta, sobre tres escudos de armas para el palacio nuevo, en seiscientos cincuenta ducados, de diecisiete de junio; acerca de la aparición del término ‘arquitecto’ y su empleo en España, véanse: Fernando MARÍAS: «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 48 (1979), págs. 175-216; Virginia URRESTI SANZ: *Arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, págs. 107, 108 y 109.

56 José Gabriel MOYA VALGAÑÓN (dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia La Rioja*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, pág. 130; Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ: «La arquitectura religiosa del Clasicismo: siglos XVI y XVII», en José Gabriel MOYA VALGAÑÓN

presente mayor ornato que la del palacio guipuzcoano. También en tierras riojanas participó en las obras de la sacristía de la parroquia de San Esteban, en Murillo de Río Leza, iniciada en 1634, aunque su papel aquí fue breve y sin gran alcance. Le tenemos igualmente en la portada y fachada occidental de la iglesia de Santa Eulalia, de nuevo en Arnedo, y en la fábrica de la parroquia de San Sebastián, en Corera⁵⁷. En Guipúzcoa le encontramos tasando el trabajo de Francisco de Zubicoeta en San Martín de Tours, de Ataun⁵⁸, y realiza importantes labores en Santa Marina de Oxirondo de Vergara en dos momentos distintos, 1664 y 1666, donde cerrará toda la obra haciendo pilares y bóvedas nuevos⁵⁹. También está registrado en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga: el cuatro de mayo de 1658 Zumeta era contratado por María de Lazcano, patrona del templo, para realizar unas obras que estarán finalizadas en julio de 1667. Estas tareas consistieron en la ejecución de bóvedas de nueva planta, con sus arcos torales, el coro y sus tres bóvedas, la escalera, el remate de los cuatro pilares mayores y las dos portadas⁶⁰. Por tanto, unas obras relevantes que muestran la pericia de Zumeta así como, de nuevo, la confianza que María de Lazcano tenía en este arquitecto.

A través de todos estos encargos podemos ver cómo Zumeta fue capaz de adaptarse para trabajar en distintos estilos y según los requerimientos de los comitentes. Así, en la parroquia de Santa Marina de Oxirondo utilizó bóvedas de crucería estrellada, porque tiene que ceñirse a una traza previa del XVI. En Lazcano es fiel a los dictados de la arquitectura clasicista, y en la portada de San Cosme y San Damián de Arnedo da el paso hacia soluciones propias del barroco decorativo. Su intervención en el palacio es doblemente significativa, por tratarse de la única obra civil en la que le tenemos registrado, y por la trascendencia que tuvo en su trayectoria posterior. Este encargo fue un verdadero desafío para Zumeta, que le exigió desplegar su destreza para interpretar y

(dir.): *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos XVII y XVIII*. Logroño: Fundación Caja Rioja, 2009, págs. 15-70, pág. 53.

- 57 José Gabriel MOYA VALGAÑÓN (dir.): *Inventario artístico...*, *op. cit.*, vol. III: *Morales-San Martín de Jubera*, pág. 23; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ: *Guía histórico-artística. Murillo de Río Leza*. Logroño: Anavia, 1992; del mismo autor, «La iglesia parroquial de San Sebastián de Corera», *El Hall*, vol. 2, núm. 13 (1996); Ana María MENDIOROZ LACAMBRA: «Nuevos datos sobre la presencia de maestros vascos y cántabros en La Rioja durante los siglos XVII y XVIII. Diccionario biográfico», *Kobie*, núm. 10 (1994), págs. 93 y 94. En el siglo XVII La Rioja vivió un periodo de prosperidad económica que estimuló la actividad constructiva, atrayendo a numerosos maestros vascos y cántabros.
- 58 José Javier AZANZA LÓPEZ: «La actividad del veedor de obras...», *op. cit.*, pág. 287.
- 59 María José ARÁMBURU EXPÓSITO: *Arte y piedad...*, *op. cit.*, págs. 360 y 361. A la muerte de Zumeta, en agosto de 1669, continuaron las obras sus hijos, Nicolás y Martín, a quienes había legado el encargo, y el nueve de marzo de 1670 se firmó la escritura con ellos, que se comprometieron a finalizar el trabajo para la festividad de san Juan de 1672. En agosto de ese año se entregó la obra, cuyo coste fue determinado por Miguel de Abaría y Martín de Garatechea.
- 60 Antonio PRADA SANTAMARÍA: *Historia eclesiástica de Zumárraga...*, *op. cit.*, pág. 78.

ejecutar una traza, lo que hizo con gran talento. Su trabajo en la portada del palacio nos lleva a pensar que pudo conocer la *Regla* de Vignola⁶¹.

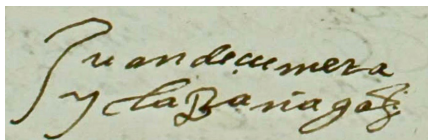


Figura 28. Firma autógrafa de Juan de Zumeta Larrañaga. AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 47. Asiento sobre la fábrica del palacio de Lazcano, de catorce de marzo de 1639

2.2. Martín de Abaría

Martín de Abaría, guipuzcoano vecino de Beasain, fue un reputado arquitecto del segundo tercio del siglo XVII⁶². Perteneció a una prolífica familia de maestros canteros, muy activos a lo largo del Seiscientos, y de personajes bien situados en la comarca del Goyerri. Conocemos a Pedro de Abaría, presbítero de Beasain, Gerónimo de Abaría, mayordomo de la parroquia de Lazcano y regidor de este concejo⁶³, y a los canteros Esteban de Abaría⁶⁴ y Miguel de Abaría, que también fue alcalde y juez ordinario de Beasain⁶⁵. Este último trabajará igualmente para María de Lazcano en la parroquia de Lazcano, y en su convento de Santa Teresa como tracista y maestro de obras, y responsable de los nichos funerarios para la capilla mayor⁶⁶. Tenemos documentado a

61 José Javier VÉLEZ CHAURRI: «Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés», en *Los Clasicismos en el Arte Español. Actas del X Congreso del Comité Español de Historia del Arte* (Madrid, 1994). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994, pág. 291.

62 Yolanda GIL SAURA: «Algunas notas sobre la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa», *Recerca*, núm. 12 (2008), pág. 105. No debemos confundir al arquitecto que interviene en el palacio de Lazcano con Martín de Abaría y Alaíz, maestro de obras en la catedral de Tortosa, que abandonó este puesto en 1625 para dedicarse al comercio. A pesar de su contemporaneidad y del común oficio y apellido, son dos personajes distintos. Si nos atrevemos a aventurar algún parentesco entre ellos, pero sin pruebas concluyentes al respecto, pues hay indicios de que una rama de los Abaría, o Avaría, guipuzcoanos pasó a tierras aragonesas y catalanas, donde ejercieron el oficio de cantería.

63 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, f. 147; AGG-GAO PT2397, Felipe de Hercilla, año 1648, f. 120; AGG-GAO PT2404, Domingo de Hercilla, año 1655, f. 5.

64 María José ARÁMBURU EXPÓSITO: *Arte y piedad...*, *op. cit.*, pág. 361. Un Esteban de Abaría, seguramente pariente de Martín de Abaría, participa en la ejecución de obras en la parroquia de Vergara de Santa Marina de Oxirondo, en 1693.

65 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 198; José Ángel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «Los canteros vizcaínos...», *op. cit.*, pág. 175; AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 234. Carta de pago de Miguel de Abaría a favor de Pedro de Arizcorreta; María José ARÁMBURU EXPÓSITO: *Arte y piedad...*, *op. cit.*, págs. 357, 358, 360 y 361.

66 AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 234. Carta de pago que otorgó Miguel de Abaría a favor de Pedro de Arizcorreta, de dieciocho de febrero; AGG-GAO

Martín de Abaría durante un periodo muy amplio, entre 1636 y 1670, en Guipúzcoa, Navarra y Aragón, en edificios civiles y religiosos, pero especialmente en estos. A lo largo de ese tiempo evolucionó desde unas obras clasicistas, de las que el palacio de Lazcano es exponente, a otras del pleno barroco que siguen modelos romanos, con elementos tan significativos como las columnas salomónicas.

Las primeras intervenciones documentadas de Martín de Abaría son de 1636, cuando ensancha el altar mayor de la parroquia de Lazcano, y de 1637, con motivo de unas obras en la de Beasain⁶⁷.



Figura 29. Lazcano. Parroquia de San Miguel Arcángel. Capilla mayor

Por tanto, María de Lazcano tenía referencias de su actividad cuando le contrata. Tras su participación en el palacio, y durante las décadas de 1650, 1660 y 1670, Abaría desplegó una intensa labor en numerosos edificios navarros y aragoneses, ejecutando y tasando labores, e incluso realizando trabajos de ingeniería. En Aragón le encontramos en la iglesia colegial de Santa María de Daroca, en Zaragoza, donde participa en la ejecución de su baldaquino labrando las cuatro columnas salomónicas de mármol negro de Calatorao y sus pedestales⁶⁸. Este proyecto muestra la influencia de Bernini en estas tierras, tanto en su lenguaje como en su disposición bajo la cúpula del crucero,

PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, fs. 150, 151 y 152; AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 44. Escritura entre María de Lazcano y Miguel de Abaría sobre la fábrica de dos nichos.

67 AGG-GAO PT2394, Felipe de Hercilla, año 1637, f. 127. Obligación para la iglesia parroquial de Beasain contra Martín de Abaría y su mujer.

68 Nicolás ARBIZU GABIRONDO: «El devenir histórico de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi», *Príncipe de Viana*, vol. 53, núm. 195 (1992), pág. 9. A mediados del siglo XVII Martín de Abaría tasa algunos trabajos realizados en la parroquia de San Miguel de Iturmendi; Belén BOLOQUI LARRAYA: «El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 24 (1986), págs. 40 y 44. Conocemos por albaranes de 1671, 1674 y 1675 que la obra se estaba realizando en estos años.

en mitad de la iglesia, como el de la basílica de San Pedro. Igualmente, le tenemos en la parroquial de San Miguel de los Navarros, también en Zaragoza, en 1667, ejecutando las cuatro columnas salomónicas de mármol negro del coro bajo⁶⁹. Todas estas piezas son de gran calidad y belleza, acreditan la pericia de Abaría, y revelan su evolución estilística desde la arquitectura clasicista del palacio al barroco decorativo, siguiendo la huella dejada por obras romanas. Entre 1662 y 1664 se registra su presencia en la iglesia zaragozana de Longares y en 1665 se le adjudica la obra de ingeniería del pantano de Onteniente, en Alicante⁷⁰. Sin duda, su intervención en un edificio de las ambiciones y prestigio del palacio de Lazcano impulsó su carrera profesional.

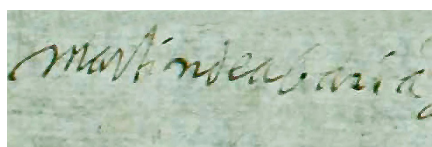


Figura 30. Firma autógrafa de Martín de Abaría. AGG-GAO PT2396, Felipe de Hercilla, año 1642, f. 10. Carta de pago de Martín de Abaría para María de Lazcano, de veintisiete de enero de 1642

El estudio documental de la participación de Juan de Zumeta y Martín de Abaría en la fábrica del palacio, es una aportación muy relevante al conocimiento de sus respectivas carreras. Dicho edificio es una de las escasas obras civiles en la que tenemos constancia de su intervención, y acredita el talento de ambos, especialmente de Zumeta, que aquí demostró dominar perfectamente el lenguaje clasicista. Cuando son contratados por María de Lazcano ninguno de los dos tiene una larga trayectoria profesional que les avale: han realizado diversos proyectos que la comitente conoce, pero se encuentran prácticamente en los comienzos de sus respectivas carreras. Este trabajo fue para los dos un enorme desafío, del que salieron airosos, y les proporcionó un gran prestigio en su oficio y numerosos encargos posteriores.

2.3. Francisco de Ureta

Francisco de Ureta fue un escultor de Asteasu, por tanto guipuzcoano como los anteriores, cuya actividad principal, habitual en su época, fue la realización de imágenes y relieves para retablos. Era miembro de una familia de escultores de la que formaron parte los romanistas Domingo de Ureta y su hijo Martín de Ureta y, el ya barroco, Juan Bautista de Ureta⁷¹. Al mismo clan y oficio perteneció su paisano, el afamado

69 Guillermo FATÁS CABEZA (coord.): *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza: Delegación de Patrimonio Histórico-Artístico; Ayuntamiento de Zaragoza, 1982, pág. 183.

70 Yolanda GIL SAURA: «Algunas notas sobre...», *op. cit.*, pág. 105.

71 María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián: Diputación Provincial de Guipúzcoa, 1968, t. II: *Escultura, pintura y artes menores*, págs. 284, 338, 339 y 341. Domingo de Ureta y su hijo mayor Martín de Ureta trabajaron, junto a Ambrosio de Bengoechea, en la ejecución del sagrario y de las dos primeras bancadas del retablo de la parroquia de San Juan en Hernani, entre 1609 y 1620; José Manuel

Bernardo Elcaraeta⁷², y tras los primeros pasos en el taller familiar, continúa su formación en el del navarro Juan Bazcardo, el mejor escultor del XVII en La Rioja y Navarra, en Cabredo⁷³. La fidelidad de este último a los modelos del vallisoletano Gregorio Fernández, convirtió a sus aprendices en destacados protagonistas de la escultura barroca en estos territorios. Esta identidad de propuestas llevó a Bazcardo a dejar en manos de Elcaraeta, Ureta y su yerno, Diego Jiménez el Joven, la terminación del gran retablo riojano de Briones⁷⁴.



Figura 31. Briones. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Retablo mayor. (Fotografía: Nicolás Pérez)

Ureta trabajó intensamente durante la primera mitad del XVII en Guipúzcoa y La Rioja, pero especialmente en esta última, donde intervino en importantes retablos. Sus inicios profesionales le sitúan participando en el retablo de Santa María la Real de Zarauz,

RAMÍREZ MARTÍNEZ: *Retablos mayores de La Rioja*. Calahorra (La Rioja): Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, pág. 153. Elcaraeta cederá parte de la obra de escultura del retablo mayor de Santa María de Viana, en 1670, a Juan Bautista de Ureta.

72 José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ: *Retablos mayores de La Rioja*, *op. cit.*, pág. 258.

73 Sobre Juan Bazcardo ver: José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ: *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada, 2010, págs. 105-133.

74 *Ibid.*, pág. 429.

entre 1628 y 1640, actuando como fiador de Joanes de Cialceta en el de la parroquia de San Martín de Régil (1629), y como tasador del de Gaztelu, levantado por el tolosarra Juan de Basayaz⁷⁵. En La Rioja está registrado desde 1640, en los mejores retablos del momento: en el de la parroquia de Briñas con Juan Bazcardo (1640), Briones con Elcaraeta (1649), y Santiago el Real de Logroño (1653)⁷⁶. Una de las obras trascendentales de Ureta, hoy desaparecida, fue la llevada a cabo junto a su maestro Juan Bazcardo en el retablo de Santa María de Tolosa, concertada en 1643, y de cuya arquitectura se encargó Bernabé Cordero, con obra en la Corte⁷⁷. Su trabajo en Lazcano coincide con el inicio de su labor en este retablo.

La intervención de Francisco de Ureta en los escudos del palacio de Lazcano supone un aporte significativo a su trayectoria, pues le encontramos trabajando en piedra, un material en el que no conocíamos hasta ahora que tuviera destreza. Nada extraño por otro lado, pues numerosos escultores de imágenes religiosas en madera trabajaron igualmente en piedra, desde bultos a escudos, como Gabriel de Rubalcaba y Andrés de Ichaso⁷⁸.

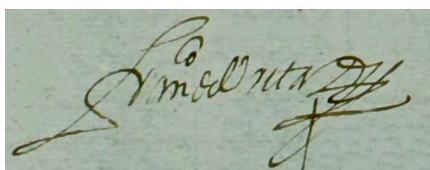


Figura 32. Firma autógrafa de Francisco de Ureta. AGG-GAO PT2396, Felipe de Hércilla, año 1642, f. 90. Asiento entre Diego Cambero, en nombre de María de Lazcano, y Francisco de Ureta, sobre tres escudos de armas para el palacio nuevo, en seiscientos cincuenta ducados, de diecisiete de junio de 1642

- 75 Alberto SANTANA EZKERRA: «Historia de Santa María la Real de Zarautz (País Vasco)», *Munibe*, suplemento núm. 27 (2009), pág. 360; María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: *El Renacimiento en Guipúzcoa*, *op. cit.*, págs. 273 y 453.
- 76 José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ: *La evolución del retablo en La Rioja...*, *op. cit.*, págs. 299 y 429; José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «El retablo mayor de Briones. Notas de escultura barroca en La Rioja», *Berceo*, núm. 74 (1965), pág. 90; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ: *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pág. 140.
- 77 María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: *El Renacimiento en Guipúzcoa*, *op. cit.*, pág. 263.
- 78 Julio Juan POLO SÁNCHEZ: «Gabriel de Rubalcaba y la escultura funeraria del siglo XVII en el Arzobispado de Burgos: aportaciones a su estudio», en Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ y Pilar MOGOLLÓN CANO-CORTÉS (coords.): *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Universidad de Extremadura, 2013, págs. 122, 124, 125 y 126. No fue extraño que escultores alternaran la talla en madera y la labra en piedra. Este fue el caso de Juan de Pobes y Francisco de Rubalcaba y su hijo, Gabriel de Rubalcaba. Este último compaginó su actividad escultórica en madera con la de la piedra, en concreto con la labra heráldica y de bultos funerarios; José Javier VÉLEZ CHAURRI: *El retablo barroco en los límites de las provincias de*

3. Un palacio cortesano en Lazcano

El palacio de Lazcano es la obra civil más relevante de la arquitectura clasicista en el País Vasco y una de las más importantes del norte peninsular. Brillante ejemplo de la edilicia señorial, es un monumental edificio exento que destaca sobre el núcleo urbano, del que está aislado por un muro y un jardín. Ubicado junto a los conventos de Santa Teresa y Santa Ana y la parroquia de San Miguel, forma un conjunto palaciego-conventual con referentes en El Escorial y sobre todo Lerma. Desde esta posición privilegiada, palacio y conventos se asoman a una plaza, en una disposición de gran valor escenográfico que responde al ideal de ciudad conventual, característica del urbanismo barroco.

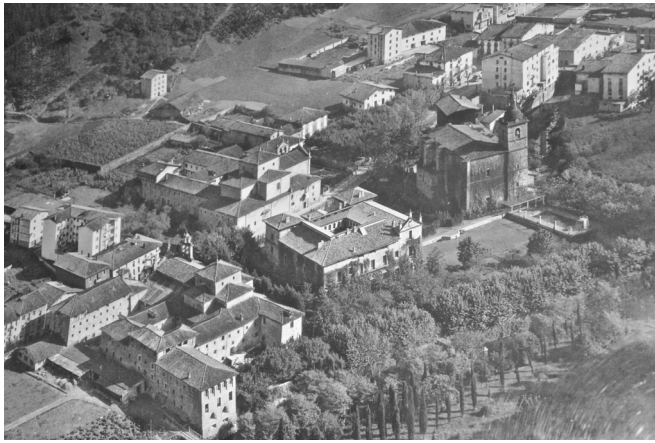


Figura 33. Lazcano. Conjunto palaciego-conventual, 1963 (Fotografía: Lazkaoko Beneditarren Fundazioa-Fundación Benedictinos de Lazcano)



Figura 34. Lazcano. Conjunto palaciego-conventual, 1990 (Fotografía: Pello López, Kutxa Fototeka)

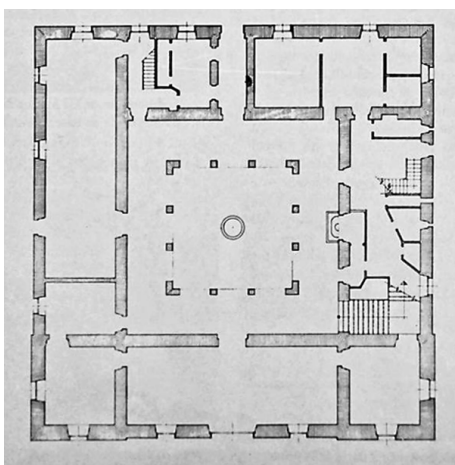


Figura 35. Lazcano. Palacio de Lazcano. Planta baja (Edorta KORTADI OLANO: «Palacio de Lazcano...», *op. cit.*)

El edificio presenta planta cuadrada con patio, elemento excepcional en los palacios del País Vasco. Su fachada principal, orientada al noreste, se articula en un bloque central de dos alturas flanqueado por torres cuadradas de tres, con una gran portada como eje de simetría. Muestra cuidadas labores de forja en vanos y balcones, aleros de madera, de mayor vuelo en la fachada delantera, que recorren el conjunto, y cubiertas a dos aguas, que son a cuatro en los torreones. Fue una construcción ambiciosa que exigió el empleo de grandes cantidades de piedra, madera y ladrillo. La piedra utilizada fue principalmente arenisca, extraída de las cercanas canteras de Lazcano, labrada en fina sillería en la fachada delantera, mientras las laterales y zaguera se levantaron en mampuesto y sillarejo, con machones de sillar en las esquinas⁷⁹. Para la heráldica de la portada se prefirió una piedra distinta, la de las canteras alavesas de Munaín, por su blancura y facilidad de labra⁸⁰. El ladrillo se empleó para el primer piso del patio, arcos y obras menores, y para la carpintería robles y castaños de los bosques de Idiazábal, Olaberria y Zaldivia⁸¹. La comitente puso especial cuidado en los tejados, para los que exigió madera de castaño.

79 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hércilla, año 1638, f. 24. «Lo que Martín de Arín y Francisco de Cubicoeta ofrecen para la obra que mi señora D.^a María de Lazcano trata de hacer en el solar de su palacio»; *Ibid.*, f. 25. Asiento entre Diego Cambero y Martín de Arín y sus fiadores sobre mil varas de piedra sillar. De esas mil varas, quinientas debían darse a finales de abril y las restantes a fines de julio de 1638.

80 Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, *op. cit.*, pág. 426: «En la jurisdicción privativa de la villa (se está refiriendo a Salvatierra), hay muchas y abundantes canteras de piedra sillar muy blanca, y a propósito para estatuas y otras obras de escultura; de piedra arenisca y mármoles de diferentes colores».

81 AGG-GAO PT2396, Felipe de Hércilla, año 1644, f. 86. Asiento entre María de Lazcano y Martín de Pagadoy, de dieciocho de julio. María de Lazcano le había dado como principio de paga ciento cincuenta reales en plata doble. El resto del precio, 565 reales, se lo daría al final, una vez acabada la obra en el plazo indicado; AGG-GAO PT2395, Felipe de Hércilla, año 1639, f. 77. Asiento entre María de Lazcano y Juan de Echeverría Ochoategui.

Finalmente, los balcones y rejas se realizaron con hierro forjado traído de Oñate.

A diferencia de muchos de los palacios vascos, medianiles y de moderadas dimensiones, el de Lazcano es exento y de gran tamaño. Presenta cuadrada, la más frecuente en la arquitectura palaciega del XVII, con entrada principal, zaguán, patio y salida posterior dispuestos en enfilada, en un eje unidireccional⁸². El conjunto se ordena en torno a un patio con galerías de medio punto a las que se abren salones de aparato, salas de estar y dormitorios, como en los palacios ducales de Lerma y Medinaceli, en una organización que procede de los alcázares reales. Las estancias también se abren al jardín, tienen techos planos de vigas de madera, algunas con chimeneas, bien iluminadas por grandes vanos con vidrios emplomados y cuarterones de madera.

De una de las esquinas del patio, cerca del zaguán y la entrada, arranca una escalera claustral de tres tramos y gran anchura que da acceso al piso superior, y cuya disposición lateralizada se proyecta al exterior en un eje de vanos desnivelados. A pesar de la presencia de un oratorio, se abrió una nueva entrada lateral en la parroquia, junto a la capilla de los Lazcano, para uso exclusivo de los dueños del palacio, que comunicaba directamente este con el templo a través de su jardín, y que se mantiene en la actualidad.

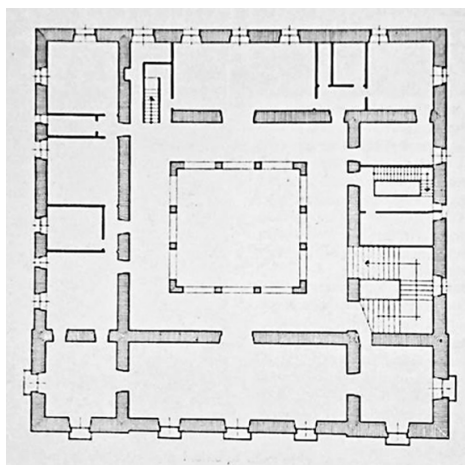


Figura 36. Lazcano. Palacio de Lazcano. Primer piso (Edorta KORTADI OLANO: «Palacio de Lazcano...», *op. cit.*)



Figura 37. Lazcano. Palacio de Lazcano. Camino de acceso a la parroquia

82 Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983, pág. 487. Esta disposición de portada y patio en enfilada fue difundida por el Clasicismo por el norte, desde el foco vallisoletano.

El valor representativo de la *fachada principal* justifica el cuidado que se puso en su ejecución y en la labor de cantería, sillar de arenisca finamente labrado. Se trata de una piedra blanda y de fácil labra, y por tanto de rápida erosión, dorada y con vetas rojizas debidas al contenido en hierro, que aportan un efecto muy expresivo. Su carestía limitó su uso a esta fachada y a los cuerpos de las torres. El conjunto, monumental y severo, posee un gran valor escenográfico y su diseño, muy claro y ordenado, mantiene la traza original recuperada en la restauración de 1921⁸³. Se estructura en un cuerpo central de dos alturas, flanqueado por dos elegantes torres en ligero avance que incorporan una más, elementos distintivos de los palacios del XVII, que remiten a los alcázares reales y El Escorial, y que tienen su origen en Flandes⁸⁴. Su presencia en el palacio de Lazcano vinculan a su constructora y al propio edificio con la monarquía. La línea de imposta y las cornisas subrayan la horizontalidad, equilibrada con la verticalidad de las torres y pilastras que recorren estas, más estrechas en el último cuerpo. Esta imposta, de moldura de placa lisa, delimita los pisos y unifica el edificio al prolongarse por las demás fachadas. En relación a las pilastras, la traza las contemplaba también recorriendo el cuerpo central, pero María de Lazcano las descartó y limitó su empleo a las torres⁸⁵. Los vanos son uniformes, adintelados y de gran tamaño para favorecer la iluminación y la ventilación, dispuestos en cinco ejes verticales recercados por platabandas con resaltes de orejetas.



Figura 38. Lazcano. Palacio de Lazcano. Vista general

83 Edorta KORTADI OLANO: «Palacio de Lazcano (Duque del Infantado) en Lazkao», *op. cit.*, págs. 279 y 282.

84 Víctor L. TAPIÉ: *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Cátedra, 1991, pág. 331.

85 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hércilla, año 1639, f. 45. Asiento sobre la fábrica del palacio de Lazcano, de catorce de marzo de 1639.



Figura 39. Lazcano. Palacio de Lazcano. Fachada principal



Figura 40. Lazcano. Palacio de Lazcano. Cuerpo central y portada



Figura 41. Lazcano. Palacio de Lazcano. Torre lateral



Figura 42. Lazcano. Palacio de Lazcano. Fachada oriental



Figura 43. Lazcano. Palacio de Lazcano. Fachada occidental

El resultado es una fachada serena y armónica que refleja fielmente la organización espacial. Esta correspondencia la diferencia de la que Juan Gómez de Mora diseñó para el Alcázar Real en 1612, que no revela la articulación del espacio interior⁸⁶. La planta noble se marca mediante el mayor desarrollo de los balcones, que apoyan en la imposta, muy distintos de los del segundo piso de las torres, más sencillos y sin vuelo. No obstante, todos presentan cuidadas labores de forja, con antepechos de balaustres y pasamanos rematados en bolas; una calidad que también podemos apreciar en los balcones y vanos de las fachadas secundarias. Esta atención a la forja está relacionada con la tradición ferrona de Guipúzcoa, donde el trabajo del hierro fue muy estimado, abundante y caro. Su valor se aprecia asimismo en las rejas de balaustres y en las machihembradas de los vanos de la planta baja, en los elementos de hierro claveteados que decoran y refuerzan la puerta principal, y especialmente en la cancela del zaguán de acceso al patio⁸⁷. Por último, son peculiares unos elementos de terracota que adosados al muro flanquean los balcones del cuerpo central.

Las *fachadas laterales y trasera* se articulan en tres alturas, la última de ellas un recrecido posterior, recorridas por imposta y sin cornisas. Los vanos son numerosos y adintelados, con antepechos y rejas de forja, de tamaño y disposición irregulares porque corresponden a diferentes épocas. En la oriental se abre una solana de nueve arcos de medio punto en ladrillo, de ejecución posterior, y corona uno de los extremos de la trasera un frontón triangular con heráldica. La cuidada factura y elegancia de la delantera no se aplicó en estas, que son de mampostería y sillarejo, restringiendo el sillar a las guarniciones de esquinas en forma de cadenas, y como refuerzo de vanos. El empleo de mampuesto, tal vez cubierto originariamente por un enlucido, abarató la construcción, pero imprimió un aspecto basto a los muros. Si la fachada principal conserva el alzado de la traza original, en estas otras hay numerosas modificaciones y elementos posteriores: nuevos vanos, de diferentes tamaños y sin orden en su disposición, escudos de armas modernos, la solana y el remate en frontón. Estas alteraciones las alejan de la claridad y orden de la delantera.

La fachada principal de Lazcano es una obra única en el País Vasco. Su organización es simple, un cuerpo central con dos torres, con una composición limpia y sobria de volúmenes rotundos y nítidos, completamente diferenciados del ornamento. En Lazcano este queda relegado al ático de la portada, suspendido y concentrado en torno a la heráldica. La imposta y las pilastras por su parte, apenas aportan plasticidad al muro porque son líneas finas, sin apenas resalte, que marcan la verticalidad y horizontalidad, respectivamente, y que se equilibran al centro. La aplicación de estos recursos dio como resultado una arquitectura serena, en la que no hay nada de más ni de menos, propia

86 Virginia TOVAR MARTÍN: *Arquitectura madrileña...*, *op. cit.*, pág. 39.

87 Letizia ARBETETA MIRA: «Casa y posición social...», *op. cit.*, pág. 15.

del Clasicismo⁸⁸. La armonía del conjunto, el esmero en su ejecución y la claridad compositiva de sus partes remiten a Vitrubio y su concepto de belleza: «La hermosura positiva consiste en tres cosas principales, es á saber: en la igualdad relativa que las partes guardan unas con otras, llamada Symetría; en lo rico de la materia; y en la limpieza y exactitud en la ejecución»⁸⁹.

El palacio posee la más brillante *portada* nobiliaria del xvii en el mundo cantábrico. Durante este siglo no encontramos en el País Vasco ninguna otra con su ambición y pretensiones. Es el elemento de mayor impacto visual y teatralidad, actúa como eje de simetría, concentra el ornato y se adelanta con plasticidad y movimiento. De fuerte sentido ascendente, se estructura en tres cuerpos, vano de acceso, balcón y ático con escudo, con ricos moldurajes y articulados formando una unidad jerarquizada, con superposición de órdenes, entablamentos rotos manieristas y columnas pareadas. En el primer cuerpo se abre la entrada, adintelada, moldurada en fajas, rematada en orejas y flanqueada por columnas toscanas pareadas, de fustes lisos sobre plintos. Estas soportan un entablamento con arquitrabe organizado en dos bandas, en ligero saledizo una respecto de otra, interrumpido por orejas, y sobre él corre un friso con intervalos de metopas y triglifos, estos dispuestos en eje con las columnas inferiores y decorados con gotas. Remata el conjunto una pronunciada cornisa rota sobre la que se abre el balcón, recuadrado por moldura de platabandas y orejetas, flanqueado por columnas pareadas jónicas de fuste liso, y sobre ellas un entablamento: arquitrabe en fajas en saledizo, friso sin decoración y potente



88 Alberto USTARROZ: «Juan de Herrera y la fachada del templo. Geometría, proporción y ornamento desde el Patio de los Reyes», en Salvador MATA PÉREZ (coord.): *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986, págs. 84-94.

89 Marco VITRUBIO: *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura* (trad. Joseph Castañeda). Madrid: Gabriel Ramírez (impr.), 1761, pág. 63.



Figura 44. Lazcano. Palacio de Lazcano. Fachada trasera



Figura 45. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada



Figura 46. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada (detalle)

cornisa rota. A ambos lados, pirámides cajeadas con bolas escorialenses. El empleo de la columna en portadas exigía un elevado coste en piedra y perfección constructiva, de modo que su presencia en Lazcano es muy significativa.

El tercer cuerpo o ático acoge el *escudo* que rompe la cubierta y concentra el exorno. De una labra exquisita y gran valor artístico, combina el medio y alto relieve con el bulto redondo en los soldados. La heráldica, destacada sobre el muro por el uso de la piedra blanca de Munaín, es el elemento emblemático más importante del palacio, como soporte pétreo de la memoria familiar. En sus cuarteles solo campean las armas de los Lazcano, igual que en los escudos de las torres, lo que es muy ilustrativo: es un palacio construido por y para ese linaje. Estas armas son el pendón y las calderas boca arriba, redondas y abiertas, con su brocal y asas levantadas; una media luna creciente de plata con una estrella de seis rayos; una banda con dos dragantes verdes echada del lado derecho al izquierdo, dispuesta junto a la estrella y la media luna; un rey a caballo, o que está montando a caballo, que tiene una flor de lis en su testuz, y un hombre que lleva con su mano derecha al animal y en la otra porta un estandarte y pendón; y, por último, cinco panelas en forma de corazón con dos calderas⁹⁰.

90 Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, t. I, lib. II, cap. I, págs. 5, 6 y 7; Luis VALERO DE BERNABÉ MARTÍN DE EUGENIO: *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española...*, *op. cit.*, págs. 75 y 479 y ss.

Dispuesto sobre una cartela de cueros recortados, el escudo está recercado por una moldura de platabandas en resalte, con orejetas y ménsulas vegetales, recordando modelos de Vignola⁹¹. Lo sostienen tenantes, a modo de *putti* de gran perfección en su ejecución, de rostros delicados, cabellos rizados y poderosas anatomías, que apoyan en sendas conchas mostrando sus caras de frente y el cuerpo de perfil, en un fuerte giro. El conjunto está escoltado por dos soldados sobre pedestales, ataviados con armadura, capa y casco con penachera, bigotes y perillas, imitando la moda de la época. Los dos flexionan su rodilla derecha, empuñan sus espadas con ambas manos, y giran sus cabezas hacia el escudo en actitud protectora. Timbra la heráldica una corona y sobre esta un yelmo girado tres cuartos con una cimera o cresta de siete sierpes, semejando el plumaje de las cabezas de ciertas aves. El casco se compone de gola damasquinada, breve barbote y visera de barras y de él parten lambrequines en forma de penachos de hojas entrelazadas que voltean al aire, penden y se desparraman por ambos lados, cubriendo la desnudez de los tenantes. Sobre la corona emerge una mano que sostiene una maza de guerra, sujeta al yelmo por una cadena, a modo de garrote con el hondón grueso y claveteado. Los blasones que rematan las torres son iguales, aunque más sencillos, y se prestaron menos al lucimiento del artista: reproducen en sus cuarteles exclusivamente las armas de los Lazcano, acompañados por idénticos tenantes, de menor tamaño, pero sin el exuberante exorno del de la portada.



Figura 47. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo



Figura 48. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo

91 Jacome de VIGNOLA: *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura* [1562] (trad. Patricio Cajés y Florentino). Madrid: Impreso en casa del autor, 1593, s. p., lámina XXXXII.



Figura 49. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo (detalle)



Figura 50. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo (detalle)



Figura 51. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo (detalle)

La delicadeza de la labra del escudo principal, la ruptura del entablamento, orejas, pilastras cajeadas, decoración vegetal y soldados, son indicadores del talento de Ureta. Su pericia se plasmó especialmente en los tenantes y en los lambrequines, auténtica filigrana en piedra, que aportan la expresividad y movimiento que falta en el resto de la portada. La disposición del escudo en lo alto, rompiendo la cubierta y dominando la fachada, la vemos también en el Alcázar Real y la Cárcel de Corte madrileños. Este recurso, de potente simbolismo y muy teatral, es frecuente en la arquitectura palaciega del XVI con ejemplos significativos en Álava, como los palacios renacentistas de Escoriaza-Esquível (Vitoria) y Lazárraga (Zalduendo).



Figura 52. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo (detalle)

La portada de Lazcano continúa, más fielmente que cualquier otra del País Vasco, modelos cortesanos⁹². En el entorno guipuzcoano la más cercana estilísticamente es la citada de Nuestra Señora de la Asunción de Rentería, de Cristóbal de Zumarresta sobre traza de Gómez de Mora. Esta comparte lenguaje formal y cronología con la de Lazcano, pues sabemos que estaba concluida en enero de 1632⁹³. La dependencia entre ambas es evidente, aunque la del palacio sea más monumental y sobria, frente al rico exorno de la de Rentería. La limpieza y regularidad estructurales de la portada de Lazcano remiten al lenguaje vigolesco y herreriano. La herencia de Vignola se advierte también en el desarrollo del entablamento moldurado, el empleo del orden dórico con basa y la disposición de las columnas sobre plintos. Estos elementos configuran un aspecto general basado en la regularidad, proporción, y predominio del adintelamiento, que remiten a Herrera y su portada para El Escorial. Ambas coinciden en el uso exclusivo del fuste liso para las columnas, decrecientes en grosor y altura, la posición de columnas y triglifos centrados en eje y el uso de pirámides con bolas. Junto a la herencia de Vignola y Herrera, apreciamos algunos recursos que evocan a Serlio, como la superposición de órdenes toscano-jónico y la presencia del intervalo metopa-triglifo, con gotas colgantes en el friso.

Aunque la fábrica siga los postulados clasicistas, su portada muestra ya rasgos característicos del Barroco: su propio avance frente a la planitud de las de los palacios de Lerma y Medinaceli, el mayor tamaño de los vanos del piso superior, la ruptura de entablamentos en arquitrabes y cornisas, y el recercamiento de vanos y escudo con molduras. Estas se quiebran dos veces en ángulo recto en las esquinas, resultando unas orejetas que serán recurrentes en el barroco de la segunda mitad del XVII. También lo son el desplazamiento de las columnas del segundo piso, las pirámides cajeadas, la alteración del juego metopa-triglifo en el friso, y la ruptura de la cubierta por la heráldica. Su contemplación inevitablemente nos trae a la mente numerosos retablos clasicistas de la primera mitad del Seiscientos, con entablamentos partidos y superposición de órdenes. Además, la portada revela un aspecto esencial: el comienzo de la recuperación del ornato, porque el palacio se construye en un momento de cambio artístico en España.

92 Hemos llegado a esta conclusión tras examinar diversas obras dedicadas a la arquitectura clasicista en el norte peninsular y Navarra: Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA (coord.): *El arte del Barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra; Institución Príncipe de Viana, 2014.; Celestina LOSADA VAREA: *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda 1590-1638*. Santander: Universidad de Cantabria, 2007; Germán Antonio RAMALLO ASENSIO (coord.): *Arquitectura señorial en el norte de España, op. cit.*

93 Elena VÁZQUEZ ESCUDERO y Koro MURO ARRIET: *Nuestra Señora de la Asunción de Rentería...*, *op. cit.*, pág. 46. En enero de 1632 Zumarresta reclama la revisión de la obra de cantería realizada.

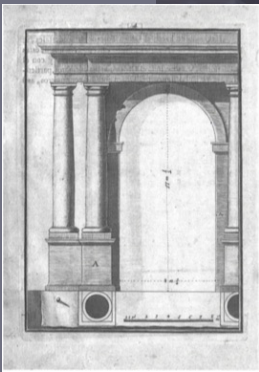
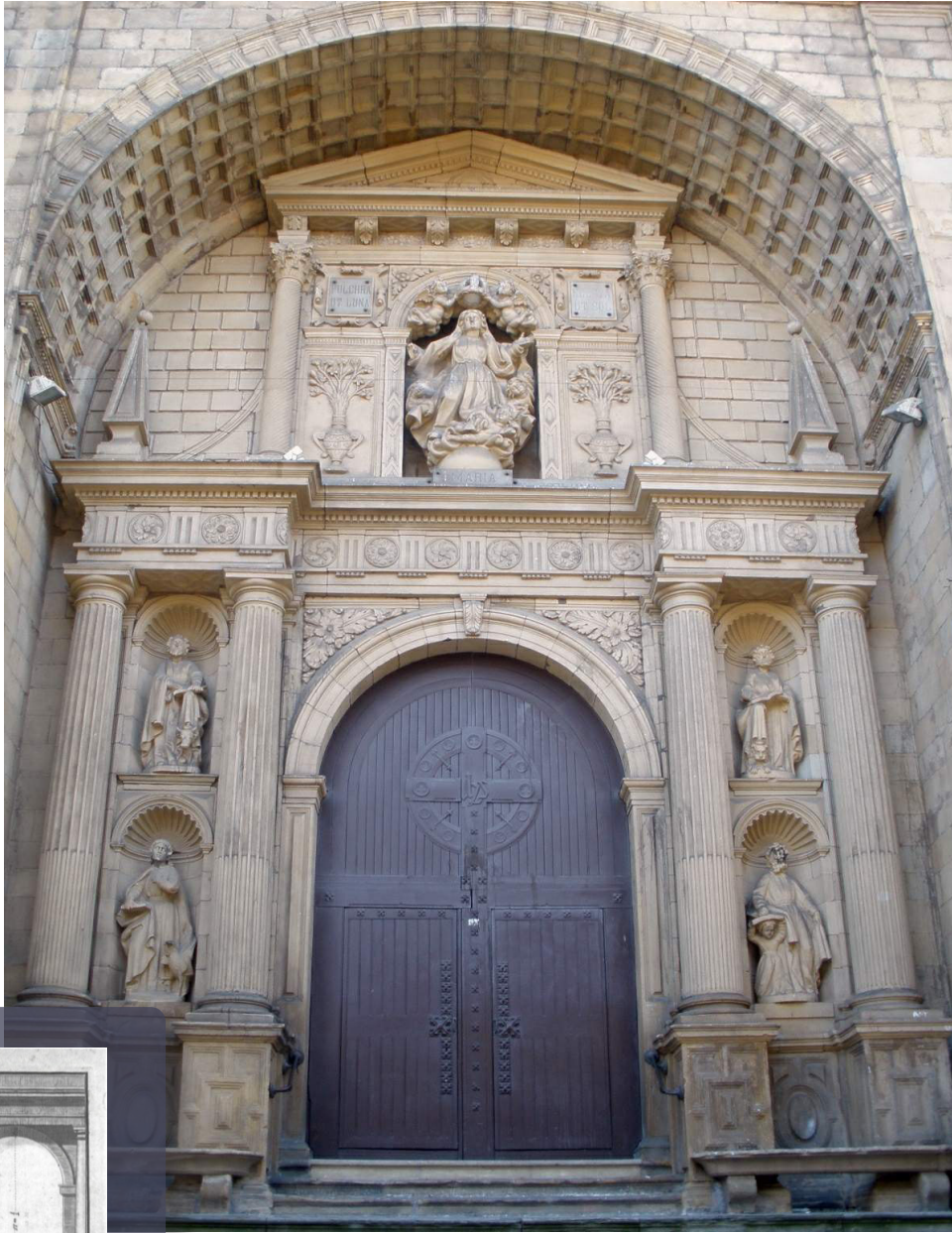


Figura 54. Jacome de Vignola, *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura* (trad. Patricio Cajés y Florentino), Madrid, 1593, lámina IV

Figura 53. Rentería. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción.
Portada



Figura 55. Lazcano. Palacio de Lazcano. Acceso al patio desde el zaguán

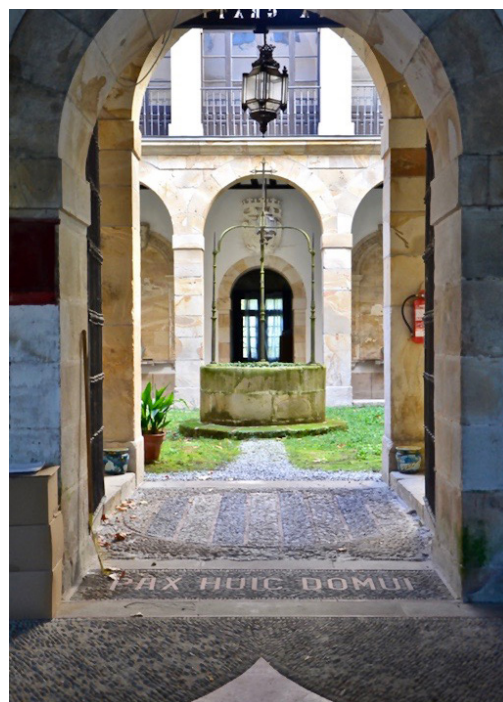


Figura 56. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio. Eje longitudinal

Junto a la portada, el otro elemento singular del palacio por su escasez en el norte, es el *patio*. De planta cuadrada, remite a los castellanos, aunque sin la esbeltez de los realizados en el XVI. Su presencia en el País Vasco se remonta a este siglo, con ejemplos alaveses en los palacios de Escoriaza-Esquível y Ortuño Ibáñez de Aguirre, ambos en Vitoria, o guipuzcoanos como el de Narros (Zarauz)⁹⁴. Se accede a él a través del zaguán y articula en torno suyo salones de aparato, dormitorios y dependencias de servicio, con un pozo abierto en el centro y la escalera claustral que arranca de la esquina noroeste. Es un espacio de pequeñas dimensiones que en alzado presenta dos cuerpos, recorridos en sus cuatro lados por arcos, el inferior en sillar de arenisca y el superior de ladrillo cubierto por enlucido, y un tercero cerrado que no forma parte de la traza original. Las dos galerías se organizan en triples arquerías de medio punto que apean en pilares exentos de sección cuadriforme, con balcones de forja acristalados en la restauración de 1921 en la superior. Una pronunciada cornisa delimita primer y segundo cuerpo, y este a su vez lo está del último por una línea de imposta con moldura de cuarto bocel. Este tercer piso aparece recorrido en todos sus lados por series de seis

94 Fernando MARIAS: «El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a “lo antiguo”», *Ondare*, núm. 17 (1998), págs. 17-31; Juan Manuel GONZÁLEZ CEMPELLÍN y Alberto SANTANA EZQUERRA: «Los primeros palacios del País Vasco...», *op. cit.*, págs. 189-196.

pequeños vanos de medio punto, y lo corona una cornisa moldurada. Su incorporación distorsionó la originaria armonía del espacio, resultando una exagerada verticalidad y angostura.



Figura 57. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio



Figura 58. Escorriaza. Hospital del Santísimo Rosario, hoy Mondragón Unibertsitatea. Patio (Fotografía: Ana Isabel Ugalde Gorostiza)



Figura 59. Escorriaza. Hospital del Santísimo Rosario, hoy Mondragón Unibertsitatea. Patio (Fotografía: Ana Isabel Ugalde Gorostiza)

El palacio torreado y con patio responde a una tipología castellana que podemos ver en Álava ya en el XVI y que resulta excepcional en el País Vasco, donde las residencias señoriales habitualmente son aglomeradas por el clima. Las residencias de gran tamaño y patio central, como la que estudiamos, son escasas y coinciden siempre con edificios promovidos por personajes muy destacados en el contexto del Antiguo Régimen y de la monarquía hispana. El de Lazcano se ejecutó con una absoluta pureza clasicista, sobriedad ahora perturbada por el exorno añadido por los Arteaga en la galería inferior. Es un espacio de valor representativo, aunque sus reducidas dimensiones, relacionadas con el clima guipuzcoano, le den un aire íntimo y recogido, y recuerda al de Narros y a los claustros de los conventos de Santa Teresa y Santa Ana. Por otro lado, es muy diferente de los abiertos y refinados patios renacentistas inspirados en las logias italianas, como el citado de Escorriaza-Esquível, y también de los de comienzos del XVII, como los de Lerma y Medinaceli, más amplios. De principios del Seiscientos tenemos uno excelente en la localidad guipuzcoana de Escorriaza: el del antiguo hospital del

Santísimo Rosario, fundación de Juan de Mondragón, obra temprana de la arquitectura clasicista en este territorio. Aunque los de Lazcano y Escoriaza compartan discurso y estilo, el segundo es mucho más abierto: frente a los tres arcos por cruja que vemos en el primero, el de Escoriaza presenta cinco. Esta amplitud se debe a su cronología y su función: se comenzó en 1600, mucho antes que el de Lazcano, y en consecuencia está más cerca de los claustros renacentistas del Quinientos. Por otro lado, al tratarse de un hospital, el patio tenía que ser soleado y ventilado⁹⁵. La presencia de este elemento en Lazcano imprime un carácter netamente castellano al palacio, y revela la voluntad de su promotora de imitar modelos cortesanos; solo su gusto y deseo de emulación pueden justificarlo, igual que en el construido en San Sebastián, pues resulta totalmente inadecuado en el norte⁹⁶.

Muy significativa es la *escalera* del palacio, pieza muy trascendente en la arquitectura española civil y religiosa desde comienzos del XVI, por su utilidad y función representativa. La de Lazcano es del tipo *rincón de claustro*, dado que se abre en una de las esquinas del patio, lateralizada respecto a la entrada principal, e iluminada a través de una vidriera con las armas de los Infantado. Se articula en dos amplios tramos, dispuestos hacia sendos arcos que corresponden a la embocadura y desembocadura, un tercero más corto que une los anteriores, y dos descansillos. En lo alto de la caja de escalera, junto a la desembocadura, se abre una tribuna de doble arquería. Su valor ceremonial justifica el tratamiento que recibió: el ritmo elegante y amplitud de los tramos, así como la elevada altura de la caja, eran necesarios para que cumpliera su función ostentativa⁹⁷. Estas intenciones se concretaban en los retratos de antepasados colgados en las paredes y culminaban en el de Felipe IV, dispuesto por María de Lazcano en lo más alto, publicitando de este modo su lealtad a la monarquía.

95 Ana Isabel UGALDE GOROSTIZA: «El legado de Juan de Mondragón: un hospital, referencia clasicista en el País Vasco», en José Javier VÉLEZ CHAURRI, Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Felicitas MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2008, págs. 159-168.

96 Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, pág. 148.

97 Jorge MARTÍNEZ MONTERO: «Génesis y evolución tipológica de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España», *Ars Bilduma*, núm. 4 (2014), págs. 8 y ss. y 26. La denominación de escalera claustral fue acuñada por Iñiguez Almech, aludiendo a un modelo de escalera de caja abierta que surgió a finales de la Edad Media. Este tipo consta de dos tramos, abiertos hacia sendos arcos que corresponden a la embocadura y desembocadura. Otras de sus características son el tratamiento monumental y la apertura de su caja. Estas escaleras se convirtieron en verdaderos lugares de representación en los que se reproducía, al subir o bajar por ellas, un ceremonial religioso y protocolario a través del que se expresaba la distinción social de los propietarios, a los que proporcionaba un espacio de ostentación.



Figura 60. Lazcano. Palacio de Lazcano. Escalera



Figura 61. Lazcano. Palacio de Lazcano. Embocadura de la escalera



Figura 62. Lazcano. Palacio de Lazcano. Desembocadura de la escalera



Figura 63. Lazcano. Palacio de Lazcano. Balcón sobre la escalera

El patio articula todas las dependencias dispuestas a su alrededor y abiertas al mismo, comunicadas entre sí por unos vanos o «atajos»⁹⁸, quedando los espacios más importantes o de uso familiar en el ala de la fachada principal y en la orientada a la parroquia y jardín, las más soleadas y ventiladas. Normalmente, en las residencias señoriales el primer piso asume el papel de noble y acoge los espacios de representación, pero esto no es así en Lazcano donde los salones, comedor, armería y biblioteca estaban en la planta baja, junto a los de servicio, mientras en la superior se disponían alguna pequeña sala, estrado, oratorio y dormitorios. Entre las estancias de aparato queremos destacar el llamado *Salón Grande*, la más relevante, junto al zaguán, que se comunicaba con el comedor; cerca de este, en una de las esquinas del ala trasera, en un lugar discreto, estaba la cocina. En esta planta baja María de Lazcano dispuso de una especie de *sala de trabajo*, para atender los asuntos del mayorazgo, donde tenía los libros de cuentas y su biblioteca. Aquí guardaba documentos muy valiosos para su linaje, como los juramentos y pleitos-homenaje a los reyes, cartas reales, pagos de dote, contratos de casamiento y escrituras de compra de propiedades⁹⁹.

Entre los espacios más reservados del primer piso es muy significativo el estrado, de herencia morisca y característico de los palacios españoles, y de uso exclusivamente femenino, donde María de Lazcano hacía sus labores cotidianas y atendía visitas¹⁰⁰. Muy cerca de este y de los dormitorios estuvo el oratorio, destinado al culto familiar.

Las dependencias de servicio como despensa, bodega, cocina y horno de pan, quedaban totalmente ocultas a los visitantes en el ala trasera y en la orientada al convento de Santa Teresa, mucho más oscuras, mientras en el desván estaban los dormitorios de los criados¹⁰¹. Esta disposición seguía las recomendaciones de Vitrubio: «Y así las Despensas, Bodegas, Graneros, y generalmente todas las piezas destinadas para encerrar y guardar algunas cosas, deben exponerse acia el Septentrión y recibir poquísimo Sol»¹⁰².

98 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1638, f. 24.

99 AGG-GAO COMCI839, año 1609, f. 16. Inventario de bienes hecho por muerte..., *op. cit.*

100 Ana ULARGUI PALACIO: *La arquitectura del vino en la Rioja Alta durante los siglos del Barroco. Palacios, jardines y bodegas* [tesis doctoral]. Pamplona: Universidad de Navarra, 2012, parte II: *La arquitectura del vino: Familias y Arquitectura*, pág. 100; AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 85. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano dejados a su muerte, de veintiséis de mayo de 1667. Conocemos la existencia de un estrado en el palacio de Lazcano gracias a este documento que menciona una mesita de nácar con remates de plata que estaba en ese espacio; Sebastián de COVARRUBIAS: *El tesoro de la lengua castellana*, Madrid, 1674, parte primera, fol. 271 vº, en Ana ULARGUI PALACIO: *La arquitectura del vino...*, *op. cit.*, pág. 100.

101 Letizia ARBETETA MIRA: «Casa y posición social...», *op. cit.*, págs. 12 y 13.

102 Marco VITRUBIO: *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura*, *op. cit.*, parte I, cap. III, art. 2.º, pág. 55.

Aunque más adelante prestaremos especial atención al ornato y ajuar del palacio, queremos detenernos ahora concretamente en el del oratorio, que hemos podido conocer con precisión. Su entrada estaba señalada por una aguabenditera con dosel de tela y debió ser de grandes proporciones pues acogió una elevada cantidad de pinturas, veintiocho, con marcos de ébano y sobredorados, que cubrían por completo las paredes. Aquí colgaban siete cuadros de la Pasión e Infancia de Cristo, entre ellos la Oración en el Huerto, Jesús atado a la columna, un *Ecce Homo*, y la Virgen con el Niño en brazos acompañados por san José y san Juan. Y también uno de la Inmaculada Concepción. Mayor representación tuvieron los temas de santos con san Pedro, san Pablo, san Francisco, san Jerónimo, san Antonio, la Magdalena y algunos más de los que desconocemos sus iconografías. En el oratorio también colgaban dos «láminas» de bronce, una de santa Úrsula y otra con la Degollación de san Juan.

La capilla contó asimismo con diversas esculturas de Cristo en la cruz, san Ignacio y un Niño Jesús. Aparte, estaba provista de los objetos litúrgicos necesarios para el culto: una cruz grande de Jerusalén; un cáliz con su patena; un ara y dos frontales, uno de damasco blanco y brocado rojo de oro y plata, y el otro de tafetán bordado; tres bolsas de corporales de damasco y tres casullas del mismo tejido con sus estolas y manípulos; dos albas con sus amitos; un misal; dos atriles de madera; y una tabla de plata con las palabras de la consagración.

En el pasado el palacio sufrió *transformaciones* en su arquitectura, algunas tan importantes que distorsionaban por completo su imagen, aunque la restauración de 1921 le devolvió su aspecto original¹⁰³. Habían desaparecido los aleros y a la fachada principal se había añadido un nuevo piso de mampuesto encalado y rematado por una moldura. Este cerraba el espacio entre las dos torres, sobre el cuerpo central, e igualaba la altura del conjunto, de manera que el escudo quedaba encajado en este recrecido. Los grandes salones se dividieron con tabiques, el patio fue convertido en corral, y los arcos de la galería superior se cegaron parcialmente para transformarlos en vanos adintelados¹⁰⁴. Las familias de antiguos servidores de los Arteaga que habitaban el palacio, intentaron así mejorar su habitabilidad.

En el 2007 se renovaron los tejados y en el 2017 se realizaron nuevas obras de restauración, centradas en el patio y la galería que lo rodea. Estas últimas mejoras han consistido en la sustitución de enfoscados en mal estado por otros nuevos, respetando su antiguo acabado, así como en la eliminación de humedades y corrección de sus causas. Además, se han limpiado arcos y columnas, reintegrado sus volúmenes, y se ha

103 Edorta KORTADI OLANO: «Palacio de Lazcano (Duque del Infantado) en Lazkao», *op. cit.*, págs. 279 y 282.

104 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, págs. 433 y 434.



Figura 64.
Lazcano. Palacio de Lazcano.
Fachada. Se aprecian las
alteraciones corregidas en
la restauración de 1921
(Fotografía: Euskomedia
Fundazioa)

reparado la carpintería exterior de puertas y ventanas¹⁰⁵. El palacio de Lazcano es un ejemplo sobresaliente de la arquitectura civil cortesana de la primera mitad del XVII, y buena muestra de la difusión del lenguaje clasicista por el norte peninsular, antes de la llegada de los esquemas barrocos¹⁰⁶. En los años en que se construye aparecen indicios de cambio en la arquitectura española, apreciables ya en el exorno del Panteón Real de Crescenzi, en El Escorial¹⁰⁷. En 1642 se comienza la capilla de San Isidro en Madrid, considerada el hito que da paso a la verdadera arquitectura barroca¹⁰⁸. No obstante, aunque el palacio de Lazcano se construye en estos años de cambio, se levanta fiel al estilo clasicista, siguiendo la estela de los alcázares reales de Toledo y Madrid, El Escorial, y los palacios de Lerma y Medinaceli¹⁰⁹. Lazcano es claro deudor de todos ellos. Sin duda, su comitente conoció estas obras y quiso imitarlas.

El Clasicismo tuvo enorme éxito en la primera mitad del Seiscientos. En torno a la construcción de la catedral vallisoletana sobre trazas de Juan de Herrera, nació y se desarrolló el foco clasicista de Valladolid, cuya influencia se extenderá hasta el Cantábrico¹¹⁰. Con ocasión del traslado de la Corte a esta ciudad, donde estuvo entre 1601 y 1605, Francisco de Mora reformó la fachada de su palacio real siguiendo el ideario clasicista:

105 Se puede consultar online en: TEUSA: «TEUSA finaliza los trabajos de restauración del Palacio del Infantado-Lazkao», *op. cit.*

106 Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: *Introducción al Arte español. El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. Madrid: Sílex, 1993, pág. 46; sobre la arquitectura del siglo XVII en la corte madrileña véase: Beatriz BLASCO ESQUIVIAS: *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

107 Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: *Introducción al Arte español...*, *op. cit.*, pág. 52.

108 *Ibid.*, págs. 76 y ss.

109 *Ibid.*, págs. 40 y 41.

110 Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: «Felipe II...», *op. cit.*, págs. 110-125.



Figura 65. Lerma. Palacio ducal. Fachada (Fotografía: Francisco Martínez)

desornamentada, torreada y con portada¹¹¹. La nobleza de la ciudad siguió este modelo y levantó sobrios palacios, con torres angulares, patio y portada¹¹².

Bajo la influencia del clasicismo de Valladolid se levantaron dos obras extraordinarias: los palacios de Lerma y Medinaceli. El primero se erigió sobre traza de Francisco de Mora entre 1602 y 1618, con intervención de su sobrino, Juan Gómez de Mora, y fray Alberto de la Madre de Dios. Se trata de una de las grandes construcciones del xvii y paradigma de la arquitectura clasicista. Mora fue discípulo de Herrera en El Escorial, donde aprendió su lenguaje que luego aplicará en Lerma. Aquí ideó un severo edificio de clara filiación escorialense que representa la simplificación máxima de los principios clasicistas: sencillez de volúmenes y formas en un palacio cuadrado con patio, y torres enchapiteladas en las esquinas. El palacio ducal hizo de esta villa uno de los grandes centros del Clasicismo en la primera mitad del Seiscientos, que se extendió desde aquí por la provincia burgalesa en forma de caserones para la mediana nobleza, que reflejan el ideario clasicista¹¹³. No muy lejos, en la villa soriana de Medinaceli, Juan Gómez de Mora dio la traza para el palacio ducal en 1623. El edificio se proyectó como parte de un plan más amplio que incluía la remodelación de la colegiata, capillas funerarias y

111 Alicia CÁMARA MUÑOZ: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro...*, *op. cit.*, pág. 92; Javier PÉREZ GIL: *El Palacio Real de Valladolid, sede de la corte de Felipe III (1601-1606)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006, págs. 267-298.

112 Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: *La arquitectura clasicista...*, *op. cit.*, págs. 485 y ss.

113 Luis CERVERA VERA: *El conjunto palacial de la villa de Lerma*. Madrid: Castalia, 1967; René Jesús PAYO HERNANZ: «El palacio Ducal de Lerma...», *op. cit.*, págs. 143, 144 y 145.



Figura 66. Medinaceli. Palacio ducal. Fachada

retablo¹¹⁴. Gómez de Mora diseñó una fachada horizontal torreada, limpia y simétrica en su organización, articulada en dos pisos recorridos por pilastras dóricas gigantes y un patio como núcleo del edificio.

El esquema compositivo de la fachada de Lazcano remite igualmente a la del desaparecido Alcázar Real, de Juan Gómez de Mora. Este llevó a cabo su renovación, terminada en 1630, convirtiéndolo en un modelo esencial para muchos edificios posteriores: fachada unitaria horizontal, portada escurialense con ático y escudo, órdenes clásicos, balcones y torres laterales¹¹⁵. El arquitecto repetirá este código en dos obras emblemáticas madrileñas, contemporáneas de Lazcano: la Cárcel de Corte y la Casa de la Villa. La primera se levanta entre 1629 y 1636 y la segunda se inicia en 1644. Los tres siguen el modelo del Alcázar Real¹¹⁶.

Algunos de los edificios citados tuvieron un elemento muy particular: un pasadizo que los unía a conventos y templos, como el Alcázar Real o el palacio ducal de Lerma. El primero estaba comunicado con el monasterio de la Encarnación y las iglesias de San Gil y de San Juan, y el segundo con la colegiata, carmelitas y clarisas de la villa ducal¹¹⁷. Otra manera de

114 Virginia TOVAR MARTÍN y Antonio BONET CORREA: *Juan Gómez de Mora...*, *op. cit.*, pág. 219.

115 Virginia TOVAR MARTÍN: *Arquitectura madrileña...*, *op. cit.*, pág. 343; Virginia TOVAR MARTÍN y Antonio BONET CORREA: *Juan Gómez de Mora...*, *op. cit.*, págs. 40 y ss.

116 Virginia TOVAR MARTÍN: *Arquitectura madrileña...*, *op. cit.*, págs. 386, 387 y 395; sobre el proyecto de Juan Gómez de Mora para el Real Alcázar de Madrid, véase: R. D. C.: «El Alcázar de Juan Gómez de Mora», *op. cit.*, págs. 152-158.

117 Virginia TOVAR MARTÍN: «El pasadizo, forma arquitectónica...», *op. cit.*, págs. 34, 35 y 36; René Jesús PAYO HERNANZ: «El palacio Ducal de Lerma...», *op. cit.*, págs. 148 y 149;



Figura 67. Madrid. Alcázar Real. Fachada. Grabado de Filippo Pallotta, 1704



Figura 68. Madrid. Cárcel de Corte, hoy Ministerio de Asuntos Exteriores. Fachada (Fotografía: Juan García Martín)

conectar palacios y templos fue a través de tribunas abiertas en los segundos. Así lo hizo Mariana Vélez Ladrón de Guevara en el primer tercio del XVII en la iglesia de su convento vitoriano de la Inmaculada, donde mandó abrir una tribuna en el lado del evangelio que comunicaba con el palacio, este finalmente fallido¹¹⁸. María de Lazcano emuló a monarquía y nobleza uniendo el suyo con la parroquial pero no a través de

Alicia CÁMARA MUÑOZ: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro...*, *op. cit.*, pág. 90.
 118 Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria...*, *op. cit.*, pág. 120.

un pasadizo cerrado o tribuna, sino mediante un camino que atravesaba el jardín de su casa. La arquitectura de Herrera y sus inmediatos seguidores se extendió desde los focos clasicistas de Madrid y Valladolid hacia el norte e impregnó la edificación señorial cantábrica, haciendo exitoso el modelo de palacio torreado de raigambre castellana. Bajo su influjo se levantaron numerosos edificios con torres angulares, énfasis en la portada y molduraje en puertas y ventanas. Una mirada a estos palacios norteños revela con más fuerza la calidad y ambiciones del de Lazcano: las residencias señoriales de Cantabria, Asturias y País Vasco, se nos presentan en general de dimensiones medianas y sin grandes alardes constructivos¹¹⁹.

En Cantabria los arquetipos madrileños y castellanos se plasmaron en algunos palacios clasicistas relevantes, como el de los Acebedo (Hoznayo), el más significativo de los conservados en ese territorio, detrás del cual pudo estar Gómez de Mora. Es un ejemplo muy temprano de la arquitectura clasicista civil, pues debió iniciarse a finales de 1613, por tanto, es muy anterior al de Lazcano¹²⁰. Aunque el de Hoznayo sea menos monumental, los dos comparten la disposición, exenta y tras un jardín, planta, organización en cuerpo central y torres, y pilastras muy planas, que en el palacio cántabro recorren el cuerpo central. Este último aspecto acerca aún más si cabe ambos edificios pues, como ya señalamos, la traza del palacio de Lazcano también las contemplaba, aunque María de Lazcano las rechazó limitándolas a las torres¹²¹. En ambas fachadas se enfatiza el eje central formado por entrada adintelada, balcón y escudo en el ático, que en Hoznayo no rompe la cubierta. Los dos plasman valores simbólicos y emblemáticos: enaltecimiento del linaje, pasado militar y condición señorial. En Lazcano la torre del linaje había sido destruida, pero se construye sobre sus cimientos, significando su continuidad. En el de Hoznayo linaje y pasado militar quedan probados por la permanencia del torreón medieval familiar, integrado en el nuevo edificio, mientras la proyección señorial se marca mediante una fachada palaciega que se levanta «para ver y ser vista»¹²². La otra residencia cántabra a la que queremos prestar atención es el palacio de Sierralta (Otañes) comenzado en 1638, curiosamente el mismo año que el de Lazcano. Repite el modelo torreado clasicista, aunque en versión más modesta que en Hoznayo, y mucho más humildemente que en Lazcano. Lo levantó Francisco de Sierralta, un personaje enriquecido en el comercio con las Indias que vivió en Madrid.

119 Véase: Germán Antonio RAMALLO ASENSIO (coord.): *Arquitectura señorial en el norte de España, op. cit.*; específico para Asturias, véase: María Isabel PASTOR CRIADO: *La arquitectura clasicista en Asturias, 1570-1640* [tesis doctoral]. Universidad de Oviedo, 1993.

120 Celestina LOSADA VAREA: *La arquitectura...*, *op. cit.*, págs. 220 y ss., 230 y 231.

121 Véase cap. III, epígrafe 3.

122 Miguel Ángel ARÁMBURU-ZABALA HIGUERA: «La casona barroca en Cantabria», en Germán Antonio RAMALLO ASENSIO (coord.): *Arquitectura señorial en el norte de España, op. cit.*, pág. 142.



Figura 69. Hoznayo. Palacio de los Acebedo. Fachada



Figura 70. Hoznayo. Palacio de los Acebedo. Vista lateral (Fotografía: Celestina Losada Varea)



Figura 71. Otañes. Palacio de Sierralta (Fotografía: Celestina Losada Varea)

Aquí conoció los modelos cortesanos y los imitó en su pueblo natal con una casa palaciega que publicitaba su éxito económico y social¹²³.

En Asturias el modelo torreado tuvo notable difusión. Presentan fachada horizontal y cuerpo central con torres en ligero avance los palacios de Camposagrado (Mieres), Llamas de Mouro (Cangas de Narcea), Rodríguez de León (Trasona), y los de Celles y Meres (Siero), ambos con patio¹²⁴.

En el País Vasco el palacio torreado con patio fue excepcional. En Guipúzcoa son buenos ejemplos clasicistas los de Ipeñarrieta (Urrechu), Monterrón y Barrutia-Salinas (Mondragón), Garro (Salinas de Léniz), Idiáquez (Tolosa) y Lardizábal (Segura), todos ellos aglomerados y sin torres. Frente a estos, el de Lazcano aparece como paradigma del tipo torreado, que tuvo su proyección modesta en el de Zubicoeta (Ataun), también del XVII, y en el de Insausti (Azcoitia), ya en el XVIII. En el ámbito alavés el más cercano es el de Gamarra Mayor, con torres pero sin patio, levantado entre 1617 y 1620 por Francisco González de Zárate, obispo de Ávila¹²⁵. Comparte con el de Lazcano tanto el esquema compositivo de su fachada principal como su disposición exenta, junto a la parroquia y ante una plaza. También en Álava encontramos los de Otalora-Guevara y Zurbano (Zurbano), ambos del XVII, el de Iturrate (Zuya) y el de Díaz Pimienta (Orduña)¹²⁶. No obstante, ninguno de los citados se acerca a la grandeza del de Lazcano. En Vizcaya tienen torres los de Urdanegui (Gordejuela) y el de Zubieta (Ispaster), este ya del XVIII¹²⁷. El modelo también se aplicó en Navarra en los palacios de Viguria, Azcona y Reparacea de Oyeregui¹²⁸.

123 Miguel Ángel ARÁMBURU-ZABALA HIGUERA y Consuelo SOLDEVILLA ORIA: *Jándalos. Arte y Sociedad entre Cantabria y Andalucía*. Santander: Universidad de Cantabria, 2013, pág. 161; sobre la promoción artística de indios cántabros, véase: Julio Juan POLO SÁNCHEZ y Isabel COFIÑO FERNÁNDEZ: «Arte y mecenazgo indiano en la Cantabria del Antiguo Régimen», en Luis SAZATORNIL RUIZ (ed.): *Arte y mecenazgo Indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón: Trea, 2008, págs. 249-285.

124 Germán RAMALLO ASENSIO: «Los palacios rurales asturianos», en Germán RAMALLO ASENSIO, (coord.): *Arquitectura señorial en el norte de España, op. cit.*, págs. 63-80. Otros ejemplos de palacios asturianos torreados son los de Villanueva (San Cucao), Martimporra (Bimenes) y Agüera-Entralgo (Tevera).

125 Rosalía HOLGUERAS ARRANZ: *Las fundaciones artísticas de Don Francisco de Gamarra, obispo de Ávila. Un modélico conjunto barroco, en Gamarra Mayor (Álava)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 2012, pág. 116.

126 José Ángel BARRIO LOZA: «La arquitectura señorial en Euskadi», *op. cit.*, pág. 180.

127 María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «Puntos de encuentro...», *op. cit.*, pág. 42.

128 Pilar ANDUEZA UNANUA: «La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 4 (2009), págs. 260 y 261.



Figura 72. Zurbano. Palacio de los Otalora-Guevara (Fotografía: Francisco Javier Guerra Hernando)



Figura 73. Zurbano. Palacio de los Zurbano (Fotografía: Francisco Javier Guerra Hernando)

María de Lazcano erigió su residencia según los postulados clasicistas, y lo hizo con una ambición y calidad que la destacan en la edificación señorial de su misma cronología en el País Vasco. Su lealtad a modelos de Herrera y los Mora, la excepcionalidad del diseño y la presencia de Oquendo en la Corte, nos permiten aventurar, todavía sin soporte documental, que las trazas vinieron del entorno cortesano y fueron dadas por el propio Gómez de Mora. La envergadura de la obra y su fidelidad a trabajos previos del arquitecto real nos animan en esta hipótesis¹²⁹. Ahora bien, aunque levantado según el código clasicista, en su portada presenta ya elementos barrocos.

129 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1993, págs. 61 y 64. Durante el seiscientos muchas trazas para edificios, retablos

El palacio que estudiamos responde a la importación a Guipúzcoa de un modelo totalmente cortesano, cuya grandeza obedece a la mentalidad de su promotora. María de Lazcano vive en un valle periférico pero sus horizontes ideológicos son los de la monarquía hispana y la nobleza castellana. Es una obra única en el País Vasco, superior a muchas de las viviendas nobiliarias de la Corte, donde tan solo el rey y algunos grandes nobles construyeron residencias de relieve. Lo habitual fue que los palacios madrileños no pasaran de ser meros caserones señoriales, sin grandes aspiraciones y formados por la agregación sucesiva de espacios¹³⁰.

La aplicación del clasicismo herreriano en Lazcano dio como resultado un edificio solemne, severo, de apariencia fría y aristocrática, muy castellano y muy del gusto de los Austrias, una estética que María de Lazcano hizo suya. En palabras de Chueca Goitia, «con tres o cuatro elementos simplicísimos, unas pilastras resaltadas, unos recuadros rectangulares, unos remates en forma de bolas, bastaba para que un edificio alcanzara una prestancia singular y un carácter hispánico inconfundible»¹³¹. Con esta austeridad, en Lazcano se logró una de las máximas cotas de perfección en la arquitectura nobiliaria del País Vasco, excelente muestra del Clasicismo en el norte peninsular.

4. Vida cotidiana y ostentación en un palacio del XVII: espacios, muebles, textiles y caprichos

La decoración de la vivienda ha sido siempre objeto de especial atención por sus dueños, pero en el caso de la nobleza aún en mayor medida¹³². Para los propietarios de estos palacios, la selección de objetos y su disposición fueron una herramienta con la que exteriorizar la pertenencia a un linaje prestigioso, su limpieza de sangre, riqueza, y trayectoria social o intelectual¹³³. La arquitectura y el ornato de sus residencias, permitió a estos personajes hacer gala de su magnificencia, a la vez que servían como «marcas» o «signos» visuales de su nobleza¹³⁴. En el Barroco, estos valores se agudizaron porque

y camarines se realizaron en Madrid. Cuando se iba a construir un edificio importante se encargaba el diseño a un arquitecto prestigioso, aunque se supiera que este no iba a ejecutar la obra. Durante el XVII fue frecuente la separación entre traza y realización, de modo que muchas veces el tracista nada tenía que ver con la ejecución del proyecto.

130 Virginia TOVAR MARTÍN: *Historia breve de la arquitectura barroca de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Electa España, 2000, págs. 27 y 28.

131 Fernando CHUECA GOITIA: «Herrera y el herrerianismo», *Goya*, núms. 56-57 (1963), pág. 108.

132 Sobre el espacio doméstico, cultura material, organización y bibliotecas en el Antiguo Régimen, véase: Margarita M. BIRRIEL SALCEDO (ed.): *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2017.

133 Amaya MORERA VILLUENDAS: «El escaparate, un mueble para una dinastía», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie iv: Historia Moderna*, t. 22 (2009), pág. 123.

134 Sobre las teorías de la magnificencia y de las marcas visuales, y su empleo por la nobleza para exteriorizar su condición, véase: Antonio URQUÍZAR HERRERA: «Teoría de la

además de *ser* había que *aparentar*, se debía representar lo que se era, es lo que Veblen llama *consumo ostensible*: «para ganar y conseguir estima de los hombres, no basta con poseer riquezas y poder. La riqueza o el poder tienen que ser puestos de manifiesto, porque la estima solo se otorga ante la evidencia»¹³⁵.

En el Seiscientos España vive una situación totalmente contradictoria: a la par que se acentúa el empobrecimiento del país, aumenta el gusto por el lujo y la ostentación. Los inventarios de bienes evidencian esta tendencia detallando textiles, mobiliario y piezas decorativas muy caras, con presencia a veces de objetos exóticos¹³⁶. Guiados por esta mentalidad, los ricos decoraron los interiores de sus casas lujosamente, un boato que chocaba con la sobriedad de sus arquitecturas y con los intentos de los Austrias por contenerlo mediante pragmáticas¹³⁷. El conjunto de normas más importante para frenar este derroche fue acordado por la Junta de Reформación entre 1622 y 1623, con disposiciones que limitaban los ajuares domésticos e indumentarios, así como el uso de oro y plata¹³⁸. No obstante, mientras la legislación de Felipe IV persigue la austeridad y el control del gasto, la propia corte madrileña y las élites van a competir en ostentación porque esta era un atributo de su poder¹³⁹.

El interior del palacio de Lazcano continuó la intención exaltadora de su arquitectura y los contenidos parlantes de esta se prolongaban dentro, explicitados en una decoración suntuosa, esplendor que completaba la imagen que la dueña ofrecía de sí misma y de su linaje con la gran fachada y portada. Su gusto por el boato y el deseo de crear una gran casa que simbolizara su poder, se materializaron en unos espacios deslumbrantes. De estos se ha conservado muy poco: avatares familiares dispersaron sus colecciones y hoy únicamente vemos un mobiliario contemporáneo de estilo rústico, algunos cuadros y grabados en las paredes encaladas, y solo la azulejería de las chimeneas aporta un poco de color. Por este motivo nos tenemos que conformar con evocar y tratar de

magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI», *Ars Longa*, núm. 23 (2014), págs. 93-111. El autor analiza en este artículo cómo estas dos teorías, de un modo complementario, permiten explicar la promoción artística de las élites del Antiguo Régimen.

135 Thorstein VEBLEN: *Teoría de la clase ociosa*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1974, pág. 9.

136 María Paz AGUILÓ ALONSO: «Mobiliario en el siglo XVII», en *Mueble español. Estrado y dormitorio* [catálogo de la exposición]. Madrid: Comunidad de Madrid: 1990, pág. 103; sobre la importancia y utilidad de los inventarios *posmortem* como fuente para el estudio de la cultura material en el Antiguo Régimen, véase: Hortensio SOBRADO CORREA: «Los inventarios *posmortem* como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la Edad Moderna», *Hispania*, vol. 63, núm. 215 (2003), págs. 825-862.

137 Letizia ARBETETA MIRA: «Casa y posición social...», *op. cit.*, págs. 23, 24 y 25.

138 Javier PORTÚS PÉREZ: «Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)», *op. cit.*, págs. 248 y 249.

139 *Ibid.*, pág. 253.

reconstruir lo que pudo ser su atmósfera¹⁴⁰. Hemos abordado esta tarea partiendo de datos documentales inéditos, de las piezas aún conservadas *in situ*, tanto en el palacio como en los conventos, y de lo escrito sobre ajuares y gusto nobiliario del XVII¹⁴¹. Entre la documentación ha sido esencial el inventario de bienes realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano¹⁴². Esta fuente, aunque posterior a María de Lazcano, resulta fiable para conocer lo que poseyó: sus herederos muy poco o nada pudieron añadir a un palacio que ya estaba completa y lujosamente decorado, cuando lo reciben.



Figura 74. Lazcano. Palacio de Lazcano. Aspecto actual de uno de los salones



Figura 75. Lazcano. Palacio de Lazcano. Galería superior

María de Lazcano no decoró con la misma atención, e intención, todas las dependencias de su palacio. Los espacios de representación, salones, salas y comedor, fueron los más lujosos, junto con los dormitorios principales, estrado y oratorio¹⁴³. Por el

140 Letizia ARBETETA MIRA: «Casa y posición social...», *op. cit.*, págs. 9 y 10.

141 Sobre el mobiliario de los palacios españoles, véanse: Harold Donaldson EBERLEIN y R. W. RAMSDELL: *Tratado práctico del mueble español*. Barcelona: Maxtor, 1930; María Paz AGUILÓ ALONSO: «Mobiliario en el siglo XVII», *op. cit.*, págs. 103-132.

142 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina, el veintiuno de febrero de 1695, ante Ignacio de Arza, escribano de Villafranca de Ordicia.

143 Sobre los usos, organización y transformaciones del espacio doméstico español en la Edad Moderna, véase: Alicia CÁMARA MUÑOZ: «La dimensión social de la casa», en Beatriz BLASCO ESQUIVIAS (aut.): *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*. Madrid:

contrario, los de servicio no necesitaban un tratamiento significativo. Las *habitaciones de aparato* fueron brillantemente decoradas por la propietaria, que creó unos ambientes en los que los brillos de la plata labrada, marfil, nácar, esmaltes y corales se combinaban con los de las maderas nobles, damascos y terciopelos. En este ornato sobresalían los muebles de caoba, sedas y porcelanas, que reflejaban el gusto del momento por el mundo oriental. Estas influencias se introdujeron en la Corte en el XVI y se mantuvieron durante el XVII y XVIII, como consecuencia de la expansión de Ultramar. En este sentido, sabemos que María de Lazcano poseyó varias arcas de cedro, dos mesas labradas de «madera de Indias», una cama con colgaduras de seda de colores «de China», y un escritorio «de la India»¹⁴⁴. Sin duda, la presencia de Oquendo en la Corte le facilitó estar al día en lo que gustaba a reyes y nobles.



Figura 76. Lazcano. Palacio de Lazcano. Saló, mediados del siglo XX (fotografía cedida por Cristina Ordóñez Goded)

El Viso, 2006, vol. I, págs. 125-200; sobre usos, mobiliario y decoración del estrado y dormitorio españoles del XVII, véase: María Paz AGUILÓ ALONSO: «Mobiliario en el siglo XVII», *op. cit.*, págs. 106-111.

144 Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo, op. cit.*, pág. 42; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 8. Testamento de María de Lazcano; ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 3. Escritura primera de fundación del convento de Santa Ana.

La dueña decoró los salones con los muebles más ricos, como un conjunto de seis sillas de terciopelo carmesí, y en su dormitorio tuvo una cama con colgaduras de seda y un gran espejo¹⁴⁵. Este era un artículo de lujo que se guarnecía con marcos de ébano, tallados y embutidos de nácar y marfil. También en su habitación tuvo varios joyeros de los que se conservan dos en la sala capitular del convento de Santa Ana, regalados por la fundadora: son piezas exquisitas, ejecutadas con placas de carey y engarzadas en filigrana de plata. Sin duda, María de Lazcano debió poseer alguno más porque tuvo muchas joyas: arracadas de perlas, cadenas de oro, delicados rosarios de cristal y coral, y «lazos» y sortijas de diamantes, oro y turquesas¹⁴⁶.



Figuras 77 a 80. Joyeros de carey y filigrana de plata de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular

145 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 8. Testamento de María de Lazcano; Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo, op. cit.*, pág. 42.

146 ACSAL, leg. 6, núm. 287, s. d., f. 4. «S. XVII. Diversas cuentas de todo el siglo»; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 3 y 8. Testamento de María de Lazcano.

Especial interés reviste para nosotros una de las estancias del palacio, el *estrado*, de cuyos muebles y ornato tenemos constancia documental. Como ya señalamos, se trataba de un espacio exclusivamente femenino donde María de Lazcano hacía sus tareas cotidianas y recibía visitas. Su carácter íntimo y a la vez de representación requería una decoración confortable y elegante al mismo tiempo. Aquí, sobre una tarima de madera dispuesta en el suelo se colocaban alfombras, cojines y almohadones de telas ricas, ribeteados de borlas y flecos de plata, sobre los que se sentaban las damas¹⁴⁷. Esta costumbre exigía un mobiliario de reducido tamaño que dio lugar a un tipo específico, los «muebles de estrado»: braseros, mesas y escritorios pequeños, taburetes y sillas bajas¹⁴⁸. El estrado de Lazcano contó con una mesita incrustada de nácar y con remates de plata, algún taburete de terciopelo rojo, una alfombra grande¹⁴⁹, y veintiún almohadas de damasco y terciopelo carmesí con borlas de seda¹⁵⁰.

María de Lazcano tuvo también dos pequeños escaparates, pieza de estrado muy vinculada al mundo femenino, que merece atención particular. El Diccionario de Autoridades de 1726 lo definía como el mueble «del que usan mucho las mujeres en sus salas de estrado». Puesto de moda por los Austrias a mediados del xvii, fue muy apreciado en la corte de Felipe IV, coincidiendo con los años en que María de Lazcano decora su casa. Esta pieza se ajustaba perfectamente a la mentalidad barroca, pues su función era la exposición de objetos suntuarios e imágenes religiosas, para lo que tenía una de sus caras acristalada. Era un mueble de aparato muy caro e ideado para que sus dueños hicieran gala de su riqueza, tanto por su propia suntuosidad como por la de su contenido. Los escaparates podían estar cubiertos por chapeados de láminas de maderas nobles o marqueterías, y en ocasiones se los barnizaba simulando ébano, caoba, palo santo, o concha de tortuga, se los pintaba imitando mármoles, o recibían dorados. Además, frecuentemente su interior se decoraba con iconografías religiosas, paisajes, guirnaldas de flores, o una ruina clásica. Así fueron seguramente los que tuvo María de Lazcano, a la que el escaparate brindaba una oportunidad de ostentación

147 Antonio URQUÍZAR HERRERA: «Espacios sociales femeninos y promociones artísticas en la Edad Moderna», en Alicia CÁMARA MUÑOZ, José Enrique GARCÍA MELERO, Antonio URQUÍZAR HERRERA, Diana CARRIÓ-INVERNIZZI y Amaya ALZAGA RUIZ (auts.): *Imágenes del poder...*, *op. cit.*, pág. 224.

148 Ana ULARGUI PALACIO: *La arquitectura del vino...*, *op. cit.*, págs. 100, 101 y 103; María Paz AGUILÓ ALONSO: *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Antiquaria, 1993, págs. 22 y 23.

149 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 85. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano, que quedaron a su muerte; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 8. Testamento de María de Lazcano.

150 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina...

que, conociendo su piedad y gusto por la exhibición, no pudo resistirse: era perfecto para lucir sus dijes, plata labrada, porcelanas de China, reliquias y pequeñas imágenes devocionales¹⁵¹.

María de Lazcano poseyó en su casa otros muchos muebles: sesenta sillas, de terciopelo azul y rojo y de vaqueta, taburetes también forrados de terciopelo con sus clavos de bronce dorado, y nueve mesas, dos de ellas de caoba. No obstante, lo que más sorprende es el alto número, diecisiete, de bufetes, bufetillos y escritorios, piezas características del mobiliario español del XVII, de diferentes tamaños y decoraciones¹⁵². Merecen atención dos bufetes de caoba y dos bufetillos embutidos en marfil; un escritorio también con taracea de marfil y trece gavetas de ébano; y ocho escritorios más también con labor de embutido. De estos últimos, ha llegado hasta nosotros uno magnífico «de la India de mucha estima». María de Lazcano lo donó al convento de Santa Ana como parte del ajuar fundacional, donde permanece hoy, para que sirviera de sagrario y relicario¹⁵³. Es un mueble de aparato, de primorosa ejecución y muy bello, aunque haya perdido la tapa frontal y los soportes. Las puertas del frente presentan una decoración de marquetería que dibuja unas figuras de *indias* vestidas con faldillas, y el interior se organiza en un espacio central cerrado por puertecillas y pequeños cajones. Además de vivienda, el palacio era el centro de administración de un gran mayorazgo y esta función exigía una habitación específica con un mobiliario apropiado, a modo de *sala de trabajo*, donde María de Lazcano resolvía sus asuntos. Aquí tuvo un «estante» de madera para libros, un escritorio con su escribanía y un sillón, cofres y arcas para guardar documentos¹⁵⁴. Además, el palacio contó con otros muebles de maderas autóctonas, como castaño, roble, nogal o haya, de carácter más funcional, aunque podían ser muy bellos: mesas de madera; aparadores y armarios pintados y tallados; arcas y arquillas; bancos,

151 *Idem*; Amaya MORERA VILLUENDAS: «El escaparate, un mueble para una dinastía», *op. cit.*, págs. 108, 110, 111, 113, 114, 115, 124, 128 y 129. El esplendor del escaparate se prolongó durante un siglo, desde 1630/40 hasta 1730/40, y su declive se produce por el cambio de gusto que introducen los borbones y la desaparición del estrado en los palacios; Amaya MORERA VILLUENDAS: «El escaparate. Ostentación y devoción en el Madrid barroco (1630-1730)», *Reales Sitios*, núm. 187 (2011), págs. 30, 32, 36, 39.

152 Sobre el escritorio español, véase: María Paz AGUILÓ ALONSO: *El mueble en España...*, *op. cit.*, págs. 250-330.

153 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 85. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano, que quedaron a su muerte; Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo*, *op. cit.*, pág. 42; ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 3. Escritura primera de fundación del convento de Santa Ana.

154 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina...

sillas plegables de costillas y sillones fraileros. Y a su lado, y esenciales para calentar las grandes habitaciones, braseros de plata, cobre, hierro y bronce¹⁵⁵.



Figura 81. Escritorio de taracea.
Lazcano. Convento de Santa Ana.
Vestibulo del primer piso

El refinamiento y calidad del mobiliario llegaba a su máximo nivel en las camas del palacio. Conocemos documentalmente diez de ellas, de madera, con pilares torneados y colgaduras: una sobredorada de columnas grandes, con cortinas de damasco carmesí y alamares, cenefa y rodapié de tela de hilo de oro; otra con sus colgaduras de color carmesí y oro; una más con sus caídas de escarlata y alamares de plata y galones de plata falsa; otra que «parece de ébano»; algunas más sencillas con telas de paño y espejuelo; y cuatro carretones de madera, sin pilares ni caídas de tela. También conocemos la



Figura 82. Lazcano. Palacio de Lazcano. Dormitorio, década de 1940 (Fotografía: Pascual Marín, Kutxa Fototeka)

155 Letizia ARBETETA MIRA: «Casa y posición social...», *op. cit.*, págs. 20 y 21; María Paz AGUILÓ ALONSO: *El mueble en España...*, *op. cit.*, págs. 39, 69, 71 y ss.

existencia de dos grandes espejos con sus marcos de ébano, que eran piezas muy caras en la época¹⁵⁶.



Figura 83. Lazcano. Palacio de Lazcano. Comedor, h. 1940 (Fotografía: Euskomedia Fundazioa)

El mobiliario compartió protagonismo con los *textiles*: tapicerías de asientos, colgaduras de camas, cortinajes, sobrepuertas y sobreventanas, alfombras, tapices, y reposteros, realizados con sedas, damascos, terciopelos, tafetanes y rasos de brillantes colores¹⁵⁷. A todos ellos debemos añadir los del oratorio, ya indicados, necesarios para el culto. Los textiles más importantes en las residencias señoriales fueron siempre los tapices, que decoraban y protegían del frío y la humedad. Su uso se remontaba a la Edad Media y su gran tamaño facilitaba la ornamentación de grandes habitaciones con ciclos narrativos, a la vez que publicitaban la riqueza de sus propietarios¹⁵⁸. María de Lazcano poseyó seis tapices flamencos de lana y seda tejidos con hilos de oro y plata, con episodios de la historia de Troya. Junto a estos, tuvo ocho más sencillos «de boscajes», es decir, de paisajes¹⁵⁹. El programa iconográfico troyano fue recurrente porque exaltaba las virtudes de la nobleza, y su presencia en Lazcano se puede relacionar con los del cercano palacio vitoriano de los Velasco, que representaron el mismo tema¹⁶⁰.

156 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina...

157 Letizia ARBETETA MIRA: «Casa y posición social...», *op. cit.*, pág. 19.

158 Sobre el coleccionismo de tapices por la nobleza española, véase: Gonzalo REDÍN MI-CHAUS (ed.): *Nobleza y coleccionismo de tapices...*, *op. cit.*; los tapices del I duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval, han sido estudiados en: Concha HERRERO CARRETERO: «Tapices y libros...», *op. cit.*

159 Alicia CÁMARA MUÑOZ y Antonio URQUÍZAR HERRERA: *Renacimiento*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2017, pág. 153; Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 371; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina...

160 Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE: «La ‘colección Troya’ de la casa Velasco en Vitoria: lectura y significación del tapiz ‘La huida de Eneas’», *Boletín del Seminario de Estudios de*

Los brillos de maderas y textiles se combinaban con los de la *plata* de fuentes y salvillas, vasos, jarras y copas, juegos de mesa, y cubiertos. Algunas de estas piezas, muy pesadas y de gran tamaño, estaban pensadas para ser expuestas en mesas y aparadores como objetos de ostentación, más que para ser utilizadas. A estas intenciones respondían cuatro fuentes grandes sobredoradas con esmaltes azules y «lazos» de filigrana de oro, grabadas con el escudo de los Lazcano y una venera en forma de concha con la cruz de Santiago. A su lado destacaban piezas como cuatro candeleros, cuatro platos grandes y una palangana¹⁶¹. La heráldica familiar grabada convertía estas piezas en verdaderos signos visuales de la condición nobiliaria del linaje¹⁶². Mayor es la lista del menaje de mesa, que unía funcionalidad y ostentación: tres salvillas con el escudo de los Lazcano; tres jarras y una taza con esmaltes azules; cinco vasos; una confitera con su cuchara; dos «talleres» o juegos de mesa, de cinco piezas; dos calderos pequeños; veinticuatro platillos y tres flamenquillas; veintitrés cucharas, dieciséis tenedores y seis escudillas; un salero pequeño y un aguamanil. Y junto a todas estas piezas, María de Lazcano tuvo otras de diferente carácter: una cantimplora; dos pilas de agua bendita; un Agnus Dei; dos espléndidas cadenas de filigrana, una de oro con noventa y cuatro eslabones y otra de plata; y tres cajas sobredoradas¹⁶³. A todo ello tendríamos que añadir la orfebrería del oratorio, que ya hemos comentado.

La decoración del palacio se completaba con *objetos suntuarios* y *armas* heredados de sus padres, procedentes del palacio mudéjar: caprichos, menudencias y joyas de ámbar, rubíes, diamantes, oro y perlas, arcabuces, espadas, dagas y alfanjes ricamente guarnecidos¹⁶⁴. Con estas María de Lazcano exponía otras de su marido y un estandarte del almirante¹⁶⁵. Exhibía todo ello orgullosamente, junto al indefectible árbol genealógico de la Casa de Lazcano, como evidencia del pasado guerrero de su linaje y de los triunfos

Arte y Arqueología, t. 51 (1985), págs. 462-466; y del mismo autor, «El Ciclo de Troya en la Casa Velasco: de la historia de Flandes a través de alegorías, artes y oficios en relación con la familia Charitatis y el pensamiento de Iohannes Amos Comenius», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, núm. 95 (2005), págs. 125-170.

161 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina... De las cuatro fuentes señaladas, dos pesaban 156 onzas y las otras dos 224; los cuatro candeleros, de setenta y dos onzas; cuatro platos grandes que pesan ciento veintiocho onzas; y la palangana, de cuarenta y ocho.

162 Antonio URQUÍZAR HERRERA: «Teoría de la magnificencia...», *op. cit.*, pág. 107.

163 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina...

164 AGG-GAO COMCI839, año 1609, f. 1 y ss. Inventario de bienes hecho por muerte..., *op. cit.*; Luis Miguel Díez de Salazar Fernández: «La biblioteca de los Lazcano en 1611», *op. cit.*

165 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano.

militares de su esposo. También tuvo una buena biblioteca, reflejo de su educación, cultura e inquietudes, de la que ya hemos hablado¹⁶⁶.

La vida diaria en un gran palacio como el de Lazcano requería de numerosos muebles y enseres: alacenas con rejillas o celosías de ventilación; utensilios y cacharros de loza, vidrio, barro, bronce y latón; y relojes. Estos últimos combinaban funcionalidad y carácter representativo porque se ejecutaban con técnicas y materiales propios de las artes suntuarias, maderas nobles, taraceas y aplicaciones metálicas, que los hacían accesibles solo a unos pocos. Tenemos constancia de que en Lazcano hubo un armario grande para el servicio de la casa; catorce cofres, algunos forrados con vaqueta de Moscovia; tres arcas para guardar ropa, trigo y maíz; y catorce pipas para envasar vino¹⁶⁷. Nos queda por comentar la ropa blanca, cuya cantidad y calidad también nos hablan del rango de la dueña del palacio: manteles y servilletas de Holanda, Flandes y Ruán, y otros más sencillos de lienzo de Navarra y «de la tierra», guardados en los armarios con innumerables toallas, sábanas y almohadas, mantas de lana, fundas de cabezales, colchas y sobrecamas de cotonia, y paños de manos¹⁶⁸.

5. Fervor y retrato en la pintura del palacio de Lazcano

Frente a la escasa escultura documentada, dispuesta en la capilla y ya mencionada, el palacio de Lazcano contó con un elevado número de pinturas. Las casas señoriales españolas del XVII tuvieron buenas colecciones de cuadros en las que los temas religiosos y las naturalezas muertas, bodegones y flores, se alternaban con *vanitas* y paisajes. Tampoco podían faltar los retratos, individuales o de grupo, y las mitologías, frecuentemente extraídas de las *Metamorfosis* de Ovidio. Como acreditan los inventarios de bienes, las pinturas fueron parte esencial del ajuar doméstico de cualquier personaje de cierta posición, con protagonismo de las religiosas. Los clientes del XVII encargaron especialmente temas evangélicos, marianos, hagiográficos y ciertos pasajes del Antiguo

166 Véase cap. 1, epígrafe 3.

167 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina...

168 *Idem.* Queremos señalar aquí el ajuar de ropa blanca perteneciente a María Eugenia Enríquez de Navarra y Baltasar de Lazcano para mostrar lo que pudo ser el de María de Lazcano. El documento enumera las siguientes piezas: diecinueve colchones de lana con sus fundas; seis plumones; dieciocho mantas de lana; cuatro doseles de aguabenditeras; doce sábanas y veinticuatro almohadas, todo de lienzo de Holanda; cincuenta sábanas; seis fundas de cabezales de Holanda; dieciocho paños de manos de Holanda y «lienzo de la tierra»; una tabla de manteles de lienzo de Flandes y doce servilletas del mismo tejido; ocho tablas de manteles y veintinueve servilletas, de Flandes; dos tablas de manteles de «lienzo de Navarra»; ciento catorce servilletas de distintos tejidos; cuatro toallas de Ruán; una toalla para cubrir la mesa; dieciséis tablas de manteles de diferentes lienzos; siete sobrecamas, cuatro de cotonia; y una colcha de hilo y seda.

Testamento, asuntos que constituyeron la producción mayoritaria de los artistas españoles del momento¹⁶⁹.

Además de los temas religiosos, en las colecciones nobiliarias fueron fundamentales los retratos de antepasados, familiares y miembros de la realeza, exhibidos en salones y lugares de tránsito con un fin emblemático, siguiendo un programa de exaltación del linaje. Formando parte de este discurso fue frecuente poseer uno del rey en señal de lealtad, María de Lazcano tuvo uno de Felipe IV, costumbre que continuará en el XVIII. Estos retratos de aparato se disponían en los espacios más representativos, dando paso a lienzos de temas más amables en los de uso íntimo. Así, para salas de estar, estrado, oratorio y dormitorios, se preferían paisajes, mitologías e iconografías de devoción personal y familiar. Estos lienzos tuvieron artísticos y costosos marcos de maderas nobles, el ébano fue la más estimada, con taraceas de piedras y marfil y chapeados de carey, que añadían valor a la obra¹⁷⁰. Muchos cuadros de María de Lazcano tuvieron este tipo de marco: el retrato de su hija, el suyo acompañada por su hijo, y una degollación de san Juan Bautista¹⁷¹. Además, dada la profesión de marino de su esposo, es muy probable que también tuviera mapas, cartas de navegación y planos, una costumbre que llega a España desde los Países Bajos en el Seiscientos¹⁷².

María de Lazcano adquirió cuadros siguiendo el ejemplo de otros nobles y del propio Felipe IV que, desde el comienzo de su reinado, dio muestras de mayor amor por la pintura que su antecesor, y con él la Corte¹⁷³. Acorde con la posición de su propietaria, el palacio exhibió un gran conjunto de pinturas, cuyos géneros, programas e iconografías obedecieron a su gusto, inquietudes y piedad, como las ya indicadas del oratorio¹⁷⁴.

169 Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2000, págs. 41 y 43.

170 Letizia ARBETETA MIRA: «Casa y posición social...», *op. cit.*, pág. 18.

171 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano.

172 Ana ULARGUI PALACIO: *La arquitectura del vino...*, *op. cit.*, págs. 97 y 98.

173 Javier PORTÚS PÉREZ: «Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)», *op. cit.*, pág. 253. No podemos asegurar que María de Lazcano tuviera un afán coleccionista al comprar sus cuadros y piezas artísticas, como sí tuvo Isabella d'Este, de modo que no podemos hablar en términos de 'colección' y 'coleccionista'; sobre la figura de Felipe IV, véase: Jonathan BROWN: «Felipe IV como mecenas y coleccionista», en Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS (ed.): *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* [catálogo de la exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, págs. 45-62 Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS (ed.): «La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro», en Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS (ed.): *El Palacio del Rey Planeta...*, *op. cit.*, pág. 15. Felipe IV decoró su nuevo palacio del Retiro con unas ochocientas pinturas, compradas o encargadas ex profeso. Ningún monarca europeo hizo algo semejante.

174 Para la pintura barroca en el País Vasco tenemos dos síntesis de referencia: Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y José Javier VÉLEZ CHAURRI: «Pintura barroca con vinculación

A partir de los datos documentales y de las pinturas que han llegado hasta nosotros, estamos en condiciones de afirmar que María de Lazcano llegó a tener alrededor de 145 obras, una cifra muy importante propia de un gran personaje. Como ha ocurrido con el resto del ajuar, el paso del tiempo y diversas vicisitudes dispersaron los cuadros: algunos se conservan en el palacio y en el convento de Santa Ana, y de otros solo tenemos la referencia documental. En cualquier caso, nos permiten hacernos una idea del tipo de pintura que le gustaba. En su residencia todavía cuelgan diversos lienzos de los que queremos destacar un retrato ecuestre de Felipe IV, una Sagrada Familia, y un Santo Cristo de Burgos, entre otros. En el convento también se conservan varios: los retratos de María de Lazcano con su hijo y el de su hija; una Trinidad; un Calvario; una Flagelación de Cristo; el martirio de un santo; una Magdalena Penitente; los Santos Niños; y un san Pedro¹⁷⁵.

A la muerte de María de Lazcano algunos de sus cuadros fueron inventariados y tasados por el pintor guipuzcoano Diego de Mugarrieta. Vecino de Urnieta y fallecido en 1719, atrajo la atención de Vargas Ponce y del franciscano de Aránzazu Manuel Ventura de Echevarría, que intercambiaron correspondencia e impresiones acerca del artista. Los dos coinciden en que Mugarrieta fue un pintor bueno, aunque todavía desconocido en aquellos momentos en la Academia de San Fernando: la valoración en tres mil trescientos reales de unos lienzos ejecutados por él y donados a Aránzazu, a los que aludiremos, acreditan su talento¹⁷⁶. Mugarrieta trabajó en diversas parroquias guipuzcoanas: en la de san Bartolomé de Olaso, de Elgóibar, pintó tres cuadros y la bóveda de la iglesia con escenas de la vida y martirio de san Andrés¹⁷⁷. Trabajó en la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Azcoitia en unas tablas para el retablo

histórica al País Vasco», en Fernando TABAR ANITUA (coord.): *Luces del Barroco. Pintura y escultura del siglo XVII en España*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2002, págs. 21-31; Fernando TABAR ANITUA: «La pintura del Barroco en Euskal Herria. Arte local e importado», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 117-149.

175 La pintura de san Pedro la tenemos también documentada en: ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 4. Testamento de María de Lazcano.

176 Julián de PASTOR Y RODRÍGUEZ: *Historia de Aránzazu*. Echévarri (Vizcaya): Amigos del Libro Vasco, 1985, pág. 178; *Ibid.*, t. XI, apéndice IV: «Correspondencia entre D. José de Vargas Ponce y el P. Manuel Ventura de Echevarría, Lector de Aránzazu», págs. 260 y 267.

177 Juan María FERRERAS ORBEGOZO: *La parroquia de Elgoibar y sus anejas*. San Sebastián: Centro Unesco de San Sebastián, 2015, págs. 58 y 59; «Correspondencia epistolar entre Don José de Vargas y Ponce y Don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años de 1803 á 1805, existente en los Archivos de la Dirección de Hidrografía y de la Real Academia de la Historia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XLVII, cuadernos I-III (1905), pág. 17.

de san Ignacio de Loyola, y probablemente fue el responsable de algunos lienzos para el convento de agustinas de Hernani¹⁷⁸.

Entre las pinturas de María de Lazcano no podían faltar los retratos de familia: los de Antonio de Oquendo y sus hijos, Antonio Felipe y María Teresa. También de sus sobrinos, hijos de su hermana Elvira: uno del carmelita fray Juan de Jesús María, otro de Baltasar, y tres de su hermano Diego, la mujer de este Josefa Antonia de Arriola, y la hija de ambos; y el retrato de un antepasado armado. Junto a ellos, y como muestra de lealtad a la monarquía, poseía veintiún cuadros de la Casa de Austria, uno de ellos de Felipe IV, sobre el que volveremos más adelante, y once de emperadores romanos. También contaba con los retratos de dos monjas bernardas y «dos muchachos»; y los típicos de carácter decorativo como un florero y cinco paisajes¹⁷⁹. Entre esas pinturas de la realeza que María de Lazcano tuvo en su palacio, hemos conocido una copia anónima del retrato de Margarita de Austria realizado hacia 1610 por Andrés López Polanco, hoy en el refectorio del convento de Santa Ana, y que estudiaremos detenidamente en un futuro. Esta dama era hija de Maximiliano II y de María de Austria, sobrina por tanto de Felipe II, y profesó como monja clarisa en las Descalzas Reales de Madrid. Como en el original, en el cuadro de Lazcano la retratada aparece de cuerpo entero y de pie, junto a una mesa, única referencia concreta al espacio, sosteniendo un rosario en la mano izquierda mientras la derecha descansa sobre un libro de oraciones entreabierto. Se trata de una composición sobria y de paleta reducida, recursos que centran toda la



Figura 84. Margarita de Austria con hábito de clarisa. Óleo sobre lienzo. Copia anónima de un original de Andrés López Polanco. Lazcano. Convento de Santa Ana. Refectorio

178 <<http://www.guregipuzkoa.eus/es/photo/?pid=148024>> (Consultado el 10/11/2018); <<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/mugarrieta-diego-de/ar-82517>> (Consultado el 10/11/2018)

179 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 85. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano, que quedaron a su muerte; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 2, núm. 43, s. f. Inventario de los bienes del palacio de Lazcano realizado por María Eugenia Enríquez de Navarra y Álava, viuda de Baltasar de Lazcano y Espina...

atención en el personaje y que enfatizan su elevado rango. Es una pintura de calidad que sigue la tradición del retrato cortesano femenino, aunque, como el original, sea distinto por la geometrización de las formas y los potentes volúmenes.

En el palacio de Lazcano también estuvieron representados los temas históricos, como la batalla naval de Pernambuco de 1631, en la que Oquendo venció a los holandeses. Para conmemorar su triunfo, el almirante encargó al pintor Juan de la Corte dos series con este tema, una para él y otra para Felipe IV. María de Lazcano heredó la de su esposo y la expuso en un salón de su palacio, haciendo gala de sus victorias militares, con su retrato, armas y estandartes, en un discurso de exaltación de la figura del marino. Dos pinturas de esta serie, las vistas I y IV, forman parte hoy de la colección de la familia Arteaga, duques del Infantado y señores de Lazcano, que las recibieron al heredar el palacio a finales del XVII. Estos lienzos tienen un gran valor histórico-documental, como testimonio gráfico de una de las grandes batallas del almirante, y son una de las pocas representaciones navales de la época¹⁸⁰.



Figura 85. Batalla naval de Pernambuco o de los Abrojos (vista I). Óleo sobre lienzo. Juan de la Corte, h. 1632. 150 × 224 cm. Madrid. Colección Infantado



Figura 86. Batalla naval de Pernambuco o de los Abrojos (vista IV). Óleo sobre lienzo. Juan de la Corte, h. 1632. 150 × 224 cm. Madrid. Colección Infantado

5.1. Cuadros de devoción

En las pinturas de María de Lazcano podemos observar el total predominio de las iconografías religiosas, pública demostración de su fe y de su adhesión a la Contrarreforma. Estaban representados los temas ineludibles de la Pasión de Cristo, la Virgen, el papado, los santos y temas más sentimentales como la Sagrada Familia. Vamos a agruparlas, incluidas las del oratorio, según su iconografía y jerarquía doctrinal, comenzando por el cuadro de la Trinidad, dogma central del catolicismo. Le siguen las pinturas alusivas

180 Sobre algunos de los lienzos de las dos series mencionadas, véase: Clara ZAMORA MECA: «La batalla naval de Pernambuco. Seis pinturas sobre la victoria del almirante Oquendo», *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, núm. 31 (2016), págs. 108-118.

a la vida de Jesús y los grandes momentos de su Pasión, temas con un fin muy claro: la identificación del fiel con Cristo a través de su sufrimiento y lograr por este camino el arrepentimiento de los pecados. María de Lazcano tuvo varios cuadros con episodios de la Pasión de Jesús: la Expulsión de los Mercaderes del templo; la Oración en el Huerto; Jesús atado a la columna; la Flagelación; Jesús con la Cruz a cuestas; un Descendimiento; la Resurrección; y un Calvario. Y junto a estos, un Santo Cristo de Burgos y dos *Ecce Homo* «con Jesús coronado de espinas y una caña entre sus manos»¹⁸¹.

Queremos detenernos en dos de las iconografías citadas: el Santo Cristo de Burgos y el *Ecce Homo*. El primero fue un tema muy difundido en el XVII: podemos encontrarlo desde el norte peninsular hasta Andalucía y Canarias, en los territorios americanos y Filipinas. En el País Vasco, en la localidad guipuzcoana de Vergara tenemos un Santo Cristo en la sacristía de Santa Marina de Oxirondo. El fervor de María de Lazcano por esta imagen queda explícito en su testamento, en el que ordena se digan cien misas en la capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos, devoción que le pudo venir por su hermana, Fausta, que vivía en esa ciudad¹⁸². La iconografía del *Ecce Homo* fue muy frecuente en toda España: muchos nobles y personajes encargaron tallas y lienzos con este tema para sus capillas y oratorios. Las élites vascas no fueron una excepción a este comportamiento: los Idiáquez tuvieron uno en el oratorio de su palacio de Azcoitia, de Gregorio Fernández¹⁸³. A su difusión durante el XVII contribuyó el éxito de los pasos de Semana Santa, con tallas de grandes escultores con este tema.

Junto a los temas dramáticos María de Lazcano poseyó otros más familiares como la Virgen, Trento insistió en su culto, y el Niño Jesús. En el palacio colgaron dieciséis pinturas de la Virgen, demostración de su fervor mariano, con episodios de su vida, con el Niño y acompañada por san Juan y san José, y una pintura de la Inmaculada representativa de la intensa devoción inmaculista que se vivía en España. Con temas muy sentimentales tuvo dos importantes pinturas de Diego de Mugarrieta: el Nacimiento

181 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 85. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano, que quedaron a su muerte; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 8. Testamento de María de Lazcano.

182 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 1 y 10. Testamento de María de Lazcano; sobre el culto y devoción al Santo Cristo de Burgos, véanse: Guillermo ÁVILA Y DÍAZ-UBIARNA: *Monografía histórico-artística del antiguo Convento de San Agustín, de esta ciudad, e historia del Santísimo Cristo de Burgos, que se venera en su capilla de la incomparable catedral burgalesa*. Burgos: Marcelino Miguel (impr.), 1939; Nicolás LÓPEZ MARTÍNEZ: *El Santísimo Cristo de Burgos*. Burgos: Aldecoa, 1997; Lena Saladina IGLESIAS ROUCO: «La capilla del Santo Cristo de la Catedral de Burgos: datos para su estudio», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 56 (1990), págs. 542-546.

183 José Javier VÉLEZ CHAURRI: «Gregorio Fernández en el País Vasco. Clientes, oficiales, aprendices y seguidores», en Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA (coord.): *Pulchrum...*, *op. cit.*, págs. 821 y 823; José Javier VÉLEZ CHAURRI: «La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución», *Ondare*, núm. 19 (2000), pág. 50.

de Jesús y la Adoración de los Reyes, donadas a su muerte al santuario de Aránzazu por su sobrino, Baltasar de Lazcano y Espina. Este fue uno de los herederos de María de Lazcano, continuador de la devoción de su tía por la Virgen de Aránzazu. Estas dos obras colgaron en un lugar privilegiado en la Capilla del Santo Sepulcro, frente al altar de la imagen. Sabemos que eran «dos cuadros apaisados, como de tres varas cada uno, que representaban el Nacimiento y la Adoración de los Reyes, de figuras algo menores que el natural, formas redondas y aflamencadas, aunque el tono, las tintas, la composición y el agrupamiento tenían el estilo de Velázquez. En una, como losa, que cada cual tenía, leíase esta inscripción: «Mugarieta me pinxit quia D. D. Balthasar de Lazcano et Spina ut servus Beatae Mariae Virginis de Aránzazu sic toto corde et animo posuit»¹⁸⁴. El fervor de María de Lazcano por la Virgen de Aránzazu y las características velazqueñas de estas obras, que las perfilan propias de su época, nos permiten aventurar que le pertenecieron, aunque sin datos documentales que corroboren nuestra hipótesis.

Muy del gusto contrarreformista son dos pequeñas pinturas que hicieron pareja: una Sagrada Familia y los Santos Niños. La primera es una iconografía que adquiere mucha difusión en el XVII: las letanías de la Santa Familia proclaman que Jesús, María y José son imagen terrenal de la Trinidad, por analogía en las relaciones paterno-filial y de obediencia. El culto a san José, también devoción de María de Lazcano, fue alentado en el Seiscientos por carmelitas y jesuitas, sus órdenes preferidas¹⁸⁵. Las iconografías que estamos tratando son propias de la Contrarreforma porque enfatizan el papel de la Virgen y san José como padres de Jesús, confiriéndoles un valor que los protestantes discutían. Mientras los temas de la Pasión se dispusieron en salones y corredores, para estos otros, de una religiosidad más cercana, María de Lazcano eligió espacios más acogedores y familiares, como su estrado, donde colgaban con otras devociones privadas y los retratos de sus hijos.

Trento también promovió el culto a los santos como intercesores, frente a los luteranos que defendían una relación más directa con Dios. María de Lazcano tuvo cuadros con los más importantes: uno de san Pedro, otro con la conversión de san Pablo, y una Magdalena penitente¹⁸⁶. Estas pinturas tienen un claro sentido trentino de defensa y

184 Julián de PASTOR Y RODRÍGUEZ: *Historia de Aránzazu, op. cit.*, t. XI, apéndice IV: «Correspondencia entre D. José de Vargas Ponce y el P. Manuel Ventura de Echevarría, Lector de Aránzazu», págs. 260, 263 y 267; *Ibid.*, t. XI, cap. VIII, pág. 178.

185 *Letanías de la Santa Familia* <http://verdadcatolica.net/CTNet_RC/es/archive.asp?d=20160110L> (Consultado el 7/11/2018); Laurentino María HERRÁN HERRÁN: «Historia de la devoción y la teología de san José», *Scripta Theologica*, vol. 14, fasc. 1 (1982), pág. 356; sobre las iconografías de la Sagrada Familia y san José en las artes contrarreformistas, véase: Emile MÂLE: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro, 2001, págs. 288-291, y págs. 291-299.

186 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 4. Testamento de María de Lazcano.

exaltación del dogma católico: san Pedro como pilar de la Iglesia alude a la primacía papal, y la Magdalena lo hace al sacramento de la penitencia. A su lado estaban los de devoción privada, como san Juan Evangelista y san Juan Bautista, a los que María de Lazcano se encomienda en su testamento. Este fervor se ve corroborado por la donación que hace a la ermita de San Juan de Maiz de Lazcano, para comprar objetos litúrgicos. Del Bautista tuvo el pequeño lienzo de los Santos Niños, y el de su degollación¹⁸⁷, iconografía recurrente en el XVII. Aparte, poseyó otros de santa Úrsula, san Francisco, san Gerónimo, san Cristóbal, san Antonio, santo Tomás y san Simón leproso. Una pintura especialmente querida por María de Lazcano fue una de santa Teresa, por la que sentía profundo fervor: la llevó con ella en su retiro en el convento de Santa Ana y la tuvo a su lado hasta su muerte, donándola después al de Santa Teresa¹⁸⁸. Además poseyó una de Adán y Eva, los padres de la humanidad. Asimismo, estamos en condiciones de pensar que pudo encargarse o adquirir algún cuadro de santa Ana y de la Virgen de Aránzazu: la primera era la patrona de su linaje, bajo cuya advocación estaba la capilla familiar de la parroquia de Lazcano, y a ella dedicará una de sus fundaciones religiosas. La segunda era una advocación mariana muy arraigada y querida en Guipúzcoa, de la que ella y su esposo fueron muy devotos, como acredita la lámpara de plata que regalaron a su santuario¹⁸⁹.

5.2. El retrato cortesano

El retrato tiene un papel protagonista en la historia de la pintura española porque, si bien es cierto que fueron pocos los retratistas, varios de estos se contaron entre los mejores artistas, como Velázquez y Goya¹⁹⁰. En el Seiscientos fueron esenciales el retrato cortesano u oficial, cultivado en la Corte y sus círculos, y el religioso, con dos geniales pintores representando estas dos vías: Velázquez y Zurbarán¹⁹¹. La demanda de retratos fue muy alta tanto por el rey y su familia, que los enviaban a parientes, como por los nobles del país. El del soberano tenía una función simbólica como imagen transmisora de la majestad real, se colocaba presidiendo los espacios oficiales y se regalaba a monarcas extranjeros. De hecho, han llegado hasta nosotros numerosos retratos velazqueños de Felipe IV y su familia¹⁹².

187 *Ibid.*, fs. 1 y 10. Testamento de María de Lazcano.

188 AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1665, f. 4. Declaración de la abadesa y otras religiosas del convento de Santa Ana de Lazcano.

189 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 6. Testamento de María de Lazcano.

190 Javier PORTÚS PÉREZ: «Varia fortuna del retrato en España», en Javier PORTÚS PÉREZ (ed.): *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo del Prado, 2004, pág. 17.

191 Galienne y Pierre FRANCASTEL: *El Retrato*. Madrid: Cátedra, 1988, págs. 157 y 158.

192 Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura barroca... op. cit.*, pág. 56.

La comisión y posesión de retratos fue habitual entre la nobleza y personajes de rango, como signo de distinción social y prueba de la condición nobiliaria¹⁹³. Los cuadros de antepasados, familiares y miembros de la realeza respondían a fines de exaltación: convenientemente dispuestos en espacios de representación testimoniaban la lealtad al rey y la antigüedad del linaje. El retrato también sirvió para concertar enlaces matrimoniales, pero, sobre todo, fue el medio que permitió a las élites construir la memoria familiar. Entre estas fue costumbre encargar uno del monarca como homenaje, que colocaban en un lugar destacado de sus palacios.

De todos los retratos señalados en las páginas anteriores aquí nos limitaremos a estudiar en profundidad tres de ellos, encargados por María de Lazcano a mediados de siglo, y que nos parecen los más importantes¹⁹⁴: un autorretrato con su hijo Antonio Felipe, el de su hija María Teresa, y un tercero de Felipe IV ecuestre. Los dos primeros tenían un valor sentimental, posiblemente estaban destinados a habitaciones de uso íntimo, como el estrado o su dormitorio, pero no dejaban de ser retratos de aparato pues los personajes aparecen rodeados de objetos, muebles, ropas y joyas indicadores de su alcurnia¹⁹⁵. Ignacio de Arzamendi ya se interesó por ellos, pero nosotros vamos a contextualizarlos estudiando su iconografía, significados y las obras que les sirvieron de modelos¹⁹⁶. El retrato de Felipe IV, por su parte, responde a unas intenciones completamente distintas: es una pintura de gran valor emblemático, subrayado por su disposición en lo alto de la escalera del palacio en señal de lealtad al rey.

Retrato de María de Lazcano y su hijo Antonio Felipe

María de Lazcano se hizo retratar con su hijo Antonio Felipe hacia 1640-1645 en un cuadro conservado hoy en la sala capitular del convento de Santa Ana. Se trata de una pintura barroca al óleo sobre lienzo, de tamaño mediano y formato cuadrado, con un bello marco de ébano y talla vegetal dorada. Madre e hijo están representados en tres cuartos y orantes, flanqueando la imagen de la Inmaculada Concepción, y levemente girados hacia esta, sobre un fondo oscuro. La Virgen es el eje central de la composición, rodeada por un halo celestial de luz dorada que rompe la oscuridad. María de Lazcano aparece como una dama de mediana edad, ojos claros, nariz recta y tez pálida, vestida con toca y monjil que cubren cabeza y cuerpo, de color blanco y negro. Posa con una mirada fría y enérgica, en actitud hierática y lejana, como era habitual en los retratos de esa época.

193 *Ibid.*, pág. 57.

194 Para la pintura española de este periodo, véase: Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983.

195 Julián GÁLLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1987, págs. 217 y 218.

196 Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo», *op. cit.*, págs. 236 y 237.



Figura 87. María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645. Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular



Figuras 88 y 89. María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalles). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular

Antonio Felipe está retratado como un caballero adolescente, de unos quince años, de menor altura que su madre, cabello y ojos castaños, mejillas sonrosadas y manos extremadamente largas y finas. Su figura contrasta rotundamente con la de su madre, tanto en apariencia como gesto. Frente a la sobriedad monacal de la indumentaria de ella, llaman la atención el lujo y detalle de la del hijo. Este viste una elegante casaca de anchos puños bordados, cuello a la valona ribeteado de fino encaje, según las disposiciones antisuntuarias de Felipe IV, y una gran banda roja sobre el pecho. Es la imagen de la juventud, risueña y llena de vitalidad.

La Inmaculada presenta su iconografía característica, aunque en esta pintura mire a lo alto y no hacia abajo. Tiene largos cabellos desparramados sobre los hombros, viste



Figura 90. María de Lazcano y Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Sala capitular

túnica blanca y manto azul, actitud orante, sostenida por querubines, y rodeada por ángeles que portan símbolos de las letanías. Sobre la representación de la Concepción en la pintura, decía así el sermónista Francisco Soriano: «Para dezirnos lo mucho, que ay en la alma de la Virgen, parece que el mismo Dios no se atreve a pintarle. Quiere que el Espíritu Sancto alabe a la Princesa del Cielo María, y halla color para dárselo a sus cabellos; para pintarla su cuello, la blancura del marfil, halla matices para dibuxarla de pies a cabeza, y en llegando al interior y hermosura de su corazón dize: Absque co quod intrinsecus latet: no ay colores para pintar essa belleza; no hay mano, ni pincel que esse remate haga»¹⁹⁷.

Es una pintura muy bella, de cuidada factura, con una paleta brillante de fuertes contrastes. La calidad general del cuadro, composición, ejecución y elegancia, nos permiten afirmar que estamos ante un pintor de talento. Es un retrato doble, como los que ejecutó con maestría Van Dyck en la corte inglesa, una composición empleada ya con anterioridad a este y que pervivió hasta finales del XVII, pudiéndose ver en retratos de la Corte. En este sentido, tenemos ejemplos en la obra de Francisco Pacheco, que realizó hacia 1630 dos cuadros representando a una dama y un caballero orantes, conservados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Posterior al que estudiamos, pero muy conectado con este iconográfica y emblemáticamente, es el ejecutado por Sebastián de Herrera Barnuevo de Carlos II y Mariana de Austria, aunque estos no aparezcan en actitud orante. Se presentan uno junto a otro, ella con monjil en contraste con las ricas ropas del hijo. Esta obra y la que estudiamos coinciden en iconografía y simbolismo: en la primera se representa

197 FRANCISCO SORIANO: *Sermón Predicado en el Convento de San Francisco de Granada, en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen, Nuestra Señora*. Granada: Martín Fernández (impr.), 1616, pág. 92, citado en MARÍA DEL PILAR DÁVILA FERNÁNDEZ: *Los sermones y el arte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980, pág. 127.

la continuidad dinástica, en la segunda la del linaje.

María de Lazcano está retratada como viuda cristiana, con toca y monjil, indumentaria obligatoria en el XVII para viudas y dueñas, y restringida a estas, con el fin de ocultar la belleza femenina. Pero más allá del retrato físico, también hay una caracterización psicológica: no se plasma solo su aspecto, sino también las virtudes y categoría moral de la dama¹⁹⁸. Su empaque y la contención de ropas y gesto subrayan la integridad de María de Lazcano, esa virtud que su contemporánea, la condesa de Aranda, exigía a los nobles en su *Nobleza Virtuosa*¹⁹⁹. La imagen recuerda a pinturas posteriores de otras damas retratadas así, especialmente Mariana de Austria pintada por Carreño de Miranda, Claudio Coello o Rizzi, entre otros. También con toca y monjil aparece la dueña Marcela de Ulloa en *Las Meninas*, y las que atienden a los príncipes niños en las escenas de Martínez del Mazo²⁰⁰. Llamam la atención el rostro, las manos y la actitud de María de Lazcano: la blancura de su tez forma parte de la representación cortesana, del rango, del mismo modo que su hieratismo.



Figura 91. Mariana de Austria y Carlos II. Óleo sobre lienzo. Sebastián de Herrera Barnuevo, h. 1670. Colección particular

198 Antonio URQUÍZAR HERRERA: «Retrato y poder en la Edad Moderna», en Alicia CÁMARA MUÑOZ, José Enrique GARCÍA MELERO, Antonio URQUÍZAR HERRERA, Diana CARRIÓ-IVERNIZZI y Amaya ALZAGA RUIZ (auts.): *Imágenes del poder...*, pág. 360.

199 Luisa María de PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA: *Nobleza virtuosa, op. cit.*

200 Carmen BERNIS MADRAZO: «El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela», en *Miscelánea de Arte*. Madrid: Instituto Diego Velázquez; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, págs. 145 y ss. Según la autora, decir que estas damas llevan hábito de monja es un error. La indumentaria que viudas y dueñas llevan en ciertos retratos españoles del XVII no se inspiró en el convento, sino en ciertas prendas de vestir tradicionales, discretas y decorosas, en las que se inspiraron los hábitos de las monjas. La toca que solo deja ver el rostro y tapa cuello y cabeza tiene un origen medieval y a finales del siglo XV fue el tocado preferido de las damas españolas de cierta edad, incluso por aquellas que no eran viudas.

Otra noble guipuzcoana, a la que ya hemos aludido, Antonia de Ipeñarrieta y Galdós, se había hecho retratar con su hijo Luis años antes. Esta dama había encargado a Velázquez varios retratos en 1624, entre ellos uno de Felipe IV, y con ocasión de este trabajo el pintor retocó el suyo, muy distinto del que estudiamos. En este caso ella viste un sobrio pero elegante verdugado, fija su mirada en el espectador con altivez, y está presente en ese tiempo y espacio concretos, frente al aire ausente de María de Lazcano²⁰¹. El cuadro que analizamos debe interpretarse como un retrato de los personajes en sentido estricto y principal, y no como una representación de la Inmaculada con unos acompañantes secundarios, tal y como apreciamos en otras obras. No obstante, la presencia de la Concepción es clave: nos habla de la piedad de la dama y caracteriza la pintura como propia de la Contrarreforma. Además, la incorporación del hijo revela que no era solo una devoción personal de la madre, sino también familiar. María de Lazcano compartió el fervor inmaculista que vivía España en el xvii, y por este motivo quiso retratarse con la imagen de la Inmaculada Concepción²⁰². Este culto fue alentado por los Habsburgo españoles que lo extendieron a toda la sociedad, y presionaron a Roma para que lo declarase dogma de fe, lo que ocurrirá mucho más tarde, en 1854. La eucaristía había sido el emblema de la catolicidad de la monarquía hispana desde Felipe II, pero los Austrias menores añadieron a ella la Inmaculada, por devoción pero también con un fin propagandístico, al hacer suyo un culto muy arraigado en el pueblo²⁰³.

El auge inmaculista se reflejó en las artes: el tema de la Inmaculada fue recurrente en escultura, pintura, grabado y en las estampas de los tratados que la defendían, convirtiéndose en una iconografía genuinamente española²⁰⁴. La pintura de los reinados de

201 José CAMÓN AZNAR: *Velázquez, op. cit.*, págs. 301 y 303. El retrato de Antonia de Ipeñarrieta y su hijo Luis plantea numerosas incógnitas en cuanto a su cronología, parece que es de fines de 1623 o de 1624, y autoría. Cuando en 1624 Antonia de Ipeñarrieta encargó a Velázquez los retratos de su primer marido, Garci Pérez de Araciel, de Felipe IV y del conde-duque de Olivares, el pintor retocó este retrato: son de Velázquez la cabeza, las manos, quizá el sillón y el fondo gris, pero cabe la posibilidad de que el lienzo sea obra de Bartolomé González.

202 José Javier RUIZ IBÁÑEZ: «Inmaculismo e hispanofilias en el siglo xvii», *op. cit.*; sobre el fervor por la Inmaculada en España, véase: Nazario PÉREZ: *La Inmaculada y España*. Santander: Sal Terrae, 1954.

203 Sobre las devociones y religiosidad de la Casa de Austria, véanse: Víctor MÍNGUEZ CORNELLES e Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA (coords.): *La Piedad de la Casa de Austria...*, *op. cit.*; María Jesús HERRERO SANZ: «Devociones marianas de los Habsburgo», en María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (coord.): *Mujeres en la Corte de los Austrias...*, *op. cit.*, págs. 569-595.

204 Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura barroca...*, *op. cit.*, pág. 47; Juan Isaac CALVO PORTELA: «La Monarquía Hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo xvii», *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, núm. especial (2013), págs. 155-168, págs. 155 y ss.; Suzanne STRATTON: *La Inmaculada Concepción*

Felipe III y Felipe IV nos ofrece muchos ejemplos de personajes retratados con su imagen. Estas obras se concibieron tanto para difundir su culto como para publicitar la devoción personal del comitente. María de Lazcano manifestó en repetidas ocasiones a lo largo de su vida su intensa devoción inmaculista. Así, dedicó a la Inmaculada el colegio de la Compañía de San Sebastián, y cuando encarga el retablo mayor para su convento de Santa Teresa, pide que uno de los lienzos represente este tema. Al encargar su retrato con la Inmaculada, repetía lo que tantos personajes de su época hicieron, incluida la familia real, que así afirmaban su compromiso con la fe católica. El propio Felipe IV aparece arrodillado ante su imagen en un cuadro de Pedro de Valpuesta, y Pietro del Po de Palermo le pintó con su esposa Mariana de Austria y Carlos II, los tres postrados ante ella. Los Habsburgo españoles mostraban así su fervor por la Inmaculada, a la que consideraban protectora de sus reinos. Muy ilustrativo de esta idea es un grabado de Paulus Pontius que representa a Felipe IV y sus hermanos, el Cardenal-Infante Fernando, Carlos y el príncipe Baltasar Carlos, y sus antepasados, Carlos V, Felipe II y Felipe III, con la Inmaculada. También lo hizo Margarita de Austria en el retrato que hizo de ella Pantoja de la Cruz: junto a una mesa, sosteniendo un libro de horas abierto por una página iluminada con la imagen de la Concepción²⁰⁵.

Asimismo, son numerosos los cuadros de nobles e hidalgos que se hicieron pintar con la Inmaculada como donantes y devotos. Así retrató Juan Roelas a Fernando de la Mata; Francisco Pacheco a Mateo Vázquez de Leca (1621) y al poeta Miguel Cid; y Murillo a fray Juan de Quirós (1652). Hay más obras con esta iconografía en las que se desconoce la identidad de los retratados: Juan Pantoja de la Cruz pinta a un donante con la Inmaculada (1603); de Zurbarán es *La Inmaculada con dos jóvenes hidalgos*; y Valdés Leal hace lo mismo con dos donantes (1661)²⁰⁶. Esta costumbre pasó a los territorios americanos y continuó en el siglo XVIII. Del XVII tenemos el lienzo *Tota Pulchra* del pintor novohispano Juan Correa, con donante en actitud orante²⁰⁷. Otra obra de este

en el arte español, op. cit., págs. 53 y 54, 59 y 60, 112 y 113, 115 y 116; en el año 2004 se celebró el ciento cincuenta aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción y se organizaron numerosas exposiciones, de las que se derivaron importantes catálogos: Antonio Ignacio MELÉNDEZ ALONSO (comisario): *Inmaculada, op. cit.*; Enrique PAREJA LÓPEZ (comisario): *Inmaculada, op. cit.*; Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*. Pamplona: Eunsa, 2004; Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.): *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2005; Elías TORMÓ Y MONZÓ: «La Inmaculada y el arte español», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXII (1914), págs. 108-218.

205 Suzanne STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español, op. cit.*, págs. 53, 73 a 75.

206 *Ibid.*, págs. 61 a 63, 70, 71, 76, 85 y 87.

207 Elisa VARGAS LUGO: «El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 51 (1983), págs. 13-20.

pintor, ya de 1701, se conserva en la iglesia conventual de las dominicas de Tudela, en Navarra, con el donante en la parte inferior de la composición, vestido elegantemente y orante, con la Virgen rodeada de los símbolos de las letanías. Es probable que se trate de Pedro Ramírez de Arellano, un personaje con cargos en la administración de Nueva España²⁰⁸.



Figura 92. Mariana de Austria entrega la Corona a Carlos II. Grabado de Pedro de Villafranca, 1672. Madrid. Biblioteca Nacional de España

Para finalizar, nos parece interesante vincular el retrato de María de Lazcano y su hijo con unos grabados que, aunque posteriores, se relacionan emblemáticamente con este: son dos obras de Pedro de Villafranca que representan a Carlos II y Mariana de Austria²⁰⁹. En ambos aparecen madre e hijo, ella con monjil, como es habitual, simbolizando la continuidad dinástica, como María de Lazcano y Antonio Felipe representan la del linaje. Pero hay otro elemento común muy significativo: en uno de los grabados de Villafranca la reina y su hijo aparecen bajo la imagen de la Inmaculada Concepción, como patrona de España, insistiendo en su devoción por ella, igual que María de Lazcano y su hijo en su retrato. En el grabado aparece también la Eucaristía, que había sido siempre emblema de los Austrias españoles.

208 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *La Inmaculada Concepción...*, *op. cit.*, págs. 176 y 178.

209 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XII (2000), pág. 98.

Retrato de María Teresa de Oquendo y Lazcano



Figura 93. María Teresa de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor



Figura 95. María Teresa de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor



Figura 94. María Teresa de Oquendo y Lazcano. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1640-1645 (detalle). Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor

Además del retrato con Antonio Felipe, María de Lazcano encargó otro de su hija María Teresa, colgado hoy en una sala del convento de Santa Ana. Como el anterior, es un óleo barroco sobre lienzo, de formato cuadrado, tamaño mediano y marco de ébano con talla vegetal en las esquinas. María Teresa está representada de cuerpo entero, como una pequeña menina de unos ocho años, de pie junto a una mesa cubierta por un tapiz carmesí y bajo un cortinaje del mismo color rematado en encaje, sobre un fondo neutro. Levemente girada, posa su mirada en el espectador. Su rostro es alegre y delicado, de mejillas sonrosadas, grandes ojos oscuros y cejas pobladas. Va peinada según la moda cortesana: pelo ahuecado a los lados y adornado con cintas rojas, y una onda poco marcada sobre la frente. El pintor prestó mucha atención a su vestido: es muy lujoso, del tipo guardainfante, rojo

con puntos blancos, con ricos encajes y bordados y ribeteado por cenefas. Se compone de sayo muy ceñido que aplasta el pecho de la niña, cuello de valona con un gran lazo a modo de mariposa, mangas abullonadas y acuchilladas al estilo francés, amplia basquiña y guantes, uno sujeto a la cintura y otro en el suelo²¹⁰. A pesar de su corta edad luce muchas joyas: grandes pendientes de aro, sortijas, pulseras y una cadena de tres vueltas de la que pende un crucifijo de oro. La niña posa su mano derecha sobre la cabeza de un perrito con lazos rojos, tumbado en un cojín encarnado sobre la mesa, y en la izquierda sostiene un gran pañuelo. Es un retrato infantil lleno de candor y delicadeza en el que su autor cuidó el vestido y las calidades textiles, trabajadas en una rica gama de rojos y carmines que, con las joyas, subrayan la alcurnia de la retratada. El artista pintó a María Teresa en un espacio que es sugerido por el cortinaje, la mesa y una potente sombra en diagonal que indica el origen de la luz, elementos que permiten fijar espacialmente al personaje. Todos estos recursos los podemos ver en algunos de los retratos de Velázquez²¹¹.

El cuadro es muy similar a otros cortesanos de Velázquez o Martínez del Mazo, como los de Mariana de Austria y las infantas María Teresa y Margarita. También recuerda a obras posteriores como *Doña Inés de Zúñiga. Condesa de Monterrey*, de Juan Carreño de Miranda²¹². Todas estas damas visten, se peinan y posan como María Teresa de Oquendo. Llevan guardainfante, aunque mucho más desarrollado que el de esta porque son de cronología más avanzada, y posan bajo cortinajes con los brazos en idéntica postura, condicionada por el vestido. También repiten el peinado: pelo ahuecado a los lados, para ajustarse a la silueta del vestido, y una onda sobre la frente que fue típica del peinado cortesano español²¹³. Incluso comparten detalles como el pañuelo, el broche en el pecho, la cadena cruzando este y el perrito sobre la mesa adornado con lazos rojos. Todas muestran la misma actitud serena y reposada y la mirada dirigida suavemente al espectador, aunque el gesto sea más distante en los personajes reales. Es la imagen que Velázquez ideó para sus reinas e infantas²¹⁴.

210 Carmen BERNIS MADRAZO: «La moda en los retratos de Velázquez», en VV. AA.: *El Retrato*. Madrid: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2004, pág. 285.

211 Galiene y Pierre FRANCASTEL: *El Retrato*, *op. cit.*, págs. 160 y 161.

212 Luis RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA: «Retratos de la infanta María Teresa por Velázquez y Martínez del Mazo», *Locus Amoenus*, núm. 13 (2015), págs. 43-56; María del Mar DOVAL TRUEBA: «Sobre algunos retratos ‘velazqueños’ de la infanta Margarita», *Goya*, núms. 313-314 (2006), págs. 245-250.

213 Carmen BERNIS MADRAZO: «La moda en los retratos de Velázquez», *op. cit.*, págs. 285-286.

214 Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: «Velázquez y el retrato barroco», en Javier PORTÚS PÉREZ (ed.): *El retrato español. Del Greco a Picasso*, *op. cit.*, pág. 170.

El retrato que estudiamos es un cuadro de familia, pero con valor representativo: la composición con mesa y cortinaje, indumentaria, suntuosidad de telas y joyas, guantes y perrito, advierten que estamos ante una hija de la nobleza²¹⁵. Este animal es recurrente en los retratos nobiliarios y regios: emblema de la fidelidad, su presencia indica la distinción social de la retratada²¹⁶. Cortinaje y mesa fueron elementos habituales en los retratos de aparato. El primero, a modo de dosel, cierra el espacio y sugiere un interior lujoso, y es signo de grandeza del personaje pintado. El segundo, aunque frecuente en los retratos reales velazqueños, es raro en uno de la nobleza, y sorprende en este²¹⁷. Ambos aluden a la condición elevada del personaje, a la autoridad y al poder²¹⁸.



Figura 96. *La Infanta Margarita en azul*. Óleo sobre lienzo. Diego Velázquez, 1659. Viena. Kunsthistorisches Museum

El traje de la niña merece especial atención. Se trata de un guardainfante, el vestido de nobles, infantas y reinas, que fue la pieza más peculiar y llamativa del atuendo femenino en época de Felipe IV²¹⁹. Se ideó para impresionar porque el armazón de aros bajo la falda hacía que sedas y damascos lucieran estirados, mostrando la riqueza de bordados y pedrerías. De origen francés, este vestido comenzó a utilizarse en España en los años treinta del XVII, y creció en amplitud a lo largo del siglo, hasta el extremo de que la dama que lo llevaba no alcanzaba a tocar sus costados con las manos²²⁰. Su máxima exageración la encontramos en el retrato de la condesa de Monterrey, pero su anchura también es visible en los demás ejemplos señalados y en *Las Meninas*. En el de María Teresa de Oquendo todavía no ha alcanzado el desarrollo de años más tarde.

215 Julián GÁLLEGO: *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, pág. 218.

216 Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura barroca...*, *op. cit.*, pág. 58.

217 Julián GÁLLEGO: *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, págs. 218, 219, 220, 225 y 226.

218 Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura barroca...*, *op. cit.*, pág. 58.

219 Carmen BERNIS MADRAZO y Amalia DESCALZO LORENZO: «El vestido femenino español en la época de los Austrias», en José Luis COLOMER y Amalia DESCALZO LORENZO (dirs.): *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, vol. 1, pág. 64. El guardainfante es el rasgo más original de la moda femenina española durante el reinado de Felipe IV y, curiosamente, no surgió en el círculo cortesano, sino fuera de este.

220 Carmen BERNIS MADRAZO: «La moda en los retratos de Velázquez», *op. cit.*, págs. 271 y 286; Ruth de la PUERTA ESCRIBANO: «La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras», *Ars Longa*, núm. 17 (2008), págs. 71 y 74.

Los retratos de María de Lazcano y sus hijos son pinturas elegantes y refinadas, obras que remiten en estilo, iconografía y composición a la pintura que se hacía en aquella época en la Corte. Su similar ejecución nos lleva a pensar que fueron obra del mismo pintor, posiblemente madrileño y de cierto nivel, conocedor del gusto del momento y del trabajo de los grandes retratistas. Igual que el retrato de Felipe IV, María de Lazcano pudo encargarnos a través de su esposo o de alguien a su servicio en Madrid. Son cuadros de familia, seguramente destinados a habitaciones de uso íntimo, tal vez para el estrado, donde estarían con pinturas de devoción personal, pero a la vez tienen un fin representativo. Queremos concluir el estudio de estas dos pinturas sugiriendo la hipótesis de que pudieran ser retratos póstumos de Antonio Felipe y María Teresa. Lo que suscita en nosotros esta teoría es la indumentaria de María de Lazcano, toca y monjil, reservados en el siglo XVII a las viudas. Puesto que el almirante Oquendo fallece el siete de junio de 1640 y Antonio Felipe solo unos días más tarde, el doce, el retrato tuvo que ejecutarse habiendo fallecido ya el joven. Y, por otro lado, dado que los dos lienzos comparten formato, tamaño y marco, pensamos que hicieron pareja, colgaron juntos en el palacio y se pintaron a la vez. Su estilo y estas consideraciones nos permiten afirmar que se realizaron entre 1640-1645. Si María de Lazcano funda los dos conventos en memoria de sus hijos muertos, otorgándoles en las escrituras el título de patronos a título póstumo, también pudo encargarnos estos retratos con el mismo fin conmemorativo.

Retrato de Felipe IV ecuestre

Hemos señalado ya que fue costumbre entre la nobleza encargarnos para sus casas retratos de los reyes, como pública demostración de lealtad. María de Lazcano siguió esta tradición y, ya lo hemos dicho, llegó a tener veintiún retratos de la Casa de Austria. De todos estos afortunadamente hemos podido conocer uno de Felipe IV a caballo, una pintura inédita, de profundo significado emblemático como imagen del poder real. El retrato ecuestre estaba reservado al rey y su heredero, validos y grandes militares victoriosos, y habrá que esperar a finales del XVII para ver personajes de menor importancia pintados de este modo²²¹. Es un óleo sobre lienzo de gran tamaño y formato vertical, con un elegante marco dorado. Se trata de un retrato de aparato en el que el monarca aparece montado a caballo, sujetando las riendas con ambas manos, girados tres cuartos, sobre un paisaje indefinido. El rey lleva melena y bigote a la moda, se toca con un sombrero adornado con plumas, viste armadura alusiva a sus deberes militares y cuello de goli-lla²²². Llama la atención esto último, dado que él mismo lo había prohibido y sustituido

221 Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura barroca...*, *op. cit.*, pág. 58.

222 Amalia DESCALZO LORENZO: «El traje masculino español en la época de los Austrias», en José Luis COLOMER y Amalia DESCALZO LORENZO (dirs.): *Vestir a la española...*, *op. cit.*, pág. 27. En la época de Felipe IV, en torno a 1630, los caballeros comienzan a llevar melena acompañada de bigote, y conforme pase el tiempo el cabello se llevará más largo. Prohibida en abril de 1639, la melena siguió llevándose pues la prohibición no podía



Figura 97. Felipe IV a caballo. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1650. Lazcano. Palacio de Lazcano. Escalera



Figuras 98 y 99. Felipe IV a caballo. Óleo sobre lienzo. Anónimo, h. 1650 (detalles). Lazcano. Palacio de Lazcano. Escalera

por el de valona²²³. Porta los atributos del poder real: banda roja sobre el pecho, muy movida y rematada en fino encaje, collar con el toisón, espada y bastón de mando. Su figura es muy solemne: rígido y envarado, nos mira desde la distancia, mientras sujeta con firmeza las riendas del caballo: es la imagen del rey, transmisora de los ideales de la

tener efecto si el propio Felipe IV la llevaba desde 1632, y lo siguió haciendo hasta su muerte.

223 Javier PORTÚS PÉREZ: «Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)», *op. cit.*, págs. 248, 249 y 250. En otoño de 1622 la Junta de Reформación acordó un conjunto de normas firmado el diez de febrero de 1623 con disposiciones tendentes a reducir el ajuar doméstico y el gasto en ropas, limitando el uso de oro y plata. La disposición sobre los cuellos se aplicó a partir del uno de marzo. En los comienzos del reinado de Felipe IV, la valona representó el espíritu de buen gobierno de este monarca.



Figura 100. Retrato alegórico de Felipe IV. Óleo sobre lienzo. Según Rubens. Florencia, Galería Uffizi



Figura 101. Retrato ecuestre de Diego Messía Felipe de Guzmán, Marqués de Leganés. Óleo sobre lienzo. Gaspar de Crayer, h. 1627-1628. Viena. Kunsthistorisches Museum

monarquía²²⁴. La grandeza del jinete es enfatizada por el animal, cuyo movimiento casi se ha congelado, y que es soberbio: de enorme cuerpo y patas finas, pequeña cabeza con largas crines, y ojos brillantes que se fijan en el espectador. En Lazcano no aparece en corveta, como en otros retratos reales, sino al paso, intensificando la solemnidad de la representación.

Es una pintura de cuidada ejecución, con un colorido dominado por tonos cálidos, ocre y rojizos, con énfasis en los reflejos metálicos de la armadura y en los brillos de las telas. Es un cuadro que tiene su origen en los retratos de Van Dyck y en el duque de Lerma de Rubens, modelo de gran éxito adoptado por otros pintores como el flamenco Gaspar de Crayer, a cuyo estilo recuerda en algunos rasgos, como señalaremos más adelante. En Lazcano el soberano no aparece rodeado de lujo y fasto, sino en una «discreta magnificencia»: es la imagen del gobernante serio y responsable, del militar que dirige a sus súbditos sujetando las riendas con firmeza²²⁵. Podemos relacionar esta austeridad con el espíritu renovador y las reformas con que Felipe IV inició su reinado. Hay menos pompa que en otros retratos reales, incluso que en los de algunos nobles y validos, pero sigue siendo la imagen del rey y como tal proyecta las cualidades que le son exclusivas: «la sacralidad, la distancia hierática y el esplendor de sus apariciones públicas que requieren preeminencia, actitudes respetuosas y veneración»²²⁶. Como en los cuadros de otros monarcas, en este no solo se representa la apariencia física de Felipe IV, sino también su autoridad moral, sus virtudes políticas y éticas²²⁷. Más allá de su efigie, lo que se retrata es la idea del poder real: «la Realeza es una representación, una figura, una imagen mental que vacía el cuerpo mortal del rey y lo sustituye por un cuerpo místico, de tal modo que lo que importa no es ya aquel, sino la presencia de la Realeza engastada en él [...]. El rey se convierte en una figura simbólica, es una imagen»²²⁸.

Antes hemos mencionado a Gaspar de Crayer, un pintor que trabajó en la corte española de Bruselas, donde realizó muchos retratos para clientes españoles que los enviaron a familiares en España o los trajeron con ellos a su regreso. Crayer también pintó a

224 *Ibid.*, págs. 257 y 258.

225 *Idem.*

226 Carmelo LISÓN TOLOSANA: *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias* [discurso de recepción en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas]. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, pág. 183. Recuperado de: <<https://www.racmyp.es/docs/academicos/28/discursos/d40.pdf>>; los validos también se hicieron retratar para expresar su poder político y personal, con las mismas intenciones que los monarcas y según el mismo modelo de retrato: Laura S. MUÑOZ PÉREZ: «El ejercicio de gobierno y su imagen pictórica, a propósito de los retratos ecuestres de Lerma y Olivares», *Librosdelacorte.es*, núm. 3 (2011), págs. 4-9.

227 Antonio URQUÍZAR HERRERA: «Retrato y poder en la Edad Moderna», *op. cit.*, pág. 360.

228 Palabras de Salustiano del CAMPO URBANO EN EL «Discurso de contestación a Lisón Tolosana». Ver Carmelo LISÓN TOLOSANA: *La imagen del Rey...*, *op. cit.*, pág. 218.

miembros de la realeza hispana como la infanta María, Carlos V y el Cardenal-Infante en un retrato doble, Felipe IV, y nobles como el conde-duque de Olivares y el marqués de Leganés²²⁹. En el cuadro de Lazcano apreciamos la manera de Crayer en la nobleza de las formas, el color, elegante, delicado y transparente, y la factura lisa y uniforme. La obra transmite esa «elegancia discreta» tan peculiar del pintor flamenco²³⁰. También pueden verse en obras suyas, por ejemplo en el Cardenal-Infante Fernando de Austria, la suavidad y dulzura presentes en el rostro del monarca, así como el cielo reposado. Desde luego, no estamos en condiciones de atribuir esta obra a Crayer, pero sí podemos conectarla con su modo de pintar. Tampoco debería sorprendernos la existencia de una pintura de su estilo en el País Vasco, dado que en la catedral vitoriana se conserva una *Lamentación sobre Cristo muerto*, atribuida a él²³¹.

El papel emblemático de esta pintura es fundamental, como ya apunta su ubicación privilegiada en lo alto de la caja de la escalera, disposición que nos lleva a pensar que fue el más importante de los veintiún retratos reales mencionados²³². Desde aquí la imagen del soberano era contemplada en todo momento por los visitantes que, mientras ascendían, se acercaban a la propia persona del monarca, porque su retrato equivalía simbólicamente a su presencia. Esta idea se expresó muy bien en la obra de Maíno *Recuperación de Bahía*, en la que los rebeldes se arrodillan ante el retrato de Felipe IV, como si se tratara del propio rey²³³. En el modelo ecuestre, empleado solo para miembros de la familia real, la alta nobleza y validos, el caballo aparece, en palabras de Julián Gállego, como «trono ambulante», porque este animal montado es símbolo de poder y majestad. El caballo aparece habitualmente de dos maneras: al paso, lento y solemne, actitud propia para entradas de reinas, o en corveta, para los retratos masculinos. Resulta curioso que el autor del cuadro de Lazcano eligiera la primera²³⁴. Caballo

229 Matías DÍAZ PADRÓN: «Gaspar de Crayer, un pintor de retratos de los Austria», *Archivo Español de Arte*, t. 38, núm. 151 (1965), págs. 229-244; del mismo autor, «Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austria», *Archivo Español de Arte*, t. 55, núm. 218 (1982), págs. 129-142; Hans Vlieghe: *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*. Bruselas: Arcade, 1972; José Javier VÉLEZ CHAURRI y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «Sebastián Hurtado de Corcuera, el retablo mayor de Bachicabo y sus lienzos barrocos», en Cristina ARANSAY SAURA (coord.): *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2013, págs. 81-120.

230 Matías DÍAZ PADRÓN: «Gaspar de Crayer...», *op. cit.*, págs. 232, 238, 240 y 243.

231 D. M. HOFFMAN: «An Altarpiece Restored to its Author and to the Altar», *Gazette des Beaux Arts*, (1953), págs. 93-102; Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA: «Lamentación sobre Cristo muerto de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz atribuido a Gaspar de Crayer. Revisión y nuevas aportaciones», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie vii: Historia del Arte*, núm. 24 (2011), págs. 153-179.

232 Sobre la iconografía e imagen del poder real, véase: Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE: *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*. Valencia: Universitat de València, 1985.

233 Julián GÁLLEGO: *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, págs. 217 y 218.

234 *Ibid.*, págs. 228 y 229.

y riendas son elementos característicos de la emblemática real: el primero, imagen del trono, y el segundo «como instrumento regulador del buen gobierno que sabe lanzar y retener»²³⁵.

Es muy significativo que las dimensiones del lienzo coincidan con las del paño de pared que ocupa: revela que fue encargado por la comitente para ser expuesto exactamente ahí. Dado que el palacio se concluye en 1646, esta pintura tuvo que realizarse posteriormente, tal vez poco tiempo después. Con la obra María de Lazcano hacía pública demostración de su lealtad al monarca, como otros nobles que también adquirieron para sus casas retratos reales. Felipe IV estuvo constantemente presente en su vida: en 1608, siendo aún niña, le juró lealtad en nombre de su hermano, cuando todavía era príncipe de Asturias, y el monarca le mostró su afecto y admiración en cartas²³⁶. También fue este rey quien armó caballeros de Santiago a su hermano Felipe, que le sirvió y fue un personaje destacado durante su reinado, a su hijo Antonio Felipe, y a Miguel de Oquendo, el hijo natural del almirante²³⁷. Por tanto, es comprensible que tuviera en su hogar un retrato del soberano a quién tanto debía. Con este encargo María de Lazcano seguía el ejemplo de otra noble guipuzcoana, contemporánea suya, Antonia de Ipeñarrieta, que en 1624 encargó a Velázquez uno de Felipe IV y otro del conde-duque de Olivares²³⁸.

6. Un nuevo ornato para un nuevo apellido: los Arteaga

Si en el palacio no se conserva prácticamente nada del ajuar de María de Lazcano, lo mismo ocurre con el que incorporaron los Arteaga al heredarlo, conocido parcialmente a partir de algunas fotografías. De esos muebles, pinturas, tapices y piezas suntuarias, tenemos noticia únicamente de diversos cuadros, como los retratos de varios cardenales Mendoza y generales, y un importante conjunto de muebles del XVIII del ebanista inglés Giles Grendey, en madera lacada estilo *japanning*²³⁹.

Los Arteaga añadieron asimismo inscripciones conmemorativas y elementos heráldicos que colocaron, significativamente, en la galería baja del patio, el espacio más transitado. También decoraron sus paredes con los escudos de los linajes familiares y parejos

235 Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: «Velázquez y el retrato barroco», *op. cit.*, pág. 168.

236 Micaela PORTILLA VITORIA: Torres y Casas Fuertes en Álava, *op. cit.*, pág. 392.

237 *Ibid.*, págs. 392 y 393.

238 José CAMÓN AZNAR: *Velázquez*, *op. cit.*, págs. 301 y 303. En 1624 Antonia de Ipeñarrieta encargó a Velázquez los retratos de su primer marido, Garci Pérez de Araciel, de Felipe IV y del conde-duque de Olivares.

239 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 522; Cristina ORDOÑEZ GODED: «Japanning en España. Un lote de muebles de laca color escarlata realizado por Giles Grendey», *Estudi del Moble*, núm. 14 (2011), págs. 14-21.

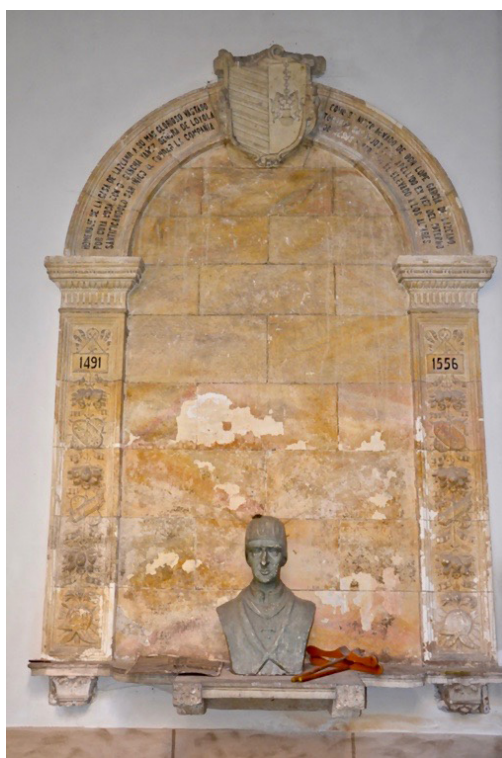


Figura 102. Arco dedicado a san Ignacio de Loyola. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio



Figura 103. Arco dedicado a san Francisco Javier. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio

a estos, en el pavimento, sus nombres encachados en canto rodado coloreado. De este modo dejaban constancia de su sucesión en la Casa de Lazcano.

Igualmente, dispusieron dos arcos ciegos de medio punto adosados al paramento, a modo de «arcos-homenaje» o altares, realizados en yeso y escayola, en honor a san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, antepasados suyos. Los sostienen pilastras cajeadas con decoración *a candelieri* y recorren sus respectivos extradoses sendas inscripciones, interrumpidas en la clave por las armas de los santos. Dicen así: «Los señores de la Casa de Lazcano a S. Francisco Xavier, apóstol de las Indias y el Japón, cuya sangre ostentan por el matrimonio de don Joaquín de Arteaga Lazcano, 19º Señor y 4º Marqués de Valmediano, con doña Micaela Idiáquez, hija de la 4ª Condesa de Xavier y del 2º Duque de Granada de Ega, Señor de Loyola». Y la dedicada a san Ignacio de Loyola: «Homenaje de la Casa de Lazcano a su más glorioso vástago, como 2º nieto agnado de Don Lope García de Lazcano, por cuya boda con D.ª Sancha Yáñez, Señora de Loyola, tomaron sus hijos este apellido en vez del paterno, santificándolo San Iñigo al fundar la Compañía de Jesús y ser con él elevado a los altares». En las pilastras se indican los años de nacimiento y muerte de cada uno de ellos: en el arco del fundador

de la Compañía, 1491 y 1556, y en el de san Francisco Javier, 1506 y 1552²⁴⁰. Con todos estos elementos emblemáticos, los Arteaga seguían el ejemplo de María de Lazcano y las recomendaciones de Alberti sobre la presencia de inscripciones en los palacios, ya comentadas²⁴¹.

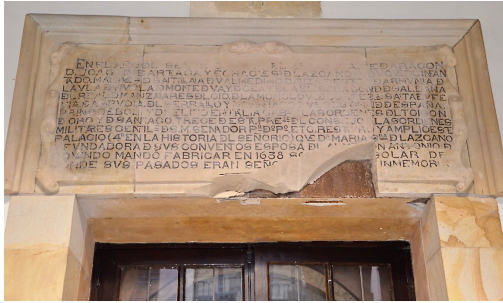


Figura 104. Fuente. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio

En otra de las crujiás del patio se levantó una fuente monumental adosada a la pared. Consta de pie y pileta, decorados con molduras y rosetas, y un cuerpo superior a modo de templete. En este, una hornacina de medio punto flanqueada por pilastras cobija una estatua de Neptuno. Corona el conjunto un frontón triangular con bolas y tímpano con decoración vegetal. Como remate, el indefectible escudo de armas. Con fines de exaltación los Arteaga colocaron una inscripción, con sus títulos y dignidades, en el dintel de acceso al llamado *Salón Grande*, la estancia más importante del palacio. Asimismo, ennoblecieron este espacio con una portada, copia de otra renacentista que exorna la entrada al *Salón Rico* del castillo granadino de La Calahorra, también de la familia. Con la inscripción y la portada se dotaba a esta dependencia de un potente contenido emblemático y representativo. Este carácter lo comparte con el zaguán donde, ante la entrada principal, los Arteaga colocaron un aparatoso escudo con sus armas, en canto rodado encachado, sustituido en fechas recientes por otro con las de los Lazcano. Por último, ornaron el ventanal de la escalera con una vidriera representando las armas de los Infantado. De nuevo, perseguían subrayar su posesión de la Casa de Lazcano.

240 María de Lazcano no era pariente de san Francisco Javier, pues el enlace a que alude la inscripción fue muy posterior a su muerte, pero sí lo era de san Ignacio de Loyola.

241 Véase cap. III, epígrafe 1.



Figuras 105 a 108. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Inscripción con los títulos de los Arteaga. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio. Dintel de entrada al llamado Salón Grande; Copia de la portada renacentista del Salón Rico del castillo de La Calahorra, en Granada. Lazcano. Palacio de Lazcano. Salón Grande; Heráldica de los Arteaga. Lazcano. Palacio de Lazcano. Escalera y Heráldica de los Arteaga. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio

7. El palacio de Lazcano como imagen del poder y glorificación de un linaje



Figura 109. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo

La construcción del palacio familiar era la obra más relevante que podía promover un noble pues era, en palabras de Antonio Urquizar, «demostración de nobleza en sí mismo, situándose casi en el mismo plano que la documentación judicial [...]. La casa era al tiempo un espacio generador de identidad para los miembros del linaje, y un soporte escenográfico para la exhibición de poder hacia los extraños»²⁴². Por tanto, el palacio de Lazcano es la imagen exaltadora de un linaje y su promotora, a cuya personalidad, gusto e intenciones obedeció. Los deseos de grandeza de María de Lazcano y su concepción estética, refinada y sobria, propiciaron una espléndida residencia nobiliaria con claros fines de ostentación, escenario perfecto para exhibir el honor de su familia y de ella misma.

A estas intenciones responde el modelo arquitectónico elegido, el palacio torreado con patio, que lo vincula con los alcázares reales y la monarquía. Pero el de Lazcano no es únicamente el solar de un linaje, sino también la morada de María de Lazcano: una noble guipuzcoana descendiente de parientes mayores, leal a Felipe IV. Así lo proclama el retrato del monarca encargado por ella para ser colocado en lo alto de la escalera, donde todos podían admirarlo, junto a la tribuna. Desde esta, a modo de palco o balcón, María de Lazcano se mostraba junto al retrato real a sus visitantes, mientras estos subían, interpretando una puesta en escena de su poder y fidelidad al rey al que tanto debía. Es muy elocuente su decisión de construir su nuevo palacio sobre los cimientos de la torre medieval familiar: simboliza la antigüedad y continuidad de su apellido y su amor por los orígenes del linaje. Esta residencia fue la última casa solar construida por un Lazcano, la tercera después de la torre y del palacio mudéjar renacentista, y con ella la comitente ponía al día la imagen de su Casa según el gusto artístico vigente.

La fuerte personalidad de María de Lazcano se plasmó en un edificio ambicioso, de nueva planta y de una calidad extraordinaria en su fábrica. Su monumentalidad lo distingue entre los palacios del mundo cantábrico, de tamaño y ambiciones discretas, y

242 Antonio URQUÍZAR HERRERA: «Nobleza y políticas artísticas», *op. cit.*, pág. 169.

sorprende en una población pequeña y periférica como era Lazcano en el xvii. La documentación revela que fue el resultado de un proyecto unitario y planificado: el palacio se levantó sin interrupciones entre comienzos de 1638 y julio de 1646. Un plan factible gracias a los enormes recursos de su promotora y al compromiso de esta con el proyecto. Este despliegue de riqueza se materializó en un edificio al servicio de necesidades de representación, y no tanto productivas, propias de comitentes de elevada posición, como María de Lazcano, que requería una residencia lujosa que reflejara su rango y el de su familia. Con este gran palacio mostraba su magnificencia, virtud propia de la nobleza, y seguía el pensamiento de Castiglione recogido en *El Cortesano*, del que tuvo un ejemplar en su biblioteca²⁴³. Según el italiano el noble tenía que ser «magnífico» y, como tal, construir «grandes edificios, por su autoridad, y onrra mientras biviessse, y porque dexasse de sí memoria después de muerto»²⁴⁴. Las aspiraciones de la dama se concretaron en una imagen elegante y aristocrática, propia de la arquitectura clasicista, que había sido acuñada por la monarquía en sus residencias reales, en El Escorial primero y en el Alcázar Real después.

María de Lazcano eligió el estilo clasicista para su casa porque lo consideró el más adecuado para plasmar su personalidad, ambiciones y concepción estética, dando como resultado una obra muy escurialense. En esta elección imitó a los Austrias, que lo aplicaron en algunas de sus construcciones como instrumento eficaz para reflejar los ideales de la monarquía. Se vincula intencionadamente a El Escorial porque este, en su grandiosidad, era el símbolo de un imperio y de un pasado glorioso, «expresión de gravedad altiva que respondía al carácter español»²⁴⁵. Con su palacio emulaba a grandes nobles que también levantaron residencias palaciegas en sus villas: los duques de Lerma (Burgos), Pastrana (Guadalajara) y Medinaceli (Soria), o el conde de Monterrey (Salamanca). Y como otros personajes del País Vasco en Ozaeta y Laureaga (Vergara), Ubillos (Zumaya), Ipeñarrieta (Urrechu) y Oxirando (Gordejuela).

El palacio se levantó en el casco urbano de Lazcano pero aislado por el jardín y el río, ante una plazuela a la que se asoman su portada y balcones. Su ubicación privilegiada y simbólica realzaba la grandeza del propio edificio y del linaje, pues «el aprecio de una casa estuvo no solo en la belleza de su arquitectura, sino también en la belleza de lo que desde ella se veía»²⁴⁶. Esta disposición subrayaba el señorío que ejercía sobre la

243 Véase cap. i, epígrafe 3.

244 Baldassare CASTIGLIONE: *Los quatro libros del cortesano compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellón* (trad. Juan Boscán). Barcelona: P. Mompezat (impr.), 1534, pág. 100; la expresión de la magnificencia de la nobleza a través de la arquitectura ha sido estudiada para la Edad Media en: Begoña ALONSO RUIZ: «La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a fines de la Edad Media», *Studia histórica. Historia moderna*, núm. 34 (2012), págs. 215-251.

245 Víctor L. TAPIÉ: *Barroco y Clasicismo*, op. cit., pág. 331.

246 Alicia CÁMARA MUÑOZ: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro...*, op. cit., pág. 90.

población, un poder terrenal que convivía con el espiritual representado por la parroquia y los conventos, todos en torno a un espacio abierto a modo de glorieta²⁴⁷. Esta configuración continúa la del antiguo Alcázar Real, El Escorial y el palacio de Lerma, dispuestos junto a conventos y plazas en las que la monarquía se mostraba a sus súbditos en fiestas, torneos y desfiles²⁴⁸. Incluso su acceso directo a la parroquia a través del jardín, copia la costumbre de la monarquía y nobleza de unir sus palacios con iglesias a través de pasadizos. El antiguo Alcázar Real estaba comunicado con La Encarnación por uno, y en Lerma el duque y el rey utilizaban otro para visitar los diversos conventos y la colegiata de San Pedro. En el caso de Lazcano no hubo necesidad de pasaje alguno: el terreno que rodeaba el palacio era de María de Lazcano y podía acceder a su capilla en la parroquia a través de su propio jardín, en cualquier momento.

La concepción y creación de un espacio nobiliario formado por un palacio en torno al que se levantan parroquias, conventos y obras asistenciales tiene sus precedentes en el Renacimiento. En el XVI la arquitectura se convierte en una herramienta esencial y eficaz para configurar la imagen moderna del poder, en la que el palacio ocupa un papel clave²⁴⁹. Son ejemplos magníficos de ese siglo la villa ducal de Pastrana (Guadalajara) y la marquesal de Berlanga de Duero (Soria), a las que sus respectivos señores dotaron de edificios palaciegos y religiosos²⁵⁰. La misma intención, aunque a un nivel más modesto, tuvo Francisco González de Zárate en las primeras décadas del XVII, cuando levantó su palacio junto a la parroquia y ante una plaza, en Gamarra Mayor (Álava)²⁵¹. Con la construcción de su residencia y las posteriores fundaciones religiosas anejas, María de Lazcano seguía el ejemplo de otra noble vasca, Mariana Vélez Ladrón de Guevara,

247 Junto con los poderes señorial y religioso, en Guipúzcoa fue muy importante en la Edad Moderna el concejil, sobre todo en el XVIII. El poder de los concejos se plasmó en la arquitectura y el urbanismo en forma de ayuntamientos, algunos monumentales, y plazas. Sobre esta cuestión, véase: María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «Una expresión de la sociedad y ostentación del poder en la arquitectura municipal y urbanismo de la Edad Moderna en Guipúzcoa», en Miguel CABAÑAS BRAVO, Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y Wifredo RINCÓN GARCÍA (coords.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, págs. 533-544. La autora trata la construcción de las casas consistoriales y plazas guipuzcoanas en los siglos XVII y XVIII, especialmente en el segundo, cuando este tipo de arquitectura vive su mayor desarrollo.

248 Sobre la historia, arte, arquitectura y urbanismo de Lerma, véase: René Jesús PAYO HERNANZ: *Lerma*. Barcelona: Editur, 2004.

249 Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza...*, *op. cit.*, pág. 31.

250 Esther ALEGRE CARVAJAL: «Prestigio, ciudad y territorio. El papel de Berlanga de Duero dentro de la estructura de poder de los Velasco, duques de Frías», *Tiempos Modernos*, vol. 6, núm. 18 (2009), págs. 1-21.

251 Rosalía HOLGUERAS ARRANZ: *Las fundaciones artísticas...*, *op. cit.*

condesa de Treviana. En el primer tercio del xvii esta dama promovió en Vitoria la construcción de un palacio, fallido, y un convento que sí llegó a levantarse²⁵².

En el palacio de Lazcano la representación del poder no se concretó solo a través de su arquitectura, sino también mediante blasones e inscripciones de gran valor emblemático. Estos elementos escultóricos se dispusieron en la fachada principal, en torres y portada, en el zaguán y sobre dinteles de entradas. La heráldica de la portada tiene un potente simbolismo como emblema del poder y representación de la memoria nobiliaria, reforzado por su posición en lo alto y su gran tamaño²⁵³. Esta ubicación y sus grandes dimensiones están conectadas con la mentalidad y heráldica barrocas y obedecen a la búsqueda de la teatralidad, la creación de escenografías y al cuidado de las apariencias. Domina la fachada con absoluto protagonismo y narra las gestas del linaje,



Figura 110. Heráldica de los Lazcano. Lazcano. Palacio de Lazcano. Patio



Figura 111. Heráldica de los Lazcano. Lazcano. Palacio de Lazcano. Zaguán

252 Julián CANTERA ORIVE: «S. Martín, S. Antonio y Sta Cruz», *op. cit.*, págs. 237 y 240; Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria...*, *op. cit.*, págs. 73 y ss., y 111 y ss.

253 José Antonio GUILLÉN BERRENDERO: «Las que el vulgo llama armas y los heraldos, armerías que son señales de nobleza: la heráldica, una definición visual de nobleza en la Monarquía de España durante el siglo xvii», en Roberto GONZÁLEZ RAMOS y Jesús María RUIZ CARRASCO (eds.): *Arte y nobleza. El diletantismo artístico en la Edad Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2020, págs. 33-50.

entablando un diálogo «entre el que ostenta su nobleza y el que reconoce en el blasón la presencia de un linaje concreto»²⁵⁴.

Es revelador que en el escudo de la portada campeen exclusivamente las armas de María de Lazcano y no las de Oquendo. De este modo afirma que el palacio es obra exclusivamente suya y que obedece a un solo fin: la glorificación de su propio linaje. Unas armas que aluden a episodios bélicos en los que sus antepasados tomaron parte. Está rematado por la cadena, emblema del poder, y la maza que simboliza la razón. Los lambrequines que nacen detrás del yelmo también encierran significados: si se forman de hojas entrelazadas, como en Lazcano, representan la vieja nobleza del linaje²⁵⁵. El escudo está flanqueado por figuras masculinas que representan soldados, que lo protegen a modo de centinelas. Estos *custodios* están relacionados iconográficamente con la figura de los *salvajes*, y así aparecen en la portada del palacio alavés de los Lazárraga



Figura 112. Lazcano. Palacio de Lazcano. Portada. Escudo

254 Ana ULARGUI PALACIO: *La arquitectura del vino...*, *op. cit.*, pág. 287.

255 FRANCISCO PIFERRER: *Tratado de heráldica y blasón*. Madrid: El Libro de Oro, 1858, lección XIV, pág. 47.



Figura 113. Zalduendo. Palacio de los Lazárraga. Escudo

(Zalduendo), del *xvi*²⁵⁶. En la heráldica de la portada se inicia un programa de exaltación familiar cuya lectura se prolonga por el interior, a través de los blasones del zaguán y los retratos de antepasados, y que culmina en el de Felipe IV, en lo alto de la escalera.

Además de los mensajes transmitidos a través de la monumentalidad, ubicación y heráldica del edificio, este contiene otros muy explícitos recogidos en inscripciones. Aunque ya hemos aludido a ellas, las recordamos aquí porque son clave para comprender este palacio. La primera dice así: «1638. Han pasado al palacio nuevo que he hecho – que de Burgos a la mar – no hay edificio solar suntuoso y como tal me ha costado». Y la segunda: «Es mayor pena ver que lo hago para hijos ajenos pues Dios a los míos llevó, sería lo que más a ellos y a mí convenía»²⁵⁷. Con estas palabras María de Lazcano dejó

256 José María de AZCÁRATE Y RISTORI: «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español de Arte*, t. 21, núm. 82 (1948), págs. 81-99; Diana OLIVARES MARTÍNEZ: «El salvaje en la Baja Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. v, núm. 10 (2013), págs. 46 y 47. El tema del salvaje aparece en el *xiv* y se generaliza en el arte del *xv*. A finales del primer tercio de esta centuria comenzó a utilizarse en Castilla como tenante de escudos de armas, y a lo largo de este siglo alcanza gran difusión. Así aparecen en el palacio del Infantado de Guadalajara (c. 1480), palacio de los Dávila (Ávila), y en la Capilla de los Condestables de la catedral de Burgos.

257 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, págs. 318 y 319.

perpetuo recuerdo de ella misma, como hicieron grandes personajes que, desde el Renacimiento, decoraron sus mansiones con leyendas ensalzadoras de sus virtudes y linaje. Esta tradición la podemos ver en palacios italianos como el de Urbino, o en los españoles de La Calahorra (Granada) e Infantado (Guadalajara)²⁵⁸. Unas inscripciones cuya presencia en los palacios fue defendida por Alberti, y que en Lazcano nos acercan a la intimidad de su constructora, a sus pensamientos y sentimientos más profundos. Si la primera nos muestra a una noble orgullosa, consciente de su condición y promotora de las artes, la segunda revela su humildad ante la voluntad divina y su tristeza de madre que ha perdido a sus hijos²⁵⁹.

El palacio de Lazcano sigue impresionando a quién lo ve hoy: frente a la discreción de los cantábricos, el de Lazcano es una residencia espectacular. Las aspiraciones de su promotora dieron lugar a una majestuosa morada, signo visual de su poderío y riqueza, en un ejercicio de afirmación y legitimación nobiliarias. María de Lazcano se decantó por el lenguaje clasicista para materializar sus expectativas. El gusto de la comitente y el esmero puesto en su construcción, dieron lugar a un palacio señorial con un único fin: la creación de una imagen de esplendor para su lucimiento y el de su apellido, como hicieron otros grandes personajes de su época.

258 Javier de SANTIAGO FERNÁNDEZ y José María de FRANCISCO OLMOS: «La inscripción de la fachada del palacio...», *op. cit.*

259 Esta misma intención conmemorativa y ensalzadora tuvieron los Arteaga cuando entraron en posesión del palacio y mayorazgo a finales del XVII. La familia inundó el edificio con leyendas y heráldica alusivas a las dignidades familiares y levantaron en el patio los *arcos-homenaje* dedicados a san Ignacio y san Francisco Javier. También es muy elocuente en este sentido el llamativo escudo que, encachado en el pavimento del zaguán, recibe al visitante. Los Arteaga dispusieron todos estos elementos en la galería baja del patio y en la entrada principal, y no por casualidad: son los espacios más transitados y de mayor visibilidad, los más adecuados a fines de ostentación. De esta manera, los nuevos propietarios afirmaban su legítima sucesión en la Casa de Lazcano, homenajeaban a sus ancestros y mantenían viva la memoria familiar para las futuras generaciones.

Capítulo IV. Una fundación para la Casa de Oquendo: el colegio de la Inmaculada Concepción de San Sebastián

«Por quanto en su vida tuvo mucha devozi3n en la dicha Compañía de Jesús y con el glorioso san Ygnazio de Loyola [...] dezendiente por línea recta de var3n de la casa y solar de Lazcano»¹.

El colegio de la Inmaculada Concepci3n de San Sebasti3n fue una de las m3s ricas fundaciones jesuitas en el Pa3s Vasco, y brind3 a sus impulsores una oportunidad excepcional para hacer gala de su piedad, poder y riqueza. Erigido por Mar3a de Lazcano por deseo de su difunto esposo, Antonio de Oquendo, es buen ejemplo del encumbramiento que alcanzaron algunos personajes de las 3lites vascas en el xvii. Si bien la iniciativa fundadora parti3 del almirante, fueron la voluntad y dedicaci3n de su viuda las que materializaron el proyecto con 3xito. Estas razones justifican que consideremos el colegio parte de la promoci3n art3stica de Mar3a de Lazcano y su inclusi3n en nuestra tesis.

En este cap3tulo analizaremos el proyecto fundacional y el papel decisivo que en 3l tuvo la viuda de Oquendo, la espectacular dotaci3n econ3mica con que se realiz3, as3 como el origen for3neo de esa fortuna. Asimismo, valoraremos las razones devocionales que lo impulsaron y los fines de representaci3n que cumpli3. En este sentido, la fundadora puso su colegio al servicio de unos objetivos de enaltecimiento personal y familiar,

1 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, a3o 1640, f. 189. Escritura de fundaci3n del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebasti3n, de diez de diciembre de 1640.

demostrando ser plenamente consciente del valor del arte como imagen del poder. Fundando para la Compañía el matrimonio emuló a miembros de la realeza, nobles y poderosos, que lo hicieron antes que ellos². También nos detendremos en su arquitectura, deudora de modelos castellanos como el colegio de San Ignacio de Valladolid y la colegiata de Villagarcía de Campos. A través de estos la promotora plasmó en San Sebastián el gusto clasicista del momento, de fuerte influjo escurialense. Y por último, prestaremos atención a la política donativa desplegada por los patronos con ocasión de la fundación.

Durante la Edad Moderna, España experimentó un desarrollo extraordinario de la vida monástica al amparo de Trento y la Contrarreforma, con la aparición de cientos de nuevos conventos de frailes y monjas³. Durante este periodo adquirieron un enorme prestigio el Carmelo Descalzo de Teresa de Ávila (1515-1582) y la Compañía de Jesús de Ignacio de Loyola (1491-1556). Los jesuitas impulsaron la renovación católica a través de la predicación y la enseñanza en sus colegios, y contaron en España con poderosos benefactores entre las élites. Gracias a estos la Compañía ganó una enorme influencia en la Corte y sus círculos a partir de Felipe III. Los jesuitas se establecieron aquí al año siguiente de su aprobación canónica por el papa Paulo III, en 1541, y se organizaron en cuatro provincias religiosas que perdurarán hasta su expulsión en 1767: Castilla, Aragón, Andalucía y Toledo. Su extraordinaria expansión por los reinos hispanos no se debió solo al apoyo de sus bienhechores, sino principalmente al prestigio que adquirió la Compañía a través de la educación en sus centros. Los jesuitas se dedicaron con esmero a esta tarea, descuidada por las órdenes tradicionales, con establecimientos por casi toda la geografía española donde enseñaban las primeras letras, gramática, teología y moral, que alcanzaron los 132 en el año 1762⁴.

La Compañía no contó inicialmente con la confianza de la corona. Los primeros Austrias recelaron de ella por su nuevo espíritu y organización, pero, sobre todo, por su sometimiento directo a Roma. Este aspecto permitía a los jesuitas evitar la jurisdicción real y será una de las causas determinantes de su expulsión en el XVIII. No obstante, se ganaron paulatinamente el respaldo de la monarquía y ya Felipe III y Felipe IV, así como algunos de sus familiares, la protegerán. Esta proximidad se estrechará con la

2 Acerca del patronato nobiliario religioso, véase: Ángela ATIENZA LÓPEZ: «Patronatos nobiliarios sobre las órdenes religiosas...», *op. cit.*, págs. 67-82.

3 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 29 y 33. La autora ha estudiado el fenómeno conventual exhaustivamente y es una fuente magnífica para conocerlo con precisión. Atienza cifra en 3260 el número de conventos en el momento de máximo apogeo fundacional, siendo 2202 masculinos y 1058 femeninos. Esta expansión fue especialmente intensa entre 1575 y 1624: de 1575 a 1599 se abrieron 455 monasterios y de 1600 a 1624, 449, es decir, alrededor de novecientos cenobios, con una media de dieciocho conventos por año en ese periodo.

4 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *La arquitectura de los jesuitas*, *op. cit.*, págs. 9, 11 y 12; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, pág. 485.

llegada de los Borbones que elegirán a jesuitas como confesores, una intimidación que se romperá con Carlos III, que prefirió al franciscano Eleta. Este, desde su posición privilegiada, influyó en el extrañamiento de la Compañía⁵.

La expulsión de los jesuitas por el citado monarca en 1767, y su posterior disolución en 1773 por el papa Clemente XIV, motivó que sus fundaciones se destinaran a usos que frecuentemente las arruinaron. La de San Sebastián fue utilizada como escuela y cárcel, y en 1802 estaba instalado aquí el hospital de San Antonio Abad. Esto provocó la dispersión y desaparición de su patrimonio mueble, y favoreció el progresivo deterioro de la fábrica. El incendio de la ciudad en 1813 remató esta decadencia y redujo el edificio a escombros, a la vez que destruía archivos y registros de escribanías. Todo ello, unido a la destrucción intencionada de documentos relativos a la Compañía, motivan la escasez de fuentes para el colegio de San Sebastián⁶. Estas circunstancias nos obligan a estudiarlo partiendo de unos recursos documentales y bibliográficos muy limitados. Entre los primeros contamos afortunadamente con la escritura fundacional, que se ha conservado porque se redactó en la escribanía de Lazcano⁷.

La fundación de María de Lazcano y Oquendo estuvo precedida por otra impulsada por Domingo de Iturralde, un militar que en 1593 dejaba su hacienda para erigir un convento de franciscanos, que terminó siendo un colegio de jesuitas. Este se fundó el dos de diciembre de 1619 y se estableció en la basílica de Santa Ana⁸. En ese año llegaron los jesuitas para dedicarse a la enseñanza, pero su presencia fue rechazada por dominicos y franciscanos, que predispusieron en su contra a algunos vecinos, dando lugar a graves disturbios, aunque la Compañía siempre contó con el apoyo de «gente noble y principal». Entre estos estaban los Oquendo, con el almirante y María de

5 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *La arquitectura de los jesuitas, op. cit.*, págs. 10 y 11.

6 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura jesuítica en Castilla...», *op. cit.*, págs. 307 y 308. A raíz de la expulsión de España y posterior disolución de la Compañía, muchas de sus fundaciones sufrieron la ruina y desaparición. Algunos de sus templos se salvaron gracias a su transformación en parroquias o al traspaso a órdenes religiosas, pero los edificios de los colegios no tuvieron la misma suerte y los que han llegado a nuestros días lo han hecho muy transformados. Por otro lado, la pérdida y destrucción de documentos con plantas y alzados de estos edificios dificulta enormemente su análisis. Por estos motivos para la antigua provincia de Castilla no hay un estudio arquitectónico de conjunto, y cuando se trata una de sus fundaciones se analizan los aspectos históricos y espirituales, pero no su arquitectura; Ramón de INZAGARAY: *Historia eclesiástica de San Sebastián, op. cit.*, pág. 480.

7 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, fs. 189 y 195. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián, de diez de diciembre de 1640.

8 AHL, Colegios 63/1, fs. 1 y ss. *Historia del Colegio de la Concepción...*, *op. cit.*; Luis MURUGARRREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *op. cit.*, pág. 146.

Lazcano a la cabeza: el matrimonio compartía la devoción por la Compañía y además ella era pariente, lejana, de Ignacio de Loyola⁹. Finalmente, el virrey de Navarra pacificó la ciudad y los jesuitas pudieron formalizar la fundación en 1627¹⁰.

A pesar de que la arquitectura jesuítica en general, y diversos establecimientos de la Compañía en particular, han sido objeto de detenida atención por los investigadores, no ha sido así para el de San Sebastián¹¹. Además, la mayor parte de los autores que se han ocupado de este colegio han tratado el realizado con el legado de Iturralde¹². Sin embargo, las alusiones al que nos ocupa son extremadamente escasas, destacando las aportaciones de José Malaxechevarría en *La Compañía de Jesús por la instrucción del Pueblo Vasco en los siglos XVII y XVIII*¹³. En este trabajo el autor presta especial atención a la fun-

-
- 9 AHL, Colegios 63/1, fs. 5, 21 y 173. *Historia del Colegio de la Concepción...*, *op. cit.* También apoyaban a la Compañía la hermana del almirante, Juana de Oquendo, y su prima Magdalena de Oquendo. Otras familias prestigiosas favorables a la Compañía fueron los Aguirre, Veroiz y Arnavidao.
- 10 José María IMÍZCOZ BEUNZA: «Hacia nuevos horizontes: 1516-1700», *op. cit.*, págs. 165 y 166.
- 11 De Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS queremos destacar los siguientes trabajos: «El colegio de los jesuitas en Salamanca», *op. cit.*; «El colegio Imperial de Madrid», *op. cit.*; «Planos para la Colegiata de Villagarcía de Campos», *op. cit.*; *La arquitectura de los jesuitas*, *op. cit.*; «La arquitectura jesuítica en Castilla...», *op. cit.*; «Arte y arquitectura de la Compañía de Jesús en América Meridional...», *op. cit.*; para los territorios de Andalucía, Valencia y Aragón: Alfredo J. MORALES: «La arquitectura jesuítica en Andalucía. Estado de la cuestión», *op. cit.*; Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO: «La arquitectura jesuítica en Valencia. Estado de la cuestión», *op. cit.*; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR: «La arquitectura jesuítica en Aragón...», *op. cit.*, págs. 393-472; por último, nos parece significativa: Esteban GARCÍA CHICO: «La Colegiata de Villagarcía de Campos», *op. cit.*, págs. 89-104.
- 12 Antonio ASTRAIN: «Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España», *Razón y Fe*, t. v (1916), lib. I, cap. II, ap. 1, págs. 21-27. Recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010528&page=1>> (Consultado el 4/3/2019); Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos...*, *op. cit.*, págs. 445 y ss.; José GOÑI GAZTAMBIDE: «La fundación del Colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián: (1620-1622)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 4 (1970), págs. 189-228; José Ignacio TELLECHEA IDÍGORAS: «La fundación de la Compañía de Jesús en San Sebastián (1627)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 23 (1989), págs. 159-329; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 478 y 479.
- 13 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 319; Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, págs. 132 y 148; Gabriel de HENAO: *Averiguaciones de las Antigüedades de Cantabria*, *op. cit.*, t. VI, pág. 316; Ignacio Ramón BAROJA: *Manual descriptivo e histórico de la ciudad de San Sebastián*, *op. cit.*, pág. 32; P.: «Ignacio de Loyola», *op. cit.*, págs. 98-104 y 154-159; Ramón de INZAGARAY: *Historia eclesiástica de San Sebastián*, *op. cit.*, pág. 480; Luis MURUGARREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *op. cit.*, pág. 146;

dación y sus tareas docentes, y proporciona datos relativos a su fábrica, dimensiones y ubicación.

1. El proyecto fundacional: piedad, representación y magnificencia

Antes de fallecer en junio de 1640, el almirante había mostrado su voluntad de erigir un colegio de jesuitas en San Sebastián¹⁴. Le movían en este afán la devoción por Ignacio de Loyola, compartida por su esposa, el deseo de crear un panteón para su linaje y la modestia del colegio preexistente¹⁵. Hemos señalado que el matrimonio había destacado por su afecto a la Compañía desde la erección del primer colegio en 1619, y el almirante lo mostró hasta el momento de su muerte, cuando eligió al jesuita Gabriel de Henao para asistirle en sus últimas horas¹⁶. El matrimonio admiraba la labor de la Compañía y quisieron apoyarla con su fundación «por el gran fruto que se sigue para la salvación de las almas y para que se augmenten los relixiosos para que mejor puedan servir a Dios nuestro Señor y acudir al consuelo de los naturales y estrangeros que tantos residen en aquel puerto»¹⁷. La enseñanza y la predicación, que constituían los fines principales del proyecto, comenzaron antes de finalizarse el nuevo edificio, enseñándose las primeras letras provisionalmente en la casa de los Arnavidao, familia que también había apoyado a la Compañía desde el principio¹⁸. Las donaciones de María de Lazcano y Oquendo posibilitaron el aumento de docentes y religiosos, así como el inicio de la instrucción en Humanidades y Moral¹⁹.

La fundación también respondió a la búsqueda de reconocimiento social, pues adornaría el título de nobleza que el rey había prometido a Oquendo y coronaría su *cursus honorum* en su lugar natal²⁰. A estos fines y a un intento de rivalizar con la poderosa

José MALAXECHEVARRÍA: *La Compañía de Jesús por la instrucción del Pueblo Vasco en los siglos XVII y XVIII*, *op. cit.*

14 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 110. El marino falleció el siete de junio de 1640 en La Coruña y sus funerales se celebraron en la iglesia de los franciscanos de esa ciudad.

15 *Ibid.*, f. 189. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 1. Testamento de María de Lazcano; P.: «Ignacio de Loyola», *op. cit.*, pág. 157; AHL, Colegios 63/1, *Historia del Colegio de la Concepción...*, *op. cit.* Este documento describe detalladamente todos los aspectos relativos a la fundación de Domingo de Iturralde, entre ellos su pobreza y humildad.

16 Véase cap. I, epígrafe 4; Gabriel de HENAO: *Averiguaciones de las Antigüedades de Cantabria*, *op. cit.*, t. VI, págs. 316 y 317.

17 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 189. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

18 AHL, Colegios 63/1, fs. 21 y 173. *Historia del Colegio de la Concepción...*, *op. cit.*

19 José MALAXECHEVARRÍA: *La Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, págs. 99 y 448.

20 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia B; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*,

familia Idiáquez, respondió la elección del solar para su edificación: frente al palacio de los patronos, y muy cerca del convento de San Telmo, erigido por Juan de Idiáquez y su mujer Gracia de Olazábal, y del palacio de estos. Aunque los orígenes de los Oquendo eran modestos, el comercio con las Indias, los servicios en la armada y el matrimonio les habían aportado riqueza y prestigio, esplendor que llegó a su máxima cota con el almirante²¹. No obstante, la familia no poseía todavía el patronato de convento o parroquia alguna, de modo que la fundación del colegio en su lugar de origen sería la prueba más rotunda y visible de su éxito al servicio de la monarquía. Si bien María de Lazcano tenía la condición de fundadora junto a su esposo, el patronato sería de la Casa de Oquendo, «a de quedar el patronazgo Perpetuo Para la dicha cassa de Oquendo»²². El almirante dispuso que su cuerpo fuera depositado en la capilla del linaje de su esposa, en la parroquial de Lazcano, mientras se negociaba el patronazgo con los jesuitas. En caso de que no se llegara a un acuerdo, sus restos deberían ser trasladados a Santa María de San Sebastián, junto a los de sus padres. Para ejecutar el proyecto dejaba en su testamento doce mil ducados, y confiaba a su esposa las gestiones necesarias para llevarlo a buen término, a menos que esta falleciese antes de ejecutarlas «o no quisiere tomarlo Por su quenta que no se espera el dicho señor don Antonio de Oquendo»²³. Estas palabras muestran la confianza que tenía en María de Lazcano. En relación a los doce mil ducados, en su testamento Oquendo los legaba a su viuda para que los emplease libremente. Sin embargo, cambia de parecer y le pide que los utilice para erigir el colegio, en su sustento u obras pías, pero no en el establecimiento de convento o

págs. 213-227 y 233-274. La autora relaciona el ennoblecimiento de miembros de las élites y el fenómeno de conventualización en la España moderna, insistiendo en cómo la actividad fundacional ayudó a obtener títulos nobiliarios o sirvió para celebrar el reciente ennoblecimiento del fundador; de la misma autora, «Fundaciones y patronatos conventuales y ascenso social en la España de los Austrias», *op. cit.*, y «Nuevos títulos, nuevos conventos en la España de los Austrias», *op. cit.*

- 21 José María IMÍZCOZ BEUNZA: «Hacia nuevos horizontes: 1516-1700», *op. cit.*, pág. 160. El autor recoge un episodio que evidencia la humildad de la familia Oquendo. Cuando el padre de Antonio, Miguel de Oquendo, solicitó el hábito de Santiago, hubo quienes se opusieron a su concesión, como el licenciado Juan López de Aguirre, vecino de San Sebastián, alegando en el proceso de expediente la pobreza de sus padres, haber practicado oficios viles y mecánicos, como el de pastor y calafate y no ser más que un mercader; Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, t. II, cap. II, pág. 15. Lizaso confirma la reciente nobleza de los Oquendo afirmando que fue el capitán Antonio de Oquendo, el abuelo del futuro almirante, quien reclamó la hidalguía de su familia en un pleito en 1573.
- 22 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, caja 23, leg. 6, núm. 13, f. 79. Codicilo testamentario otorgado en La Coruña por Antonio de Oquendo, el cinco de junio de 1640.
- 23 *Ibid.*, fs. 77, 79 y 80. Codicilo testamentario otorgado en La Coruña por Antonio de Oquendo.

monasterio alguno²⁴. Esto nos hace pensar que por estas fechas María de Lazcano ya tenía en mente la idea de realizar una fundación religiosa en Lazcano, y también revela cómo el matrimonio mantuvo sus respectivos mayorazgos e intereses perfectamente separados.

La viuda aceptó el encargo de su esposo e inició las negociaciones con la Compañía, en las que se puso de manifiesto su fuerte temperamento que estuvo a punto de dar al traste con la empresa. Su genio y exigencias las dificultaron hasta tal punto que uno de los jesuitas, el padre Gaspar Suárez de Toledo, llegó a decir de ella: «era persona muy suya, que aumentó y multiplicó el legado de su difunto marido, pero en tales condiciones que, si no se mudan no podremos aceptar»²⁵. Parece que con este proceder María de Lazcano hacía caso omiso de las recomendaciones de la condesa de Aranda: «con gente virtuosa, y dedicada à Dios nunca sustentey diferencias, que saldrey mal dellas, porque los ampara el más poderoso patrocinio, assiéndolos siempre su divina Magestad»²⁶. Después de superar todos los inconvenientes, la escritura fundacional fue otorgada el diez de diciembre de 1640 por el padre Francisco Bergara, rector del colegio, y María de Lazcano, y los cuerpos de su esposo e hijo se depositaron en la capilla mayor de la basílica de Santa Ana, mientras se levantaba el nuevo edificio²⁷. No era la única dama de la familia Oquendo en promover una fundación religiosa: su cuñada María de Oquendo la imitará en 1641 con un convento de clarisas en Santander²⁸.

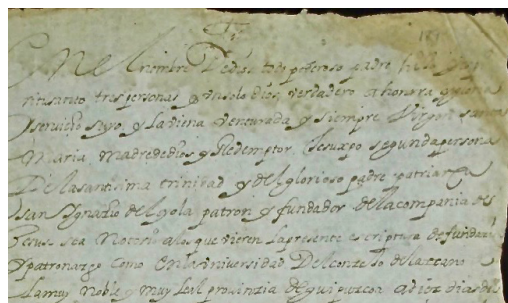


Figura 114. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián, de diez de diciembre de 1640. AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 189

El colegio también expresó la devoción por la Inmaculada Concepción de su fundadora, que lo puso bajo su advocación, haciendo suyo el fervor immaculista que vivió España

24 *Ibid.*, fs. 81 y 82. Codicilo testamentario otorgado en La Coruña por Antonio de Oquendo.

25 Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo*, *op. cit.*, pág. 371.

26 Luisa María de PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA: *Nobleza virtuosa*, *op. cit.*, pág. 18.

27 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, fs. 189 bis, 193, 194 y 195. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

28 Begoña ALONSO RUIZ: «Linajes, casas y capillas...», *op. cit.*, págs. 24 y 26.

en el xvii²⁹. El amor por la Inmaculada era especialmente intenso en Guipúzcoa, donde desde 1620 la provincia juraba anualmente defenderla³⁰. Esta devoción fue común a otras mujeres de la nobleza vasca, como la alavesa Mariana Vélez Ladrón de Guevara que, en el primer tercio del xvii, fundó en Vitoria un convento para las clarisas bajo la advocación de la Purísima Concepción³¹.

La fundación no solo reveló el temperamento y devociones de María de Lazcano, sino también su gusto por la ostentación. Este afán de grandeza justifica que añada a los doce mil ducados de su marido veinte mil trescientos más, de modo que la dotación final sumó 32 300, además de otras cosas «de mucho valor y estimación»³². Este despliegue de riqueza impresiona aún más al saber que solo unos días antes, el veintidós de noviembre, había fundado un convento de carmelitas descalzos en Lazcano³³. A estas intenciones nos referíamos antes cuando comentábamos el cambio de opinión del almirante acerca del destino de los doce mil ducados. La enorme suma se entregaría en varias partidas y procedía de bienes libres que María de Lazcano había heredado de su esposo: varios censos en Sevilla y Alburquerque, unas casas en Cádiz con su menaje, joyas y pinturas, oro y plata, esclavos y caballos. También se utilizaron algunas cantidades adeudadas a Oquendo y que ella cobró en su nombre: reclamó al rey el pago pendiente de los servicios prestados por el marino durante cuarenta años, y 73 842 reales de plata doble que se debían a este en Cádiz³⁴. Aunque no tengamos datos que lo confirmen, pensamos que una parte de la dotación se obtuvo de la venta de la villa de Adanero, que su marido había recibido del rey. Oquendo la había vinculado a su mayorazgo, de modo que no se podía enajenar ni donar pero, sorprendentemente, su viuda la vendió en 1643 a Antonio Núñez de Prado, abogado de la Chancillería de Valladolid, por 9550

29 José Javier RUIZ IBÁÑEZ: «Inmaculismo e hispanofilias en el siglo xvii», *op. cit.*, págs. 171-184.

30 Nicolás de SORALUCE Y ZUBIZARRETA: *Historia General de Guipúzcoa*, *op. cit.*, págs. 137 y 138. La provincia de Guipúzcoa realizó todos los años el juramento de defender la Inmaculada Concepción desde 1620 hasta 1858, cuando fue suprimido al elevarse a dogma de la Iglesia.

31 Julián CANTERA ORIVE: «S. Martín, S. Antonio y Sta Cruz», *op. cit.*, págs. 237 y 240; Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria...*, *op. cit.*, págs. 73 y ss., y 111 y ss.

32 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 3. Testamento de María de Lazcano; AGG-GAO PT2395, Felipe de Hércilla, año 1640, f. 195. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

33 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento de Nuestra Madre Santa Teresa de Jesús de la Villa de Lazcano y cosas siguientes*), carpeta 02-caja 817, fs. 11 y 12. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano, de veintidós de noviembre de 1640.

34 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, caja 23, leg. 6, núm. 13, fs. 83 y ss. Codicilo testamentario otorgado en La Coruña por Antonio de Oquendo, el cinco de junio de 1640.

ducados³⁵. Solo podemos justificar este comportamiento si aplicaba el resultado de la venta a la fundación de San Sebastián cuyo patronazgo era, al fin y al cabo, para los Oquendo.

La suma total entregada no solo llama la atención por lo cuantiosa, sino también por su origen en Sevilla, Cádiz y la Corte, lugares en los que Oquendo había forjado su carrera. Otras promociones religiosas en el País Vasco también se llevaron a cabo con fortunas amasadas en esos lugares, al servicio de los Austrias y en la Carrera de Indias. Los 32 300 ducados se dieron del siguiente modo: ocho mil ducados de plata en un juro sobre las alcabalas y almojarifazgos de Sevilla; diez y seis mil en réditos de un censo de veinte mil sobre la villa de Alburquerque, en Badajoz, que Oquendo había legado a su viuda; y seis mil ducados más. Asimismo, donaba dos casas por valor de dos mil trescientos, compradas expresamente para realizar la fundación, y que se derribarían para levantar el edificio en el solar resultante. Estas se encontraban pegantes a la basílica de Santa Ana, donde se había establecido el primer colegio de la Compañía³⁶.

La fundación revela algunos aspectos relativos a la riqueza y actividades económicas del matrimonio, que nos permiten considerarlos en el contexto de la monarquía hispana, y mucho más allá del ámbito guipuzcoano. En lugares tan significativos como Valladolid, donde estaba la chancillería, o centros del comercio americano, como Sevilla y Cádiz, y las Indias, el matrimonio se sirvió de personas de su confianza que actuaron en su nombre. Entre ellos destacan algunos jesuitas, revelador de que su vinculación con la Compañía no fue solo devocional: María de Lazcano mantuvo durante toda su vida estrechas relaciones con algunos de ellos, en los que confió para realizar gestiones y defender sus intereses³⁷.

Con su colegio, María de Lazcano y Oquendo emularon a miembros de la realeza y élites que también fundaron para la Compañía movidos por la devoción y, en ocasiones, el parentesco con miembros de la misma. En el caso que nos ocupa, aunque la iniciativa partiera del almirante, es innegable que el proyecto salió adelante por el esfuerzo e implicación de su viuda, que es la única protagonista del proceso fundacional. María de Lazcano imitó lo que habían hecho antes reinas e infantas que fundaron para la Compañía en el XVI, como María y Juana de Austria, hijas de Carlos V y hermanas de Felipe II. La primera impulsó el Colegio Imperial de Madrid (1589) y la segunda, bajo

35 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1643, f. 53.

36 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 190. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

37 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 84. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano que quedaron a su muerte. Un ejemplo de lo que decimos es el encargo que recibió el jesuita José de Llona, rector del colegio de San Sebastián, para vender aquí algunas piezas de plata labrada, joyas y doblones dejados por María de Lazcano al morir.

la influencia de Francisco de Borja, erigió la fundación de Valladolid y les ayudó en las de Zaragoza, Alcalá de Henares y el citado Colegio Imperial. Además, convenció a personajes cercanos a ella para que favorecieran a la Compañía³⁸. Entre las nobles benefactoras de los jesuitas en el XVI tenemos el ejemplo sobresaliente de Magdalena de Ulloa, casada con Luis Quijada, mayordomo de Carlos V. Al enviudar sin hijos empleó su fortuna en fundar los colegios de Villagarcía de Campos (1572), Oviedo (1579) y Santander (1595)³⁹.

En el XVII promovieron para los jesuitas Margarita y Mariana de Austria: la primera auspició la construcción en Salamanca del Real Colegio del Espíritu Santo, comenzada en 1617, y Mariana impulsó en Guipúzcoa el colegio de Loyola (Azpeitia, 1682)⁴⁰. Entre las nobles tenemos a Magdalena de Borja Oñaz y Loyola, condesa de Fuensaldaña, y pariente distante de María de Lazcano, que en 1610 fundaba en Valladolid el colegio de San Ignacio. Magdalena también sigue la voluntad de su difunto marido y funda en nombre de este, pero igualmente en el suyo propio, apareciendo los dos como fundadores⁴¹.

Dado el origen guipuzcoano y navarro de san Ignacio y de algunos de los primeros jesuitas, no es de extrañar que en el País Vasco y Navarra las fundaciones de la Compañía fueran numerosas, habitualmente iniciativa de caballeros y matrimonios. No obstante, en Guipúzcoa tenemos un caso impulsado por una mujer en solitario: el colegio de Vergara, impulsado por Maddalena Centurione (1593). Además de la devoción, estuvieron presentes igualmente los vínculos de afecto y parentesco con jesuitas, como ocurrió en la de San Sebastián. Hubo fundadores que tuvieron como directores espirituales y confesores a miembros de la Compañía, como la citada Maddalena Centurione y Domingo de Gorgolla, patrocinador del colegio de Bilbao (1604). El componente familiar lo apreciamos en el matrimonio que impulsa el colegio de Azcoitia (1599) pues la esposa, Catalina Olano, era hija de María Vélez de Loyola y Oñaz, sobrina carnal de Ignacio de Loyola. Lo observamos igualmente en los patronos del colegio de Tudela (1600), Inés de Lasarte y Veráiz y Juan Garcés Bueno, familiares del jesuita Francisco de la Carrera. Y por último en Orduña (1678), donde fundan Juan de Urdanegui y Constanza de Luján y Recalde, sobrina del jesuita Bartolomé de Recalde. Es de destacar que Urdanegui tuvo una trayectoria similar a la de Oquendo: realizó una brillante

38 José SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, *op. cit.*, t. I, págs. 33, 34 y 36; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 132 y 133.

39 *Ibid.*, pág. 247.

40 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *Estudios del barroco salmantino...*, *op. cit.*, págs. 21 y ss.; José Ramón EGUILLOR, Hellmut HAGER y Rafael María HORNEDO: *Loyola...*, *op. cit.*, págs. 71 y ss.

41 María Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO: «La Compañía...», *op. cit.*, pág. 425.

carrera en Perú sirviendo a Felipe IV, fue general de la armada y obtuvo el hábito de Santiago y el marquesado de Villafuerte⁴².

2. Arquitectura, emulación y gusto

Durante mucho tiempo se vino considerando la arquitectura jesuítica como un estilo en sí misma, asociado al Barroco, establecido para todas las fundaciones de la Compañía desde la Casa General en Roma⁴³. No obstante, esta idea empezó a discutirse cuando, a comienzos del siglo xx, el padre Joseph Braun concluyó que sus edificios respondían al gusto de cada época y lugar, aunque siempre con una organización espacial común. Esta obedecía al desempeño de la predicación y la enseñanza, principales objetivos de los jesuitas, que requerían unas exigencias arquitectónicas muy concretas: su llamado *modo nostro*⁴⁴.

Para algunos estudiosos hablar de un «estilo jesuítico» sería erróneo, pues su existencia hubiera necesitado de una voluntad clara de imponerlo desde las autoridades de la propia Compañía con preceptos a tal fin, y no fue el caso. Según estos autores, parece equivocada igualmente la identificación de ese supuesto «estilo jesuítico» con la arquitectura barroca, pues la Compañía se funda en el siglo xvi de modo que sus primeras construcciones se ajustaron necesariamente a los principios artísticos del Renacimiento. De lo que no cabe duda es de que los jesuitas persiguieron construir edificios sencillos, útiles y adecuados a sus objetivos, lo que garantizaban remitiendo todas las trazas a Roma para su aprobación. Aquí se valoraban la funcionalidad, salubridad y firmeza del proyecto y su respeto al ideal de austeridad de los jesuitas, pero no aspectos formales y estilísticos que serían los vigentes en el lugar donde se edificaba. Solo a partir de 1661, cuando es elegido general el padre Giovanni Paolo Oliva, y por orden de este, los planos enviados a Roma deberán consignar el orden arquitectónico y ornamentación de los templos. Esta exigencia no respondía al deseo de promover el lujo sino a la voluntad de impedir cualquier exceso por parte de los promotores, que no podrían modificar el diseño a su arbitrio una vez aprobado. No obstante, la inicial austeridad se relajará y dará paso al fausto que se impondrá en iglesias y oratorios de la Compañía desde 1680 hasta su extinción canónica en 1773. Esta pompa se justificó

42 Eneko ORTEGA MENTXAKA: *Ad Maiorem Dei Gloriam...*, *op. cit.*, págs. 54, 55 y 60; María José ARÁMBURU EXPÓSITO: «El antiguo colegio de la Compañía de Jesús en Bergara. Historia de su construcción», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 257-267.

43 Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos ha estudiado la arquitectura jesuita profundamente en numerosas obras, lo que lo convierte en fuente esencial para nosotros. Sus trabajos nos han sido fundamentales para explicar la obra que tratamos ahora, lo que explica que sea reiteradamente citado a lo largo de estas páginas.

44 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura jesuítica en Castilla...», *op. cit.*, pág. 305.

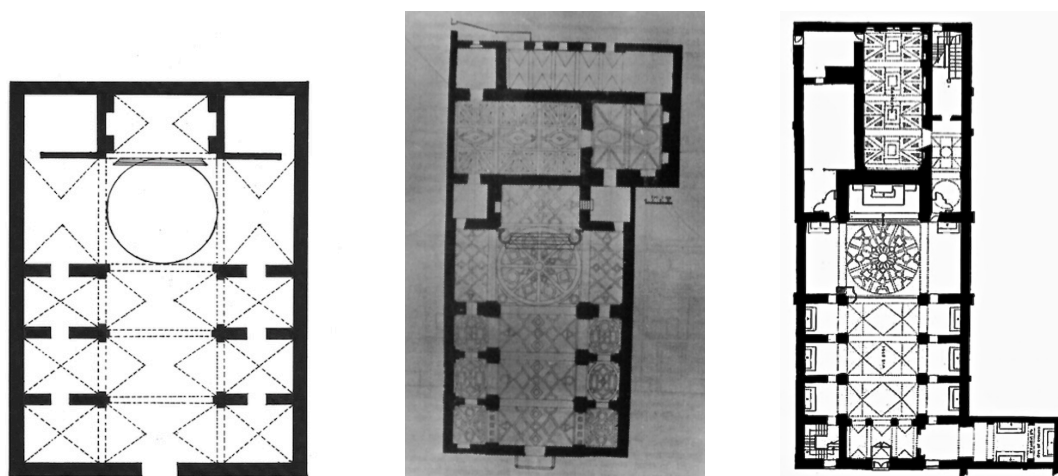
moralmente como una obligación para con Dios y medio para elevar las almas a través de la contemplación de la belleza artística⁴⁵.

María de Lazcano señaló explícitamente las obras en que debía inspirarse la fábrica de su fundación, revelando su conocimiento de las mismas y sus preferencias artísticas. La promotora exigió que se levantara según la *traza* del colegio jesuita de San Ignacio, en Valladolid, cuyo templo se ha conservado gracias a su transformación en la parroquia de San Miguel y San Julián⁴⁶. Este edificio es a su vez deudor de la colegiata de Villagarcía de Campos, arquetipo para todas las fundaciones de la Compañía de la antigua provincia de Castilla, a la que pertenecía Guipúzcoa. En Villagarcía, la fundadora Magdalena de Ulloa encomendó el proyecto a Rodrigo Gil de Hontañón que propuso una planta de cruz latina, única y amplia nave, y capillas hornacina entre contrafuertes. Este diseño resultaba muy eficaz para la predicación y enseñanza, de modo que los jesuitas lo adoptaron para sus iglesias y lo prescribieron desde Roma, donde se aplicó en *Il Gesù*. Como hemos señalado, esas funciones exigían unas características arquitectónicas concretas, el llamado *modo nostro*: templos espaciosos de una sola nave, capaces de congregar a muchos fieles y sin obstáculos visuales, como pilares o columnas, que dificultaran el seguimiento de los sermones. Esta planta fue la característica de finales del XVI, definió el modelo de iglesia contrarreformista y fue la aplicada en los colegios de Oviedo y Santander, también iniciativa de Magdalena de Ulloa, y en los de Palencia, Bilbao y Segovia. Se da la circunstancia de que en algunos de estos trabajaron arquitectos y maestros de obras jesuitas formados en el taller de Villagarcía como José Valeriano, Juan de Tolosa y Andrés Ruiz. Empleando la misma traza se levantó el de Alcalá de Henares (1602-1620) que a su vez inspiró los de Toledo, el Colegio Imperial de Madrid y Salamanca⁴⁷.

45 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *La arquitectura de los jesuitas*, *op. cit.*, págs. 21 y ss., 30, 31 y 33. En la Biblioteca Nacional de París se conserva una colección de planos de edificios jesuíticos remitidos a Roma para su examen. Muestran sobre todo plantas, algunas muy simples, solo algunos alzados y secciones longitudinales y transversales y, prácticamente, ningún perfil o detalle arquitectónico o decorativo. Ello indica que en Roma no interesaban las cuestiones formales y estilísticas sino los aspectos funcionales, que eran los apreciables en las plantas.

46 AGG-GAO PT2395, Felipe de Herculilla, año 1640, f. 189 bis. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián; P.: «Ignacio de Loyola», *op. cit.*, pág. 158.

47 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura jesuítica en Castilla...», *op. cit.*, págs. 305, 307 y ss.; María Isabel ÁLVARO ZAMORA y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ: «Hacia un corpus de arquitectura jesuítica. Bases actuales y líneas de trabajo futuro», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica*, *op. cit.*, págs. 7 y 8; Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma: Institutum Historicum, 1967, pág. 323; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: «Felipe II, Juan de Herrera y Valladolid. El Clasicismo en la Meseta Norte», en Salvador MATA PÉ-



Figuras 115 a 117. De izquierda a derecha: San Sebastián. Colegio de la Inmaculada Concepción. Re-construcción hipotética de la planta; Valladolid. Parroquia de San Miguel y San Julián, antiguo colegio de San Ignacio. Planta (Dibujo v en Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano [1561-1640]*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983) y Villagarcía de Campos. Colegiata de San Luis. Planta (Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2012, pág. 311

De momento ignoramos la identidad del maestro responsable de la obra, pero conoció los requerimientos y el *modo nostro* jesuitas y los modelos a seguir y, por tanto, fue seguramente un miembro de la Compañía elegido por la fundadora⁴⁸. En cualquier caso, este personaje no tuvo que realizar una traza nueva, sino limitarse a emplear la de Valladolid, impuesta explícitamente por María de Lazcano, que remite a la de Gil de Hontañón en Villagarcía.

48 REZ (coord.): *Herrera y el Clasicismo...*, *op. cit.*, pág. 112; Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *Arquitectura Barroca en Castilla-León*. Salamanca: Colegio de España, 1996, págs. 21 y 22; del mismo autor, *Estudios del barroco salmantino...*, *op. cit.*, págs. 34 y ss. y 83. Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *La arquitectura de los jesuitas*, *op. cit.*, págs. 34, 35, 37 y ss. Las construcciones jesuíticas fueron dirigidas por arquitectos y maestros de obras jesuitas, que podían poner en práctica mejor que nadie los requerimientos arquitectónicos del *modo nostro*. Sin embargo, había otra razón muy poderosa para emplear a miembros de la Compañía: el ahorro en los salarios. Por otra parte, cuando era un arquitecto laico el que dirigía la construcción, este actuaba asistido por uno jesuita para observar la adecuación a las exigencias del *modo nostro*. Esto tampoco fue impedimento para que se consultase a arquitectos extraños a la Compañía, con el fin de asegurar la calidad del proyecto y evitar errores. Un claro ejemplo en este sentido es Juan de Herrera que, aunque no participó personalmente en ningún proyecto, valoró y corrigió los planos que le presentaron. A pesar de todo lo dicho, no hay que olvidar que con frecuencia fueron los fundadores los que eligieron a los arquitectos y maestros de obras.



Figura 118. Valladolid. Parroquia de San Miguel y San Julián, antiguo colegio de San Ignacio. Fachada

En San Sebastián el modelo vallisoletano se adaptó al solar elegido, en la antigua calle de la Trinidad, hoy 31 de Agosto, «con toda la extensión y grandeza» que permitía el lugar. También estaba limitado en altura, ya que la nueva fábrica no podía superar la de las dos casas compradas con este propósito, para así no quitar luz ni vistas al palacio que los fundadores poseían enfrente. El colegio tuvo cien pies de largo por ochenta y ocho de ancho, unas dimensiones completamente condicionadas por el solar, muy estrecho e irregular, que es la actual Plaza de la Trinidad⁴⁹. María de Lazcano fijó detalladamente la organización espacial del templo en capilla mayor, estrado, y crucero, que debían separarse de la nave de la iglesia por una reja⁵⁰. Y como el colegio de Valladolid, tuvo una única nave y capillas entre contrafuertes. En cuanto al estrado, este fue un espacio ubicado en la capilla mayor consistente en una grada o plataforma, rodeado por una barandilla, desde el que los patronos asistían al culto en una posición simbólicamente elevada, como signo visual de su hegemonía. Si la fundadora fue minuciosa en la escritura fundacional en relación a la planta, no hizo ninguna precisión en torno a la *fachada*. Con seguridad esta siguió la de los modelos en que se inspira, Valladolid y Villagarcía, este igualmente aplicado en Palencia y Segovia. Estas obras reflejaron la severidad y monumentalidad herrerianas: apaisadas, con dos cuerpos unidos por aletones, remate en frontón triangular, pirámides y bolas escurialenses como única decoración y, a veces, pilastras recorriendo el muro. Una fachada basada en el clasicismo de Herrera que se difundió a partir de la catedral de Valladolid, y que impregnó toda la construcción jesuítica en Castilla. De hecho, en ocasiones la Compañía no dudó en solicitar a Juan de Herrera su parecer y este tuvo como discípulo de arquitectura y matemáticas al jesuita Juan Bautista Villalpando⁵¹. El origen último de este

49 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, fs. 190 y 192. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián; José MALAXECHEVARRÍA: *La Compañía de Jesús...*, *op. cit.*, págs. 98 y 99.

50 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, fs. 190 y 192. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

51 Enrique VALDIVIESO: «Los cobres de la ‘Fundación Kutxa’ (San Sebastián)», en FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO (COORD.): *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)* [catálogo de la exposición]. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996, vol. IV, pág. 10; ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura jesuítica en Castilla...», *op. cit.*, pág. 312; sobre la relación de Herrera con la arquitectura y arquitectos



Figura 119. Villagarcía de Campos. Colegiata de San Luis. Fachada



Figura 120. Modelo de fachada templaria (Sebastiano SERLIO: *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura* (trad. Francisco de Villalpando), Toledo: Ioan de Ayala (impr.), 1552, lámina LVI)

modelo hay que buscarlo en Sebastiano Serlio, que propuso esta fachada templaria en su tratado de arquitectura⁵².

3. El colegio de San Sebastián como panteón de la Casa de Oquendo

Con la fundación el almirante perseguía la creación de un panteón familiar. A tal fin su viuda encarga la ejecución de un carnero o cripta abovedada bajo el altar mayor, que posiblemente obligó a elevar este como en la basílica de El Escorial. Este espacio tenía que ser lo más amplio posible para enterrar aquí a los sucesivos patronos y sus descendientes, y en él se depositarían los restos de los padres de Oquendo, que estaban en la iglesia de Santa María de San Sebastián⁵³. La cripta debió seguir el modelo habitual: planta central, sombría y escasamente iluminada, a la que se accedía por unas escaleras. Tendría un altar para la celebración de misas y sufragios, con los nichos alrededor superpuestos en las paredes, cerrados con tapas de mármol o yeso con una inscripción laudatoria, y decorados con una cruz pintada o de madera⁵⁴. Este espacio resulta peculiar aquí porque no es corriente en las iglesias jesuíticas, de hecho es el único en las del País Vasco, lo que nos lleva a pensar que obedeció a un empeño personal de María de Lazcano, que quiso emular El Escorial. No obstante, este elemento sí fue frecuente en las fundaciones realizadas para otras órdenes y congregaciones, y lo podemos ver en el convento dominico de San Telmo (San Sebastián) y en el de las clarisas de la Inmaculada (Vitoria)⁵⁵.

Siguiendo un comportamiento habitual entre las élites, la comitente ordenó labrar unas estatuas o *bultos* que representarían a los fundadores, que se colocarían en dos nichos

jesuitas, véase: Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «Juan de Herrera y los jesuitas Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. XXXV, núm. 70 (1966), págs. 285-321.

52 Sebastiano SERLIO: *Tercero y Cuarto Libro de Architectura* (trad. Francisco de Villalpando), Toledo: Ioan de Ayala (impr.), 1552, lámina LVI.

53 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, caja 23, leg. 6, núm. 13, f. 80. Codicilo testamentario otorgado en La Coruña por Antonio de Oquendo; AGG-GAO, PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 192. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

54 Raquel NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte: los ámbitos y recintos funerarios del Barroco español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009, págs. 87, 89 y 90. El origen de estas criptas subterráneas como espacio funerario se remonta a las catacumbas romanas de los primeros cristianos. María de Lazcano ordenó la ejecución de un «carnero», un tipo de cripta donde se consumía y pudría la carne, frecuente en las iglesias de órdenes religiosas para enterramiento de la comunidad.

55 Julián CANTERA ORIVE: «S. Martín, S. Antonio y Sta Cruz», *op. cit.*, págs. 237 y 240; Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria...*, *op. cit.*, pág. 120; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: *El renacimiento oculto de la iglesia de San Telmo...*, *op. cit.*, págs. 53, 68 y 69.

funerarios, uno a cada lado del altar mayor. La promotora impuso nuevamente el modelo a utilizar para las estatuas: las de la antigua iglesia-ermita de Yurramendi, cerca de Tolosa, unas obras hoy desaparecidas. Siempre exigente en sus encargos, María de Lazcano dio mil ducados de plata para realizarlas⁵⁶, y vende una joya de diamantes de cuatrocientos pesos de valor para ayudar a su ejecución⁵⁷. Por tanto, debieron ser trabajos de calidad. Estos *bultos* tenían que labrarse en bronce, mármol o alabastro, «procurando que sean muy autorizados con dignos a personas tan grandes por sangre y valor»⁵⁸. En ambos arcosolios se colocarían los escudos familiares, arriba y abajo, con panegíricos a los fundadores por los «servicios que le an echo a Dios y a los señores Reyes». En el lado del evangelio, el más honorable, se pondría la imagen del patrón y junto a él su cuerpo, y en el de la epístola se dispondrían la de ella y los restos de su hijo Antonio Felipe. Si la viuda decidía ser sepultada en el colegio, se dejaba establecido que su cuerpo se colocaría al pie de este nicho⁵⁹. Como fue usual, serían estatuas orantes, orientadas hacia el sagrario del altar mayor en *Adoración Perpetua*, dispuestas en arcos de

56 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 3 y 4. Testamento de María de Lazcano.

57 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 4, núm. 17, s. f. Recibo del rector del colegio de San Sebastián de cuatrocientos pesos del valor de una joya destinados por María de Lazcano para ejecución de unos bultos, de veinte de agosto de 1660.

58 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 193. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián; Raquel NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte...*, *op. cit.*, págs. 58, 84 y 85. La construcción por los poderosos de monumentales tumbas en los interiores de los templos dificultaron tanto la circulación de los fieles como la visión del altar mayor. Para corregir estos problemas se optó por el sistema de arcosolio practicado por los primeros cristianos en las catacumbas. Estos arcosolios se adosaron a los muros de las iglesias, acogiendo en su interior el sepulcro y sobre este la efigie del difunto, sin que faltasen nunca escudo y panegírico. Los materiales preferidos para realizar estas esculturas fueron el alabastro, bronce, mármol blanco, piedra, yeso y madera. El primero era más barato y fácil de labrar que el mármol, lo que unido a su transparencia lo convirtieron en el más utilizado en este tipo de escultura. En cuanto al bronce, la escasez de talleres dedicados a su trabajo y su carestía motivaron que su empleo fuera escaso. Los ejemplos más representativos en este material son los grupos escultóricos de la basílica de El Escorial, y las estatuas de los duques de Lerma para la iglesia conventual de San Pablo de Valladolid, fundidas por Pompeo Leoni; Diego NISENO: *Asuntos Predicables para los Lunes, Martes, Jueves i Sábados de Cuaresma*. Madrid: Francisco Martínez (imp.), 1629, t. II, pág. 209, en María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ: *Los sermones y el arte*, *op. cit.*, pág. 155. Sobre este tipo de representación decía así el sermonista Diego Niseno: «En estatua de tan varios metales estan representados los varios estados de los ombres del mundo, en el oro los Reyes, en la plata los Grandes, en el cobre los poderosos, en el hierro los fuertes, en el barro los flacos».

59 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, fs. 3 y 4. Testamento de María de Lazcano; AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, fs. 192, 193 y 194. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

medio punto flanqueados por pilastras o columnas⁶⁰. Es muy llamativo que, habiendo ordenado una cripta, los restos de los fundadores y de su hijo se coloquen arriba, junto a sus efigies, lo que convertía estos arcosolios en verdaderos sepulcros, y no simples cenotafios. Lo común fue que, habiendo un carnero, los cuerpos se depositaran en este, y en los nichos solo se expusieran sus estatuas. Esta es una diferencia sustancial con los enterramientos escurialenses, donde los restos descansan en la cripta. Como la traza del edificio, el conjunto funerario de San Sebastián sigue los del colegio de San Ignacio de Valladolid y la colegiata de Villagarcía y, a través de estos, el modelo escurialense. En la basílica de El Escorial los enterramientos reales se proyectaron en dos niveles: una cripta destinada a los restos mortales bajo el altar mayor, que obligó a elevar este y, encima y a ambos lados, los grupos escultóricos de Carlos V y Felipe II con sus respectivas familias⁶¹. Este modelo de organización doble tuvo enorme difusión por la península desde finales del XVI y fue el punto de arranque para muchos recintos funerarios del XVII. Los conjuntos escurialenses fueron ejecutados por Pompeo Leoni en bronce dorado a fuego, se arrodillan ante el sitial y dirigen su mirada hacia el sagrario en *Adoración Perpetua*. Estas obras fueron un hito en la escultura funeraria española pues marcaron el paso de la representación yacente a la de orante, que se convertirá en el tipo preferido durante el XVII⁶². De aquí procede, en última instancia, la articulación del panteón de San Sebastián en cripta y orantes.

60 Sobre este modelo de monumento funerario, véase: Raquel NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte...*, *op. cit.*, pág. 77.

61 El modelo de enterramiento del monasterio de El Escorial ha sido profundamente analizado por Azcárate y Bustamante. Véanse: José María de AZCÁRATE Y RISTORI: «Los enterramientos reales de El Escorial», *Goya*, núms. 56-57 (1963), págs. 130-139; del mismo autor, «Los grupos funerarios de la basílica», en Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.): *La escultura en el Monasterio de El Escorial. Actas del simposium* (San Lorenzo de El Escorial, del 1 al 4 de septiembre de 1994). San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1994, págs. 141-152. De Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, véanse los siguientes trabajos: «El Panteón de El Escorial. Papeletas para su historia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV (1992), págs. 161-215; «Las estatuas de bronce de El Escorial: datos para su historia (I)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 5 (1993), págs. 41-58; «Las estatuas de bronce de El Escorial: datos para su historia (II)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 6 (1994), págs. 159-178; «Las estatuas de bronce de El Escorial: datos para su historia (III)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 7-8 (1995-1996), págs. 69-86; «Las estatuas de bronce de El Escorial: datos para su historia (IV)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 9-10 (1997-1998), págs. 153-168; «Las tumbas reales de El Escorial», en VV. AA.: *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; Visor; Fundación Argentaria, 1998, págs. 55-78; «Las estatuas de bronce de El Escorial: datos para su historia (V)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 11 (1999), págs. 129-144; *Introducción al Arte español...*, *op. cit.*, págs. 50-52.

62 Raquel NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte...*, *op. cit.*, págs. 77, 81, 82, 163, 166 y ss. La representación del difunto como orante tiene su origen en Francia y Flandes y

Unos años antes, Magdalena de Ulloa había repetido el esquema de El Escorial en Villagarcía de Campos, donde los restos de los fundadores se depositaron en una cripta y sobre esta, y flanqueando el altar mayor, se abrieron dos arcosolios para acoger las efigies orantes de los patronos, labradas en medio relieve⁶³. El arquetipo escurialense también tuvo resonancia en la fundación de la Compañía impulsada por Magdalena de Borja Oñaz y Loyola, en Valladolid. Aparte de razones devocionales y de parentesco con san Ignacio, la promotora perseguía la creación de un mausoleo como lugar de enterramiento. La comitente dispuso que en el lado del evangelio de la capilla mayor se hiciera un nicho donde enterrar su cuerpo y el de su esposo y, sobre este, un arcosolio con sus estatuas tras un reclinatorio mirando al sagrario en *Adoración Perpetua*⁶⁴. Aunque se inspire en El Escorial y Villagarcía, presenta una importante diferencia con estos y con lo que ordene María de Lazcano después: la ausencia de carnero.

Al ordenar la ejecución de una cripta, María de Lazcano imitaba lo hecho por otros nobles en el País Vasco en sus fundaciones religiosas. En 1541 Alonso de Idiáquez, secretario de Carlos I, y su esposa Gracia de Olazábal, fundaban el convento dominico de San Telmo en San Sebastián, y una de las estipulaciones de los promotores fue la creación de un espacio de enterramiento bajo el altar mayor⁶⁵. En Vitoria, Mariana Vélez Ladrón de Guevara, condesa de Treviana y viuda de Carlos de Álava, impulsa en el primer tercio del XVII un convento para las clarisas, también como panteón familiar, con una cripta⁶⁶.

Con los orantes María de Lazcano seguía la estela de distinguidos personajes y cortesanos, que copiaron el modelo escurialense. Así lo hizo el más encumbrado, el todopoderoso duque de Lerma, que en 1600 adquiría el patronazgo del convento de San Pablo en Valladolid, para crear en su capilla mayor un panteón. El duque encomendó a Diego de Praves dos nichos de jaspe flanqueando el altar mayor, sobre trazas de Francisco de Mora, y comisionó a Pompeo Leoni su estatua orante y la de su esposa, en bronce, que estaban puestas en los arcosolios en 1608. Lo mismo hacía el Condestable de Castilla que contrataba en 1612 la labra de un nicho con un *bulto* de jaspe para el altar mayor de Nuestra Señora del Mercado, en su villa soriana de Berlanga⁶⁷. En el primer decenio del

estaba definida ya en el siglo XV. La llegada de artistas flamencos a España motivó que en este siglo el orante lograra mayor éxito en España que en el resto de Europa, si bien no se convirtió en un modelo recurrente en el arte funerario hasta el XVI.

63 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura jesuítica en Castilla...», *op. cit.*, pág. 309.

64 María Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO: «La Compañía...», *op. cit.*, págs. 425 y ss.

65 Pedro Luis Echeverría Goñi: *El renacimiento oculto de la iglesia de San Telmo...*, *op. cit.*, págs. 53, 68 y 69.

66 Julián CANTERA ORIVE: «S. Martín, S. Antonio y Sta Cruz», *op. cit.*, págs. 237 y 240; Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria...*, *op. cit.*, págs. 73 y ss. y 111 y ss.

67 Celestina LOSADA VAREA: *La arquitectura...*, *op. cit.*, pág. 228; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1998, pág. 43.

xvii se hicieron los orantes de los marqueses de Poza, ante un reclinatorio, destinados al sepulcro familiar en la iglesia de San Pablo de Palencia. Unos años más tarde encargaban los suyos los marqueses de Santa Cruz, con el mismo tipo de representación. Algunos religiosos también secundaron este modelo y emularon los grupos funerarios escurialenses, como fray Pedro de Herrera (San Esteban de Salamanca, 1630) y el arzobispo Enrique de Peralta y Cárdenas, en la catedral de Burgos⁶⁸.

En el mundo cantábrico el tipo orante fue exitoso, con numerosos ejemplos comisionados por personajes que ocuparon cargos y posiciones relevantes fuera de su tierra, al servicio de la corona, como Oquendo, en Indias y en la Iglesia. Estos individuos imitaron y difundieron por el norte el referente escurialense, que perdurará hasta el primer cuarto del xviii, y que atravesará el Atlántico⁶⁹. Además de María de Lazcano y Oquendo, otros vascos de las élites encargaron orantes genuflexos bajo arcosolio, siendo muy abundantes para el xvii los ejemplos alaveses. Queremos destacar los de la citada Mariana Vélez Ladrón de Guevara para la capilla mayor de su convento de la Purísima (Vitoria), y los de tres altos eclesiásticos: Martín de Salvatierra (capilla del Hospicio de Vitoria, 1604), Francisco de Gamarra (Gamarra Mayor), y Cristóbal de la Cámara y Murga (santuario de la Encina, Arceniega, 1641), obispos de Ciudad-Rodrigo, Ávila y Salamanca, respectivamente⁷⁰.

4. Imagen del poder y signos de preeminencia

La fundación del colegio por María de Lazcano y el almirante obedeció desde luego a razones devocionales, pero no fueron menos importantes los fines representativos, ya que les brindaba una oportunidad inmejorable para hacer alarde de su devoción y magnificencia. El propio documento fundacional es muy elocuente acerca de sus intenciones y de la alta consideración que tenían de sí mismos: «así por su sangre y nobleza como por los grandes y muchos servicios que hizieron a Dios nuestro señor y a los señores Reyes de Castilla y a todos estos reinos con tantos riesgos de sus vidas y personas como tuvieron habiendo fallezido en servicio de su magestad como todo

68 *Ibid.*, págs. 90, 91, 106, 248 y 249.

69 José Javier VÉLEZ CHAURRI: «El retablo y la escultura barroca en Cantabria, La Rioja, País Vasco y Navarra», en Antonio Rafael FERNÁNDEZ PARADAS (coord.): *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Antequera (Málaga): ExLibric, 2016, vol. III, pág. 208; sobre la representación de las élites indianas al otro lado del Atlántico, véase: Julio Juan POLO SÁNCHEZ: «Representaciones de las élites urbanas en espacios funerarios: interacciones, coincidencias y circulación de modelos a ambos lados del Atlántico», en Ofelia REY CASTELAO y Tomás MANTECÓN MOVELLÁN (eds.): *Identidades urbanas en la monarquía hispánica, siglos XVI-XVIII*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2015, págs. 383-417.

70 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1971, pág. 24.

ello es notorio»⁷¹. Sin ningún pudor y con un afán de exhibición explícito, María de Lazcano exige:

«que todo lo que en el dicho edifizio se aya de obrar y poner sea muy bueno y suntuoso sin que se repare en costas [...] procurando que sea con la mayor ostentación que se pudiere tomando tanto ámbito que se forme una yglesia tan capaz como conviene a tan gran patronazgo y a la autoridad de las personas y a tan grandes fundadores»⁷².

En estas palabras María de Lazcano se nos muestra absolutamente consciente acerca de las posibilidades que la arquitectura ofrecía como imagen del poder.

Este deseo de lujo contradecía los ideales primitivos de austeridad y sencillez de la Compañía, pero cuando se funda en San Sebastián esos principios han cambiado, porque las premisas de pobreza y humildad se relajan desde la tercera década del XVII. El motivo es el espíritu triunfal que vive la Iglesia en estos años alimentado por la derrota de los herejes, la eliminación de la amenaza turca en Europa, y la expansión de la fe católica. A partir de ahora los edificios de la Compañía reflejarán la gloria del catolicismo a través de materiales costosos, pinturas ilusionistas en muros, bóvedas y cúpulas, y ornamentaciones más ricas y elegantes. Los intentos del general Vincenzo Caraffa a mediados del Seiscientos por frenar este derroche suntuario se vieron frustrados por la presión de bienhechores que, como María de Lazcano, impusieron a los religiosos su gusto por el boato, en una carrera de rivalidad y competición. No obstante, la Compañía solo permitió estos alardes en los templos, *la Casa de Dios*, y no en el colegio donde se enseñaba y residían los religiosos, *la Casa de los hombres*, donde se siguió observando el ideal de ascetismo⁷³.

71 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, fs. 194 y 195. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

72 *Ibid.*, f. 189 bis y 193; María Isabel ÁLVARO ZAMORA y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ: «Hacia un corpus de arquitectura jesuítica...» *op. cit.*, pág. 37. Conocer la personalidad de los fundadores de conventos y establecimientos religiosos puede permitirnos comprender las soluciones constructivas aplicadas, así como la austeridad o riqueza del edificio.

73 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *La arquitectura de los jesuitas*, *op. cit.*, págs. 28, 30 y 31. A mediados del XVII el padre general Vincenzo Caraffa, hombre ascético y poco inclinado a las artes, puso cuantos obstáculos pudo a la ostentación de las fundaciones jesuíticas. Sin embargo, no siempre logró sus propósitos debido a que los fundadores insistían en dotar a los edificios que promovían de todo el lujo que sus fortunas permitían, en una reñida competición. Un sucesor de Caraffa, el padre Giovanni Paolo Oliva, mantuvo una posición muy distinta: aficionado a las artes y amigo personal de Bernini, Oliva se mostró más permisivo en el uso de los recursos sensoriales que el Barroco ofrecía para acercar a los fieles a Dios. Sin embargo, necesitaba justificar el boato de iglesias y capillas y lo hizo argumentando que el ideal de sencillez se refería exclusivamente a los edificios de habitación de los jesuitas, *la Casa de los hombres*, y no a los templos, *la Casa de Dios*.

Ya hemos visto que la propia elección del solar persiguió objetivos de representación, al escoger un espacio emblemático: frente al palacio de los fundadores y cerca del de los Idiáquez y del convento de San Telmo erigido por estos, la parroquia de San Vicente y la basílica de Santa Ana. Levantándolo ante su residencia María de Lazcano y Oquendo creaban un conjunto monumental y un espacio nobiliario, escenografía perfecta para enaltecer sus personas y apellidos. Este modo de proceder se remonta al XVI, cuando la arquitectura se define como una herramienta eficaz al servicio de la imagen moderna del poder⁷⁴. Son ejemplos magníficos de ese siglo la villa ducal de Pastrana, en Guadalajara, o la marquesal de Berlanga de Duero⁷⁵. Y a igual mentalidad obedeció el conjunto palaciego-conventual levantado en esa misma centuria por los condes de Monterrey en Salamanca, con su palacio y el convento de agustinas fundado por ellos, uno frente a otro⁷⁶. En el Seiscientos el paradigma de estas intenciones fue Lerma, una villa aristocrática levantada a mayor gloria de su poderoso duque. La propia Compañía compartió estos principios buscando siempre ubicaciones privilegiadas para sus colegios, expresivas de su autoridad espiritual y social⁷⁷.

La glorificación de los patronos también estaba detrás de diversos signos de preeminencia, misas, oficios y responsos, que la fundadora ordenó celebrar por su alma y la de su marido, antepasados y descendientes⁷⁸. Estos encargos eran un medio de salvación del alma, pero tenían igualmente un intenso valor representativo: el número y lugares donde se celebraban daban cuenta de la posición del difunto. Asimismo, la fundadora ordenó la colocación en la capilla mayor de unos asientos fijos de uso exclusivo para los patronos, también como signo visual de su hegemonía. Los religiosos podían colocar alfombras y almohadas para las mujeres que asistían al culto, pero debían retirarlas una vez finalizado este, y también podían poner sillas, pero siempre manteniendo la del

74 Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza...*, *op. cit.*, pág. 31.

75 Esther ALEGRE CARVAJAL: «Prestigio, ciudad y territorio...», *op. cit.*, págs. 1-21.

76 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS y Raquel NOVERO PLAZA: «La representación del poder en monumentos funerarios del barroco español: los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca», en Miguel CABAÑAS BRAVO, Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y Wifredo RINCÓN GARCÍA (coords.): *Arte, poder y sociedad...*, *op. cit.*, págs. 254, 255 y 256.

77 María Isabel ÁLVARO ZAMORA y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ: «Hacia un corpus de arquitectura jesuítica...», *op. cit.*, pág. 37.

78 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hércilla, año 1640, f. 194. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 1. Testamento de María de Lazcano. De las cuatro mil misas que María de Lazcano ordena se digan a su muerte, trescientas debían celebrarse sobre la sepultura de su esposo, en el colegio de San Sebastián; AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia B. De las tres mil que mandó el almirante ignoramos el número de las que debían decirse en su colegio, porque ni su testamento ni el codicilo añadido a este indican nada al respecto, pero, siendo su única fundación, tuvieron que ser muchas.

patrón en una posición destacada. Otra herramienta de distinción fue la indefectible exaltación heráldica, con las armas de los Oquendo y Lazcano dispuestas profusamente en los lugares más visibles: fachada, retablo mayor, nichos, crucero, reja, entradas y puertas. Es más, dichas armas debían ponerse desde el momento en que la escritura de fundación fuera confirmada por el padre provincial de la Compañía, antes de comenzarse la obra del nuevo colegio «en señal de posesión en la yglesia que de presente está», es decir, en la basílica de Santa Ana⁷⁹.

No obstante, todo lo anterior, nada diferenciaba más a los fundadores que el monopolio de la capilla mayor como lugar de enterramiento. Este recinto, el más deseado por su cercanía al altar mayor, se convirtió en un espacio de ostentación simbólica del linaje y de reconocimiento social, y los más ricos compitieron por apropiarse de él⁸⁰. Así lo hizo María de Lazcano en San Sebastián: estableció que en dicho lugar solo fueran sepultados los patronos y sus sucesores, y prohibió el enterramiento de cualquier otra persona si no era con su permiso o con el de su heredero⁸¹. También en aras de la exaltación del linaje, el almirante dispuso antes de morir que se prestase a la nueva fundación el estandarte real con ocasión de fiestas, y que se colocasen en la capilla mayor cuatro banderas ganadas por él en diversas contiendas⁸². Ningún lugar podía ser más honorable que una iglesia para glorificar los triunfos militares, hacer gala de sus victorias y perpetuarlas en la memoria colectiva.

79 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, fs. 192, 193 y 195. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

80 *Ibid.*, f. 193. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián; Raquel NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte...*, *op. cit.*, págs. 57 y 61. Contar con un espacio funerario propio fue una aspiración de las élites del Antiguo Régimen. Los interiores de las iglesias se dividían y jerarquizaban, reflejando las diferencias sociales también ante la muerte, y sus capillas mayores se tornaron en los sitios más codiciados para sepultarse. La propiedad de este espacio como lugar exclusivo de enterramiento por nobles, alto clero y ricos, suponía para estos el reconocimiento de su prestigio ante la sociedad. Estos poderosos creían que enterrarse aquí, cerca de reliquias y del altar mayor, donde se oficiaba la misa, aumentaba sus posibilidades de salvación. Estas creencias se intensificaron durante el XVI y, sobre todo, en el mundo barroco, en el que la posesión de un recinto funerario fue normal entre los privilegiados.

81 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 193. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

82 AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, caja 23, leg. 6, núm. 13, f. 80. Codicilo otorgado en La Coruña por Antonio de Oquendo; AMSS/DUA-Fondo Marquesados de Villalegre y de San Milián, año 1640, s. f. Testamento de Antonio de Oquendo, copia B.

5. Dotación artística y política donativa de los fundadores

Una fundación tan ricamente dotada como esta tuvo con toda seguridad un patrimonio mueble espléndido de retablos, rejería, tallas, pinturas, orfebrería y textiles. De todo ello solo nos han llegado escasas noticias documentales acerca de algunas piezas, como los estandartes y banderas del almirante y los *bultos* encargados por María de Lazcano. Desgraciadamente, de todo lo demás solo tenemos escuetas alusiones, por ejemplo, al retablo de la capilla mayor y a la reja del crucero⁸³. Sobre estas obras, que debieron ser sobresalientes, solo podemos afirmar su existencia. Asimismo, sabemos que María de Lazcano entregó a los religiosos algunas alhajas de especial estima para ella: una cruz de oro con su crucifijo y unas perlas pendientes en sus remates, un rosario de coral, y una sortija guarnecida de diamantes con una turquesa en la mitad⁸⁴.

Desde su llegada a San Sebastián los jesuitas contaron con el apoyo de personajes distinguidos, como María de Lazcano y Oquendo, que enriquecieron la fundación de 1619 en la basílica de Santa Ana con limosnas y objetos artísticos⁸⁵. María de Lazcano costeó con otros algunas piezas sobresalientes, como una imagen de la Inmaculada Concepción, realizada en Valladolid por el gran Gregorio Fernández⁸⁶. La obra se encargó en 1626 y llegó a San Sebastián el dos de septiembre de 1632. Debió ser excelente, pues costó más de quinientos ducados, y se colocó en un altar y tabernáculo por el que se pagó otros doscientos. Además, en octubre de 1632 se adquirió un Niño Jesús que se trajo de Sevilla, «extremada pieza y muy digna de estima», y un tabernáculo de talla dorado comisionado en 1634, para poner la eucaristía⁸⁷. Aunque no tengamos pruebas documentales de ello pensamos que estas piezas, dado su valor artístico, se trasladaron después al colegio fundado por María de Lazcano y Oquendo.

83 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, fs. 192 y 193. Escritura de fundación del colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián.

84 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 3. Testamento de María de Lazcano; P.: «Ignacio de Loyola», *op. cit.*, pág. 158; AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 83. Inventario de diversos bienes y documentos de la herencia de María de Lazcano.

85 AHL, Colegios 63/1, fs. 200, 201, 218, 219 y 244. *Historia del Colegio de la Concepción...*, *op. cit.*

86 Ramón de INZAGARAY: *Historia eclesiástica de San Sebastián*, *op. cit.*, pág. 356.

87 AHL, Colegios 63/1, fs. 200, 201 y 218. *Historia del Colegio de la Concepción...*, *op. cit.*; Ramón de INZAGARAY: *Historia eclesiástica de San Sebastián*, *op. cit.*, pág. 356; sobre el modelo de Niño Jesús creado por Martínez Montañés y su presencia en Álava, véanse los artículos de Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA: «Un Niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria», *Ars Bilduma*, núm. 4 (2014), págs. 27-35; y «Niños montañesinos en Álava», *Ars Bilduma*, núm. 5 (2015), págs. 45-63; sobre diversas tallas con la iconografía del Niño Jesús conservadas en Álava, véase: Fernando TABAR ANITUA: *Barroco importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz. Escultura y pintura*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1995, pág. 203.

6. Lecturas en torno al colegio de San Sebastián

El colegio de San Sebastián es un brillante ejemplo de la promoción artística impulsada por las élites vascas en el Antiguo Régimen. María de Lazcano y Oquendo, en la cúspide de la sociedad guipuzcoana de la primera mitad del XVII, fueron profundamente conscientes de su rango y así lo expresaron en su fundación, reflejo de su piedad y honor. El matrimonio emuló con esta empresa a la realeza, nobles y oligarcas que erigieron para la Compañía guiados por sus mismas inquietudes.

Aunque fuera iniciativa del almirante, el protagonismo de María de Lazcano en el proyecto es indiscutible: su implicación y voluntad resultaron esenciales para culminarlo con éxito. Con su labor ganó el reconocimiento social y perpetuó su recuerdo en la memoria colectiva, más allá de lo doméstico donde su consideración venía dada por su papel de continuadora del linaje. María de Lazcano funda como miembro de una familia, pero también con conciencia de su propia individualidad, revelando su carácter y mentalidad, e imita a otras nobles que apoyaron a la Compañía antes que ella.

Además, el colegio de San Sebastián manifiesta un fenómeno frecuente en el País Vasco: la promoción artística impulsada por fortunas ganadas en la Corte, Sevilla, Cádiz o las Indias. Oquendo y otros vascos triunfaron al servicio de la monarquía y lograron posiciones muy relevantes cerca de los reyes. Enriquecidos, quisieron mostrar su éxito en sus lugares de origen con palacios, fundaciones religiosas, patronatos y obras pías. En estas actitudes y comportamientos radica el origen del colegio de San Sebastián. La gran fortuna del matrimonio, así como el gusto por la ostentación de María de Lazcano, explican la enorme suma con que se funda. Un desembolso por otra parte sorprendente al hacerse en un contexto de crisis económica, en el que las élites fundan y construyen mucho, pero frecuentemente sin calidad porque los presupuestos son reducidos.

Junto con la circulación de recursos, el colegio estudiado refleja la de modelos artísticos. La voluntad y el gusto de María de Lazcano impuso en San Sebastián la aplicación de unos referentes, ejerciendo un papel transmisor de estilos y prototipos que acredita conocer, como Villagarcía y El Escorial. Muy ilustrativo de lo que decimos es la presencia de cripta que, dada su ausencia en las fundaciones jesuíticas del entorno vasco-navarro, es evidente que se debió al empeño y preferencias de la fundadora. Esta recogió el gusto clasicista de Valladolid y lo trajo a tierras guipuzcoanas, plasmando aquí la estética dominante en España en la primera mitad del XVII, una imagen que impregnó la construcción jesuítica en la antigua provincia de Castilla, a la que pertenecía Guipúzcoa. La dama impuso a la Compañía su criterio artístico y condiciones, como

ocurrió en otros colegios jesuitas en los que los religiosos también tuvieron que plegarse a los caprichos de los promotores⁸⁸.

María de Lazcano fue consciente del valor del arte como imagen del poder y de su utilidad como instrumento de encumbramiento personal y familiar. Así lo demostró en su colegio en un ejercicio de afirmación y legitimación nobiliarias, bien patente en la escritura fundacional. Su erección ayudó a la construcción de la hegemonía de los Oquendo y a su definición como linaje noble y, en este sentido, debe entenderse como manifestación del proceso de ennoblecimiento que acometen, siguiendo los pasos de otras familias guipuzcoanas del momento. Al levantarlo frente a su palacio creó un conjunto monumental, escenario perfecto para enaltecer a su difunto esposo y su propia persona, en el que se perpetuaban memoria e historia familiares, en aras de unas expectativas de honor, virtud y glorificación.

88 Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: «Felipe II...», *op. cit.*, págs. 110-125; Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura jesuítica en Castilla...», *op. cit.*, págs. 311 y 312. En lo que la Compañía no estaba dispuesta a ceder era en la adecuación de la fábrica a su función y, para asegurarse de ello, junto al arquitecto elegido por los promotores trabajaban maestros albañiles, canteros y carpinteros de los religiosos; María Isabel ÁLVARO ZAMORA y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ: «Hacia un corpus de arquitectura jesuítica...» *op. cit.*, pág. 20. Cuando levantaban una nueva casa, las preocupaciones de los jesuitas no estribaban en sus aspectos estilísticos, sino en la búsqueda de la utilidad y aceptaban los deseos de ostentación de los promotores.

Capítulo V. La devoción por el Carmelo Descalzo: el convento de Santa Teresa de Lazcano

«Y es declaración que la advocación del dicho convento sea de nuestra Santa Madre Teresa de Jesús virgen, cuya devota fue la Marquesa Doña María Teresa y lo es su señoría de la dicha señora Doña María de Lazcano»¹.

El convento de Santa Teresa de Lazcano fue fundado en 1640 por María de Lazcano para los carmelitas descalzos, como lugar de enterramiento para ella y su hija María Teresa². Es un brillante exponente de la arquitectura carmelitana en el País Vasco y el más representativo en Guipúzcoa³, pues adopta modelos tan emblemáticos de la

- 1 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 17. Autos de posesión del convento de Santa Teresa de Lazcano; el documento alusivo a los autos de posesión también se encuentra en: AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 13, s. f.
- 2 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, fs. 1 y 2. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano, de veintidós de noviembre de 1640.
- 3 Aunque no existe ninguna monografía sobre este conjunto conventual, se han realizado algunas aportaciones significativas desde la historia del arte: Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*; María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: «El arte barroco en el País Vasco...», *op. cit.*, pág. 292; María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «Puntos de encuentro...», *op. cit.*, pág. 28; también se han referido a este convento en estudios generales sobre la historia del Carmelo Descalzo y la expansión conventual en España durante el Antiguo Régimen: Silverio de SANTA TERESA: *Historia del Carmen Descalzo*, *op. cit.*, t. IX, cap. xxv, págs. 691



Figura 121. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia

Orden como el convento de Santa Teresa en Ávila. El edificio se levanta a orillas del río Agaunza, junto al palacio de su fundadora, el convento de Santa Ana y la parroquia de San Miguel, con los que forma un conjunto palaciego-conventual peculiar del urbanismo español de la primera mitad del Seiscientos⁴. El convento quedó deshabitado a raíz de la desamortización del XIX, aunque en propiedad del marquesado de Santillana hasta

y ss.; Manuel de SAN GERÓNIMO: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia...*, *op. cit.*, t. v, cap. XIII, pág. 815; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, pág. 236; por último, queremos mencionar una obra de carácter histórico que aporta datos sobre el convento de Santa Teresa de Lazcano: Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 319.

4 Del convento de Santa Teresa de Lazcano y el conjunto monumental que forma con el palacio, convento de Santa Ana y parroquia, se han hecho eco la mayor parte de las obras históricas sobre Guipúzcoa, aunque, debido a su carácter enciclopédico, lo hacen con escuetas alusiones: Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, *op. cit.*, pág. 168; Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos...*, *op. cit.*, pág. 269; Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, t. I, lib. II, cap. 1, pág. 48; Serapio MÚGICA: *Provincia de Guipúzcoa...*, *op. cit.*, págs. 337, 339 y 340; Marcelino BASURKO GARMENDIA: *Lazcano*, *op. cit.*, pág. 43; Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, pág. 132; del mismo autor, *El almirante Don Antonio de Oquendo*, *op. cit.*, pág. 375; Luis MURUGARREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *op. cit.*, págs. 149 y 151.

1916, año en que tomaron posesión del edificio algunos benedictinos guipuzcoanos del monasterio francés de Belloc⁵.

1. El Carmelo Descalzo y la Contrarreforma

La España de los Austrias impulsó la renovación católica nacida de Trento más que cualquier otra potencia europea. A este vigor contribuyó decisivamente la canonización por Gregorio XV en 1622 de los españoles Francisco Javier, Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús e Isidro Labrador, acontecimiento que cimentó el prestigio de la monarquía hispana como líder religioso del mundo católico⁶. Al amparo del concilio la vida monástica y conventual vivió en España un enorme crecimiento, encabezado por dos órdenes religiosas: el Carmelo Descalzo de Teresa de Jesús y la Compañía de Ignacio de Loyola⁷. Coincidiendo con este fenómeno, durante el reinado de Felipe II surgió en varias órdenes un movimiento de reforma conocido como *descalzo* en los carmelitas, *capuchino* en los franciscanos, y *recoleta* en los agustinos. Este se caracterizó por una espiritualidad mística que incidía más en la oración interior que en la exteriorización de las obras, y en una vuelta a la pureza de la regla⁸. La literatura de santa Teresa plasma de un modo apasionado esta forma de entender la relación con Dios.

La fundación de Santa Teresa de Lazcano es manifestación de la fuerza que adquiere el Carmelo Descalzo de la mano de su reformadora, en esa búsqueda de una religiosidad más pura y un modo de vida más estricto. La devoción por la carmelita se generalizó

-
- 5 Luis Javier FERNÁNDEZ FRONTELA: «La exclaustración de los religiosos de 1836», *Revista de espiritualidad*, núm. 311 (2019), págs. 48 y 49.
- 6 José Enrique GARCÍA MELERO y Amaya ALZAGA RUIZ: «La monarquía española durante los Austrias», en Alicia CÁMARA MUÑOZ, José Enrique GARCÍA MELERO, Antonio URQUIZAR HERRERA, Diana CARRIÓ-INVERNIZZI y Amaya ALZAGA RUIZ (auts.): *Imágenes del poder...*, *op. cit.*, págs. 118-123.
- 7 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 29 y 33. La autora ha estudiado el fenómeno conventual exhaustivamente y es una fuente magnífica para conocerlo con precisión. Atienza cifra en 3260 el número de conventos en el momento de máximo apogeo fundacional, con 2202 masculinos y 1058 femeninos. Esta expansión fue especialmente intensa entre 1575 y 1624: de 1575 a 1599 se abrieron 455 monasterios y de 1600 a 1624, 449, es decir, alrededor de novecientos, con una media de dieciocho conventos por año en ese periodo; de la misma autora es igualmente útil: Ángela ATIENZA LÓPEZ: «Conventos y patronos...», *op. cit.*
- 8 José MARTÍNEZ MILLÁN: «El movimiento descalzo en los siglos XVI y XVII», *Librosdelacorte.es*, vol. 7, núm. 3 (2015), págs. 101-120; José Antonio CALVO GÓMEZ: *De reinas, místicas y otros reformadores abulenses*. Ávila: Universidad Católica de Ávila, 2014, págs. 27 y 28; Ana CAMBRA CARBALLOSA: «El patronazgo de la nobleza a los carmelitas descalzos a finales del siglo XVI», en Félix LABRADOR ARROYO (ed.): *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos; Cinca, 2015, pág. 139.

durante el Seiscientos a raíz primero de su beatificación por Paulo V (1614), y después por su canonización por Gregorio XV (1622). Su riguroso mensaje e incansable labor fundacional, erigió diecisiete conventos, atrajeron muchas vocaciones y el interés de los poderosos, que quisieron fundar para la Orden por piedad y prestigio⁹.

Teresa de Jesús toma el hábito el dos de noviembre de 1536 en el convento de la Encarnación de Ávila y va a ser precisamente su ambiente, con unas normas de vida relajadas y religiosas que entraban y salían, lo que la anime a reformar la Orden. Esta labor se inició con la fundación de San José en la capital abulense, donde impondrá la clausura estricta para conseguir el ansiado recogimiento¹⁰. La severidad de su reforma, sus experiencias místicas y sus escritos hicieron de la religiosa un personaje carismático ya en vida, con un enorme poder de seducción para humildes y poderosos. En ocasiones fueron damas nobles las que la llamaron para que las acompañara en momentos difíciles anhelando consuelo espiritual, o por simple capricho, para satisfacer su vanidad. También las hubo que se acercaron a la reformadora movidas por una curiosidad malsana, con la esperanza de presenciar alguno de sus éxtasis¹¹. En cambio, otras favorecieron sinceramente sus proyectos de reforma como Aldonza de Guzmán y Guiomar de Ulloa, que fundaron el convento de San José de Ávila, y la segunda fue además confidente de la mística. Teresa también trató a miembros de la realeza: a Juana de Austria la conoció durante su estancia en las Descalzas Reales y Felipe II atendió siempre sus peticiones¹².

La fama de santidad de la religiosa se extendió a todas las capas sociales y en 1591 se inició el proceso que culminará en su beatificación en 1614, y posterior canonización en 1622¹³. Además, en 1617 las Cortes de Castilla la habían nombrado patrona de los territorios hispánicos, junto a Santiago, y Felipe III fija su fiesta el cinco de octubre. Este doble patronato será confirmado el veintiocho de junio de 1812 por las Cortes¹⁴.

9 Sobre la promoción conventual femenina específica para las órdenes mendicantes, véase: Felipe SERRANO ESTRELLA: «Patronas y promotoras...», *op. cit.*, págs. 341-378; sobre las diferentes vías de financiación y el patronazgo de particulares en conventos carmelitas descalzos, véase: Carme NARVÁEZ I CASES: *La arquitectura en la congregación...*, *op. cit.*, págs. 19-36.

10 Luis GONZÁLEZ ROBLES (comisario): *Santa Teresa y su tiempo* [catálogo de la exposición]. Ávila-Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1971; Joseph PÉREZ: *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*. Madrid: Algaba, 2007, págs. 45, 61 y 68.

11 Joseph PÉREZ: *Teresa de Ávila...*, *op. cit.*, págs. 175 y ss., 180 y 182.

12 Efrén de la MADRE DE DIOS y Otger STEGGINK: *Tiempo y vida de santa Teresa*. Madrid: La Editorial Católica, 1968, págs. 161 y 162; José Antonio CALVO GÓMEZ: *De reinas...*, *op. cit.*, pág. 14.

13 Joseph PÉREZ: *Teresa de Ávila...*, *op. cit.*, págs. 183, 185, 270 y 271. Felipe II veló personalmente para que los manuscritos de Teresa de Jesús fuesen depositados en la biblioteca de El Escorial.

14 *Ibid.*, págs. 271, 272 y 275.

La capacidad de atracción de Teresa de Jesús propició las sucesivas fundaciones desde mediados del xvi, hasta llegar a 191 conventos en 1762, masculinos y femeninos¹⁵. Del fervor por Teresa de Ávila dan idea las celebraciones que festejaron su santificación en la iglesia de los carmelitas de Burgos:

«El altar mayor tenía otro dosel de brocado riquísimo, y encima del un adorno como coronación, a manera de pavellón hecho de sedas verdes y carmesí que llegava hasta la bóveda de la Iglesia [...] En la mesa del altar mayor avía quatro medios cuerpos de santos [...], sobre esta mesa se levantava otra de vara y media en alto, y en la delantera que hazía frontal avía tres compartimientos a manera de nichos [...] En los dos nichos de los lados estaban dos cuerpos de Santos [...] En el nicho de enmedio estaba un Niño Jesús vestido de tela encarnada, y adornado con joyas y piedras de mucho precio [...] Encima desde el altar [...] se levantavan otras cinco gradas disminuydas, a modo de pirámide [...] Rematávase todo con nuestra Madre Santa Teresa que estava vestida ricamente, y llena de piedras, y piezas de mucho precio, con mil labores en los hábitos hechas de perlas, esmeraldas, rubíes, camafeos, y diamantes, con noventa dozenas de botones, dispuestos por hábito, capa y velo [...] A los lados del altar mayor, se levantavan dos altares que subían en proporción con gradas hasta llegar a los del trono de la Santa [...] En el claustro en lo más alto estava un retrato de nuestra S.M. adornado con cosas de mucho valor; avía dos altares a los dos lados, en el uno subían la mesa de siete gradas en disminución [...] En la última grada estava un San Ioseph de talla con el Niño Jesús de la mano [...] El otro altar [...] era un monte Carmelo, cuya falda era el altar [...] en las dos esquinas del altar dos medios cuerpos de Santos metidos en dos ermitas yva el monte sobre esta planta disminuyendo todo lleno de ermitas muy bien hechas entre las flores y yervas, y en ellas metidos fraylecitos en diferentes, pero devotas posturas, en medio de las ermitas estava otra algo mayor, y en ella un san Iuan Bautista puesto de rodillas clavados los ojos en el cielo. Era el risco deste monte artificial guarnecido de coral y plata [...] rodeada de muchos serafines, y en medio estava muy rica y hermosa, la que es madre y hermosura del Carmelo, la Virgen nuestra Señora seys Ángeles la cercavan [...]»¹⁶.

2. María de Lazcano y su devoción carmelita: el proyecto fundacional

Entre las principales devociones de María de Lazcano hubo algunas específicamente contrarreformistas, como san Ignacio y santa Teresa, cuyo nombre puso a su hija, pues atribuía su nacimiento a la intercesión de la reformadora. Ella y su marido compartían el amor por el Carmelo, como prueba que él llevase en sus expediciones una imagen de la Virgen del Carmen, y también la devoción por cultos muy queridos por

15 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, pág. 485.

16 Diego de SAN JOSÉ: *Compendio de las Solemnes Fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.M.S. Teresa de Jesús, Fundadora de la Reformation de Descalzas y Descalzos*. Madrid: Viuda de Alonso Martín (impr.), 1615, págs. 57 y ss.

los carmelitas, como san José y la Sagrada Familia¹⁷. Estos vínculos se estrecharon aún más con el ingreso de su sobrino, Juan de Espina y Lazcano, en el Carmelo descalzo: el veinticinco de marzo de 1650 profesaba en el convento de Valladolid, alcanzando el priorato de Santa Teresa de Lazcano unos años más tarde¹⁸. El afecto por la Orden y el hecho de que su sobrino fuera carmelita en esa ciudad, explica que a su muerte María de Lazcano ordene la celebración de doscientas cincuenta misas allí¹⁹.

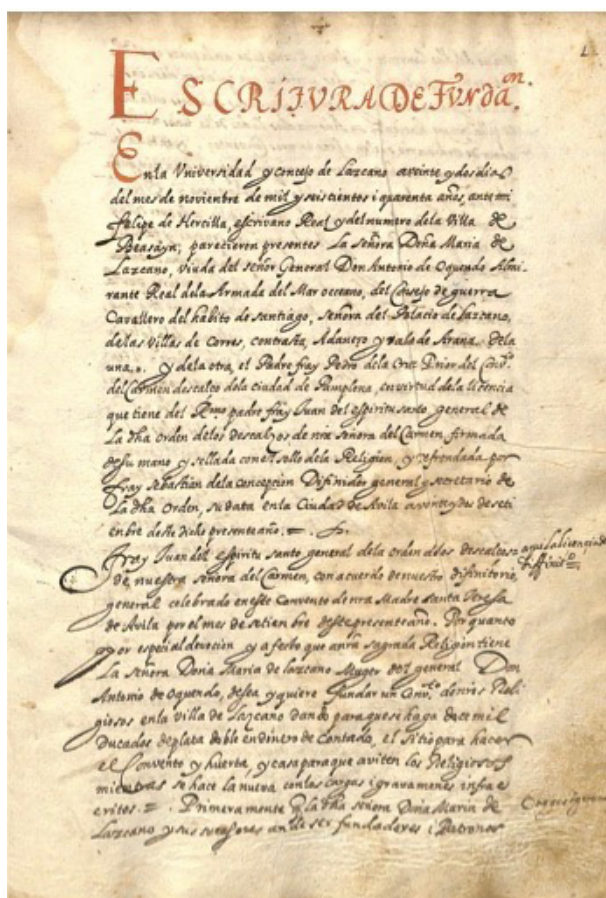


Figura 122. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano, de veintidós de noviembre de 1640. APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 1

- 17 Silverio de SANTA TERESA: *Historia del Carmen Descalzo*, *op. cit.*, t. IX, cap. xxv, págs. 691 y 693; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano; Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo», *op. cit.*, pág. 223.
- 18 AGG-GAO PT2404, Domingo de Hercilla, año 1655, f. 126.
- 19 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 84. Inventario de los bienes y documentos de María de Lazcano, que quedaron a su muerte. El nueve de mayo de 1667 fray Fernando de Arrieta, prior de los carmelitas descalzos de Valladolid, expidió un recibo de quinientos reales por las doscientas cincuenta misas.

El veintidós de noviembre de 1640 María de Lazcano otorgaba escritura de fundación del convento de Santa Teresa para los carmelitas descalzos, y tomaba posesión del solar fray Pedro de la Cruz, prior de Pamplona²⁰.

La fundadora lo hacía movida por su devoción, pero también para cumplir la voluntad de su hija María Teresa, también muy devota de la religiosa abulense, que antes de morir pidió a su madre que erigiera en Lazcano un convento de esa orden. De hecho, madre e hija aparecen en la documentación con el título de fundadoras y patronas²¹. Junto a estas razones estaba el deseo de crear un panteón funerario para ambas, debiendo trasladarse el cuerpo de María Teresa desde la capilla familiar de los Lazcano a la iglesia conventual, una vez acabada esta²². Dice así la escritura fundacional:

«por quanto que por especial devoción y afecto que a nuestra sagrada Religión tiene la señora Doña María de Lazcano [...] que por la particular devoción que su señoría ha mostrado de cumplir la voluntad de la Marquesa Doña María Teresa de Oquendo y Lazcano su hija, por que a la hora de su muerte le pidió i encargó con todo afecto, i su señoría le prometió que fundaría en este dicho concejo un convento de Religiosos de la dicha orden [...] que las dichas señoras Doña María de Lazcano y Marquesa Doña María Teresa su hija sean fundadoras y patronas del dicho convento y por tales las recibe y admite el dicho padre Prior y a todos sus sucesores y señores deste palacio de Lazcano [...] para que como tales puedan poner en dicho convento e iglesia las armas del dicho Palacio en todos los puestos y Lugares que quisieren [...] Yten, que acavada la dicha Iglesia, o quando su señoría, o sus sucesores y herederos quisieren, se aya de trasladar el cuerpo de la dicha señora Marquesa Doña María Teresa de Oquendo i Lazcano, que está depositada en la capilla deste Palacio, y quando se hiciere la dicha traslación y sucediere el entierro de la dicha señora Doña María de Lazcano y todos los sucesores del dicho Palacio se les hagan las honras [...] atendiendo a la calidad y respecto que deve a tales personas y fundadores»²³.

María de Lazcano entregó al convento «la casa de su avitación», es decir, el palacio mudéjar ya mencionado, «tan capaz que un quarto nuevo que se adirió a la obra antigua

20 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano, de veintidós de noviembre de 1640.

21 *Ibid.*, fs. 1 y 2. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano; la escritura fundacional de Santa Teresa también puede ser consultada en: AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, cartas, doc. K, s. f.; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 3. Testamento de María de Lazcano.

22 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1640, f. 235.

23 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, fs. 11, 12 y 13. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano.



Figura 123. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Monumento funerario destinado inicialmente a María de Lazcano

costó tres mil ducados a donde con comodidad se podrán recoger los religiosos hasta que se haga [...] el dicho convento». Mientras se levantaba el templo, los frailes celebraron el culto en la capilla de este palacio. La patrona también entregó a los religiosos las casas y tierras anejas hasta el río, doce mil ducados de plata en censos, y seiscientos más a entregar cuando muriera. Además, establecía un salario de ciento cincuenta ducados para un médico, y de cincuenta para un boticario, a fin de que asistieran a los religiosos²⁴.

La fundación de María de Lazcano tiene precedentes y paralelos en otras de su época, pues la figura y espiritualidad de Teresa resultaron muy atractivas ya en vida de la religiosa. Esta seducción se tradujo en la rápida expansión de la Orden, resultando llamativo el protagonismo de la voluntad femenina en la génesis de numerosos conventos. Eran damas frecuentemente viudas y sin hijos, que fundaron en sus señoríos buscando en el claustro retiro y protección, como María de Lazcano. Un encierro que, por otro lado, era considerado la salida más honorable para ellas²⁵. Un temprano ejemplo en los comienzos de la reforma teresiana es el de Guiomar de Ulloa, noble castellana

24 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hércilla, año 1640, f. 233; APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, fs. 11 y 12. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano.

25 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 327 y 328.

que cambiará su vida de lujo a raíz de conocer a san Pedro de Alcántara y Teresa de Jesús. En 1561 compró los terrenos para levantar el convento de San José de Ávila y participó en su fundación junto a la religiosa²⁶. Otros casos de fundación femenina en la primera mitad del siglo XVII son los de Ana Enríquez de Mendoza (Lucena, 1600), la marquesa de Mondéjar (Alcalá de Henares, 1614), Ana de Mendoza, duquesa del Infantado (Guadalajara, 1615), y la marquesa viuda de Priego en la localidad cordobesa de Aguilar de la Frontera (1649). En el País Vasco, la fundación de las carmelitas de Zumaya (1609) también fue iniciativa de una mujer, Francisca de Labayen²⁷.

Otros ejemplos durante la segunda mitad del XVI y la primera del XVII son las fundaciones de los príncipes de Éboli (Pastrana, 1569), Pamplona (1583), la realizada por el almirante de Castilla (Medina de Rioseco, 1588), conde de Alcaudete (Alcaudete, 1590), y las dos de Calahorra: San José (finales del XVI) y el Carmen (1602). En 1606 funda en Reus el obispo de Elna y Vich; en 1617 lo hace en Lerma el poderoso Francisco Gómez de Sandoval, duque de esta villa; en 1641 el duque de Medina Sidonia, en Sanlúcar de Barrameda; y en 1654 se funda en la zaragozana Novallas²⁸.

El convento de Santa Teresa de Lazcano fue uno de los nueve que el Carmelo Descalzo tuvo en el País Vasco. En Vizcaya se fundaron dos masculinos, Marquina (1689) y Larrea (1754): el primero impulsado por el abad de la colegiata de Cenarruza, Ignacio de Munibe, hijo de los condes de Peñafloreda, y en Larrea lo hacen los señores del lugar²⁹. Guipúzcoa tuvo tres: el masculino de Lazcano y los femeninos de San José de Zumaya (1609) y Santa Teresa de San Sebastián (1663). El segundo es el más antiguo de todas las fundaciones carmelitas vascas y, como hemos indicado, fue iniciativa de Francisca de Labayen. El de las carmelitas de San Sebastián obedeció a la voluntad del matrimonio de armadores Juan de Amézqueta y Simona de Lajust que, a falta de hijos, dejaron su hacienda a tal efecto. Curiosamente, esta fundación se erigió en la antigua basílica de Santa Ana, donde se habían establecido antes los jesuitas³⁰. En la actualidad se conservan los edificios de todos ellos, aunque algunos sin vida conventual.

26 Efrén de la MADRE DE DIOS y Otger STEGGINK: *Tiempo y vida de santa Teresa*, *op. cit.*, págs. 161 y 162; José Antonio CALVO GÓMEZ: *De reinas...*, *op. cit.*, pág. 14.

27 Javier CARBALLO BERAZADI: *Convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Cuatrocientos años en la historia de Zumaia*. Zumaia (Guipúzcoa): Ayuntamiento de Zumaia, 2008.

28 José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: *La arquitectura carmelitana (1562-1800)...*, *op. cit.*, pág. 173; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 489, 498, 501-503, 514-517 y 526.

29 José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: *La arquitectura carmelitana (1562-1800)...*, *op. cit.*, págs. 327 y 329.

30 Luis MURUGARREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *op. cit.*, págs. 149 y 150; Luis Enrique RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES: *Carmelitas Descalzas en San Sebastián (1663)*. San Sebastián: Grupo Doctor Camino, 1982.

3. La construcción del convento

Aunque la fundación se realizó en noviembre de 1640 y en la escritura se estipulaba que las obras debían iniciarse en 1643, la construcción de su iglesia no se comenzó hasta abril de 1647, cuando Miguel de Abaría abre los cimientos del edificio³¹. Las trazas del templo fueron obra de fray Alonso de San José, dato novedoso que damos a conocer aquí, que las hizo en torno a 1647. De los trabajos se encargó el maestro Miguel de Abaría, de una familia de canteros de Beasain, que firmaba la escritura de concierto con el prior de Santa Teresa en enero de 1648. Abaría también se obligó a realizar dos nichos funerarios en la capilla mayor, comprometiéndose a concluirlos en septiembre de 1652³². La mayor parte de la fábrica de la iglesia se fue levantando a lo largo de la década de 1650, hasta que el veintiuno de febrero de 1661 se pudo celebrar la traslación del Santísimo desde la parroquial³³. Tres años después el carmelita fray Lorenzo del Santísimo Sacramento iniciaba el retablo mayor, sobre trazas de fray Alonso de la Madre de Dios, y lo finalizaba en 1667³⁴. Va a ser ahora cuando se inicie la construcción del edificio conventual, cuya traza da en 1669 fray Juan de San José³⁵, y que se concluye muy tardíamente, entre 1686-1691, con el enlucido del claustro, portería y otras dependencias, como veremos más adelante³⁶.

Los primeros datos documentales relativos a la construcción son de febrero de 1647, cuando el prior fray Alonso de la Virgen contrata con Juan de Gomendradi, Diego de

31 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, fs. 1 y 2. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 3. Testamento de María de Lazcano; AML-LUA, 1545-03, Felipe de Hercilla, año 1647, f. 97. Carta de pago para el prior fray Alonso de la Virgen y el convento de los carmelitas descalzos por Miguel de Abaría, de siete de abril de 1647. Miguel de Abaría recibió del prior 1269 reales a cuenta de su trabajo.

32 AML-LUA, 1545-03, Felipe de Hercilla, año 1647, f. 50; AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 213; AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 44. Escritura entre María de Lazcano y Miguel de Abaría sobre la fábrica de dos nichos en el convento de Santa Teresa de Lazcano, de veinte de julio de 1650.

33 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 1. Documento relativo a la traslación del Santísimo de la parroquia de Lazcano a la iglesia del convento de Santa Teresa.

34 Ignacio CENDOYA ECHÁNIZ y Pedro María MONTERO ESTEBAS: «Lazkao. Retablo mayor de Santa Teresa», en Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: *Erretaulak. Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 2001, vol. 2, págs. 779-783.

35 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 20. Fray Juan de San José ostentó el cargo de prior desde el veintiuno de abril de 1679 hasta mayo de 1680. Diez años antes, en 1669, había dado la traza para la realización del convento, estando la iglesia ya levantada para ese año.

36 *Ibid.*, f. 21. Siendo prior fray Manuel de los Reyes se enlucieron el claustro, la portería y el anterrefectorio, se arregló la bodega y se hizo la biblioteca, entre otras obras.

Aguirre y Pedro de Barandiarán, el acarreo de la mampostería³⁷. Como la del palacio, esta era arenisca y se extrajo de las canteras de Lazcano. En los meses de julio y septiembre de ese año se contrata la provisión de más piedra con Martín Yztueta, Juan de Arteaga, Miguel de Múgica y Diego de Aguirre, que debían entregarla entre diciembre de 1647 y junio de 1648³⁸. También ahora se contrató el acarreo de la arena³⁹. Para llevar a cabo todos estos trabajos, el convento tuvo que solicitar permiso a las autoridades locales para usar los caminos, comprometiéndose a reparar los daños que tales tareas ocasionaran⁴⁰. Algunos de los personajes señalados ya habían intervenido en las obras del palacio, como Juan de Gomendradi y Juan de Chinchurreta. Aparte, es llamativo que ambos fueran a la vez arrendatarios de la recaudación de los diezmos de las parroquias de Lazcano y Olaberriá, de patronazgo de María de Lazcano⁴¹. En febrero de 1647 también se encargaba a los maestros tejeros Pedro de Mendía y Juan de Salaberri la producción de 36 000 ladrillos⁴². A lo largo de la primavera y el otoño de ese año se suceden algunas labores de carpintería: en abril se acuerda con Esteban de Zumeta la realización de doce puertas grandes de roble, tres destinadas a la huerta, caballeriza y bodega, y siete ventanas. Y en abril se ajusta el abastecimiento de maderas con Bernardino Apalategui, que se compromete a proporcionar madera de los montes de Lazcano, para el mes de mayo⁴³.

Todas las tareas comentadas fueron previas a la edificación como tal, que no empezará hasta 1648 con la ejecución de fachada y muros, responsabilidad del maestro Miguel de Abaría: «que el dicho Miguel de Abaría maestro cantero pretendía concertarse con el Padre Prior del convento de Lazcano para efecto de fabricar las obras de cantería que se habían de hazer en la iglesia del dicho convento»⁴⁴. No obstante, Abaría ya participaba en el proyecto desde abril de 1647 cuando se compromete a abrir los

37 AML-LUA, 1545-03, Felipe de Hercilla, año 1647, fs. 44 y 54.

38 *Ibid.*, fs. 193 y 214.

39 AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 169; AGG-GAO PT2398, Felipe de Hercilla, año 1650, f. 79. En este año se contrata con Juan de Chinchurreta el acarreo de arena.

40 AML-LUA, 1545-03, Felipe de Hercilla, año 1647, f. 102.

41 AGG-GAO PT2395, Felipe de Hercilla, año 1639, f. 71. Arrendamiento de los diezmos de las parroquias de Lazcano y Olaberriá.

42 AML-LUA, 1545-03, Felipe de Hercilla, año 1647, f. 50.

43 *Ibid.*, fs. 100 y 111.

44 AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 166. Escritura de concierto entre el prior del convento de Santa Teresa de Lazcano y Miguel de Abaría, sobre la fábrica de la iglesia conventual, de veintitrés de enero de 1648; *Ibid.*, f. 168; AML-LUA, 1545-03, Felipe de Hercilla, año 1647, f. 191. Aparece Miguel de Abaría, maestro arquitecto vecino de Beasain, obligado a hacer las obras de cantería del convento de santa Teresa y las cercas de su huerta, cinco de septiembre de 1647.

cimientos⁴⁵. Habiendo realizado la cimentación de la fábrica, el maestro se obligó en 1648 a levantar paredes, cuartos, pilares y arcos del claustro, abrir puertas y ventanas, esquinas, batientes, pilastras y arcos del pórtico, y algunas obras menores como las tapias del convento⁴⁶. Sin duda, la intervención de Miguel de Abaría en las obras de Santa Teresa es sobresaliente pues es su máximo responsable y ejecuta las de mayor dificultad y valor artístico, como la fachada y el claustro.

María de Lazcano también ajustó con Abaría la labra de dos nichos funerarios en la capilla mayor de la iglesia conventual, como sepulturas de su hija María Teresa y de ella misma. En diciembre de 1651 el maestro afirma haber recibido de la fundadora setecientos ducados a cuenta del precio total de los nichos «que boy fabricando por orden de su señoría en el conbento que ban haciendo los frayles Carmelitas descalzos en este concejo»⁴⁷. El cantero debía hacer estas obras «en conformidad de la traza que hizo el padre fray Alonso de Sant Joseph, trazista en el conbento del Carmen Descalzos de este concejo»⁴⁸. Estas palabras resultan importantísimas para nosotros porque desvelan la identidad del tracista de la iglesia conventual, desconocida hasta ahora, figura sobre la que volveremos más adelante. Miguel de Abaría acordaba terminar su trabajo en septiembre de 1652, cobrando por él mil quinientos sesenta ducados⁴⁹. En los siguientes años se van a levantar los muros, la fachada del templo y el pórtico, aunque será durante el priorato de fray Juan de San Joaquín, entre 1658 y 1661, cuando las obras cobren mayor impulso. En este periodo se hacen la fachada «desde el asiento del nicho arriba», es decir, desde la hornacina que acoge la imagen titular, todas las cornisas, arcos torales, algunas cubiertas, y bóvedas de la capilla mayor y de una de las laterales⁵⁰. Junto a estas

45 AML-LUA, 1545-03, Felipe de Hercilla, año 1647, f. 97. Carta de pago para el prior fray Alonso de la Virgen y el convento de los carmelitas descalzos por Miguel de Abaría, de siete de abril de 1647.

46 AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año ¿?, f. 171. Condiciones de la obra con el convento de Santa Teresa, para el maestro Miguel de Abaría, vecino de Beasain; AML-LUA, 1545-03, Felipe de Hercilla, año 1647, f. 97. Carta de pago para el prior fray Alonso de la Virgen y el convento de los carmelitas descalzos por Miguel de Abaría, de siete de abril de 1647; AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 213. Bernardino de Garicano y Domingo de Saralegui, vecinos de Ichasondo, se comprometían a entregar en marzo de 1649 cuatro mil fanegas de cal viva para labores de enlucido.

47 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1651, f. 23. Carta de pago de setecientos ducados para María de Lazcano, otorgada por Miguel de Abaría, de seis de diciembre de 1651.

48 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 44. Escritura entre María de Lazcano y Miguel de Abaría sobre la fábrica de dos nichos en el convento de Santa Teresa de Lazcano, de veinte de julio de 1650. La cantidad cubría tanto el salario de Miguel de Abaría como los materiales y su acarreo.

49 *Ibid.*

50 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 19.

labores, una tarea esencial por su valor emblemático fue la labra de la heráldica de la fachada, dos escudos del Carmelo y otro de los Oquendo y Lazcano, que la comitente concierta con el escultor Andrés de Arzadun, que los hizo entre 1660 y 1661 por dos mil seiscientos reales⁵¹. Es en este preciso momento, con las armas de las fundadoras puestas, cuando se celebra la traslación del Santísimo desde la parroquial. Dado que esta ceremonia servía a su exaltación, no hubiera podido celebrarse sin que sus escudos, rúbrica de su patronazgo, estuvieran puestos. Sin embargo, todavía quedaban bastantes obras pendientes en la nueva iglesia, que se irán haciendo en los cinco años siguientes, entre 1662 y 1667: se blanquea su interior, se hacen las bóvedas de la nave, el atrio, el campanario y las dos campanas⁵².

A partir de esos años y con la iglesia muy avanzada los religiosos dirigieron su atención a la construcción al edificio conventual, como refleja la documentación que detalla obras referidas exclusivamente al mismo. Como hemos indicado, su construcción se va a hacer según la traza dada en 1669 por el tracista carmelita fray Juan de San José, y se dilatará hasta 1691⁵³. Durante el priorato de fray Juan de San Joaquín, entre 1670 y 1673, los trabajos van a avanzar con rapidez impulsados por este prior⁵⁴. Este ritmo va a permitir abordar enseguida las labores de albañilería en las partes ya obradas, como el claustro, unos trabajos que el prior fray Mateo de la Cruz contrata con el maestro albañil Jacinto de Yztueta, el veintinueve de julio de 1673. Este se obligaba a realizar los tabiques de dependencias y celdas, el jarreado de paredes, el enladrillado de los suelos de los pisos bajo y alto, blanqueo de las bovedillas de las techumbres de las celdas, y la colocación de los marcos de las puertas del claustro y demás habitaciones, así como los

51 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 4, s. f. Recibos dados por el maestro escultor Andrés de Arzadun a María de Lazcano, de dos mil seiscientos reales que importaron los tres escudos de armas de Santa Teresa de Lazcano, fechados entre uno de diciembre de 1660 y diecisiete de junio de 1661; sobre el desconocido escultor Andrés de Arzadun no tenemos ninguna otra noticia.

52 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 19. Durante el priorato de fray Fernando de San Ángel, enero de 1662 y 1664, se hacen el campanario con sus campanas y las bóvedas de la nave de la iglesia; *Ibid.*, f. 20. Con el prior fray Alonso de la Madre de Dios, entre 1664 y el treinta de abril de 1667, se hicieron entre otras obras el blanqueo de la iglesia, el retablo mayor, el atrio frente a la fachada y el reloj, y con el prior fray Juan de Jesús y María, treinta de abril de 1667 al veinticuatro de abril de 1670, sobrino de María de Lazcano, se continuó construyendo el convento y se mejoró la sacristía.

53 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, pág. 202. Los autores subrayan la figura de fray Juan de San José como tracista del convento, no de la iglesia; APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 20.

54 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 20.

de las ventanas⁵⁵. No obstante, en 1674 Yztueta aún no había comenzado estos trabajos, como se deduce del hecho de que en ese año tenga que ajustar con el prior unos precios más bajos, debido a la devaluación de la plata y consiguiente abaratamiento de los materiales⁵⁶.

Entre 1676 y 1679 se realizan las bóvedas del claustro, el refectorio, cocinas y despensas, numerosas celdas y ropería. La ejecución de estas obras permitió a los frailes instalarse en el convento el catorce de septiembre de 1678, «por haverse acabado ya las oficinas necesarias y avitación competente para los religiosos, se asentó la obserbancia en todo su rigor»⁵⁷. En los siguientes años las obras avanzan lentamente. Así, durante el priorato entre 1679 y 1680 de fray Juan de San José, el responsable de la traza, se hicieron: un pozo, los tabiques de las celdas que dan al río, una escalera para bajar a este y otra para acceder al jardín de la sacristía, una tapia, y un reloj de sol⁵⁸. Y a lo largo de 1680 y 1681 se ejecutan la portería, la escalera para comunicar sacristía y coro, y el tejado de la iglesia⁵⁹. Finalmente, las obras van a culminarse durante el periodo 1686-1691 con el enlucido del claustro, portería y sala *de profundis*, y el arreglo de la habitación destinada a biblioteca⁶⁰. Así concluían los trabajos de construcción de Santa Teresa de Lazcano, cincuenta años después de su fundación.

Una obra de tal calado necesitó de una gran cantidad de labores previas de aprovisionamiento de materiales, sobre todo piedra, arena, madera y ladrillos. La abundancia de bosques de castaños y robles y la cercanía de canteras facilitaron su construcción y abarataron los costes. Resulta impresionante que María de Lazcano construyera este convento mientras levantaba simultáneamente el palacio y el colegio de jesuitas en San Sebastián, con enorme despliegue de medios y esfuerzo.

55 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 30, núm. 12, s. f. Documento relativo a las obras en el convento de Santa Teresa de Lazcano. Yztueta debía hacer los morteros de cal y arena, así como todos los instrumentos requeridos por la obra, y la comunidad se comprometía a proveerle de la madera y tablas necesarias para andamios, cal, arena y yeso.

56 *Idem.*

57 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 20.

58 *Idem.*

59 *Idem.*

60 *Ibid.*, f. 21. Junto a esto se abordan trabajos necesarios para el funcionamiento del convento y subsistencia de los frailes: la bodega, la noria, el gallinero, un estanque y un canal.

4. Tracistas y maestro de obras

María de Lazcano entregó para la fundación su propio palacio con su capilla, que los carmelitas emplearon como habitación e iglesia, mientras se hacía el nuevo convento. Como el oratorio era demasiado pequeño para el culto de los frailes, lo que les urgía era la construcción del templo, porque la cuestión de la vivienda la tenían resuelta. Los carmelitas, como era su costumbre, utilizaron a un tracista de la Orden para que dibujara el modelo a seguir en la iglesia conventual y claustro, el afamado fray Alonso de San José. Más tarde, los frailes encomendarán la traza de las celdas y demás dependencias conventuales al también tracista carmelita, fray Juan de San José.

En los comienzos del Carmelo Descalzo fueron los mismos priores los que trazaron los nuevos edificios, pero su falta de formación arquitectónica hizo que estas fábricas enseguida se arruinasen. Esto motivó que se prefiriera contratar tracistas no religiosos, hasta que dispusieron de frailes cualificados para la construcción⁶¹. Algunos eran ya arquitectos cuando ingresaron en la Orden, otros se formaron en su seno aprendiendo de religiosos ya experimentados, los hubo autodidactas que se formaron a través de lecturas, y otros que heredaron una tradición familiar. De ellos los más estudiados para el siglo xvii han sido fray Alonso de San José y fray Juan de San José, responsables de la obra de Lazcano, y fray José de la Concepción, y para el xviii fray Marcos de Santa Teresa y fray José de San Juan de la Cruz⁶². La preparación de los artífices carmelitas vino dada por el estudio de la tratadística en las buenas bibliotecas conventuales, una formación que les cualificó para diseñar plantas y alzados, así como para tasar y supervisar obras. Esta solvencia explica que fueran reclamados para participar en las obras de la Orden y también ajenas, a lo largo de los territorios peninsulares. Estos tracistas también desplegaron su talento en otras actividades artísticas como el diseño y dorado de retablos, pintura e imaginería⁶³.

Si para las trazas de iglesia y convento los religiosos eligieron a tracistas de la Orden, para la ejecución del proyecto María de Lazcano escogió a un cantero de la tierra, de la misma familia que el que había intervenido en las obras del palacio: el guipuzcoano Miguel de Abaría.

61 Carme NARVÁEZ I CASES: *La arquitectura en la congregación...*, *op. cit.*, pág. 122.

62 María Josefa TARIFA CASTILLA: «Arquitectura para un carisma...», *op. cit.*, págs. 67-87; Carme NARVÁEZ I CASES: *El tracista fra Josef de la Concepción...*, *op. cit.*; Myriam FERREIRA FERNÁNDEZ (COORD.): *Fray José de San Juan de la Cruz y el arte rococó en La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. Gobierno de La Rioja, 2018; José Javier VÉLEZ CHAURRI: «El tracista carmelita fray José de San Juan de la Cruz en Álava. Trazas, condicionados y peritajes», en Myriam FERREIRA FERNÁNDEZ (COORD.): *Fray José de San Juan...*, *op. cit.*, págs. 85-107; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, págs. 186 y 188.

63 María Josefa TARIFA CASTILLA: «Arquitectura para un carisma...», *op. cit.*, pág. 70.

4.1. Fray Alonso de San José, tracista de la iglesia

Fray Alonso de San José dio las trazas de la iglesia conventual de Santa Teresa de Lazcano en torno a 1647, intervención completamente desconocida hasta ahora, a pesar de que su figura y trayectoria habían sido profundamente revisadas. La documentación es muy clara al respecto: Miguel de Abaría debía hacer los nichos funerarios «en conformidad de la traza que hizo el padre fray Alonso de Sant Joseph trazista en el convento del Carmen Descalzos de este concejo»⁶⁴.

La figura del tracista fray Alonso de San José ha sido valorada y analizada por José Miguel Muñoz Jiménez, Pedro Luis Echeverría o Ricardo Fernández Gracia⁶⁵. Fray Alonso nació en Piedrahita (Ávila) a finales del XVI y falleció a principios de 1654. Este carmelita es uno de los grandes tracistas del barroco hispano, junto a fray Alberto de la Madre de Dios, fray Pedro de la Visitación o fray José de la Concepción. Estuvo activo entre 1616 y 1651, desarrollando una intensa labor artística en Castilla, La Rioja y Navarra, cercana inicialmente al barroco clasicista y desornamentado, aunque con cambios significativos en sus obras de los años treinta del siglo XVII. Sobre su formación no se tiene noticia, aunque es de suponer que aprendió el oficio con un maestro de la propia Orden, tal vez bajo la influencia de fray Alberto de la Madre de Dios, y se formó en el lenguaje habitual de las fábricas carmelitanas⁶⁶.

Entre 1616 y 1619 fray Alonso se encuentra en Calahorra como prior de su convento. En el momento de su toma de posesión, en junio de 1616, convento e iglesia ya estaban en obras por lo que debió encargarse de su dirección, y recibe del cabildo catedralicio el encargo de la traza para la sacristía de la catedral. En 1628 trabaja en el convento salmantino de San Andrés, su primera obra relevante, hoy desaparecida, que anticipa el barroco que veremos en posteriores obras. Entre 1629 y 1636 fray Alonso está en Ávila, al frente de las obras de Santa Teresa, que concluye en 1636, su trabajo más importante y considerado el hito que inicia la barroquización de la arquitectura

64 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 44. Escritura entre María de Lazcano y Miguel de Abaría sobre la fábrica de dos nichos en el convento de Santa Teresa de Lazcano, de veinte de julio de 1650.

65 Esenciales para conocer a fray Alonso de San José, son: José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: «El padre fray Alonso de San José (1600-1654)...», *op. cit.*, págs. 429-434, trabajo fundamental para conocer la figura de este tracista; José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: *La arquitectura carmelitana (1562-1800)*..., *op. cit.*; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, págs. 183-230.

66 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, págs. 188 y 189; José de la ENCARNACIÓN: *Memorial por la justificación de la Reforma en el edificio del Convento de nuestra gloriosa Madre Santa Teresa de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la Ciudad de Ávila, por orden del M.R.P. General, al Ilustrísimo Señor Nuncio y Legado a Latere de Su Santidad*. Alcalá: s. e., 1652.

carmelitana⁶⁷. El protagonismo de fray Alonso en la gran fábrica de Ávila lo refleja un memorial de 1654 que, en alusión a unas obras efectuadas en este convento en 1651, se reprocha que no se pidiera la opinión de fray Alonso, «siendo a quien en primer lugar debía pedirse, pues por haber hecho él la traza del edificio de Ávila, le tocaba más que a otro dar razón de lo que allí había»⁶⁸.

Al menos desde 1638 fray Alonso trabaja ya asiduamente en Navarra y La Rioja. Ese año da la traza para ampliar la parroquial de San Miguel de Corella (Navarra), y al año siguiente las de los retablos de los padres carmelitas de esta localidad, inspirándose en lo realizado para Santa Teresa de Ávila. Su cargo de prior en Santa Ana de Pamplona (1639-1640), y de Calahorra por segunda vez (1646-1649), no fue obstáculo para su labor arquitectónica y realiza un proyecto para el trascoro en Santa María de Viana (1641); diversas obras en la catedral calagurritana (1639-1642); y da la traza para rematar la torre de la parroquia del Rosario (Corella, 1643)⁶⁹. La calidad y abundancia de su producción perfilan a fray Alonso como uno de los grandes artífices, no solo del Carmelo, sino de su época, lo que explica que ya en 1706 se le calificara como «uno de los mejores arquitectos de su siglo»⁷⁰. Muñoz Jiménez viene considerándolo como uno de los más interesantes tracistas carmelitas, «verdadero innovador en la arquitectura de su Orden, en cuanto a él se debió el abandono y la superación de las formas cristalizadas del manierismo clasicista imbuido del espíritu carmelitano, tan bien representado por el gran fray Alberto de la Madre de Dios, el único tracista religioso que sin duda le supera en importancia. Esta ruptura la llevó a cabo fray Alonso exactamente con el edificio de Santa Teresa de Ávila, en el que desarrolló formas e intenciones que se han de considerar barrocas»⁷¹.

67 José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: «El padre fray Alonso de San José (1600-1654), arquitecto carmelita», *op. cit.*, págs. 431 y ss.; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, pág. 189; Ana Jesús MATEOS GIL: «La iglesia de los Carmelitas de Calahorra», *Kalakorikos*, núm. 17 (2012), pág. 51.

68 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «El convento de Santa Teresa de Ávila y la arquitectura carmelitana», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 42, (1976), pág. 310.

69 José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: «El padre fray Alonso de San José (1600-1654), arquitecto carmelita», *op. cit.*, págs. 433 y 434; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, págs. 189 y 190; Ana Jesús MATEOS GIL: «La iglesia de los Carmelitas de Calahorra», *op. cit.*, págs. 47-76; José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: *La Arquitectura carmelitana (1562-1800)*..., *op. cit.*, pág. 251.

70 Félix Mateo DE SAN JOSÉ: «Canon arquitectónico en la legislación carmelitana», *Monte Carmelo*, vol. 52, núm. extraordinario (1948), pág. 145; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, pág. 188.

71 José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: «El padre fray Alonso de San José...», *op. cit.*, págs. 429 y 430.

4.2. Fray Juan de San José y la construcción del convento

La figura del tracista carmelita *fray Juan de San José* protagoniza una parte de la construcción de Santa Teresa de Lazcano. A su buen hacer se debe en 1669 la traza para el edificio conventual y también realiza aquí, durante su priorato, diversas obras menores: un pozo, escaleras y un reloj de sol. Su biografía y labor profesional han sido valoradas por Pedro Luis Echeverría y Ricardo Fernández Gracia⁷². Fray Juan de San José nace en 1621 en la localidad navarra de Viana, profesa en Logroño en 1639, ejerce el priorato de Santa Teresa de Lazcano entre 1679-1680, y de aquí marchó a Ávila, como prior de Duruelo. De su labor como tracista y arquitecto sabemos que en torno a 1651 participó en el proyecto para la iglesia calagurritana de Santiago, y que en 1673 está trabajando en Alba de Tormes, desde donde envía un informe sobre la fachada del convento de Santa Ana de Pamplona⁷³.

4.3. El maestro de obras: Miguel de Abaría

Las obras fueron dirigidas por el cantero guipuzcoano *Miguel de Abaría*, que hizo las partes más relevantes: fachada, claustro y nichos funerarios. Durante la Edad Moderna el País Vasco y Cantabria fueron territorios prolíficos en arquitectos y maestros canteros, con frecuencia miembros de una misma familia, que han sido extensamente analizados⁷⁴. En el caso que nos ocupa, perteneció a la de los Abaría, originaria de Beasain,

72 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, págs. 183-230. Los autores subrayan la figura de fray Juan de San José como tracista del convento, no de la iglesia.

73 *Ibid.*, págs. 201 y 202.

74 Sobre los maestros cántabros son trabajos de referencia: Begoña ALONSO RUIZ, Miguel Ángel ARAMBURUZABALA HIGUERA; María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY y Julio Juan POLO SÁNCHEZ: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander: Universidad de Cantabria, 1991; Ana CAGIGAS ABERASTURI: *Canteros de Trasmiera. Historia social*. Santander: Universidad de Cantabria, 2019; Miguel Ángel ARÁMBURU-ZABALA HIGUERA, Ana CAGIGAS ABERASTURI y Celestina LOSADA VAREA: *Los canteros de Cantabria*. Santander: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria, 2005; sobre los canteros vascos: Virginia URRESTI SANZ: *Arquitectura religiosa...*, *op. cit.*; José Ángel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII», *Kobie*, núm. 10 (1980), págs. 283-369; José Ángel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «Los canteros vizcaínos...», *op. cit.*; María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma, 1986; Lena Saladina IGLESIAS ROUCO y María José ZAPARAÍN YÁÑEZ: «El arquitecto Juan de Sagarvinaga: obras ejecutadas en Burgos, Palencia y Soria entre 1735 y 1753», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 58 (1992), págs. 457-468; Ana María MENDIOROZ LACAMBRA: «Nuevos datos sobre la presencia...», *op. cit.*; de la misma autora, «Nuevos datos sobre la presencia de maestros vascos y cántabros en La Rioja durante los siglos XVII-XVIII. Diccionario biográfico (segunda parte)», *Kobie*, núm. 11 (1995-1997), págs. 271-280; José Javier AZANZA LÓPEZ: «La actividad del veedor de

en el Goyerri guipuzcoano, cuyos miembros se dedicaron a la cantería, la religión y al desempeño de cargos municipales, actividades que les reportaron cierta posición y prestigio a nivel local. Entre los que ejercieron la cantería, además del propio Miguel, conocemos a Martín de Abaría, ya estudiado en relación con el palacio, y a Esteban⁷⁵. Parientes suyos bien situados en la comarca del Goyerri fueron Pedro, presbítero de Beasain y Gerónimo, mayordomo de la parroquia de Lazcano y regidor de este concejo⁷⁶. El carácter itinerante del oficio de cantero nos permite sugerir la hipótesis del parentesco con unos «Avaría» registrados en Aragón y Cataluña donde, en las primeras décadas del XVII, aparece un Martín de Avaría y Alaíz como maestro de obras en la catedral de Tortosa⁷⁷.

Miguel de Abaría debió nacer a comienzos del XVII, fue alcalde de Ordicia en 1666, alcalde y juez ordinario de Beasain, y estuvo casado con Magdalena de Alza⁷⁸. Tuvo una trayectoria profesional prolífica, siempre limitada al territorio guipuzcoano y a obras religiosas, especialmente templos parroquiales. Dibujó la traza de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en Urrestilla, a mediados de la década de 1640; entre 1644 y 1648 reconstruyó paredes, estribos y torre de la parroquia de San Miguel de Lazcano; dio, con Miguel de Landa, las trazas y condiciones para la de Amézqueta (1647)⁷⁹; y fue tracista de la torre y campanario de Albíztur (1657). También se le relaciona con obras en la ermita de San Esteban (Cestona), y se le atribuye gran parte de la obra de la iglesia de Arriarán. Además, interviene en la construcción de Santa Marina de Oxirondo (Vergara); da las trazas para la iglesia de Arrona y para la plaza de Beizama (1666); y

obras...», *op. cit.*; María José ZAPARAÍN YÁÑEZ: «La aportación de los maestros canteros vascos a la arquitectura barroca castellana. Nuevos datos sobre la obra de Domingo de Ondategui», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 425-433; Martín GARCÍA GARMENDIA: *Arquitectos del Goyerri en los siglos XVII y XVIII*. Ordicia: Ayuntamiento de Ordicia, 2018 (Lemnis-kata Kaierak, 2).

75 María José ARÁMBURU EXPÓSITO: *Arte y piedad...*, *op. cit.*, pág. 361. Esteban de Abaría participa en la ejecución de obras en la parroquia de Santa Marina de Oxirondo (Vergara, 1693).

76 AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, f. 147; AGG-GAO PT2397, Felipe de Hercilla, año 1648, f. 120; AGG-GAO PT2404, Domingo de Hercilla, año 1655, f. 5.

77 Yolanda GIL SAURA: «Algunas notas sobre...», *op. cit.*, pág. 105. No debemos confundir al arquitecto Martín de Abaría que interviene en el palacio de Lazcano con el Martín de Avaría y Alaíz, maestro de obras en la catedral de Tortosa, que abandonó este puesto en 1625 para dedicarse al comercio.

78 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 198; José Ángel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «Los canteros vizcaínos...», *op. cit.*, pág. 175; AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 168.

79 José Javier AZANZA LÓPEZ: «La actividad del veedor de obras...», *op. cit.*, pág. 287.

ejecuta las bóvedas de la parroquial de Idiazábal (1672)⁸⁰. Por último, sabemos que levantó la cruz de piedra de Miranda, en Iturrioz de Oyarzun (1683)⁸¹.

Una de sus intervenciones de mayor calado la realizó en la parroquial de Lazcano, que se encontraba en un estado de deterioro tan grave que hacía urgente su reparación. María de Lazcano, que ostentaba el patronazgo, renunció al cobro de las rentas primiciales del templo que se emplearon para financiar las obras. Los trabajos se desarrollaron aproximadamente entre abril de 1644 y 1648, y fueron de gran calibre: Abaría derribó las paredes viejas, apeando para ello los tejados, afianzó los cimientos y sobre estos levantó paredes, estribos y torre nuevos, y se volvieron a echar los tejados⁸². El cantero también está registrado como examinador de obras y emitiendo dictámenes: en 1656 evalúa las realizadas por Miguel de Landa en la parroquial de Alegría de Oria; en 1677 las de San Sebastián de Soreasu (Azpeitia); y en 1673 es consultado para la obra del ayuntamiento de Beizama⁸³.

Aunque a nivel local, la larga lista de obras en las que Miguel de Abaría aparece documentado nos habla de su solvencia profesional, como un buen tracista y cantero capaz de ejecutar trabajos complejos. La fachada y los nichos funerarios del convento de Santa Teresa de Lazcano son obras de una técnica depurada, que muestran el talento de Abaría para interpretar el diseño de fray Alonso.

5. Santa Teresa de Lazcano: ejemplo sobresaliente de la edificación carmelita en Guipúzcoa

«La casa jamás se labre, si no fuere la iglesia, ni haya cosa curiosa, sino tosca la madera; y sea la casa pequeña y las piezas bajas; casa que cumpla a la necesidad y no superflua; fuerte lo más que pudieren»⁸⁴.

El convento de Santa Teresa de Lazcano es un ejemplo sobresaliente de la arquitectura carmelitana en Guipúzcoa y País Vasco. Levantado junto al palacio de su fundadora y

80 Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos...*, *op. cit.*, pág. 13; María José ARÁMBURU EXPÓSITO: *Arte y piedad...*, *op. cit.*, págs. 357, 358, 360 y 361; José Ángel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «Los canteros vizcaínos...», *op. cit.*, pág. 175.

81 José Ángel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «Los canteros vizcaínos...», *op. cit.*, pág. 175.

82 AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 234. Carta de pago de Miguel de Abaría a favor de Pedro de Arizcorreta, de dieciocho de febrero de 1648; AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, fs. 149 y ss. y 178.

83 José Ángel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «Los canteros vizcaínos...», *op. cit.*, pág. 175.

84 Teresa de JESÚS [Santa Teresa de JESÚS]: *Constituciones* [1581], en *Obras Completas*. Madrid: La Editorial Católica, 1972, pág. 642.

la parroquia, la iglesia se organiza en planta de cruz latina de única nave con capillas laterales, crucero y cabecera recta, elementos visibles al exterior en un juego de volúmenes cúbicos inscritos en un rectángulo. Adosado al lado de la epístola se edificó el claustro que es el elemento articulador del conjunto conventual. La iglesia responde a los modelos habituales de la Orden, que en los años cuarenta del XVII presentaban una clara dependencia del barroco clasicista, y el conjunto se caracteriza por la sobriedad decorativa, muy en sintonía con el espíritu de pobreza de santa Teresa. Templo y convento presentan un buen estado de conservación, aunque algunas importantes alteraciones, como el traslado de diversos elementos arquitectónicos, han modificado el diseño original.

5.1. La arquitectura del Carmelo Descalzo

La arquitectura carmelita ha suscitado un vivo interés entre los investigadores, que ha generado una abundante bibliografía⁸⁵, entre los que queremos destacar al citado José Miguel Muñoz Jiménez⁸⁶. Para este autor el motivo de la atracción que genera la arquitectura carmelitana es «su modernidad y propuestas estéticas «racionalistas», propias de la más «pura» arquitectura»⁸⁷, y Bonet Correa calificó su edificación como la más española de la Edad Moderna⁸⁸. Desde los inicios de la reforma carmelita en 1562 y la fundación de San José de Ávila, sus casas se levantaron de acuerdo con el carisma teresiano de

85 Para el ámbito catalán, véanse diferentes trabajos de Carme NARVÁEZ I CASES: «La gestació de l'estil arquitectònic carmelità...», *op. cit.*; *El tracista fra Josep de la Concepció...*, *op. cit.*; «Els convents dels carmelitans descalços a les terres de Lleida», *op. cit.*; «El tracista fra Josep de la Concepció...», *op. cit.*; *La arquitectura en la congregación...*, *op. cit.*; *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)...*, *op. cit.* Además, también dentro del ámbito catalán, puede consultarse, Mercedes GÓMEZ MENÉNDEZ: «Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa en Madrid...», *op. cit.*; para el ámbito aragonés destacamos: María Isabel OLIVÁN JARQUE: *Aportaciones al estudio de la arquitectura zaragozana del siglo XVII...*, *op. cit.*; Fernando CRUZ ISIDORO: «Arquitectura barroca de los carmelitas en Sanlúcar de Barrameda», *op. cit.*; Marina ÁLVAREZ ALONSO, José Miguel BARBERO SÁNCHEZ y Félix GARCÍA MERAYO: «Del Carmelo Descalzo y su arquitectura», *op. cit.*; Pablo CANO SANZ: «El Colegio-Convento de los Carmelitas Calzados de Alcalá de Henares...», *op. cit.*; Raimundo MORENO BLANCO: «Evolución arquitectónica de los monasterios femeninos de carmelitas en Ávila...», *op. cit.*

86 José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: «El convento de «La Santa» en Ávila...», *op. cit.*, págs. 15-95. Podemos citar las siguientes obras del mismo autor: «El padre fray Alonso de San José (1600-1654)...», *op. cit.*; *La Arquitectura carmelitana (1562-1800)...*, *op. cit.*; «Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo...», *op. cit.*; «Adenda al Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo...», *op. cit.*; «Segunda adenda al Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo...», *op. cit.*; «El estilo carmelitano de arquitectura...», *op. cit.*; «Tercera adenda al Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo», *op. cit.*

87 José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: «El padre fray Alonso de San José...», *op. cit.*, pág. 429.

88 Citado en José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: «El padre fray Alonso de San José...», *op. cit.*, pág. 429.

humildad y sencillez, plasmado en los escritos de la religiosa, de san Juan de la Cruz, y en las reglas derivadas de los capítulos generales⁸⁹. Esta fidelidad al espíritu de pobreza teresiana será una prioridad en las circulares y avisos internos de la Orden desde los primeros tiempos de la reforma⁹⁰. Con estas directrices Teresa de Jesús se va convertir en inspiradora de una arquitectura⁹¹:

«Y porque no conviene a hombres que están en este mundo como peregrinos, y que professan pobreza, tener casas sumptuosas, ni curiosamente adornadas; ordenamos que nuestros monasterios y nuestros templos no sean magníficos»⁹².

Estos ideales resultaron en un modo de construir humilde y sobrio, definido por Beatriz Blasco como *ascetismo constructivo*⁹³. En esta línea, Bonet Correa consideró que la arquitectura del Carmelo Descalzo se adelantó a la desnudez y seriedad de El Escorial: «creando y difundiendo una corriente estética a contrapelo de la desbordante vitalidad del plateresco y la exuberancia exornativa del manierismo. La pompa y el lujo fueron abandonados, concediéndose en cambio prioridad a las simples estructuras, a la pureza matemática de la composición, a la armonía de las proporciones y a la lógica adecuación de las partes al imperio de la razón y de la medida mensurada y adecuada a la función»⁹⁴.

Teresa de Jesús va a mostrar en sus escritos cómo desea que sean sus conventos, en los que solo debe destacar el templo, porque es la *Casa de Dios*, mostrando una doble faceta de fundadora y constructora⁹⁵. La abulense además de mística era extremadamente práctica, y concibió sus fundaciones en aras de un objetivo principal: el recogimiento espiritual. En su *Camino de Perfección* se expresa en los siguientes términos:

«Muy mal parece, hermanas mías, de la hacienda de los pobrecitos, que a muchos les falta, se hagan grandes casas; no lo permita Dios, sino pobrecita en todo y chica. Parezcámonos en algo a nuestro Rey, que no tenía casa,

89 María Josefa TARIFA CASTILLA: «Arquitectura para un carisma...», *op. cit.*, págs. 68 y 69.

90 Carme NARVÁEZ I CASES: *La arquitectura en la congregación...*, *op. cit.*, págs. 12, 73-80.

91 Antonio BONET CORREA: «Las iglesias de Santa Teresa», *Hispania Nostra*, núm. 13 (1982), pág. 9, citado en Leticia VERDÚ BERGANZA: *La «Arquitectura Carmelitana» y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)*, *op. cit.*, pág. 96.

92 *Regla primitiva y constituciones de los Religiosos Descalços de la Orden de N^a S^a del Monte Carmelo de la congregación de España [1604]*, s. l.: s. e., 1623, págs. 48-48^v, citado en Leticia VERDÚ BERGANZA: *La «Arquitectura Carmelitana» y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)*, *op. cit.*, pág. 111.

93 Beatriz BLASCO ESQUIVIAS: «Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana...», *op. cit.*, pág. 145.

94 Antonio BONET CORREA, en el prólogo a José Miguel Muñoz Jiménez: *La Arquitectura carmelitana (1562-1800)...*, *op. cit.*, pág. 10.

95 Carme NARVÁEZ I CASES: *La arquitectura en la congregación...*, *op. cit.*, pág. 56.

sino en el portal de Belén fue su nacimiento. Los que las hacen, ellos lo sabrán; yo no lo condeno; [...] Más trece pobrecitas, cualquier rincón les basta. Si por el mucho encerramiento tuvieren campo y ermitas para apartarse a orar, y porque esta miserable naturaleza nuestra ha menester algo, norabuena; más edificios ni casa grande ni curioso, nada; Dios nos libre»⁹⁶.

O en su Libro de las Fundaciones:

«Oh, váleme Dios, qué poco hacen estos edificios y regalos exteriores para lo interior! Por su amor os pido, hermanas y padres míos, que nunca dejéis de ir muy moderados en esto de casas grandes y suntuosas [...]»⁹⁷. Verdaderamente he visto haver más espíritu y aun alegría interior, cuando parece que no tienen los cuerpos cómo estar acomodados que después que ya tienen mucha casa y lo están. Por grande que sea, ¿qué provecho nos trai? Pues solo de una celda es lo que gozamos contino; que esta sea muy grande y bien labrada, ¿qué nos va?»⁹⁸.

En estas orientaciones Beatriz Blasco entrevió los tres principios arquitectónicos vitruvianos, desarrollados después por Alberti: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. Teresa quería que sus casas fueran lo más fuerte posible y funcionales, sin nada innecesario que estorbase la vida interior, y que la labra y sillería se limitasen a la iglesia conventual por su mayor dignidad: «La casa jamás se labre, si no fuere la iglesia, ni haya cosa curiosa, sino tosca la madera; y sea la casa pequeña y las piezas bajas; casa que cumpla a la necesidad y no superflua; fuerte lo más que pudieren». Y junto a estos aspectos, estaría igualmente el sentido de belleza vitruviano: la eliminación del exorno que defiende Teresa, dejando solo lo esencial para el recogimiento espiritual, está conectada con el principio de armonía albertiano, a su vez condición ineludible de la belleza⁹⁹.

Además de las orientaciones de santa Teresa y san Juan de la Cruz, y de los capítulos generales de Alcalá de Henares (1581) y Pastrana (1604), otro factor que va a perfilar la arquitectura carmelitana es la búsqueda de homogeneización. El general fray Elías de San Martín publicó en 1594 un precepto que recogía las medidas que debían observar los conventos de la Orden, de obligado cumplimiento por los priores¹⁰⁰. Por estos medios los generales carmelitas ampliaron las iniciales premisas de sencillez y humildad de la reformadora hasta conformar un verdadero cuerpo de reglas de edificación¹⁰¹.

96 Teresa de JESÚS [Santa Teresa de JESÚS]: *Camino de Perfección* [1566-1567], en *Obras Completas*. Madrid: La Editorial Católica, 1972, págs. 201 y 202.

97 Teresa de JESÚS [Santa Teresa de JESÚS]: *Libro de las Fundaciones*, *op. cit.*, cap. 14-4, pág. 556.

98 Idem.

99 Teresa de JESÚS [Santa Teresa de JESÚS]: *Constituciones*, *op. cit.*, pág. 642; Beatriz BLASCO ESQUIVIAS: «Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana...», *op. cit.*, págs. 145 y ss.

100 María Josefa TARIFA CASTILLA: «Arquitectura para un carisma...», *op. cit.*, pág. 69.

101 Domingo de la IGLESIA: Regla Primitiva y Constituciones de los religiosos descalzos de la orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo de la Congregación de España hechas por autoridad apostólica de nuestro santísimo padre Clemente papa VIII, en el capítulo

Va a ser fray Francisco de la Madre de Dios quien proponga la llamada *traza moderada de 1600*, un conjunto de normas que unificaba la arquitectura de las casas del Carmelo Descalzo. Estas reglas se servían del lenguaje del Manierismo clasicista, vigente en ese momento, y se concretaron en un templo de una sola nave, sin capillas laterales, orden toscano en pilastras y entablamentos, cúpula ciega en la cabecera, testero recto, crucero corto que acentuaba la longitudinalidad, coro alto a los pies y atrio delantero. Este esquema se empleó por vez primera en la antigua iglesia madrileña de San Hermenegildo (1605)¹⁰², y también lo vemos aplicado en Lazcano, aunque con capillas laterales.

El estudio de la edificación carmelita plantea la duda sobre la existencia de un estilo propio del Carmelo Descalzo y, de existir, qué rasgos tendría. José Miguel Muñoz Jiménez encuentra suficientes motivos para hablar de una arquitectura específica carmelitana, con la Encarnación madrileña como arquetipo. El autor interpreta la polémica en torno al exorno y suntuosidad de Santa Teresa de Ávila como la evidencia de la existencia de ese lenguaje propio¹⁰³. Opuesta es la postura de Juan José Martín González al señalar que los escritos alusivos al modo de construir de la Orden no recogen referencias a un estilo, sino meras orientaciones acerca de un modo de proceder. Estas premisas basadas en la humildad, sobriedad y pequeñez, no serían exclusivas del Carmelo y se habrían aplicado en las fábricas de otros órdenes¹⁰⁴. Al hilo de sus estudios sobre la arquitectura carmelita en Navarra, Pedro Luis Echeverría y Ricardo Fernández Gracia concluyeron que no se podía hablar de ella en el sentido de estilo propio de la Orden. Para estos autores su edificación respondió, como la de los jesuitas, a «las soluciones arquitectónicas del Manierismo de estirpe herreriana vigente en la España de la primera mitad del siglo XVII»¹⁰⁵. El propio Echeverría indica que «más que una arquitectura franciscana, carmelitana o jesuítica debemos hablar en el siglo XVII de una arquitectura clasicista desornamentada que se hace eco del espíritu contrarreformista trentino, y adopta modelos escurialenses y cortesanos con interpretaciones de las diferentes órdenes. Esta filiación resulta válida para la iglesia, pues las otras dependencias conventuales responden más propiamente a los invariables de una sobria arquitectura doméstica»¹⁰⁶. Recientemente, Leticia Verdú ha subrayado que muchos rasgos de los templos carmelitas se aprecian en los de otros órdenes y en iglesias parroquiales, características

general que se celebró en el convento de San Pedro de Pastrana, año de MDCIII / año 1623 / en Uclés, en Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «El convento e iglesia de los Carmelitas...», *op. cit.*, pág. 789.

102 Ana Cristina VALERO COLLANTES: *Arte e iconografía de los conventos carmelitas en la provincia de Valladolid* [tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, págs. 60 y 61.

103 José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: «El convento de «La Santa» en Ávila...», *op. cit.*, págs. 17, 19, 25 y 26.

104 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «El convento de Santa Teresa...», *op. cit.*, págs. 317 y ss.

105 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «El convento e iglesia de los Carmelitas...», *op. cit.*, pág. 788.

106 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «La Madre Ágreda y la construcción de su convento», *op. cit.*, pág. 79.

que beben de la tradición arquitectónica conventual española, adaptada al culto y vida del Carmelo. La autora considera que no cabe hablar de *estilo* carmelitano, pues el lenguaje que utilizan es el propio del momento, sino de *tipología* o *tipo*, es decir, un modo de construir¹⁰⁷. Carme Narváez se muestra partidaria de adscribir la edificación carmelitana a esa tradición arquitectónica conventual, que ya tenía unos rasgos definidos, a los que el Carmelo Descalzo añadirá un modelo propio de fachada¹⁰⁸.

5.2. Ubicación y organización espacial



Figura 124. Lazcano. Conjunto palaciego-conventual

El convento de Santa Teresa de Lazcano ocupa un espacio privilegiado en la entrada del pueblo, junto al palacio de su fundadora y la parroquia, rodeado de la fértil vega del río Agaunza. El elemento más destacado del conjunto es su iglesia, en planta de cruz latina de una nave y capillas laterales, coro alto a los pies, y una hermosa fachada que evidencia la filiación con modelos paradigmáticos de la arquitectura carmelita. El interior del templo responde a los modelos habituales de la Orden que, todavía en los años cuarenta del XVII, presentaban una clara dependencia del barroco clasicista, despojado de toda ornamentación de acuerdo con el espíritu teresiano. Anexo al lado de la epístola se levantó el claustro, muy sobrio, que actúa como elemento organizador de

107 Leticia VERDÚ BERGANZA: La «Arquitectura Carmelitana» y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII), *op. cit.*, págs. 89 y ss., 96 y 97.

108 Carme NARVÁEZ I CASES: *La arquitectura en la congregación...*, *op. cit.*, pág. 119.

todas las dependencias conventuales. La finca del convento sigue siendo la misma que la donada por la fundadora en el XVII para el sustento de la comunidad, protegida por los muros y el río. El conjunto se conserva correctamente, aunque el traslado de diversos elementos ha modificado su aspecto original. Como ya hemos señalado, se han referido a este convento con aportes significativos María Asunción Arrázola, María Isabel Astiazarain, Pedro Luis Echeverría y Ricardo Fernández Gracia¹⁰⁹.

María de Lazcano levantó su convento entre el río Agaunza y el camino principal de acceso a Lazcano, en un terreno despejado y apto para huerta y frutales que garantizaba el mantenimiento de los frailes, mientras el río les aseguraba la provisión de agua y pescado. Aparte de estos fines prácticos, la elección del solar persiguió objetivos de representación como parte de un conjunto urbano monumental: al lado de los palacios nuevo y mudéjar, y de la parroquia. Al levantarlo en ese lugar, donde todos podían contemplarlo rodeado por esos edificios y con su fachada principal junto a la del palacio nuevo, María de Lazcano avanzaba en su proyecto de crear un gran espacio nobiliario. Este plan queda corroborado por la condición que impone a los religiosos: podían trasladar el convento a un lugar más adecuado, pero sin que se pudiera alejar de su nuevo palacio «la Iglesia y capilla mayor más que treinta brazas de medir que hacen noventa pies de llienco de la delantera del dicho palacio»¹¹⁰.

La iglesia se levantó con la cabecera orientada al suroeste, con la fachada principal al noreste y en ángulo recto con la del palacio mudéjar, formando una plaza a modo de atrio, como en la Encarnación madrileña y Santa Teresa de Ávila, protegida por un pequeño muro. Las laterales, desprovistas de todo exorno y de menor calidad constructiva, quedan reducidas a un papel muy secundario. La organización espacial del conjunto es la normal en la arquitectura conventual hispana. Adosado al templo en el lado de la epístola se dispone el claustro al que se abren la sala capitular, lugar de elección del prior, de discusión de asuntos comunitarios y de corrección de faltas, la biblioteca, y el refectorio. Este último estaba comunicado con la cocina y daba acceso a la sala *de profundis*, en la que los frailes rezaban por los difuntos. En el piso superior se disponen las sencillas celdas de los frailes, mientras leñera, horno y caballerizas estaban más apartados, para alejar ruidos y olores. Es llamativa la presencia en la fachada meridional de una solana, hoy acristalada, que servía de lugar de reposo a los religiosos, a modo de

109 María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: «El arte barroco en el País Vasco...», pág. 292; María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «Puntos de encuentro...», *op. cit.*, pág. 28 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «El convento e iglesia de los Carmelitas...», *op. cit.*, págs. 811 y 817; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, págs. 201 y ss.

110 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 3. Testamento de María de Lazcano; APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, fs. 15 y 16. Autos de posesión del convento de Santa Teresa de Lazcano, siete de junio de 1641.

«galería de enfermos», como la Galería de Convalecientes de El Escorial. En esta parte se hicieron otras celdas que por su orientación al sur eran más cálidas y luminosas que las del claustro, más aptas para el reposo y recuperación de frailes enfermos.

5.3. La iglesia conventual

Las plantas de los templos carmelitas no presentan rasgos caracterizadores particulares y siguen los acostumbrados en la época¹¹¹. Así lo vemos en la *planta* de Santa Teresa de Lazcano: cruz latina, una sola nave con capillas laterales, crucero de brazos cortos, capilla mayor recta, y coro alto a los pies, elementos proyectados al exterior en un juego de volúmenes cúbicos inscritos en un rectángulo. La nave se articula en cinco tramos marcados por fajones, el primero ocupado por el nártex sotocoro y el coro. Esta organización imita la de Santa Teresa de Ávila, también con una sola nave¹¹².

Los alzados que presentan las iglesias del Carmelo son muy sencillos, basados en el uso de pilares, apenas se ven columnas, con preferencia por el orden toscano, y entablamentos sencillos desprovistos de ornamentación¹¹³. El *alzado* de Santa Teresa de Lazcano responde a estas premisas con dos cuerpos delimitados por una simple cornisa moldurada: el inferior con pilares y pilastras dórico-toscanas y formeros de medio punto moldurados, y el superior sin vanos. Siguiendo el esquema reiterado en los siglos XVII y XVIII, las *cubiertas* de nave y brazos del crucero son bóvedas de lunetos, que en Santa Teresa son ciegos, de manera que la luz procede exclusivamente de los ventanales del coro y del crucero. En relación a los lunetos decía fray Lorenzo de San Nicolás: «En todas las bóvedas que sus vueltas son cañón seguido, ó por esquilfe, están muy bien las lunetas, y no

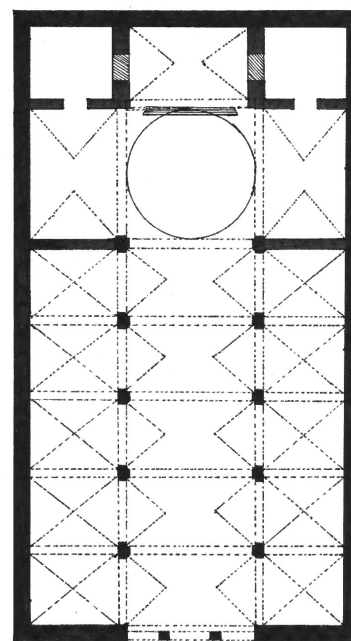


Figura 125. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Planta

111 Carme NARVÁEZ I CASES: *La arquitectura en la congregación...*, *op. cit.*, pág. 98.

112 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «El convento de Santa Teresa...», *op. cit.*, pág. 315.

113 Carme NARVÁEZ I CASES: *La arquitectura en la congregación...*, *op. cit.*, pág. 99.



Figuras 126 a 129. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Capilla mayor y presbiterio; Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Nave y coro alto a los pies; Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Alzado de la nave y Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Lado de la epístola



Figura 130. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Cúpula del crucero

solo adornan y hermocean el edificio, sino que fortalecen la bóveda; y la que lleva lunetas, poca necesidad tiene de estribos o lengüetas»¹¹⁴.

El tramo central del crucero se cubre con cúpula encamonada de media naranja sobre pechinas, sin tambor ni linterna y, como en el convento de Santa Teresa de Ávila, no se trasdosa, sino que se cubre con cimborrio cuadrado¹¹⁵.

Este tipo de bóveda fue habitual en el barroco español y consistía en un armazón de madera de cañas o listones, adaptado a la forma deseada y cubierto con yeso y enlucido, que no generaba ni soportaba tensiones porque prescindía de sillar y ladrillo. El empleo de materiales baratos y ligeros reducía los costes y hacía innecesarios muros gruesos. En Madrid introdujo este tipo de cúpula el jesuita Francisco Bautista y la difundió fray Lorenzo de San Nicolás:

«En España, particularmente en esta Corte, se va introduciendo el cubrir las capillas con cimborrio de madera, y es obra muy segura, y muy fuerte,

114 Lorenzo de SAN NICOLÁS: *Arte y uso de arquitectura* (ed. Juan José Martín González). Valencia: Albatros, 1989, parte I, cap. LVII: «Trata de la forma de trazar y labrar las lunetas», pág. 103.

115 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «El convento de Santa Teresa...», *op. cit.*, pág. 313.



Figura 131. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Nave. Yeserías



Figura 132. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Bóveda de la capilla mayor

y que imita en lo exterior á las de cantería, esta se ha usado de ella en edificios, ó que tienen pocos gruesos de paredes, ó que lo caro de la piedra es causa de que se hagan con materia más ligera, y menos costosa. En Madrid mi patria, Corte del Rey de España, hizo la primera un famoso Arquitecto de la Compañía de Jesús, por nombre el P. Francisco Bautista, en el Colegio Imperial, hoy S. Isidro el Real, de su religión, en su gran fábrica de su Iglesia, que por los malos materiales de esta Corte, fue necesario echarla de madera. Yo hice la segunda en mi Convento de Augustinos Descalzos, en esta villa de Madrid, en la capilla del Desamparo de Christo, la tercera hice en Talavera en la Ermita de Ntra. Sra. del Prado, con el resto de su capilla mayor, y la quarta que tracé, se executó en Salamanca también en mi Convento de Augustinos Descalzos, y la executó un famoso Arquitecto, Religioso de mi Religión, que fue discípulo mío, llamado Fray Pedro de San Nicolás [...] Después acá se han hecho y van haciendo cada día muchas, porque hace los edificios muy lucidos, cúbrese con pizarra y plomo, y son muy agradables á la vista; su planta es [...] redonda por adentro, y ochavada por afuera las paredes»¹¹⁶.

Las cubiertas se decoraron con elegantes yeserías enlazadas tetralobuladas de tradición manierista que enmascaran la sencillez de los materiales, ornato que desaparece en los muros, completamente lisos. Como en Santa Teresa de Ávila, en Lazcano estos elementos son clave pues contribuyen a barroquizar y dinamizar el interior y, con retablos, colgaduras y pinturas, teatralizaban el ambiente, muy distinto de la desnudez que

116 Lorenzo de SAN NICOLÁS: *Arte y uso de arquitectura, op. cit.*, parte II, cap. LI: «Trata de otro género de cubrir capillas grandes ó pequeñas con madera», pág. 189.

contemplamos hoy. Fray Lorenzo de San Nicolás trató estas labores de adorno y su ejecución:

«y así después de trazadas en las bóvedas, sentarás unas tablillas ó reglas, dexando el espacio de la labor libre, y llenándole de yeso, quedará la labor o lazo formado. Siendo toda la bóveda blanca, no hay que advertir sino que las esquinas procures queden lo más vivas que ser puedan, y que sea el fondo de pardo, y la faja de blanco, estando las bóvedas altas, que si están baxas, todo puede ir blanco»¹¹⁷.

La *fachada* del templo es el elemento arquitectónico más destacado por su clásico esquema carmelitano y su impacto visual, y responde al modelo rectangular típico de los conventos carmelitas, que identifica claramente a las iglesias de la Orden. En palabras de Carme Narváez, fue «el elemento más característico y original de los conventos de descalzos»¹¹⁸. La de Santa Teresa de Lazcano se abre a una pequeña plaza o atrio que favorecía su contemplación, mostrándose junto a la fachada mudéjar del antiguo palacio y la clasicista del nuevo, en un conjunto de gran valor arquitectónico y representativo. Se trata de un trabajado rectángulo central proyectado en altura, dispuesto



Figura 133. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Fachada

117 *Ibid.*, parte I, cap. LIX: «Trata de las labores con que se suelen adornar las bóvedas», pág. 107.

118 Carme NARVÁEZ I CASES: *La arquitectura en la congregación...*, *op. cit.*, pág. 9.

sobre zócalo de piedra, y recorrido por pilastras gigantes que acentúan la verticalidad, con dos cuerpos laterales ligeramente retranqueados, más bajos y estrechos, unidos al central mediante pequeños aletones. Corona el conjunto el consabido frontón triangular flanqueado por bolas y rematado por una cruz sobre pedestal. Merece destacarse el juego de materiales, con piedra arenisca para los elementos arquitectónicos y decorativos, y ladrillo para el paramento de fondo.

El rectángulo se organiza horizontalmente en tres cuerpos. El inferior se abre en el triple pórtico de medio punto, con dos de los arcos hoy parcialmente cegados, y el segundo se decora con placas y acoge la imagen de santa Teresa en una hornacina de medio punto abocinada, flanqueada por pilastrillas cajeadas, entablamento corrido, frontón curvo, y bolas. En el tercer cuerpo se dispone el vano que ilumina el coro alto, y dos escudos del Carmelo Descalzo sobre cartelas de cueros recortados y placas de arenisca, timbrados por la corona alusiva a la magnificencia divina. Estos recogen la heráldica carmelita: la montaña que simboliza el monte Carmelo, rematada por la cruz, y tres estrellas de seis puntas que representan a la Virgen, protectora de la Orden, Elías, fundador en el imaginario carmelita, y su discípulo Eliseo¹¹⁹. Remata la fachada el frontón con las armas de Teresa de Oquendo y Lazcano.



Figura 134. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Fachada. Cuerpo central



Figura 135. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Fachada. Imagen de santa Teresa

119 Rafael María LÓPEZ MELUS: *El escudo del Carmelo* [1899]. Caudete: Centro de Espiritualidad Carmelitana, 1980.

Las armas de los Oquendo se exhiben en los cuarteles superior izquierdo e inferior derecho: en el primero aparece el emblema del apellido formado por las letras «O» y «Q» entrelazadas, timbrado por un coronel, y debajo dos cabezas de dragón afrontadas, y en el segundo, una torre sobre el mar y un brazo armado con espada¹²⁰. Las de los Lazcano campean en los cuarteles superior derecho e inferior izquierdo: en el primero están representadas la estrella y la media luna, la banda de dragantes, y las calderas con el brocal hacia abajo. En el segundo, las calderas con el brocal hacia arriba. El escudo se dispone sobre cartela de cueros recortados flanqueado por seis estandartes, tres a cada lado, alusivos a los triunfos navales del almirante Oquendo. Lo timbra una corona y sobre esta un yelmo girado tres cuartos con gola damasquinada, breve barbote y visera de barras, con cimera de siete sierpes a modo de plumaje. Lo acompaña la maza sujetada por el puño y la cadena, a modo de garrote con el hondón grueso y claveteado. Este escudo es muy distinto del de la portada del palacio: no se labró en piedra blanca de Munaín, sino en la misma arenisca empleada para la fachada, es de menor tamaño y, aunque de correcta ejecución, no muestra su cuidada factura. La fachada es la parte más representativa de la fábrica conventual. Presenta un rico tratamiento articulado en juegos de placas, molduras, heráldica, vano, marcos simulados y bolas. Estos elementos se disponen en damero, en un juego vacío-lleño creador de luces y sombras, expresividad que se enriquece con la bicromía del ladrillo y la arenisca. Estas características la singularizan frente a la planitud y monotonía de otros testeros carmelitanos. Su filiación con modelos emblemáticos de la arquitectura de la Orden es evidente: asume el discurso de la Encarnación de Madrid (1611-1616) de fray Alberto de la Madre de Dios, arquetipo para la fachada conventual española y, muy especialmente, el de Santa Teresa de Ávila (1636), de fray Alonso de San José, como sabemos, tracista de la iglesia de Lazcano¹²¹. El testero abulense ha sido valorado como el punto de arranque de la arquitectura barroca carmelita; con esta, y con la de San Andrés de Salamanca, fray Alonso transformó el modo de construir de la Orden. En el gran convento de Ávila concibió una fachada con placas, molduras y heráldica, muy similar a la que ideó después para Lazcano, en un expresivo juego de claroscuros y movimiento que aparca, según Martín González, la «sequedad escurialense»¹²². Este diseño fue objeto de controversia en el seno de la Orden entre 1652 y 1655, al considerarlo algunos opuesto a la sencillez y humildad carmelitanas: «no porque tomando cada cosa en particular sea contra la ley alguna que determinadamente lo prohíba; sino porque de todo ello junto, y de todo el edificio, parece que resulta una como sumptuosidad, apariencia y

120 Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, t. II, cap. II, pág. 14.

121 Un exhaustivo trabajo sobre el convento de Santa Teresa de Ávila es: Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «El convento de Santa Teresa...», *op. cit.*; Antonio BONET CORREA: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Diego Velázquez, 1984, pág. 16; Ana GARCÍA SANZ y María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ: *Reales Monasterios de Madrid...*, *op. cit.*

122 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «El convento de Santa Teresa...», *op. cit.*, pág. 312.

ostentación maior de lo que la estrechez, y reformation acostumbra»¹²³. Antes que en Lazcano, el referente abulense se aplicó en la fachada del convento del Carmen y de los Santos Reyes de Guadalajara, de fray Alberto de la Madre de Dios, y en las dominicas de Loeches. Tratamientos y combinación de materiales y colores que, por otra parte, se pueden rastrear en obras conventuales de mediados del XVI, como las Descalzas Reales, en Madrid.



Figura 136. Ávila. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Fachada

Santa Teresa de Lazcano asume de la Encarnación madrileña y de Santa Teresa de Ávila el gran rectángulo central con pilastras gigantes, pórtico triple, vanos, escudos y relieves. El convento guipuzcoano también adopta de la obra abulense el rico tratamiento del imahfronte, la estrechez de las calles laterales y la unión en la fachada del pórtico triple y coro alto a través del vano de iluminación, recurso aplicado en Ávila por vez primera en España¹²⁴. Santa Teresa de Ávila a su vez tomó este pórtico del convento de San José de esa ciudad, elemento que en última instancia remite a la fachada de Poniente de El Escorial y a esquemas palladianos. No obstante, esta triple arquería no es exclusiva de las fábricas carmelitanas, y la podemos ver en las casas de otras órdenes como las concepcionistas (Ágreda), o las agustinas recoletas (Pamplona).

La arquitectura del convento de Lazcano lo convirtió en referente para obras posteriores de la Orden. Pedro Luis Echeverría y Ricardo Fernández Gracia hicieron una importante aportación a su conocimiento, destacando el valor de su testero como modelo inmediato para el de los carmelitas de Pamplona¹²⁵. El tres de diciembre de 1667 se contrataba con el cantero Pedro de Azpíroz la fachada de Santa Ana de Pamplona,

123 *Memorial de la Comunidad de Santa Teresa de Ávila, en defensa del estado de la fábrica de su Convento, dirigido al Definitorio General de la Orden*, s. l.: s. e., s. a., citado en: José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: «El convento de «La Santa» en Ávila...», *op. cit.*, págs. 47 y 48.

124 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «El convento de Santa Teresa...», *op. cit.*, pág. 315.

125 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «El convento e iglesia de los Carmelitas...», *op. cit.*, págs. 811 y 817; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, págs. 201 y

señalando expresamente que debía «de ser de al modelo y fachada como la del convento de religiosos de Lascano de la provincia de Guipúzcoa»¹²⁶. Sin embargo, aunque compartan los esquemas fijados en Santa Teresa de Ávila, las diferencias entre ambas fábricas resultan muy evidentes. La primera divergencia estriba en los materiales empleados: la de Pamplona se labró exclusivamente en piedra sillar blanca, que imprime una monumentalidad ausente en Lazcano. Los dos imafrentes discrepan también en el exorno: el de Lazcano presenta un rico y colorido juego de elementos creadores de luces y sombras, mientras el pamplonés ofrece una imagen austera y monocroma. Esta limpieza decorativa acerca la de Pamplona a los primeros conventos de la reforma carmelitana, como San José de Ávila. No obstante, la disparidad más llamativa entre el modelo guipuzcoano y el navarro se concreta en las calles laterales y aletones. Mientras en el primero tiene un desarrollo mínimo, en el segundo alcanzan gran extensión e imprimen una horizontalidad que equilibra la verticalidad del cuerpo central. Se trata de un tipo de fachada llamado *mixto*, resultado de la combinación de *Il Gesù* de Vignola y de la Encarnación de Madrid, de fray Alberto de la Madre de Dios, fijado por este en 1632 en la iglesia de los Santos Reyes de Guadalajara. Esta unión del modelo italiano y el madrileño fue divulgada por fray Lorenzo de San Nicolás y se aplicó en trabajos para otras órdenes, como las mercedarias de don Juan de Alarcón, en Madrid¹²⁷.



Figura 137. Pamplona. Convento de Santa Ana. Iglesia. Fachada



Figura 138. Guadalajara. Convento de los Santos Reyes. Iglesia. Fachada

ss.; sobre la arquitectura religiosa barroca en Navarra, véase: José Javier AZANZA LÓPEZ: *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998.

126 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA y Pedro LUIS ECHEVERRÍA GOÑI: «El convento e iglesia de los Carmelitas...», *op. cit.*, pág. 811.

127 Sobre la arquitectura del convento de la Encarnación, véase: Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: «Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 40-41 (1975), págs. 369-388; José Miguel MUÑOZ

En el País Vasco el lenguaje carmelitano se repitió en numerosos testereros conventuales, carmelitas o no. En Álava tenemos el vitoriano de San Antonio o de la Purísima, del primer tercio del xvii, de los arquitectos Juan Vélez de la Huerta y su hijo Pedro¹²⁸. Entre los guipuzcoanos, presentan estos esquemas los de San Francisco (Mondragón), Santa Clara (Azcoitia), y las concepcionistas de Segura¹²⁹. En Vizcaya siguen este modelo las dominicas de Elorrio¹³⁰. Este lenguaje va a persistir durante el siglo xviii en Vizcaya, pero barroquizado, en los conventos de San Juan Bautista de Larrea (Amorebieta, 1712) y del Carmen (Marquina, 1720)¹³¹. En relación a este último, María Asunción Arrázola ya puso de relieve la relación entre su fachada y la de Lazcano, vinculando ambas con la de San José de Ávila¹³². El modelo continúa en el xix y llega al xx con un buen ejemplo en el vizcaíno de las carmelitas descalzas de Durango (1945). Aunque con algunas diferencias, en todas estas obras podemos ver la reiteración de esquemas: rectángulo en altura rematado en frontón y recorrido por pilastras gigantes, calles laterales y aletones, tripórtico inferior, hornacina para el santo titular, placas, heráldica y vano para iluminar el coro.

Los referentes y esquemas aplicados en Lazcano se observan también en Navarra, por ejemplo en el convento de Villafranca (1766), y en Corella, donde el Carmelo tuvo dos: el del Carmen, masculino, cuya iglesia se concluye en 1621, y el de Nuestra Señora de Araceli, de monjas, levantado a fines del xvii y primeras décadas del xviii¹³³. También La Rioja vio la fundación de varios conventos carmelitas. En Calahorra se levantaron dos, el Carmen y San José, masculino y femenino respectivamente. Se desconoce a los responsables de sus trazas, aunque en el caso del primero fray Alonso de San José pudo hacerse cargo de las obras de convento e iglesia, ya comenzadas cuando toma posesión

JIMÉNEZ: *La arquitectura carmelitana (1562-1800)*..., *op. cit.*, págs. 211 y 212; Antonio BONET CORREA: *Iglesias madrileñas del siglo xvii*, *op. cit.*, pág. 17.

128 Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria*..., *op. cit.*, págs. 111 y ss.

129 Ignacio CENDOYA ECHÁNIZ: *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (ss. xvi-xviii)*..., *op. cit.*

130 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y José Javier VÉLEZ CHAURRI: «Clasicismo y Barroco en los siglos xvii y xviii», en Xesqui CASTAÑER LÓPEZ (ed.): *Arte y Arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del románico al siglo xx*. San Sebastián: Nerea, 2003, pág. 78; José Ángel BARRIO LOZA: «El arte durante los siglos xvii y xviii: El Clasicismo y el Barroco», en Juan Manuel GONZÁLEZ CEMPELLÍN y Arturo Rafael ORTEGA BERRUGUETE (eds.): *Bilbao, arte e historia*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1990, vol. i, págs. 125-149.

131 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y José Javier VÉLEZ CHAURRI: «Clasicismo y Barroco...», *op. cit.*, pág. 78.

132 María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: «El arte barroco en el País Vasco...», pág. 292; María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «Puntos de encuentro...», *op. cit.*, pág. 28; Juan PLAZAOLA ARTOLA: «El arte vasco del siglo xvii...», *op. cit.*, pág. 186; José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ: *La arquitectura carmelitana (1562-1800)*..., *op. cit.*, pág. 246.

133 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «El convento e iglesia de los Carmelitas...», *op. cit.*, págs. 816 y 817.

como prior en junio de 1616¹³⁴. Ambos presentan en sus testeros los elementos típicamente carmelitanos.

5.4. El claustro y otras dependencias

El *claustro* era el centro neurálgico y articulador del complejo conventual y formaba, con el refectorio y la biblioteca, la vivienda común de la comunidad. Como ya señalamos, está adosado al templo en el lado de la epístola y da acceso directo a la iglesia, sala capitular y refectorio. Es un espacio cuadrado, abierto y de medianas dimensiones, adecuado para acoger a la comunidad prevista por la fundadora, no muy numerosa. Aunque las normas de construcción de los carmelitas prescribían que el claustro contase con un único piso, lo habitual fue levantarlo con dos, como en Santa Teresa de Lazcano¹³⁵. Aquí el inferior se labró en sillar de arenisca, con cinco arcos de medio punto en cada uno de los cuatro lados sobre pilares, articulado en siete tramos por fajones que descansan en sencillas ménsulas, y bóvedas de lunetos, salvo en los ángulos, donde son de arista. Sus arquerías hoy se encuentran acristaladas y cegadas en su tercio inferior con un zócalo de piedra, para protegerse de la lluvia y el viento. El piso superior se ejecutó en ladrillo, originariamente cubierto por enlucido y hoy a la vista, con vanos adintelados correspondientes a las celdas de los frailes. Este espacio es idéntico al del Santa Ana de Lazcano, aunque en este la galería inferior está abierta. El convento de Santa Teresa de Ávila también presenta cinco arcos de medio punto por panda, con el tercio inferior cegado, sobre esbeltos pilares cuadrados, y bóvedas de

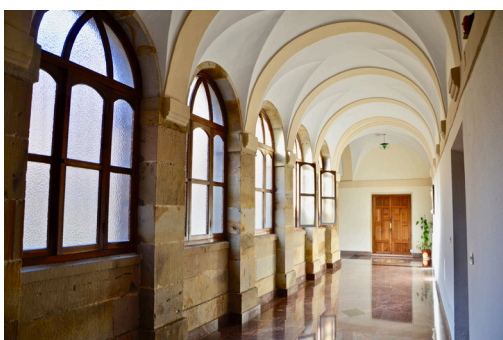


Figura 139. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Claustro



Figura 140. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Patio

134 Ana Jesús MATEOS GIL: «La iglesia de los Carmelitas de Calahorra», *op. cit.*, pág. 51; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ y Eliseo SÁINZ RIPA: *Las Carmelitas Descalzas del Monasterio de San José de Calahorra (La Rioja) 1598-1998*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pág. 305.

135 Carme NARVÁEZ I CASES: *La arquitectura en la congregación...*, *op. cit.*, pág. 101.

cañón con lunetos y fajones. La principal diferencia con el de Lazcano radica en el uso del característico granito abulense.

El claustro, además de su función como espacio organizador, tiene otra litúrgica y comunitaria con un marcado sentido procesional. En el de Lazcano los frailes se reunían para celebrar procesiones y rezar juntos, lo que requería de pinturas y tallas que formaban programas iconográficos narrativos. Así están decorados el claustro bajo de la Encarnación madrileña o el de Santa Teresa de Ávila. El de Lazcano perdió sus cuadros y esculturas en la desamortización, pero conocemos documentalmente que en sus ángulos y sobre las puertas colgaban algunas pinturas¹³⁶. El resto de los espacios conventuales se han visto muy transformados como consecuencia de los daños originados por la exlaustración del XIX y de las mejoras de habitabilidad. Estas alteraciones explican por ejemplo que el refectorio, biblioteca y la pequeña habitación utilizada hoy como oratorio, no presenten rasgo arquitectónico destacable alguno.

6. El ajuar conventual: entre la magnificencia y la piedad

La erección de un convento era más que una promoción arquitectónica, pues una vez levantado se «vestía» con retablos, imágenes, pinturas, orfebrería y textiles¹³⁷. En las fundaciones carmelitas esta labor vino de la mano de sus propios frailes entre los que hubo buenos tracistas, ensambladores y doradores de retablos, imagineros y pintores¹³⁸. Por ser la *Casa de Dios* y el espacio más adecuado a fines de ostentación del fundador y del espíritu de la Orden, el ornato de la iglesia fue siempre objeto de especial atención por parte de patronos y religiosos. El convento de Santa Teresa de Lazcano fue desamortizado en 1835, episodio que provocó la dispersión y pérdida de la mayor parte de su patrimonio artístico, que solo conocemos por referencias documentales¹³⁹. Sabemos que algunos retablos se transformaron, dividiendo sus estructuras, y otros desaparecieron, y que se arrancaron las pinturas que decoraban las pechinas de la cúpula. A pesar de todo, hoy se conservan *in situ* dos retablos del XVIII, ajenos a la promoción de María

136 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 22.

137 Es significativo el título del libro resultado del XXII Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrado en Burgos: René Jesús PAYO HERNÁNZ, Elena MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN; José MATESANZ DEL BARRIO y María José ZAPARAÍN YÁÑEZ (eds.): *Vestir la arquitectura. Actas del XXII Congreso Nacional de Historia del Arte* (Burgos, junio de 2018). Burgos: Universidad de Burgos, 2019.

138 Sobre los artistas carmelitas, véase: Félix Mateo de SAN JOSÉ: «Arte y artistas en el Carmelo Español», *Monte Carmelo*, vol. 52, núm. extraordinario (1948), págs. 113-223.

139 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 17, s. f. Memorial simple de los hornamentos y demás cosas de plata, omenajes que se les ha dado a los P.P. Carmelitas del Convento de Santa Teresa de Lazcano hasta el año de 1653; APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 22.

de Lazcano, y la que es la pieza más importante del ajuar conventual: el retablo mayor con sus excelentes lienzos.

6.1. Cuadros y esculturas para rezar

La fundadora proporcionó al convento un buen número de cuadros, imágenes y textiles, con los que los carmelitas pudieron celebrar con dignidad los oficios sagrados, y orar por sus patronos ante las devociones particulares de María de Lazcano. Estas obras se convirtieron en el punto de partida, pues los frailes fueron aumentando el ajuar conventual a lo largo de los años. La exclaustración del XIX provocó la desaparición de estas piezas, de modo que nuestra única fuente de conocimiento es la documental¹⁴⁰.

Sabemos que entregó a los religiosos un cuadro de Santa Teresa «de estima y valor», una talla de la Virgen del Carmen que su marido solía llevar en sus expediciones, y que los frailes pusieron en el coro¹⁴¹, y otra de san José, este último tema muy difundido por el arte contrarreformista¹⁴². María de Lazcano también donó un cuadro de la Inmaculada Concepción¹⁴³, una imagen de la Virgen de Aránzazu, tan querida en Guipúzcoa, dos lienzos de la Virgen con el Niño, y una talla del Niño Jesús¹⁴⁴. Algunas de las obras anteriores son devociones carmelitas fundamentales, como su reformadora, la Virgen del Carmen y una de las más queridas por la propia santa Teresa: san José. El cuadro de la santa de Ávila fue especialmente apreciado por María de Lazcano: lo tuvo a su lado en el palacio y después en el convento de Santa Ana hasta su muerte, cuando lo dona al de Santa Teresa¹⁴⁵. En un pequeño retablo a los pies de la nave se conserva

140 Tanto los benedictinos que hoy ocupan el convento como los carmelitas desconocen qué fue del ajuar de Santa Teresa de Lazcano: los primeros no conservan nada de la época fundacional y los segundos no han recibido nada procedente de Lazcano.

141 Silverio de SANTA TERESA: *Historia del Carmen Descalzo*, *op. cit.*, t. IX, cap. XXV, pág. 693.

142 Luis Javier FERNÁNDEZ FRONTELA: «La devoción a san José en las primeras generaciones de carmelitas descalzos», *Estudios josefinos*, vol. 69, núm. 137 (2015), págs. 53-76; del mismo autor, «San José en el Carmelo Descalzo», *Estudios josefinos*, año 66, núm. 131 (2012), págs. 77-112.

143 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 15, s. f.; *Ibid.*, leg. 25, núm. 17, s. f. *Memorial simple de los hornamentos y demás cosas de plata...*; *Ibid.*, leg. 25, núm. 19, s. f.

144 *Ibid.*, leg. 25, núm. 17, s. f. *Memorial simple de los hornamentos y demás cosas de plata...*; *Ibid.*, leg. 25, núm. 19, s. f., de diez de abril de 1653. La talla de san José fue comprada en Valladolid por sesenta ducados.

145 AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1665, f. 4. Declaración de la abadesa y otras religiosas del convento de Santa Ana de Lazcano. Actualmente en el convento de Santa Teresa conservan un pequeño cuadro de la carmelita, pero dudamos que se trate del donado por María de Lazcano; sobre las iconografías de santa Teresa de Jesús, véanse: Cipriano AGUAYO: *Sermones predicados en la Beatificación de Be. M. Teresa de Jesús Virgen, fundadora de la Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*. Madrid: Vda. de Alonso Martín (impr.), 1615, págs. 99 y ss., citado en: María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ: *Los*

una imagen de la Virgen del Carmen, que puede ser la que el almirante llevaba en su nave La Capitana, y que a su muerte heredó María de Lazcano. Dicha talla era «como de tres cuartas de alto», y fue colocada por los frailes en el coro, presidiendo la comunidad¹⁴⁶. La que vemos hoy es una obra de la primera mitad del XVII, de clara filiación vallisoletana, con el tamaño de la de Oquendo y que fue regalada por la fundadora, lo que nos lleva a pensar que se trata de la misma pieza. Esta obra, a la que dedicaremos un estudio detenido en el futuro, es un trabajo de calidad, con buenas policromías, que muestra los rasgos formales de la escultura de Valladolid, como cierta rigidez y los característicos pliegues acartonados.

La devoción de María de Lazcano por san José imitaba el amor de Teresa de Jesús por el Santo Patriarca: «Querría yo persuadir a todos fuesen devotos de este glorioso santo, por la gran experiencia que tengo de los bienes que alcanza de Dios»¹⁴⁷. Su concreción plástica la tenemos en la valiosa talla entregada al convento, que costó sesenta ducados, de documentada procedencia vallisoletana y seguramente cercana a los modelos del escultor Gregorio Fernández¹⁴⁸. También responden a sus devociones particulares un

sermones y el arte, op. cit., págs. 113 y 114. Ignoramos cómo fue exactamente el cuadro de santa Teresa, pero para este sermonista de comienzos del XVII, la carmelita debía pintarse así: «A Santa Teresa píntala cercado el rostro de rayos, y resplandores nueva insignia de su beatificación, y al Espíritu Santo en figura de paloma aleteando delante de su rostro [...]. A su lado pintan la palma triunfadora de nuestro Salvador, que es la Cruz, quien la Santa está arrimada y por el tronco della ondea esta inscripción: *Aut pati, aut mori*, palabras que con afecto grande solía dezir la Santa a Dios en el fervor de su oración, Señor o salir desta vida y morir, o padecer continuamente por vos: finalmente pónenle por blasón y mote como que le sale de la boca estas palabras del Salmo 88, *Misericordias Domini in aeternum cantabo*: para siempre cantaré las misericordias del Señor. La pintan también con una Cruz en la mano, ahuyentando de sí muchos demonios, que armados con diferentes instrumentos bélicos, la venían a rendir y a vencer [...] tomándole un día el Salvador a la Santa la cruz que tenía en el rosario de entre las manos, quando se la bolvió venía mejorada, porque era una cruz riquísima de oro con quatro piedras preciosas muy más finas que diamantes, y en una dellas gravadas las cinco llagas del Redemptor»; sobre la iconografía de santa Teresa queremos destacar las siguientes obras: Fernando MORENO CUADRO: *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: El Monte Carmelo, 2016-2017, vol. I: *La herencia del espíritu de Elías*, vol. II: *Las series grabadas*; María José PINILLA MARTÍN: *Iconografía de Santa Teresa de Jesús* [tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.

146 Silverio de SANTA TERESA: *Historia del Carmen Descalzo, op. cit.*, t. IX, cap. XXV, pág. 693; Ignacio de ARZAMENDI: *El almirante Don Antonio de Oquendo, op. cit.*, pág. 375.

147 Sobre la devoción de santa Teresa de Jesús por san José: Tomás ÁLVAREZ FERNÁNDEZ: «San José», en *Diccionario de Santa Teresa*. Burgos: Monte Carmelo, 2001, págs. 385-391; Teresa de JESÚS [Santa Teresa de JESÚS]: *Libro de la Vida* [1563-1565]. Madrid: Real Academia Española. Galaxia Gutenberg, 2014, pág. 37.

148 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 19, s. f., de diez de abril de 1653. La talla de san José fue comprada en Valladolid por sesenta ducados.



Figura 141. Retablo de la Virgen del Carmen. Talla de la titular. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia



Figuras 142 y 143. Retablo de la Virgen del Carmen. Talla de la titular (detalles). Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia

cuadro de la Inmaculada Concepción¹⁴⁹ y una imagen de la Virgen de Aránzazu, «de mucha estimación». Asimismo, entregó dos lienzos de la Virgen con el Niño, uno de ellos para el coro, y una talla del Niño Jesús, siempre presente en los conventos, obras muy propias del fervor católico contrarreformista, que se vio atraído por los temas más familiares y cercanos¹⁵⁰. El Niño Jesús es un tema constantemente repetido, tanto por la religiosidad del momento como por el éxito logrado por el Niño de Martínez Montañés, que desde Sevilla se difundió a toda España. María de Lazcano ya había

149 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 15, s. f.; *Ibid.*, leg. 25, núm. 17, s. f. *Memorial simple de los hornamentos y demás cosas de plata...*; *Ibid.*, leg. 25, núm. 19, s. f.

150 *Ibid.*, leg. 25, núm. 17, s. f. «Memorial simple de los hornamentos y demás cosas de plata...

demostrado esta devoción antes cuando adquirió uno en 1632, precisamente de Sevilla, para el colegio de San Sebastián¹⁵¹.

El amor de María de Lazcano por san José y el Niño Jesús sigue el espíritu del Carmelo Descalzo, que alentó estos cultos, y a la propia Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, que insistieron en su devoción. La carmelita tuvo una visión del Niño recién nacido y desde este momento ordenó poner en cada una de sus fundaciones una imagen suya, que a veces ella misma regalaba a la comunidad, como hizo María de Lazcano. El vigor que adquieren estos temas encontró en la expansión conventual del XVII un medio idóneo para la multiplicación de sus imágenes, con diferentes iconografías¹⁵². La promotora siguió a Teresa de Jesús en todas estas devociones, pero también en la del Santo Cristo de Burgos, al que la mística de Ávila veneraba¹⁵³.

6.2. Ornamentos y telas para brillar

La actividad más importante en la vida conventual era la celebración de innumerables ceremonias religiosas, principalmente las misas. Para un digno desarrollo de la liturgia los frailes requerían de un amplio ajuar compuesto por piezas de orfebrería y ornamentos textiles. María de Lazcano entregó piezas de *orfebrería* sumamente valiosas, sobre todo de plata, y algunas de oro¹⁵⁴. Para oficiar la eucaristía dio un copón, cuatro cálices,

151 AHL, Colegios 63/1, fs. 200, 201 y 218. *Historia del Colegio de la Concepción...*, *op. cit.*; Ramón de INZAGARAY: *Historia eclesiástica de San Sebastián*, *op. cit.*, pág. 356; sobre la devoción al Niño Jesús y el modelo creado por Martínez Montañés y su presencia en Álava, véanse: Michele DOLZ: *El Niño Jesús. Historia e imagen de la devoción del Niño Divino*. Jaén: Almuzara, 2010; Ignacio CANO RIVERO, Ignacio HERMOSO ROMERO y María del Valme MUÑOZ RUBIO, (eds.): *Montañés, maestro de maestros*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2019; de Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA: «Un Niño Jesús...», *op. cit.* y «Niños montañesinos en Álava», *op. cit.*; sobre diversas tallas con la iconografía del Niño Jesús conservadas en Álava, véase: Fernando TABAR ANITUA: *Barroco importado...*, *op. cit.*, pág. 203.

152 Sobre la iconografía de san José en las artes, véase: Sandra de ARRIBA CANTERO: *Arte e iconografía de san José en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013; Jesús URREA FERNÁNDEZ: «Dos san José ignorados de Gregorio Fernández», *Estudios josefinos*, núm. 59 (1976), págs. 71-74; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «Iconografía de san José: sus fuentes», *Estudios josefinos*, núm. 52 (1972), págs. 203-212; sobre la representación de san José y el Niño Jesús en la Contrarreforma católica, véase: Emile MÂLE: *El arte religioso de la Contrarreforma...*, *op. cit.*, págs. 291-299 y 299-304.

153 Teresa de JESÚS [Santa Teresa de JESÚS]: *Libro de las Fundaciones*, *op. cit.*, págs. 662 y 1252. Con la devoción al Santo Cristo de Burgos, María de Lazcano seguía el espíritu de Teresa de Jesús, también devota de la imagen, a cuya capilla en Burgos acudió para pedirle su intercesión para fundar el convento de San José y Santa Ana de esta ciudad, en 1582.

154 Sobre los ajuares de plata y orfebrería en Guipúzcoa, véanse: Ignacio MIGUÉLIZ VALCARLOS: «Platería barroca del taller de Pamplona en Guipúzcoa», *Príncipe de Viana*, vol. 67, núm. 237 (2006), págs. 17-54; del mismo autor, *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008.

dos incensarios, dos juegos de vinajeras, una naveta con su cuchara, una salvilla, dos candelabros grandes y unos pequeños, y un sagrario. Además, la fundadora les regaló una cadena de oro de dos vueltas de más de seiscientos reales de valor, que debían servir para hacer la necesaria custodia¹⁵⁵. Otros objetos entregados fueron dos cofres, un vaso de plata, un pequeño farol de bronce y cristal, un rosario de coral y plata, y la pila para el agua bendita¹⁵⁶. La pieza más costosa fue una lámpara de plata destinada a la capilla mayor y valorada en doscientos ducados, que la fundadora entregaba el siete de diciembre de 1661, estando ya en Santa Ana como novicia. Esta ordenó a los religiosos ponerla al día siguiente, es decir, el ocho de diciembre, fiesta de la Concepción¹⁵⁷. Al elegir esta fecha, acreditaba una vez más su devoción por el misterio inmaculista.

También es larga la lista de *textiles* donados por María de Lazcano, como numerosos ternos, albas y casullas con los diferentes colores litúrgicos, y otros tipos de piezas¹⁵⁸. La fundadora regaló a los carmelitas: seis ternos de damasco y raso, de color blanco, rojo y negro; once casullas, seis de ellas con sus albas y manteles; dos frontales de damasco; tres albas, una de tela de Holanda con sus encajes de hilo de pita, de gran valor; corporales de *Cambrai*; dos palios de terciopelo carmesí para las procesiones con la eucaristía, bordados en oro y seda; seis tafetanes de colores para colgarlos en la capilla mayor, rojos y morados, y otros seis para tapar los cálices; un dosel de damasco rojo; seis manteles para los altares; el «pabelloncico» verde para el Santísimo Sacramento; una alfombra grande; sesenta y un varas de damasco para hacer ornamentos y casullas; y una «tapicería» de nueve piezas, es decir, nueve tapices, de «figuras» de seda y lana, para adornar la capilla mayor y el crucero¹⁵⁹.

155 Estas piezas tenían un valor de seiscientos veintisiete ducados; APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 15. Documento relativo a los autos de posesión del convento de Santa Teresa de Lazcano. Los candeleros eran candelabros que se colocaban en el altar, flanqueando la cruz o la custodia; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 15, s. f.; *Ibid.*, leg. 25, núm. 17, s. f. *Memorial simple de los hornamentos y demás cosas de plata...*

156 *Ibid.*, leg. 25, núm. 17, s. f. Memorial simple de los hornamentos y demás cosas de plata...

157 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 3. Testamento de María de Lazcano; AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1664, f. 8. Además, la fundadora daba cuatrocientos ducados en censos para que con su renta se comprase aceite para mantener la lámpara encendida; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 21, s. f. Si el superior del convento decidía quitar la lámpara de su lugar, esta debía devolverse a la patrona, y si esta había fallecido, tenía que entregarse al convento de Santa Ana de Lazcano.

158 Estas piezas estaban valoradas en novecientos cincuenta ducados.

159 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 3. Testamento de María de Lazcano; AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1664, f. 8. Licencia de la orden del Carmelo Descalzo para que el convento de Santa Teresa de Lazcano pueda aceptar las obras pías de María de Lazcano; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 15, s. f.; *Ibid.*, leg. 25, núm. 17, s. f. *Memorial simple de los hornamentos y demás cosas de plata...*

Estos tapices fueron sin duda lo más relevante de lo entregado por María de Lazcano. Como en multitud de catedrales, conventos y palacios estas piezas dejaron constancia de la riqueza de sus propietarios o donantes, y recogían mensajes religiosos y profanos. En el País Vasco, el palacio vitoriano de los Velasco tuvo importantes tapices¹⁶⁰. Los donados a Santa Teresa tuvieron que ser de gran tamaño y valor, dados los lugares a los que iban destinados, y contribuían con el resto de los textiles a transformar por completo el interior y dotarlo de un programa religioso. Su presencia en Santa Teresa obedeció a las mismas intenciones que los de otros monasterios y conventos como los de las Descalzas Reales de Madrid. En 1625 la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y regente de los Países Bajos, regalaba al monasterio una serie de veinte tapices diseñados por Rubens y tejidos en Bruselas, con una iconografía muy contrarreformista: el triunfo de la Eucaristía¹⁶¹. También el convento madrileño de Santa Teresa de Jesús recibió una colección de tapices, datados en el siglo XVII. Se trata de un conjunto de nueve piezas, como en Lazcano, regalado por los fundadores Nicolás Gaspar Felipe de Guzmán y Caraffa, príncipe de Stigliano, y su mujer, María Álvarez de Toledo¹⁶².

Las noticias sobre el ajuar donado por María de Lazcano nos dan una visión bastante completa de la dotación conventual, que nos permite evocar la riqueza de los oficios y procesiones. Los ricos ternos, frontales y palios, las bellas piezas de orfebrería dispuestas sobre la mesa del altar cubierta con manteles, y las paredes de las que colgaba una tapicería de nueve piezas, son el testimonio de unas celebraciones más acordes con el espíritu del triunfo de la Iglesia, que de la sobriedad carmelitana.

Los objetos artísticos y piezas citados formaron parte habitual de los ajuares fundacionales; con ellos también se regalaron frecuentemente reliquias de santos y mártires¹⁶³.

160 Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE: «La ‘colección Troya’...», *op. cit.*, págs. 462-466; del mismo autor, «El Ciclo de Troya...», *op. cit.*, págs. 125-170.

161 Ana GARCÍA SANZ: «Los tapices del triunfo de la Eucaristía. Función y ubicación en el Monasterio de las Descalzas Reales», en Alejandro VERGARA (comisario): *Rubens. El triunfo de la Eucaristía* [catálogo de la exposición]. Madrid: Museo del Prado; Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2014, págs. 30 y 32. Isabel Clara Eugenia regaló los tapices como exvoto en agradecimiento por la victoria de los españoles en Breda, en junio de ese año, y estaban destinados a decorar la iglesia de las Descalzas el Viernes Santo y durante la celebración de la Octava del Corpus.

162 Juliana SÁNCHEZ AMORES: «Las colgaduras bordadas del convento de Santa Teresa de Jesús de Madrid: en el M.A.N.», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. III, núm. 2 (1985), págs. 177, 180, 182, 184 y ss.; Mercedes GÓMEZ MENÉNDEZ: «Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa en Madrid...», *op. cit.*, págs. 30 y 34.

163 Ángela ATIENZA LÓPEZ: «Nobleza, poder señorial y conventos en la España Moderna...», *op. cit.*, págs. 256 y 257. Desde el medievo y durante el Antiguo Régimen las élites fundadoras de conventos proveyeron a estos de reliquias de mártires y santos que atraían la devoción de las gentes y que, a la vez, fueron fuente de recursos para los

En el caso que nos ocupa, la fundadora entregó a los frailes una reliquia, la cabeza de san Teodoreto, obispo de Ciro y teólogo, colocada en su relicario «que es una de las más preciosas joyas que les ha dado y que más estima el convento», y acompañada por dos bujías de plata para embellecer su culto¹⁶⁴. La presencia de esta reliquia en Lazcano, aunque obedece a una larga tradición en la Iglesia, está muy relacionada con la Contrarreforma, que respaldó su veneración para hacer frente a su repudio por los protestantes. Acorde con su importancia y siguiendo la costumbre, la cabeza de Teodoreto se guardaba en un relicario de orfebrería, en la sala capitular del convento, con el máximo decoro. En el de Santa Ana se conserva un buen número de ellas en un armario expositor, también en la sala capitular. El valor religioso y moral de las reliquias de santos y mártires, como modelos morales a seguir, las convirtió en objetos preciadísimos por las comunidades religiosas, que vieron en ellas un medio de conmover al fiel y, por ello, las conservaron en bellos estuches y cajitas de orfebrería¹⁶⁵.

Curiosamente, la fundadora también ordenó la realización de un reloj para el convento, hoy desaparecido: «Itt. digo que [...] hace mucha falta en este Concejo un buen reloj, así para el servicio de los dichos mis Conventos, como para los Vecinos, ientes y vi-nientes de él, me ha parecido muy conveniente y necesario que aia un reloj que ande con concierto y cuidado y mando que lo mejor parado de mis bienes, mis testamentarios hagan hacer un reloj bueno, y le pongan en la dicha Iglesia del dicho mi Convento de Religiosos Carmelitas Descalzos quanto antes que se pudiere, [...] y encargo a los Religiosos de él que cuiden mucho del buen gobierno del reloj [...] con sus quartos despertadores y la mano con sus números para saber [...] de la hora»¹⁶⁶. El reloj fue realizado por el maestro de campanas Pedro de Facuembra, en estaño y bronce, con un coste de 11 760 reales, durante el priorato de fray Alonso de la Madre de Dios, entre 1664 y 1667¹⁶⁷. La presencia de este reloj es muy significativa porque no era habitual en

religiosos a través de las donaciones. Estos personajes regalaron asimismo imágenes, supuestamente prodigiosas, que eran veneradas como medio de obtención de favores y protección.

164 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 17, s. f. *Memorial simple de los hornamentos y demás cosas de plata...*; *Ibid.*, leg. 25, núm. 19, s. f., de diez de abril de 1653; Enrique FLÓREZ: *España sagrada* (ed. Rafael Lazcano). Madrid: Revista Agustiniiana, 2000, t. 1, pág. 202. Teodoreto (Antioquía, ca. 393 - Ciro, 458-466) fue obispo de Ciro, en la provincia eufratense o Siria Comágena, y teólogo de la escuela de Antioquía. Ante lo extraño de la presencia de esta reliquia en Guipúzcoa pensamos que dicho obispo podía haber predicado en España, pero no hemos encontrado ninguna confirmación al respecto.

165 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*. Pamplona: Universidad de Navarra; Fundación Fuentes Dutor, 2018, pág. 362.

166 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 14. Testamento de María de Lazcano; AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1666, f. 108.

167 AGG-GAO PT2407, Domingo de Hercilla, año 1667, f. 84. Inventario de diversos bienes y documentos de la herencia de María de Lazcano, de veinticinco de mayo de 1667; AP-

un convento del XVII, pues este «tenía que vivir hacia dentro»; también tuvo uno el de Santa Teresa de Ávila, donde fue objeto de polémica¹⁶⁸.

6.3. Un gran retablo para embellecer el culto

En cualquier templo católico el principal mueble litúrgico, después del sagrario, es el retablo mayor¹⁶⁹. Ideado como sermón visual y marco para la celebración eucarística, sintetiza en sus programas iconográficos la fe católica y la redención cristiana, con énfasis en la intercesión de los santos, carácter reforzado por el simbolismo del dorado. El retablo, y especialmente el mayor, «configura el escenario teatral de la liturgia, el dogma, la piedad y la devoción católicas»¹⁷⁰. Ya hemos indicado que algunos carmelitas sobresalieron como artífices de retablos y de las pinturas, tallas y dorados de los mismos, y con su labor contribuyeron al desarrollo y difusión de estilos y modelos¹⁷¹.

El retablo mayor es el único que podemos relacionar con María de Lazcano, pues los colaterales del Santísimo y san José son del siglo XVIII. Esta obra ha recibido la atención de investigadores como Pedro Luis Echeverría Goñi y Ricardo Fernández Gracia, Ignacio Cendoya y Pedro Montero¹⁷². El retablo fue ejecutado entre 1664-1667 por fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, sobre traza de fray Alonso de la Madre de

NAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 20.

- 168 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «El convento de Santa Teresa...», *op. cit.*, págs. 312 y 313.
- 169 Sobre la retablística en el País Vasco y territorios limítrofes, véanse: IGNACIO CENDOYA ECHÁNIZ: *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones, 1992; María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «El arquitecto Juan de Ursularre y Echeverría y sus proyectos retablísticos en Guipúzcoa», *Anales de Historia del Arte*, núm. 5 (1995), págs. 77-92; Julen ZORROZUA SANTIESTEBAN: *El retablo barroco vizcaíno en el ámbito de la diócesis de Calahorra y La Calzada* [tesis doctoral]. Lejona: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 1998; José Javier VÉLEZ CHAURRI: «La escultura barroca en el País Vasco...», *op. cit.*, págs. 47-115; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: *Erretaulak...*, *op. cit.*, vols. 1 y 2; José Javier VÉLEZ CHAURRI: «El retablo y la escultura barroca en Cantabria...», *op. cit.*, págs. 183-343.
- 170 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «Precisiones conceptuales y tipología del retablo», en Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI (aut.): *Erretaulak...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 39 y 41.
- 171 Sobre el papel de los frailes carmelitas en las artes, véase: Bruno de SAN JOSÉ y Egmidio de la SAGRADA FAMILIA: «Artes y artistas del Carmelo español», *Monte Carmelo*, vol. XLIX, núm. extraordinario (1948), págs. 127-136; Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «El convento e iglesia de los Carmelitas...», *op. cit.*, pág. 819.
- 172 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos...», *op. cit.*, págs. 201 y ss.; Ignacio CENDOYA ECHÁNIZ: *El retablo barroco en el Goierri...*, *op. cit.*, págs. 222, y 225-227; Ignacio CENDOYA ECHÁNIZ y Pedro María MONTERO ESTEBAS: «Lazkao...», *op. cit.*

Dios, los dos carmelitas y el segundo prior del convento en esos años¹⁷³. Es un trabajo de calidad tanto en mazonería como lienzos, estos obra del navarro Vicente Berdusán, importante figura en la pintura navarro-aragonesa del último tercio del XVII. Se trata de un retablo clasicista de planta recta, cuerpo único, tres calles delimitadas por cuatro columnas acanaladas gigantes corintias, y ático con pilastras cajeadas. Presenta abundante decoración de hojarasca y acantos en friso y ático, florones y tarjetillas, con labores de dorado y estofados propios de la fase del natural de la policromía barroca¹⁷⁴. El sagrario original se ha perdido y su lugar permanece vacío. Este retablo está considerado como uno de los primeros ejemplos de cuerpo único en la zona, lo que, unido al predominio de la pintura como soporte iconográfico, acercan esta obra a modelos cortesanos¹⁷⁵. Este último rasgo le proporciona singularidad, porque en Guipúzcoa la abundancia de bosques propició la retablística de talla.



Figura 144. Retablo mayor. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia

La única imagen de bulto, la de santa Teresa, es de factura castellana y se encuentra en la calle central, representada como doctora de la Iglesia, mientras el banco, calles laterales y ático acogen los nueve lienzos de Berdusán¹⁷⁶.

173 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 20.

174 Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA: *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2000; del mismo autor, «Evolución de la policromía barroca en el País Vasco», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 455-470; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: *Policromía renacentista y barroca*. Madrid: Información y Revistas, 1992 (Cuadernos de Arte Español, 48); del mismo autor, «Evolución de la policromía en los siglos del Barroco: fases ocultas, revestimientos, labores y motivos», *PH*, núm. 45 (2003), págs. 97-104.

175 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: *Erretaulak...*, *op. cit.*, vol. 2, págs. 779 y ss.; José Javier VÉLEZ CHAURRI: *El retablo barroco en los límites...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 251 y 253; Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «Precisiones conceptuales...», *op. cit.*, pág. 53.

176 Sobre las pinturas de Vicente Berdusán en Lazcano, es fundamental: Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y RICARDO FERNÁNDEZ GARCÍA: «Vicente y Carlos Berdusán, pintores de santa Teresa. Nuevos lienzos en Pamplona y Lazcano», en José María JÁUREGUI (coord.): *Santa Teresa en Navarra...*, *op. cit.*, págs. 287 y ss. Los autores valoran en profundidad



Figura 145. Santa Teresa de Jesús. Talla. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Retablo mayor

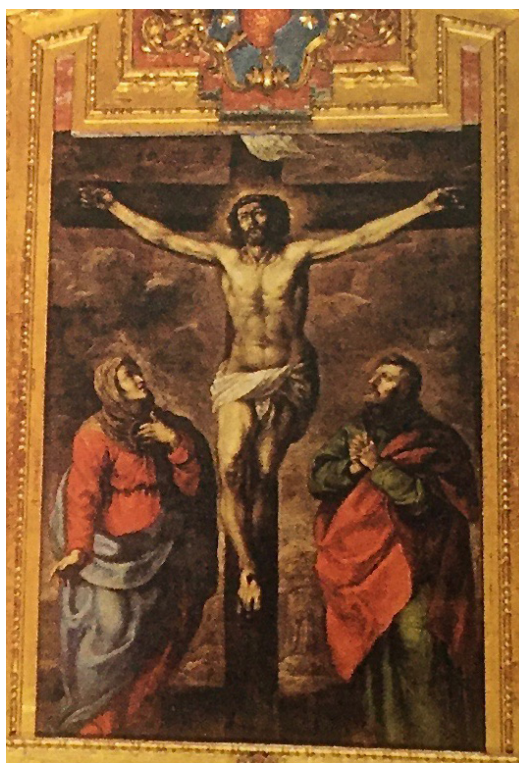


Figura 146. Calvario. Vicente Berdusán, 1664. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Retablo mayor

Los del banco representan un ciclo dedicado a la santa titular: la Transverberación; santa Teresa recibiendo un clavo de Cristo; imposición a la carmelita del collar por María y san José; y Santa Teresa y su hermano Rodrigo encontrados por su tío en su huida del hogar familiar. En la calle del evangelio se disponen los lienzos de la Inmaculada y san Elías, en la de la epístola los de la Visitación y san Eliseo y, en el ático, el Calvario firmado por Berdusán y fechado en 1664. Los efectos de claroscuro, dinamismo y el dramatismo del Calvario recuerdan a obras suyas de Tudela, Funes y Huesca. Las pinturas muestran la pericia y técnica del pintor, que se inspiró para algunas de ellas en grabados del flamenco Collaert¹⁷⁷. Santa Teresa de Lazcano no es el único convento carmelita con obra de Berdusán: las descalzas de Alba de Tormes también tienen pintura suya con iconografía teresiana.

las pinturas, las atribuyen a Vicente Berdusán y las fechan en 1664; sobre Berdusán en general: María Concepción GARCÍA GAINZA y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA (comisarios): *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* [catálogo de la exposición]. Pamplona: Gobierno de Navarra; Institución Príncipe de Viana, 1998; Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: «Vicente Berdusán y su entorno artístico», en María Concepción GARCÍA GAINZA y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA (comisarios): *El pintor Vicente Berdusán...*, *op. cit.*, págs. 25-56.

177 Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: *Erretaulak...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 780.

La comisión y financiación del retablo mayor fue usual entre los fundadores de conventos pues era, aparte del propio edificio, el signo más visible de su patronazgo y riqueza. Este comportamiento, cronología de ejecución e iconografía nos permiten atribuir la obra a la iniciativa de María de Lazcano. El retablo se realiza entre 1664 y 1667, inmediatamente después de fallecer la fundadora, y los temas representados obedecen a sus devociones personales y a las del Carmelo Descalzo, que tanto quiso, como santa Teresa y la Inmaculada Concepción, san Elías y san Eliseo¹⁷⁸. Hemos comentado ya que María de Lazcano tuvo un cuadro de la santa, muy querido por ella, así como su fervor por la Inmaculada, bajo cuya advocación puso el colegio de San Sebastián, encargando una talla con ese tema para la primera fundación que la Compañía tuvo en esa ciudad. No obstante, la principal evidencia de su amor inmaculista es su propio retrato con su hijo y la Concepción¹⁷⁹. Todas estas consideraciones refuerzan nuestra idea de que la voluntad de María de Lazcano estuvo detrás de la ejecución del retablo.

7. Santa Teresa de Lazcano como escenario de poder y panteón funerario

La fundación brindó a su promotora una ocasión para hacer alarde de su honor, virtud y dominio, brillantemente escenificados en la toma de posesión del convento por la comunidad y la traslación del Santísimo. También obedeció a estas intenciones la comisión de un panteón funerario en la capilla mayor, con dos nichos para acoger sus restos y los de su hija.

7.1. Signos de preeminencia

La exaltación de la fundadora se evidenció en la toma de posesión del convento y en la traslación del Santísimo al nuevo templo, acontecimientos en los que María de Lazcano se sirvió del aparato de ostentación barroco propio de esas celebraciones, para exhibir su poder¹⁸⁰. Los dos episodios quedaron recogidos con detalle en el Libro Becerro de Lazcano. El siete de junio de 1641 la comunidad tomaba posesión del convento, instalado provisionalmente en el palacio mudéjar, anunciándolo a los vecinos a toque de campana. En una sala de la planta baja que iba a servir de iglesia mientras se levantaba

178 *Ibid.*, págs. 781 y 782.

179 Nicolás de SORALUCE Y ZUBIZARRETA: *Historia General de Guipúzcoa*, *op. cit.*, págs. 137 y 138. La provincia de Guipúzcoa realizó todos los años el juramento de defender la Inmaculada Concepción, desde 1620 hasta su supresión en 1858, al elevarse a dogma; Ramón de INZAGARAY: *Historia eclesiástica de San Sebastián*, *op. cit.*, pág. 356.

180 Antonio BONET CORREA: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones del barroco español*. Madrid: Akal, 1990, págs. 5 y 7.

la nueva, los frailes dispusieron un altar con el sagrario y fray Bernardo de la Cruz celebró la primera misa, a la que asistieron muchos vecinos de Lazcano¹⁸¹.

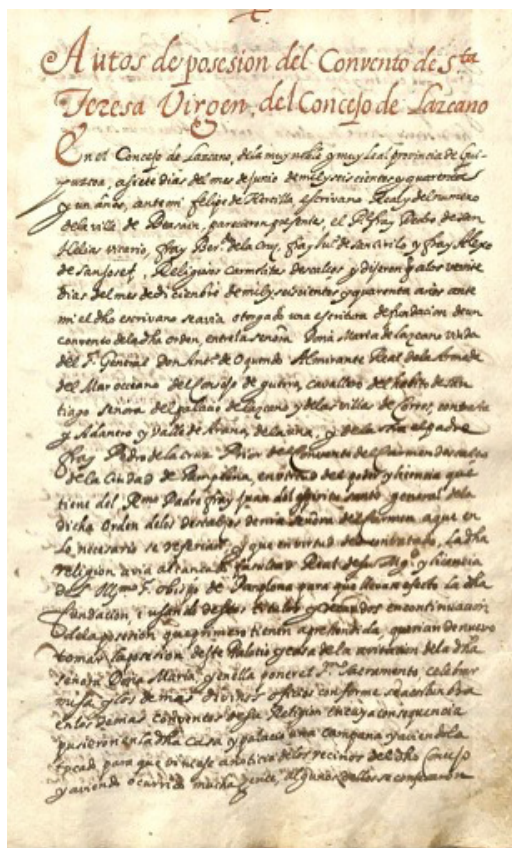


Figura 147. Autos de posesión del convento de Santa Teresa de Lazcano. APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 15

A continuación, se cantó el *Tedeum Laudamus* y se celebraron otras eucaristías seguidas de la conventual, a la que acudió María de Lazcano como fundadora:

«i como a tal en la puerta de la dicha Iglesia le aguardó el dicho Padre fr. Pedro de San Helías, vicario, revestido con diácono y subdiácono, y le recibió con cruz y a la entrada le dio a adorar y el diácono el agua bendita, y acompañando la llevaron a la dicha señora al sitial y estrado que para ello estaba prevenido, y de nuevo comenzaron a cantar el *Tedeum Laudamus*. Y acavada con esta solemnidad comenzaron a cantar de nuevo una vigilia de difuntos y después della una misa cantada de Réquiem, en sufragio de los difuntos que son de la obligación de la dicha señora Doña María, y

181 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 15. Autos de posesión del convento de Santa Teresa de Lazcano. El documento dice «querían de nuevo tomar la posesión», porque había habido otra previamente, pero la licencia requerida para la fundación no llegó en plazo y se hubo de obtener otra nueva.

durante ella le incensaron y no le dieron la paz por ser la dicha misa de Réquiem, pero protestaron de darla en todas las ocasiones que sucediere hallarse su señoría y sus subcesores perpetuamente en las misas conventuales que se celebraren en el dicho Monasterio. Y acavada la dicha misa en sufragio de los mismos Difuntos se cantó un responso, y acavados estos sufragios prometieron que agora y perpetuamente darán a la dicha señora y demás sus subcesores en el dicho Patronato y fundación todas las honrras y prerrogativas que contiene la dicha escritura de fundación, y todas las demás que conforme a derecho le pertenecen. Y durante todo el dicho tiempo como tal patrona y fundadora estuvo la dicha señora Doña María de Lazcano en el dicho estrado»¹⁸².

La traslación del Santísimo desde la parroquia se celebró el veintiuno de febrero de 1661 y, como el anterior acontecimiento, sirvió a la exaltación de la fundadora y su familia. La celebración también debe ser entendida como manifestación del fervor eucarístico contrarreformista, pues Trento insistió en la presencia real de Dios en la Sagrada Forma, frente a su negación por los luteranos. Además, fue una jornada festiva para los vecinos de Lazcano y alrededores, que disfrutaron de un banquete y juegos, celebraciones en las que María de Lazcano y sus familiares ocuparon un lugar destacado, junto a los frailes y autoridades eclesiásticas. A la traslación acudieron los priores de los conventos de Pamplona, Corella, Calahorra y Logroño, que durante tres días predicaron, confesaron, y oficiaron misas. Así lo narra el Libro Becerro de Lazcano:

«Dicho día domingo por la mañana hacia las diez fue toda la comunidad a la Iglesia Parrochial desta villa, donde estava prevenido D. Matheo de Ymaz, vicario della, con otros dos beneficiados para traer el Santísimo. Ordenose la processión con grande acompañamiento, ceras, música y danças muy buenas, hubo altares, villancicos y fuentes de vino y agua, fuegos, mojiganga y gansos y otros juegos y entretenimientos, con que a lo espiritual y temporal se regocijó muy bien la fiesta los tres días de carnestolendas, en que hizo famoso tiempo, siendo así que la semana antes y el sábado a la noche se undía la tierra de aguas [...]. Los Patronos, sus sobrinos D. Diego de Espina y D. Balthasar, D^a Josefa de Arriola muger de D. Diego susodicho y todos se esmeraron»¹⁸³.

En todos los conventos el patronazgo de los fundadores se exteriorizó en unos «signos» o «marcas» visuales de hegemonía, como ciertas deferencias en las celebraciones litúrgicas, y la reserva de asientos en la capilla mayor, simbólicamente elevados. En Santa Teresa se puso uno para los patronos en el lado del evangelio, de terciopelo carmesí¹⁸⁴. María de Lazcano no se conformó con este privilegio y ordenó la ejecución de una tribuna en la capilla mayor para ella y su familia, como en la Encarnación

182 *Ibid.*, fs. 15 y 16. Autos de posesión del convento de Santa Teresa de Lazcano.

183 *Ibid.*, f. 1. Documento relativo a la traslación del Santísimo desde la parroquia de Lazcano a la iglesia conventual de Santa Teresa de Lazcano.

184 *Ibid.*, fs. 15 y 16. Autos de posesión del convento de Santa Teresa de Lazcano.

madrileña para los reyes, que en Lazcano no llegará a hacerse, y también dispuso un estrado para sus parientes¹⁸⁵. Además, la comunidad se obligaba a dar a la fundadora y sus sucesores «los honores acostumbrados, esto es, Paz en las misas solemnes, incensarlas, darles velas en las procesiones y en ellas lugar honorífico». Y, naturalmente, se atribuía la prerrogativa de poner sus escudos de armas donde le pareciere¹⁸⁶.

El número de misas y responsos así como el lugar de su celebración tenían asimismo un valor representativo, porque daban cuenta de la posición del difunto: María de Lazcano encargó a los carmelitas officiar en su convento ochocientas misas, con un estipendio de dos reales de vellón por cada una¹⁸⁷. Igualmente, la comunidad se obligaba a ofrecer dos misas diarias por las almas de las fundadoras, se comprometía a dedicarles una hora de la oración diaria de un religioso, así como la disciplina de todos los frailes una vez por semana. Con el mismo sentido salvífico, la fundadora mandaba officiar cada año cuatro misas cantadas los días de fallecimiento de su marido e hijos: san Jerónimo, Corpus Christi, san Antonio de Padua, y el día en que falleciera ella¹⁸⁸. Durante su celebración debían ponerse cuatro velas en el altar mayor, cuatro en los dos colaterales y cuatro más sobre el túmulo, acompañado por dos hacheros grandes¹⁸⁹.

El templo no sirvió únicamente para el enaltecimiento de su fundadora, sino también para la glorificación de la propia Orden, con un programa que comenzaba en el exterior con la propia fachada, que proclama que es una fundación carmelita, y la hornacina con la imagen titular. Este discurso continuaba en el interior donde las iconografías de los retablos, lienzos y tallas, aludían a devociones muy queridas por los carmelitas, especialmente la Virgen del Carmen y santa Teresa, que constituían la imagen particular del Carmelo Descalzo.

7.2. Enterramientos

El concilio de Trento reiteró la existencia del purgatorio, como lugar de expiación de los pecados previo al cielo, lo que propició la fundación de capellanías y el encargo de sufragios por la salvación del alma que, se creían, podían acortar el tiempo allí. La celebración de estas misas y oficios impulsó a los pudientes a comprar o construir capillas

185 Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: «Los artífices del Real Convento...», *op. cit.*, págs. 374 y 375.

186 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 11. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano.

187 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 1. Testamento de María de Lazcano.

188 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), carpeta 02-caja 817, f. 11. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano.

189 AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1664, f. 8. Licencia de la orden del Carmelo Descalzo para que el convento de Santa Teresa pueda aceptar las obras pías de María de Lazcano, de veintitrés de septiembre de 1664.

y mausoleos, y a competir por apropiarse de la cabecera del templo, el espacio más codiciado por las familias de rango. Lo que hacía esta parte tan deseada era su cercanía al altar mayor, la más sagrada de la iglesia porque en ella se celebraba la misa, lo que aumentaba las posibilidades de salvación, según la mentalidad de la época. Naturalmente, los poderosos pagaban por este privilegio elevadas sumas, de modo que la jerarquización de los interiores religiosos se convirtió en una fuente de ingresos importantísima para parroquias y conventos y, a cambio, el fallecido perpetuaba su recuerdo. Los más ricos no se conformaron con lo anterior y fundaron sus propios conventos: en estos una comunidad entera oraba por las almas de los patronos, cuyos restos descansaban en panteones funerarios en la capilla mayor, transformada en escenario de exaltación pública de la piedad y virtud del linaje¹⁹⁰. El modelo a imitar fue el del monasterio de El Escorial, donde los Jerónimos custodiaban los cuerpos de los Austrias y rezaban por sus almas. María de Lazcano, emulando lo realizado por los reyes y otros muchos nobles, fundó Santa Teresa como lugar de sepultura para ella misma, su hija y sucesores, reservando la capilla mayor y el crucero a tal fin, aunque permitía a los frailes enterrar a quienes quisieran en el resto del templo¹⁹¹. La fundadora dispuso la ejecución de un mausoleo funerario en la cabecera, y para ello encargó la apertura en sus muros de dos nichos flanqueando el altar mayor, uno para acoger sus restos y otro para los de su hija: «poniendo en ellos el vulto de dicha señora Doña María y el de su hija la señora Marquesa Doña Theresa de Oquendo y Lazcano»¹⁹². Los arcosolios debían hacerse «de la calidad y autoridad que a semejantes personas se debe», y coronarse con la heráldica familiar¹⁹³. En la segunda mitad del siglo pasado los benedictinos desmontaron los arcosolios y los trasladaron a los extremos del crucero, permaneciendo en la capilla mayor los escudos que los coronaban, aunque a menor altura de la original. La fundadora pidió la traza de estas obras a fray Alonso de San José, que había dado ya la de la iglesia conventual, que fue mínimamente modificada para añadir medio pie más de ancho¹⁹⁴. El trabajo se encomendó a Miguel de Abaría:

«El dicho Miguel de Abaría ha de hazer, en conformidad de la traza que hizo el padre fray Alonso de Sant Joseph trazista en el conbento del Car-

190 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS y Raquel NOVERO PLAZA: «La representación del poder...», *op. cit.*, pág. 253 y 254; véase también: Raquel NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte...*, *op. cit.*

191 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), Carpeta 02-Caja 817. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano, fs. 11 y 13.

192 AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1664, f. 8. Licencia de la orden del Carmelo Descalzo para que el convento de Santa Teresa pueda aceptar las obras pías de María de Lazcano, de veintitrés de septiembre de 1664.

193 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), Carpeta 02-Caja 817. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano, fs. 11 y 13.

194 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 44. Escritura entre María de Lazcano y Miguel de Abaría sobre la fábrica de dos nichos, de veinte de julio de 1650.

men Descalzos de este concejo, dos nichos [...] que la dicha obra la ha de entregar el dicho maestro acabada».

El cantero se comprometía a hacer su trabajo entre septiembre de 1650 y de 1652, por mil quinientos sesenta ducados que cubrían los gastos de material, acarreo, labra y su propio sueldo¹⁹⁵.



Figura 148. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Heráldica de los Lazcano y Oquendo originariamente dispuesta sobre los monumentos funerarios

Los arcosolios, idénticos, se articulan en dos cuerpos. El inferior, oculto hoy a la vista en ambos por la sillera de coro, se abre en un vano adintelado que originariamente daba acceso a la sacristía, y se remata en pronunciada cornisa. El superior sigue el esquema de arco de triunfo, modelo que resurge aplicado a monumentos funerarios en la segunda mitad del XVI¹⁹⁶. Se trata de un arco de medio punto de amplia luz y rosca moldurada, flanqueado por pilastras acanaladas sin basa ni capitel, entablamentos sin arquitrabe, friso liso, y pronunciada cornisa. Los dos se rematan con frontón triangular roto por otro curvo, y bolas escorialenses de reminiscencias funerarias sobre pedestales¹⁹⁷. El tímpano lo ocupa una placa sobre peana con una inscripción, que los benedictinos colocaron el pasado siglo, y con la que continuaban la tradición de incorporar inscripciones laudatorias en los mausoleos funerarios¹⁹⁸. Son dos obras del barroco clasicista que remiten a Vignola y su *Regla* en la combinación y ruptura de frontón recto y curvo, columnas anilladas o fajadas que son pilastras en Lazcano, el tratamiento de la clave, y las bolas sobre pedestales. Incluso la placa del tímpano imita a Vignola¹⁹⁹.

195 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1651, f. 23. Carta de pago de setecientos ducados para María de Lazcano otorgada por Miguel de Abaría, de seis de diciembre de 1651; AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 44. Escritura entre María de Lazcano y Miguel de Abaría sobre la fábrica de dos nichos de veinte de julio de 1650.

196 María José REDONDO CANTERA: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pág. 114.

197 Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria...*, *op. cit.*, pág. 100. Este juego recto-curvo lo podemos apreciar, aunque articulado de modo diferente, en el remate de la portada de la capilla de San Martín en la iglesia vitoriana de San Miguel.

198 María José REDONDO CANTERA: *El sepulcro en España...*, *op. cit.*, págs. 270 y 271.

199 Jacome de VIGNOLA: *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura*, *op. cit.*, s. p., láminas XXXXIII y XXXXIII.



Figura 149. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Monumento funerario destinado inicialmente a María de Lazcano. Cuerpo superior



Figura 150. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Monumento funerario de María Teresa de Oquendo y Lazcano. Cuerpo superior



Figura 151. Lazcano. Convento de Santa Teresa. Iglesia. Monumento funerario de María Teresa de Oquendo y Lazcano. Cuerpo inferior oculto por la sillería de coro

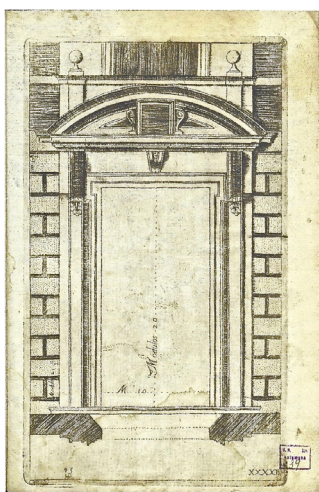


Figura 152. Jacome de Vignola: *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura*, op. cit., lámina xxxvii

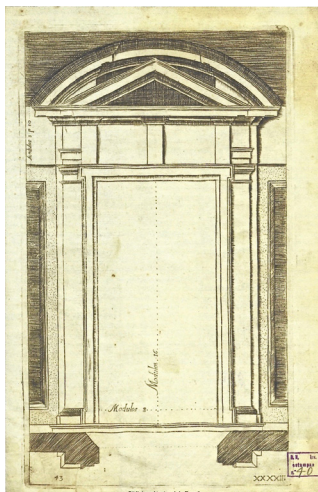


Figura 153. Jacome de Vignola: *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura* op. cit., lámina xxxviii

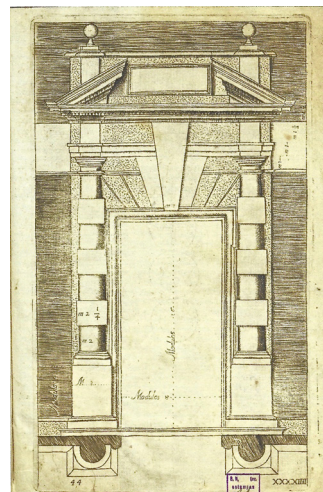


Figura 154. Jacome de Vignola: *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura* op. cit., lámina xxxviii

En cuanto a los materiales empleados, la documentación solo nos habla de piedra, sin especificar de qué tipo o lugar, pero podemos observar que se trata de caliza negra y blanca. La primera se empleó en la fábrica de la obra y se trató con un «polimento» del mismo color que le proporciona un aspecto liso y brillante. La blanca se utilizó en placas, anillos de pilastras y dovelaje, y estaba destinada a dorarse, «bien atrinchada de manera que se pueda dorar sin quebradura ninguna», aunque finalmente tal labor no se realizó²⁰⁰. Estas labores de dorado podemos verlas en monumentos funerarios del XVI, combinadas con policromías²⁰¹. El juego cromático aportado en Lazcano por la piedra aporta a la obra una intensa solemnidad y lo podemos apreciar en ejemplos cercanos. En Vitoria, en la portada de la capilla de San Martín en la iglesia de San Miguel (ca. 1611-1622), se empleó caliza negra de Anda y blanca de Ajarte, aunque no se aplicó pulimento alguno²⁰². La de Ajarte, conocida como *lumaquela*, fue la más utilizada en la construcción monumental en Álava, constatándose también su uso en las provincias de Burgos y Palencia²⁰³. Dadas las conexiones de María de Lazcano con Vitoria, pudo conocer esta portada y las litologías empleadas en ella, y utilizarlas en Santa Teresa. Por otro lado, su transporte a Lazcano no era complicado porque el volumen necesario no resultaba elevado.

El cuidado exigido por la comitente en la ejecución de los arcosolios dio como resultado unas obras de cuidada factura, muy refinadas y solemnes «conformes a la calidad de semejantes señoras y Patronas»²⁰⁴. La preferencia de María de Lazcano por la combinación de piedra negra y dorada, juego de claras connotaciones funerarias, revela su deseo de emular los cenotafios reales escurialenses. La fundadora también dispuso la colocación de las heráldicas de Lazcano y Oquendo sobre los dos nichos.

En paralelo a la construcción de los arcos funerarios, María de Lazcano encomendó la realización de dos *bultos* destinados a esos nichos, el suyo y el de su hija «de bronce

200 AGG-GAO PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 44. Escritura entre María de Lazcano y Miguel de Abaría sobre la fábrica de dos nichos, de veinte de julio de 1650. Abaría no era responsable del dorado, pero el documento no revela su identidad.

201 María José REDONDO CANTERA: *El sepulcro en España...*, *op. cit.*, pág. 72.

202 Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria...*, *op. cit.*, págs. 98 y 100. La capilla de San Martín en la iglesia vitoriana de San Miguel fue erigida por los hermanos Pedro y Juan Vélez de la Huerta; Ismael GARCÍA-GÓMEZ: *Vitoria-Gasteiz y su hinterland. Evolución de un sistema urbano entre los siglos XI y XV*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017, pág. 275.

203 María José REDONDO CANTERA: *El sepulcro en España...*, *op. cit.*, pág. 71; Luis Miguel MARTÍNEZ TORRES: *La tierra de los pilares...*, *op. cit.*, págs. 49, 51 y 52.

204 AGG-GAO PT2406, Domingo de Hercilla, año 1664, f. 8. Licencia de la orden del Carmelo Descalzo para que el convento de Santa Teresa de Lazcano pueda aceptar las obras pías establecidas por María de Lazcano, de veintitrés de septiembre de 1664.

o piedra como más convenga y pareciere a la dicha señora Doña María y sus sucesores»²⁰⁵. Estas efigies fueron habituales en los panteones de los fundadores de conventos como signo de su patronazgo, y siguieron el modelo de los grupos de Carlos V y Felipe II en El Escorial, obras que iniciaron el tipo de orante en *Adoración Perpetua*, del que hemos dado ya numerosos ejemplos²⁰⁶. La falta de más alusiones documentales y la total carencia de noticias bibliográficas a las estatuas encargadas por María de Lazcano, nos llevan a pensar que nunca se ejecutaron y al final los nichos quedaron vacíos²⁰⁷. De haberse llevado a cabo las efigies y el dorado de los arcosolios, el resultado hubiera sido extraordinariamente suntuoso, muy escurialense, alusivo a la idea de eternidad, un lujo que los carmelitas consentían porque estaba destinado a la iglesia, la *Casa de Dios*, como hicieron los jesuitas en San Sebastián.

La capilla mayor y el presbiterio han sufrido grandes alteraciones y ofrecen un aspecto muy distinto del que tuvieron en los tiempos fundacionales. Como hemos indicado, los benedictinos desmontaron los arcosolios en la segunda mitad del siglo XX y los colocaron en los extremos del crucero, y pusieron los escudos a menor altura. El nicho destinado a María de Lazcano quedó vacío, porque terminó enterrándose en el convento de Santa Ana, y el otro muestra el sarcófago con los huesos de María Teresa, con el escudo carmelita. La presencia de los restos mortales en el nicho lo convierte en verdadero sepulcro, y no simple cenotafio como los escurialenses. Este enterramiento en el propio arcosolio resulta excepcional porque lo corriente fue la sepultura en cripta, al estilo de los de El Escorial. María de Lazcano se apartó de este modelo al prescindir de carnero subterráneo, y todo parece indicar que nunca tuvo ánimo de excavar uno, como sí hizo en su colegio de San Sebastián²⁰⁸. No obstante, hay más casos de enterramiento en el propio arcosolio para el XVII: tenemos los ejemplos de los condes de Fuensaldaña, en el colegio de San Ignacio de Valladolid, y el de los condes de Cifuentes, en San Pedro Mártir (Toledo). En este segundo caso, Alonso Tenorio de Silva y su esposa Guiomar de Meneses, fueron inhumados en la capilla mayor bajo dos arcos rematados por pirámides y bolas, pero en lugar de orantes se colocaron sus sarcófagos con los huesos²⁰⁹.

205 APNAOCD, Libro Becerro de Lazcano (*Libro de la Fundación deste Convento...*), Carpeta 02-Caja 817. Escritura de fundación del convento de Santa Teresa de Lazcano, f. 13.

206 Véase cap. IV, epígrafe 3.

207 Cuando fallece María de Lazcano sus hijos han muerto y la heredan sus sobrinos; en casos como este de sucesión por familiares indirectos, es frecuente el incumplimiento de mandatos de la persona heredada. En el caso del colegio de San Sebastián los bultos sí llegaron a labrarse: los hijos legítimos del almirante habían fallecido, pero dejaba uno natural, Miguel de Oquendo, que una vez legitimado hereda su mayorazgo, y que se encargó de cumplir sus disposiciones.

208 La falta de referencias documentales a una cripta refuerza nuestra teoría.

209 Raquel NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte...*, *op. cit.*, págs. 85 y 86.

7.3. Poder, devoción y arte

Santa Teresa obedeció a razones representativas y piadosas: María de Lazcano emula a la realeza y a nobles benefactores de los carmelitas, y a la propia Teresa de Jesús, que realizó diecisiete fundaciones, cuyo espíritu siguió en su devoción por la Sagrada Familia y san José. El convento también sirvió a una estrategia de afirmación nobiliaria, que se escenificó en las ceremonias de toma de posesión y traslación del Santísimo. Con su erección, María de Lazcano avanzaba en su proyecto de crear un gran conjunto urbano nobiliario, donde perpetuar la memoria familiar y la gloria del linaje, intenciones que culminará con Santa Ana.

En esta fundación María de Lazcano recoge y difunde por el norte modelos emblemáticos, tanto en la fábrica, Santa Teresa de Ávila, como en el enterramiento, El Escorial, acreditando conocer estas obras. La construcción del convento reafirma el papel de su fundadora como figura clave para las artes guipuzcoanas: igual que en su palacio y en el colegio de San Sebastián, María de Lazcano se hizo eco de obras paradigmáticas, y transmitió pervivencias y novedades artísticas. Aunque no tengamos constancia documental, pensamos que fue su voluntad la que impuso el modelo a seguir, como en su colegio, elección que obedecía a su devoción, ambiciones y gusto artístico. En el primer sentido, debemos tener en cuenta que Santa Teresa de Ávila era de especial significación para los carmelitas, pues su iglesia se había levantado sobre la casa natal de Teresa de Jesús. En el segundo, María de Lazcano se vinculaba al conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV y patrono del convento abulense y, a través de este personaje, a la monarquía²¹⁰.

La intervención de fray Alonso como tracista de Santa Teresa de Lazcano constituye un relevante aporte al estado actual de conocimiento sobre este arquitecto, del que se desconocía que tuviera obra en el País Vasco. Poco después de concluir Santa Teresa de Ávila, el fraile daba la traza para el convento de Lazcano y lo hacía inspirándose por completo en lo realizado por él en Ávila: ninguna otra fundación carmelita del entorno vasco-navarro-riojano sigue tan fielmente el modelo abulense.

210 Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «El convento de Santa Teresa...», *op. cit.*, pág. 306. El veintiuno de abril de 1631 el conde-duque de Olivares obtenía el patronato de Santa Teresa de Ávila, como parte de una estrategia encaminada a apuntalar su posición política como valido de Felipe IV.

Capítulo VI. El convento para el retiro: Santa Ana de Lazcano

«Para perpetua memoria de un hijo que quiso tanto [...] por la devoción que tubo el dicho su hijo al glorioso señor Doctor san Bernardo»¹.

1. Un convento de bernardas recoletas en Guipúzcoa

En 1645 María de Lazcano fundaba el convento de Santa Ana de Lazcano con el doble objetivo de honrar la memoria de su hijo Antonio Felipe, al que enterrará aquí, y como lugar de retiro y sepultura para ella. La elección de la orden fue muy particular pues se decidió por las monjas cistercienses de san Bernardo, o bernardas recoletas, con la singularidad de ser el único de esta orden en el País Vasco, y se debió a la devoción de su hijo por dicho santo. La fundadora entregó a las religiosas una casa para que vivieran en ella mientras se levantaba el nuevo convento, a la que se retira en 1658 y donde fallece en 1664. Antes de morir María de Lazcano consiguió levantar las paredes del templo y dejar puestos los nichos funerarios en el altar mayor pero, a pesar de su esfuerzo, dejaba pendientes todos los trabajos de albañilería y la decoración interior: enlucidos de muros, bóvedas y mobiliario litúrgico².

1 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, fs. 1, 3 y 7. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiséis de junio de 1650.

2 De la lectura de la bibliografía se desprende la idea de que la escritura fundacional del convento era ya conocida, pero su fuente nunca había sido citada y tampoco estudiada. Por otro lado, debemos apuntar que la comunidad tiene una página web: <http://cister->



Figura 155. Lazcano. Convento de Santa Ana. Vista general

Muchas fundaciones religiosas emprendidas en España durante la Edad Moderna se debieron a la voluntad femenina, particularmente de la mujer noble, absolutamente necesaria para comprender ese fenómeno³. Los linajes del Antiguo Régimen construyeron y fortalecieron su hegemonía a través de alianzas creadas a través del matrimonio de sus hijas, el ingreso de las solteras en los conventos erigidos por sus padres, o mediante nuevas fundaciones religiosas impulsadas por las viudas de la familia. Unas profesaron, con vocación o sin ella, porque así lo exigían los intereses y estrategias familiares, y otras se enclaustraron una vez muerto el marido, buscando protección y tranquilidad⁴. Los conventos femeninos se convirtieron así en un lugar donde encerrar a las hijas «excedentarias» del mercado matrimonial, que no podían aspirar a un

lazkao.blogspot.com/#, a la que han subido recientemente datos documentales relativos a María de Lazcano y al convento. No obstante, esta documentación se ha hecho pública cuando nuestra investigación se encontraba muy avanzada y habíamos trabajado ya en su archivo.

3 José Luis SÁNCHEZ LORA: *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988. El autor desarrolla el papel jugado por la mujer a través de sus fundaciones religiosas, y especialmente la noble, en la génesis y desarrollo de la clausura femenina en España.

4 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 327 y 328; Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ: *La sociedad española en el siglo XVII*. Granada: Centro Superior de Investigaciones Científicas; Universidad de Granada, 1992, vol. II: *El estamento eclesiástico*, pág. 125, citado en: Soledad GÓMEZ NAVARRO: «De rejas adentro: monjas y religiosas en la España

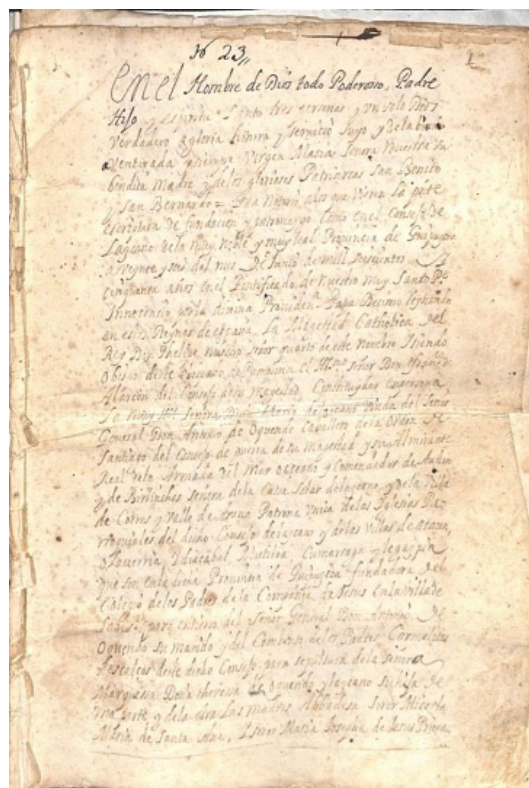


Figura 156. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiséis de junio de 1650. AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, nº 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 1

matrimonio honorable porque a su familia le resultaba imposible desembolsar una dote adecuada a su rango⁵. Estas viudas y muchachas encerradas de por vida disfrutaron intramuros de las preeminencias que recibían en el exterior, reproduciendo en la clausura la desigualdad del orden social: entraban con su propio servicio y ajuar y frecuentemente se reservaron el cargo de priora o abadesa⁶. Desde esta posición de poder administraron los juros, censos, derechos y propiedades donados por ellas, sus padres y parientes, y ejercieron la capacidad para regir su propia organización administrativa⁷. Estas monjas «privilegiadas» hicieron de los conventos auténticas instituciones de

moderna. Una historia de diferencias en la igualdad», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, núm. 29 (2011), pág. 207.

5 Marion REDER GADOW: «Las voces silenciosas de los claustros de clausura», *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 25 (2000), págs. 284 y 285.

6 Raquel ALONSO ÁLVAREZ: «Los promotores de la Orden del Císter...», *op. cit.*, págs. 704 y 705. La posición de preeminencia y dominio se observa ya en los monasterios femeninos cistercienses medievales, donde las fundadoras y mujeres de su linaje disfrutaban de una libertad y control vedados a las demás religiosas. En estos conventos el encierro fue a veces más teórico que real, pues estas damas entraban y salían de ellos libremente y se visitaban unas a otras en sus respectivos monasterios, una libertad que Trento recortó endureciendo la clausura; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 331 y ss.

7 Soledad GÓMEZ NAVARRO: «De rejas adentro...», *op. cit.*, pág. 210.

poder, que prolongaron intramuros el dominio familiar y el régimen señorial, económico y jurisdiccional.

El veintiuno de marzo de 1645 María de Lazcano fundaba el convento de Santa Ana, aunque la escritura será revocada por otra en 1650, en homenaje a su hijo y para tener un lugar al que retirarse⁸.

El proyecto también obedeció al deseo de crear un panteón funerario, para ella y Antonio Felipe, y a tal fin mandará labrar dos nichos en la capilla mayor. La fundadora lo erigió para las monjas cistercienses de san Bernardo, o bernardas recoletas, el único de esta orden en el País Vasco. Desde su creación estuvo bajo la jurisdicción del obispo de Pamplona, con el que a veces se enfrentará para mantener su autonomía y derechos, hasta la creación de la diócesis de Guipúzcoa en el siglo xx⁹.

Los comienzos y expansión del Císter por tierras hispánicas debe mucho a la promoción de damas nobles, un protagonismo que va a proseguir en la Edad Moderna y del que Santa Ana de Lazcano es buen ejemplo¹⁰. Su fundación se hizo al calor del fervor religioso de la Contrarreforma, cuando la monarquía hispana se convirtió en líder del mundo católico y primera defensora de la ortodoxia romana. En el siglo xvi surgen aires de renovación en la Iglesia, que darán lugar a la celebración del concilio de Trento y a corrientes reformistas en varias órdenes religiosas¹¹. Una de estas fue el Císter femenino que emprende su reforma, conocida como *recolección*, en el monasterio vallisoletano de Santa Ana, o de San Joaquín y Santa Ana, en 1594, con un grupo de religiosas decididas a seguir estrictamente la Regla de san Benito¹². Este convento

8 AGG-GAO, PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 20. Licencia del obispo de Pamplona para otorgar nueva escritura de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veinte de junio de 1650; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, fs. 1, 3 y 7. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiséis de junio de 1650.

9 AGG-GAO, PT2398, Felipe de Hercilla, año 1650, f. 37. Carta de poder del convento de Santa Ana de Lazcano, de nueve de mayo de 1650. Un ejemplo del enfrentamiento entre el convento y el obispo de Pamplona se dio en 1650, cuando la abadesa y monjas se quejan de que el prelado quería imponerles un confesor elegido por él, cuando en base a una cláusula de la escritura fundacional eran ellas las que debían elegirlo; Ángela ATIENZA LÓPEZ: «No pueden ellos ver mejor...», *op. cit.* En el Antiguo Régimen conventos y monasterios femeninos estuvieron sometidos a la jerarquía eclesiástica masculina, a la que tuvieron que enfrentarse en ocasiones para conservar su autonomía y capacidad de gobierno.

10 Sobre esta labor de promoción de casas cistercienses, véase: Raquel ALONSO ÁLVAREZ: «Los promotores de la Orden del Císter...», *op. cit.*, págs. 653-710.

11 Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, págs. 29 y 33.

12 José Ignacio RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *El patrimonio heráldico de la congregación cisterciense de Castilla*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2017, pág. 151.

fue la casa madre de Santa Ana de Lazcano, que se fundó con su espíritu y normas, integrándose desde su nacimiento en la Congregación de San Bernardo o de Castilla¹³.

La reforma iniciada en Valladolid a finales del xvi va a cristalizar en la centuria siguiente en la fundación de numerosos conventos de bernardas recoletas. Además del de Lazcano, en el Seiscientos se erigen: Santa Ana, en Málaga (1604); la Asunción de Toledo (1605); la Encarnación de Talavera de la Reina (1610); San Bernardo, en Alcalá de Henares (1613); Santa Ana de Brihuega, en Guadalajara (1615); el convento del Sacramento, en Madrid (1615); Santa Ana de Consuegra, en Toledo (1617); la Inmaculada Concepción de Córdoba (1621); Santa Cruz de Casarrubios del Monte, en Toledo (1633); y San Bernardo, en Granada (1682). Estas fundaciones fueron emprendidas por nobles y miembros de las élites, algunos de ellos mujeres. La de Talavera de la Reina fue iniciativa de Teresa Saavedra, que lo funda con su hija Catalina, que era monja, donando para ello sus propias casas. El convento de Consuegra también fue impulsado por una mujer, Catalina de Arce, junto con su hermano Pedro. Igualmente se debió a la voluntad femenina el de San Bernardo de Granada, ya a finales del xvii, fundado por las hermanas Mariana e Isabel de la Torre Esparza, que ingresaron como religiosas en él. El protagonismo femenino en fundaciones para las bernardas recoletas lo encontramos ya a mediados del xvi, por ejemplo cuando la marquesa de Moya, Luisa de Cabrera, funda en 1556 el monasterio de Moya (Cuenca)¹⁴. María de Lazcano sigue el mismo camino que estas damas pero también emula a dos personajes, muy poderosos en el xvii, que fundan para esta orden: el arzobispo de Toledo, Bernardo de Sandoval y Rojas, que patrocina el convento de Alcalá de Henares, y Cristóbal de Sandoval y Rojas, duque de Uceda, primogénito y sucesor del duque de Lerma, impulsor del madrileño del Sacramento¹⁵.

La renovación de la vida religiosa vino dada porque el rigor y la observancia de la Regla habían decaído en la mayoría de los monasterios femeninos. La reforma de las Recoletas comenzó en el monasterio de Santa Ana de Valladolid el veintiuno de noviembre de 1594. Monjas llegadas desde el monasterio de Perales (Palencia) decidieron seguir estrictamente la Regla de San Benito, a la que añadieron unas constituciones redactadas por fray Gaspar de Úbeda y fray Agustín López, cistercienses del monasterio de Valbuena, considerados los fundadores de la reforma cisterciense femenina española.

13 *Ibid.*, pág. 5.

14 Carlos de la RICA: «Moya y su marquesado», en Eusebio GÓMEZ GARCÍA y Teodoro SÁEZ FERNÁNDEZ (coords.): *Moya, su historia, sus tierras, sus hombres, sus tradiciones*. Cuenca: Asociación de Amigos de Moya, 2000, págs. 17 y 18.

15 José Ignacio RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *El patrimonio heráldico... op. cit.*, págs. 143 y 152; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos... op. cit.*, pág. 371; Virginia TOVAR MARTÍN: *Arquitectura madrileña... op. cit.*, pág. 319.

2. La morada para descansar y enterrarse



Figura 157. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Capilla mayor

El veintiuno de marzo de 1645 María de Lazcano otorgaba escritura de la última de sus fundaciones religiosas, aunque el documento fue revocado y declarado nulo por Roma, y sustituido por la definitiva de 1650¹⁶. La fundadora lo erige en nombre de su hijo que aparece junto a ella como patrón y fundador, para sufragio del alma de este «para perpetua memoria de un hijo que quiso tanto [...] por la devoción que tubo el dicho su hijo al glorioso señor Doctor san Bernardo»¹⁷. Junto a estas razones conmemorativas y de piedad, hubo otras de prestigio y exaltación pues el convento debía servir «para honrra y lustre de su Casa, y estado y Maiorazgo»¹⁸. A imitación de otros promotores, María de Lazcano ordenó labrar un panteón funerario con dos nichos en la capilla mayor, uno para sepultar a Antonio Felipe y el otro para ella misma.

El largo proceso de construcción retrasó el cumplimiento de su voluntad y sus restos no se pondrán en los nichos hasta el doce de noviembre de 1716, en una solemne ceremonia: «Habiéndose puesto un túmulo muy suntuoso en la capilla mayor, con mucho número de luces, y sobre [él] el cofre de los huesos, los que después colocaron en una arca [...] Aquella mañana se dijeron muchas misas por las almas de los difuntos de la Casa de Lazcano»¹⁹. La fundadora puso su convento bajo la advocación de Santa

16 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiséis de junio de 1650; AGG-GAO, PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 20. Licencia del obispo de Pamplona para otorgar nueva escritura de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veinte de junio de 1650.

17 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, fs. 1, 3 y 7. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiséis de junio de 1650.

18 ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 14. Primera escritura de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiuno de marzo de 1645.

19 ACSAL, Crónica del traslado a la nueva iglesia del convento de Santa Ana de Lazcano, s. p.

Ana porque esta era la patrona de su linaje, a la que también estaba dedicada la capilla familiar en la parroquia de Lazcano, y porque el monasterio de Santa Ana de Valladolid era su casa madre, por cuyas constituciones iba a regirse²⁰. Esta advocación es, por otra parte, frecuente en los conventos de bernardas recoletas dado que la llamada *recolección* se inició en dicho convento vallisoletano.

La nueva fundación se erigió junto a los otros edificios que manifestaban el poder de María de Lazcano, el palacio y el convento de Santa Teresa levantados por ella, y la parroquia. Con este último proyecto culminaba la creación de un gran espacio urbano palaciego-conventual en su señorío, a imitación de otros nobles, como el propio duque de Lerma, como espacio de escenificación de su dominio y de su linaje. El convento es un sobrio conjunto en el que se alza la bella iglesia, representativa de la edilicia conventual hispana del XVII, y levantada según los postulados del barroco clasicista. Su estado de conservación es excelente debido a las obras de restauración abordadas en el exterior e interior, y el mantenimiento casi ininterrumpido de la vida religiosa ha posibilitado la conservación de su archivo²¹.

Santa Ana de Lazcano es conocido por la historiografía guipuzcoana que lo recoge en numerosos trabajos, pero con escuetas alusiones por tratarse de obras de carácter enciclopédico, como vimos en el caso de Santa Teresa. Igualmente, se han referido a él en trabajos dedicados a otras órdenes religiosas y al desarrollo conventual en España, de nuevo con breves comentarios²². En cambio, sí encontramos aportaciones significativas en el libro de Cristina de Arteaga, *La Casa del Infantado. Cabeza de los Mendocza*, publicado en 1944, que se hace eco de diversos datos documentales sobre Santa Ana y el conjunto monumental de Lazcano²³. También se hacen aportaciones significativas relativas a la fundación, construcción y enterramiento de los fundadores, en *Monasterios*

20 AGG-GAO, PT2403, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 23.

21 Marion REDER GADOW: «Las voces silenciosas...», *op. cit.*, pág. 287. La desamortización del siglo XIX provocó la exclaustración de frailes y monjas produciéndose la dispersión y pérdida de los archivos conventuales, además de su patrimonio artístico.

22 Las siguientes obras solo mencionan el convento, dando a lo sumo la fecha fundacional: Sebastián de MIÑANO Y BEDOYA: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, *op. cit.*, pág. 168; Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos...*, *op. cit.*, pág. 269; Domingo de LIZASO: *Nobiliario de los Palacios...*, *op. cit.*, t. I, lib. II, cap. I, pág. 48; Serapio MÚGICA: *Provincia de Guipúzcoa...*, *op. cit.*, págs. 337, 339 y 340; Marcelino BASURKO GARMENDIA: *Lazcano*, *op. cit.*, pág. 43; Ignacio de ARZAMENDI: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo...», *op. cit.*, pág. 132; Luis MURUGARREN ZAMORA: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *op. cit.*, pág. 151; Manuel de SAN GERÓNIMO: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia...*, *op. cit.*, t. V, cap. XIII, pág. 815; Ángela ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos...*, *op. cit.*, pág. 236.

23 Cristina de ARTEAGA Y FALGUERA: *La Casa del Infantado...*, *op. cit.*, pág. 319.

de *Gipuzkoa. Historia, Acogida, Liturgia*, de 1998²⁴. Desde la historia del arte Santa Ana de Lazcano apenas ha sido objeto de atención y, cuando lo ha sido, solo se han hecho meras citas a su existencia en obras de planteamiento muy general, por lo que no existe ningún estudio exhaustivo acerca del convento²⁵.

La primera comunidad estuvo formada por unas religiosas traídas por María de Lazcano de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, entre ellas una pariente suya, del monasterio de Las Huelgas de Burgos, y del riojano de Santa María de Herce. Mientras durasen las obras de construcción el número de monjas de coro sería de doce, con dos freilas para el servicio, y una vez acabadas aumentarían a veinticuatro y tres, respectivamente²⁶. La fundadora se reservó seis sillas de gracia para ella y sus sucesores, es decir, el derecho a presentar seis candidatas a monja de coro sin necesidad de dote, dentro del cuarto grado de consanguinidad. De ellas cedió una a Miguel de Oquendo, hijo natural de su esposo, y otra a Diego Cambero, su administrador, en señal de especial agradecimiento: «por la fidelidad y cuidado con que el dicho licenciado Don Diego Cambero asistió al dicho señor general en vida y muerte y a sus hijos teniendo a su cargo la administración y hacienda en diez y nueve años»²⁷. Otro de los fines que la promotora persiguió con la fundación fue la creación de un lugar de retiro para las mujeres de su linaje, para las que reserva unas habitaciones en las que podían vivir acompañadas por dos criadas²⁸.

María de Lazcano entregó a la comunidad una generosa dotación con el fin de que solo tuviera que preocuparse de lo espiritual: 572 500 maravedíes de renta anual sobre los

24 DIÓCESIS DE SAN SEBASTIÁN: *Monasterios de Gipuzkoa...*, *op. cit.*, pág. 46.

25 María Asunción ARRÁZOLA ECHEVERRÍA: «El arte barroco en el País Vasco...», *op. cit.*, pág. 292; María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «Puntos de encuentro...», *op. cit.*, pág. 28; Juan PLAZAOLA ARTOLA: «El arte vasco del siglo XVII...», *op. cit.*, pág. 186.

26 ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 1; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 4. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiséis de junio de 1650; Alfonso MORENO ORTIGOSA: «La última monja del Monasterio de Herce», *Beleços*, núm. 12 (2010), págs. 24-29; sobre la importancia de la llegada de las monjas fundadoras y cómo se celebraba, véase: Ángela ATIENZA LÓPEZ: «Ceremonia y espectáculo...», *op. cit.* La recepción de las monjas fundadoras y su entrada en la clausura conventual reprodujeron el espectáculo barroco de las entradas reales y episcopales, y eran un episodio importantísimo en la vida social de la comunidad local. Se podían distinguir tres momentos: la bienvenida a las religiosas con bailes y versos, un segundo momento más solemne en el que desfilarían flanqueadas y protegidas por las autoridades y, por último, la toma de posesión y entrada en clausura. El acontecimiento era además una puesta en escena del poder y piedad del linaje fundador, en el caso que nos ocupa, de María de Lazcano y su familia.

27 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, fs. 7 y 8. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

28 *Ibid.*, leg. 25, núm. 23, s. f., s. d. Memoria de las condiciones de la fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

millones de Valladolid, seis mil ducados de plata en censos, y mil más para traer a las monjas fundadoras²⁹. Además, donó para la fundación las casas que iban a habitar provisionalmente hasta acabar el nuevo convento, el solar para levantarlo y las tierras para huerta³⁰. Por último, se preocupó de que las religiosas estuvieran bien atendidas por el médico y el boticario que ya asistían a los carmelitas, aumentándoles sus sueldos³¹.

La dotación garantizaba el sostén de las monjas y se completaba con las elevadas dotes que la promotora estableció para las candidatas a profesar. El pago de estas cantidades, de las que solo el parentesco con ella o su sucesor, o la voluntad de estos, podía eximir, era esencial para el mantenimiento del convento³². María de Lazcano exigió que las novicias de coro llevaran al menos mil ducados y cincuenta más para el año de noviciado, y un mínimo de doscientos a las legas³³. Lo cuantioso de las dotes no debe sorprender dada su personalidad, y así seleccionaba a las candidatas entre familias con recursos y con cierta educación, impidiendo a la vez el ingreso de viudas o solteras sin medios para mantenerse³⁴. Junto con esa suma, las novicias de coro estaban obligadas a llevar su propio ajuar consistente en lo fundamental para el aseo y organización de la

29 *Ibid.*, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, fs. 5 y 11. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano. Se indica también que si las monjas se trasladaban a otro lugar no podían llevarse nada perteneciente a la fundación, rentas, muebles u ornamentos, que pasarían a las religiosas que lo ocuparan posteriormente.

30 *Ibid.*, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 4. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano; sobre los patrimonios conventuales femeninos, su formación y gestión, véase: Soledad GÓMEZ NAVARRO: «Patrimonio monástico y conventual en la España Moderna: formas y fuentes de formación y consolidación», en María Isabel VIFORCOS MARINAS (coord.): *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América. Siglos XV-XIX*. León: Universidad de León; Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007, págs. 435-465.

31 ACSAL, leg. 1, núm. 27, año 1644, f. 1; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano, de veintinueve de mayo de 1662.

32 José Luis SÁNCHEZ LORA: *Mujeres, conventos...*, *op. cit.*, págs. 114, 119 y 120. Las dotes fueron el principal medio de mantenimiento de los conventos femeninos, junto con la dotación económica fundacional. Estas cantidades de obligada entrega por la futura religiosa formaban un capital de reserva para situaciones de apremio, y debía restituirse una vez que dicha situación había cesado. Por estas razones, fue frecuente colocar las dotes a censo; Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *Tras las celosías...*, *op. cit.*, págs. 46 y 47. El autor detalla las dotes exigidas en las clausuras navarras en el Antiguo Régimen: las cantidades habituales oscilaron entre los seiscientos y setecientos ducados y, raramente, llegaron a los mil que se exigieron en Santa Ana de Lazcano.

33 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, f. 4. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

34 Pedro J. LAVADO PARADINAS: «Arquitectura doméstica en los conventos de monjas de Castilla y León», en Jesús PANIAGUA PÉREZ y María Isabel VIFORCOS MARINAS (coords.): *El monacato femenino en España...*, *op. cit.*, pág. 395. Las herencias y dotes aportadas por las

celda: una cama, ropa blanca, un barreño con su jarra, un arca pequeña, un tintero y un candel. También lo necesario para el rezo: un breviario, un libro de horas de Nuestra Señora del Carmen, un cuadro devocional, una pila de agua bendita de Talavera y, naturalmente, un crucifijo. A todo ello se añadía la exigencia de una joya o pieza de plata para la sacristía. La reserva de sillas de gracia, la elevada dote y el ajuar exigidos fueron recursos que María de Lazcano empleó para asegurarse de que las futuras religiosas procedían de su parentela y deudos, o que disfrutaban de cierta posición. Así, la fundación religiosa se convertía en un mecanismo para tejer a su alrededor una red de clientes, y fortalecer su imagen de dama virtuosa, bienhechora de allegados y leales.

3. La construcción del convento

Santa Ana fue el último de los proyectos constructivos de María de Lazcano, después del palacio nuevo, el convento para los carmelitas y el colegio de San Sebastián. La fundadora instaló provisionalmente a las primeras monjas en unas casas de su propiedad, donde dispusieron una habitación como capilla para celebrar el culto. Teniendo la cuestión del alojamiento de las religiosas resuelto, María de Lazcano ordenó construir primero el templo conventual. Aunque todavía sin constancia documental, tenemos motivos razonables para atribuir su traza al guipuzcoano Miguel de Abaría, del que sí tenemos registrada su intervención como maestro de las obras de cantería de iglesia y convento, y del que ya nos hemos ocupado detenidamente en el capítulo de Santa Teresa. Los trabajos de construcción avanzaron con lentitud e interrupciones durante casi setenta años, comenzando con algunas labores previas en torno a 1650, continuando con el inicio real de las obras en 1658, hasta finalizar en 1716, año en que se trasladó el Santísimo a la nueva iglesia. En 1681 parece que los muros del templo y el tejado estaban terminados, pero quedaba pendiente toda la labor de albañilería, incluidas las bóvedas y el ornato interior de la iglesia, que se llevarán a cabo entre 1716 y 1718. Las razones de tan largo proceso hay que buscarlas en la construcción simultánea del convento de Santa Teresa, el fallecimiento de la fundadora, y el complicado proceso de sucesión en el mayorazgo y patronazgo conventual, ya descrito.

Desde que se otorga la primera escritura en 1645 hasta la definitiva de 1650, la fundación se encontró pendiente de su aprobación en Roma y esta situación de inseguridad jurídica detuvo el inicio de las obras, como bien refleja el vacío documental de esos años. La única noticia relativa a trabajos acometidos en este periodo data de veinticinco de noviembre de 1648, cuando se encarga el aumento de la altura de las paredes de la huerta, tarea que debía concluirse en septiembre de 1650³⁵. En la escritura definitiva

religiosas permitían una economía saneada, a la vez que evitaban la entrada de mujeres, solteras o viudas, sin recursos para mantenerse.

35 AGG-GAO, PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 236. Escritura de convenio entre el convento de monjas y Vicente de Arrese, cantero, y su fiador Juan de Chinchurreta, de veinticinco de noviembre de 1648.

María de Lazcano ordena que las obras empiecen el uno de enero de 1651, y que se levante primero la iglesia «conforme a la planta y modelo de las que se van haciendo nuevas en esta religión»³⁶. Estas palabras acreditan su conocimiento de la edilicia conventual del momento, y confirman que todavía no se había dado la traza. Si bien las obras debían comenzarse en la fecha señalada, en los siguientes años solo se van a realizar algunas labores aisladas, como el acarreo de arena³⁷. Una fecha clave en el proceso constructivo va a ser mayo de 1654, pues la fundadora entrega a las monjas seis mil ducados para que comiencen definitivamente las obras: «y porque desde luego empiece a fabricar la dicha yglesia y convento», pero lo más importante es que señala que se hagan «conforme a las trazas que para ello se an hecho»³⁸. Por tanto, para este momento ya se había dado el diseño. El inicio de la construcción se complicó de nuevo por un contratiempo surgido al año siguiente, pues la comunidad tuvo que hacer frente al hundimiento de las paredes de la huerta³⁹. No obstante, los seis mil ducados surtieron efecto porque a lo largo de 1656 y 1657 se observa cierto ritmo en la provisión de piedra, mampostería y cal, aunque va a ser a partir de 1658 cuando comiencen verdaderamente las obras, tras ocho años de retraso⁴⁰. En mayo de ese año María de Lazcano ingresa como novicia en el convento, y entrega como dote nuevas sumas de dinero para la «yglesia y convento nuevo que se a de hacer [...] y más dará para la obra de dicha yglesia que se a empear a fabricar»⁴¹. En definitiva, es en 1658 cuando empieza la construcción del convento encargándose de las obras Miguel de Abaría, que ese mismo año abre los cimientos y allana el solar. Esas nuevas aportaciones de dinero aceleraron los trabajos: se acarrea piedra de las canteras guipuzcoanas de Oa y Lazcano, se compran maderas y tejas, tanto para la obra del convento como para hacer el taller de trabajo, grúas y andamios, así como diversas cantidades de piedra, ladrillo y cal que se llevan durante los siguientes años⁴². Las últimas entregas de piedra se realizan entre 1664 y 1665, aunque para abril de este año quedaban todavía por rematar los

36 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 10. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana.

37 *Ibid.*, leg. 30, núm. 12, s. f. Diversos documentos relativos a las obras del convento de Santa Ana de Lazcano.

38 AGG-GAO, PT2404, Domingo de Hercilla, año 1654, f. 27.

39 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 30, núm. 12, s. f. Diversos documentos relativos a las obras del convento de Santa Ana de Lazcano.

40 *Ibid.* En 1656 Francisco de Mariategui se concertaba para entregar diversas cantidades de piedra. Al año siguiente, Andrés de Múgica se obliga a entregar mil fanegas de cal, y Pedro de Erausquin y Juan de Chinchurreta se comprometen a acarrear mampostería.

41 AGG-GAO, PT2405, Domingo de Hercilla, año 1658, f. 8. Escritura de dote de religiosa de María de Lazcano, de veintiocho de mayo de 1658.

42 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 30, núm. 12, s. f. Diversos documentos relativos a las obras del convento de Santa Ana de Lazcano. Memorial y descargo que fray Plácido de Lope, vicario de Santa Ana de Lazcano, hace de todo lo gastado de los seis mil ducados de plata cedidos por María de Lazcano. En 1659 se pagan 3275 fanegas de cal y otras más en 1661, encargadas a Domingo de Arratia y Juan de Urrestarazu.

muros de iglesia y convento, tarea de la que se encarga Miguel de Abaría: «que él estaba obligado de acavar las dichas paredes»⁴³.



Figura 158. Lazcano. Convento de Santa Ana

En paralelo a las tareas anteriores, entre finales de 1661 y principios de 1662, María de Lazcano encargó la traza, muy probablemente a Miguel de Abaría, de los dos nichos funerarios, para su hijo y para ella. Como hemos visto ya, Abaría ejecuta también los de Santa Teresa. Dado que la fundadora en su testamento, otorgado en mayo de 1662, insiste a las religiosas para que terminen los dos nichos «de la forma en que están trazados y comenzados»⁴⁴, estos debieron acabarse a finales de ese año o comienzos del siguiente.

43 AGG-GAO, PT2406, Domingo de Hercilla, año 1664, fs. 8 y 9. El veintidós de febrero de 1664 Baltasar de Elósegui se obliga a llevar piedra para la obra de Santa Ana; AGG-GAO, PT2406, Domingo de Hercilla, año 1665, fs. 28 y 30. Escritura entre el convento de Santa Ana de Lazcano y Francisco de Hercilla, de veintisiete de abril de 1665. Francisco de Hercilla disfrutó de cierto nivel social en la comarca: era hermano de los escribanos Domingo y Felipe de Hercilla, con los que María de Lazcano escrituró sus fundaciones religiosas y muchas gestiones, y fue alcalde mayor del concejo de Lazcano.

44 ACSAL, leg. H, núm. 12, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano, de veintinueve de mayo de 1662.

A pesar del empeño que María de Lazcano puso en la obra, cuando fallece aún quedaba mucho por hacer y la iglesia no reunía las condiciones necesarias para celebrar el culto, pues se encontraba «con solas las paredes, y echado el tejado», y faltaban las bóvedas, el enlucido de los muros y todo el ornato. Por tanto, la fundadora solo llegó a ver unas paredes levantadas con un tejado de madera, y tras su muerte las obras vuelven a paralizarse ocasionalmente debido al difícil proceso de sucesión. Estas circunstancias explican que el claustro y las celdas no se hagan aproximadamente hasta 1680, y que al año siguiente la abadesa concierte la albañilería con Jacinto de Yztueta, que hizo también la de Santa Teresa. El dieciséis de junio de 1681 el albañil se compromete a tabicar las celdas, enladrillar los suelos de los dos pisos del claustro, enlucir paredes y techos, y poner marcos de puertas y ventanas⁴⁵.

No obstante, el templo va a permanecer sin enlucidos y sin bóvedas y, lógicamente, sin retablos e imágenes, hasta la centuria siguiente, de modo que las religiosas continuaron celebrando el culto en una capilla provisional. En 1714, debido a que esta se había quedado pequeña y al estado lamentable de la nueva iglesia, el entonces señor de Lazcano y patrón, Juan Raimundo de Arteaga y Lazcano, y el obispo de Pamplona, acordaron concluir el templo. A tal fin el prelado pidió ayuda a José de Soraburu, hermano de la abadesa de Santa Ana, Juana de Jesús María, que ofreció doscientos doblones, y el señor de Lazcano dio cien más. El tres de mayo de ese año la comunidad mostró su alegría por el inicio de esas nuevas obras con un *Te Deum* en el claustro para dar gracias. Se llevaron todos los materiales necesarios y se realizaron el blanqueo del templo, las bóvedas, y dos nuevos vanos en la capilla mayor, sobre los nichos funerarios, pues el edificio resultaba oscuro. También se pintaron los cuatro evangelistas en las pechinas, se colocaron las vidrieras en las ventanas, y se hicieron y doraron los retablos con sus imágenes. En menos de dos años todo estaba concluido.

La comunidad tomaba posesión el ocho de noviembre de 1716; el doce se trasladaron los restos de María de Lazcano y Antonio Felipe desde la capilla familiar de la parroquia; y el día veinte las religiosas llevaron los de las monjas fallecidas, que enterraron en el ángulo del claustro inmediato al coro bajo⁴⁶. Así concluyó la construcción casi setenta años después de su fundación.

45 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 30, núm. 12, s. f. Documento de veintinueve de julio de 1673 por el que Jacinto de Yztueta, maestro albañil, se obliga a hacer las obras de albañilería del convento de Santa Teresa de Lazcano. En un añadido al final del documento, fechado el dieciséis de junio de 1681, Yztueta afirma estar concertado con la abadesa de Santa Ana para hacer en este convento las mismas labores de albañilería que realiza en Santa Teresa, lo que quizá retrasó su ejecución.

46 ACSAL, Crónica del traslado a la nueva iglesia del convento de Santa Ana de Lazcano, s. p.

4. El tracista y el maestro de obras: Miguel de Abaría

Durante la Edad Moderna Cantabria y el País Vasco fueron cuna de numerosos tracistas y canteros relevantes, con frecuencia miembros de una misma familia, que han sido ya profundamente revisados. Para el convento de Santa Ana, aunque no contemos con datos documentales o bibliográficos, creemos estar en condiciones de proponer como tracista del mismo y de los nichos funerarios a Miguel de Abaría, a quien ya hemos visto trabajando en la parroquia y Santa Teresa. Es más, pensamos que, dado el gran parecido de la fachada de Santa Ana con la del cercano convento de la Purísima Concepción de Segura, trazado por el franciscano fray Lorenzo de Jorganes, no sería aventurado pensar que Abaría adaptó la traza dada por este en Segura⁴⁷. Son varios los argumentos que nos llevan a plantear su figura como tracista de Santa Ana y los nichos funerarios. En primer lugar, su solvencia profesional acreditada con su participación en numerosos templos guipuzcoanos, especialmente parroquias, dando las trazas, como cantero y examinador de obras⁴⁸. Por otra parte, la confianza que le unía a María de Lazcano, para la que había trabajado ya en la parroquial de Lazcano, entre 1644 y 1648, y en los años siguientes en el convento de Santa Teresa, con intervenciones de gran calado. En la primera Abaría derribó las antiguas paredes, aseguró los cimientos, y levantó nuevos muros y la torre⁴⁹. En Santa Teresa ejecutó la traza dada por fray Alonso para la fachada y los arcosolios funerarios, obras de gran complejidad, y levantó el claustro. Por tanto, cuando María de Lazcano le encomienda la traza para Santa Ana, tiene una amplia experiencia profesional en la que ha demostrado su talento, y del que la fundadora tenía sobrado conocimiento. Por último, a pesar de que en los años en que se construye el convento el tracista tendría una edad avanzada, sabemos que en esas fechas seguía activo: se ocupa de la torre y campanario de Albítur (1657); da las

47 Fray Lorenzo de Jorganes fue una figura brillante que desarrolló su carrera bajo la influencia del Clasicismo en Cantabria y País Vasco, donde está registrado en numerosas obras. Sobre sus trabajos en el País Vasco, véanse: José María ALONSO DEL VAL: «Memoria en torno a la vida y obras de algunos artistas del linaje de los Jorganes durante los siglos XVII y XVIII», *Altamira*, núm. 40 (1976-1977), págs. 278, 279, 281, 284 y 285; María Isabel ASTIAZARAIN ACHÁBAL: «Puntos de encuentro...», *op. cit.*, pág. 37; Ignacio CENDONYA ECHÁNIZ: *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (ss. XVI-XVIII)*..., *op. cit.*, págs. 357 y 358. Jorganes está registrado en las tres provincias del País Vasco: intervino en dos obras vizcaínas, la parroquial de Santa María de Mundaca (1635) y la Concepción de Bilbao (1639-1640); en una vitoriana, el colegio-seminario de San Prudencio (1638-1640); y en Guipúzcoa trabajó en la Concepción de Segura (1641), el convento de San Francisco de Mondragón (1642), y en el santuario de Aránzazu, Oñate (1648).

48 Véase cap. v, epígrafe 4.3.

49 AGG-GAO PT2402, Domingo de Hercilla, año 1648, f. 234. Carta de pago de Miguel de Abaría a favor de Pedro de Arizcorreta, de dieciocho de febrero de 1648; AGG-GAO PT2401, Domingo de Hercilla, año 1644, fs. 149 y ss. y 178.

trazas para la plaza de Beizama (1666); ejecuta las bóvedas de la parroquial de Idiazábal (1672)⁵⁰; y levanta la cruz de piedra de Miranda, en Iturrioz de Oyarzun (1683)⁵¹.

Como había hecho en Santa Teresa, María de Lazcano también confió en Miguel de Abaría para dirigir las obras del convento, y no solo para dar la traza. Su presencia en la construcción está registrada desde el principio del proceso, ejecutando tareas tan significativas como la cimentación, hasta el final, rematando los muros de la iglesia. Su experiencia, la pericia demostrada en los carmelitas, y su protagonismo en la edificación de Santa Ana, lo perfilan como el responsable de toda la obra de la iglesia, incluida la fachada. Del mismo modo pensamos que, habiendo labrado los nichos funerarios de Santa Teresa, la fundadora le comisionó la traza y ejecución de los de Santa Ana. Con los panteones de los dos conventos Abaría demostró su destreza para trabajar bajo el más intenso clasicismo, en los carmelitas, o de acuerdo a planteamientos de mayor expresividad y dinamismo, más próximos al barroco decorativo, en las bernardas.

5. Santa Ana de Lazcano: espacios, funciones y estilo

El convento ocupa un lugar destacado en Lazcano, frente al palacio de su fundadora, los carmelitas de Santa Teresa y la parroquia de San Miguel, configurando un espacio de gran valor histórico y artístico, que presenta un buen estado de conservación. Santa Ana es un sólido conjunto de formas rotundas, en torno a un recoleto claustro, protegido por elevados muros y abierto por escasas y estrechas ventanas enrejadas, como corresponde a una clausura femenina. En él se aprecian dos grandes partes, el templo y el edificio conventual, que se proyectan al exterior en un juego de volúmenes inscritos en un rectángulo, como Santa Teresa. En la fábrica se empleó sobre todo mampuesto de arenisca, como en el palacio y los conventos de Santa Teresa y la Concepción de Segura, quedando el sillar restringido a la fachada de la iglesia.

Durante los dos primeros tercios del XVII, la actividad constructiva en el País Vasco se rigió por los postulados del barroco clasicista y parroquias, conventos y edificios civiles, se levantaron haciéndose eco de esa sobriedad⁵². La iglesia se proyectó siguiendo estas premisas con planta de cruz latina, única nave de dos tramos, crucero, cabecera

50 Pablo de GOROSÁBEL: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos...*, *op. cit.*, pág. 13; María José ARÁMBURU EXPÓSITO: *Arte y piedad...*, *op. cit.*, págs. 357, 358, 360 y 361; José Ángel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «Los canteros vizcaínos...», *op. cit.*, pág. 175.

51 *Idem.*

52 Juan PLAZAOLA ARTOLA: «El arte vasco del siglo XVII...», *op. cit.*, págs. 173-228; para la arquitectura religiosa clasicista vizcaína, véanse: Iñaki MADARIAGA VARELA y Ana Isabel LEIS ÁLAVA: «Arquitectura religiosa clasicista en el Duranguesado», *Ondare*, núm. 22 (2003), págs. 203-222; Ana Isabel LEIS ÁLAVA: «La arquitectura de la Orden de San Agustín en Bizkaia hasta la desamortización», *Ondare*, núm. 27 (2009), págs. 71-111.



Figura 159. Lazcano. Convento de Santa Ana

recta, coro bajo en el lado de la epístola y sacristía en el del evangelio, y coro alto a los pies. En alzado se divide en dos cuerpos de elevada altura, separados por una línea de imposta, con cinco vanos en el superior. Las cubiertas combinan las bóvedas de lunetos en nave, transepto y capilla mayor, con cúpula encamonada de media naranja sobre pechinas en el crucero. Como en Santa Teresa, no se trasdosa y se cubre al exterior por cimborrio cuadrado⁵³.

La fachada de la iglesia es de gran elegancia y está precedida por un atrio, como en el convento de los carmelitas, escenario de procesiones y fiestas religiosas. Se trata de un sobrio rectángulo proyectado en altura, dos cuerpos separados por entablamento y frontón triangular. El claustro se levantó adosado al lado de la epístola, lo recorren cinco arcos de medio punto en cada lado apeados en pilares cuadrados, con dos pisos en alzado que combinan arenisca y ladrillo, y a su alrededor se abren los espacios más

53 Luis de VILLANUEVA DOMÍNGUEZ: «Bóvedas de madera», en Santiago HUERTA FERNÁNDEZ (coord.): *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Cádiz, 27 al 29 de enero de 2005). Cádiz: Instituto Juan de Herrera, 2005, vol. 2, págs. 1103-1113.

importantes. La fachada principal del convento propiamente dicho continúa la de la iglesia, pero diferenciada de esta por el empleo de rudo mampuesto, con el sillar cons- treñido a guarniciones de vanos. Aquí se abre la entrada conventual, adintelada y de ex- trema sencillez, con potente dovelaje, curiosamente sin heráldica, y puerta de clavazón.

5.1. Ubicación y organización espacial

Santa Ana ocupa un amplio solar en la entrada del pueblo, frente a los dos palacios, el nuevo y el mudéjar, y el convento de carmelitas. Su articulación espacial responde a la habitual en las clausuras de monjas, similar por otra parte a la de las casas masculinas, dado que comparten necesidades. Las principales diferencias entre ellos obedecen al imperativo del encierro, endurecido para las religiosas tras el concilio de Trento, que dio lugar en los conventos femeninos a espacios específicos como el locutorio⁵⁴. En el conjunto de Santa Ana podemos diferenciar claramente la iglesia y la vivienda comu- nitaria. Esta se encuentra formada por el claustro y las dependencias más relevantes que se abren a su alrededor, encaladas y con techos de viguería. En la planta baja se encuentran la sala capitular y el refectorio, este precedido por la sala *de profundis* para



Figura 160. Lazcano. Conjunto palaciego-conventual

54 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura conventual. Tipologías y espacios», en FRANCISCO CROSAS LÓPEZ (COORD.): *Celosías. Arte y piedad en los conventos de Castilla-La Mancha durante el siglo de El Quijote*. Toledo: Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2006, págs. 75, 76 y 81; RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA: *Tras las celosías...*, *op. cit.*, pág. 87.

rezar por las difuntas, y en el piso superior, la biblioteca y las celdas en torno a un pasillo. Junto a estos espacios fueron esenciales el jardín y la huerta, para el solaz y sustento de la comunidad. El acceso al edificio conventual se hace a través de un pequeño zaguán donde se encuentran portería y torno, que da paso a dos salas utilizadas hoy para atender visitas.

5.2. La iglesia conventual: sobriedad y clasicismo

Las recolecciones femeninas, bernardas y agustinas, no aplicaron en sus casas unos modos de construir específicos y definidores, y su diversidad evidencia la ausencia de un tipo arquitectónico común, circunstancia que explica la falta de estudios generales dedicados a su edificación⁵⁵. Mientras jesuitas y carmelitas, al margen del debate sobre si tuvieron o no un estilo propio, reiteraron en sus fundaciones elementos y formas, las recoletas hicieron uso de soluciones distintas en cada convento, según estimaron más oportuno en cada momento, con resultados dispares. Así, bernardas y agustinas se decantaron por el modelo jesuítico o el carmelitano, los dos esenciales en la edificación conventual del XVII, o por la combinación de ambos en el llamado «mixto», como en Santa Ana de Lazcano. Además, fue común que las iglesias de estas comunidades fueran diseñadas por arquitectos y tracistas ajenos a ellas, completamente extraños a la tradición constructiva del Císter, y más cercanos a los modos de hacer de sus propias órdenes⁵⁶. Esta falta de unidad tipológica la constatamos si comparamos el convento de Lazcano con los de bernardas de Talavera de la Reina y Alcalá de Henares. Mientras en el talaverano fray Lorenzo de San Nicolás propuso el rectángulo carmelitano sin aletones, ejecutado en ladrillo y decorado con «campos relevados», en Alcalá Juan Gómez de Mora diseñó una fachada horizontal de grandes aletones. Esta variedad la observamos igualmente en las bernardas del Sacramento de Madrid, o en las agustinas recoletas de Pamplona de Gómez de Mora.

María de Lazcano ordenó explícitamente que la nueva iglesia se levantara «conforme a la planta y modelo de las que se van haciendo nuevas en esta religión»⁵⁷. Estas palabras demuestran su interés por un tipo determinado que no era específico de las bernardas, sino el característico de la iglesia conventual del siglo XVII. Este se basa en la planta

55 Ignacio CENDOYA ECHÁNIZ: *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (ss. XVI-XVIII)*..., *op. cit.*, pág. 121. No se puede hablar de una arquitectura propiamente franciscana porque la Orden aplicó las opciones constructivas disponibles en cada momento, aunque el mandato de pobreza se reflejó en su edificación, por ejemplo, condicionando los materiales.

56 Elena Casas subraya la gran diversidad que presentan las iglesias de monjas cistercienses debido a que, en muchos casos, tuvieron por arquitectos a personas ajenas a la orden: Elena CASAS CASTELLS: «La arquitectura de las iglesias de monjas cistercienses...», *op. cit.*, pág. 459.

57 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 10. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana.

de cruz latina, única nave sin capillas laterales, crucero y cúpula, un modelo fijado por Francisco de Mora y sus discípulos que fue exitoso desde finales del *xvi* y durante el *xvii*. Son esquemas de tradición contrarreformista, derivados del Clasicismo y de la arquitectura herreriana⁵⁸. María de Lazcano conocía ya este lenguaje que se había utilizado en su convento de Santa Teresa, y en otros cercanos como el citado de la Purísima Concepción de Segura.

El templo de Santa Ana se levantó con la cabecera orientada al oeste y la fachada al este, se organiza en *planta* de cruz latina, única nave de dos tramos sin capillas laterales, más frecuentes en los masculinos para celebrar misas, coro alto a los pies sobre arco carpanel, esencial para las religiosas contemplativas, crucero y cabecera recta. En esta, a ambos lados del altar mayor, se encuentran la sacristía, en el lado del evangelio, y el antiguo coro bajo que servía de comulgatorio en el de la epístola, a los que se accede a través de sendas entradas abiertas en el cuerpo inferior de los arcosolios funerarios. La iglesia es un espacio longitudinal con un papel importante del crucero que contrarresta esa tendencia con su centralidad.

En *alzado*, el interior presenta dos cuerpos marcados por una moldurada cornisa, y cinco vanos en el superior. De estos, los tres del coro y brazos del crucero corresponden al *siglo xvii*, mientras los dos de la capilla mayor, sobre los nichos funerarios, se hicieron a comienzos del *xviii*. Las *cubiertas* carecen de yeserías y combinan los lunetos en nave, crucero y capilla mayor,

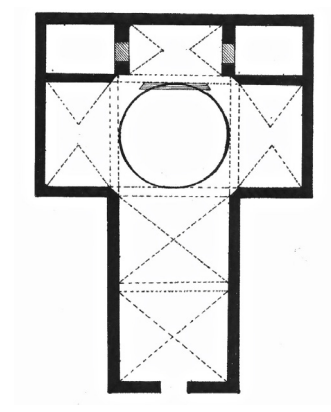


Figura 161. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Planta

58 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura conventual...», *op. cit.*, pág. 82. El modelo de iglesia conventual femenina fue con frecuencia de una sola nave, en forma de cajón rectangular, y sin crucero, denominado «iglesia mínima», debido a que estaba principalmente destinada a su uso por las religiosas durante la celebración eucarística y no acogía congregaciones de fieles, como las iglesias conventuales masculinas y las parroquias. Este modelo terminó cediendo paso al empleado habitualmente en el *xvii*: iglesia de cruz latina, una sola nave sin capillas laterales y crucero cubierto con media naranja. Este tipo, hasta cierto punto creado por Francisco de Mora y sus seguidores, fue el más corriente desde finales del *siglo xvi* y se hizo común en iglesias de carmelitas descalzas y de otras órdenes femeninas.



Figuras 162 a 164. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Nave; Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Capilla mayor y Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Cúpula del crucero



Figura 165. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Pechinas de la cúpula. Pinturas de san Mateo y san Marcos



Figura 166. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Pechinas de la cúpula. Pinturas de san Lucas y san Juan

y cúpula encamonada sobre pechinas y machones ligeramente achaflanados, que se cubre al exterior por cimborrio⁵⁹.



Figura 167. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Fachada

Los postulados del barroco clasicista rigieron la actividad constructiva en el País Vasco durante los dos primeros tercios del siglo XVII, y en este contexto se levantó la *fachada* de la iglesia, módica de ese lenguaje, y que constituye la parte de mayor valor arquitectónico del conjunto. Su importancia como elemento más visible justifica el especial cuidado que se puso en su ejecución: la sobriedad y la calidad de la labra imprimen una monumentalidad, característica del Clasicismo, imagen algo desvirtuada hoy por una edificación adosada en épocas recientes. Es muy llamativo que no se asome al camino de entrada a Lazcano, enfrentada a las del palacio nuevo y los carmelitas, y buscando el encuentro con estas. La razón estriba en que de haberlo intentado, el solar hubiera obligado a orientar la cabecera al norte, algo impensable. Este factor forzó a construir la iglesia en paralelo a dicho camino, con la fachada dispuesta discretamente hacia el este, precedida por un atrio, como la de los carmelitas, y levantada en sillar de arenisca finamente labrado.

El frontis es una compleja estructura que rememora los rectángulos carmelitanos, pero rompiendo su verticalidad y complicando el remate, lo que parece derivarse de algunas indecisiones constructivas o al deseo de integrar varios elementos de la fachada de la Purísima Concepción de Segura, en un espacio menor que el de esta. Se organiza en un sobrio rectángulo proyectado en altura y dividido en dos cuerpos separados por entablamento y flanqueados por pilastras de escaso resalte, y se remata por ático triangular. Las pilastras subrayan su verticalidad aunque han desaparecido las de orden gigante. El primer cuerpo se articula en una calle central, donde se abre la portada, y dos laterales apenas esbozadas, flanqueadas por pilastras que sobresalen escasamente del plano, esquema que no refleja la organización espacial interior de una sola nave. La entrada es adintelada y sencillamente moldurada con orejetas, como en San Bernabé del Escorial,

59 Antonio BONET CORREA: *Iglesias madrileñas del siglo XVII, op. cit.*, págs. 12 y 13. Las cúpulas encamonadas son muy ligeras de manera que pueden colocarse sobre muros poco gruesos, lo que favorece la amplitud del espacio interior y permite achaflanar los machones sobre los que se asienta.

las Descalzas Reales de Valladolid, o las carmelitas descalzas de Lerma. Las escasas dimensiones del frontis y la existencia de una sola nave sin capillas, no hacían conveniente el uso del pórtico de tres arcos⁶⁰.

El segundo cuerpo, de similar anchura, presenta pese a ello unos aletones triangulares cajeados, de escaso resalte y meramente decorativos, pues no cumplen su función principal que es la de hacer de transición entre un cuerpo inferior y otro superior más estrecho, cometido que sí se observa en las iglesias jesuíticas. No obstante, se ha intentado dar apariencia de menor anchura empleando pilastras sobre las que se apoyan los aletones. Este segundo cuerpo acoge una hornacina abocinada de medio punto, moldurada, flanqueada por pilastrillas lisas con bolas y entablamento, con la imagen de san Bernardo. Sobre ella se abre el gran vano del coro alto, recercado por platabanda quebrada en pequeñas orejetas, y flanqueado por pirámides y bolas escurialenses sobre pedestales. El conjunto está coronado por un frontón triangular con cruz sobre pedestal y las reiteradas bolas, que acoge en el tímpano otro curvo con las armas de los Lazcano y Oquendo, señal de su patronazgo, pero sin el escudo de la Orden. A la altura del frontón y en el lado de la epístola se yergue la espadaña de dos arcos con pequeño frontón triangular y bolas.



Figura 168. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Fachada. Segundo cuerpo



Figura 169. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Fachada. Remate

60 Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: «Los artífices del Real Convento...», *op. cit.*, pág. 377.



Figura 170. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Fachada. Imagen de san Bernardo

Atención especial merece la imagen titular de san Bernardo, que es el santo habitualmente representado en los conventos cistercienses. En Santa Ana se labró en caliza blanca y muestra el tipo iconográfico habitual: delgado, de barba rala, gran tonsura, vestido con cogulla de amplios pliegues, báculo abacial en la mano izquierda y el libro en la derecha en alusión a sus escritos⁶¹. Frente a la quietud de la imagen de santa Teresa en los carmelitas, la de san Bernardo es muy expresiva: cuerpo en avance, gesto declamatorio y dinamismo en plegados.

La fachada de Santa Ana es una de las más bellas en la edificación conventual de este periodo en Guipúzcoa, donde los frontis de los conventos fueron de escasa ambición constructiva⁶². Su fidelidad al discurso clasicista hace de ella una obra elegante y solemne que en el territorio guipuzcoano solo encuentra parangón en la de la Purísima Concepción de Segura. Se trata de una fachada muy plana, de cuidada factura y total sobriedad, muy alejada de la de Santa Teresa, que asume los dos grandes referentes de la arquitectura religiosa hispana, combinados en el llamado modelo «mixto»: el carmelitano de la Encarnación madrileña y el jesuítico de *Il Gesù*. Del primero toma, aunque partido, el rectángulo recorrido por pilastras y remate en frontón, y del segundo los característicos aletones, aunque con un mínimo desarrollo que no aporta horizontalidad. Esta combinación fue ideada por fray Alberto de la Madre de Dios en 1632 en los Santos Reyes de Guadalajara, y difundida por fray Lorenzo de San Nicolás. Su rotundo éxito en el XVII vino de la mano de numerosas órdenes religiosas, que lo aplicaron en sus fundaciones con variados resultados, como las mercedarias de don Juan de Alarcón, en Madrid, donde se creó una fachada muy horizontal distinta de la verticalidad de Santa Ana⁶³. El modelo combinado lo podemos ver en las agustinas recoletas

61 Un libro de referencia sobre las diferentes iconografías de san Bernardo es: Rafael M. DURÁN: *Iconografía española de san Bernardo*. Barcelona: Monasterio de Poblet, 1953.

62 Ignacio CENDOYA ECHÁNIZ: *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (ss. XVI-XVIII)*..., *op. cit.*, pág. 158. Los conventos guipuzcoanos de franciscanas no tienen fachadas de valor representativo y escenográfico, sino que se levantan muy simples, en mampuesto, actitud que se puede relacionar con el espíritu de pobreza de la Orden, y solo las franciscanas de Azcoitia y Segura poseen fachadas como tales, las dos clasicistas.

63 Sobre la arquitectura del convento de la Encarnación, véase: Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: «Los artífices del Real Convento...», *op. cit.*, págs. 369-388; José Miguel MUÑOZ

de Medina del Campo, de Pedro Matos, con el esquema jesuítico más desarrollado que en Lazcano y con un tratamiento mucho más expresivo. Y, por último, esa unión de rectángulo y aletones también la hemos visto en Santa Teresa de Lazcano. Ahora bien, si hay una obra con la que Santa Ana tiene deuda es el ya citado convento de las franciscanas de la Purísima Concepción de Segura. Ambas comparten el reiterado rectángulo central con pilastras y aletones flanqueando un segundo cuerpo más estrecho integrado en el rectángulo, así como el depurado tratamiento clasicista. Igualmente remite a Segura la disposición del frontón curvo inserto en el recto que vemos en Santa Ana, como si hubiera una superposición de dos fachadas en una sola⁶⁴. Estas consideraciones nos invitan a sugerir que Miguel de Abaría pudo adaptar la traza dada en Segura por fray Lorenzo de Jorganes. La diferencia más visible entre ambas es la presencia de torre en el convento de Segura, sustituida por una espadaña en el de Lazcano.



Figura 171. Segura. Convento de la Purísima Concepción. Iglesia. Fachada

5.3. El claustro y la vivienda comunitaria de las monjas

Todos los conventos tienen una parte dedicada exclusivamente al culto y las celebraciones religiosas, la iglesia, y otra donde la comunidad vive, reza y trabaja, indefectiblemente organizada en torno a un *claustro*. El de Santa Ana se ejecutó con la misma pureza clasicista y aire íntimo que los de Santa Teresa y el palacio, con el tamaño apropiado para acoger a la comunidad prevista por la fundadora. Aunque bien conservado, el espacio ha sufrido algunas transformaciones: en el pasado sus arcos fueron cegados y abiertos de nuevo, pero dejando cerrado el tercio inferior y acristalando el resto. El claustro se levantó adosado al lado de la epístola de la iglesia, y se organiza en planta cuadrada y dos pisos marcados por imposta de placa lisa. El cuerpo inferior, en sillar de arenisca, está recorrido en sus cuatro lados por arquerías de cinco arcos de medio punto sobre pilares cuadrados y enjutas rehundidas, como en el convento de Segura,

JIMÉNEZ: *La arquitectura carmelitana (1562-1800)*..., *op. cit.*, págs. 211 y 212; Antonio BONNET CORREA: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, *op. cit.*, pág. 17.

64 Ignacio CENDOYA ECHÁNIZ: *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (ss. XVI-XVIII)*..., *op. cit.*, pág. 374.

aunque en este los arcos son más abiertos. Fajones sobre ménsulas articulan las pandas en siete tramos cubiertos por bóvedas de lunetos, salvo en los de las esquinas que son de arista. El piso superior se ejecutó en ladrillo, hoy a la vista aunque originariamente cubierto por enlucido, abierto por vanos adintelados correspondientes a las celdas, y recorrido por un alero de madera con canecillos.



Figura 172. Lazcano. Convento de Santa Ana. Claustro



Figura 173. Lazcano. Convento de Santa Ana. Patio

En el claustro las monjas se han enterrado y celebrado procesiones, pero junto a las funciones funeraria y litúrgica es fundamental su papel ordenador de las dependencias conventuales: portería, sala capitular, cocina, refectorio, biblioteca y otras secundarias. De todas las estancias la sala capitular es la más importante, porque en ella se elige a la abadesa, se discuten los asuntos de la comunidad, se realiza la llamada corrección fraterna, y aquí son expuestos los cadáveres de las religiosas fallecidas y tiene lugar su funeral⁶⁵. Se trata de una habitación de grandes dimensiones y su relevancia justifica la rica decoración que siempre ha tenido. El refectorio es una estancia alargada y diáfana con las mesas dispuestas en U, la de la abadesa en el lado corto, presidiendo, con un púlpito desde el que una religiosa lee mientras las demás comen en silencio, y comunicado con la cocina para facilitar el paso de las bandejas con los platos servidos. En el piso superior se encuentran la biblioteca y las celdas. La primera es amplia pero sencillamente amueblada con estanterías para los libros de lectura espiritual. La ausencia de una gran biblioteca conventual, como las de las casas masculinas, tiene que ver con el hecho de que las monjas de clausura no se dedican a predicar o impartir docencia,

65 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *Tras las celosías...*, *op. cit.*, pág. 89.

sino apoyar con sus rezos y sacrificios el apostolado y predicación de los varones⁶⁶. En cuanto a las celdas, se distribuyen en torno a un pasillo alrededor del claustro, son pequeñas y extremadamente austeras en su ajuar. Un espacio específico de Santa Ana como clausura femenina es el antiguo locutorio, originariamente el lugar donde las religiosas recibían visitas, hoy en desuso porque las normas se han relajado y pueden atenderlas en las salas previstas a tal efecto. El de Lazcano seguía el modelo habitual: era una pieza sombría protegida por una reja de hierro y una gruesa cortina que ocultaba a la monja⁶⁷.

6. Un rico vestido para una sobria arquitectura: el ajuar

Desde hace algún tiempo es creciente el interés de los historiadores del arte por el patrimonio artístico de las clausuras femeninas, cuya conservación se ha visto favorecida por el aislamiento de estas comunidades. Los claustros, corredores, salas capitulares y demás espacios conventuales se saturaron de lienzos, tallas, plata y estampas piadosas, procedentes del ajuar fundacional o donados posteriormente, que sin tener a veces gran valor artístico sí lo tienen como reflejo de una mentalidad religiosa. La presencia de estas obras en cada rincón de los conventos creaba un clima de oración y meditación permanentes, y tuvo mucho que ver con la insistencia de Trento en el culto a las imágenes⁶⁸. Estos ajuares se han visto muy afectados por las guerras y la desamortización del XIX, aunque en ocasiones han sido las propias religiosas las que han vendido pinturas, tallas, platería y telas para superar penurias económicas⁶⁹.

Santa Ana no sufrió la desamortización y la vida religiosa se ha mantenido sin interrupción, salvo breves lapsos de tiempo durante las guerras de finales del XVIII y comienzos del XIX, con motivo de la invasión francesa⁷⁰. No obstante, el estudio de su patrimonio artístico se ve dificultado por diversas circunstancias. En primer lugar, la lenta construcción del convento retrasó el ornato de su iglesia, que no fue llevado

66 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura conventual...», *op. cit.*, págs. 83 y 84. Frecuentemente, en las clausuras femeninas los libros de lectura espiritual estaban depositados en una pequeña habitación, ya que las religiosas no podían llevarlos a sus celdas. Debido a que sus cometidos eran la oración y el recogimiento no necesitaban formación para predicar o enseñar, de modo que las lecturas eran normalmente vidas de santos, como las de Villegas y Ribadeneira, las de sus fundadores, y de religiosas del propio convento fallecidas en olor de santidad.

67 En Santa Ana hay otros espacios donde las monjas trabajan encuadernando libros, cosiendo y bordando. En la parte posterior del convento y orientado al norte se abre un sencillo patio, sin funciones religiosas ni pretensiones artísticas, con una galería adintelada sobre pilares de madera y techo de vigería, y un segundo piso de ladrillo visto.

68 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «La arquitectura conventual...», *op. cit.*, pág. 84.

69 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *Tras las celosías...*, *op. cit.*, págs. 397 y ss.

70 José Ignacio RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *El patrimonio heráldico...* *op. cit.*, pág. 143.

a cabo por María de Lazcano sino por su sucesor en el patronato y mayorazgo, Juan Raimundo de Arteaga y Lazcano, que ya en el siglo XVIII encargó retablos, tallas y pinturas⁷¹. Además, en el XIX las religiosas enajenaron piezas de orfebrería con motivo de las contribuciones por la Guerra de la Independencia, y en el XX hicieron lo mismo con diversas pinturas para superar problemas económicos⁷². Por último, hay que tener en cuenta las obras acometidas en el pasado siglo, bien de conservación bien para mejorar la habitabilidad, que han eliminado la decoración de algunos espacios que se había ido fijando durante siglos. Esto resulta evidente en el claustro, donde la desaparición del ornato ha desvirtuado su función litúrgica y procesional original, apoyada en pinturas y tallas que formaban programas iconográficos. Asimismo, la relajación de las normas de clausura ha tenido como consecuencia la transformación de estancias como el antiguo locutorio y el coro bajo que servía de comulgatorio, desprovistos hoy de la reja y de otros elementos peculiares. No obstante, y pese a todo ello, sí podemos afirmar que el templo obedece a los deseos de la fundadora en su arquitectura y panteón funerario.

Vamos a dejar constancia aquí tanto de las obras conservadas, que pensamos obedecieron a la voluntad de María de Lazcano, como de aquellas otras de las que solo tenemos referencia documental y que fueron regaladas por ella a la comunidad⁷³. Igualmente, comentaremos las llevadas a cabo tras su fallecimiento pero que en algún caso es posible que reflejen sus deseos, como ocurre con el mobiliario litúrgico de la iglesia.

6.1. Cuadros para honrar a Dios y a los fundadores

Iglesias y conventos fueron los principales comitentes y receptores de la pintura religiosa producida en el XVII, en la que predominaron los episodios evangélicos, marianos y hagiográficos, y en menor medida los veterotestamentarios. Con frecuencia se encargaron series de santos, de pie y con sentido procesional, dispuestas en los muros de naves, claustros y salas capitulares, fácilmente identificables a través de las cartelas de sus marcos y de las inscripciones en el lienzo mismo⁷⁴. Estas pinturas decoraban los interiores pero sobre todo favorecían la meditación y buscaban despertar el deseo de emulación en frailes, monjas y feligreses⁷⁵. Precisamente este era el objetivo último de la pintura religiosa para Francisco Pacheco: «Más hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios». Por tanto, para él la pintura más noble sería la que representaba «las historias sagradas

71 ACSAL, Crónica del traslado a la nueva iglesia del convento de Santa Ana de Lazcano, s. p.

72 ACSAL, Carta de la abadesa del convento de Santa Ana de Lazcano al Dr. Leopold Jauschek, de cinco de agosto de 1884.

73 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano, de veintinueve de mayo de 1662. La fundadora también costeó la campana mayor del convento.

74 Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura barroca...*, *op. cit.*, págs. 43 y 44.

75 Pedro J. LAVADO PARADINAS: «Arquitectura doméstica...», *op. cit.*, págs. 395 y 396.

y misterios divinos que enseña la fe, de las obras de Cristo y de su Santísima Madre, vidas y muertes de los santos mártires, confesores, y vírgenes, y todo lo que a esto pertenece»⁷⁶. Junto a esas iconografías, los conventos también poseyeron retratos de los fundadores y de religiosos especialmente queridos o admirados que habían muerto en olor de santidad.

María de Lazcano regaló a Santa Ana numerosos cuadros, algunos conocidos solo documentalmen- te y otros conservados hoy en la clausura. De estos, la mayor parte cuelga en la portería, espacios adyacentes utilizados para atender visitas, y sala capitular. Todos ellos son temas religiosos, salvo el propio retrato de la fundadora con Antonio Felipe y el de su hija María Teresa, ya estudiados, que estuvieron en el palacio y fueron llevados por la patrona cuando se retiró al convento. Junto a estos destaca el citado retrato de Margarita de Austria, colgado en el refectorio, también procedente del palacio y que Cristina de Arteaga regaló a la comunidad en el siglo pasado. El de María de Lazcano y su hijo se encuentra en un lugar destacado de la sala capitular, flanqueado por los de las primeras abadesas, como ensalzamiento de sus personas y mantenimiento de la memoria conventual. El de María Teresa también tiene una ubicación privilegiada, junto a la entrada principal. De este modo, la fundadora continuaba la costumbre frecuente en las clausuras, consistente en exhibir retratos de los patronos y otros personajes vinculados al convento. Así lo hicieron en la Encarnación madrileña, en cuyo coro se colgaron los de Felipe III y su mujer Margarita de Austria, o en las Descalzas Reales, donde se puso el retrato de la fundadora, Juana de Austria, sobre el acceso a una capilla, y enfrente el de la emperatriz María, que se retiró a vivir aquí⁷⁷. Un caso más cercano lo tenemos en el colegio de jesuitas de Orduña (Vizcaya), donde los retratos de los fundadores, Juan de Urdanegui y Constanza de Luján, se exhiben a ambos lados del altar mayor. Y como se hizo en Santa Ana, también fue común colgar retratos de las primeras abadesas, monjas fundadoras o con fama de santidad, que servían de modelos morales a imitar. Son buenos ejemplos del XVII los de algunas clausuras madrileñas como las Descalzas Reales y las trinitarias de San Ildefonso, o las de los conventos de San Bernardo y las concepcionistas franciscanas, en Alcalá de Henares⁷⁸.

El convento conserva un número considerable de lienzos con iconografías muy contrarreformistas, regalo de María de Lazcano y procedentes de su palacio, y que estudiaremos detenidamente en un futuro próximo. Están representados los grandes temas como la Trinidad, dogma nuclear del catolicismo, y los episodios de la Pasión, como

76 Francisco PACHECO: *Arte de la pintura* [1649] (ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas). Madrid: Cátedra, 2009, lib. I, cap. XI, págs. 253 y 265.

77 Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, pág. 46.

78 Áurea de la MORENA BARTOLOMÉ (comisaria): *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños* [catálogo de la exposición]. Madrid: Comunidad de Madrid, 2007, págs. 63, 67, 70, 74, 80 y 88.

un gran Calvario, un *Ecce homo*, un *Cristo presentado al pueblo*, y una *Caida de Cristo*. Junto a estas obras dramáticas hay otras muy trentinas, como la Inmaculada, de la que tan devota era María de Lazcano, y otras más amables, propias de una religiosidad más sentimental, como un cuadro con los Santos Niños, al que ya aludimos. Este lienzo hacía pareja con uno de la Sagrada Familia, desaparecido, y nos permiten conocer la piedad más íntima de María de Lazcano. A su lado están los santos, como uno de san Pedro, símbolo de la primacía papal, otro de la Magdalena penitente, en alusión al sacramento de la penitencia rechazado por los luteranos igual que el papado, y varios lienzos del fundador de la Orden, san Bernardo.



Figura 174. La Trinidad. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor



Figura 175. Calvario. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Portería



Figura 176. *Ecce homo*. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor



Figura 177. *Cristo presentado al pueblo*. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Vestíbulo del primer piso



Figura 178. *Caída de Cristo*. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Portería



Figura 179. *Inmaculada Concepción*. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Refectorio



Figura 180. Los Santos Niños. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor



Figura 181. Magdalena Penitente. Óleo sobre lienzo. Anónimo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Recibidor



Figura 182. San Bernardo. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Lazcano. Convento de Santa Ana. Zaguán

Junto a todas estas obras tenemos constancia documental de otras desaparecidas. Por esta vía hemos averiguado que la fundadora encargó la ejecución de tres retratos: dos de ella para el coro y el refectorio, respectivamente, y un tercero de su hijo destinado a la capilla mayor, para ponerlo junto a su sepultura: «Ytt. que en el coro y refitorio, ha de haver un retrato de la dicha Señora Doña María como de fundadora para más memoria de que las Religiosas la encomienden a Dios, y otro retrato del dicho Don Phelipe su hixo en la Capilla maior donde el entierro»¹. Con las anteriores entregó a las religiosas quince pinturas sobre cobre con los misterios de la Virgen por valor de más de seiscientos ducados, destinadas al retablo mayor de la nueva iglesia. Estos cuadros, hoy en paradero desconocido, se pusieron en un primer momento en el altar de la capilla que las monjas utilizaban provisionalmente². Aunque no los conocamos, tuvieron que ser de pequeño formato, dado que el peso y coste del soporte no permiten grandes tamaños, como los cobres colocados en el retablo de Ygay (Álava). La pintura sobre cobre se desarrolló principalmente entre los siglos XVI y XVII y surgió en Italia, y pintores flamencos asentados allí la difundieron por el norte de Europa³. Estas pinturas de iconografía mariana acreditan de nuevo el amor de la fundadora por la Virgen, y dados su valor económico y destino tuvieron que ser de gran calidad. El encargo revela que María de Lazcano tenía en mente la comisión de un retablo de pintura para el altar mayor, de tipo casillero, modelo por el que ya había mostrado su inclinación en Santa Teresa. Además, este gusto y preferencia por la pintura es corroborado por la presencia en su biblioteca de los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho⁴. El protagonismo de la pintura como soporte del programa iconográfico aproximaba el retablo a modelos

- 1 ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 9. Escritura primera de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.
- 2 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, s. f. Memoria de las condiciones de la fundación del convento de Santa Ana de Lazcano; *Ibid.*, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 5. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana; Euskome-dia Fundazioa-Fondo Lekuona, núm. 4407. Finalmente, las pinturas no se colocaron en el lugar señalado por la fundadora porque se hizo un retablo de escultura, como señalaremos más adelante.
- 3 En torno a la pintura sobre placas de cobre, véanse: Michael K. KOMANECKY (ed.): *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775* [catálogo de la exposición]. Nueva York: Oxford University Press, 1999; sobre la técnica y circulación de pinturas sobre cobre en España, véanse: Francisco FERNÁNDEZ PARDO (coord.): *Pintura flamenca barroca...*, *op. cit.*; José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO: «La serie de cobres flamencos del Obispado de Guadix», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, núm. 36 (2005), págs. 99-117; y específicamente para el País Vasco: Francisco FERNÁNDEZ PARDO: «Pintura flamenca sobre cobre en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», en Francisco FERNÁNDEZ PARDO (coord.): *Pintura flamenca barroca...*, *op. cit.*, págs. 112-121; Enrique VALDIVIESO: «Los cobres de la...», *op. cit.*, págs. 121-130; y EQUIPO EPHIALTE: «Los cobres del «Instituto Iconográfico Ephialte» (Vitoria)», Francisco FERNÁNDEZ PARDO (coord.): *Pintura flamenca barroca...*, *op. cit.*, págs. 130-138.
- 4 Véase cap. I, epígrafe 3.

cortesanos y, en última instancia, al de la basílica de El Escorial. No obstante, finalmente el retablo mayor y los colaterales se ejecutaron en el XVIII y fueron de escultura.

6.2. Niños a los que vestir y ornamentos para celebrar



Figura 183. Niño Jesús. Talla. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Retablo mayor

La celebración de la eucaristía en el templo y la vida de oración en comunidad precisaban numerosas imágenes, piezas de orfebrería y ornamentos litúrgicos textiles. De la *imaginería* regalada por María de Lazcano tenemos noticia documental de un Niño Jesús de Nápoles «de mucha estimación»⁵. Esta imagen fue muy frecuente en los conventos femeninos, a veces en gran número, adorado por las monjas con cariño maternal, vistiéndolo y enjoyándolo⁶. El encargo revela el gusto de la fundadora por la escultura de Nápoles, virreinato español, compartido por poderosos y damas nobles contemporáneas suyas, como Ana Fernández de Córdoba y la condesa del Fresno, las dos casadas con virreyes de Nápoles, que regalaron diversas piezas con esta procedencia al convento de sor María de Jesús de Ágreda⁷. Junto a este Niño, queremos llamar la atención sobre otro dispuesto en el retablo mayor de la iglesia conventual. Aunque no tengamos apoyo documental para relacionarlo con María de Lazcano, su estilo, claramente del siglo XVII, nos permite sugerir que fue re-

5 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 5. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana.

6 Pedro J. LAVADO PARADINAS: «Arquitectura doméstica...», *op. cit.*, pág. 393; sobre el Niño Jesús en las artes, véanse: Michele DOLZ: *El Niño Jesús...*, *op. cit.*; Ana GARCÍA SANZ: *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*; Madrid: Patrimonio Nacional, 2010; Ángel PEÑA MARTÍN: «El Peregrino del cielo. La devoción al Niño Jesús en las clausuras femeninas», en Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.): *La clausura femenina en el mundo hispánico*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Instituto de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, págs. 31-4.

7 Rebeca CARRETERO CALVO: «Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona (Zaragoza)», *De Arte*, núm. 13 (2014), págs. 121 y ss.; sobre el gusto de las élites hispanas por la escultura napolitana y su circulación, véanse: Teodoro FITTIPALDI: *Scultura napoletana del Settecento*. Nápoles: Liguori, 1980, págs. 22 y 23; José Luis COLOMER (dir.): *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009; Luisa Elena ALCALÁ: ««...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...». Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico», *Librosdelacorte.es*, vol. 9, núm. 5 (2017), págs. 163-184.

galo suyo. Se encuentra en una hornacina en el centro del retablo, sobre el sagrario, en una peana y semidesnudo, en el gesto característico de bendecir con la mano derecha. Se trata de una pieza relacionada estilística e iconográficamente con el modelo de Martínez Montañés, de gran éxito en el XVII, difundido desde Sevilla por el gusto contrarreformista por los temas familiares como san José, la Sagrada Familia, o los Santos Niños⁸. La intensa devoción de María de Lazcano por el Niño Jesús explica estos regalos al convento de Santa Ana, pero ya antes había adquirido uno en 1632, precisamente sevillano, para el primer colegio de San Sebastián y otro para Santa Teresa de Lazcano⁹.

Asimismo, la fundadora donó la *orfebrería* necesaria para celebrar el culto, formada por piezas de oro y plata: una cruz, dos copones, uno para llevar la comunión y otro para guardar el sacramento en el sagrario, una custodia, dos cálices, uno de ellos con su salvilla y vinajeras, un incensario y cuatro candeleros, así como dinero para comprar una segunda custodia¹⁰. De estas han llegado hasta nosotros dos cálices y una custodia portátil con expositor de tipo sol realizados en plata sobredorada. La donación de los primeros por María de Lazcano está acreditada por la inscripción de la base que así lo recoge en ambos, que señala asimismo cuándo los regala, 1651 y 1660, respectivamente, y de esos años es también la custodia. El cáliz de 1651 está punzonado por el maestro platero guipuzcoano Francisco Arenas, natural de Motrico y activo en la segunda mitad del XVII, mientras el segundo carece de punzón¹¹. Las tres piezas son de elevado nivel artístico, siguen los preceptos clasicistas, y muestran en su lenguaje las referencias a centros castellanos de producción, como Valladolid y Madrid. Los dos vasos son obras depuradas, de líneas elegantes y escasas concesiones al ornato que es más rico en la custodia, exorno que la distingue de otras custodias clasicistas.

8 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *Tras las celosías...*, *op. cit.*, págs. 278 y ss.

9 Sobre el modelo creado por Martínez Montañés y su presencia en Álava, véanse: Ignacio CANO RIVERO, Ignacio HERMOSO ROMERO y María del Valme MUÑOZ RUBIO, (eds.): *Montañés, maestro de maestros*, *op. cit.*; Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA: «Un Niño Jesús...», *op. cit.* y «Niños montañesinos...», *op. cit.*; sobre diversas tallas con la iconografía del Niño Jesús conservadas en Álava, véase: Fernando TABAR ANITUA: *Barroco importado...*, *op. cit.*, pág. 203.

10 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 5. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana; ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f.10. Testamento de María de Lazcano. La orfebrería entregada tenía un valor de ochocientos ducados; para la platería guipuzcoana remitimos a Ignacio MIGUÉLIZ VALCARLOS: *El arte de la platería en Gipuzkoa...*, *op. cit.*

11 Sobre Francisco Arenas, véanse: Raquel CILLA LÓPEZ: «El platero guipuzcoano Francisco Arenas en Vizcaya», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, págs. 185-194; Ignacio MIGUÉLIZ VALCARLOS: *El arte de la platería en Gipuzkoa...*, *op. cit.*, t. II, págs. 305-389.



Figura 184. Cáliz.
1651. Lazcano. Convento
de Santa Ana. Sacristía



Figura 185. Cáliz. 1660.
Lazcano. Convento de Santa
Ana. Sacristía



Figura 186. Custodia, h. 1650-
1660. Lazcano. Convento de Santa
Ana. Sacristía

Los oficios religiosos también precisaban de *ornamentos litúrgicos* tanto para el celebrante como para vestir el altar y cubrir cálices, copones y sagrario, que contribuían con su color y brillos a barroquizar el interior. De ellos no se ha conservado ninguna pieza, aunque sí tenemos referencias a algunas de ellas como un palio y una colgadura de damasco, y el estandarte de Antonio de Oquendo destinado a la capilla mayor¹². La fundadora lo había heredado de su marido y lo regaló para que se colgara en ese espacio de piedad pero también de exaltación del poder, junto a la sepultura de su hijo, perpetuando así el recuerdo de los triunfos militares del linaje.

En cuanto al *mobiliario* donado por María de Lazcano, conocemos documentalmente dos piezas muy ricas, características del XVII. Uno de los muebles era una «alaja» de ébano con taracea de marfil¹³, y el otro, todavía conservado en la clausura, un escritorio de marquetería muy bello, «de la India de mucha estima», que regala para que sirva de sagrario¹⁴. Dado el carácter suntuario y de ostentación de este mueble, ya estudiado, creemos que formó parte de la decoración de su palacio y que lo llevó al convento al retirarse aquí.

12 ACSAL, leg. H, núm. 12, Miguel de Tellería, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 5. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana.

13 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, s. f., s. d. Memoria de las condiciones de la fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

14 ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 3. Primera escritura de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano, de veintiuno de marzo de 1645; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 5. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana, de veintiséis de junio de 1650.

Como hizo en Santa Teresa, la fundadora entregó a las monjas diversas *reliquias* con sus correspondientes relicarios, si bien los documentos no especifican a qué santos o mártires pertenecían, que se expusieron en la capilla utilizada por la comunidad mientras se hacía la iglesia¹⁵. Además, María de Lazcano a su muerte dejó al convento dos lujosos joyeros, conservados en un armario-expositor de la sala capitular, ya analizados en el capítulo dedicado al palacio¹⁶. También aquí se guarda un sencillo farol de cristal engarzado en bronce dorado, entregado por ella para que sirviera de lámpara en el templo¹⁷.

En relación al *mobiliario y ornato de la iglesia*, se llevó a cabo bien entrado el XVIII. En 1714 el patrón, Juan Raimundo de Arteaga y Lazcano, y el obispo de Pamplona, acordaron concluir la iglesia que se encontraba completamente desnuda, solo con las paredes y el tejado para evitar que lo realizado se perdiera. Es a partir de ahora cuando se blanquea el interior y se hacen en la media naranja del crucero algunas pinturas de «perspectiva», es decir, pinturas ilusionistas al estilo romano, de las que hoy no queda rastro, que fueron el complemento fundamental para la barroquización del templo. Sorprende aquí esta decoración, más propia de otras zonas del País Vasco como La Rioja alavesa. También en estos años se colocaron en las pechinas los cuadros de los cuatro evangelistas, representados con sus atributos, que conservan los marcos originales. Estilísticamente son obras muy luminosas, acordes con la pintura decorativa y colorista de comienzos del XVIII¹⁸. En cuanto a los retablos mayor y laterales, fueron comisionados por el citado José de Soraburu al maestro pamplonés Fermín de Larrainzar, en 1714. El mayor con sus imágenes, santa Ana, san Benito, san Bernardo y el Crucificado, se colocó en 1716, mientras que los dos colaterales se finalizaron en el verano de 1717, y al año siguiente Francisco de Aguirre los doraba¹⁹.

15 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, s. f., s. d. Memoria de las condiciones de la fundación del convento de Santa Ana de Lazcano; *ibid.*, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 5. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana. En la actualidad las religiosas guardan un buen número de reliquias en un armario-expositor de la sala capitular, pero las cajitas que las guardan son muy posteriores a María de Lazcano; sobre el culto a las reliquias y su importancia en el mundo católico después de Trento, véanse: José Luis BOUZA ÁLVAREZ: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, págs. 1-157; Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *Tras las celosías...*, *op. cit.*, pág. 362. Trento insistió en el valor de las reliquias de santos y mártires, modelos morales a imitar, y en la importancia de su veneración, frente al rechazo protestante, aprecio que motivó que se guardaran respetuosamente en relicarios.

16 Véase cap. III, epígrafe 4.

17 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 5. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana.

18 ACSAL, Crónica del traslado a la nueva iglesia del convento de Santa Ana de Lazcano, s. p.

19 Gregorio DÍAZ EREÑO, María Camino PAREDES GIRALDO y Ana María MENDIOROZ LACAMBRA: «Fermín de Larrainzar. Arquitecto de Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, vol. 52, núm. 194 (1991), pág. 41; Ignacio CENDOYA ECHÁNIZ: *El retablo barroco en el*

7. Poder, piedad y memoria en Santa Ana de Lazcano

«para perpetua memoria de un hijo que quiso tanto [...] por la devoción que tubo el dicho su hijo al glorioso señor Doctor san Bernardo [...]²⁰, para honrra y lustre de su Casa, y estado y Maiorazgo»²¹.

Estas palabras de la escritura fundacional recogen las intenciones que guían a María de Lazcano al erigir Santa Ana: perpetuar el recuerdo de su hijo y glorificar su linaje. Esta búsqueda del mantenimiento de la memoria fundacional y de la exaltación familiar fue común en conventos y monasterios, que fueron siempre marco de exhibición de piedad y poder. Estas aspiraciones se concretaron en diversos recursos y «signos visuales»: sepulturas y panteones, heráldica y gestos de deferencia en las celebraciones litúrgicas.

7.1. Las «marcas» de la distinción

Entre los signos de preeminencia que se repiten invariablemente en todas las fundaciones religiosas sobresalen la exaltación heráldica y la reserva de asiento para los patronos. En Santa Ana la fundadora ordenó la colocación de las armas de los Lazcano y Oquendo en los lugares más visibles: entrada de la iglesia, las capillas mayor y laterales, coro y portería. De estos escudos actualmente solo existen el de la fachada del templo y los de la capilla mayor dispuestos sobre los nichos funerarios. Asimismo, mandó la colocación de un estrado para los patronos en el lado del evangelio de la capilla mayor, como había hecho en Santa Teresa, que desde una posición elevada mostraba durante la celebración del culto a monjas y fieles quién detentaba el poder conventual²². A las «marcas» anteriores se sumaban otras en las festividades litúrgicas más importantes, como recibir la paz de la comunidad en las misas cantadas y una vela blanca en el ofertorio de la misa mayor del día de Santa Ana, en reconocimiento de su patronato²³. Otras obligaciones contraídas por las religiosas fueron el ofrecimiento por los fundadores de la misa cantada de los días de fiesta, y el responso después de la misa mayor. Igualmente, celebrarían oficios por sus almas: el día de Todos los Santos, con toque de campanas para llamar a los feligreses; el siete y doce de junio, fechas en

Goierri..., *op. cit.*, págs. 285-295; sobre la figura de Fermín de Larrainzar, véase: Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2003.

20 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, fs. 1, 3 y 7. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

21 ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 14. Primera escritura de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

22 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 7. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

23 *Ibid.*, f. 7. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano. En caso de que los patronos estuvieran ausentes, la comunidad debía enviar la vela a su palacio de Lazcano.

que murieron el almirante y Antonio Felipe, respectivamente; el uno de octubre, en que falleció Teresa de Oquendo; y el día en que muriera la patrona²⁴.

María de Lazcano se atribuyó derechos y prerrogativas que las monjas aceptaron «por el respecto que se debe a la señora fundadora», y que solo podían concederse a ella. En primer lugar, aunque las normas de la Orden prohibían la presencia de seglares en la clausura, se hacía excepción con ella, a la que se permitía vivir en el convento acompañada por dos criadas, pudiendo salir y entrar del mismo cuando deseara. Algo similar se estableció para las esposas de sus sucesores en el patronazgo, a las que se consentiría entrar dos veces al mes, comer y pasar el día con las religiosas. Además, María de Lazcano dispuso que las viudas de los señores de Lazcano pudieran retirarse a vivir al convento, o cuando su marido estuviera ausente, y también dos hijas del patrón para «aprender virtud hasta tomar estado», viviendo a su costa en unas habitaciones separadas²⁵.

7.2. Conmemoración y exaltación

Como tantos poderosos del Antiguo Régimen fundadores de conventos, María de Lazcano erigió Santa Ana para crear aquí un panteón funerario familiar. A tal fin reservó el presbiterio como lugar de sepultura de su hijo, las capillas laterales para los sucesivos patronos y sus familias, y el resto de la iglesia para los que las monjas quisieran enterrar²⁶. La fundadora va a ordenar la labra de un mausoleo junto al altar mayor para Antonio Felipe, cuyos restos descansaban en la capilla de los Lazcano en la parroquia, y otro para ella, muy probablemente trazados y ejecutados por Miguel de Abaría, como ya indicamos. Mientras durasen las obras, los huesos de su hijo se trasladarían a la capilla que empleaban las monjas temporalmente, colocándose «en el puesto más decente que hubiere»²⁷. No obstante, la lenta construcción del convento va a retrasar el cumplimiento de su voluntad y los restos de los fundadores no se van a sepultar en la nueva iglesia hasta el doce de noviembre de 1716, en una solemne ceremonia que sirvió para exaltar su memoria²⁸. Este día se celebró el entierro, presidido por Juan Raimundo

24 *Ibid.*, fs. 10 y 11. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

25 *Ibid.*, f. 7. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano; *Ibid.*, leg. 25, núm. 23, s. f., s. d. Memoria de las condiciones de la fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

26 ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 3. Primera escritura de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

27 *Ibid.*; AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 6. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

28 José Antonio JARA FUENTE: «Muerte, ceremonial y ritual funerario. Proceso de cohesión intraestamental y de control social de la alta aristocracia del Antiguo Régimen (Corona de Castilla, siglos XV-XVIII)», *Hispania*, vol. 56, núm. 194 (1996), pág. 863, citado en: María José CUESTA GARCÍA DE LEONARDO: «Los túmulos funerarios en las altas jerarquías

de Arteaga y Lazcano, de acuerdo al ceremonial funerario común entre la nobleza e imitador de las exequias reales, en una escenografía muy barroca: «Habiéndose puesto un túmulo muy suntuoso en la capilla mayor, con mucho número de luces, y sobre [él] el cofre de los huesos, los que después colocaron en una arca que está entre las dos rejas del coro de abajo. Aquella mañana se dijeron muchas misas por las almas de los difuntos de la Casa de Lazcano»²⁹. El túmulo debió responder al modelo habitual: una estructura elevada troncopiramidal, cubierta por el paño de luto de terciopelo o damasco, con las armas de los Lazcano y Oquendo bordadas en plata³⁰.

En el documento fundacional de 1645 María de Lazcano dispuso que, una vez levantado el templo, se labrara un nicho para su hijo en el lado del evangelio de la capilla mayor, con su estatua de jaspe o bronce, por tanto, a imitación de los de El Escorial, «para que esté patente en dicho nicho como tal fundador»³¹. Sin embargo, en la escritura de 1650 la fundadora va a cambiar de opinión y ordena que la efigie se haga en mármol, «con el coste y adornos decentes a la persona que representa», insistiendo en que los restos de su hijo se depositen en el «Arco y sepulchro» que se ha de hacer³². María de Lazcano solo habla de un arcosolio, posiblemente porque en este momento aún no había decidido enterrarse aquí, puesto que había encargado años antes un nicho para ella en el altar mayor de Santa Teresa, frente al de su hija³³.

Aunque la promotora había previsto iniciar los arcosolios una vez acabado el templo, el retraso en la construcción obligará a labrarlos con las obras sin terminar y así, cuando redacta su testamento en 1662, la fundadora insiste a las monjas para que hagan dos nichos y pongan en ellos «dos bultos de mi hijo Don Antonio Phelipe de Oquendo y

sociales. La reproducción del modelo regio lejos de la Corte», *Imago*, núm. 6 (2014), pág. 66. La muerte sirvió para expresar el orden social establecido más allá de la propia vida, con fines propagandísticos y sociales.

29 ACSAL, Crónica del traslado a la nueva iglesia del convento de Santa Ana de Lazcano, s. p.

30 Una bella reconstrucción del túmulo funerario de la princesa Juana de Austria, fundadora de las Descalzas Reales de Madrid, se exhibe en el momento de escribir estas líneas en la exposición del Palacio Real de Madrid: *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, y espectacular fue el túmulo de Felipe II en Sevilla, al que Cervantes dedicó un soneto; sobre las ceremonias funerarias de la realeza española, véanse: María Victoria SOTO CABA: *Los catafalcos reales del Barroco español: (un estudio de arquitectura efímera)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992; Javier VARELA: *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española 1500-1885*. Madrid: Turner, 1990.

31 ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 3. Primera escritura de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

32 AHNM-Fondo Lazcano, leg. 25, núm. 23, Domingo de Hercilla, año 1650, f. 7. Escritura definitiva de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.

33 Véase cap. v, epígrafe 3.

mío», con sus escudos³⁴. Por otra parte, estas palabras revelan que ya había tomado la decisión de sepultarse aquí. Aunque la documentación no lo detalle, las efigies que la fundadora tenía en mente eran estatuas orantes, según el modelo de *Adoración Perpetua* fijado en los grupos de Carlos V y Felipe II de El Escorial, tipo que tuvo enorme éxito en el XVII y del que hemos dado ya numerosos ejemplos³⁵.

Sin embargo, lo cierto es que hoy los arcosolios están ocupados solo por los dos sarcófagos con los huesos de los fundadores, con sus respectivos nombres. María de Lazcano reservó el lado del evangelio, el más importante, para su hijo, y ella se enterró en el de la epístola. La presencia de los restos mortales en el nicho, como en Santa Ana y Santa Teresa, los convierte en verdaderos sepulcros, y no simples cenotafios conmemorativos, y fue más frecuente que los cuerpos se enterrasen en criptas. La falta de más noticias documentales y la total ausencia de referencias bibliográficas en torno a dichos *bultos*, nos hace pensar que no llegaron a realizarse, tal vez por desinterés de los herederos de María de Lazcano, y los arcosolios finalmente quedaron vacíos como los de los carmelitas³⁶. Y eso pese a que los orantes genuflexos se siguieron colocando en monumentos funerarios durante los últimos años del XVII y en pleno siglo XVIII, como vemos en dos ejemplos vizcaínos: el de Antonio de Urrutia y Salazar en San Antonio de la Mella (Zalla), de finales del Seiscientos, y el del arzobispo de Valencia Andrés Agustín de Orbe y Larreategui, en la parroquia de Santiago de Ermua (c. 1740)³⁷.

Los arcosolios son dos obras barrocas idénticas, con un tratamiento muy trabajado de placas, molduras, cornisas y entablamentos rotos, articuladas en dos cuerpos. El inferior se decora con placas, se remata por una potente cornisa, y se abre por sendos vanos adintelados que dan acceso a la sacristía y al antiguo coro bajo, empleado antes como comulgatorio y hoy en desuso, respectivamente. El cuerpo superior se organiza en arco de triunfo con amplio nicho de medio punto muy moldurado, salmeres que se prolongan por el intradós, placas y destacada dovela. Lo flanquean pilastras pareadas en ligero avance con cajeamientos resaltados, que soportan un desarrollado entablamento, quebrado y muy moldurado. Los arcosolios están coronados por las armas de los Lazcano y Oquendo, en cartelas de cueros recortados, rica decoración vegetal, timbrados de corona y sierpes, y flanqueados por bolas sobre pedestales. No obstante, lo que más singulariza estas obras es su bicromía, resultado de la combinación de caliza

34 ACSAL, leg. H, núm. 12, año 1662, f. 10. Testamento de María de Lazcano.

35 Véase cap. IV, epígrafe 3.

36 Cuando fallece María de Lazcano sus hijos han muerto y la heredan sus sobrinos; en casos como este de sucesión por familiares indirectos, es frecuente el incumplimiento de mandatos testamentarios. En el caso del colegio de San Sebastián los bultos sí llegaron a labrarse: los hijos legítimos del almirante habían fallecido pero dejaba uno natural, Miguel de Oquendo, que una vez legitimado hereda su mayorazgo y cumple sus disposiciones.

37 José Javier VÉLEZ CHAURRI: «El retablo y la escultura barroca en Cantabria...», *op. cit.*, págs. 294 y 295.

negra de Anda y blanca de Ajarte, como en Santa Teresa³⁸. En este caso la blanca estaba destinada a dejarse en su color natural, pues no encontramos disposición alguna relativa a pulimento, a diferencia de los nichos del convento carmelita. Esas litologías las encontramos combinadas en varios ejemplos vitorianos: la antigua capilla de San Cosme y San Damián (1572), del desaparecido convento de San Francisco; la portada de la capilla de San Martín en la iglesia de San Miguel (*ca.* 1611-1622)³⁹; y la capilla del Santo Cristo de la catedral (1661)⁴⁰. Si tenemos en cuenta los vínculos familiares de María de Lazcano con Álava y Vitoria, y que era patrona de la capilla de la Virgen de los Remedios del convento de San Francisco citado, pudo conocer estas obras y desear emularlas en Santa Ana. Por otro lado, el transporte del material desde las canteras alavesas no exigía un viaje largo ni dificultoso, dado que la cantidad requerida por las obras no era elevada.



Figura 187. Monumento funerario de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Capilla mayor. Lado de la epístola



Figura 188. Monumento funerario de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Capilla mayor. Lado de la epístola. Cuerpo superior

38 También es alavesa la caliza blanca de Munain utilizada en el escudo de la portada del palacio de Lazcano.

39 Teresa BALLESTEROS IZQUIERDO: *Actividad artística en Vitoria...*, *op. cit.*, pág. 98 y 100; Ismael GARCÍA-GÓMEZ: *Vitoria-Gasteiz y su hinterland...*, *op. cit.*, pág. 275; sobre el uso de las piedras de Ajarte y Anda en la construcción monumental alavesa, véase: Virginia URRESTI SANZ: *Arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, págs. 132, 133 y 422.

40 Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA: «Fundación y patronato de los Alday y Galarreta. Las capillas de San Prudencio y Santo Cristo en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz», *Ars Bilduma*, núm. 0 (2010), págs. 24 y 26.



Figura 189. Monumento funerario de María de Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Iglesia. Capilla mayor. Lado de la epístola. Cuerpo inferior



Figura 190. Monumento funerario de Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Capilla mayor. Lado del evangelio

Los nichos de Santa Ana muestran la evolución de Miguel de Abaría desde el intenso clasicismo de los de Santa Teresa a trabajos de mayor expresividad, más próximos al barroco decorativo. Frente a la sobriedad de los arcosolios de los carmelitas, los de Santa Ana recibieron un tratamiento muy rico con entablamentos, cornisas y capiteles muy pronunciados y moldurados, que se quiebran repetidas veces en un juego de entrantes y salientes, creando contrastes de claroscuro. Estos recursos dieron como resultado unas obras alejadas de la depuración clasicista, más dinámicas y animadas que los nichos de Santa Teresa.

Junto con arcosolios y estatuas, María de Lazcano tuvo la intención inicial de excavar una cripta bajo el altar mayor, para entierro de sus sucesores. Así lo ordena en la escritura de fundación de 1645: «se ha de hacer bóveda donde se entierren los demás señores y sus mujeres que fueren de la Casa de Lazcano, de suerte que en ella no se puedan enterrar sino es ellos, sus hijos y nietos, y no otra persona»⁴¹. Es decir, que la fundadora estaba pensando en un panteón funerario organizado en dos niveles, nichos y orantes arriba, y cripta subterránea debajo, como en su colegio de San Sebastián y según el modelo del panteón real escurialense, o el cercano convento de San Antonio

41 ACSAL, leg. H, núm. 4, Domingo de Hercilla, año 1645, f. 3. Primera escritura de fundación del convento de Santa Ana de Lazcano.



Figura 191. Monumento funerario de Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Capilla mayor. Lado del evangelio. Cuerpo superior



Figura 192. Monumento funerario de Antonio Felipe de Oquendo y Lazcano. Lazcano. Convento de Santa Ana. Capilla mayor. Lado del evangelio. Cuerpo inferior

de Vitoria. No obstante, en la escritura definitiva de 1650 la fundadora parece desechar la idea, pues no menciona la ejecución de cripta alguna y en el convento no se aprecia ningún indicio de este proyecto.

Con la fundación conventual María de Lazcano perseguía la creación de un solemne espacio de memoria y exaltación familiar en la iglesia, y especialmente en su capilla mayor, en una estrategia de afirmación nobiliaria. Aunque su muerte frustró algunas de sus intenciones, la documentación nos permite imaginar cómo hubiera sido ese espacio de haberse cumplido todas sus disposiciones. Entre estas, la fundadora mandó colocar algunos retratos para potenciar aún más el protagonismo de la familia en un recinto sagrado: uno suyo para el coro y otro de su hijo para su sepultura, que no llegaron a hacerse, para que estuvieran presentes como patronos. Igualmente, entregó un estandarte del almirante Oquendo que se colocó junto al nicho de Antonio Felipe, para glorificar la figura de este a través de los triunfos militares de su padre. Esta imagen de grandeza se completaba con una rica colgadura de damasco azul y amarillo, y también recordaban a la fundadora los cálices, copones y custodias que se mostraban en la celebración eucarística. No obstante, ninguna pieza era tan importante y resumía mejor las ambiciones de María de Lazcano que los *bultos* encargados para los arcosolios, en *Adoración Perpetua* como los escurialenses, que desde los nichos hubieran dirigido sus miradas al sagrario. Así hubiera sido el aspecto de la capilla mayor de haberse cumplido todas las voluntades de la fundadora.

Consciente de la utilidad del arte como lenguaje al servicio del poder, y gustosa del lujo, María de Lazcano persiguió con las efigies, pinturas y telas crear un escenario para la exhibición de su piedad, virtud y poder, acreditados con los servicios a Dios, como fundadora, y al rey, como leal súbdita. Este esplendor también era muy útil a la Iglesia, que durante el Barroco y la Contrarreforma se valió de él para seducir al fiel a través de los sentidos, mucho más sencillo que hacerlo a través del intelecto. La luz, el color y los reflejos de metales, textiles y piedras creaban, en palabras de Ricardo Fernández Gracia, «una especial riqueza, brillo y misterio evocador de la divinidad», que transportaba a los fieles a una esfera sobrenatural⁴².

Con la construcción de Santa Ana, María de Lazcano culminaba la creación del conjunto palaciego-conventual en el solar de sus antepasados, un espacio urbano monumental de carácter nobiliario que emulaba los levantados por poderosos personajes como el duque de Lerma en su villa burgalesa. Este convento es el único fundado en el País Vasco para las monjas bernardas recoletas, singularidad que obedece al amor que la fundadora sentía por su hijo, muy devoto de san Bernardo. Por otro lado, en esta elección María de Lazcano imitaba a otras mujeres de la aristocracia y a dos grandes nobles de su tiempo, muy cercanos a la monarquía, y que fundaron para esa orden: el

42 Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA: *Tras las celosías...*, *op. cit.*, pág. 207.

arzobispo de Toledo, Bernardo de Sandoval y Rojas, y el duque de Uceda y primogénito del duque de Lerma, Cristóbal de Sandoval y Rojas⁴³.

A pesar de su avanzada edad y enfermedades, la fundadora fue capaz de concluir la fábrica del convento, haciendo gala una vez más de su determinación, y lo hizo de acuerdo con la arquitectura conventual del momento, que acredita conocer. Estilísticamente esta edificación se regía por los postulados del Barroco desornamentado, que en el País Vasco arraigó profundamente y del que Santa Ana es un bello ejemplo. María de Lazcano entendió la iglesia conventual, y particularmente su capilla mayor, como un espacio de exhibición de la piedad y virtud de los fundadores y de su linaje, totalmente consciente del valor del arte como imagen del poder. Su promoción arquitectónica y los encargos de pinturas, esculturas y piezas suntuarias en Santa Ana nos obligan, de nuevo, a insistir en la trascendencia de su figura para las artes en Guipúzcoa.



43 Véase cap. vi, epígrafe 1.

Capítulo VII. Conclusiones

Una vez finalizada nuestra tesis doctoral, podemos afirmar que María de Lazcano y Sarría, XIV señora de Lazcano, fue posiblemente la más importante comitente de arte en el País Vasco durante el siglo XVII. A lo largo de este trabajo hemos analizado su promoción artística, llevada a cabo entre 1638 y 1664, año de su muerte, de la que son parte fundamental un palacio, tres fundaciones religiosas y numerosos encargos suntuarios. La hipótesis inicial de partida era que María de Lazcano reunía el interés histórico y artístico suficiente para ser objeto de una tesis doctoral, y que su destacado matronazgo se debió a su empeño personal y exclusivo. El estudio de su vida, carácter, mentalidad y promoción artística en los conventos de Santa Teresa y Santa Ana de Lazcano, el colegio de la Compañía de San Sebastián, y el palacio familiar de Lazcano, han confirmado esos puntos de partida.

Pese a que en el Antiguo Régimen la mujer era considerada intelectualmente inferior al hombre, la posición privilegiada de la noble brindó a esta mayores oportunidades de formación y actuación. María de Lazcano heredó el mayorazgo familiar, administró grandes propiedades, ejerció su poder con autoridad, y transmitió los valores del orden y la moral dominantes, que eran los de su estamento. Hizo suya la ideología nobiliaria, cimentada en el honor, la virtud y el mérito, y sus usos culturales, plasmados en la promoción artística, la cual le proporcionó respeto y admiración. En el ejercicio de su matronazgo creó en Lazcano un conjunto monumental, peculiar del Barroco español, de enorme valor artístico, escenográfico y emblemático, en el que convergen poder, devoción y arte. El análisis de los proyectos y encargos de María de Lazcano perfila estos como obras destacadas en el panorama de las artes en Guipúzcoa en el segundo tercio

del xvii, y son buena muestra de las ideas artísticas vigentes en España, que evidencian la difusión de modelos irradiados desde Madrid y Valladolid.

Su ambiciosa promoción artística, en solitario y utilizando su propio patrimonio, debe ser calificada sin duda como una importante labor de matronazgo. En ella destacan la construcción de un palacio, dos conventos y un colegio de jesuitas, así como la compra y encargo de obras suntuarias procedentes de importantes centros artísticos de España y Europa. Su programa constructivo fue manifestación de su poder y devociones, a imitación de damas de la alta nobleza castellana de los siglos xvi y xvii, que también destacaron por su matronazgo, como Mencía y María de Mendoza, Ana de la Cerda o María Enríquez.

María de Lazcano es una *mujer del Barroco, conocedora del valor del arte como imagen del poder*, que emprende su matronazgo artístico como soporte de una política de prestigio. El lujo y la ostentación que exigió para sus empresas y comisiones artísticas, obedecen al afán de exhibición propio de la mentalidad barroca. En el siglo xvii la utilidad de las artes como lenguaje de poder se agudizó porque, como dijo Veblen, además de «ser» había que «aparentar», se debía representar lo que se era. Estos mensajes son más evidentes en la arquitectura, cuya eficacia para la transmisión de ideas de hegemonía y dominio hizo de ella una virtud propia de la nobleza, que utilizó sus palacios, conventos y panteones, como dice Begoña Alonso, a modo de «sistema de símbolos». Así lo vemos en la edificación de María de Lazcano, portadora de valores inmateriales. Sus expectativas se hicieron efectivas en el conjunto monumental de Lazcano, al servicio de unos objetivos de ensalzamiento personal y familiar, que dotaba a su solar de notoriedad y honor. Con él su comitente creaba un conjunto urbano nobiliario, idóneo para la puesta en escena de unos contenidos ideológicos tan relevantes como los puramente artísticos. El enaltecimiento de la Casa de Lazcano en este espacio se proyectaba en un triple sentido: el recuerdo de un pasado glorioso, la afirmación de un poder presente, y la perpetuación de esa memoria para el futuro. Aquí convivían el poder señorial, el palacio, y el espiritual, representado por parroquia y conventos, asomados en torno a un recinto a modo de plaza, en una configuración emuladora de otros conjuntos cortesanos.

Con sus proyectos María de Lazcano persiguió un doble objetivo, la sublimación del linaje y la manifestación de sus logros individuales y, en consecuencia, se puede distinguir entre unas actuaciones encaminadas principalmente a servir a los Lazcano, y otras en las que tiene más peso el reconocimiento personal. El orgullo de pertenencia a una familia, y la percepción de sí misma como *guardiana de una tradición y valedora de su linaje*, se expresaron en el firme ejercicio del poder señorial y la férrea defensa de los privilegios heredados. Esta conciencia y el celo en su defensa motivan las duras condiciones de sucesión introducidas en su testamento, dirigidas a garantizar el mantenimiento de su apellido y armas. María de Lazcano fue depositaria de una herencia simbólica que implicaba el deber de continuar un pasado glorioso, tarea en la que puso todo su empeño. Como señora de Lazcano compartió actitudes y experiencias con otras mujeres

cabeza de casas nobles y, aunque su género le impidió ejercer un rol institucional, desde su posición y matronazgo artístico accedió a vías alternativas de poder e influencia. A través de su promoción de las artes escenificó visualmente los valores del mérito, honor y piedad que constituían ese legado inmaterial. En su comportamiento advertimos el orgullo de la tradición recibida, que hunde sus raíces en los parientes mayores medievales y, simultáneamente, la adaptación de su Casa a un nuevo escenario político, económico, social y artístico. En este sentido, podemos decir que su figura personifica el encuentro entre dos mundos: el de la vieja nobleza rural, los Lazcano, y el de las élites urbanas representadas por el linaje de su marido, los Oquendo.

Junto a la glorificación familiar, María de Lazcano se vio impulsada por un *deseo de afirmación individual*. Como Cristina de Pizán para levantar su *Ciudad de las Damas*, María de Lazcano puso toda su energía en levantar la suya. Controla y vigila sus obras de cerca porque vive en Lazcano, aparece en solitario en la documentación supervisando sus proyectos, y utiliza sus propios recursos. Conocedora del valor del arte como lenguaje del poder, quiso dejar constancia pública de su autoridad y valía en el palacio y conventos de Lazcano. Esta labor promotora le permitió superar el ámbito reservado a la mujer, sin transgredir los límites impuestos al espacio femenino, porque la cultura, el arte y la piedad eran considerados actividades aceptables para ella. En esta línea, Yolanda Olmedo ha puesto de relieve cómo en casos de matronazgo impulsados por herederas de grandes mayorazgos y casas nobles, la búsqueda de afirmación por la comitente es muy evidente. Así lo advertimos en María de Lazcano. No obstante, pensamos que las intenciones de glorificación familiar y personal no siempre pueden valorarse por separado. En el palacio, pese a que el principal propósito es la representación de la grandeza del linaje, las inscripciones dejan constancia de María de Lazcano como constructora del mismo. Por el contrario, sus fundaciones religiosas enfatizan su figura como fundadora, madre y devota, no faltando las alusiones a la familia por medio de la heráldica. La elección del lugar de sepultura también obedece a un deseo de reconocimiento personal: se entierra en Santa Ana, en su solar y en su convento, y no en el colegio de la Compañía que, pese a ser una fundación más espléndida y también iniciativa suya, era de patronato del linaje de su marido.

María de Lazcano es clave en la *difusión de lenguajes y modelos artísticos en el País Vasco*: conoció el gusto en vigor y lo adoptó para sus proyectos y encargos, revelando sus preferencias estéticas. Sus empresas constructivas plasman los valores formales de mediados del siglo xvii, expresados en el barroco clasicista, y se hacen eco de obras paradigmáticas de Madrid y Valladolid, imitadas por otros personajes de la nobleza, como los duques de Lerma y Medinaceli en sus respectivas villas, en Burgos y Soria. María de Lazcano construye emulando los modelos fijados por la monarquía en El Escorial o el antiguo Alcázar Real, desempeña en su solar el mismo papel que los citados Lerma y Medinaceli en los suyos, y asume el espíritu clasicista forjado en torno a la catedral vallisoletana. La misma actitud observamos en sus conventos, deudores de los dos modelos fundamentales de la edificación religiosa hispana, el carmelitano y el jesuítico, y

de obras esenciales como la Encarnación madrileña o Santa Teresa de Ávila. Este mismo papel difusor lo ejerció con los encargos destinados al ornato de los edificios que promueve, en los que recoge el gusto cortesano, las influencias napolitana y flamenca, o el exotismo de Ultramar reflejado en sus muebles de caoba y palosanto, porcelanas y sedas.

En su promoción artística conviven el mantenimiento de esquemas tradicionales exitosos, y la introducción de novedades, sobre todo arquitectónicas. Los proyectos constructivos auspiciados por María de Lazcano responden a modelos clasicistas vigentes desde hacía medio siglo, pero todavía empleados, muy adecuados para plasmar el poder de esta nobleza sin título. Sus edificios significativamente coinciden con la renovación artística hacia un barroco más decorativo, que se iniciaba en la Corte con las obras de la capilla de San Isidro a partir de 1642. La construcción del palacio en los años en que surgen los primeros indicios de recuperación del ornato, tiene como consecuencia una portada más plástica, aunque la fachada en conjunto siga rigiéndose por la contención y la sobriedad. Este encuentro de lo heredado y lo nuevo lo percibimos igualmente en las dos fundaciones religiosas de Lazcano, que asumen los esquemas tradicionales de la edificación conventual con la adición de recursos peculiares del nuevo lenguaje barroco. La de los carmelitas presenta la primera fachada conventual plenamente barroca de Guipúzcoa, carácter que le viene de su filiación con la de Santa Teresa de Ávila, que a su vez significó la incorporación de la arquitectura carmelitana al Barroco. En Santa Ana el frontis es rigurosamente clasicista, y las novedades decorativas hay que buscarlas en los arcosolios funerarios de la capilla mayor, de cronología más avanzada.

Su solvencia y compromiso al frente del mayorazgo retratan a María de Lazcano como una *mujer de gobierno* que llevó a su linaje a su máxima cota de riqueza y esplendor. Se implicó directamente en la gestión de su hacienda, conocedora de los mecanismos jurídicos para defender sus intereses: litigó con vasallos y parientes para defender sus atribuciones; hizo frente a los aldeanos que pretendían escapar de su jurisdicción para pasar a la real y que también se negaban a pagarle rentas y diezmos; y se defendió de los familiares que intentaron arrebatarle sus señoríos. Bajo su administración los bienes materiales y jurídicos del mayorazgo se extendieron a Valladolid, Sevilla, Cádiz y las Indias, en búsqueda de nuevas fuentes de riqueza. Detrás de esta actitud adivinamos su concepción del linaje como casa nobiliaria al estilo castellano, superadora del marco local como espacio de actuación, e integrada plenamente en el aparato económico de la monarquía. Esta expansión fue gestionada por María de Lazcano valiéndose de una red clientelar de agentes basada en vínculos de autoridad y lealtad, con su administrador Diego Cambero y ella misma en el núcleo. Entre ellos destacan algunos jesuitas, revelador de que sus estrechos vínculos con la Compañía fueron más allá de lo devocional. Los pleitos ante la Chancillería de Valladolid, los personajes a su servicio en lugares lejanos, los préstamos a grandes nobles, o los censos y juros en territorios dispersos, proyectan a María de Lazcano mucho más allá del País Vasco, y la perfilan como cabeza de una auténtica casa noble, y muy rica.

La construcción más significativa mandada realizar por María de Lazcano fue su *palacio, de gran valor arquitectónico*, que constituye la obra civil más importante del barroco clasicista del siglo xvii en el País Vasco. Las expectativas de la promotora se plasmaron en un edificio ambicioso, de nueva planta y de una calidad extraordinaria en su fábrica. Su monumentalidad lo distingue entre los palacios del mundo cantábrico, de tamaño y ambiciones discretas, y sorprende en una población pequeña y periférica como era Lazcano en el xvii. El edificio fue levantado entre 1638 y 1646 por los maestros arquitectos Juan de Zumeta y Martín de Abaría, sobre los cimientos de la torre medieval familiar, y sustituyó a un palacio del siglo xvi como residencia del linaje. Adoptó el modelo de palacio torreado con patio que lo vincula con referentes castellanos y apunta a una procedencia cortesana de sus trazas, muy cercanas a Juan Gómez de Mora. Desde un punto de vista formal, la fábrica refleja la difusión, intensa y continua en el tiempo, del Clasicismo por el norte peninsular desde Madrid y Valladolid, y su filiación con obras modélicas de estos centros, como El Escorial, el antiguo Alcázar Real, o el palacio ducal de Lerma.

El palacio de Lazcano refleja el poder de María de Lazcano y su linaje, así como su pertenencia a las élites del xvii, pues con su construcción imitó a otros nobles, como los duques de Lerma, Pastrana o Medinaceli, que también levantaron residencias palaciegas en sus villas. La comitente lo erigió como expresión material y alegórica de su autoridad, intenciones eficazmente formuladas por medio del Clasicismo y el modelo de palacio torreado con patio, que vinculan el edificio y a su constructora con la monarquía y la nobleza castellana. Con esta nueva casa solar la promotora ponía al día la identidad visual de los Lazcano y afirmaba la hegemonía familiar en un nuevo contexto, a la vez que su construcción sobre los cimientos de la torre del linaje atestiguaba su antigüedad y continuidad. Estos contenidos se concretaron en diversos *elementos emblemáticos articulados en un programa de exaltación*, que se iniciaba en la heráldica de la portada y continuaba a través de los blasones e inscripciones del interior, las pinturas de retratos de los antepasados y en el cuadro de Felipe IV que, colgado en lo alto de la escalera, culminaba el recorrido. El escudo sobre la entrada principal, en el lugar más visible y privilegiado, tiene un potente simbolismo como divisa del poder, pues representa la memoria nobiliaria y narra, como «armas elocuentes», las gestas familiares.

Pero el palacio de Lazcano no fue únicamente el solar de un linaje, sino también *la morada de María de Lazcano*, profundamente apegada a la tierra de sus antepasados, donde vive, reza y gobierna su hacienda. La sobriedad exterior del edificio contrastaba con la suntuosidad del interior, porque la ostentación también era atributo del poder. El oratorio y su ornato revelaban sus devociones preferidas y la biblioteca sus gustos literarios. Su condición de dueña del palacio y su lealtad a la Casa de Austria quedaban acreditadas con los retratos reales, los de su familia y antepasados, y por las inscripciones que mandó poner. En una de ellas se nos muestra como una noble orgullosa y poderosa: «1638. Han pasado al palacio nuevo que he hecho – que de Burgos a la mar – no hay edificio solar suntuoso y como tal me ha costado». En la otra nos descubre su

intimidad, en el dolor de una madre que ha perdido a sus hijos y que acepta humildemente la voluntad divina: «Es mayor pena ver que lo hago para hijos ajenos pues Dios a los míos llevó, sería lo que más a ellos y a mí convenía». Con estas palabras María de Lazcano continuaba la costumbre de la nobleza de decorar sus mansiones con inscripciones laudatorias de sus propietarios.

Las devociones y espiritualidad practicadas por María de Lazcano la definen como una *mujer de la Contrarreforma*, y son un aspecto clave para interpretar su promoción artística. Su piedad, ritualista, dogmática y ceremonial, se nutrió de cultos privativos de su linaje, otros tradicionales de la Iglesia, y contrarreformistas. Como señora de Lazcano asumió la herencia religiosa de sus antepasados en su fervor por santa Ana, advocación de la capilla familiar en la parroquia de Lazcano, y por la Virgen de Aránzazu, muy arraigada en Guipúzcoa, a cuyo santuario hizo regalos. Junto a estas aparecen devociones características de la Contrarreforma que fueron fruto de una elección más personal, plasmadas en sus fundaciones y compartidas por su entorno más íntimo, como santa Teresa, san Ignacio y la Inmaculada Concepción. En su amor por esta última se liga a la Casa de Austria, su principal valedora en España, que la adopta como primera devoción al lado de la eucaristía. Su incorporación al santoral del linaje, puede interpretarse como resultado del afán por la propia afirmación y de una redefinición de la identidad religiosa de la Casa de Lazcano, más acorde con la sensibilidad trentina. A esta misma actitud obedece el establecimiento por María de Lazcano de nuevas costumbres litúrgicas, por ejemplo en la parroquia de Lazcano. Aquí ordenó tener descubierto al Santísimo durante la misa mayor, en una prueba de su amor por la eucaristía que hay que conectar con la defensa de los sacramentos por Trento. Sus fundaciones también deben entenderse en este marco pues al amparo del concilio muchas órdenes religiosas, reformadas y nuevas, necesitaron nuevos conventos, circunstancia aprovechada por personajes como María de Lazcano que pudieron exhibir su piedad y honor en ellos.

El convento de Santa Teresa de Lazcano, obra emblemática de la arquitectura carmelita en el País Vasco, fue fundado por María de Lazcano en 1640. Lo hizo por devoción a la santa de Ávila y su reforma, y para cumplir la voluntad de su hija. La iglesia conventual se levantó siguiendo las trazas que hacia 1647 entregó fray Alonso de San José, uno de los más relevantes tracistas de la Orden, responsable asimismo del diseño de los dos nichos funerarios de la capilla mayor. La intervención de fray Alonso en Lazcano constituye un aporte novedoso al conocimiento de su figura, pues se desconocía su intervención en el País Vasco. La iglesia responde a los habituales modelos de la Orden, con una fachada que responde al consagrado esquema carmelitano: rectángulo central con pilastras gigantes, pórtico triple, vanos, escudos y relieves. Esta articulación evidencia su filiación con arquetipos de la arquitectura de la Orden: asume el discurso de la Encarnación madrileña de fray Alberto de la Madre de Dios, modélica para la fachada conventual española, y el de Santa Teresa de Ávila, de fray Alonso de San José, punto de arranque de la arquitectura barroca carmelita.

La fundación más querida por María de Lazcano fue *el convento de bernardas recoletas de Santa Ana*, llevada a cabo en 1645 como *lugar de retiro y enterramiento*, y para honrar la memoria de su hijo Antonio Felipe, al que sepultará aquí. La promotora lo puso bajo la advocación de Santa Ana en honor de la patrona de su linaje, y con este proyecto culminaba la creación de un gran espacio urbano palaciego-conventual en su señorío. La particular elección de esta orden, pues se trata del único que posee en el País Vasco, obedece a la devoción de su hijo por san Bernardo. Los trabajos de construcción avanzaron lentamente durante casi setenta años, comenzando las obras en 1658 y concluyendo en 1716. El responsable de las trazas fue muy probablemente el guipuzcoano Miguel de Abaría, que también dirigió las obras. Dado el estrecho parecido entre Santa Ana y el cercano convento de la Purísima Concepción de Segura, del tracista fray Lorenzo de Jorganes, pensamos que Abaría pudo adaptar su diseño. La fachada es muy sobria y representativa del barroco clasicista, y asume combinados los dos grandes referentes de la arquitectura religiosa hispana: el carmelitano de la Encarnación madrileña y el jesuítico de *Il Gesú*.

Los conventos de Lazcano fueron *fundaciones de conmemoración y prestigio*, levantados para el recuerdo y engrandecimiento de los fundadores. Estos fines se explicitaron en determinados «signos visuales», minuciosamente detallados en los documentos fundacionales: la reserva de asiento en la cabecera, sepulturas y panteones, heráldica, y gestos de deferencia hacia María de Lazcano. El monopolio del presbiterio como lugar de enterramiento del linaje, haciéndose eco de El Escorial, fue el más evidente. Aquí el honor familiar se escenificaba en los ricos arcosolios, la solemnidad de los orantes y el lujo de los materiales, virtud moralmente sancionada por el carácter sagrado del recinto. El protagonismo de los patronos se potenció en Santa Ana con la colocación de sus retratos en el coro y capilla mayor. A este convento María de Lazcano también entregó insignias y trofeos militares ganados por el almirante Oquendo, como un estandarte, que colocó junto al nicho de Antonio Felipe, para glorificar la figura de este a través de los triunfos de su padre. Esta imagen de grandeza se completaba con la orfebrería utilizada en el culto, los tapices y las colgaduras que barroquizaban el interior, pero el signo más visible de la condición de fundadora de María de Lazcano fue la comisión del retablo mayor de los carmelitas, con lienzos alusivos a sus devociones personales, como Santa Teresa y la Inmaculada.

Los enterramientos en los conventos de Lazcano y en la capilla del linaje en el lado del evangelio de la parroquia, a la que se accedía por un camino privado desde el palacio, convierten el conjunto en *panteón familiar de María de Lazcano*. Siguiendo el ejemplo de los monumentos funerarios de El Escorial, la fundadora dispuso en sus conventos cuatro nichos funerarios. En el de los carmelitas el de su hija Teresa, en el lado del evangelio, y otro inicialmente para ella, en el de la epístola, trazados por fray Alonso de San José, y ejecutados por Miguel de Abaría entre 1650 y 1652 siguiendo un riguroso clasicismo. En el de Santa Ana hizo lo mismo: ordenó abrir un arcosolio para su hijo Antonio Felipe en el lado del evangelio, y otro para ella en el de la epístola, que

fueron diseñados y labrados por Miguel de Abaría hacia 1661-1662, y que revelan ya las novedades exornativas del barroco decorativo. Asimismo, ordenó la realización de los correspondientes *bultos* en *Adoración Perpetua* mirando al sagrario, al estilo de los escurialenses, que no llegaron a hacerse pero que nos hablan de su amor a la eucaristía, su esperanza en la resurrección y el triunfo sobre la muerte.

Los numerosos encargos y compras de pintura, escultura, tapices y orfebrería, de lugares tan dispares como la Corte, Sevilla, Valladolid, Nápoles y Flandes, o los muebles de maderas exóticas y porcelanas procedentes de Oriente, nos hablan de las relaciones de María de Lazcano, su conocimiento de las artes de la época, y de su sofisticación. Es muy relevante el número de pinturas, alrededor de 145, especialmente religiosas y expresivas de sus devociones, como la de santa Teresa, que tuvo a su lado hasta su muerte. En estos cuadros sobresalen los encargados para sus conventos de Lazcano: nueve lienzos comisionados a Vicente Berdusán para el retablo mayor de los carmelitas, con temas de la santa de Ávila y la Inmaculada, y quince cobres flamencos con los misterios de la Virgen para el de las bernardas. También poseyó retratos familiares y de la realeza, como veintiún retratos de la Casa de Austria, entre ellos el de Felipe IV todavía conservado en el palacio.

Además, María de Lazcano compró esculturas representativas de su piedad. Algunas de Valladolid, como una Inmaculada Concepción realizada por Gregorio Fernández, y una imagen de la Virgen del Carmen y otra de san José, cercanas a dicho escultor. Asimismo, adquirió varias tallas del Niño Jesús: algunas sevillanas, según el modelo de Martínez Montañés, y una napolitana. Muy importante es la posesión de tapices, de los que María de Lazcano llegó a poseer veintitrés. En su palacio tuvo catorce, seis flamencos con episodios de la historia de Troya, y ocho de paisajes, y para decorar la capilla mayor y el crucero del convento de Santa Teresa adquirió otros nueve. Por último, tenemos que destacar el ajuar de plata para su palacio, como las grandes bandejas grabadas con las armas de los Lazcano, cuyo única función era su exhibición a los visitantes, o la orfebrería encargada para sus fundaciones religiosas, con piezas sobresalientes como custodias, cálices, copones, lámparas y relicarios, mostradas a los fieles en las celebraciones litúrgicas.

Su condición de señora de Lazcano la hizo acreedora de determinados signos de respeto y distinción que podemos considerar, empleando palabras de Antonio Urquizar, «marcas visuales de nobleza». Hemos comprobado documentalmente que estos gestos se escenificaban en las parroquias y conventos de su patronazgo, como parte de sus atribuciones señoriales. El minucioso detalle con que María de Lazcano fija este tratamiento privilegiado en las escrituras fundacionales de sus conventos, nos advierte del elevado valor simbólico que tenían para ella esas deferencias. El derecho de presentación de párrocos, las sepulturas familiares, la posesión de capilla propia, y la celebración de misas por los difuntos del linaje exteriorizaban su señorío, que era legitimado así por la religión. María de Lazcano también se valió de dos preeminencias, reiteradas en todas las fundaciones

religiosas: la exaltación heráldica en los lugares más visibles y la reserva de asiento para asistir al culto desde un estrado. La ubicación de este en la cabecera, en una posición elevada, publicitaba quién detentaba el patronato y poder conventuales. Sin embargo, en ningún momento la figura de la patrona va a recibir mayor deferencia que en su propio funeral en el convento de Santa Ana, rodeada de todo el ceremonial barroco propio de esas ocasiones, a imitación de las exequias reales.

En una época en que la mujer, incluso la noble, recibía una rudimentaria instrucción, la estrictamente requerida para cumplir dignamente su papel en la sociedad, María de Lazcano se nos ha revelado como una *mujer educada y culta*. Como ha señalado Prieto Bernabé, hubo nobles que quisieron que sus hijas recibieran una formación más completa. La documentación nos la presenta con dominio de números y cuentas, y poseedora de una extensa biblioteca que nos habla de sus inquietudes culturales. Los libros que la formaban eran los propios de una residencia noble: de genealogía, relativos a la instrucción del buen cortesano, los clásicos en latín, obras del humanismo cristiano, caballerías, picarescas y comedias del Siglo de Oro. Resulta singular la presencia de un ejemplar de los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, que acredita su interés por las artes. Solo personajes de la riqueza y cultura de María de Lazcano podían permitirse poseer bibliotecas de este nivel. Por otra parte, además de pagar los estudios de parientes, a los que también compró libros, es muy significativo que se ocupara de la educación de su sobrina Isabel de Lazcano, prueba de que valoró la formación de la mujer.

Sin ser una noble titulada, *María de Lazcano adoptó los valores, usos culturales y modos de expresión nobiliarios*. Su horizonte ideológico fue el de la monarquía y la nobleza de título: aunque alejada de la Corte, es un personaje cercano a Felipe IV, y exhibe su lealtad encargando un retrato del monarca para su palacio y otros de la Casa de Austria. Con su vida y promoción de las artes transmitió los valores del orden social vigente, la ideología oficial que sustentaba a la monarquía y al estamento del que era miembro. María de Lazcano asume como propios los principios nobiliarios del Antiguo Régimen, que son los de su linaje: el honor, la magnificencia y la piedad, y los perpetúa a través del arte. Ejerce su matronazgo artístico como una virtud genuina de la nobleza, continuando la estrategia de asimilación con los nobles castellanos que los Lazcano habían comenzado a mediados del XVI, como otros parientes mayores guipuzcoanos. La construcción del palacio, las fundaciones religiosas y la comisión de objetos artísticos fueron pasos adelante en sus aspiraciones de acceso a la nobleza titulada.

María de Lazcano fue una mujer de gran personalidad, dotada de cualidades excepcionales. Su fuerte carácter y ego, con una individualidad muy marcada, nos recuerdan a algunas Mendoza, a Antonia de Ypeñarrieta o a Leonor de Guzmán. Se muestra orgullosa de su condición en los documentos que firma, en los que se presenta como «señora de Lazcano» y no «señora de Oquendo», detalle revelador de la clara conciencia de su rango, superior al de su esposo, quien no duda en utilizar ambas dignidades. La misma actitud apreciamos en su testamento, donde hace exaltación de su persona y linaje,

frente a la humildad que su esposo muestra en el suyo. Su temperamento exigente y autoritario fue criticado por los religiosos que recibieron sus fundaciones, que tuvieron que someterse a sus deseos.-

María de Lazcano creó en su solar un *espacio para vivir, rezar y morir*, emulando a la monarquía y a otros nobles. Aquí transcurrió casi toda su existencia, gobernando su patrimonio y rezando por su familia, y aquí falleció como monja de clausura. Su matronazgo artístico dotó a su señorío de un espléndido conjunto palaciego-conventual, que define la nueva identidad visual cortesana y aristocrática de su linaje, testimonio de las ambiciones de su promotora, y enorme relicario familiar. Estos monumentos, que han perpetuado su memoria hasta hoy, se convirtieron en referencia para las futuras generaciones del linaje y en significativas obras de arte para el País Vasco. Sirva este trabajo como homenaje a su figura y a tantas mujeres brillantes esperando ser rescatadas del olvido.

Fuentes y bibliografía

1. Fuentes documentales

Archivo del Convento de Santa Ana de Lazcano (ACSAL)

Archivo Diocesano de Pamplona (ADP)

Archivo General de Guipúzcoa - Gipuzkoako Artxibo Orokorra (AGG-GAO)

Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB)

Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián - Donostiako Elizbarrutiko Artxibo Historikoa (AHDSS-DEAH)

Archivo Histórico Nobiliario de la Monclova (AHNM)

Archivo Municipal de Lazcano - Lazkaoko Udal Artxiboa (AML-LUA)

Archivo Municipal de San Sebastián - Donostiako Udal Artxiboa (AMSS-DUA)

Archivo Provincial de San Joaquín de Navarra O.C.D (PNAOCD)

Euskomedia Fundazioa - Fondo Lekuona

Lazkaoko Beditarren Fundazioa - Fundación Benedictinos de Lazcano

2. Bibliografía

- AGUILÓ ALONSO, María Paz: «Mobiliario en el siglo xvii», en *Mueble español. Estrado y dormitorio* [catálogo de la exposición]. Madrid: Comunidad de Madrid: 1990, págs. 103-132.
- *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Antiquaria, 1993.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa: «La reina Bárbara de Braganza y la fundación del Monasterio de las Salesas Reales de Madrid», en VV. AA.: *La mujer en el arte español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, del 26 al 29 de noviembre de 1996). Madrid: Alpuerto, 1997.
- AGUINAGALDE OLAIZOLA, Francisco de Borja de: «Orto y ocaso de una distinción del barroco. Caballeros de Hábito guipuzcoanos, 1500-1800», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, t. LXXI (2015), págs. 173-206.
- ALBERTI, Leon Battista: *Los Diez Libros de Architectura* [Madrid: Alonso Gómez, 1582]. Valencia: Albatros, 1977.
- ALBISU, Patxi: «El almirante Don Antonio de Oquendo. Precisiones y aclaraciones sobre su boda (1613)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 30 (1996), págs. 699-707.
- ALCALÁ, Luisa Elena: «“...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...”. Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico», *Librosdelacorte.es*, vol. 9, núm. 5 (2017), págs. 163-184.
- ALDABALDETRECU, Roque: *Casas solares de Guipúzcoa*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.
- *Torres y palacios del País Vasco*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.
- ALEGRE CARVAJAL, Esther: «La configuración de la ciudad nobiliaria en el Renacimiento como proyecto ideológico de una élite de poder», *Tiempos Modernos*, vol. 6, núm. 16 (2008), págs. 1-19.
- «Prestigio, ciudad y territorio. El papel de Berlanga de Duero dentro de la estructura de poder de los Velasco, duques de Frías», *Tiempos Modernos*, vol. 6, núm. 18 (2009), págs. 1-21.

-
- «Grupos aristocráticos y práctica urbana: la ciudad nobiliaria de los Mendoza “imagen distintiva” de su linaje y de su red de poder», en Joan BESTARD COMAS (ed. lit.) y Manuel PÉREZ GARCÍA, (comp.): *Familias, valores y representaciones*. Murcia: Universidad de Murcia, 2011, págs. 31-47.
- «Utopía y realidad. Mujeres Mendoza constructoras de la ciudad renacentista», en Esther ALEGRE CARVAJAL y Amparo SERRANO DE HARO (coords.): *Retrato de la mujer renacentista*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, págs. 45-68.
- (dir.): *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Polifemo, 2014.
- y Amparo SERRANO DE HARO (coords.): *Retrato de la mujer renacentista*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel: «Los promotores de la Orden del Císter en los reinos de Castilla y León: familias aristocráticas y damas nobles», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 37, núm. 2 (2007), págs. 653-710.
- ALONSO DEL VAL, José María: «Memoria en torno a la vida y obras de algunos artistas del linaje de los Jorganes durante los siglos XVII y XVIII», *Altamira*, núm. 40 (1976-1977), págs. 273-293.
- ALONSO RUIZ, Begoña: «Linajes, casas y capillas. La promoción arquitectónica en Santander durante la Edad Moderna», *Liño: Revista anual de historia del arte*, núm. 13 (2007), págs. 9-31.
- «La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a fines de la Edad Media», *Studia histórica. Historia moderna*, núm. 34 (2012), págs. 215-251.
- Miguel Ángel ARAMBURUZABALA HIGUERA; María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY y Julio Juan POLO SÁNCHEZ: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander: Universidad de Cantabria, 1991.
- ÁLVAREZ ALONSO, Marina; José Miguel BARBERO SÁNCHEZ y Félix GARCÍA MERAYO: «Del Carmelo Descalzo y su arquitectura», *Manual formativo de ACTA*, núm. 63 (2012), págs. 121-138.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Tomás: «San José», en *Diccionario de Santa Teresa*. Burgos: Monte Carmelo, 2001, págs. 385-391.

- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ: «Hacia un corpus de arquitectura jesuítica. Bases actuales y líneas de trabajo futuro», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2012, págs. 5-37.
- Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2012.
- ANDERSON, Jaynie: «Women Patrons of Renaissance Art, 1300-1600», *Renaissance Studies*, vol. 10, núm. 2 (1996).
- ANDUEZA UNANUA, Pilar: «La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 4 (2009), págs. 219-263.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983.
- ARAGÓN RUANO, Álvaro: «En una casa y mantenimiento. Estrategias familiares en Guipúzcoa durante la Edad Moderna a través del caso de la familia Zarauz», *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos* [en línea]. Recuperado de: <<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.17153>>. (Consultado el 23/1/2019).
- ARÁMBURU EXPÓSITO, María José: «El antiguo colegio de la Compañía de Jesús en Bergara. Historia de su construcción», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 257-267.
- *Arte y piedad. El arte religioso en Bergara en la Edad Moderna*. Bergara: Bergarako Udala, 2008.
- ARÁMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel: «La casona barroca en Cantabria», en Germán RAMALLO ASENSIO (coord.): *Arquitectura señorial en el norte de España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993, págs. 129-148.
- y Consuelo SOLDEVILLA ORIA: *Jándalos. Arte y Sociedad entre Cantabria y Andalucía*. Santander: Universidad de Cantabria, 2013.
- Ana CAGIGAS ABERASTURI y Celestina LOSADA VAREA: *Los canteros de Cantabria*. Santander: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria, 2005.
- ARANBURU UGARTEMENDIA, Pello Joxe: *Lazkaoko bi jauregieta 21 belaunaldiren apunte historikoak, 1335-1919*. Lazkao (Guipúzcoa): Lazkaoko Udala, 2003.
- ARANDA BERNAL, Ana María: «La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna», *Goya*, núms. 301-302 (2005), págs. 229-240.

- «Una Mendoza en la Sevilla del siglo xv: el patrocinio artístico de Catalina de Ribera», *Atrio*, núms. 10-11 (2005), págs. 5-16. Recuperado de: <<https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/292/283>>. (Consultado el 23/12/2020).
- ARBETETA MIRA, Letizia: «Casa y posición social: el ajuar barroco español, reflejo de un estatus», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 4 (2009), págs. 9-38.
- ARBIZU GABIRONDO, Nicolás: «El devenir histórico de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi», *Príncipe de Viana*, vol. 53, núm. 195 (1992), págs. 7-48.
- ARCELUS GARCÍA, Ion Ander; DAVID CANO BECERRO; Nerea IRAOLA GARMENDIA y Borja PRIETO ESNAOLA: *Los Ipeñarrieta, un linaje al servicio de los Austrias*. Urretxu (Guipúzcoa): Urretxuko Udala, 2017.
- ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada: «Lectura y bibliotecas de mujeres en la España del siglo xviii. Una aproximación», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 23 (2017), págs. 57-82.
- ARNAU AMO, Joaquín: *La teoría de la arquitectura en los tratados. Alberti*. Albacete: Tebar Flores, 1988, vol. II.
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián: Diputación Provincial de Guipúzcoa, 1968, t. II: *Escultura, pintura y artes menores*.
- «El arte barroco en el País Vasco. La arquitectura de los siglos xvii y xviii en Guipúzcoa», en José Luis ÁLVAREZ-EMPARANZA (coord.): *Cultura Vasca II*. San Sebastián: Erein, 1978, págs. 289-304.
- ARRIBA CANTERO, Sandra de: *Arte e iconografía de san José en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.
- ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina de: *La Casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza*. Madrid: Duque del Infantado, 1944.
- ARZAMENDI, Ignacio de: «Aspectos de la biografía de Don Antonio de Oquendo. Cuarto centenario de su nacimiento (1577-1977)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 11 (1977), págs. 69-149.
- «Aspectos de la biografía de don Antonio de Oquendo», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 14 (1980), págs. 219-271.
- *El almirante Don Antonio de Oquendo*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1981.

- ASTIAZARAIN ACHÁBAL, María Isabel: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma, 1986.
- «El arquitecto Juan de Ursularre y Echeverría y sus proyectos retablisticos en Guipúzcoa», *Anales de Historia del Arte*, núm. 5 (1995), págs. 77-92.
- «Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 25-45.
- «Una expresión de la sociedad y ostentación del poder en la arquitectura municipal y urbanismo de la Edad Moderna en Guipúzcoa», en Miguel CABAÑAS BRAVO, Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y Wifredo RINCÓN GARCÍA (coords.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, págs. 533-544.
- ASTRAIN, Antonio: «Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España», *Razón y Fe*, t. v (1916), lib. I, cap. II, ap. 1, págs. 21-27. Recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010528&page=1>> (Consultado el 4/3/2019)
- ATIENZA HERNÁNDEZ, Ignacio: «Las mujeres nobles: clase dominante, grupo dominado. Familia y orden social en el Antiguo Régimen», en María del Carmen GARCÍA-NIETO PARÍS (ed.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI a XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: 1986, págs. 149-167.
- ATIENZA LÓPEZ, Ángela: «Patronatos nobiliarios sobre las órdenes religiosas en la España Moderna. Una introducción a su estudio», en Juan Luis CASTELLANO y Miguel Luis LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ (coords.): *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*. Granada: Universidad de Granada; Junta de Andalucía, 2008, vol. I, págs. 67-82.
- *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons; Universidad de La Rioja, 2008.
- «Fundaciones y patronatos conventuales y ascenso social en la España de los Austrias», en Enrique SORIA MESA y Juan Jesús BRAVO CARO (eds.): *Las élites en la época moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2009, págs. 37-53.
- «Nuevos títulos, nuevos conventos en la España de los Austrias», en Enrique SORIA MESA y Juan Jesús BRAVO CARO (eds.): *Las élites en la época moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2009, págs. 55-65.
- «Nobleza, poder señorial y conventos en la España Moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias», en Esteban SARASA SÁNCHEZ y Eliseo SERRANO MARTÍN (coords.): *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2010, págs. 235-269.

- «Ceremonia y espectáculo en la fundación de conventos femeninos en la Edad Moderna: la llegada y recepción de las monjas fundadoras», en María José PÉREZ ÁLVAREZ y Alfredo MARTÍN GARCÍA (coords.): *Campo y campesinos en la España Moderna: culturas políticas en el mundo hispano*. León: Fundación Española de Historia Moderna, 2012, vol. 2, págs. 1991-2002.
- «Conventos y patronos: cuestiones sobre las relaciones de patronazgo conventual en la España Moderna», en José María IMÍZCOZ BEUNZA y Andoni ARTOLA RENEDO (coords.): *Patronazgo y clientelismo en la monarquía hispánica (siglos XVI-XIX)*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2016, págs. 109-134.
- «No pueden ellos ver mejor... Autonomía, autoridad y sororidad en el gobierno de los claustros femeninos en la Edad Moderna», *Arenal*, vol. 26, núm. 1 (2019), págs. 5-34.
- ÁVILA Y DÍAZ-UBIENA, Guillermo: *Monografía histórico-artística del antiguo Convento de San Agustín, de esta ciudad, e historia del Santísimo Cristo de Burgos, que se venera en su capilla de la incomparable catedral burgalesa*. Burgos: Marcelino Miguel (impr.), 1939.
- AYERBE IRÍBAR, María Rosa: «El señorío guipuzcoano de la casa de Lazcano. De parientes mayores a grandes de España de segunda clase (s. XIII-XXI)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 44 (2011), págs. 15-75.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier: *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998.
- «La actividad del veedor de obras de cantería en los arciprestazgos vascongados de la diócesis de Pamplona (siglos XVII y XVIII)», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 277-291.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de: «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español de Arte*, t. 21, núm. 82 (1948), págs. 81-99.
- «Los enterramientos reales de El Escorial», *Goya*, núms. 56-57 (1963), págs. 130-139.
- «Los grupos funerarios de la basílica», en Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.): *La escultura en el Monasterio de El Escorial. Actas del simposium* (San Lorenzo de El Escorial, del 1 al 4 de septiembre de 1994). San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1994, págs. 141-152.
- BALLESTEROS IZQUIERDO, Teresa: *Actividad artística en Vitoria durante el primer tercio del siglo XVII: Arquitectura*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1990.

- BARANDA LETURIO, Nieves: «Las mujeres lectoras», en Víctor INFANTES DE MIGUEL, François LÓPEZ y Jean François BOTREL (coords.): *Historia de la edición y la lectura en España, 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, págs. 159-170.
- BAROJA, Ignacio Ramón: *Manual descriptivo e histórico de la ciudad de San Sebastián*. San Sebastián: Ignacio Ramón Baroja (impr.), 1857.
- BARRIO LOZA, José Ángel: «La arquitectura señorial en Euskadi», en Germán Antonio RAMALLO ASENSIO (coord.): *Arquitectura señorial en el norte de España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993, págs. 161-203.
- y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII», *Kobie*, núm. 10 (1980), págs. 283-369.
- y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN: «Los canteros vizcaínos (1500-1800): Diccionario biográfico. II Parte», *Kobie*, núm. 11 (1981), págs. 173-282.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio: «Patrimonio artístico y monumental. El legado de Juan Fernández de Velasco y familiares», en Emilio GONZÁLEZ TERÁN (coord.): *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco*. Burgos: Asociación de Amigos del Monasterio de Santa Clara, 2004, págs. 197-265.
- «La colección artística del oratorio de María Girón, Duquesa de Frías, en 1608», en María Concepción de la PEÑA VELASCO, Manuel PÉREZ SÁNCHEZ, María del Mar ALBERO MUÑOZ, María Teresa MARÍN TORRES, Juan Miguel GONZÁLEZ MARTÍNEZ (dirs. congr.): *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* (Murcia, del 19 al 21 de noviembre de 2008), inédito.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R.: «Evolución de la policromía barroca en el País Vasco», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 455-470.
- *La policromía barroca en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2000.
- «Lamentación sobre Cristo muerto de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz atribuido a Gaspar de Crayer. Revisión y nuevas aportaciones», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Historia del Arte*, núm. 24 (2011), págs. 153-179.
- «Un Niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria», *Ars Bilduma*, núm. 4 (2014), págs. 27-35.
- «Niños montañesinos en Álava», *Ars Bilduma*, núm. 5 (2015), págs. 45-63.
- BASURKO GARMENDIA, Marcelino: *Lazcano*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1970.

- BERNARDO ARES, José Manuel de: «Prólogo», en Rosa María GARCÍA NARANJO (aut.): *Doña Leonor de Guzmán o el Espíritu de Casta. Mujer y nobleza en el siglo XVII*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Caja Sur, 2005.
- BERNIS MADRAZO, Carmen: «El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela», en *Miscelánea de Arte*. Madrid: Instituto Diego Velázquez; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, págs. 145-154.
- «La moda en los retratos de Velázquez», en VV. AA.: *El Retrato*. Madrid: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2004, págs. 251-288.
- y Amalia DESCALZO LORENZO: «El vestido femenino español en la época de los Austrias», en José Luis COLOMER y Amalia DESCALZO (dirs.): *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, vol. I, págs. 39-75.
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. (ed.): *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2017.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: «Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San José y La Encarnación», *Anales de Historia del Arte*, núm. 14 (2004), págs. 143-156.
- *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Diego Velázquez, 1984.
- «El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 24 (1986), págs. 33-64.
- *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones del barroco español*. Madrid: Akal, 1990.
- BOUZA ÁLVAREZ, José Luis: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: «Memorias de la lectura y escritura de las mujeres en el Siglo de Oro», en Isabel MORANT DEUSA (dir.): *Historia de las Mujeres en España y América Latina*. Madrid: Cátedra, 2005, vol. II: *El Mundo Moderno*, págs. 169-191.
- BROWN, Jonathan: «Felipe IV como mecenas y coleccionista», en *El Palacio del Rey Plana. Felipe IV y el Buen Retiro* [catálogo de la exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, págs. 45-62.

- BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Edaf, 1996.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: «Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 40-41 (1975), págs. 369-388.
- *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.
- «Felipe II, Juan de Herrera y Valladolid. El Clasicismo en la Meseta Norte», en Salvador MATA PÉREZ (coord.): *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986, págs. 110-125.
- «El Panteón de El Escorial. Papeletas para su historia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. iv (1992), págs. 161-215.
- *Introducción al Arte español. El siglo xvii. Clasicismo y Barroco*. Madrid: Sílex, 1993.
- «Las estatuas de bronce de El Escorial: datos para su historia (i)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 5 (1993), págs. 41-58.
- «Las estatuas de bronce de El Escorial: datos para su historia (ii)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 6 (1994), págs. 159-178.
- «Las estatuas de bronce de El Escorial: datos para su historia (iii)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 7-8 (1995-1996), págs. 69-86.
- «Las estatuas de bronce de El Escorial: datos para su historia (iv)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 9-10 (1997-1998), págs. 153-168.
- «Las tumbas reales de El Escorial», en VV. AA.: *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; Visor; Fundación Argentaria, 1998, págs. 55-78.
- «Las estatuas de bronce de El Escorial: datos para su historia (v)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 11 (1999), págs. 129-144.
- CAGIGAS ABERASTURI, Ana: *Canteros de Trasmiera. Historia social*. Santander: Universidad de Cantabria, 2019.
- CALATAYUD FERNÁNDEZ, Elena: «La arquitectura religiosa del Clasicismo: siglos xvi y xvii», en José Gabriel MOYA VALGANÓN (dir.): *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos xvii y xviii*. Logroño: Fundación Caja Rioja, 2009, págs. 15-70.
- CALVO GÓMEZ, José Antonio: *De reinas, místicas y otros reformadores abulenses*. Ávila: Universidad Católica de Ávila, 2014.

- CALVO PORTELA, Juan Isaac: «La Monarquía Hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo xviii», *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, núm. especial (2013), págs. 155-168.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*. Madrid: El Arquero, 1990.
- «La dimensión social de la casa», en Beatriz BLASCO ESQUIVIAS (aut.): *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*. Madrid: El Viso, 2006, vol. i, págs. 125-200.
- y Antonio URQUÍZAR HERRERA: *Renacimiento*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2017.
- CAMBRA CARBALOSA, Ana: «El patronazgo de la nobleza a los carmelitas descalzos a finales del siglo xvi», en Félix LABRADOR ARROYO (ed.): *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos; Cinca, 2015, págs. 139-160.
- CAMÓN AZNAR, José: *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- CAMPBELL ORR, Clarissa (ed.): *Queenship in Europe, 1660-1815. The Role of the Consort*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- CAMPIÓN, Arturo: *El genio de Navarra*. Pamplona: Mintzoa, 2005.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.): *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2005.
- CANO RIVERO, Ignacio; Ignacio HERMOSO ROMERO y María del Valme MUÑOZ RUBIO, (eds.): *Montañés, maestro de maestros*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2019.
- CANO SANZ, Pablo: «El Colegio-Convento de los Carmelitas Calzados de Alcalá de Henares: patrimonio cultural en la Guerra de la Independencia (1808-1814)», *Pátina*, núms. 17-18 (2014), págs. 297-324.
- CANTERA ORIVE, Julián: «S. Martín, S. Antonio y Sta Cruz», en Emilio ENCISO VIANA (coord.): *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*. Vitoria: Obispado de Vitoria; Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, t. III, págs. 231-252.
- CARBALLO BERAZADI, Javier: *Convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Cuatrocientos años en la historia de Zumaia*. Zumaia (Guipúzcoa): Ayuntamiento de Zumaia, 2008.
- CARRETERO CALVO, Rebeca: «Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona (Zaragoza)», *De Arte*, núm. 13 (2014), págs. 119-131.

- CASAS CASTELLS, Elena: «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», en Jesús PANIAGUA PÉREZ y María Isabel VIFORCOS MARINAS (coords.): *El monacato femenino en España, Portugal y América (1492-1992)*. León: Universidad de León, 1993, t. II, págs. 459-475.
- CASAS HERNÁNDEZ, Mariano (comisario): *Vitor Teresa. Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca* [catálogo de la exposición]. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2018.
- CASTIGLIONE, Baldassare: *Los quatro libros del cortesano compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellón* (trad. Juan Boscán). Barcelona: P. Mompezat (impr.), 1534.
- CATALÁN MARTÍNEZ, Elena: «El derecho de patronato y el régimen benefical de la iglesia española en la Edad Moderna», *Hispania Sacra*, vol. 56, núm. 113 (2004), págs. 135-168.
- «La parroquia, ese oscuro objeto de deseo: patronato, poder y conflicto en el País Vasco (ss. XIII-XVII)», en María José PÉREZ ÁLVAREZ y Alfredo MARTÍN GARCÍA (coords.): *Campo y campesinos en el mundo ibérico durante la Edad Moderna. Culturas políticas en el mundo hispánico*. León: Universidad de León, 2012, vol. II, págs. 643-652.
- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel y ROJO VEGA, Anastasio: *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2003.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio: *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones, 1992.
- *Arquitectura conventual en Guipúzcoa (ss. XVI-XVIII). Las Franciscanas*. San Sebastián: Franciscana Aránzazu, 1999.
- y Pedro María MONTERO ESTEBAS: «Lazkao. Retablo mayor de Santa Teresa», en Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI (aut.): *Erretaulak. Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 2001, vol. 2, págs. 779-783.
- CERVERA VERA, Luis: *El conjunto palacial de la villa de Lerma*. Madrid: Castalia, 1967.
- *El arquitecto Francisco de Mora y Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Asociación de Escritores y Artistas, 1990.
- CHECA CREMADES, Fernando: *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, 1994.

- CHUECA GOITIA, Fernando: «Herrera y el herrerianismo», *Goya*, núms. 56-57 (1963), págs. 98-115.
- CILLA LÓPEZ, Raquel: «El platero guipuzcoano Francisco Arenas en Vizcaya», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, págs. 185-194.
- COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel: *Arquitectura religiosa en Cantabria, 1685-1754. Las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos*. Santander: Universidad de Cantabria, 2004.
- COLOMER, José Luis (dir.): *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.
- y Amalia DESCALZO LORENZO (dirs.): *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2014.
- CONDE MORA, Francisco Glicerio: «Los duques del Infantado», *Historia 16*, núm. 337 (2004), págs. 84-98.
- CORRAL Y MAESTRO, León: *Don Diego de Corral y Arellano y los Corrales de Valladolid: apuntes históricos*. Madrid: Est. Tip. Vda. e Hijos de M. Tello, 1905. Recuperado de <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=1153>>. (Consultado el 25/1/2019).
- «Correspondencia epistolar entre Don José de Vargas y Ponce y Don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años de 1803 á 1805, existente en los Archivos de la Dirección de Hidrografía y de la Real Academia de la Historia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XLVII, cuadernos I-III (1905).
- CORTÉS LÓPEZ, María Fuensanta: «El patronato artístico de Juana de Austria: estado de la cuestión», *Imafronte*, núms. 19-20 (2008), págs. 61-69.
- COURCELLES, Dominique de y VAL JULIÁN, Carmen (eds.): *Des Femmes et des Livres. France et Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*. Chartres: Publications de l'École des Chartres, 1999.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco (coord.): *Celosías. Arte y piedad en los conventos de Castilla-La Mancha durante el siglo de El Quijote*. Toledo: Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005, 2006.
- CRUZ ISIDORO, Fernando: «Arquitectura barroca de los carmelitas en Sanlúcar de Barrameda», *Trocadero*, núm. 18 (2006), págs. 249-262.
- CUADRA ECHAIDE, Pilar de: *Las Oquendo: seis hábitos y una inquisición*. Pamplona: Gómez, 1963.

- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José: «Los túmulos funerarios en las altas jerarquías sociales. La reproducción del modelo regio lejos de la Corte», *Imago*, núm. 6 (2014), págs. 65-79.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, María del Pilar: *Los sermones y el arte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980.
- DESCALZO LORENZO, Amalia: «El traje masculino español en la época de los Austrias», en José Luis COLOMER y Amalia DESCALZO (dirs.): *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, vol. I, págs. 15-38.
- DÍAZ EREÑO, Gregorio; María Camino PAREDES GIRALDO y Ana María MENDIOROZ LACAMBRA: «Fermín de Larrainzar. Arquitecto de Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, vol. 52, núm. 194 (1991), págs. 31-46.
- DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón: «Aproximación a las bases materiales del poder de los Parientes Mayores guipuzcoanos en el mundo rural: Hombres, seles, molinos y patronatos», en José Ramón DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA (ed.): *La lucha de bandos en el País Vasco: de los Parientes Mayores a la Hidalguía Universal. Guipúzcoa, de los bandos a la Provincia (siglos XIV a XVI)*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 1998, págs. 235-260.
- DÍAZ PADRÓN, Matías: «Gaspar de Crayer, un pintor de retratos de los Austria», *Archivo Español de Arte*, t. 38, núm. 151 (1965), págs. 229-244.
- «Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austria», *Archivo Español de Arte*, t. 55, núm. 218 (1982), págs. 129-142.
- DÍEZ DE SALAZAR FERNÁNDEZ, Luis Miguel: «La biblioteca de los Lazcano en 1611», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. 44, núms. 1-2 (1988), págs. 245-250.
- *Ferrerías guipuzcoanas. Aspectos socio-económicos, laborales y fiscales (siglos XIV-XVI)*. San Sebastián: Fundación Social y Cultural Kutxa, 1997.
- DÍEZ JORGE, María Elena (ed.): *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Síntesis, 2015.
- DOLZ, Michele: *El Niño Jesús. Historia e imagen de la devoción del Niño Divino*. Jaén: Almuzara, 2010.
- DOVAL TRUEBA, María del Mar: «Sobre algunos retratos ‘velazqueños’ de la infanta Margarita», *Goya*, núms. 313-314 (2006), págs. 245-250.

- DURÁN, Rafael M.: *Iconografía española de san Bernardo*. Barcelona: Monasterio de Poblet, 1953.
- EBERLEIN, Harold Donaldson y R. W. RAMSDALL: *Tratado práctico del mueble español*. Barcelona: Maxtor, 1930.
- ECHEGARAY, Carmelo de (pról.): *Monumentos civiles de Guipúzcoa*. Barcelona: Viuda de Luis Tasso, 1921.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis: *Policromía renacentista y barroca*. Madrid: Información y Revistas, 1992 (Cuadernos de Arte Español, 48).
- «Precisiones conceptuales y tipología del retablo», en Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI (aut.): *Erretaulak. Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 2001, págs. 38-73.
- «La Madre Ágreda y la construcción de su convento», en Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ (coord.): *El papel de sor María Jesús de Ágreda en el Barroco español*. Soria: Universidad Internacional Alfonso VIII, 2002, págs. 75-103.
- «Evolución de la policromía en los siglos del Barroco: fases ocultas, revestimientos, labores y motivos», *PH*, núm. 45 (2003), págs. 97-104.
- *El renacimiento oculto de la iglesia de San Telmo en San Sebastián. La capilla-panteón escorialense de los Idiáquez y sus pinturas (1574-1614)*. San Sebastián: San Telmo Museoa, 2017.
- (dir.): *Erretaulak. Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 2001.
- y José Javier VÉLEZ CHAURRI: «Clasicismo y Barroco en los siglos XVII y XVIII», en Xesqui CASTAÑER LÓPEZ (ed.): *Arte y Arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del románico al siglo XX*. San Sebastián: Nerea, 2003, págs. 77-99.
- y José Javier VÉLEZ CHAURRI: «Pintura barroca con vinculación histórica al País Vasco», en Fernando TABAR ANITUA (coord.): *Luces del Barroco. Pintura y escultura del siglo XVII en España*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2002, págs. 21-31.
- y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte Navarro. Tracistas y Arquitectos de la Orden», en José María JÁUREGUI (coord.): *Santa Teresa en Navarra en el IV centenario de su muerte*. Pamplona: Grafinas, 1982, págs. 183-230.
- y Ricardo FERNÁNDEZ GARCÍA: «Vicente y Carlos Berdusán, pintores de santa Teresa. Nuevos lienzos en Pamplona y Lazcano», en José María JÁUREGUI (coord.): *Santa Teresa en Navarra en el IV centenario de su muerte*. Pamplona: Grafinas, 1982, págs. 285-298.

- EGUILLOR, José Ramón; HAGER, Hellmut y HORNEDO, Rafael María: *Loyola. Historia y Arquitectura*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1991.
- ENCARNACIÓN, José de la: *Memorial por la justificación de la Reforma en el edificio del Convento de nuestra gloriosa Madre Santa Teresa de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la Ciudad de Ávila, por orden del M.R.P. General, al Ilustrísimo Señor Nuncio y Legado a Latere de Su Santidad*. Alcalá: s. e., 1652.
- EQUIPO EPHIALTE: «Los cobres del “Instituto Iconográfico Ephialte” (Vitoria)», en FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO (coord.): *Pintura flamenca barroca: (cobres, siglo XVII)* [catálogo de la exposición]. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996, págs. 130-138.
- ESTRADA Y ARNÁIZ, Rafael: *El almirante Don Antonio de Oquendo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.
- FATÁS CABEZA, Guillermo (coord.): *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza: Delegación de Patrimonio Histórico-Artístico; Ayuntamiento de Zaragoza, 1982.
- FELICES DE LA FUENTE, María del Mar: «Recompensar servicios con honores: el crecimiento de la nobleza titulada en los reinados de Felipe IV y Carlos II», *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 35 (2013), págs. 409-435.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia: «La Compañía, Gregorio Fernández y los Condes de Fuensaldaña», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 48 (1982), págs. 420-429.
- FERNÁNDEZ FRONTELA, Luis Javier: «San José en el Carmelo Descalzo», *Estudios josefinos*, vol. 66, núm. 131 (2012), págs. 77-112.
- «La devoción a san José en las primeras generaciones de carmelitas descalzos», *Estudios josefinos*, vol. 69, núm. 137 (2015), págs. 53-76.
- «La exclaustación de los religiosos de 1836», *Revista de espiritualidad*, núm. 311 (2019), págs. 161-198.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo: «Vicente Berdusán y su entorno artístico», en María Concepción GARCÍA GAINZA y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA (comisarios): *El pintor Vicente Berdusán. 1697-1997* [catálogo de la exposición]. Pamplona: Museo de Navarra, 1998, págs. 25-56.
- *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Jesús de Ágreda*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2002.
- *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2003.

- *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*. Pamplona: Eunsa, 2004.
- *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*. Pamplona: Universidad de Navarra; Fundación Fuentes Dutor, 2018.
- (coord.): *El arte del Barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra; Institución Príncipe de Viana, 2014.
- (coord.): *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra; Universidad de Navarra, 2011.
- y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis: «El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Arquitectura», *Revista Príncipe de Viana*, vol. XLII, núm. 164 (1981), págs. 787-818.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.): *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Antequera (Málaga): ExLibric, 2016, vol. III.
- FERNÁNDEZ PARDO, Francisco: «Pintura flamenca sobre cobre en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», en FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO (coord.): *Pintura flamenca barroca: (cobres, siglo XVII)* [catálogo de la exposición]. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996, págs. 112-121.
- (coord.): *Pintura flamenca barroca: (cobres, siglo XVII)* [catálogo de la exposición]. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996.
- FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam (coord.): *Fray José de San Juan de la Cruz y el arte rococó en La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. Gobierno de La Rioja, 2018.
- FERRERAS ORBEGOZO, Juan María: *La parroquia de Elgoibar y sus anejas*. San Sebastián: Centro Unesco de San Sebastián, 2015.
- FITTIPALDI, Teodoro: *Scultura napoletana del Settecento*. Nápoles: Liguori, 1980.
- FLÓREZ, Enrique: *España sagrada* (ed. Rafael Lazcano). Madrid: Revista Agustiniiana, 2000.
- FORTEA PÉREZ, José Ignacio; Juan Eloy GELABERT GONZÁLEZ; Roberto LÓPEZ VELA y Elena POSTIGO CASTELLANOS (coords.): *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna; Universidad de Cantabria, 2018.
- FRANCASTEL, Galienne y Pierre: *El Retrato*. Madrid: Cátedra, 1988.

- FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles: «Valedoras del linaje y guardianas de la dinastía», en María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (coord.): *Mujeres en la Corte de los Austrias: una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo, 2019, págs. 15-54.
- GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1987.
- GALLEGO ARANDA, Salvador y Emilio Ángel VILLANUEVA MUÑOZ (coords.): *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada: Comité Español de Historia del Arte; Universidad de Granada, 2000, vol. 2.
- GARCÍA CHICO, Esteban: «La Colegiata de Villagarcía de Campos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 9 (1942-1943), págs. 89-104.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA (comisarios): *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)* [catálogo de la exposición]. Pamplona: Gobierno de Navarra; Institución Príncipe de Viana, 1998.
- GARCÍA GARMENDIA, Martín: *Arquitectos del Goierri en los siglos XVII y XVIII*. Ordicia: Ayuntamiento de Ordicia, 2018 (Lemniskata Kaierak, 2).
- GARCÍA MELERO, José Enrique y Amaya ALZAGA RUIZ: «La monarquía española durante los Austrias», en Alicia CÁMARA MUÑOZ, José Enrique GARCÍA MELERO, Antonio URQUÍZAR HERRERA, Diana CARRIÓ-INVERNIZZI y Amaya ALZAGA RUIZ (auts.): *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, págs. 101-135.
- GARCÍA NARANJO, Rosa María: *Doña Leonor de Guzmán o el Espíritu de Casta. Mujer y nobleza en el siglo XVII*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Caja Sur, 2005.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia: «Mencía de Mendoza (1508-1554) y el patronato de las artes en Flandes y España», en Salvador GALLEGO ARANDA y Emilio Ángel VILLANUEVA MUÑOZ (coords.): *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada: Comité Español de Historia del Arte. Universidad de Granada, 2000, vol. 2, págs. 1069-1082.
- «Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, págs. 143-162.
- «Legados, obsequios y adquisiciones de Mencía de Mendoza: tres cauces para atesorar piezas de platería», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, págs. 213-238.
- *Arte, poder y género*. Murcia: Nausicaä, 2004.

-
- *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia: Nausícaä, 2004.
- «La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza», *Tonos: Revista de estudios filológicos*, núm. 8 (2004) [en línea]. Recuperado de: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/7-petrarca.htm>>.
- «La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: estado de la cuestión», *Imafronte*, núm. 16 (2004), págs. 81-90.
- «Mencía de Mendoza y las joyas», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, págs. 183-196.
- *Mencía de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004.
- *Miradas de mujeres*. Murcia: Nausícaä, 2004.
- «Mencía de Mendoza y el intercambio de regalos: una práctica obligada entre las élites del poder», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, págs. 157-172.
- «El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género», en Esperanza BOSCH FIOL, Victoria Aurora FERRER PÉREZ y Capilla NAVARRO GUZMÁN (eds.): *Los feminismos como herramientas de cambio social*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2006, vol. 1: *Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres*, págs. 121-128.
- «Emoción y memoria en la biblioteca de Mencía de Mendoza: tres figuras para una respuesta», *Goya*, núms. 313-314 (2006), págs. 227-236.
- «Orfebres y plateros al servicio de Mencía de Mendoza», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007, págs. 437-450.
- «Ecos del Nuevo Mundo: piezas de plata y oro procedentes de las Indias en la colección de la Marquesa del Zenete», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008, págs. 255-263.
- «Entre España y Flandes: Mencía de Mendoza y el ejercicio de promoción artística en la primera mitad del siglo», en Maria Josep MULET GUTIÉRREZ (ed.): *Modelos, intercambios y recepción artística: (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Palma de Mallorca: Comité Español de Historia del Arte; Universitat de les Illes Balears, 2008, vol. 1, págs. 371-383.

- «Las voces del humanismo y la educación de la mujer en el Renacimiento: entre el pro-feminismo y la misoginia», en Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ y Amalia ORTIZ DE ZÁRATE FERNÁNDEZ (eds.): *Feminismo e interculturalidad: V Congreso Internacional AUDEM*. Sevilla: ArCibel Editores, 2008, págs. 145-158.
- «El acceso de la mujer a la “alta cultura” en la Europa del Renacimiento», *Arbor*, vol. 189, núm. 760 (2013) [en línea]. Recuperado de: <<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.760n2006>>.
- «Joyas y legitimación de poder en las mujeres gobernantes del Renacimiento», en Jesús RIVAS CARMONA (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2015*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, págs. 171-182.
- «Mencía de Mendoza y el Bosco: originales, copias y obras de taller», *Goya*, núm. 368 (2019), págs. 195-207.
- GARCÍA PRIETO, Elisa: *Una corte en femenino: servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*. Madrid: Marcial Pons, 2018.
- GARCÍA SANZ, Ana: *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*: Madrid: Patrimonio Nacional, 2010.
- «Los tapices del triunfo de la Eucaristía. Función y ubicación en el Monasterio de las Descalzas Reales», en Alejandro VERGARA (comisario): *Rubens. El triunfo de la Eucaristía* [catálogo de la exposición]. Madrid: Museo del Prado; Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2014, págs. 28-45.
- GARCÍA SANZ, Ana y Karl F. RUDOLF: «Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVII», en VV. AA.: *La mujer en el arte español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, del 26 al 29 de noviembre de 1996). Madrid: Alpuerto, 1997, págs. 143-154.
- GARCÍA SANZ, Ana y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Leticia: *Reales Monasterios de Madrid: las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2013.
- GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel y CERNADAS MARTÍNEZ, Silvia (coords.): *Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos: contribuciones para su estudio*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2018.
- GARCÍA-GÓMEZ, Ismael: *Vitoria-Gasteiz y su hinterland. Evolución de un sistema urbano entre los siglos XI y XV*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017.
- GARCÍA-NIETO PARÍS, María del Carmen (ed.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI a XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986.

- GIL SAURA, Yolanda: «Algunas notas sobre la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa», *Recerca*, núm. 12 (2008), págs. 97-128.
- GÓMEZ MENÉNDEZ, Mercedes: «Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa en Madrid. Historia y Arte», en Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.): *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2015, págs. 25-38.
- GÓMEZ NAVARRO, Soledad: «Patrimonio monástico y conventual en la España Moderna: formas y fuentes de formación y consolidación», en María Isabel VIFORCOS MARINAS (coord.): *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América. Siglos XV-XIX*. León: Universidad de León; Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélez Pliego; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007, págs. 435-465.
- «De rejas adentro: monjas y religiosas en la España moderna. Una historia de diferencias en la igualdad», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, núm. 29 (2011), págs. 205-227.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: «La arquitectura jesuítica en Valencia. Estado de la cuestión», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2012, págs. 355-392.
- GONZÁLEZ CEMPELLÍN, Juan Manuel y Arturo Rafael ORTEGA BERRUGUETE (eds.): *Bilbao, arte e historia*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1990.
- y SANTANA EZQUERRA, Alberto: «Los primeros palacios del País Vasco. Inercia e innovación», *Ondare*, núm. 17 (1998), págs. 189-196.
- GONZÁLEZ DE LA PEÑA, María del Val (coord.): *Mujer y cultura escrita: Del mito al siglo XXI*. Gijón: Trea, 2005.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: «La ‘colección Troya’ de la casa Velasco en Vitoria: lectura y significación del tapiz ‘La huida de Eneas’», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 51 (1985), págs. 462-466.
- *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*. Valencia: Universitat de València, 1985.
- «El Ciclo de Troya en la Casa Velasco: de la historia de Flandes a través de alegorías, artes y oficios en relación con la familia Charitatis y el pensamiento de Iohannes Amos Comenius», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, núm. 95 (2005), págs. 125-170.

- GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen; Miguel Ángel ARAMBURUZABALA HIGUERA; María del Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY y Julio Juan POLO SÁNCHEZ: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander: Universidad de Cantabria, 1991.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto y Jesús María RUIZ CARRASCO (eds.): *Arte y nobleza. El dilettantismo artístico en la Edad Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2020.
- GONZÁLEZ ROBLES, Luis (comisario): *Santa Teresa y su tiempo* [catálogo de la exposición]. Ávila-Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.
- GOÑI GAZTAMBIDE, José: «La fundación del Colegio de la Compañía de Jesús de San Sebastián: (1620-1622)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 4 (1970), págs. 189-228.
- GOROSÁBEL, Pablo de: *Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos, valles, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa: con un apéndice de las cartas-pueblas y otros documentos importantes*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972 (trabajo original, 1862).
- GUILLAUME-ALONSO, Araceli: «Des bibliothèques féminines en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)», en Dominique de COURCELLES y Carmen VAL JULIÁN (eds.): *Des Femmes et des Livres. France et Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*. Chartres: Publications de l'École des Chartres, 1999, págs. 61-76.
- GUILLÉN BERRENDERO, José Antonio: «Las que el vulgo llama armas y los heraldos, armerías que son señales de nobleza: la heráldica, una definición visual de nobleza en la Monarquía de España durante el siglo XVII», en Roberto GONZÁLEZ RAMOS y Jesús María RUIZ CARRASCO (eds.): *Arte y nobleza. El dilettantismo artístico en la Edad Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2020, págs. 33-50.
- GUTIÉRREZ ALONSO, Adriano (coord.): *Lerma y el Valle del Arlanza. Historia, cultura y arte*, Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001.
- HENAO, Gabriel de: *Averiguaciones de las Antigüedades de Cantabria*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1980, t. VI (trabajo original, 1689).
- HERRÁN HERRÁN, Laurentino María: «Historia de la devoción y la teología de san José», *Scripta Theologica*, vol. 14, fasc. 1 (1982), págs. 355-360.
- HERRERO CARRETERO, Concha: «Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma», en Gonzalo REDÍN MICHAUS (ed.): *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*. Madrid: Arcos Libros, 2018, págs. 119-194.

- HERRERO SANZ, María Jesús: «Devociones marianas de los Habsburgo», en María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (coord.): *Mujeres en la Corte de los Austrias: una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo, 2019, págs. 569-595.
- HOFFMAN, D. M.: «An Altarpiece Restored to its Author and to the Altar», *Gazette des Beaux Arts*, (1953), págs. 93-102.
- HOLGUERAS ARRANZ, Rosalía: *Las fundaciones artísticas de Don Francisco de Gamarra, obispo de Ávila. Un modélico conjunto barroco, en Gamarra Mayor (Álava)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 2012.
- HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord.): *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Cádiz, 27 al 29 de enero de 2005). Cádiz: Instituto Juan de Herrera, 2005.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús: «La arquitectura jesuítica en Aragón. Estado de la cuestión», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2012, págs. 393-472.
- IGLESIA, Domingo de la: *Regla Primitiva y Constituciones de los religiosos descalzos de la orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo de la Congregación de España hechas por autoridad apostólica de nuestro santísimo padre Clemente papa VIII, en el capítulo general que se celebró en el convento de San Pedro de Pastrana, año de MDCIII/año 1623/en Uclés*.
- IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina: «La capilla del Santo Cristo de la Catedral de Burgos: datos para su estudio», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 56 (1990), págs. 542-546.
- y María José ZAPARAÍN YÁÑEZ: «El arquitecto Juan de Sagarvinaga: obras ejecutadas en Burgos, Palencia y Soria entre 1735 y 1753», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 58 (1992), págs. 457-468.
- IMAZ MARTÍNEZ, Íñigo: «Aproximación al proceso de formación y consolidación del poder económico, político y social familiar durante el Antiguo Régimen en Guipúzcoa: los Oquendo», *Bilduma*, núm. 25 (2013), págs. 197-367.
- IMÍZCOZ BEUNZA, José María: «Hacia nuevos horizontes: 1516-1700», en Miguel ARTOLA (dir.): *Historia de Donostia-San Sebastián*. San Sebastián: Nerea; Ayuntamiento de San Sebastián, 2000, págs. 117-178.
- y Andoni ARTOLA RENEDO (coords.): *Patronazgo y clientelismo en la monarquía hispánica (siglos XVI-XIX)*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2016.

- y Oihane OLIVERI KORTA (eds.): *Economía doméstica y redes sociales en el Antiguo Régimen*. Madrid: Sílex, 2010.
- INZAGARAY, Ramón de: *Historia eclesiástica de San Sebastián*. San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa, 1951.
- IZAGUIRRE LACOSTE, Manu y Jesús MUÑOZ-BAROJA PEÑAGARICANO: *Monumentos Nacionales de Euskadi*. Gipuzkoa. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 1985, t. II.
- JARA FUENTE, José Antonio: «Muerte, ceremonial y ritual funerario. Proceso de cohesión intraestamental y de control social de la alta aristocracia del Antiguo Régimen (Corona de Castilla, siglos XV-XVIII)», *Hispania*, vol. 56, núm. 194 (1996), págs. 861-883.
- JÁUREGUI, José María (coord.): *Santa Teresa en Navarra en el IV centenario de su muerte*. Pamplona: Grafimasa, 1982.
- JIMÉNEZ MORENO, Agustín: «En busca de una nobleza de servicio. El conde-duque de Olivares, la aristocracia y las órdenes militares (1621-1643)», en Manuel RIVERO RODRÍGUEZ (coord.): *Nobleza hispana, nobleza cristiana. La Orden de San Juan*. Madrid: Polifemo, 2009, vol. I, págs. 209-256.
- *Nobleza, guerra y servicio a la Corona. Los caballeros de hábito en el siglo XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- JORDAN GSCHWEND, Annemarie: «Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia», en Alejandro VERGARA: *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado* [catálogo de la exposición]. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, págs. 118-138.
- KING, Margaret L.: *Women of the Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- KLINKA, Emmanuelle y THIEULIN-PARDO, Hélène (dirs.): *Mécénats et patronages féminins au moyen âge* (dossier), *e-Spania*, junio 2016. Recuperado de <<https://journals.openedition.org/e-spania/25478>>.
- KOMANECKY, Michael K. (ed.): *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775* [catálogo de la exposición]. Nueva York: Oxford University Press, 1999.

- KORTADI OLANO, Edorta: «Palacio de Lazcano (Duque del Infantado) en Lazkao», en Manu IZAGUIRRE LACOSTE y Jesús MUÑOZ-BAROJA PEÑAGARICANO: *Monumentos Nacionales de Euskadi*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 1985, t. II: *Gipuzkoa*, págs. 275-283.
- LABRADOR ARROYO, Félix (ed.): *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos; Cinca, 2015.
- LAVADO PARADINAS, Pedro J.: «Arquitectura doméstica en los conventos de monjas de Castilla y León», en Jesús PANIAGUA PÉREZ y María Isabel VIFORCOS MARINAS (coords.): *El monacato femenino en España, Portugal y América (1492-1992)*. *Actas del congreso* (Astorga, 7 al 10 de abril de 1992). León: Universidad de León, 1993, t. II, págs. 387-434.
- LAVALLE-COBO, Teresa: *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- LAWRENCE, Cynthia (ed.): *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*. University Park (Pensilvania, Estados Unidos): Pennsylvania State University Press, 1992.
- LEDESMA, Alonso de: *Conceptos espirituales y morales* [1600] (ed. Francisco Almagro). Madrid: Editora Nacional, 1978.
- LEIS ÁLAVA, Ana Isabel: «La arquitectura de la Orden de San Agustín en Bizkaia hasta la desamortización», *Ondare*, núm. 27 (2009), págs. 71-111.
- LEMA PUEYO, José Ángel; FERNÁNDEZ DE LARREA ROJAS, Jon Andoni; GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto; LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel; MUNITA LOINAZ, José Antonio y DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón: *El triunfo de las élites urbanas guipuzcoanas: nuevos textos para el estudio del gobierno de las villas y de la Provincia (1412-1539)*. San Sebastián: Archivo General de Guipúzcoa y Diputación Foral de Guipúzcoa, 2002.
- LEVI, Giovanni: *La herencia inmaterial*. Madrid: Nerea, 1990.
- LINARES GONZÁLEZ, Héctor: «Las postrimerías del favor. La concesión de mercedes de hábito y encomienda de las órdenes militares a la segunda generación de favoritos del duque de Lerma (1612-1618)», en José Ignacio FORTEA PÉREZ, Juan Eloy GELABERT GONZÁLEZ, Roberto LÓPEZ VELA y Elena POSTIGO CASTELLANOS (coords.): *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna; Universidad de Cantabria, 2018, págs. 1079-1090.

- LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias* [discurso de recepción en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas]. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. Recuperado de: <<https://www.racmyp.es/docs/academicos/28/discurso/d40.pdf>>.
- LIZASO, Domingo de: *Nobiliario de los Palacios, Casas Solares y Linajes Nobles de la M.N. y M.L. Provincia de Guipúzcoa* [copia de 1895 de Joaquín Pavía y Bermingham del original que poseyó José Vargas Ponce]. San Sebastián: s. e., 1901.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (dir.): *El Canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.
- LÓPEZ DEL VALLADO, Félix: *Arqueología: las tres provincias Vascongadas. Geografía General del País Vasco*. Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 1911-1926, t. 1.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás: *El Santísimo Cristo de Burgos*. Burgos: Aldecoa, 1997.
- y Emilio GONZÁLEZ TERÁN (coords.): *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco*. Burgos: Asociación de Amigos del Monasterio de Santa Clara, 2004.
- LÓPEZ MELUS, Rafael María: *El escudo del Carmelo* [1899]. Caudete: Centro de Espiritualidad Carmelitana, 1980.
- LÓPEZ POZA, Sagrario: «La poesía en bibliotecas particulares notables del siglo XVII», en Begoña LÓPEZ BUENO (dir.): *El Canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, págs. 19-48.
- LOSADA VAREA, Celestina: *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda 1590-1638*. Santander: Universidad de Cantabria, 2007.
- MADARIAGA ORBEA, Juan: *Pensar, sentir y creer. Cultura popular y mentalidades en Lazkao (siglos XVI al XIX)*. Lazkao (Guipúzcoa): Ayuntamiento de Lazkaoko, 2001 (Lazkaon Bizi, 6).
- MADARIAGA VARELA, Iñaki y Ana Isabel LEIS ÁLAVA: «Arquitectura religiosa clasicista en el Duranguesado», *Ondare*, núm. 22 (2003), págs. 203-222.
- MADRE DE DIOS, Efrén de la y Otger STEGGINK: *Tiempo y vida de santa Teresa*. Madrid: La Editorial Católica, 1968.
- MAILLARD ÁLVAREZ, Natalia: «Lecturas femeninas en el Renacimiento: mujeres y libros en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI», en María del Val GONZÁLEZ DE LA PEÑA (coord.): *Mujer y cultura escrita: Del mito al siglo XXI*. Gijón: Trea, 2005, págs. 167-182.

- MALAXECHEVARRÍA, José: *La Compañía de Jesús por la instrucción del Pueblo Vasco en los siglos XVII y XVIII*. San Sebastián: San Ignacio de Loyola (impr.), 1926.
- MALCOLM, Alistair: «Spanish Queens and Aristocratic Women at the Court of Madrid: 1598-1665», en Christine MEEK y Catherine LAWLESS (eds.): *Studies on Medieval and Early Modern Women*. Dublín: Four Courts Press, 2005, vol. 4: *Victims or Viragos?*, págs. 160-180.
- MÂLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro, 2001.
- MALO BARRANCO, Laura: «Aprender en casa. Nobleza y formación femenina en el entorno doméstico durante la Edad Moderna», en José Ignacio FORTEA PÉREZ, Juan Eloy GELABERT GONZÁLEZ, Roberto LÓPEZ VELA y Elena POSTIGO CASTELLANOS (coords.): *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna; Universidad de Cantabria, 2018, págs. 979-990.
- MARÍA, Sandro de y Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS (coords.): *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia: Bolonia University Press, 2014.
- MARIAS, Fernando: «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 48 (1979), págs. 175-216.
- «El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a «lo antiguo»», *Ondare*, núm. 17 (1998), págs. 17-31.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1971.
- «Iconografía de san José: sus fuentes», *Estudios josefinos*, núm. 52 (1972), págs. 203-212.
- «Las ideas artísticas de la reina Bárbara de Braganza», *Bracara Augusta*, vol. 27, núm. 64 (1973), págs. 377-401.
- «El convento de Santa Teresa de Ávila y la arquitectura carmelitana», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 42, (1976), págs. 305-324.
- *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1993.
- *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1998.

- MARTÍNEZ DE ISASTI, Lope: *Compendio historial de Guipúzcoa*. Echévarri-Vizcaya: Amigos del libro vasco, 1985 (trabajo original, 1625). (Antiguos Recuerdos de Guipúzcoa, 6).
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida y Felipe SERRANO ESTRELLA: «Matronazgo, arquitectura y redes de poder», en Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (eds.): *Matronazgo y arquitectura: de la Antigüedad a la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 2016, págs. 11-26.
- y Felipe SERRANO ESTRELLA (dirs.): *Mujeres Promotoras de Arquitectura. Matronazgo cívico y religioso de la Antigüedad a la Edad Moderna* (Granada, del 20 al 21 de noviembre de 2014). Granada: Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José: «El movimiento descalzo en los siglos XVI y XVII», *Libros de la corte.es*, vol. 7, núm. 3 (2015), págs. 101-120.
- MARTÍNEZ MONTERO, Jorge: «Génesis y evolución tipológica de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España», *Ars Bilduma*, núm. 4 (2014), págs. 7-26.
- MARTÍNEZ MURILLO, Concepción: *La mujer en el arte español*. Madrid: Alpuerto, 1997.
- MARTÍNEZ TORRES, Luis Miguel: *La tierra de los pilares: sustrato y rocas de construcción monumental en Álava: mapas litológicos de las iglesias de la Diócesis de Vitoria*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2004.
- MATA PÉREZ, Salvador (coord.): *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986.
- MATEOS GIL, Ana Jesús: «La iglesia de los Carmelitas de Calahorra», *Kalakorikos*, núm. 17 (2012), págs. 47-76.
- MATTHEWS-GRECO, Sara F. y Gabriella ZARRI (eds.): *Committenza Artistica Femminile* (número monográfico), *Quaderni Storici*, núm. 104, a. xxx, 2 (2000).
- MEEK, Christine y Catherine LAWLESS (eds.): *Studies on Medieval and Early Modern Women 4. Victims or Viragos?* Dublín: Four Courts Press, 2005.
- MELÉNDEZ ALONSO, Antonio Ignacio (comisario): *Inmaculada* [catálogo de la exposición conmemorativa del 150 aniversario del dogma de la Inmaculada Concepción]. Madrid: Fundación Las Edades del Hombre, 2005.
- MENDIOROZ LACAMBRA, Ana María: «Nuevos datos sobre la presencia de maestros vascos y cántabros en La Rioja durante los siglos XVII y XVIII. Diccionario biográfico», *Kobie*, núm. 10 (1994), págs. 93-106.

- «Nuevos datos sobre la presencia de maestros vascos y cántabros en La Rioja durante los siglos XVII-XVIII. Diccionario biográfico (segunda parte)», *Kobie*, núm. 11 (1995-1997), págs. 271-280.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio: «Platería barroca del taller de Pamplona en Guipúzcoa», *Príncipe de Viana*, vol. 67, núm. 237 (2006), págs. 17-54.
- *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (dirs.): *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón: Trea, 2018.
- MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián de: *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*. Madrid: Pierart-Peralta (impr.), 1826-1829.
- DIÓCESIS DE SAN SEBASTIÁN: *Monasterios de Gipuzkoa. Historia, Acogida, liturgia*. San Sebastián: Idatz, 1999.
- MORA AFÁN, Juan Carlos: *Olaberriaren historia hastapenetatik 1804ra arte [Historia de Olaberria desde sus orígenes hasta 1804]*. San Sebastián: Aranzadi Zientzi Elkarte, 2004.
- MORALES, Alfredo J.: «La arquitectura jesuítica en Andalucía. Estado de la cuestión», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2012, págs. 327-354.
- MORENA BARTOLOMÉ, Áurea de la (comisaria): *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños* [catálogo de la exposición]. Madrid: Comunidad de Madrid, 2007.
- MORENO BLANCO, Raimundo: «Evolución arquitectónica de los monasterios femeninos de carmelitas en Ávila: la Encarnación y San José», *Cuadernos abulenses*, núm. 43 (2014), págs. 93-135.
- MORENO CUADRO, Fernando: *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: El Monte Carmelo, 2016-2017, vol. I: *La herencia del espíritu de Elías*, vol. II: *Las series grabadas*.
- MORENO ORTIGOSA, Alfonso: «La última monja del Monasterio de Herce», *Belezos*, núm. 12 (2010), págs. 24-29.
- MORERA VILLUENDAS, Amaya: «El escaparate, un mueble para una dinastía», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV: Historia Moderna*, t. 22 (2009), págs. 107-130.

- «El escaparate. Ostentación y devoción en el Madrid barroco (1630-1730)», *Reales Sitios*, núm. 187 (2011), págs. 30-49.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: «El retablo mayor de Briones. Notas de escultura barroca en La Rioja», *Berceo*, núm. 74 (1965), págs. 83-104.
- (dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia La Rioja*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, vol. III.
- (dir.): *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos XVII y XVIII*. Logroño: Fundación Caja Rioja, 2009.
- MÚGICA, Serapio: *Provincia de Guipúzcoa. Geografía General del País Vasco-Navarro*. Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 1918.
- MULET GUTIÉRREZ, Maria Josep (ed.): *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Palma de Mallorca: Comité Español de Historia del Arte; Universitat de les Illes Balears, 2008, vol. 1.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: «El convento de “La Santa” en Ávila. Nueva documentación sobre la polémica del convento de Santa Teresa de Ávila (1652-1655): la Arquitectura Carmelitana en la disyuntiva Manierismo versus Barroco», *Monte Carmelo*, vol. 93, núm. 1 (1985), págs. 15-95.
- «El padre fray Alonso de San José (1600-1654), arquitecto carmelita», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 52 (1986), págs. 429-434.
- *La Arquitectura carmelitana (1562-1800): arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI a XVIII*. Ávila: Diputación Provincial de Ávila; Institución Gran Duque de Alba, 1990.
- «Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo. Arquitectos y maestros de obras», *Monte Carmelo*, vol. 100, núm. 2 (1992), págs. 49-78.
- «Adenda al Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo. Arquitectos, maestros de obras y ensambladores», *Monte Carmelo*, vol. 109, núm. 2 (2001), págs. 479-489.
- «Segunda adenda al Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo: Arquitectos, maestros de obras, ensambladores y oficiales», *Monte Carmelo*, vol. 121, núm. 2 (2013), págs. 269-304.
- «El estilo carmelitano de arquitectura: las vías de formación de los artífices en la descalcez española», *Monte Carmelo*, vol. 122, núm. 2 (2014), págs. 341-361.

- «Tercera adenda al Diccionario de Artífices del Carmelo Descalzo», *Monte Carmelo*, vol. 125, núm. 2 (2017), págs. 479-506.
- MUÑOZ PÉREZ, Laura S.: «El ejercicio de gobierno y su imagen pictórica, a propósito de los retratos ecuestres de Lerma y Olivares», *Librosdelacorte.es*, núm. 3 (2011), págs. 4-9.
- MURUGARREN ZAMORA, Luis: «Introducción de las órdenes religiosas en Guipúzcoa (siglos XV a XVII)», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. 38, núms. 1-4 (1982), págs. 117-156.
- NARVÁEZ I CASES, Carme: «La gestació de l'estil arquitectònic carmelitá: les primeres disposicions dels descalços respecte a la construcció dels seus convents», *Locus amoenus*, núm. 1 (1995), págs. 139-144.
- *El tracista fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya* [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- «Els convents dels carmelitans descalços a les terres de Lleida», *Seu Vella: anuari d'història i cultura*, núm. 3 (2001), págs. 439-464.
- «El tracista fra Josep de la Concepció: revisió historiogràfica i noves atribucions», *Locus amoenus*, núm. 6 (2002-2003), págs. 257-270.
- *La arquitectura en la congregación de los Carmelitas Descalzos (siglos XVI-XVIII)*. Burgos: Monte Carmelo, 2003.
- *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*. Barcelona: Publicaciones de l'Abadía de Montserrat, 2004.
- NISENO, Diego: *Asuntos Predicables para los Lunes, Martes, Jueves i Sábados de Cuaresma*. Madrid: Francisco Martínez (imp.), 1629.
- NOVERO PLAZA, Raquel: «La reina Bárbara de Braganza y la introducción en España del gusto barroco italo-portugués», *Goya*, núms. 316-317 (2007), págs. 65-76.
- *Mundo y trasmundo de la muerte: los ámbitos y recintos funerarios del Barroco español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.
- OLIVÁN JARQUE, María Isabel: *Aportaciones al estudio de la arquitectura zaragozana del siglo XVII: el convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Zaragoza, vulgo Fecetas. Su fundación, construcción y problemática* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Zaragoza, 1982.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana: «El salvaje en la Baja Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. v, núm. 10 (2013), págs. 41-55.

- OLIVERI KORTA, Oihane: *Mujer y berencia en el estamento hidalgo guipuzcoano durante el Antiguo Régimen (siglos XVI-XVIII)*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2001.
- «“El gran gobierno de la dicha señora”. Economía doméstica y mujer en el estamento hidalgo guipuzcoano», en José María IMÍZCOZ BEUNZA y Oihane OLIVERI KORTA (eds.): *Economía doméstica y redes sociales en el Antiguo Régimen*. Madrid: Sílex, 2010, págs. 89-117.
- OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria: «El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna», en María Elena Díez JORGE (ed.): *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Síntesis, 2015, págs. 243-272.
- ORDOÑEZ GODED, Cristina: «Japanning en España. Un lote de muebles de laca color escarlata realizado por Giles Grendey», *Estudi del Moble*, núm. 14 (2011), págs. 14-21.
- ORTEGA MENTXAKA, Eneko: *Ad Maiorem Dei Gloriam. La iconografía jesuítica en las iglesias de la Compañía de la antigua provincia de Loyola (1551-1767)* [tesis doctoral]. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017.
- OVIDIO, Publio: *Metamorfosis* (trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín). Madrid: Alianza, 2008.
- P: «Ignacio de Loyola», *Euskal-erria: revista vascongada*, t. 75 (1916), págs. 98-159. Recuperado de: <<http://www.kmliburutegia.eus/Record/323280>>.
- PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura [1649]* (ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas). Madrid: Cátedra, 2009.
- PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA, Luisa María de: *Nobleza virtuosa*. Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1637. Recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000194858&page=1>>.
- PAREJA LÓPEZ, Enrique (comisario): *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma* [catálogo de la exposición celebrada en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, de mayo a noviembre de 2004]. Córdoba: Cajasur, 2004.
- PASTOR CRIADO, María Isabel: *La arquitectura clasicista en Asturias, 1570-1640* [tesis doctoral]. Universidad de Oviedo, 1993.
- PASTOR Y RODRÍGUEZ, Julián de: *Historia de Aránzazu*. Echévarri (Vizcaya): Amigos del Libro Vasco, 1985 (Antiguos Recuerdos de Guipúzcoa, 11).

- PAULINO MONTERO, Elena: *El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1313-1512). Construcción y contexto de un linaje en la Corona de Castilla* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 2015.
- PAYO HERNANZ, René Jesús: «El palacio Ducal de Lerma y la arquitectura señorial burgalesa durante la primera mitad del siglo XVII», en Adriano GUTIÉRREZ ALONSO (coord.): *Lerma y el Valle del Arlanza. Historia, cultura y arte*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001, págs. 143-158.
- *Lerma*. Barcelona: Editur, 2004.
- Elena MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN; JOSÉ MATESANZ DEL BARRIO y María José ZAPARAÍN YÁÑEZ (eds.): *Vestir la arquitectura. Actas del XXII Congreso Nacional de Historia del Arte* (Burgos, del 19 al 22 de junio de 2018). Burgos: Universidad de Burgos, 2019.
- PEÑA MARTÍN, Ángel: «El Peregrino del cielo. La devoción al Niño Jesús en las clausuras femeninas», en Francisco Javier CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.): *La clausura femenina en el mundo hispánico. Una fidelidad secular. Actas del XIX Simposium* (San Lorenzo de El Escorial del 2 al 5 de septiembre de 2011). San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Instituto de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2011, págs. 31-48.
- PEREDA ESPESO, Felipe: «Mencía de Mendoza, mujer del condestable de Castilla. El significado del patronazgo femenino», en Begoña ALONSO RUIZ (coord.): *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005, págs. 9-119.
- PÉREZ, Joseph: *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*. Madrid: Algaba, 2007.
- PÉREZ, Nazario: *La Inmaculada y España*. Santander: Sal Terrae, 1954.
- PÉREZ ÁLVAREZ, María José y Alfredo MARTÍN GARCÍA (coords.): *Campo y campesinos en la España Moderna: culturas políticas en el mundo hispano*. León: Fundación Española de Historia Moderna, 2012, vol. 2.
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena: «La III duquesa de Alba y la arquitectura religiosa y palaciega entre Italia y España», en Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (eds.): *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 2016, págs. 301-339.
- *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén: Universidad de Jaén, 2017.
- PÉREZ GIL, Javier: *El Palacio Real de Valladolid, sede de la corte de Felipe III (1601-1606)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2000.
- «Velázquez y el retrato barroco», en Javier PORTÚS PÉREZ (ed.): *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo del Prado, 2004, págs. 166-199.
- PIFERRER, Francisco: *Tratado de heráldica y blasón*. Madrid: El Libro de Oro, 1858.
- PINILLA MARTÍN, María José: *Iconografía de Santa Teresa de Jesús* [tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.
- PIZÁN, Cristina de: *La Ciudad de las Damas*. Madrid: Siruela, 2000 (trabajo original, 1405).
- PLAZAOLA ARTOLA, Juan: «El arte vasco del siglo XVII: la sobriedad del Barroco», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, núm. 49 (2004), págs. 173-228.
- POLO SÁNCHEZ, Julio Juan: «Gabriel de Rubalcaba y la escultura funeraria del siglo XVII en el Arzobispado de Burgos: aportaciones a su estudio», en Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ y Pilar MOGOLLÓN CANO-CORTÉS (coords.): *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Universidad de Extremadura, 2013, págs. 121-129.
- «Representaciones de las élites urbanas en espacios funerarios: interacciones, coincidencias y circulación de modelos a ambos lados del Atlántico», en Ofelia REY CASTELAO y Tomás MANTECÓN MOVELLÁN (eds.): *Identidades urbanas en la monarquía hispánica, siglos XVI-XVIII*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2015, págs. 383-417.
- e Isabel COFIÑO FERNÁNDEZ: «Arte y mecenazgo indiano en la Cantabria del Antiguo Régimen», en Luis SAZATORNIL RUIZ (ed.): *Arte y mecenazgo Indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón: Trea, 2008, págs. 249-285.
- PORRAS GIL, María Concepción: «Las mujeres y el patronato de obras de arte», en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, págs. 735-740.
- PORRES MARIJUÁN, Charo: *Las oligarquías urbanas de Vitoria entre los siglos XV y XVIII: poder, imagen y vicisitudes*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1994.
- PORTILLA VITORIA, Micaela: *Torres y Casas Fuertes en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1978, t. I.
- PORTÚS PÉREZ, Javier: «Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)», *Studia Aurea*, núm. 9 (2015), págs. 245-264.

- «Varia fortuna del retrato en España», en Javier PORTÚS PÉREZ (ed.): *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo del Prado, 2004, pp. 16-67.
- (ed.): *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo del Prado, 2004.
- PRADA SANTAMARÍA, Antonio: *Historia eclesiástica de Zumárraga. Los templos de Santa María*. Zumárraga (Guipúzcoa): Parroquia de Santa María de la Asunción de Zumárraga, 1999.
- PRIETO BERNABÉ, José Manuel: «Hacia la normalidad lectora: de los usos del libro entre las mujeres de la nobleza castellana (siglos XVI y XVII)», en Esther ALEGRE CARVAJAL y Amparo SERRANO DE HARO (coords.): *Retrato de la mujer renacentista*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, págs. 117-148.
- PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la: «La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras», *Ars Longa*, núm. 17 (2008), págs. 67-80.
- R. D. C.: «El Alcázar de Juan Gómez de Mora», en Fernando CHECA CREMADES (dir.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, 1994.
- RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.): *Arquitectura señorial en el norte de España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993.
- «Los palacios rurales asturianos», en Germán RAMALLO ASENSIO, (coord.): *Arquitectura señorial en el norte de España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993, págs. 63-80.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel: *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto de Estudios Riojanos, 1981.
- *Guía histórico-artística. Murillo de Río Leza*. Logroño: Anavia, 1992.
- *Retablos mayores de La Rioja*. Calahorra (La Rioja): Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993.
- «La iglesia parroquial de San Sebastián de Corera», *El Hall*, vol. 2, núm. 13 (1996).
- *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada, 2010.
- y Eliseo SÁINZ RIPA: *Las Carmelitas Descalzas del Monasterio de San José de Calaborra (La Rioja) 1598-1998*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997.
- RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, Luis: «Retratos de la infanta María Teresa por Velázquez y Martínez del Mazo», *Locus Amoenus*, núm. 13 (2015), págs. 43-56.

- Regla primitiva y constituciones de los Religiosos Descalços de la Orden de N^a S^a del Monte Carmelo de la congregación de España [1604], s. l.: s. e., 1623.
- REDER GADOW, Marion: «Las voces silenciosas de los claustros de clausura», *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 25 (2000), págs. 279-338.
- REDÍN MICHAUS, Gonzalo (ed.): *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*. Madrid: Arcos Libros, 2018.
- REDONDO CANTERA, María José: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- «Formación y gusto de la colección de la Emperatriz Isabel de Portugal», en Wifredo RINCÓN GARCÍA (coord.): *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, págs. 225-236.
- «Arte y suntuosidad en torno a la Emperatriz Isabel de Portugal», *Ars&Renovatio*, núm. 1 (2013), págs. 109-147.
- «La contribución de Isabel de Portugal al coleccionismo de pintura imperial», en Fernando CHECA CREMADES (dir.), Elena VÁZQUEZ DUEÑAS y Santiago ARROYO ESTEBAN (coords.): *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austria en el siglo XVI*. Madrid: Fernando de Villaverde, 2013, págs. 121-145.
- «Los encargos de tejidos italianos para Isabel de Portugal: 1531-1535», en Sandro de MARÍA y Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS (coords.): *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia: Bolonia University Press, 2014, págs. 141-154.
- «Palacios para una Emperatriz itinerante. Usos residenciales de Isabel de Portugal (1526-1539)», en Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (coords.): *Matronazgo y arquitectura: de la Antigüedad a la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 2016, págs. 249-300.
- REY CASTELAO, Ofelia y Tomás Antonio MANTECÓN MOVELLÁN (eds.): *Identidades urbanas en la monarquía hispánica, siglos XVI-XVIII*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2015.
- REISS, Sheryl E. y David G. WILKINS (eds.): *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*. Kirksville (Misuri, Estados Unidos): Penn State University Press, 2001.
- RICA, Carlos de la: «Moya y su marquesado», en Eusebio GÓMEZ GARCÍA y Teodoro SÁEZ FERNÁNDEZ (coords.): *Moya, su historia, sus tierras, sus hombres, sus tradiciones*. Cuenca: Asociación de Amigos de Moya, 2000, págs. 17-18.

- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coord.): *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.
- RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (coord.): *Nobleza hispana. Nobleza cristiana. La Orden de San Juan*. Madrid: Polifemo, 2009.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: «La serie de cobres flamencos del Obispado de Guadix», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, núm. 36 (2005), págs. 99-117.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, José Ignacio: *El patrimonio heráldico de la congregación cisterciense de Castilla*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2017.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: «Juan de Herrera y los jesuitas Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. xxxv, núm. 70 (1966), págs. 285-321.
- *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma: Institutum Historicum, 1967.
- «El colegio de los jesuitas en Salamanca», *Goya*, núm. 90 (1969), págs. 350-359.
- *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1969.
- «El colegio Imperial de Madrid», *Miscelánea Comillas*, vol. 28, núm. 54 (1970), págs. 407-444.
- «Planos para la Colegiata de Villagarcía de Campos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 36 (1970), págs. 493-495.
- *Arquitectura Barroca en Castilla-León*. Salamanca: Colegio de España, 1996.
- «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. xii (2000), págs. 93-109.
- *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid: Edilupa, 2002.
- «La arquitectura conventual. Tipologías y espacios», en FRANCISCO CROSAS LÓPEZ (coord.): *Celosías. Arte y piedad en los conventos de Castilla-La Mancha durante el siglo de El Quijote*. Toledo: Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2006, págs. 75-85.

- «La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión», en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR (coords.): *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2012, págs. 305-326.
- «Arte y arquitectura de la Compañía de Jesús en América Meridional: apuntes para una investigación», en María del Mar ALBERO MUÑOZ y Manuel PÉREZ SÁNCHEZ (coords.): *Las artes de un espacio y un tiempo: el Setecientos borbónico*. Murcia: Fundación Universitaria Española; Universidad de Murcia, 2016, págs. 17-31.
- y Raquel NOVERO PLAZA: «La representación del poder en monumentos funerarios del barroco español: los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca», en Miguel CABAÑAS BRAVO, Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y Wifredo RINCÓN GARCÍA (coords.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, págs. 253-263.
- RODRÍGUEZ HERRERAS, Félix (coord.): *Doña Magdalena de Ulloa, mujer de Luis Quijada, 1598-1998. Una mujer de Villagarcía de Campos (Valladolid): su profundo influjo social*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1998.
- RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor y José Antonio PEINADO GUZMÁN (coords.): *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique: *Carmelitas Descalzas en San Sebastián (1663)*. San Sebastián: Grupo Doctor Camino, 1982.
- RUIZ IBÁÑEZ, José Javier: «Inmaculismo e hispanofilias en el siglo XVII», en Víctor MINGUEZ CORNELLES e Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA (coords.): *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón: Trea, 2018, págs. 171-184.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.
- SAN GERÓNIMO, Manuel de: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia, hecha por santa Teresa de Jesús, en la antiquísima religión fundada por el gran profeta Elías*. Madrid: Gerónimo de Estrada, 1706.
- SAN JOSÉ, Diego de: *Compendio de las Solemnnes Fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.M.S. Teresa de Jesús, Fundadora de la Reformation de Descalzas y Descalzos*. Madrid: Viuda de Alonso Martín (impr.), 1615.
- SAN JOSÉ, Félix Mateo de: «Arte y artistas en el Carmelo Español», *Monte Carmelo*, vol. 52, núm. extraordinario (1948), págs. 113-223.

- «Canon arquitectónico en la legislación carmelitana», *Monte Carmelo*, vol. 52, núm. extraordinario (1948), págs. 117-122.
- SAN JOSÉ, Bruno de y Egmidio de la SAGRADA FAMILIA: «Artes y artistas del Carmelo español», *Monte Carmelo*, vol. XLIX, núm. extraordinario (1948), págs. 127-136.
- SAN NICOLÁS, Lorenzo de: *Arte y uso de arquitectura* (ed. Juan José Martín González). Valencia: Albatros, 1989.
- SÁNCHEZ AMORES, Juliana: «Las colgaduras bordadas del convento de Santa Teresa de Jesús de Madrid: en el M.A.N.», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. III, núm. 2 (1985), págs. 177-193.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia (coord.): «Los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Dos proyectos de mujeres», en María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (coord.): *Mujeres en la Corte de los Austrias: una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo, 2019, págs. 505-536.
- *Mujeres en la Corte de los Austrias: una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo, 2019.
- SÁNCHEZ LORA, José Luis: *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- SANTA TERESA, Silverio de: *Historia del Carmen Descalzo*. Burgos: Tipografía El Monte Carmelo, 1940, t. IX.
- JESÚS, Teresa de [Santa Teresa de JESÚS]: *Obras de santa Teresa de Jesús. Vida de la santa madre Teresa de Jesús, y algunas de las mercedes que Dios la hizo, escritas por ella misma por mandado de su confesor* [1561-1568]. Barcelona: Juan Oliveres, 1844.
- *Libro de las Fundaciones* [1573-1582], en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1970.
- *Camino de Perfección* [1566-1567], en *Obras Completas*. Madrid: La Editorial Católica, 1972.
- *Constituciones* [1581], en *Obras Completas*. Madrid: La Editorial Católica, 1972.
- *Libro de la Vida* [1563-1565]. Madrid: Real Academia Española. Galaxia Gutenberg, 2014.
- SANTANA EZKERRA, Alberto: «Historia de Santa María la Real de Zarautz (País Vasco)», *Munibe*, suplemento núm. 27 (2009), págs. 350-369.

- SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de y José María de FRANCISCO OLMOS: «La inscripción de la fachada del palacio del Infantado en Guadalajara», *Documenta&Instrumenta*, núm. 4 (2006), págs. 131-150.
- SARASA SÁNCHEZ, Esteban y Eliseo SERRANO MARTÍN (coords.): *Estudios sobre señorío y feudalismo*. Homenaje a Julio Valdeón. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Diputación de Zaragoza, 2010.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis (ed.): *Arte y mecenazgo Indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón: Trea, 2008.
- SERLIO, Sebastiano: *Tercero y Quarto Libro de Architectura* (trad. Francisco de Villalpando), Toledo: Ioan de Ayala (impr.), 1552.
- SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Patronas y promotoras de la arquitectura mendicante durante la Edad Moderna», en Cándida MARTÍNEZ LÓPEZ y Felipe SERRANO ESTRELLA (eds.): *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 2016, págs. 341-378.
- SHOWALTER, Elaine: «Feminist criticism in the wilderness», *Critical Inquiry*, vol. 8, núm. 2 (1981), págs. 179-205.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes: «Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura: distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del “Cuaderno de Aiello”», *Archivo Español de Arte*, t. 79, núm. 315 (2006), págs. 263-278.
- SIMÓN DÍAZ, José: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto de Estudios Madrileños, 1952.
- SOBRADO CORREA, Hortensio: «Los inventarios *posmortem* como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la Edad Moderna», *Hispania*, vol. 63, núm. 215 (2003), págs. 825-862.
- SORALUCE Y ZUBIZARRETA, Nicolás de: *Historia General de Guipúzcoa* [1869]. Echévarri (Vizcaya): Amigos del Libro Vasco, 1985 (Antiguos Recuerdos de Guipúzcoa, 7).
- SORIA MESA, Enrique y BRAVO CARO, Juan Jesús (eds.): *Las élites en la época moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2009.
- SORIANO, Francisco: *Sermón Predicado en el Convento de San Francisco de Granada, en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen, Nuestra Señora*. Granada: Martín Fernández (impr.), 1616.
- SOTO CABA, María Victoria: *Los catafalcos reales del Barroco español (un estudio de arquitectura efímera)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992.

- STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (coord.): *El papel de sor María Jesús de Ágreda en el Barroco español*. Soria: Universidad Internacional Alfonso VIII, 2002.
- TAPIÉ, Víctor L.: *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Cátedra, 1991.
- TABAR ANITUA, Fernando: *Barroco importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz. Escultura y pintura*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1995.
- «La pintura del Barroco en Euskal Herria. Arte local e importado», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 117-149.
- (coord.): *Luces del Barroco. Pintura y escultura del siglo XVII en España*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 2002.
- TARIFA CASTILLA, María Josefa: «Arquitectura para un carisma: carmelitas descalzos y tracistas de la Orden en España», *Hipogrifo*, vol. 4, núm. 2 (2016), págs. 67-87.
- TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio: «La fundación de la Compañía de Jesús en San Sebastián (1627)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 23 (1989), págs. 159-329.
- «Miguel de Oquendo, Caballero de Santiago (1584): un episodio social en la vida donostiarra», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 1 (1967), págs. 33-77.
- «María de Zandategui, viuda del general Miguel de Oquendo. Bienes de la familia del general muerto (1588)», *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, núm. 22 (1988), págs. 163-199.
- *Santiaguistas guipuzcoanos*. San Sebastián: Instituto Dr. Camino, 2004.
- TOAJAS ROGER, María Ángeles: «Juana de Austria y las artes», en *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional* (Madrid, del 9 al 12 de diciembre de 1998). Madrid: Universidad Complutense, 2000, págs. 101-116.
- TOLA DE GAYTÁN, Marqués de: «Parientes mayores de Guipúzcoa. Señores de la casa solar y palacio de Zarauz, en Zarauz», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. III, núm. 1 (1947), págs. 45-65.
- TORMÓ Y MONZÓ, Elías: «La Inmaculada y el arte español», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXII (1914), págs. 108-218.
- TOVAR MARTÍN, Virginia: *Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

- «El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII», *Villa de Madrid*, núm. 87 (1986), págs. 31-42.
- *Historia breve de la arquitectura barroca de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Electa España, 2000.
- y Antonio BONET CORREA: *Juan Gómez de Mora (1586-1648): arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid: 1986.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: «La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro», en Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS (ed.): *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* [catálogo de la exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, págs. 15-27.
- UGALDE GOROSTIZA, Ana Isabel: «El legado de Juan de Mondragón: un hospital, referencia clasicista en el País Vasco», en José Javier VÉLEZ CHAURRI, Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Felicitas MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2008, págs. 159-168.
- ULARGUI PALACIO, Ana: *La arquitectura del vino en la Rioja Alta durante los siglos del Barroco. Palacios, jardines y bodegas* [tesis doctoral]. Pamplona: Universidad de Navarra, 2012.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio: «Políticas artísticas y distinción social en los tratados españoles de nobleza», en Juan Jesús BRAVO CARO, José Miguel DELGADO BARRADO y Enrique SORIA MESA (coords.): *Las élites en la Edad Moderna: la monarquía española*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2009, págs. 225-239.
- «Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI», *Ars Longa*, núm. 23 (2014), págs. 93-111.
- «Espacios sociales femeninos y promociones artísticas en la Edad Moderna», en Alicia CÁMARA MUÑOZ, José Enrique GARCÍA MELERO, Antonio URQUÍZAR HERRERA, Diana CARRIÓ-INVERNIZZI y Amaya ALZAGA RUIZ (auts.): *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, págs. 217-235.
- «Nobleza y políticas artísticas», en Alicia CÁMARA MUÑOZ, José Enrique GARCÍA MELERO, Antonio URQUÍZAR HERRERA, Diana CARRIÓ-INVERNIZZI y Amaya ALZAGA RUIZ (auts.): *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, págs. 165-190.

- «Retrato y poder en la Edad Moderna», en Alicia CÁMARA MUÑOZ, José Enrique GARCÍA MELERO, Antonio URQUÍZAR HERRERA, Diana CARRIÓ-INVERNIZZI y Amaya ALZAGA RUIZ (auts.): *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, págs. 349-382.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús: «Dos san José ignorados de Gregorio Fernández», *Estudios josefinos*, núm. 59 (1976), págs. 71-74.
- URRESTI SANZ, Virginia: *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Álava (1530-1611)* [tesis doctoral]. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2016.
- USTARROZ, Alberto: «Juan de Herrera y la fachada del templo. Geometría, proporción y ornamento desde el Patio de los Reyes», en Salvador MATA PÉREZ (coord.): *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986, págs. 84-94.
- VALDIVIESO, Enrique: «Los cobres de la «Fundación Kutxa» (San Sebastián)», en Francisco FERNÁNDEZ PARDO (coord.): *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)* [catálogo de la exposición]. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996, págs. 121-130.
- VALERO COLLANTES, Ana Cristina: *Arte e iconografía de los conventos carmelitas en la provincia de Valladolid* [tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014.
- VALERO DE BERNABÉ MARTÍN DE EUGENIO, Luis: *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 2007.
- VARELA, Javier: *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española 1500-1885*. Madrid: Turner, 1990.
- VARGAS LUGO, Elisa: «El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 51 (1983), págs. 13-20.
- VASALLO TORANZO, Luis: «Los Lazcano y su casa fuerte de Contrasta en Álava», *Ondare*, núm. 20 (2001), págs. 241-258.
- VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena; Santiago ARROYO ESTEBAN y Fernando CHECA CREMADES (coords.): *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austria en el siglo XVI*. Madrid: Fernando Villaverde, 2013.
- VÁZQUEZ ESCUDERO, Elena y Koro MURO ARRIET: *Nuestra Señora de la Asunción de Rentería: Estudio histórico-artístico*. Errenteria (Guipúzcoa): Errenteriako Udala, 1993.

- VEBLEN, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1990.
- «Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo xvii. El ejemplo alavés», en *Los Clasicismos en el Arte Español. Actas del X Congreso del Comité Español de Historia del Arte* (Madrid, 1994). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994, págs. 289-296.
- «La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 47-115.
- «Gregorio Fernández en el País Vasco. Clientes, oficiales, aprendices y seguidores», en Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA (coord.): *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra; Universidad de Navarra, 2011, págs. 818-827.
- «El retablo y la escultura barroca en Cantabria, La Rioja, País Vasco y Navarra», en Antonio Rafael FERNÁNDEZ PARADAS (coord.): *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Antequera (Málaga): ExLibric, 2016, vol. III, págs. 183-343.
- «El tracista carmelita fray José de San Juan de la Cruz en Álava. Trazas, condicionados y peritajes», en Myriam FERREIRA FERNÁNDEZ (coord.): *Fray José de San Juan de la Cruz y el arte rococó en La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2018, págs. 85-107.
- y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: «Sebastián Hurtado de Corcuera, el retablo mayor de Bachicabo y sus lienzos barrocos», en Cristina ARANSAY SAURA (coord.): *Los dos retablos de la iglesia de San Martín de Bachicabo* (Álava). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2013, págs. 81-120.
- Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, Felicitas (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2008.
- VERDÚ BERGANZA, Leticia: *La «Arquitectura Carmelitana» y sus principales ejemplos en Madrid (siglo xvii)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 2005.

- VIFORCOS MARINAS, María Isabel y Rosalva Loreto LÓPEZ (coords.): *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América. Siglos XV-XIX*. León: Universidad de León; Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- VIGNOLA, Jacome de: *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura* [1562] (trad. Patricio Cajés y Florentino). Madrid: Impreso en casa del autor, 1593.
- VILLANUEVA DOMÍNGUEZ, Luis de: «Bóvedas de madera», en Santiago HUERTA FERNÁNDEZ (coord.): *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Cádiz: Instituto Juan de Herrera, 2005, vol. 2, págs. 1103-1113.
- VILLASANTE CORTABITARTE, Luis: *Santa María de Aránzazu. Patrona de la Provincia*. San Sebastián: Vardulia, 1964.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando: «Reinas malditas: ceremonial y promoción artística de las mujeres de Enrique IV de Castilla», en Miguel GARCÍA-FERNÁNDEZ y Silvia CERNADAS MARTÍNEZ (coords.): *Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos: contribuciones para su estudio*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2018, págs. 347-370.
- VITRUBIO, Marco: *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura* (trad. Joseph Castañeda). Madrid: Gabriel Ramírez (impr.), 1761.
- VLIEGHE, Hans: *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*. Bruselas: Arcade, 1972.
- YARZA LUACES, Joaquín: «Isabel la Católica, promotora de las artes», *Reales Sitios*, núm. 110 (1991), págs. 57-64.
- YRÍZAR, Joaquín de: *Las casas vascas: torres, palacios, caseríos, chalets, mobiliario*. Bilbao: Librería Vascongada Villar, 1965.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y Pilar MOGOLLÓN CANO-CORTÉS (coords.): *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Universidad de Extremadura, 2013.
- ZAMORA MECA, Clara: «La batalla naval de Pernambuco. Seis pinturas sobre la victoria del almirante Oquendo», *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, núm. 31 (2016), págs. 108-118.
- ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: «La aportación de los maestros canteros vascos a la arquitectura barroca castellana. Nuevos datos sobre la obra de Domingo de Ondategui», *Ondare*, núm. 19 (2000), págs. 425-433.

- «Con otros ojos. La promoción nobiliar femenina en la Ribera Burgalesa del Duero. Siglos XVI y XVII», *Biblioteca: estudio e investigación*, núm. 28 (2013), págs. 261-298.
- y Juan ESCORIAL ESGUEVA: «María de Zúñiga y Avellaneda, VI Condesa de Miranda. Linaje, promoción artística y devoción en los umbrales del Barroco», en María del Amor RODRÍGUEZ MIRANDA y José Antonio PEINADO GUZMÁN (coords.): *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, págs. 203-223.
- ZAVALA ALCÍBAR, Federico: «Los Idiáquez de Tolosa y de San Sebastián», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, t. III, núm. 3 (1947), págs. 390-396.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen: *El retablo barroco vizcaíno en el ámbito de la diócesis de Calaborra y La Calzada* [tesis doctoral]. Lejona: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 1998.