

EL ESCULTOR ANTONIO DE ZÁRRAGA Y LOS TRES BUSTOS RELICARIOS PARA EL MONASTERIO DE SAN PRUDENCIO DE MONTE LATURCE EN CLAVIJO

MARÍA TERESA ÁLVAREZ CLAVIJO*

RESUMEN

La localización de los bienes muebles del monasterio de San Prudencio de Monte Laturce y las fuentes documentales relacionadas con estos, nos ha permitido conocer la autoría de tres bustos relicarios que, debido a los procesos de desamortización, desde 1835 se conservan en la iglesia concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño. Todos salieron de la mano del escultor Antonio de Zárraga, en 1593, para recibir culto en el citado cenobio. En este artículo se profundiza en la autoría de ellas y en otras obras del maestro, así como la importancia que las reliquias tuvieron en los principales centros de devoción en La Rioja.

Palabras clave: Antonio de Zárraga, escultura, busto relicario, monasterio de San Prudencio de Monte Laturce.

The location of the movable property of the monastery of San Prudencio de Monte Laturce and the documentary sources related to them, has allowed us to know the authorship of three reliquary busts that, due to the confiscation processes, since 1835 are preserved in the cathedral church of Santa María de la Redonda in Logroño. All left the hand of the sculptor Antonio de Zárraga, in 1593, to receive worship in the afore mentioned monastery. This article delves in to the authorship of them and other works of the master, as well as the importance that the relics had in the main centers of devotion in La Rioja.

Keywords: Antonio de Zárraga, sculpture, reliquary bust, monastery of San Prudencio de Monte Laturce.

* Doctora en Historia del Arte. Investigadora Agregada del Instituto de Estudios Riojanos. tealvcla@telefonica.net

EL ESCULTOR ANTONIO DE ZÁRRAGA

La investigación llevada a cabo por José Ángel Barrio Loza, en 1981, nos puso en la pista del importante foco de escultura romanista que se generó en la localidad de Arnedo a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, irradiando los trabajos de su taller por La Rioja Baja y zonas limítrofes de Navarra. Fue posteriormente Elena Calatayud la que ahondó más en la obra del imaginero, aportando dataciones más acertadas para algunas de sus obras (Barrio Loza, 1981, Calatayud Fernández, 1991 y 1998). El artífice al que debemos tal desarrollo es al maestro Antonio de Zárraga, del que, con el paso de los años, sucesivas investigaciones han perfilado los aspectos relativos a su vida y el alcance de su actividad.

Como punto de partida documental para ahondar en la biografía de Antonio de Zárraga, partimos del pleito de hidalguía que litigó con el fiscal y el concejo de Arnedo en 1593. En éste, gracias a los testigos presentados, llegamos a saber algunos datos del artista, como su nacimiento, que debió producirse en la anteiglesia de San Martín de Forua, en la merindad de Busturia y señorío de Vizcaya. Así, Pedro Martínez de Bolialde, vecino de la mencionada población, declara que había visto a Antonio de Zárraga, "...desde que hera nyño pequeño ociandose en casa de sus padres, asta que podía aver ciertos años que se abia ydo a vivir y morar a la billa de Arnedo...", y Juan Sáenz de Urrechua, vecino de Caledonia de Gorritiz, en la merindad de Busturia y señorío de Vizcaya, hidalgo y de 80 años, afirma que había visto a Antonio de Zárraga "...desde su nyñez aquella parte, criandose e alimentandose en casa de sus padres, asta que podra aver ciertos anos, poco mas o menos, que abia ydo e morar a la villa de Arnedo..."¹, por lo que ninguna duda cabe sobre su origen². Hay que señalar que, pese a todos los testigos presentados en el pleito conservado en la Chancillería de Valladolid, el escultor no consiguió que le fuera reconocida la hidalguía.

Fueron los padres de Antonio de Zárraga, Hortún Pérez de Zárraga y María López, y el maestro no se casó en primeras nupcias hasta estar residiendo en tierras riojanas, en 1580, con Isabel de Arnedo, con la que tuvo una hija que nació en 1581, María de Arnedo, la cual fue bautizada en la iglesia de Santa Eulalia de Arnedo, siendo probable que ambas fallecieran muy pronto³. En 1586 contrajo segundas nupcias con María de Puelles, teniendo cinco hijos: Antonio (beneficiado en Arnedo), Juan (escultor), Francisco, María, Isabel y Ana. Este segundo matrimonio le sirvió para emparentar con la hija de los señores de la villa de Autol, siendo

1. ARCHV: Registro de ejecutorias, Caja 1742, 38.

2. José Gabriel Moya Valgañón apuntaba la posibilidad de su nacimiento en Laguardia h. 1558 (<https://dbe.rah.es/biografias/33258/antonio-de-zarraga>, consultada en enero de 2023) y José Manuel Ramírez Martínez señala que Antonio de Zárraga "...nacería probablemente en Arnedo allá por 1560..." (Ramírez Martínez, 2009. CD-ROM, pp. 648-651).

3. En su segundo matrimonio también tendrá una hija llamada María, por lo que es lógico que la primera falleciera antes del nacimiento de la segunda.

María de Puelles hija de Diego de Puelles, sexto señor de la villa de Autol, y de Graciosa de Goñi (hija de Pedro de Goñi, miembro del Consejo de Órdenes, y de Margarita de Bazán)⁴. A continuación, se incluye un árbol genealógico con los antepasados del escultor, sus matrimonios e hijos (Fig. 1).

Pese a que podamos pensar en los beneficios de tipo económico que pudo tener para Antonio de Zárraga el emparentar con una familia principal, al menos en 1580 y 1584, se fueron sucediendo pleitos en los que Graciosa de Goñi reclamó a Francisco de Puelles (séptimo señor de Autol) el dinero que tendría que haber recibido por su dote y arras, necesario para mantener al resto de sus hijos al enviudar⁵. Sin duda, el mayor beneficio que tuvo Antonio de Zárraga por su matrimonio con María de Puelles, fue el de ser enterrado en la capilla de San Pedro en la iglesia de Santo Tomás de Arnedo, desaparecida en la actualidad⁶. El maestro hizo testamento el 13 de enero de 1620 y falleció tres días después, ordenando decir hasta 200 misas, repartidas entre las iglesias de Santa Eulalia, San Cosme y San Damián y Santo Tomás en Arnedo (Calatayud Fernández, 1991, Vol. 2, pp. 411-412 y Lalinde González, 2002, pp. 52-55).

La formación artística de Antonio de Zárraga tuvo que iniciarse en el entorno familiar, máxime si tenemos en cuenta que su padre, Hortún Pérez de Zárraga, fue cantero y su tío Íñigo de Zárraga, cantero e imaginero, razón por la que sus hermanos Fortún y Juan de Zárraga continuaron con el oficio, el primero como cantero y el segundo como escultor y entallador. En 1577 Antonio de Zárraga está documentado en Briones firmando como testigo en la redención de un censo cargado sobre unas casas, a petición de Pedro de Arbulo (Ramírez Martínez, 2009, CD-ROM, p. 648). Su estancia junto a este maestro tuvo que suponer, sin duda, otro punto importante de aprendizaje, junto con su proximidad a Juan Fernández Vallejo, cuya obra también debió conocer, dado que llegó a hacerse cargo del retablo mayor de Galilea, en principio encargado al anterior. A partir de 1580 se constata su presencia en Arnedo hasta su fallecimiento, fundando su propio taller, contratando importantes obras y formando a otros aprendices⁷.

4. La familia Puelles afirma en un pleito que eran propietarios del señorío de Autol, gracias a un privilegio otorgado por el rey Juan II, pero no es hasta 1468 cuando se constata que Pedro de Puelles estaba al frente del citado señorío (Goicolea Julián, 2012, pp. 1391-1402).

5. ARCHV: Registro de ejecutorias, Cajas 1452/2 y 1513/53.

6. José Ángel Lalinde señala que la capilla desapareció durante las obras llevadas a cabo en el pórtico y fachada de la iglesia en 1994. (Lalinde González, 2022, pp. 52-55).

7. Al menos tenemos constancia de los siguientes: en 1584 contrató como aprendiz a Matías de Guitisolo, en 1588 a Juan de Orduñaga y en 1595 a Adrián de Almandoz. (Calatayud Fernández, 1991. Vol. 1, p. 603).

Además de tasar diversos trabajos, el escultor Antonio de Zárraga intervino directamente en las siguientes obras⁸: en 1583 en la talla de la Asunción para el retablo mayor del monasterio de Fitero (García Gainza, 1980, p. 173); en 1584 esculpió un apostolado que hoy se conserva en la iglesia de San Cosme y San Damián en Arnedo; esculturas de San Juan Bautista y San Jerónimo penitente⁹, probablemente de 1584, dada su gran similitud estilística con el mencionado apostolado; en 1585 contrató el retablo de la Magdalena para la iglesia de San Andrés en Calahorra; en 1586 la cofradía del Rosario de Murillo de Río Leza le encargó una hornacina para colocar la imagen de Nuestra Señora¹⁰; en 1593 tres bustos relicarios para el monasterio de San Prudencio de Monte Laturce; 1594 junto con el arquitecto Martín de Nalda se comprometió a realizar el retablo mayor de la iglesia de Ventosa; entre 1594 y 1596 hizo la talla de Santa Ana para el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana en Cervera del Río Alhama¹¹; realizó el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia en Arnedo a partir de 1596 y sus herederos todavía fueron pagados por el trabajo del maestro en 1623; también en 1596 dio la traza para la sacristía de la iglesia de Santa Eulalia en Arnedo; en 1596 Antonio de Zárraga y Antonio de Berganza llegaron a un acuerdo con Juan Fernández Vallejo, por el que les traspasó la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Galilea; en 1598 llegó a un concierto con Catalina de Arellano para hacer el retablo de la capilla de San Martín en la iglesia de San Cosme y San Damián en Arnedo; hacia 1600 se le atribuye una talla de Cristo con la cruz a cuestas para la iglesia parroquial de Autol (Mateos Gil, 2019, n.º inventario 207)¹², hoy excesivamente restaurada; entre 1601 y 1610 recibió diversos pagos por la talla de las claves de las bóvedas de la iglesia de Autol, pudiendo ser de su mano las de la cabecera, crucero, la clave central del tercer tramo y los perpiaños (Mateos Gil, 2019, p. 52); en 1606 realizó las tres tallas del Calvario del retablo del Rosario de la iglesia parroquial de Fu-

8. Las obras que a continuación son mencionadas han sido datadas por José Ángel Barrio Loza, Elena Calatayud Fernández y José Manuel Ramírez Martínez, salvo algunos trabajos puntuales de los que se deja constancia.

9. Ambas esculturas fueron un regalo de Dolores Sopranis para la iglesia de Santo Tomás en el año 1911, procedentes del oratorio de la casa Sopranis y, por desgracia, desaparecieron en 1966, aunque podemos conocerlas gracias a una fotografía antigua. (Lalinde González, 2022, pp. 33-34 y 122).

10. En la actualidad la ocupa la Virgen de las Candelas o la Purificación. (Ramírez Martínez, 2009. CD-ROM, p. 649).

11. El 15 de mayo de 1594 el visitador general del obispado, Juan Barea, mandó a los clérigos de la iglesia parroquial de Santa Ana de Cervera que hicieran una “ymagen de bulto”, con las características señaladas por el visitador y que fuera realizada por Antonio de Zárraga, oficial y vecino de Arnedo, que estaba en ese momento en la localidad. En 1595 el maestro recibió 2.130 reales por su trabajo en la talla y en 1596 otros 1.532 reales, por los 332 ducados que habían acordado que costaría “...la ymagen de Santa Ana y Nuestra Señora y el Nyño Jesus que estan en el altar mayor...”. (Archivo Parroquial de Cervera del Río Alhama: Iglesia Parroquial de Santa Ana. Libro de fábrica, 1583-1619. Fols. 89 r.º- v.º, 106 r.º y 112 v.º).

12. Por cierta afinidad estilística se le atribuyen los nazarenos de Enciso y Calahorra, pero no debemos relacionarlos con tanta certeza a la gubia de Antonio de Zárraga, como apuntan otros investigadores, Labarga García, 2001, pp. 83 y 89.

en mayor; en 1608 comienza la imagen de San Gil para el retablo mayor de la iglesia de San Gil en Cervera del Río Alhama y las andas para sacarlo en procesión¹³; hacia 1613 realizó una imagen para la cofradía de San Vicente en Murillo de Río Leza; en 1619 hizo las esculturas para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Tudelilla, en el que había intervenido el maestro arquitecto Martín de Nalda y con éste había trabajado para el retablo de la Ventosa, en Soria¹⁴; y el 13 de enero 1620, Antonio de Zárraga declara en su testamento que estaba haciendo en su taller los retablos para las iglesias de San Miguel en Préjano y la parroquial de Oteruelo¹⁵, otorgando a su hijo Juan de Zárraga la potestad de cobrar 200 ducados "...de los primeros que cayeren después de hechos e acabados e asentados qualquiera de los dichos retablos, los cuales le mando en la forma que puedo e a lugar de derecho, con que aya de asistir y hacer que se acaven los dichos retablos e dar las traças y ver como se trabaja en ellos con asistencia de maestro y lo demás se aga a costa del capital de mi hacienda..." (Calatayud Fernández, 1991. Vol. 2, p. 412). El escultor Antonio de Zárraga contrató un gran número de obras y cabe pensar que el resultado final de las intervenciones fue desigual, teniendo en cuenta el trabajo de su taller o de otros maestros con los que compartió los contratos, como en el retablo mayor de Galilea con Antonio de Berganza. Las dos primeras obras documentadas, la Asunción para el monasterio de Fitero (1583) y el Apostolado de la iglesia de San Cosme y San Damián (1585)¹⁶, están más próximas al aprendizaje con Pedro de Arbullo o Juan Fernández Vallejo, en las que también refleja un conocimiento de los grabados de la época. Se caracterizan las primeras tallas de Antonio de Zárraga por un mayor cuidado en el tratamiento del cuerpo, al que intenta

13. En las cuentas dadas por la iglesia de San Gil del 1 de septiembre de 1606 y el 1 de septiembre de 1607, quedaron anotados 24 reales al pintor Beraiz por ver "si la figura de señor San Xil estaba en su perfección", no debió existir acuerdo porque en las cuentas del siguiente año (gastos del 1 de septiembre de 1608 y el 1 de septiembre de 1609) pagaron 30 ducados al escultor Antonio de Zárraga "para principio de la figura de San Xil que aze para la dicha yglesia", lo que nos lleva a pensar que habían iniciado una nueva talla, por la que un año más tarde le abonaron otros 30 ducados; en 1611, 1.155 reales; en 1612, 660 reales; y en 1613, 16.984 maravedís. Paralelamente hubo un pleito en el que en 1610 el mayordomo de la fábrica había gastado 5.171 maravedís y el pintor Pedro Jiménez de Santiago, el mismo año, recibió 4.216 por cuatro días que se ocupó de la tasación de la talla. Entre 1610 y 1613 el Libro de Fábrica refleja varias anotaciones relativas al dinero que debían al maestro por "la ymagen de señor San Xil y las andas que para el hiço". (AHDLO: Cervera del Río Alhama. Iglesia Parroquial de San Gil. Libro de fábrica, 1570-1621. Caja nº 9. Fols. 219 rº / 244 vº / 250 vº / 255 rº / 260 rº / 264 vº / 270 rº / 275 rº).

14. El 28 de septiembre de 1619 el arquitecto Martín de Nalda firmó una escritura en la que queda constancia del trabajo realizado con Antonio de Zárraga y el dinero que le debía (Calatayud Fernández, 1991, Vol. 2, pp. 409-410).

15. Tanto el retablo mayor de la localidad, como el dedicado a San Lorenzo, atribuidos al taller de Antonio de Zárraga, están expuestos en el Museo de la Rioja.

16. Al parecer el Apostolado estuvo originalmente en la conocida como Casa Sopranis en Arnedo y, posteriormente, fue trasladado a iglesia de San Cosme y San Damián colocándolos en la nave de la iglesia. En 2017 con motivo de la exposición La Rioja Tierra Abierta se bajaron de sus peanas y en la actualidad están depositadas en una de las casas parroquiales, la conocida como Casa Rosa, y desgraciadamente sin restaurar. (Sáenz Rodríguez, 2014. Vol. 2, p. 935).

dotar de un cierto movimiento con la colocación avanzada de uno de los pies; rostros con gran expresividad; e indumentaria con grandes pliegues y bien dispuestos.

Fue el 26 de enero de 1597 cuando Pedro de Arbulo se obligó a hacer el retablo mayor para el monasterio de la Estrella en San Asensio¹⁷, por lo que es posible que debamos retrasar la cronología del apostolado conservado en Arnedo y obra de Antonio de Zárraga, independientemente del conocimiento que ambos maestros tuvieran de los grabados de la época, las similitudes son claras. Por tomar un ejemplo, en el caso de la talla de Santiago Apóstol, ambas se resuelven de manera similar (Láms. 1 y 2): de pie, con la pierna izquierda más adelantada para representar al santo andando como peregrino, aunque más avanzada en la talla de Pedro de Arbulo, marcando más el movimiento; las dos giran la cabeza hacia la izquierda y por detrás asoma el sombrero que anuda sobre el pecho Arbulo, en tanto que en el de Zárraga no se aprecia cómo lo sujeta; el brazo derecho lo doblan para llevar el bordón, que se ha perdido en la talla del monasterio de la Estrella; en la mano izquierda Pedro de Arbulo hizo que el apóstol sostuviera un libro, en tanto que Zárraga aprovecha para que el santo agarre el manto; ambos visten larga túnica, con cuello redondo, ceñida en la cintura, dejando a la vista los pies y remangada en los brazos, más en la talla de Santiago para el monasterio de la Estrella y, encima de ella, un manto que en éste último cae sobre el hombro izquierdo y envuelve el cuerpo por delante para sostenerlo por la cintura y bajo la mano en la que lleva el libro, sin embargo, Zárraga coloca un broche sobre el hombro derecho y lo deja caer por la espalda, sosteniéndolo en la mano izquierda, lo cual permite que podamos ver un pequeño morral a la derecha, colgando desde el hombro izquierdo. En cuanto al rostro y el pelo marcan similares resoluciones, pero los mechones gruesos de cabello caen con naturalidad y no son pesados como en los salidos de la gubia de Zárraga; la barba partida en dos está trabajada con rizos sobre los pómulos dispuestos de forma geométrica que, Zárraga, no consigue repetir; en ambos la boca está cerrada, dando Arbulo una clara definición de los dos labios; en ambas tallas se marcan las arrugas desde la nariz y por encima de los pómulos; la forma de trabajar las orejas es muy similar, un tanto grandes y sobresaliendo para sujetar por detrás el cabello; y es en la mirada donde los ojos más abiertos de Arbulo dan una mayor dulzura, frente al rostro más huraño de Zárraga. Por lo tanto, puede afirmarse que la talla de Arbulo tiene una sensación de movimiento más natural, siendo más estática la obra de Zárraga. La musculatura del cuerpo queda mejor resuelta por Arbulo, así como una talla más cercana al natural en las manos y los pies, más rígidos en el segundo y, finalmente, la expresividad marcada en la cara es más tranquila en Arbulo y más atormentada en Zárraga.

Pero en la manera de trabajar de Antonio de Zárraga podemos apreciar un gran cambio estilístico después de las primeras obras documentadas. Así, en el rostro de la talla de San Juan Evangelista para el Calvario del retablo

17. AHPLR: San Asensio. Juan de Ábalos, 1597. P/3437. Fols. 15 rº-17 rº.

mayor de Galilea (Lám. 3), apreciamos que frunce el ceño en exceso, levanta la mirada hacia Jesús en la cruz, mantiene la boca cerrada, pero está a punto de abrirla para expresar el dolor del momento, sin duda un trabajo certero, que se descompensa con el tratamiento dado al cuerpo, un tanto rígido y bastante inestable, en el que intenta conseguir cierto movimiento al colocar más levantada la pierna derecha, recurso que repetirá en otras obras. En la escultura del titular del retablo de Galilea, San Vicente, vuelve a sorprender el minucioso trabajo del rostro, reproduciendo en los ojos una forma peculiar que será muy característica en su manera de hacer, caídos en los extremos hacia abajo, y cabellos trabajados en grandes rizos que no quedan sueltos, sino pegados unos a otros, sin movimiento. En los relieves de este retablo las desigualdades son manifiestas, destacando el relieve de San Juan Evangelista en el banco del retablo (Lám. 4), donde muestra un mejor conocimiento de la anatomía y consigue dotar a la talla de un equilibrio corporal realmente complejo, claro ejemplo del conocimiento que tenía de la obra realizada por Pedro de Arbulo y Juan Fernández Vallejo¹⁸, guardando especial similitud con el que el segundo realizó para el banco del retablo de la iglesia de Arrúbal (Lám. 5). Ambos repiten la postura del cuerpo, sentados, encorvados hacia delante y acomodándose al espacio del tondo, doblando el brazo izquierdo y apoyando la mano en la mejilla, estirando el brazo derecho que sujeta un libro y el águila en la parte inferior derecha¹⁹. Tanto la anatomía como los pliegues de la indumentaria fueron mejor resueltos por Fernández Vallejo, dotando al cuerpo de un físico más esbelto, al igual que apreciamos diferencias en el trabajo de los mechones del cabello que quedan más sueltos y mejor repartidos; incluso gira la cabeza hacia el espectador, pudiendo ver un rostro más expresivo, sereno y dulce. El resto de los evangelistas del retablo de Galilea están muy alejados de los relieves que podemos ver en Arrúbal o en Sorzano, los dos de la mano de Juan Fernández Vallejo.

18. Juan Fernández Vallejo falleció en 1601 y las primeras anotaciones en el Libro de Fábrica de la parroquial de Arrúbal relativas al maestro comienzan en 1604 cuando Juan Fernández Vallejo ya había fallecido y, en su nombre, recibe distintas cantidades hasta 1608 su hermano Francisco Fernández Vallejo, pintor (AHDLO: Arrúbal. Iglesia de El Salvador. Libro de Fábrica, 1604-1642. Caja 3. Fol. 2 vº, 3 rº, 6 rº, 9 vº, 12 rº, 13 vº-14 rº y 15 rº).

19. La completa restauración del retablo, en 2007, añadió al águila de San Juan la talla del cuerpo que o bien se quedó inacabada o sufrió algún daño por el que estaba mutilada. En los mismos trabajos el relieve del evangelista recuperó la nariz y parte de los dedos de los pies.



Lám. 1. Santiago el Mayor de Pedro de Arbulo. Retablo del monasterio de la Estrella en San Asensio (Museo de La Rioja) (Fotografía de María Teresa Álvarez Clavijo).



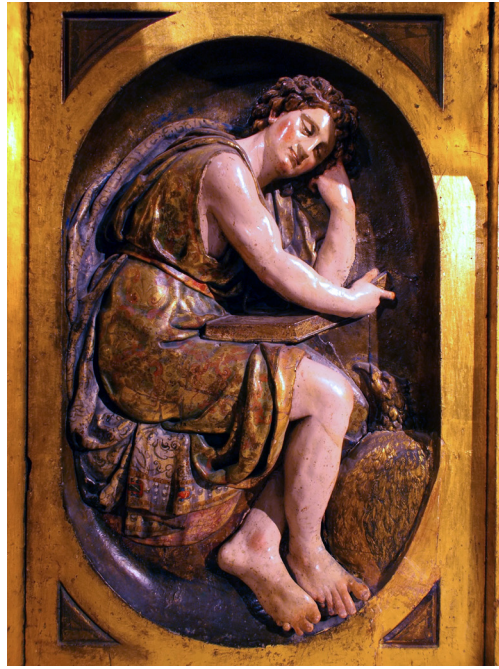
Lám. 2. Santiago el Mayor de Antonio de Zárraga. Iglesia de Cosme y San Damián en Arnedo (Fotografía de José Ángel Lalinde).



Lám. 3. San Juan Evangelista. Calvario del retablo mayor de la iglesia de San Vicente en Galilea. (Fotografía de Mercedes Sierra Pallarés).



Lám. 4. San Juan Evangelista. Banco del retablo mayor de la iglesia de San Vicente en Galilea. (Fotografía de Mercedes Sierra Pallarés).



Lám. 5. San Juan Evangelista. Banco del retablo mayor de la iglesia de El Salvador en Arrúbal. (Fotografía de Pedro Álvarez Clavijo).

En la talla de la Asunción realizada en 1583 para el retablo mayor del monasterio de Fitero (Lám. 6), podemos ver una Virgen a la que proporcionó un gran volumen, con un adecuado trabajo en el juego que da a los paños de la túnica, el manto y el velo, añadiendo una perfecta composición a los angelillos que revolotean a su alrededor, sin duda, es una buena muestra de una obra salida de su gubia. Frente a ésta, sorprende que, en 1594, la resolución que dio al conjunto de Santa Ana, con la Virgen y el Niño para la iglesia de Cervera del Río Alhama, no tiene la riqueza de la hechura anterior en el tratamiento de la indumentaria y la singularidad que Antonio de Zárraga da a los rostros masculinos, mediante marcadas arrugas para conseguir una mayor expresividad, en esta talla son más pobres y los cuerpos algo rígidos. María abre los brazos para recibir al Niño y éste le corresponde, mientras que Santa Ana parece más ausente. El cabello de la Virgen lo resuelve sin marcar los mechones, al igual que en el Niño. Posteriormente, a partir de 1601, labró en piedra las claves para las bóvedas de la iglesia parroquial de Autol, diferenciando fácilmente las salidas de su mano y debiendo tener en cuenta que hoy nos podemos aproximar a ellas con cierta facilidad para apreciar detalles que, antes, habría sido imposible contemplar. En la clave central de la bóveda de la capilla mayor talló a Cristo resucitado (Lám. 7), de frente, con el cuerpo desnudo y portando una capa que se cierra sobre el pecho con un sencillo broche y la recoge en el brazo izquierdo. El torso

desnudo le permite mostrar la llaga del costado y un intento de marcar la musculatura del abdomen mediante dos incisiones paralelas, al tiempo que muestra la herida de la mano derecha que levanta en actitud de bendecir, sosteniendo en la izquierda un báculo rematado con forma de cruz del que pende un banderín. El rostro es serio, con nariz prominente, los ojos demasiado juntos, marcadas cejas, arrugas en los pómulos y tanto los cabellos de la cabeza como el pelo de la barba los sintetiza con grandes mechones ondulados y con poco movimiento. Más curiosa resulta la clave central del arco perpiaño que separa el segundo tramo del tercero de la nave de la iglesia, en la que parece que Antonio de Zárraga pudo intentar autorretratarse (Lám. 8). Toda la clave está ocupada por el busto de un hombre, cuyo rostro no está totalmente frontal, sino que se gira ligeramente hacia la derecha, y queda enmarcado por el pelo en largos mechones, aunque no tan gruesos como vemos en otras esculturas salidas de su mano, están más cuidados y mejor dispuestos. Los ojos no tan caídos y muy abiertos y la boca ligeramente descolocada, respecto a la nariz. Por debajo del cuello se tallan los pliegues de una túnica y las manos las coloca por encima de los hombros en una posición muy forzada, portando en la derecha una plomada y en la izquierda una gubia empleada para trabajar la madera, por tanto, los elementos propios del escultor en su quehacer. Tanto las diferencias apreciadas en la labra de la clave, como los útiles que porta, son los que nos hacen pensar que puede tratarse de un autorretrato de Antonio de Zárraga.



Lám. 6. Asunción en el retablo mayor del monasterio de Santa María la Real en Fitero (Fotografía de Miguel Ángel Rodríguez Imaz).



Lám. 7. Cristo resucitado en la clave central en la bóveda de la capilla mayor, en la iglesia parroquial de San Adrián y Santa Natalia en Autol. (Fotografía de Ana Jesús Mateos Gil).



Lám. 8. Posible autorretrato de Antonio de Zárraga en la clave central del arco perpiaño que separa el segundo tramo del tercero, en la iglesia parroquial de San Adrián y Santa Natalia en Autol. (Fotografía de Ana Jesús Mateos Gil).

Realmente puede afirmarse que, con el paso de los años, las obras de Antonio de Zárraga son fácilmente reconocibles por el especial tratamiento de los rostros y, después de su fallecimiento, los retablos para la iglesia de Oteruelo (actualmente en el Museo de La Rioja), en los que continuó trabajando su hijo Juan de Zárraga nos muestran tallas más corpulentas, rostros

menos duros en sus expresiones y con un importante cambio en el tratamiento de la indumentaria, las mujeres visten como matronas clásicas y en los hombres se recuperan prendas con pliegues más elaborados. Finalmente, señalar que son muchas las obras que se atribuyen a Antonio de Zárraga, pero queda claro que hay que seguir ahondando en la investigación de la escultura de esta época y definir las manos de los distintos maestros que intervinieron en La Rioja Baja.

LOS BUSTOS DE SAN FUNES, SAN BARTOLOMÉ Y SAN JUAN EVANGELISTA REALIZADOS POR ANTONIO DE ZÁRRAGA PARA EL MONASTERIO DE SAN PRUDENCIO DE MONTE LATURCE

Las reliquias y su contexto

Desde la antigüedad, los primeros cristianos consideraron de gran importancia la presencia de reliquias en su vida cotidiana como elementos de protección, intentando la iglesia en sucesivos concilios ordenar los graves problemas que generó la situación, al aumentar la extracción de restos de las sepulturas y fomentar el comercio de falsas reliquias. Por otra parte, San Bernardo de Claraval (1090-1153) estableció precisas instrucciones sobre el culto que debía darse a éstas, planteando serias dudas sobre su utilidad:

“...Quizá sea que vivimos aún como los paganos y hemos asimilado su conducta rindiéndonos entre sus ídolos. O hablando ya con toda sinceridad y sin miedo, ¿no nacerá todo esto de nuestra codicia, que es una idolatría? Porque no buscamos el bien que podamos hacer, sino los donativos que van a enriquecernos...” “...Quedan cubiertas de oro las reliquias y deslúmbrense los ojos, pero se abren los bolsillos. Se exhiben preciosas imágenes de un santo o de una santa y creen los fieles que es más poderoso cuando más sobrecargado esté de policromía. Se agolpan los hombres para besarlo, les invitan a depositar su ofrenda, se quedan pasmados por el arte, pero salen sin admirar su santidad...”²⁰.

Sin embargo, un buen número de estudios nos ayudan a conocer la evolución que se fue dando y que ayudan a comprender los cambios producidos en los monacatos, debiendo centrar nuestra atención en las decisiones tomadas en el Concilio de Trento. Así, en la sesión XXV celebrada bajo el mandato del pontífice Pío IV, entre los días 3 y 4 de 1563, fue tratado el tema concerniente a la invocación, veneración y reliquias de los santos, y el culto que debía darse a las sagradas imágenes. En cuanto a las reliquias, instaban a los obispos a instruir a los fieles en el honor que tenían, acudiendo a su invocación con humildad, sin aprovechar la veneración de las mismas para abusar “los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita

20. *Obras completas de San Bernardo. Edición bilingüe preparada por los Monjes Cistercienses de España, vol. I. Introducción general y Tratados.* Madrid. Biblioteca de autores cristianos, 1993, p. 291.

de las reliquias, para tener convitonas, ni embriagueces: como si el lujo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los santos”. Aunque sobre este último punto, hay que señalar que los votos y fiestas populares se extendieron y fueron un motivo de enriquecimiento de las iglesias y complejos monásticos que custodiaron los cuerpos de los santos que alcanzaron una mayor veneración. Por otro lado, la negación que en algunos países hicieron los protestantes al culto de los santos, fue la razón por la que a España llegaron un buen número de relicarios de Alemania y los Países Bajos, siendo uno de los principales impulsores en el fomento de su culto Felipe II, el cual consiguió que Sixto V canonizara a Diego de Alcalá en 1588, después de un período de tiempo en el que no se habían hecho otras santificaciones, por las controversias generadas entre protestantes y católicos (Barrón García y Criado Mainar, 2015, pp. 73-113; Ibáñez Fernández y Criado Mainar, 2011, pp. 97-138; y Kamen, 1998).

Centrándonos en La Rioja, los particulares, las iglesias y monasterios también se convirtieron en focos receptores de reliquias. Entre los primeros, aparecen citadas en los inventarios de bienes, llamando especialmente la atención las que portaban los difuntos como objetos de protección, así el 20 de abril de 1590 quedó anotado que Gueque Enríquez, mujer de Andrés de Trevijano, tenía un “un rreliquiario que trujo por puesto la dicha difunta” y el 14 de junio de 1596 la viuda de Diego Jiménez de Enciso, Isabel de Porras, portaba “un rrelicario pequeño de oro que traya en la caveça la difunta” (Álvarez Clavijo, 2003, CD-R, docs. n.º 1.239 y 1.409). En cuanto a los edificios religiosos, las reliquias aparecen citadas en múltiples inventarios, acompañadas por sus auténticas, al tiempo que jugaron un papel fundamental desde época medieval en la fundación de monasterios, como fue el caso de los monasterios de San Prudencio o el de Yuso en San Millán de la Cogolla. Ambos casos tuvieron características similares al pararse el animal que transportaba los cuerpos santos que transportaban, marcando el lugar en el que debían ser enterrados y es que, para los monasterios, contar con una reliquia de especial relevancia era importante (Blaschke Torrabadella, 2004, pp. 169-170). Junto al principal atrayente de los fieles, a partir del siglo XVI, en ambos lugares los relicarios generaron nuevos espacios de culto. En el monasterio de Yuso, en San Millán de la Cogolla, detrás del retablo mayor hubo un conjunto de 22 bustos y un Monte Calvario que configuraron una capilla relicario (Arrúe Ugarte, 2013, pp. 165-179) y en el monasterio de Suso incluso llegaron a ocultar una pequeña bolsa con pequeñas reliquias envueltas en papeles, en un pilar junto al ábside central y, es que, todo era poco para dotar al espacio sagrado de una mayor salvaguarda (Álvarez Clavijo, 2012, pp. 35-41).

Acercándonos a la localidad riojana de Clavijo, en ella está enclavado el monasterio de San Prudencio de Monte Laturce, santo de polémica hagiografía (Igartua Ugarte, 2003 y Igartua Ugarte, 2004, pp. 29-67) y cuyo venerable cuerpo, según narra Bernardo Ibáñez de Echebarri en 1754, costó mover de la catedral de Osma después de su fallecimiento. Finalmente, lo colocaron sobre el mulo empleado por el propio santo, tal y como él

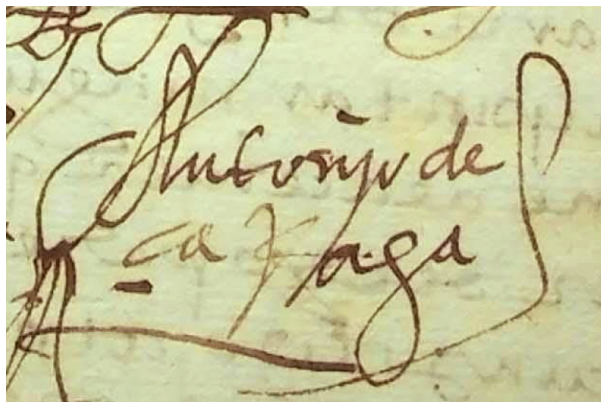
había pedido a sus discípulos, y lo sepultaron en el sitio en el que se paró el animal (Ibáñez de Echebarri, 1754, pp. 374-375), lugar en el que con posterioridad fue levantado el monasterio del que todavía se conservan importantes ruinas²¹. Durante siglos en la cripta o cueva del monasterio fueron venerados los restos de San Prudencio, al cual se sumaron los de San Funes y San Félix del Monte, convirtiéndose el cenobio cisterciense en un lugar de peregrinación de un buen número de fieles. Como en el monasterio de Yuso, los cistercienses hicieron que las reliquias se dispusieran de la forma más conveniente y decorosa, para lo que mandaron hacer un rico busto de San Prudencio en plata dorada, con piedras preciosas y el rostro encarnado en 1411 (Arrúe Ugarte, 1981, pp. 90-92 y pp. 115-118, y Barrón García, 2009, pp. 176-185), siendo éste el primero de una colección que fue completada por bustos y brazos de madera policromados, junto a otros relicarios, todos identificados lo mejor posible y custodiados en la sacristía.

Los bustos relicarios de Antonio de Zárraga para el monasterio de San Prudencio de Monte Laturce en Clavijo

El 14 de octubre de 1593 fue firmado un contrato entre fray Juan Robredo, estante en la granja de San Bartolomé de la Noguera, en Tudelilla, propiedad de los monjes de San Prudencio, con el escultor Antonio de Zárraga, por el que éste se comprometió a tallar tres bustos antropomorfos dedicados a San Juan Bautista, San Bartolomé y un obispo, pudiendo identificar éste con San Funes, como afirman las fuentes documentales posteriores. El documento fue firmado ante un notario de Arnedo y dio para ello la cédula preceptiva el abad del monasterio de San Prudencio. Establecieron que las tallas se harían de madera de nogal y el maestro no estaba obligado a dorarlas, ni a policromarlas, pagándole por los tres 22 ducados, teniendo que devolver el dinero sino las hacía y encargarlas el abad a otro maestro, al que Antonio de Zárraga daría la diferencia si el coste era mayor. La obra debería estar acabada para el día de carnestolendas de 1594 y entregada en el monasterio de San Prudencio. Fue fiador del maestro escultor, Diego de Puelles, sexto señor de Autol, además de su suegro, y terminó firmándolo el propio artífice (Lám. 9)²². Son estos bustos relicarios los que hoy podemos contemplar en la segunda capilla del lado del evangelio de la iglesia concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño, en los cuales queda reflejada de manera clara la mano de Antonio de Zárraga.

21. Sobre el monasterio de San Prudencio de Monte Laturce han realizado una profunda revisión bibliográfica y documental, por encargo del Servicio de Conservación y Promoción de Patrimonio Histórico Artístico de La Rioja a María Teresa Álvarez Clavijo y Diego Téllez Alarcía, trabajo que fue entregado en el año 2022 y está pendiente de su publicación.

22. Apéndice documental, doc. nº 1.



Lám. 9. Firma de Antonio de Zárraga.

Busto relicario de San Funes

Es una talla de madera policromada y representa el busto de San Funes con mitra de obispo sobre la cabeza, las ínfulas cayendo sobre los hombros y mechones de cabello rizado que sobresalen sobre la frente y por encima de las orejas. El rostro es redondo, ancho, con las cejas muy marcadas, los característicos ojos caídos que salían de la gubia de Antonio de Zárraga y la mirada un tanto perdida, dándole un mayor realismo a la cara con unas profundas arrugas en los pómulos y un marcado mentón; tiene la boca cerrada y los labios son gruesos. En cuanto a la indumentaria, lleva alba, alrededor del cuello un amito perfectamente plegado, con la estola cruzada sobre el pecho y capa pluvial que se cierra con un broche que tiene en el centro un gran hueco que permite venerar la reliquia que está en el interior. La policromía de la capa representa con mucho detalle la cenefa, como si estuviera bordada, así en el lado superior izquierdo está representado San Bernardo de Claraval, revestido con cogulla blanca y, a la derecha, San Benito con la indumentaria negra, ambos levantan la mano derecha en señal de bendición y en la izquierda portan el báculo. En la parte inferior de la cenefa la policromía está peor conservada, pero se aprecian sendas personas arrodilladas en actitud de oración, tal vez pueda tratarse de San Pedro y San Pablo. El busto está hueco y en la parte posterior tiene una tapa que permite abrirse para colocar las reliquias en su interior, conservando en la actualidad el cráneo del santo.

En 1726 fray Gaspar Coronel señala que la cabeza del santo fue depositada en un relicario y que estaba custodiado “a espaldas del retablo mayor”, junto con los de San Prudencio y San Félix “para exponerlas a la veneración de los fieles” (Coronel, 1726, fols. 68 rº-70 rº). En el inventario de bienes realizado el 26 de diciembre de 1820 se indica que la cabeza estaba guardada en una bolsa de seda, sin embargo, el 14 de abril de 1821 el cráneo se había colocado en el interior del busto y el 20 de abril de 1821 declaran que

tenían la “cabeza de Funes en un busto de madera y bolsa de terciopelo”²³. Posteriormente, en el inventario llevado a cabo el 20 de septiembre de 1835 afirman que el busto de San Funes estaba en la iglesia Colegial de la Redonda y el cráneo en su interior²⁴ (Lám. 10).



Lám. 10. Busto relicario de San Funes (Fotografía Inventario de Bienes de Patrimonio, 1996).

Busto relicario de San Bartolomé

En el relicario de madera de nogal que representa a San Bartolomé, Antonio de Zárraga esculpió al santo por debajo de la cintura vestido con una túnica ceñida en el talle, cuyos pliegues no dan un gran volumen; la manga es larga y con una abertura en el puño; y un manto que cae sobre el hombro izquierdo, pudiendo verse por detrás del brazo derecho, toda la indumentaria tiene acabado estofado. Levanta el brazo derecho y le faltan varios dedos de la mano en la que pudo portar algún elemento empleado en su martirio, siendo normal en otras ocasiones que hubiera portado un cuchillo. Podemos señalar que el escultor dio la misma disposición al brazo

23. AHDC: Leg. 6/818/40/1, Leg. 6/818/40/9 y Leg. 6/818/40/10.

24. AHDC: Leg. 6/818/22.

y la mano en la talla sedente de San Gil para el retablo mayor de la iglesia homónima en Cervera del Río Alhama e, igualmente, en la representación de San Martín, revestido como obispo, en el retablo de la capilla que bajo su advocación se venera en la iglesia de San Cosme y San Damián en Arnedo, pudiendo haber portado estos dos últimos el báculo episcopal. En la mano izquierda, la talla de San Bartolomé sostiene su propia piel, arrancada en el tormento al que fue sometido (Vorágine, 1982, vol. 2, pp. 523-531) y en la que reproduce los mismos rasgos que vemos en el rostro del busto, con larga barba de grandes rizos y partida en dos. La cara tiene marcados pómulos, así como el entrecejo que frunce sobre la nariz, la boca está entreabierta y podemos ver los dientes; su mirada se dirige al frente, hacia el espectador. El cuerpo lo dotó de cierto volumen que, más adelante, Antonio de Zárraga irá perdiendo en otros trabajos. En la parte posterior de la talla hay una tapa que puede abrirse, comprobando que el busto es hueco y en su interior conserva como reliquias dos pequeños huesos (Lám. 11).



Lám. 11. Busto relicario de San Bartolomé (Fotografía Inventario de Bienes de Patrimonio, 1996).

Al igual que el busto de San Funes, éste de San Bartolomé, fue contratado al escultor Antonio de Zárraga como se ha indicado con anterioridad, el 14 de octubre de 1593. En cuanto a las fuentes documentales posteriores relacionadas con el monasterio de San Prudencio de Monte Laturce, por un lado, el 1 de diciembre de 1820 señalan la existencia de un busto de madera de San Bartolomé y la reliquia entre pequeños cristales rotos con cantoneras

de plata, pero el 26 de diciembre de 1820, describen que la reliquia de San Bartolomé estaba entre “cristales pequeños y su peana de plata”, sin hacer referencia al busto, que, por otra parte, vuelve a citarse el 14 de abril de 1821, en un inventario más minucioso, en el que señalan que la reliquia de este santo era un busto de madera y, en su interior, tenía una cajita de cristal que se había roto, con “sus filetes o cantoneras” de plata. Apareciendo descrito de forma muy escueta el 20 de septiembre de 1835, momento en el que el relicario ya estaba depositado en Logroño en la iglesia de la Redonda²⁵.

Busto relicario de San Juan Bautista

Se trata de una talla de madera de nogal que representa el busto relicario de San Juan Bautista, como un hombre joven, el cual viste con una sencilla túnica de manga corta, con cuello vuelto ancho y abierto en el pecho. Como en otras representaciones cubre su cuerpo con simples pieles, la policromía es muy sencilla y solamente está dorada y no estofado. El cabello es largo, con grandes mechones ondulados, que caen por encima de las orejas y por detrás del cuello. En el rostro la barba queda dividida en dos partes iguales, rizada y con gruesos mechones; al igual que los otros dos relicarios, Antonio de Zárraga dotó su rostro con facciones muy marcadas, tanto los pómulos como el entrecejo, las angulosas cejas, en tanto que la boca, en este caso, la mantiene cerrada. La musculatura está más destacada en el cuello y el torso, pero no en los brazos, resultando el derecho, cuya mano señala al cordero, excesivamente rígido y con los dedos algo desproporcionados. Porta en el lado izquierdo un libro cerrado y, sobre él, hay un cordero, en clara alusión a la misión que él tenía encomendada como profeta precursor del Mesías, representado mediante el Cordero Pascual. En la parte posterior tiene una pequeña puerta que permite ver el interior hueco de la talla, espacio en el que se custodiarían las reliquias que, actualmente, no se conservan (Lám. 12).

Este busto relicario fue encargado el 14 de octubre de 1593 al maestro escultor Antonio de Zárraga, junto con los indicados con anterioridad de San Funes y San Bartolomé, repitiéndose en los tres el naturalismo y las características de la escultura romanista de la época. En los inventarios de bienes hay cierta confusión al referirse a esta talla, citándola solamente en dos ocasiones, el 1 de diciembre de 1820 y el 11 de abril de 1821, como la existencia de una reliquia de San Juan Bautista colocada “en su busto de madera” y en el interior los restos dentro de un pequeño cristal y cajita²⁶. Sin embargo, el 26 de diciembre de 1820 y el 20 de septiembre 1835, los inventarios de bienes indican que había una reliquia de un hueso de un dedo de San Juan Bautista colocada en un brazo de madera²⁷. Teniendo en cuenta que existe el busto y que dos brazos relicarios, también depositados en la

25. Doc. nº 1. AHDC: Leg. 6/818/40/1, Leg. 6/818/40/9, Leg. 6/818/40/10 y Leg 6/818/22.

26. Apéndice documental, doc. nº 1. AHDC: 6/818/40/9 y Leg. 6/818/40/10.

27. AHDC: Leg. 6/818/40/1 y Leg. 6/818/22.

Colegial de Logroño tienen otras reliquias, no cabe duda de que hubo un error al hacer el inventario.



Lám. 12. Busto relicario de San Juan Bautista (Fotografía Inventario de Bienes de Patrimonio, 1996).

CONCLUSIONES

El estudio del monasterio de San Prudencio de Monte Laturce nos llevó a conocer el encargo de tres bustos relicarios, en 1593, al escultor Antonio de Zárraga. Desaparecido el cenobio por las desamortizaciones y guerras, sus bienes muebles fueron repartidos entre las iglesias que los solicitaron y, gracias a las fuentes documentales revisadas, podemos afirmar con total certeza que el paradero final de los relicarios fue el de la iglesia concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño, donde se custodian desde 1835. Es innegable la similitud estilística entre las tres tallas y ello nos ha llevado a profundizar, tanto en la biografía de su autor, como en las influencias estilísticas que recibió, sobre todo de Pedro de Arbulo y Juan Fernández Vallejo, antes de crear un importante taller en Arnedo, como ha podido verificarse.

La colaboración de Zárraga con otros maestros y la intervención de los aprendices que fue contratando, nos llevan a ver en el resultado final de sus

obras acabados desiguales y, sobre todo, un cambio en la forma de trabajar, creando su propio estilo. Todavía son muchas las obras atribuidas a Antonio de Zárraga en La Rioja Baja, por lo que es necesario ahondar en la revisión de los archivos y separar las tallas que salieron de su gubia de las de otros maestros.

Apéndice documental

Núm. 1

1593 octubre 14

Arnedo

El escultor Antonio de Zárraga se compromete a hacer tres esculturas para el monasterio de San Prudencio: un santo obispo, San Bartolomé y San Juan Evangelista.

AHPLR: Arnedo. Diego Jiménez. P/4984. Fols. 201 vº-202 vº.

“Escriptura para el monesterio de San Prudencio.

En la villa de Arnedo a catorze dias del mes de otubre de mill e quinientos y noventa y tres anos, ante mi, el escribano y testigos de yuso escriptos parescio presente Antonio de Zarraga, escultor, vecino de la dicha villa y dixo que por quanto el se obligo de azer tres efiguies, una de un obispo y otra de San Bartolome y otra de San Joan Bautista, para el monesterio de senor San Prudencio, por prezio de beinte e dos ducados, de que hizo zedula que quedo en poder de su paternidad del abad del dicho monesterio y en ella se obligo de dar fiador para que cunpliria lo susodicho y daria echas y acabadas las dichas ymagenes para el dia de carnastolendas²⁸ primero que viene de nobenta y quatro puestas en el dicho monesterio, a costa del dicho Antonio de Zarraga.

Y los dichos veinte y dos ducados se le an de dar e pagar luego.

Y que si el dicho Antonio de Zarraga no lo cunpliere, que aya de bolber y que buelba los dichos veinte e dos ducados que por ellas rezibe luego que sea llegado el dicho plazo y el dicho padre abad las pueda mandar acer a otro oficial y el dicho Antonio de Zarraga a de pagar lo que mas costaren, con las costas, danos e yntereses que al dicho monesterio se le siguieren sobre ello y para lo cunplir e pagar dio por su fiador a Diego de Puelles, mayor de dias, vecino de esta villa, que estava presente y lo açeto.

Y entranbos a dos juntos, de mancomun y cada uno de ellos por si e ynsoolidun, por el todo, se obligaron en lo ansi acer e cunplir e pagar. Dio por su fiador a Diego de Puelles, mayor de dias, vecino de esta villa que estava presente y lo aceto y entranbos a dos juntos de mancomun y cada uno de ellos por si e ynsoolidun e por el todo, se obligaron en lo ansi hacer e cunplir e pagar. Con que se entiende que la dicha obra la a de acer el dicho Antonio

28. Sic.

de Zarraga de la fusta necesaria de nogal, sin que sea obligado a dorar ni pintar ninguna cosa en ella.

Y conforme a la cedula que tiene y quedo en poder del dicho padre abad y dieron poder cumplido a todas e qualesquier justicias e jueces del rey nuestro senor y cuya jurisdiccion se metieron...”.

“...Y el padre fray Joan de Robredo, monje del dicho monesterio, estante en la granja de San Bartolome de la Noguera, que estaba presente, dixo que en nonbre del dicho conbento escritura y otorga ante mi, el escrivano, estando presentes por testigos Joan Tomas, mesonero, vecino de la dicha villa, y Ambrosio Matute e Diego de Ciria, estantes en ella, e yo el escrivano doy fee que conozco a los otorgantes y lo firmaron de sus nonbres.

Fray Joan de Robredo.

Diego de Puelles.

Antonyo de Çaraga.

Paso ante mi, Joan Ximenez”

ABREVIATURAS

AHDC: Archivo Histórico Diocesano de Calahorra.

AHDLO: Archivo Histórico Diocesano de Logroño.

AHPLR: Archivo Histórico Provincial de La Rioja.

ARCHV: Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

BIBLIOGRAFÍA

Obras completas de San Bernardo. Edición bilingüe preparada por los Monjes Cistercienses de España, vol. I. Introducción general y Tratados. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1993.

Álvarez Clavijo, M. Teresa (2003). *Logroño en el siglo XVI: Arquitectura y urbanismo. (2 Vols. y un CD-R).* Logroño: Ayuntamiento de Logroño. Instituto de Estudios Riojanos.

Álvarez Clavijo, M. Teresa (2012). Bolsa de reliquias encontrada en el Monasterio de Suso. *El Monasterio de San Millán de Suso Patrimonio de la Humanidad.* Logroño, Ed. Emilianenses, pp. 35-41.

Arrúe Ugarte, M. Begoña (1981). *La platería logroñesa,* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Arrúe Ugarte, M. Begoña (2013). La danza de los retablos. Un episodio de la historia de la conservación de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja). *Estudios de Historia del Arte, libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis.* Zaragoza: Diputación de Zaragoza. Institución “Fernando el Católico”, pp. 165-179.

- Barrio Loza, José Ángel (1981). *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Barrón García, Aurelio (2009). Busto relicario de San Prudencio. *Milenio, San Atilano y Tarazona, 1009-2009, Exposición*, Tarazona: Fundación Tarazona Monumental, Ayuntamiento de Tarazona, Año Jubilar San Atilano Tarazona, pp. 176-185.
- Barrón García Aurelio y Criado Mainar, Jesús (2015). Bustos-relicarios napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja. *Cuadernos de Estudios Borjanos* (LVIII) (2015), pp. 73-113.
- Blaschke Torradabella, Jorge (2004). *El enigma medieval. Los secretos de la Edad Media. Historia secreta de los monasterios, los conventos y las órdenes religiosas y militares medievales*. Barcelona: Ed. Robinbook.
- Calatayud Fernández, Elena (1991). *Arquitectura religiosa en La Rioja Baja. Calahorra y su entorno (1500-1650). Los artífices. 2 Vols*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. Ayuntamiento de Calahorra.
- Calatayud Fernández, Elena (1998). El retablo de San Martín, obra de Antonio de Zárraga, en la iglesia de San Cosme y San Damián de Arnedo. *Kalakorikos* (3), pp. 73-90.
- Coronel, Gaspar (1726). *Historia del Real monasterio de San Prudencio con varias noticias y anexiones de la Historia General de España*. Biblioteca del Monasterio de Valvanera.
- García Gainza, María Concepción (Directora), Heredia Moreno, M. C., Rivas Carmona, J. y Orbe Sivatte, M. (1980). *Catálogo monumental de Navarra. Vol. I. Merindad de Tudela*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana. Arzobispado de Pamplona. Universidad de Navarra.
- Goicolea Julián, Francisco Javier (2012). Una aportación al estudio de la señorialización de las conflictivas relaciones señores-vasallos en La Rioja de finales de la Edad Media: los casos de las villas de Quel y Autol. *Mundos medievales: espacios y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre. Vol. 2*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2012; pp. 1391-1402.
- Ibáñez De Echebarri, Bernardo (1754). *Vida de San Prudencio, obispo de Tarazona, patrono principal y hijo de la muy noble y muy leal provincia de Álava*. Vitoria: Impresor Tomás Robles y Navarro.
- Ibáñez Fernández, Javier y Criado Mainar, Jesús (2011). El arte al servicio del culto de las reliquias, Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón. *Memoria Ecclesiae* (XXXV), pp. 97-138.
- Igartua Ugarte, Nora (2003). *Prudencio de Armentia, obispo de Tarazona. Fuentes y contexto histórico de su vida y culto*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Igartua Ugarte, Nora (2004). Fuentes hagiográficas referentes a Prudencio de Armentia, obispo de Tarazona. *Hispania Sacra*, (56), pp. 29-67.
- Kamen, Henry (1998). *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*. Madrid: Siglo XXI España Ed.

- Labarga García, Fermín (2001). Los pasos procesionales de las cofradías riojanas de la Vera Cruz. *Berceo* (140), pp. 77-102.
- Lalinde González, José Ángel (2022). *Santo Tomás Apóstol de Arnedo a la luz de sus libros de fábrica*. Arnedo: Parroquia de Arnedo.
- Mateos Gil, Ana Jesús (2019). *La iglesia parroquial de San Adrián y Santa Natalia de Autol*. Trabajo inédito.
- Ramírez Martínez, José Manuel (2009). *La evolución del retablo en La Rioja, retablos mayores y CD-ROM*. Logroño: Obispado de Calahorra, la Calzada y Logroño.
- Sáenz Rodríguez, Minerva (2014). La ciudad de Arnedo a través de su patrimonio histórico. *Historia de la ciudad de Arnedo, vol 2*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Vorágine, Santiago de la (1982). *La leyenda dorada, 2 Vols*. Madrid: Alianza Editorial.