

REFLEXIONES EN TORNO AL ESTUDIO DEL ARTE RIOJANO

José Grabiél Moya Valgañón

Al invitárseme a dirigir esta ponencia, se me sugirió que en éste II Coloquio de Historia de La Rioja convendría abordar aspectos de la metodología en el estudio de la Historia del Arte Riojano. Tras dudas que me planteé sobre el particular decidí aceptar el encargo, aunque esquivando un tanto la exposición sistemática de diversos enfoques metodológicos y su aplicación aquí y limitándome a plantear una serie de reflexiones sobre posibles caminos a seguir en la investigación del arte riojano. Ello va mucho más de acuerdo con mi talante y es lo que sigue.

Al enfrentarse con la obra de arte hay muchos caminos a seguir. Quizá lo más importante es darse cuenta de su posible belleza. Pero ésto es un juicio de valor que muchas veces, más que de la propia obra en sí, depende del sujeto que la contempla, de su percepción, su formación y muchos otros factores. Otro es el de estudiarla como producto de la actividad humana, realizado para una determinada función en un tiempo dado y que, en muchos casos, presupone un contenido de belleza a transmitir a las gentes que de él van a hacer uso. Este es el sentido que voy a seguir.

Ante todo han de analizarse las formas en que ha sido realizada la obra. Tales formas, que tienen una vida y una evolución señaladas desde Wöelfflin y Focillon, nos indicarán por un lado para qué se ha hecho la obra (no son las mismas en un retablo que en un puente) y, a la vez, cual es el estilo en que se ha hecho (distintas de lo arcaico a lo arcaizante o a lo manierista) que, inmediatamente, nos sitúa en una época.

De ahí se deduce la necesidad de un conocimiento profundo de la Historia de los Estilos y, en general, del *saber ver* para analizar e identificar tales formas.

Pero la obra de arte no es un fenómeno que surja aislado. Está situada dentro del amplio contexto de las diversas maneras de ser, pensar y producir del hombre en medio y momento determinados por sus características pro-

pías y por las de medios y momentos cercanos en tiempo y espacio. Por ello han de analizarse (o al menos intentarlo) los diversos factores que intervienen en su realización y que son muchos.

Está el del entorno social. El artista (digámoslo así, aunque siempre es peligroso definir) recibe un encargo de alguien por alguna causa. Hemos de tratar de averiguar quién es ese alguien, que es lo que quiere decir, por qué y como.

Por qué tal cliente pretende hacerse un retrato pintado de cuerpo entero, para su casa u otro sitio, o por qué se lo hace en compañía de alguien más, sea su familia, sean sus contemporáneos, sea un grupo religioso.

Esto se debe a unas motivaciones concretas del encargante, que dependen de su formación y de los condicionantes que la sociedad del momento le marca. Pero también de su gusto personal y de la afición a éste o aquél (sea santo, sea contemporáneo suyo).

Y también por qué pretende dejar manifiesta su posible trascendencia mediante un retrato pintado y no por medio de la escultura o a través de una construcción o el regalo de una bonita (llamativa) pieza de orfebrería. Aquí pueden intervenir factores de formación e imperio social indirectos, como la moda del momento o la educación y otros directos, cual puede ser la mayor o menor capacidad de afrontar un determinado gasto, o la posible contrapartida de esta *inversión*, sea para disfrutarla en vida o después.

No merece quizá la pena seguir insistiendo sobre el papel del mecenas en la producción artística. Ultimamente está de moda su estudio, considerándose igual a los encargantes unívocos, de soberbia (o devoción) acrisoladas, como a aquellos que, por obligación, como contribuyentes, vienen forzados a encargar un determinado producto.

Aunque por supuesto habrá de tenerse en cuenta tanto su posible ideología, cuanto su medio social, como sus motivaciones.

El artista se ve forzado a trabajar para vivir. Ha de recibir una compensación por su producto y esta compensación le puede valer igualmente para su supervivencia (alimentación) cuanto para su vivencia (por decirlo de algún modo) donde entran desde la satisfacción personal por dejar una obra *acabada*, cuanto por dejar un mensaje al posible espectador. Tanto da que tal mensaje halague (o insulte) al comanditario, a la sociedad en que vive o a él mismo.

La obra de arte no deja de ser un producto elaborado. Está su materia prima. No es lo mismo trabajar en piedra que en madera. Tratar de llenar un hueco, crear un espacio o realizar una ficción del mismo. Cada técnica requiere unos medios y unos conocimientos.

El artista ha de conocer esas técnicas, adquirir una formación determinada que le permita ejercer su oficio con mayor o menor éxito. Y no sólo

unas técnicas artísticas, sino unos conocimientos diversos que van desde el *savoir faire* (la aguja de marear) hasta el posible orgullo de sí mismo.

Gracias a esa formación, un hombre puede ser un hábil tallista, o un gracioso platero, pero también puede ser capaz de interpretar o no fielmente un encargo previo minucioso que se le haga (una traza o un dibujo) o puede ser él mismo suficiente para interpretar una simple idea. Aún más, imbuir sus propias ideas al posible encargado o transformar las de éste de modo que sea su criterio el que se imponga en la realización final. Esto último, que suele reservarse como cualidad a los genios, no es sólo propio de ellos. De todos modos es sospechoso que casi todos los genios sean hombres de la más esmeradísima formación.

La formación es algo que se viene estudiando en abundancia desde hace tiempo. Los modelos en que se ha inspirado un artista son abundantemente analizados (muchas veces no los toma él, sino que se ve obligado a tomarlos por el encargado) para tratar de conocer sus gustos. Así mismo de donde ha tomado tales modelos y sus posibles maestros, su aprendizaje y las relaciones con otros colegas y con las gentes *ilustradas* de su entorno, o sus lecturas, etc.

Incluso el ambiente familiar influye. No digamos sobre la formación: las dinastías de artistas por parentesco de sangre o afinidad son harto conocidas. Pero también sobre la tranquilidad (o intranquilidad) en la vida y en la producción artística (una faceta más de la vida, aunque sea la más importante) del artista.

Ligado al cotidiano del artista está la economía, que le puede sugerir este trabajo mejor que aquél o esmerarse ahora más que antes o después. El conocimiento de como es pagado (y con cuanto) es importante a la hora de analizar la obra. Y luego está el tinglado del artista- empresario, con su compañía, grupo, o como quiera llamársele, sus contratos y sus subcontratos.

Busquemos ejemplos prácticos:

Al analizar los marfiles de San Millán de la Cogolla se habla de la tras-humancia de los artistas medievales, por aquello de que se llaman Engelram y Rodolfo. Se habla de la iconografía que representan de acuerdo con La *Vita* de San Braulio (o la de Berceo que es más tardía). Se analiza la adecuación al marco de las composiciones o la general disposición de las figuras (puesto que es una *constante* de la plástica del románico). Se ven las posibles aportaciones hispánicas (o prerrománicas) al conjunto y también las de los posibles paralelos miniaturísticos, que explican las fuentes de formación o inspiración o modelo del artista. Se habla del ambiente y del momento histórico de la corte najerina. Se comparan con otras obras del momento para establecer analogías y disimilitudes.

Sigue sin hablarse del porqué hubo de encargarse a germanos o qué hacían éstos en Nájera. Nada sabemos de lo que podía rentar en *solidos* tal inversión al monasterio o qué se pretendía (o pretendían) de los monarcas allí representados, o qué mensaje de salvación o no llevaban al espectador, ni siquiera cual iba a ser este espectador al que se permitiese acceder cerca de una obra cargada de metal precioso y pedrería en que lo secundario eran quizá los marfiles. Ni el porqué de preferir tanta historia de San Millán a la del Salvador, habiendo tanta obra más o menos contemporánea y similar en que predomina la vida de Cristo sobre la del santo patrón, siendo ésta mas o menos conocida. En fín, por qué se hizo cómo se hizo en lugar de otra forma, qué intenciones de atesoramiento, de propaganda o de qué guió a los encargantes.

Y eso que es una obra bien documentada.

Sobre el románico ni siquiera está agotada la relación de las fuentes literarias, sean actas administrativas, textos o inscripciones, cosa que pretendí yo en su día. Queda por hacer el estudio, sobre todo de la epigrafía. Por lo demás, el análisis de la arquitectura y decoración monumental es hasta la fecha muy incompleto. No sólo por la falta de criterio arqueológico serio al realizarla, en general con bastante ligereza, sino también por la aparente imposibilidad física de ver ciertos elementos.

Las relaciones entre economía, sociedad y formas arquitectónicas está por hacer. Falta por aplicar criterios tan elementales como el de la relación posible de determinadas formas a motivaciones administrativas, como la adscripción a diversas diócesis o arcedianatos, órdenes religiosas, de caballería o patronatos, si son edificios de construcción individual o colectiva, voluntaria u obligada. Todo ello explicaría hasta cierto punto los diversos sistemas espaciales y estructurales (que tendrán relación también con las distintas posibilidades de disposición de materiales) y a la vez los aspectos de la decoración monumental, sea pintada o esculpida. De esta última no creo que haya siquiera un repertorio completo de temas representados y en cuanto a la otra ha de aparecer todavía algún conjunto. Y es indudable que las representaciones variarán más en relación con las apetencias de los comanditarios que con los gustos o formación de las cuadrillas de canteros, a quienes, en todo caso, habrá de atribuirse el estilo.

Por otro lado las fuentes textuales están prácticamente publicadas hasta el siglo XII, pero no sucede lo mismo con las de los siglos XIII y subsiguientes, lo que motiva, asimismo, un desconocimiento de la historia riojana en la Edad Media tardía. Y es evidente que lo románico del XIII es lo más abundante y lo hay incluso posterior.

Falta asimismo un análisis de los signos lapidarios que aparecen en los monumentos. Su cuantificación y reflejo en mapas de distribución quizá permitiera discernir cuadrillas y establecer relaciones entre las diversas obras.

Sin olvidar además las posibles concomitancias con los monumentos existentes en las zonas de Miranda de Ebro, este de la Bureba, zona de Belorado y condado de Treviño, ligados estrechamente por razones histórico-administrativas a los de por aquí.

Lo mismo puede decirse del gótico, para cuya época apenas tenemos conocimiento de las fuentes literarias, aunque comienzan a publicarse documentos de los siglos XIII al XV. A pesar de que no nos den excesivos datos cronológicos sobre obras de la época, al menos nos hablan del estado en que pueden hallarse por entonces, del sistema económico con que se han llevado a cabo o el porqué se han realizado.

Es muy cierto que edificios religiosos del gótico conservamos pocos y en su mayor parte rurales; pero no lo es menos que entre ellos los hay tan significativos como la catedral de Santo Domingo de la Calzada, el monasterio de Cañas o las iglesias de Palacio y San Bartolomé de Logroño. Y cualquiera de ellos está falto de un análisis que comporte buenas plantas y alzados, tipologías de apoyos y bóvedas, puertas y ventanas, estudio de proporciones y trazado, motivos de la decoración monumental y su sentido (incluidas marcas de cantería), significado de cada dependencia, además de las posibles obras de remodelación efectuadas en ellas.

La comparación de todo ello con ejemplos afines y su cuantificación dará pistas de origen de la posible traza o trazas y conocimientos de su autor, lo mismo que de los canteros realizadores y su número muy aproximado. A la vez nos puede informar sobre etapas en la construcción, con las connotaciones económicas que puedan sugerirnos y el interés puesto en la obra por él o los comanditarios, el fin para el que la realizan y de donde han tomado la idea de hacerla así. Incluso nos puede mostrar la especialización de los artífices en sillería, molduraje o talla o en qué lugares han tomado su idea.

Las posibles fuentes literarias pueden arrojarnos luz sobre la cronología, las motivaciones de la construcción, las posibilidades del encargado y los medios con que se mueve, explicándonos acaso el porqué de ciertas dependencias (el caso claro de la nave sepulcro del santo en la catedral calceatense) y la necesidad de hacerlas tanto desde el punto de vista cultural y social, cuanto del económico.

Muy interesante puede ser el estudio de las construcciones civiles y militares, en que apenas se ha trabajado, así como del urbanismo. En todo ello se ha investigado muy poco y, sin embargo, la revisión de fuentes publicadas y de documentación inédita informará en abundancia sobre construcción de murallas, casas-fuertes y castillos, despoblación y repoblación de lugares, así como de otros temas afines. Inquietante puede ser el estudio de los puentes en relación con las vías de comunicación (sean comerciales o ganaderas) o el de la que, forzando los términos, podría ser arqueología de la industria agrícola, molinos y bodegas sobre todo, de los que seguramente se conser-

van todavía medievales en parte. Lo mismo puede decirse de otros elementos (rollos, picotas, fuentes, etc).

Es evidente que no siempre aparecen documentos sobre la materialidad de las obras, pero los archivos municipales, los nobiliarios (importantes para aquí Osuna en el A.H.N. y Medinaceli, pero también la colección Salazar y Castro de la Academia de la Historia y otros fondos) además de los eclesiásticos, indican, aunque sea de refilón, hacia cuando se levantan tales construcciones, cual es el número de las existentes, por quienes y para qué se hacen y como llega un determinado lugar a adquirir su actual fisonomía. Sin olvidar las crónicas y fuentes literarias en general.

Hoy, que está tan de moda el análisis histórico de los grupos de poder, muchas veces en historia del arte se busca mas bien a protagonistas individualizados, olvidando con demasiada frecuencia que una villa, un puente, una fuente, son empresas muy colectivas, como lo son también buen número de edificios religiosos, aunque estén supervisados más directamente por personas muy determinadas. Los pórticos de las iglesias, muchas veces sus torres, tienen funciones litúrgicas muy concretas. Pero también concejiles muy claras. Y algo debe opinar la comunidad sobre sus lugares de reunión o de defensa.

Por otro lado, los datos documentales nos informan de actividades más o menos artísticas y si, en casos concretos las obras no se han conservado, al menos tenemos constancia de la existencia de sus realizadores y saber algo de cual es su papel en la sociedad del momento. O bien de como se produce la obra de arte.

Lo dicho hasta el momento parece orientado sobre todo a la arquitectura, pero puede aplicarse a otros aspectos de la producción artística y al arte mueble en general.

También a partir del siglo XIII hay testamentarías y otros documentos (incluso desde el siglo X tenemos fuentes que aluden a un equipamiento artístico) informándonos de un presunto coleccionismo o mecenazgo (más bien atesoramiento y respeto hacia el más allá) y a través de ellos puede verse que el gusto por la orfebrería, por la escultura o la pintura existen y para qué sirven y cómo se utilizan. Sin mencionar otros aspectos del mobiliario.

Gracias a ellas podemos saber a quien corresponden determinados sepulcros (Capilla de la Cruz en Najera), o fechas relativas de existencia o realización de ciertas pinturas y esculturas (Frontal de la Trinidad o murales de la Catedral de la Calzada).

Como en lo románico, tampoco hay repertorios completos ni análisis tipológicos de proporciones o iconográficos que muestren cual es la evolución del sepulcro, la imagen de culto, el retablo, qué sentido tienen en cada momento tanto para el encargante cuanto para el espectador, cual es la

jerarquización entre las imágenes de culto privado y culto público, para decirlo de algún modo, ni siquiera qué devociones prevalecen sobre otras y cuales son las motivaciones. Al fin y al cabo está por hacer incluso un estudio iconográfico de los santos populares en la tierra, sean de aquí o universales (Santo Domingo, San Millán, San Vitores, la Magdalena, San Antón, etc.) que ayudaría a precisar identificaciones, pero sobre todo el flujo y reflujo histórico de determinados cultos o formas culturales de la religiosidad y sus interrelaciones. Para ello puede encontrarse abundante información en las fuentes escritas. No digamos lo referente a la indumentaria, que ha mostrado su utilidad a la hora de fijar cronología, tan útil para imágenes de culto prolongado durante siglos, y por tanto necesitadas de abundantes refacciones o imitaciones.

Han de aparecer aún, como del románico, numerosas muestras de arte mobiliario inaccesibles o desconocidas hoy día, (incluso de decoración monumental, como las de Santa María de Palacio). Los respaldos de retablos mayores o las cubiertas ocultan muchas tablas pintadas o relevadas reaprovechadas. Asimismo, las restauraciones cuidadosas de interiores y el desmontaje de retablos para su consolidación pueden sacar a luz conjuntos murales de mayor o menor importancia. Pero también puede rastrearse el paradero actual de numerosas obras que han cambiado de lugar, bien en los últimos cien años, bien mucho antes. La venta de imágenes antiguas a cuenta de nuevas, o su eliminación enterrándolas en recinto sagrado, son muy frecuentes en los siglos XVI, XVII y XVIII y ello puede rastrearse en las fuentes escritas. Para lo moderno, han de ser buenos caminos el repaso de catálogos de ventas o de colecciones privadas que pueden arrojar sorpresas, así como la tradición oral mantenida por gentes que han conocido las piezas *in situ*. Esto es válido para cualquier período artístico pero, sobre todo, para la producción religiosa medieval, tan poco apreciada a partir de mediados del siglo XVI, si no estaba respaldada por una fuerte tradición devocional, y mucho después, tan buscada por el coleccionista desde mediados del XIX hasta alrededor de 1960.

De los conjuntos retablísticos del fin de la Edad Media, pictóricos o escultóricos, se conocen varias (no todas) muestras, anónimas en general, y algunos nombres de artistas, pero todo ello queda sin relación clara. A lo más, se identifican asuntos representados y se establecen lejanos paralelos con algunas obras a las que tanto se considera presunto modelo como sirven para relacionar lo de aquí con lo castellano, lo navarro o lo aragonés.

Sería necesario tratar de agotar el catálogo, pero también ahondar más profundamente en las fuentes literarias o administrativas. Estas pueden revelar todavía, no sólo datos sobre las vidas de los presuntos artistas y de la realización material de las obras, sino también el tipo de libros en circulación, además de las preferencias de la piedad de la época que llevan a producir determinados ciclos iconográficos en lugar de otros, trasluciendo inten-

ciones determinadas. Además se pueden establecer paralelos con materiales manuscritos o impresos, tanto riojanos, como de otros lugares de España o extranjeros. Las viñetas de un libro religioso pueden servir de modelo lo mismo que las estampas sueltas o seriadas de los grandes maestros. Ciertos artistas pueden disponer de colecciones más o menos abundantes de éstas últimas, pero casi todos los comitentes disponen de alguno de aquellos que será utilizado como repertorio.

Esto último (la inspiración en libros, como difusores), a lo que con tanta frecuencia se recurre al estudiar lo figurativo de los siglos X al XIII, parece olvidarse al llegar el siglo XV. Y es igualmente útil incluso en el barroco (como en nuestros tiempos).

Cosa parecida pasa con la fuente escrita. Aunque no suela ser tan grave como en el caso de la historia local, el historiador del arte regional olvida a veces fenómenos universales o de amplitud mucho mayor que la región concreta a la que se vuelca y ello puede ser peligroso, puesto que puede llevar a conclusiones inválidas o muy *válidas*, pero hartamente conocidas. Y a veces conoce lo general pero olvida la región cercana. Por ello la literatura a manejar no debe ser sólo la estrictamente local y lo mismo la fuente monumental.

Los empeños reformistas de los obispos riojanos desde el siglo XIII no son sino reflejo de los que se llevan a cabo en buena parte de Europa, como el traslado de sede no responde exclusivamente a motivaciones calahorranas o calceatenses, sino de ámbito geográfico mayor.

Parece como si sólo fuesen viajeros los maestros del románico (probablemente menos de lo que se dice). Los textos, sin embargo, nos muestran todavía en el siglo XVIII a artistas itinerantes de lo más variado.

Aparte está lo que solemos considerar como modelos. Objetos en general de pequeño tamaño que sufren un trasiego continuo. Sean miniaturas o estampas (libros), marfiles o plaquetas, cerámicas diversas, azabaches o nácares, bronces o latones, etc., las fuentes escritas nos informan de su comercio o los monumentos de su utilización como fuente.

Lo mismo dicho sobre la literatura puede aplicarse al documento administrativo. La obra que se presume de alto copete muchas veces no se encarga a especialistas de la zona, sino a los de fuera. Los grandes maestros suelen tener taller en las grandes ciudades: Burgos, Valladolid, Madrid, Zaragoza, etc., por lo que los posibles actos administrativos pueden tener allí más que aquí su reflejo.

Eso sin contar con la artificiosidad de muchas de nuestras actuales circunscripciones político-administrativas.

Frente a la itinerancia dicha, hay que tener en cuenta que es totalmente lógico que las obras en pueblos del arzobispado de Burgos se realicen por burgaleses como lo es que en las del obispado de Calahorra intervengan los de Logroño o la Calzada. Esto explica las relativamente escasas coinciden-

cias de artífices entre Calahorra y Alfaro (ambos tan próximos) y las abundantes entre éste, Tarazona y Tudela. O la abundancia con que los calceatenses o logroñeses trabajan en el País Vasco o en el sur de Navarra.

Por ello, quien quiera conocer el arte riojano, forzosamente habrá de tener en cuenta como indispensable la producción artística navarra o burgalesa, aragonesa o vasca, independientemente de conocer el fenómeno renacentista francés o romano.

La iglesia-salón de naves a igual altura, no es un fenómeno riojano ni del norte de España, es una más de las manifestaciones de la arquitectura religiosa en Europa Occidental hacia 1500

A partir del siglo XVI la investigación, aparentemente sencilla, se tropieza con el grave inconveniente de la abundancia de las fuentes, sean éstas monumentales o escritas.

Ello conduce de entrada a tratar de especializar los intentos de investigación en un aspecto concreto de la producción artística, sea la escultura o la orfebrería. Pero no se intenta el estudio global del monumento. Realmente no es tan sencillo, si se atiende a lo reformado y adulterado que suele estar, sobre todo en el caso de lo civil. Pero más lo está en lo medieval y, sin embargo, se intenta, al menos hasta el gótico. Y si estudiar un individuo es complicado, parece que lo es mucho más una colectividad.

Difícil sería imaginar para un contemporáneo los muros sin sus paramentos, valga la redundancia, en las habitaciones de la nobleza, pero igualmente debiera ser la del espacio eclesial sin el recamado de sus ornamentos o el encaje de su ropa blanca. Y sin embargo solemos estudiarlo prescindiendo incluso de sus retablos y, aún más, de la elemental pintura interior de acuerdo con nuestras nefastas manías *restauratorias*.

Creo que uno de los posibles caminos a seguir sería precisamente éste del estudio de conjunto. Y, por otro lado, no es tan difícil, supuesto que se puede abordar para cualquier edificio con un mínimo de garantías de éxito, al menos en lo que se refiere a la documentación escrita. Y los ensayos que se han hecho han insistido quizá más en la problemática socioeconómica del mecenazgo o del equipamiento.

Y dejando aparte la importancia, que la tiene, del quien es quien paga, cuanto cuesta, qué necesidades reales existen de ello o no y qué es lo que al final se realiza, hay otro aspecto: Es el de por qué se gasta, a quien se le ocurre y como se disfruta el conjunto, si hay quien lo disfrute, amén de por qué trabaja quien trabaja.

La verdad es que ha de hacerse todavía mucho en este campo.

En lo arquitectónico deben establecerse tipologías, que existen con muy pocas variantes y sencillas, se trate de la casa palacio o de la iglesia, como de la bodega o el molino. Establecidas las tipologías, conviene rastrear de donde proceden, cuando surgen y porqué.

En su momento, yo atribuía un cierto carácter económico a los tipos de planta de la arquitectura religiosa del siglo XVI, establecidos en base a la percepción de los derechos de sepultura y a la necesidad de éstas de acuerdo con la población existente o prevista. Pero éste no puede ser el único factor. Existirá también la funcionalidad para el mayor realce o mejor orden en el desarrollo del culto. O el posible mensaje simbólico que arrojen los espacios cubiertos, como se ha apreciado para ciertos ingresos o las grandes cabeceras centralizadas. Y, además, algo que tendrá que ver poco con lo uno y lo otro: la comodidad o confortabilidad, disponiendo los vanos de forma que exista el menor frío posible y se disipen los olores.

La procedencia de los tipos debe establecerse en base a comparaciones y paralelismos, pero también en el rastreo de posibles modelos sacados de los textos y de trazas prototípicas. Los *manuales* o *tratados* arrojan mucha información sobre el particular. Pero también los informes periciales. Cierta tipo de iglesia conventual debe difundirse gracias a los informes de los carmelitas.

Causas muy distintas, de orden esencialmente político, serán las que contribuyan a la desaparición de la iglesia-fortaleza, que todavía se fabrica en los inicios del siglo XVI. La modificación de las relaciones del poder, haciendo desaparecer las tensiones entre los grandes, contribuirán a ello como a modificar el paisaje urbano, tanto dentro como fuera de la cerca.

Pero esta última razón no puede ser la única que altere tan brutalmente la concepción de la residencia palacial (y urbana en general) en menos de cien años, puesto que las cercas o cintos de las villas siguen cuidándose.

Y, aunque la consolidación de los grupos de poder fueran causa fundamental, seguiríamos necesitando conocer por qué vías han llegado y que modelos se han seguido para cambiar el sentido del patio, la disposición de la escalera o el zaguán o portal.

Desgraciadamente estamos peor informados de la historia moderna de la región que de lo que pasa en la Edad Media.

Y sin embargo muchos archivos municipales guardan documentación de padrones, de cuentas, de actas, incluso de licencias municipales de obras, que permitirían establecer con bastante aproximación lo mismo curvas demográficas, que económicas, estructura y dinámica de los grupos de poder e incluso la construcción de diversos edificios privados y públicos que pueden fijar la evolución urbanística y el cambio del gusto. Eso prescindiendo de los registros notariales que siguen sin explotarse excesivamente.

Puesto que las razones económicas a la hora de la construcción son importantísimas, empezando porque sin dinero no hay posibilidad. Pero no son menos importantes los cambios de mentalidad o las modas.

Es evidente que el poder económico de los Velasco al realizar el castillo de Sajazarra hacia 1470 debía ser fuerte. Pero seguramente lo era también

hacia 1700, quizá más. Los Medrano y los Zúñiga, que tenían hermosos palacios del XV en Hervías y Fuenmayor, sustituyen estos por otros modernos hacia 1700 y 1740 respectivamente.

Se puede indicar que los unos rehacían su palacio en el núcleo esencial de su poder económico, mientras que Sajazarra era una fuente más, y de importancia secundaria, en los extensos dominios de los ya por entonces duques de Frías. Pero esto debe ser secundario (y no excesivamente cierto), al lado de la existencia de residencias mucho más cómodas de los Velasco en Haro, Casalarreina, Briviesca, etc. (además de en la Corte), ante el hecho del ascenso de los Manso de Zúñiga a mediados del XVII, o de los Medrano a comienzos del XVIII, o, simplemente, ante el cambio de mentalidad existente entre 1450 y 1700. La realidad es que los Velasco no solían residir en Saja ni siquiera en la segunda mitad del siglo XV, recién labrada la fortaleza. Y los condes de Hervías tenían otras buenas residencias en Cidamón, Canillas y Torremontalvo.

Creo que sería bueno realizar un estudio a fondo de tal arquitectura. Un *corpus* de planos y secciones de edificios civiles (a ser posible incluso de los pocos restos que quedan de la Edad Media). Tal repertorio indicaría las constantes de distribución, tipologías y variantes desde el siglo XVI al menos. A la vez su orientación y ubicación relativa dentro o fuera de los cascos urbanos y sobre el mapa regional. Ello nos daría de entrada una visión panorámica de su evolución y de las posibles analogías y diferencias, tanto espaciales como constructivas, de la Rioja Alta a la Baja, de la sierra al valle, de la gran aristocracia al patriciado urbano.

El estudio de las fuentes escritas (a veces la heráldica) nos indicarán a quien se debe su construcción, cuando, de que grupo social es y, en muchos casos, nombres de constructores y tracistas, además de costes de producción.

Veríamos así una evolución de la vivienda urbana y, aunque solo fuera eso, se plantearía la problemática del porqué a partir del siglo XVI es tan abundante la presencia de personas poderosas dentro de las villas, que tanto se rechaza en el derecho local medieval. Además, podríamos tener mayores precisiones sobre los posibles gustos de cada grupo social, pues las viviendas lujosas no son cosa exclusiva de la alta nobleza, sino que existen ejemplos de la clase media alta, sean hidalgos o del común enriquecidos en el comercio o en la agricultura. Y averiguar como se renuevan los modelos arquitectónicos y quienes pueden ser motores del cambio estético.

De todas maneras, ello no debe hacernos olvidar que existen otros edificios civiles, sean las viviendas más modestas o los construídos con destino oficial, de que tantos ejemplos hay en Santo Domingo, centro administrativo en los siglos XIV a XIX casi de la importancia de Logroño, donde, en cambio, no se ha conservado ninguno.

Las mismas bodegas a que aludía antes, pueden ser un buen tema de estudio en Haro, Cenicero o Navarrete, o las cercas con pretenciosa portada

en arco de triunfo de la época de la ilustración o algunos edificios fabriles. Sin olvidar el proceso renovador de los puentes en el siglo XVI que continúa intermitentemente hasta la construcción de la carretera de Alfaro a Pancorbo y sus ramales.

Desgraciadamente, en nuestro tiempo no es fácil estudiar un edificio civil íntegramente. En buena parte han sido remodelados en su interior, cambiándose incluso la distribución originaria. Pero lo más grave es que han perdido, en general, la decoración mobiliaria (a veces hasta las puertas). Y, como decía arriba, ésta es tan necesaria para comprender el edificio como el marco lo es para entender el mobiliario. Sólo los inventarios o descripciones nos ayudarán a conocer cómo era su equipamiento, que habrá de completarse con el rastreo en diversas colecciones de los materiales originarios. Sin embargo, y a pesar de las modificaciones en distribución o en la adquisición de nuevos objetos, sustitución de otros, etc., todavía pueden hacerse investigaciones en este sentido que, por incompletas que parezcan, serán bastante elocuentes. Buen momento para sugerir un estudio del palacio Igea, del de Abalos e, incluso, del de Torremontalvo.

Por otro lado, el estudio del coleccionismo es algo que actualmente está en boga.

Evidentemente, no es lo mismo considerar la colección de un individuo determinado, con unas facilidades para disponer de sus propiedades, cambiándolas, adquiriéndolas, o vendiéndolas, que la colección de un ente público (al menos entonces) o semipúblico, funcionando un poco como sociedad anónima (valga la expresión) cual es la Iglesia, trátase de una humilde parroquia o de una catedral. Hasta los bienes incluidos en un mayorazgo tienen mayor libertad de disposición que los de la Iglesia.

Pero aún así, siendo, como es, mucho más sencillo estudiar lo religioso, merece la pena afrontar el coleccionismo privado, del que tan poco sabemos en nuestra tierra y sin embargo aún ofrece testimonios monumentales conservados no muy lejos de sus lugares de origen próximo (estoy pensando en Pedroso, por ejemplo, pero hay muchas más). Además, no es tan difícil rastrear los orígenes y formación a través de los documentos administrativos, como tampoco el talante del coleccionista, sus medios de fortuna, su ambiente, su personalidad, y este tipo de estudios está en boga. Aunque no estaría de más intentar rastrear hasta que punto influye tal coleccionismo en el gusto no sólo del propietario, sino de quienes tuvieron acceso a ella y por eso movieron otros encargos, dentro de sus posibilidades.

De todas formas, es lógico, hasta cierto punto, que se prefiera estudiar el arte religioso, ante la relativa facilidad que supone encontrar los conjuntos más o menos completos dentro del edificio para el que fueron realizados e incluso la documentación administrativa, que arroja luz tanto del porqué fueron hechos como por quién e incluso bajo qué idea, cuanto costaron, etc. Esto, por desgracia, en el arte civil solo es posible para muy contados con-

juntos, de los cuales en la Rioja no existe ninguno mínimamente completo, al menos de mayor relevancia.

Por ello vamos a volver a centrarnos en el arte religioso, que es sobre el que fundamentalmente se viene investigando hasta la fecha.

Una cosa que merece la pena hacerse es un estudio económico de la producción, aunque algo se ha trabajado en este sentido. La abundancia de material documental y monumental creo que permite establecer tablas de precios relativos sea de imágenes, como de pinturas, bordados, retablos o campanas, a la vez que los salarios medios cobrados por aprendices, oficiales o maestros, que indicarán la estima relativa en que se tiene a unos o el porqué se prefiere la escultura a la pintura, el tejido al guadamecí, etc. A la vez, con qué recursos se afronta una obra determinada y de donde salen las cantidades necesarias, fuente de pleitos muchas veces, buena parte de los cuales duermen el sueño de los justos en el archivo de la Chancillería de Valladolid. Puesto que las obras religiosas tanto pueden ser de particulares, como colectivas, y, aún en este caso, las hay pagadas con las rentas de la fábrica, primicias esencialmente, o mediante derramas entre los parroquianos.

Las disputas por el pago de las obras o tardanza en su cobro pueden surgir de diversos motivos y su análisis nos puede llevar a muy varios resultados. Cuando se emprende una obra aparentemente por encima de las posibilidades económicas puede haber muchas motivaciones: cambio de gusto, imposición de la autoridad, necesidad perentoria, presunción etc. Una obra mal cobrada sugiere también otras varias interrogantes: mala calidad, necesidad de mantener un taller activo, maestro de pocas luces, sobrecarga de trabajo en otros lugares, etc.

A este respecto es interesante fijar los talleres y la dispersión geográfica de sus productos. De un lado nos muestra en un golpe de vista el marco de actividad y de volumen de obra de cada taller. Por otro la ubicación de las nuevas obras en la región de los talleres, indicando cuales son los centros de producción primarios, secundarios e incluso terciarios, o la especialización de cada uno. Ello producirá conocimientos satisfactorios en cuanto a lo que se hace y sugerencias infinitas. Por qué en un momento determinado existen tantos retablistas en Santo Domingo o bordadores en Tricio y como pueden mantenerse sería la primera. Qué motivos llevan a reequipar entre 1500 y 1550 tantas iglesias riojanas. Cual puede ser el papel relativo de Burgos, Vitoria, Bilbao, Santo Domingo, Logroño o Tarazona, respecto a centros secundarios como Briviesca, Briones, Miranda, Belorado, Arnedo o Calahorra. Por qué una ciudad como esta última, no tiene la relevancia artística de otra más pequeña como es Santo Domingo. Claro que ésta siempre fue cabeza de merindad y corregimiento, mientras la otra sólo intermitentemente.

También es interesante tratar de averiguar quienes son los posibles motores del cambio, entre los comitentes, como los artífices vanguardistas,

por llamarlo de alguna manera.

A mí sigue preocupándome la presencia de Vigarny y Valmaseda en Casalarreina, la parte que pueda atribuírsele a ellos en el convento y la portada (o en otras obras) o al obispo Velasco (que debió ser un gran mecenas de verdad) caso de que sea achacable a alguno de ellos el magnífico resultado final. Lo mismo me sucede en lo que respecta a Fray Bernardo de Fresneda o a Martínez de Goicoa o Andrea Rodi (dudosos) respecto a San Francisco de Santo Domingo. También con el trascoro, nunca realizado, de Santiago de Logroño, que trazara Juan Raon, o con la ermita de Lomos de Orio.

Y aquí las claves no pueden estar sólo en los documentos administrativos. Se impone conocer vida y milagros de los posibles encargantes, su nivel cultural, sus aficiones y lecturas, lo mismo que el posible ambiente cultural que se respira en la Rioja en determinados monumentos o la personalidad de determinados individuos (del alto clero o administración, que se nos escapa). Pienso para el siglo XVI en algunos cánonigos de Santo Domingo, en el licenciado Vicio de Briones, en el bachiller Foncea o en tantos otros (pocos) ilustrados en cada época, de los que apenas sabemos nada. Convendría conocer cuales eran las posibles lecturas, que quizá alguna testamentaría podría arrojar, cosa que no puede hacerse tan fácilmente respecto a las andanzas dentro, y más fuera de la Rioja, de estos personajes o personajillos.

Aunque, lo que no es tan difícil de hacer al menos, es un censo de capillas de patronato privado, con indicación sumaria de su equipamiento, nivel cultural y *curriculum* del fundador que arrojaría luz sobre el origen de muchas obras de arte existentes todavía, originadoras a su vez de transformaciones estilísticas, lo que anda en conexión con el mecenazgo y coleccionismo. Pienso ahora de nuevo en Pedroso y el barroco madrileño o en Briones y el renacimiento toledano.

La formación y las fuentes de donde beben los artistas es otro interesante ejercicio a realizar. Esto está un poco en relación con lo dicho antes sobre los centros artísticos, pero también encadenado al problema de la renovación de las formas. Poco sabemos en general donde aprende un Arbullo, ni un Raón, algo se barrunta de Bazcardo o de Bernal Forment. Pero está prácticamente por hacer casi todo. Creo que aquí se podría recurrir también a la representación sobre mapas. Hasta muy avanzado el XVIII, con el academicismo madrileño, los presuntos centros de aprendizaje pueden ser muchos. Conocemos algún caso en concreto de Zaragoza, Bilbao, Burgos, Valladolid, pero probablemente en Pamplona, en Tarazona, en Vitoria, incluso en otros centros de Castilla y León, se formaron gentes como Melgar o Gallego. Más difícil será precisar la formación de borgoñones, franceses, flamencos u otros ultrapirenaicos, tan abundantes a mediados del XVI en La Rioja, pero que no faltan ni en la Edad Media ni mucho después. Los mapas indicarían la relativa intensidad de procedencias y de oficios y podrían con-

trastarse con otros planteados a la inversa. Pues la dispersión de los artistas formados u originarios de La Rioja puede ser también reveladora de interrelaciones formales o de intereses de artistas.

En cuanto a las fuentes, quiero insistir ahora en los modelos ante todo. La verdad es que no conozco sino libros pertenecientes a artífices de fines del XVIII. El pancorvino Cortés del Valle tenía un Serlio y Martínez de la Hidalga al menos dos Arfes (y uno de ellos el de Asensio y Torres). El platero Leiva el joven poseía dos libros de dibujos italianos, y es de suponer que otros artífices del XVI gozarían también de tratados, estampas sueltas o repertorios, como los de Du Cerciau, Delaune, Sambin, Serlio, Vignola, Sagredo, Arfe, Vries, Dietterling, etc. Pero, que yo sepa, hasta la fecha no se ha rastreado apenas en textos ni monumentos pistas sobre ello. Y a partir del XVII, los repertorios y tratados se multiplican.

Muchos otros aspectos se me ocurren. Uno de los más sugestivos para mí es el de la evolución del retablo, tanto en sus formas arquitectónicas, como en su sentido o en su repertorio iconográfico y simbólico. Y esto es aplicable lo mismo al arte religioso entre 1300 y 1870 (mejor que no vayamos más lejos), que a cualquiera de los períodos mas o menos estancos que hemos creado un poco artificiosamente. Evidentemente debe haber causas más primariamente funcionales (dogmáticas y teológicas) y otras secundarias (litúrgicas, incluso de adaptación al marco) para la progresiva desaparición del tebeo en beneficio del escenario. Pero yo al menos desconozco la mayor parte de ellas y mucho menos quienes sean los miembros del clero fautores de las mismas. Una adecuada repertorización de conjuntos e iconografía situaría, el menos temporalmente, los cambios estructurales y de contenido. El estudio detenido de la literatura predicable, sinodal y pastoral quizá hicieran el resto, aunque, elementalmente, una buena historia de la liturgia ayudaría.

Del mismo modo se puede trabajar en el sentido y forma de las portadas como de las sacristias y su equipamiento visible, o de los ornamentos. Aunque teniendo en cuenta que éstos no son problemas estrictos del arte riojano, sino del arte cristiano español en general.

Algo que también debe preocupar, y ya lo apuntaba arriba, es el estudio global del edificio con todo su equipamiento. Aunque a mí no me preocupan tanto las connotaciones económicas que ello presenta, cuanto el tratar de comprender el monumento en sí. Es evidente que una población de dos mil habitantes y con una sola parroquia normalmente tendrá una iglesia más rica que otra de quinientos, supuesto que su primicia (y seguramente las otras rentas de la fábrica) serán mayores. Pero, aparte de que su conjunto nos guste más o menos a nosotros hoy, es muy cierto que el equipamiento de la pequeña puede ser mejor por muchos factores diversos. Desde el acierto en la inversión, hasta el cuidado en la elección de los artistas, pasando por las devociones locales arraigadas.

Y, de todas maneras, hay otros muchos aspectos a contemplar en un estudio de ese tipo, más relacionados con el pensamiento de cada época que con el factor económico. Las imágenes o los ornamentos se sustituyen o realizan *ex novo* porque hay caudales para ello, pero a veces no es la razón fundamental. Los visitadores hablan de piezas en mal estado que han de eliminarse por ello, pero de otras que han de serlo por su fealdad o su poca devoción. Los testamentos, los aniversarios o las cuentas simplemente, traslucen la utilización de material viejo en los sepelios que se aprovecha para reponer en moderno a costa de los herederos. Pero también se utiliza para ello piezas recientes por deseo expreso del difunto. Y las referencias a piezas que siguen siendo apreciadas a pesar de su antigüedad no escasean. La mejor prueba la tenemos en tantas como aún existen.

Y el conjunto puede explicar muchos aspectos de las partes y a su vez estas de aquél. Muy elemental es el caso de las sacristías, destinadas a guardar los objetos, preciosos o no, que son necesarios en los oficios. Cuanto más numerosos y voluminosos eran éstos, mayor espacio requerían. Otra puede ser la forma y disposición general de un retablo mayor que, cuando se decide construir, exige conocer el espacio en el que se va a ubicar, su planta y alzado, que suelen condicionar las de éste, incluido su remate.

Es curioso observar el proceso constructivo. Normalmente empieza por el edificio, primero la cabecera, pies y coro alto después, a continuación torre. Las necesidades de entierro condicionan como prioritario el espacio cubierto de la nave o naves, pero a veces se realiza un retablo mayor antes de acabar con éstas, pues las antiguas o cubiertas en precario pueden servir. La sacristía y dependencias secundarias (incluidos los pórticos, que en las poblaciones crecidas pierden importancia a partir del siglo XVI) son a veces lo último que se renueva. Del mobiliario, lo primero es siempre el retablo mayor, complemento casi indispensable de toda capilla mayor y luego, en orden de prelación, las devociones más importantes. Aquí, no obstante, el transcurrir del tiempo, puede alterar el sentido de éstas, de manera que una devoción prioritaria hacia 1520 sea casi desconocida doscientos años después. El estudiar la jerarquía de valores entre las imágenes, los ornamentos, las campanas, los retablos, las sillerías o los bancos puede arrojar mucha luz sobre el sentido de la religiosidad de cada grupo y sus preferencias. El contraste entre una iglesia parroquial, con su continuo flujo de obras, y el de una capilla de patronato privado, donde todo, desde el edificio a los asientos se hace de un golpe, aunque luego sufra retoques y añadidos, puede ser elocuente.

Al fin y al cabo, volviendo a lo elemental, es esta consideración global del conjunto, lo que nos hace apreciar hoy a primer golpe de vista, ciertas incongruencias. La falta de coro alto, de sillería o de cierre en capillas es algo que no echará de menor un católico que acude a su lugar de oración, puesto que ninguna función litúrgica los requiere hoy. En cambio un historiador los echará de menos. Los ejemplos podrían multiplicarse.

Interesante es plantearse también el *estatus* social del artista y su ambiente. Además de obtener ingresos en el ejercicio de su profesión seguramente disfruta de otras rentas agrícolas o comerciales y estas rentas pueden estar más o menos recortadas en razón del *estado* al que pertenezca, hidalgo u hombre bueno, noble o pechero. Curiosamente, muchos hay de los primeros trabajando por aquí. Tal categoría social puede servirle para acceder a los puestos remunerados de la administración o no, para lograr nuevas rentas y otras relaciones.

No sólo son los orfebres o los pintores los que tratan de justificar la superioridad del arte sobre el oficio. El caso de Salvatierra a comienzos del siglo XVII es bien elocuente. En todo caso se trata de escaparse de los impuestos y poder acceder al dinero fácil.

Los más inmediatos de las relaciones son los familiares. De padres ha podido heredar oficio o bien del matrimonio rentas saneadas que le permitan ejercer su arte con desahogo o tender redes de comercialización de sus productos. Luego están las de amistad con gentes de su época. De qué tipo son y en qué pueden modificar su manera de actuar o de pensar son temas también interesantes.

Por último las relaciones de negocios profesionales. Lavedan señalaba hace mucho tiempo el peligro que se corre al hacer atribuciones que luego los documentos pueden contradecir y dejar en nada. Pero también la documentación puede llevar a error. Muchas obras documentadas de tal o cual artista pueden haber sido llevadas a cabo por otro.

No es sólo el caso de no haber documentado por completo algo determinado lo que puede inducir a equivocaciones. Hay muchos casos de obras para las que han sucedido diversos contratos, anulando sucesivamente unos a otros, de forma que, desconociendo el último, podemos hacer una atribución incorrecta. Pero hay también otras muchas en que conocemos diversas cartas de pago de un artista que luego resulta no ser el autor. A su vez ha encargado el trabajo a otro y eso ya no ha quedado reflejado en documento administrativo.

Por ello es necesario contrastar siempre las fuentes textuales con las monumentales. Un fuerte cambio de estilo debe hacer sospechar siempre. Cada vez empieza a hacerse más claro el papel de los canteros como contratistas de obras, pero un orfebre o un pintor pueden serlo asimismo, ya se dediquen al comercio de arte, ya sea que no puedan dar abasto a los clientes o por muchas otras razones.

