



ISBN: 84-688-4049-1



ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO IBEROAMERICANO



EL HORIZONTE FUNERARIO Y LOS LÍMITES DE LA APRECIACIÓN ESTÉTICA. LA PROMOCIÓN DIFERIDA EN EL ENCARGO DE LA OBRA ARTÍSTICA DURANTE EL BARROCO

Antonio Urquizar Herrera
Universidad de Córdoba

La muerte es, sin duda, uno de los grandes tópicos del barroco. La conciencia de la finitud de la vida y su insignificancia ante la eternidad fue un tema capital en el arte del periodo y, también, posiblemente, causa principal en el encargo de muchísimas de las obras que entonces se produjeron. Cualitativamente, es más que sabido que la muerte ocupa un lugar fundamental en la iconografía del barroco. Numerosos estudios han determinado la importancia que tuvo la reflexión constante sobre su cercanía, y cómo ésta produjo algunos de sus resultados más característicos, desde los enterramientos a las *vanitas*¹. Cuantitativamente, también se conoce que un porcentaje muy elevado de los encargos de obras de arte dependió directamente de mandas testamentarias, y que por tanto gran parte de los edificios, esculturas y pinturas del barroco que hoy conocemos están relacionados en origen con creencias de tipo escatológico.

Esta expresión de los encargos artísticos en los testamentos y últimas voluntades ha sido analizada frecuentemente desde la perspectiva de los estudios de mecenazgo y promoción artística. Los testamentos han servido habitualmente para probar la vinculación entre las obras y sus promotores originarios, aclarando la procedencia de su encargo y sus fuentes de financiación. Pero, sin embargo, y pese a que la relación es evidente, no siempre se puede remitir la paternidad de la obra artística al personaje que la origina y financia a través de una manda testamentaria. En un porcentaje muy elevado de los casos, no hay más vinculación del testador con la obra aparte de la manda en la que establece que sus albaceas y herederos la encarguen. Y en esta manda no habrá más referencia a las características de la obra que su lugar de destino, la cantidad de dinero que se deja para ella, y, si acaso, la obligación de situar las armas familiares en lugar bien visible o, como mucho, de hacer presente alguna devoción personal en la comisión.

La elección del artista y el dictado de las condiciones del contrato serán responsabilidad de los albaceas o los herederos, y tendrá lugar años después del fallecimiento del supuesto 'mecenas' que encargó y financió la realización de una obra que nunca iba a poder ver ni disfrutar². Esto es lo que hemos denominado 'promoción diferida', y por su recurrencia en la contratación artística del barroco iberoamericano ha de ser tomado en consideración a la hora de valorar la implicación estética de los promotores en el encargo.

¹ Vid. de forma general, J. J. Martín González, "En torno al tema de la muerte en el Arte Español", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1972, 38, pp. 267-285; y S. Sebastián López, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 93 y ss.

² Para la discusión terminológica sobre el concepto de 'mecenas', remitimos a J. Yarza Luaces, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano", en *Actas VII CEHA. Mesa I Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 17-47.

La necesidad de redención

La preocupación por la disposición adecuada de los enterramientos y el establecimiento de obras pías que revelasen la fe y la nobleza de sus fundadores ha sido una característica de la religiosidad occidental desde la Edad Media en adelante. Siendo especialmente notable en el mundo católico del Antiguo Régimen a partir de la coincidencia de valores medievales y modernos, como el culto al individuo, al linaje y a la fama, con el refuerzo del convencimiento en la salvación por las obras que se produjo en la Iglesia romana a partir del siglo XVI.

En este sentido, conviene destacar cómo el enfrentamiento con el luteranismo y sus derivaciones condujo a la afirmación católica de algunas de las cuestiones que los protestantes ponían en duda. Y así, por ejemplo, aumentó el apoyo oficial y popular a creencias como el Purgatorio, que pasó a ser una de las claves de la religiosidad mediterránea y parte del comportamiento social del momento³.

La determinación de la importancia de los actos para la salvación hacía necesaria la consecución de una vida virtuosa; pero como esto no quedaba al alcance de todos, siempre cabía la posibilidad de corregir la trayectoria por medio del arrepentimiento, la redención de los pecados, y, más cómodo aún, el retraso de las buenas acciones hasta después de la muerte. Para ello estaban los testamentos como medio para la disposición de las voluntades que no habían encontrado tiempo o interés de cumplimentarse en vida. Esto convirtió a tales documentos en listados de obras pías, que garantizarían la redención de los pecados del difunto y ofrecerían a sus conciudadanos un testimonio de su riqueza y religiosidad.

Podemos recordar aquí la “aritmética de la salvación” que definió Philippe Ariès para explicar el disparatado incremento que experimenta el número de misas de difuntos desde fines de la Edad Media, pensando que el término puede aplicarse igualmente al resto de medidas escatológicas que se establecen en los testamentos⁴. Todo el conjunto de mandas pías, desde las limosnas a pobres a las fundaciones de altares, aumentan de volumen a la vez que las misas.

Además de las almas de los difuntos, la gran beneficiaria de esta situación fue la Iglesia, que aumentó su poder sobre los vivos al controlar el medio que les ofrecía para asegurar su acceso al Paraíso. Por un lado obtenía la capacidad de fiscalizar sus actos, y por otro allegaba importantes rentas como destinataria de los bienes que los fieles legaban en sus testamentos. Como no bastaba con la fe para salvarse, había que seguir los preceptos de la Iglesia y no pecar, pero, si se caía, siempre se podía remediar disponiendo rentas para obras de caridad y piedad.

Todo esto tuvo importantes consecuencias artísticas. Como ya establecían los tratadistas, el mismo hecho de que el apoyo a los establecimientos religiosos y asistenciales fuera considerado una obra pía, y que éstas fueran fundamentales para la salvación, motivó que la fundación, dotación y mantenimiento de conventos, ermitas y hospitales fuera una de las preocupaciones fundamentales de la sociedad barroca ante la cercanía de la muerte⁵. Incluso en vida, y sin pensar en una relación directa con los ritos

³ Vid. J. Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 57 y ss.

⁴ P. Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 149 y ss. y G. Duby, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, Barcelona, Circulo de Lectores, 1999, pp. 275 y ss.

⁵ “Las obras pías serán dotación de capellanías, institución de fiestas solemnes, ornamentos, cera y azeite y otras cosas necesarias para el culto divino”. En A. Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte, con los avisos, y consuelos, que cerca de ella son provechosos*, Barcelona, Imprenta de Antonio Lacavalleria, 1682, fol. 41.

funerarios, la fundación y el apoyo a estos establecimientos tenía una clara vocación redentora y preparatoria ante el Juicio Final. Aquí entra de nuevo la aritmética de Ariès. Si el número de misas y capellanes influía en la salvación; por tanto, cuantos más altares, retablos, capillas, ermitas, iglesias, hospitales o conventos, mayor garantía de lo mismo.

Y ya fuera de las buenas obras, aunque relacionada de una forma más directa incluso con la muerte y la salvación, está la adecuación del entorno físico de las ceremonias funerarias. En los últimos veinte años, los historiadores de las mentalidades han estudiado intensamente el protocolo de actuaciones con el que el mundo moderno se enfrentaba a la muerte⁶. El proceso se basaba en la existencia de una serie de ceremoniales altamente ritualizados que transcurrían antes, durante y después de la muerte. De todos ellos, los funerales y los sufragios posteriores por el alma del difunto eran los más necesitados de una escenografía adecuada.

A pesar de que el Concilio de Trento defendía la moderación en las exequias, la pompa funeral del barroco revestía con frecuencia caracteres casi festivos, o por lo menos dignos de considerarse como acontecimientos públicos⁷. El ritual de los cortejos acompañados de clérigos, órdenes religiosas, cofradías, repique de campanas y música constituía ceremonias de gran relevancia social, que tenían su exponente más vistoso en el levantamiento de monumentos efímeros y su consecuencia más duradera en la construcción de capillas funerarias.

Estas últimas, que frecuentemente se entendían como verdaderos proyectos familiares, eran el escenario fundamental de las exequias. Allí terminaba el cortejo fúnebre que había partido de la casa del difunto atravesando diversas estaciones en su recorrido urbano, allí se le sepultaba, y allí se iba a conseguir la salvación de su alma mediante las misas que éste había dejado para tal efecto. Con esto último se garantizaba además, que la capilla había de mantener una continuidad. La inflación aritmética de los sufragios conducía a que el nombre del difunto fuera a estar siempre presente en tal espacio, invocado hasta la eternidad en cada una de los cientos y miles de misas que habían de rezarse por su salvación. Por todo ello se entendía que la dotación de un espacio tan provechoso no debía descuidarse.

La materialización de la 'promoción diferida'

El hecho de que una promoción artística tuviera carácter funerario, o que dependiera de una disposición testamentaria, no obligaba a que su impulsor se desentendiera de ella. Son muchos los ejemplos de encargos realizados con esta finalidad en los que los promotores tuvieron una participación directa en el

⁶ Vid. entre otros, P. Ariès, *La muerte en Occidente*, Barcelona, Argos-Vergara, 1982; P. Ariès, *El hombre ante...*; M. J. de la Pascua Sánchez, *Actitudes ante la muerte en el Cádiz de la primera mitad del siglo XVIII*, Cádiz, Diputación Provincial, 1984; R. J. López, *Oviedo: muerte y religiosidad en el siglo XVIII (Un estudio de mentalidades colectivas)*, Oviedo, Principado de Asturias, 1985; M. Reder Gadow, *Morir en Málaga. Testamentos malagueños del siglo XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga y Diputación Provincial, 1986; J. A. Rivas Álvarez, *Miedo y piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*, Sevilla, Diputación Provincial, 1986; R. Peñafiel, *Testamento y Buena Muerte (Un estudio de mentalidades en la Murcia del siglo XVIII)*, Murcia, 1987; F. J. Lorenzo Pinar, *Actitudes religiosas ante la muerte en Zamora en el siglo XVI: un estudio de mentalidades*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos 'Florián de Ocampo', 1989; S. Gómez Navarro, *La muerte en la provincia de Córdoba* Sevilla, Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1996; S. Gómez Navarro, *Materiales para la experiencia del morir en la Córdoba del Antiguo Régimen*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1998; y F. Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2000.

⁷ Vid. F. Martínez Gil, *Muerte y sociedad...*, pp. 398 y ss.

proceso de contratación y ejecución de los trabajos, o por lo menos dejaron instrucciones claras de cómo había de efectuarse la selección de los artistas, los temas, e incluso el estilo en el que habría de realizarse el encargo. La preparación frente a la muerte empezaba con frecuencia mucho antes de que ésta llegase.

Pero esta preparación no siempre comprendía aspectos artísticos. En ocasiones porque la muerte llegaba de improviso, no dejando tiempo para completar los planes que se habían trazado ante ella. No eran pocos además los casos en que lo artístico, que podía ser considerado como un aspecto secundario, se había dejado para el final. Otras veces, incluso, quedaba fuera por la propia desidia del difunto. Para qué emplear en la muerte un dinero que aún podía disfrutarse estando vivo, cuando iba a surtir efecto parecido si se dejaba su empleo para el momento de las últimas voluntades.

La expresión de estas voluntades, es decir, el testamento, era la pieza clave de todo el ritual que el hombre moderno enfrentaba a la muerte. Más allá de ser un simple instrumento de repartición económica, en el barroco supone un acto religioso de gran transcendencia por el que el futuro difunto se prepara ante el Juicio Final en su última oportunidad de ordenar su alma y su actividad terrenal⁸.

Como ha visto la investigación a lo largo de estos últimos años, pese a la existencia de interesantes variantes particulares, la mayor parte de los testamentos de la Edad Moderna tenían una estructura muy parecida⁹. Solían comenzar por una declaración y protesta de fe; a la que seguía la encomendación del alma y del cuerpo a una institución religiosa por medio de la disposición del enterramiento. Continuaban por las mandas pías, en las que establecían las fundaciones, dotaciones y donaciones que iban a garantizar la salvación del testamentario; y se concluía con la ordenación de los asuntos terrenales, principalmente a través del establecimiento de las normas para la futura partición de los bienes entre los herederos.

Enterramiento y mandas pías son, como sabemos, los dos apartados en los que se incluían las voluntades referidas a la promoción artística. Aquí habrían de especificarse las condiciones y las características que el testador desease para los hospitales, capillas, retablos o altares que se habían de levantar en su memoria. Espacio para ello había en el testamento, desde luego. Incluso siempre se podía hacer referencia a otros documentos como contratos privados con los artistas. Y así se hace en más de un ejemplo. Pero en la inmensa mayoría de los casos basta con indicar la naturaleza de la obra que se desea, su ubicación, y, por supuesto, eso sí, el dinero que se había de invertir en ella. En lo que se refiere a las características estéticas, pocas veces se pasa del *hágase a la manera de la capilla o del retablo* algún conocido. Esto hacía que la verdadera responsabilidad de la ejecución de las obras reposara en los albaceas.

El nombramiento de los albaceas era cuestión fundamental para el cumplimiento de todo lo estipulado en los testamentos. Sobre ellos recaía la obligación de hacer cumplir la última voluntad del difunto, por lo que era suya la tarea de llevar a buen puerto las promociones piadosas –y por ende artísticas– que el finado había dispuesto en su testamento. El cometido del albacea, que consistía en origen en la ejecución de la voluntad del testador, iba a convertirse en muchas ocasiones en la interpretación de tal voluntad. Cuando

⁸ Vid. S. Gómez Navarro, *Materiales para la experiencia del morir...*, pp. 43 y ss.

⁹ Vid. J. López-Salazar Pérez, "Los protocolos notariales: Fuentes documentales para la Historia Moderna", en VV. AA., *La investigación y las fuentes documentales de los archivos*, Guadalajara, ANABAD Castilla La Mancha, 1996, pp. 37-81.

las mandas se limitaban a apuntar intenciones sin especificar detalles, la decisiones ulteriores dependían de ellos. Si, por ejemplo, había que encargar un retablo, lo más normal es que el difunto únicamente hubiera señalado la ubicación y los temas que deseaba que aparecieran en él; y el resto, desde la elección entre pintura y escultura a la contratación del artista, iba a depender del gusto y los intereses del albacea.

Todo ello partiendo de la base de que los albaceas debían ser fieles ejecutores e intérpretes de la voluntad del difunto. Tal era su obligación, aunque no la norma de comportamiento más frecuente. Había más posibilidades de que las promociones se ejecutasen felizmente cuando se trataba de proyectos que involucraban al albacea. Si éste era pariente del difunto, podía estar tan interesado como aquél en la decoración de una capilla familiar, o si era un religioso, podía sentirse más preocupado aún por la construcción de una nueva casa monástica para su orden. Pero incluso en estos casos, en los que la obra iba llevarse a cabo, nada nos asegura que el resultado final se correspondiese con el esperado por el testador. Esta misma implicación de los albaceas podía conducir a que desviasen el proyecto en provecho propio, o, cuando menos, a que la entera responsabilidad de sus características finales fuera suya.

Además, y aún a pesar de las responsabilidades legales y religiosas que contraían con el nombramiento, no eran precisamente escasos los ejemplos de albaceas que desoían su compromiso y se desentendían de los testamentos; o, lo que es peor, los ejecutaban en su favor.

Los testimonios de ello son recurrentes en las fuentes. Las denuncias al mal comportamiento de los albaceas y herederos abundan en la literatura de preparación a la muerte. El padre Poza, por ejemplo, nos dice:

“no ay memoria de los muertos, ni tienen por qué fiar para después de sus días los padres de los hijos, ni las mugeres de los maridos, ni los hermanos de los hermanos, ni los amigos de los amigos, porque ya son mirados como estraños”¹⁰.

Y textos legales como las Constituciones Sinodales tratan constantemente de prevenir el problema. Muy claras son, por ejemplo, las cordobesas de 1521¹¹. En ellas el obispo Manrique establece que:

“Avenos sido informado que muchos en gran cargo de sus almas han dexado y dexan de cumplir muchos testamentos y mandas pias de largo tiempo, acaso por negligencia o por otros intereses y ocasiones, a cuya causa las animas de los testadores no son socorridas con los sufragios y obras pias que dispusieron en sus ultimas voluntades, antes en la tal dilacion son mucho defraudadas por la mala diligencia que ponen los herederos y albaceas a quien principalmente pertenece hacer y cunplir lo que es ordenado y mandado por los testadores, y que algunos de ellos se conciertan entre sí por sus particulares intereses dexando de cumplir la voluntad de los defuntos.”¹²

Después de esta advertencia, el obispo ordenó que los rectores de las parroquias tuvieran la obligación de amonestar a sus feligreses sobre el

¹⁰ Vid. Juan Bautista Poza, *Práctica de ayudar a bien morir*, Madrid, Melchor Sánchez, 1657, f. 60v. Citado en F. Martínez Gil, *Muerte y sociedad...*, p. 570.

¹¹ Ejemplos posteriores, muy similares en contenidos, en, por ejemplo las de Teruel de 1657. Vid. F. Martínez Gil, *Muerte y sociedad...*, p. 570.

¹² A. Manrique, *Constituciones sinodales ...*, fols. 12v y 13r.

cumplimiento de las mandas, que los confesores exhortasen sobre lo mismo a sus penitentes, e incluso que los vicarios y rectores se pusieran de acuerdo con los escribanos para llevar un control de los difuntos y sus mandas. El asunto era tan serio que hasta se amenazaba con multas para los rectores que “fueren negligentes para la fábrica”, y excomunión a quien estorbare “la buena voluntad del testador” al poner sus deseos por escrito¹³.

El obispo Manrique, como sus sucesores en las distintas sillas hispanas, sabía que los incumplimientos de las mandas testamentarias, además de los posibles perjuicios que pudieran tener para la salvación de los difuntos, y de los encargos que podían perder los artistas, tenían un considerable impacto negativo en las arcas de la Iglesia. Y ésta era una cuestión demasiado importante para dejarla, como hacían los testadores, en manos de la conciencia de los albaceas. La dureza de los castigos, la insistencia en la disposición de distintos medios de control, y la recurrencia con que estas reglamentaciones se multiplicaron en las constituciones de los siglos XVII y XVIII, deja bien claro que las faltas en el comportamiento de los albaceas eran cosa común.

Experiencia estética y experiencia funcional

En estas circunstancias cabe preguntarse por qué se seguía confiando la salvación del alma a un sistema tan poco fiable. No eran pocas las recomendaciones que aconsejaban ejecutar la voluntad en vida, como único medio para asegurar su cumplimiento¹⁴. Pero, a pesar de ello, la mayoría de las obras piadosas nunca cesaron de ser relegadas a la ejecución de los testamentos y a la buena voluntad de los albaceas.

La respuesta más evidente a esta pregunta es la que sitúa la raíz del problema en la decisión de retrasar todo lo posible la inversión económica que tales obras pías necesitaban. El riesgo espiritual que se corría con ello se conocía perfectamente, pero también se sabía que de esa forma se podría disfrutar en vida de un dinero que siempre podría encauzarse hacia otros destinos más piadosos tras la muerte. “Por esso lo days, porque no lo podeys llevar al otro mundo con vos”, recordaba Alejo de Venegas a sus contemporáneos¹⁵.

Todo esto reduce de forma considerable el papel que lo artístico pudiera desempeñar en las promociones funerarias. Está claro que la materialización física de muchas de estas fundaciones –ya sean altares o monasterios-, reviste un incuestionable componente artístico, que va desde la arquitectura de los edificios levantados con tal fin, a la escultura, pinturas y artes decorativas que necesitaba su dotación ornamental. Pero también está igualmente claro que tales esfuerzos artísticos no respondían a necesidades de carácter estético, sino a intereses piadosos.

Como se sabe, aquellos objetos que hoy entendemos como obras de arte dependieron de muy diversos usos y lecturas extra-artísticas en la Edad Moderna. El retablo de cualquier iglesia, por ejemplo, podía ser entendido al tiempo como una magnífica obra de arte que mostraba la destreza y la valentía de sus ejecutores, o simplemente como el ornamento necesario para la adecuación del espacio en el que se celebraba la misa. Estas dos lecturas se producían de forma simultánea durante el barroco. No eran incompatibles entre sí. Tan sólo dependían de distintas formas de relación con el objeto en cuestión.

¹³ A. Manrique, *Constituciones sinodales...*, fols. 13r y v.

¹⁴ *Vid.*, por ejemplo, A. Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte...*, fols. 29 y ss.

¹⁵ A. Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte...*, fol. 39.

O lo que es igual, de distintas recepciones o experiencias del mismo, que han de conectarse con los intereses que el público tuviera ante tal obra.

Siendo esto así, hemos de reconsiderar qué expectativas depositaba la mayoría de los testadores en sus promociones funerarias. Con los antecedentes que acabamos de ver, no es lógico pensar que su interés por la ejecución de tales fundaciones fuera más allá de lo puramente piadoso o, como mucho, propagandístico. No sólo es que se despreocupasen totalmente de las características formales de las obras que financiaban, dejando su definición en manos de otros; sino sobre todo que, al dejar su ejecución para después de su muerte, eliminaban cualquier posibilidad de establecer una relación estética con las mismas. A nadie se le escapa que en ningún momento esperaban disfrutar ni deleitarse con las cualidades formales o semánticas de unos artefactos que no sería creados hasta que ellos hubieran fallecido. Llegados a ese punto, es evidente que consideraban a sus promociones antes objetos funcionales que obras de arte. Así, hablar de mecenazgo, como se ha hecho en más de una ocasión con este tipo de actuaciones, no deja de ser una pretensión que raya el ridículo.