

LOS MONUMENTOS EUCARÍSTICOS EN EL BARROCO ANDALUZ: EL CASO DE LAS FIGURAS RECORTADAS DE MELQUISEDEC Y DAVID DEL CONVENTO DEL ESPÍRITU SANTO DE JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

Carmen Tejera Pinilla, Escuela de Arte de Algeciras y asistente honoraria, Universidad de Sevilla

Identificación: de profetas a porteros

Mi primer contacto con las obras que se presentan en esta comunicación se produjo con motivo de la exposición *Andalucía Barroca* en 2007. Conocí estas pinturas mientras estaban siendo restauradas¹ para ser expuestas en una de sus sedes en el Palacio Episcopal de Málaga, dentro de la muestra *Fiesta y simulacro*², un tema que guarda una gran relación con este simposio internacional dedicado al *Arte, tradición y ornato en el Barroco andaluz*.

Las pinturas proceden del Convento del Espíritu Santo de Jerez de la Frontera, considerado el monasterio femenino más antiguo de la ciudad, fundado en el siglo XIV, aunque la iglesia actual es renacentista, del siglo XVI. Este convento estaba habitado por monjas dominicas, que tras su cierre en julio de 2007 se trasladaron a diferentes centros de la orden en la provincia de Cádiz³, yendo la mayoría de ellas al Monasterio de la Madre de Dios en Sanlúcar de Barrameda⁴. Su patrimonio artístico sufrió el mismo devenir, dispersándose sin que haya constancia documental de su ubicación⁵. El obispado de Asidonia-Jerez considera que las diferentes piezas son propiedad de cada comunidad monástica, por lo que elude la responsabilidad de su gestión y conservación.

¹ Estas obras fueron restauradas por Francisco Terán Santander y Margarita Ristori Romero en el taller instalado en la Basílica Menor de Santa María de la Asunción en Arcos de la Frontera (Cádiz). A ellos se deben los detalles técnicos relativos a la restauración de las obras.

² Esta exposición se celebró entre el 19 de septiembre y el 30 de diciembre de 2007.

³ Información en el Diario de Jerez: <http://www.diariodejerez.es/article/jerez/1559967/valor/silencio.html> [Consultado 26/02/14]

⁴ Este convento estaba habitado por monjas dominicas, que tras su cierre en julio de 2007 se trasladaron a diferentes centros de la orden en la provincia de Cádiz⁴, yendo la mayoría de ellas al Monasterio de la Madre de Dios en Sanlúcar de Barrameda. De las seis hermanas que vivían en el convento de Jerez, tres de ellas se trasladaron al monasterio de Sanlúcar, dos al Convento de Santa María de Gracia (Córdoba) y otra a Bormujos (Sevilla). De ellas, han fallecido dos de las monjas residentes en Sanlúcar, entre ellas la madre superiora, Sor Inmaculada Hernández Montilla.

⁵ Además de estas tablas, se llevaron a Sanlúcar unas pinturas de Santo Domingo y de la Virgen del Rosario y una urna que pudo pertenecer al monumento eucarístico al igual que las figuras recortadas. Este tabernáculo se exhibe en el Monasterio de la Madre de Dios el Jueves Santo.

La documentación bibliográfica relativa a la historia material de las tablas es escasa, así como la del monasterio en general. La única información escrita referente a las obras aparece en la *Guía Artística de Cádiz y su provincia*, en el apartado correspondiente al Convento del Espíritu Santo de Jerez, donde se encontraban las tablas hasta el momento de la restauración. Las tablas se sitúan en la sala capitular: *la puerta hacia el coro la flanquean dos pinturas recortadas de la segunda mitad del siglo XVIII de David y Melquisedec, pertenecientes al antiguo monumento de la Semana Santa*⁶. Además se citan otras obras de los siglos XVIII y XIX, pero no guardan relación con las tablas recortadas. Aparte de la citada *Guía Artística*, tan solo se ha encontrado información relativa a estas obras en el catálogo elaborado con motivo de la exposición⁷. (Fig. 1)



Fig. 1. *Melquisedec y David*. Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía de Francisco Terán y Margarita Ristori.

Tampoco existe registro documental previo sobre las obras, ya que el archivo fue quemado durante la Guerra Civil. Los únicos datos han sido proporcionados por la Madre Piora del ya extinto convento del Espíritu Santo. Según su testimonio, las tablas *siempre* se han localizado en la ubicación que conocemos, en la puerta de acceso al coro desde la sala capitular. Su memoria se retrotrae hasta mediados del siglo XX, en que ingresó en la orden. Tanto ella como el resto de la congregación ignoran la funcionalidad de las mismas, para quienes las tablas eran

⁶ ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo et al. *Guía artística de Cádiz y su provincia. Tomo I*. Sevilla, Fundación J. M. Lara, 2005, pág. 221.

⁷ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Melquisedec y David”, en AA.VV. *Fiesta y simulacro*, Sevilla, Consejería de la Junta de Andalucía, 2007, pág. 212.

conocidas, de forma anecdótica y afectiva, como “los porteros” por su disposición a ambos lados de la puerta.

Tras la exposición, las tablas se depositaron en el Monasterio de la Madre de Dios, donde se exponen en los extremos de las naves laterales, a ambos lados de crucero. (Fig. 2)



Fig. 2. *Ubicación actual de las imágenes de Melquisedec y David.* Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía del autor.

Descripción formal: las figuras recortadas

Estas obras están formadas por un soporte de madera sobre el que se adhiere un lienzo pintado al óleo. Se catalogan como *figuras recortadas*, ya que tanto la tabla como el lienzo guardan la forma del personaje representado, ciñéndose a su silueta. El soporte está formado por varias piezas en unión viva ensambladas mediante un travesaño clavado, sobre el que se dispone un lienzo preparado con un estuco liso y se aplica la capa pictórica de óleo, protegida por barniz. La madera es de pino y la tela está realizada en lino, con una estructura de tafetán según la disposición de la trama y la urdimbre. (Fig. 3)

Se intenta sugerir el volumen de las figuras mediante la pintura tonal, sobre todo entre las vestimentas y las capas que cubren a los personajes. Se recurre también a las gradaciones de color en los pliegues de la ropa, que dan idea de la anatomía de las figuras. Este volumen produce un efecto de trampantojo al imitar esculturas, que eran las piezas habituales en los monumentos de

Jueves Santo, mientras que para los encargos con menos presupuesto se recurría a las figuras recortadas.



Fig. 3. *Reverso de la pintura de Melquisedec.* Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía de Francisco Terán y Margarita Ristori.

La gama de colores es muy reducida, en tonos grises, marrones, blancos, junto a las carnaciones. Ambas figuras guardan una disposición similar de los colores, entre los que destaca el gris azulado de la coraza de David. Predomina el color sobre el dibujo, ya que incluso las líneas que delimitan algunas partes de las figuras están realizadas mediante líneas gruesas de color.

En las pinturas no hay ningún foco de luz, pero al ser parte de una obra mayor se puede deducir la existencia de una fuente de luz que estaría situada entre las dos figuras, ya que la de Melquisedec recibe iluminación desde la derecha y David desde la izquierda. Este foco podría ser el propio tabernáculo o cualquier otro elemento del monumento pascual en el que se integraban las tablas. También podría tratarse de un recurso para dotar a las figuras de volumen, sin que existiera ninguna fuente de luz concebida como tal. La luz resalta algunos rasgos anatómicos de los personajes, como las mejillas y la nariz, los hombros de Melquisedec, los pectorales de David y la pierna izquierda del primero y la derecha del segundo.

Las tablas mantienen una disposición axial, marcada por diferentes elementos: la postura simétrica de los personajes respecto a un eje central, la orientación de las caras, las piernas contiguas, la caída de las capas y los cálices. Esta similitud permite considerar que las dos obras formarían una unidad dentro del conjunto del monumento, situadas en el mismo piso. Esta composición, Melquisedec a la izquierda y David a la derecha, se ha mantenido en las dos ubicaciones conocidas.

Se han logrado representar las calidades de los atuendos de los personajes. Uno de los elementos más conseguidos es el armiño de la parte exterior de la capa de David, cubriendo los hombros. El peso de las capas está sugerido por el drapeado, que muestra la caída siguiendo el perfil ovoide de las figuras. La indumentaria de las dos figuras es diferente, pero guardan una relación cromática. Melquisedec, como sacerdote, viste una túnica compuesta de dos partes y anudada con un cinturón, que muestra unos pliegues que sugieren la anatomía, marcando la pierna izquierda, que además recibe la iluminación. David, como rey, viste una coraza musculada, del tipo de las estatuas *toracatas* de los emperadores romanos, y un faldellín con lambrequines, también propio de la iconografía imperial. En los pies, viste unas botas de media caña, con una mezcla de elementos orientales y de armadura medieval. Su atuendo está decorado con joyas en las botas, cintura y cuello. De la misma forma, la corona debería estar decorada con joyas. (Fig. 4)



Fig. 4. *Capa de armiño de David*. Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía de Francisco Terán y Margarita Ristori)

Los rasgos faciales de los personajes son similares, así como su posición simétrica. Se marcan los pómulos y los arcos ciliares, mediante un sombreado. Las manos están representadas en detalle, excepto la derecha, en la que porta el pan, que está oculta. David muestra las piernas, con diferentes tonalidades en las carnaciones, por la acción de la luz sobre la derecha. Se le representa como rey, por lo que tiene un aspecto vigoroso.

Análisis iconográfico-iconológico: la exaltación de la eucaristía

Cada tabla se corresponde con un personaje individualizado, ajustándose esta al contorno de la figura, y sin mantener más relación entre ellas que la formal y funcional, ya que no existe un nexo entre los personajes aparte de la temática veterotestamentaria y eucarística.

El Triduo Pascual consiste en el conjunto de ritos asociados a la Pasión de Cristo. El Jueves Santo se celebra la Misa de la Cena del Señor, que conmemora la institución de la Eucaristía y el ministerio de la Iglesia. La Eucaristía se entiende como la entrega de Cristo a los hombres: *Jesús, el Señor, la noche en que iba a ser entregado, tomó pan y, después de dar gracias, lo partió y dijo: “Este cáliz es la nueva alianza sellada con mi sangre; cuantas veces bebáis de él, hacedlo en memoria mía”. Así pues, siempre que coméis de este pan y bebéis de este cáliz, anunciáis la muerte del Señor hasta que él venga* (1 Cor 11, 23-26). En esta misma misa se escenifica el Lavatorio, reforzando la idea de entrega incondicional de Cristo. Tras la misa, la Sagrada Forma se guardaba en la urna del monumento eucarístico hasta el mediodía del Viernes Santo, lo que se conoce como *reserva eucarística*, simbolizando el tiempo que pasó Cristo en manos de las autoridades romanas, desde el Prendimiento hasta el Camino del Calvario. Durante ese tiempo, los monumentos eran visitados por los creyentes, costumbre que ha derivado en la visita de los sagrarios.

El tema eucarístico se representa mediante las figuras de David y Melquisedec, cuya asociación puede partir, según sugiere Herrera García, de la portada de la Psalmódica Eucharística (1622) de Melchior Prieto, en la que aparece una estampa de Alardo de Popma que *reproduce un templete [...] a cuyos lados se disponen Melquisedec y David*⁸.

Melquisedec se identifica en el cristianismo como prefiguración de la Eucaristía. Melquisedec era un rey cananeo de Salem (Jerusalén) y sacerdote del Dios Altísimo, que sale al encuentro de Abraham tras su victoria sobre la coalición de reyes que ha secuestrado a su sobrino Lot, y le ofrece pan y vino y lo bendice: *Melquisedec, rey de Salem, sacerdote del Dios Altísimo, le ofreció pan y vino, y lo bendijo diciendo: “Que el Dios Altísimo, que hizo el cielo y la tierra, bendiga a Abrán (sic). Bendito sea el Dios Altísimo que te ha dado la victoria sobre tus enemigos”* (Gn 14, 18-20). El pan y el vino están representados por el **cáliz** que porta en la mano izquierda y los tres **panes** redondos que lleva en la derecha. A Melquisedec se le considera una cristofanía o teofanía, una aparición de Cristo en el Antiguo Testamento. (Fig. 5)

⁸ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Melquisedec y David”, en *Fiesta y simulacro*, Sevilla, Consejería de la Junta de Andalucía, 2007, pág. 216.



Fig. 5. *Símbolos eucarísticos de Melquisedec*. Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía de Francisco Terán y Margarita Ristori.

El sacerdocio de Melquisedec se presenta en la Biblia como un sacerdocio eterno, como el de Cristo: *Tú eres sacerdote para siempre igual que Melquisedec* (Sal 110, 4). En la Carta a los Hebreos, de autor desconocido aunque afín a las ideas de Pablo, se asocia el sacerdocio de Cristo al de Melquisedec, mostrando la continuidad del judaísmo en el cristianismo: *Melquisedec, cuyo nombre significa en primer lugar “rey de justicia” y luego rey de Salem, es decir, “rey de paz”, se presenta sin padre ni madre, ni antepasados; no se conoce ni el principio ni el fin de su vida, y así, a semejanza del Hijo de Dios, es sacerdote para siempre. Ved, pues, la grandeza de aquél a quien el patriarca Abraham dio el diezmo del botín*. Abraham le da el diezmo de todo como agradecimiento al salir a recibirle tras la victoria. Esta entrega del diezmo se asocia también como prefiguración de los Reyes Magos, que obsequian a Cristo con sus presentes.

Melquisedec es un rey-sacerdote, por lo que aparece con un atributo en la cabeza, en forma de tocado con cuernos. Los cuernos se han considerado como símbolo de santidad, a partir de una traducción errónea de la Biblia, ya que San Jerónimo, en la Vulgata, optó por la acepción “cornudo” en vez de “brillante” de la palabra hebrea *karán* (brillo), que también puede significar cuerno.

La otra tabla muestra al **rey David** en una de sus variadas representaciones iconográficas. La historia de David se encuentra en el *Primer y Segundo Libro de Samuel*, que forman parte de los Libros Históricos del Antiguo Testamento. David, un joven pastor, hijo de Jesé, entra al servicio del rey Saúl, al que ha poseído un espíritu maligno, para consolarle tocando el arpa: *Así, cuando el mal espíritu entraba en Saúl, David se ponía a tocar el arpa, y Saúl se calmaba, mejoraba y el mal espíritu se alejaba de él* (1 Sm 16, 23). Tras la victoria de David sobre Goliat, Saúl se siente celoso de su siervo e intenta matarlo con una lanza, mientras que David se protege

de sus ataques con el arpa. A la muerte de Saúl, David es ungido como rey por el pueblo de Judá: *David reinó en Hebrón sobre Judá siete años y medio* (2 Sm 2, 11). Tras una guerra entre las familias de Saúl y de David, este consigue unificar a todas las tribus de Israel: *Todas las tribus de Israel acudieron entonces a David, en Hebrón, y le dijeron: Somos de tu misma carne y sangre. Ya antes, cuando Saúl reinaba sobre nosotros, eras tú quien guiaba a Israel. El Señor te ha dicho: "Tú apacentarás a mi pueblo; tú serás el jefe de Israel"* (2 Sm 5, 1-2). David hace un pacto con los ancianos de Israel, que le ungen como rey de Israel: *David tenía treinta años cuando comenzó a reinar, y reinó cuarenta años. En Hebrón reinó sobre Judá siete años y medio; y en Jerusalén, treinta y tres años sobre todo Israel y Judá* (2 Sm 5, 4-5). Es decir, David es rey entre los 30 y los 70 años, según la cronología bíblica.

La tabla refleja al rey anciano con barbas, frente al David pastor, joven e imberbe vencedor de Goliat. Como rey, David aparece en diferentes escenas, con Saúl, con el Arca de la Alianza, con Abigail o con Betsabé. Esta tabla refleja una de las más difundidas, David como *rey músico*, con atributos reales (corona, coraza y cetro) como musicales (arpa). Los atributos más característicos son la **corona** y el **arpa** de salmista, que aparece en el ángulo inferior derecho. En esta ocasión viste **coraza** con lambrequines, a modo de emperador romano, y porta en las manos unos atributos que no son usuales en su representación. Así, en la mano derecha, sostiene un **cáliz**, por su condición de rey-sacerdote, que puede tener un significado eucarístico. Un líquido asociado a David son los óleos con los que se le unge rey en varias ocasiones según la Biblia, pero estos suelen estar recogidos en un cuerno: *Samuel tomó el cuerno del aceite y lo ungió en presencia de sus hermanos* (1 Sm 16, 13). En la mano izquierda lleva un objeto de forma abalaustrada y fusiforme, pudiendo corresponderse con un cetro, con el que se representa a veces al rey David. El **cetro** es una evolución del cayado de pastor, que también se asocia al David joven.

A David se le considera el autor de los *Salmos*, el primero de los tres Libros Poéticos, junto al *Cantar de los Cantares*, atribuidos a Salomón, el hijo de David, y las *Lamentaciones*, cantos fúnebres que lloran la ruina de Judá y Jerusalén por la conquista babilónica. Los *Salmos* son una colección de 150 poesías oracionales, creadas a lo largo de la historia de Israel, durante siglos. (Fig. 6)

Al igual que a Melquisedec se le considera una Cristofanía, así como una prefiguración de la Adoración de los Magos por diversos pasajes de la Biblia que narran muestras de sumisión y la ayuda de tres guerreros que le llevan agua del pozo de Belén, salvándole de la muerte. Los diversos acontecimientos de la vida de David se pueden asimilar a episodios de la Pasión de Cristo. Por último, David es un antecesor de Cristo, al ser ambos descendientes de Jesé, tema que se representa iconográficamente en el árbol de Jesé.



Fig. 6. *Símbolos teocráticos de David*. Monasterio de la Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Obra anónima, 2ª mitad del S. XVIII. Fotografía de Francisco Terán y Margarita Ristori.

Interpretación histórico-artística: los monumentos de Jueves Santo en el contexto de las festividades barrocas

A partir del Concilio de Trento (1545-1563), la función pedagógica del arte se hace más explícita y se orienta a difundir los principios fijados en el Catecismo del Concilio, que, según Bennassar, *reafirmaba la veracidad de los dogmas católicos, la legitimidad y necesidad del culto a los santos, glorificaba los sacramentos y la presencia real de Cristo en la eucaristía*⁹. El Barroco impulsa esta propaganda religiosa a través de las grandes celebraciones, como la Semana Santa y el Corpus Christi, y otras fiestas ocasionales, como canonizaciones, beatificaciones, traslado de reliquias, inauguración de templos, exaltaciones del dogma concepcionista o toma de posesión de cargos eclesiásticos, en las que el arte se asocia con otras manifestaciones culturales, como las procesiones, el teatro o la danza.

Dentro del teatro religioso del Siglo de Oro se desarrolla el género del auto sacramental, *representación alegórica de un misterio religioso, la Encarnación o la Eucaristía en particular*¹⁰. Los autos sacramentales se representaban en la fiesta del Corpus Christi y están destinados a exaltar el sacramento de la eucaristía, de ahí que Lope de Vega los defina como *comedias a honor y gloria del pan*. Estas obras son piezas cortas, de mil a mil doscientos versos, con una complicada puesta en escena, con carros móviles, decorados lujosos, música instrumental. El principal representante es Calderón de la Barca, junto a Lope de Rueda, Lope de Vega o Tirso de Molina.

⁹ BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1983, pág. 229.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 275.

Si bien estos autos no se representan en Semana Santa, su temática eucarística enlaza con la de las tablas que componen el monumento analizado, ya que ambas figuras aluden a la transustanciación mediante los atributos que exhiben. Dentro del contexto de la cultura barroca se produce un trasvase iconográfico entre las manifestaciones artísticas de los dos grandes momentos de conmemoración eucarística: el Jueves Santo y el Corpus Christi. Por ello, el contenido de los autos sacramentales protagonizados por Melquisedec o David contribuye a la interpretación de estas figuras, aunque estas obras de teatro no se relacionen directamente con la arquitectura efímera de los monumentos eucarísticos.

En *El orden de Melquisedec*, un auto sacramental de Calderón de la Barca, se presenta a Melquisedec como origen del orden sacerdotal: *De Melquisedec el Orden/ Sacerdote a un tiempo y Rey,/ le ungió en la fe del Pan y el Vino/ Abraham padre de la fe*. A continuación, se presenta a Cristo como sacerdote según el orden instituido por Melquisedec: *Cristo hizo a sus enemigos/ escabelos a sus pies/ Sacerdote y Rey, según/ el Orden de Melquisedec*. El personaje alegórico de la Fe explica que el hecho de que no se conozca a los padres de Melquisedec se debe a que el orden sacerdotal implica un desapego de los vínculos familiares, para entregarse totalmente a Dios. La prefiguración de la eucaristía y del oficio sacerdotal recae en Melquisedec, cuyo personaje canta en el auto: *Pan y Vino os consagro/ Gran Dios de Israel/ porque pienso que en ellos/ está nuestro bien*. Finalmente, Cristo, mediante el personaje de Emanuel, se presenta como el sucesor de Melquisedec: *que está de Melquisedec/ el sacrificio compuesto/ de Pan y Vino, en quien yo/ ahora sustituyo, siendo,/ según Orden suya, Sumo/ Sacerdote, pues mi Cuerpo/ y mi Sangre es la que veis*.

El barroco asiste a la confluencia de la fiesta y el teatro, que se plasma, entre otros elementos, en el desarrollo de la arquitectura efímera. Esta no se limita a los acontecimientos religiosos, sino que se adapta igualmente a ceremonias áulicas. Según Díaz Borque¹¹, *la arquitectura efímera (arcos, tablados, portadas, pirámides, columnatas, etc.), junto con el adorno de colgaduras, retratos, tapices, flores, constituye el decorado de la fiesta, que puede coincidir, en su espectacularidad y efectismo, con formas de la representación teatral. Pero si en el teatro el decorado crea la única realidad de la acción, en la fiesta lo que hace es potenciar el entorno (la calle, la plaza, el templo) con una ostentación primera de lujo, ostentación y espectacularidad*.

Moreno Cuadro considera que el arte efímero constituye la *manifestación más compleja de la integración de las artes en nuestro Siglo de Oro, ya que las obras efímeras aparecen, generalmente, como coordinadoras de las demás artes: escultura, pintura y literatura, que completa la obra de arte escultórica o pictórica matizando su significado simbólico*. Concluye

¹¹ DÍAZ BORQUE, José María. *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pág. 20-21.

que las obras efímeras se muestran como las manifestaciones artística más vivas del arte español y uno de los exponentes más claros de la cultura Barroca, ya que sus imágenes son portadoras de ideas¹².

Moreno Cuadro define como arte efímero *el conjunto de obras que se erigían con motivo de las celebraciones públicas y que una vez transcurridas estas se desmontaban y desaparecían*¹³. El autor introduce una matización, ya que realmente no todas las obras se desechaban tras su uso, sino que algunas tenían un carácter cíclico, volviéndose a montar anualmente con ocasión de la misma celebración. Distingue, así, entre las obras con un carácter “puramente efímero”, ocasional, y las “provisionales”, entre las que se encontrarían los monumentos que conmemoran la Semana Santa y el Corpus Christi. El autor le otorga una corta vigencia a los monumentos de Jueves Santo, que en ocasiones provienen de la reutilización de otras obras de arquitectura efímera, como túmulos, arcos de triunfo o altares, adaptándolos iconográficamente en el caso de las iglesias más modestas. Sin embargo, en las grandes catedrales serían monumentos construidos *ad hoc* para cada templo. Se pueden encontrar descripciones de varios monumentos en el caso de las catedrales de Sevilla, Córdoba o Cádiz, ya que debido al deterioro producido por los sucesivos montajes y desmontajes, experimentaron renovaciones totales o parciales.

Llamas Márquez define los monumentos eucarísticos de Jueves Santo como *una arquitectura efímera destinada a acoger en su interior el Cuerpo y la Sangre de Cristo hasta el día siguiente en que serán consumidos. La palabra monumento deriva etimológicamente de la palabra latina monumentum, que tenía el significado de sepulcro*¹⁴. La autora recalca la acepción de monumento como túmulo funerario y remonta su origen a la Edad Media, aunque su eclosión en la liturgia católica se produce a partir del Concilio de Trento en el siglo XVI, llegando hasta el Concilio Vaticano II en el siglo XX. Sin embargo, muchos de ellos dejaron de montarse a finales del siglo XIX y se dispersaron o se adaptaron a otras funciones, como altares de muchas iglesias. Son excepcionales los que se han conservado *in situ*, siendo posible un hipotético montaje, pues en la mayoría de las ocasiones han hecho honor a su denominación de arte “efímero”.

El monumento de Jueves Santo puede presentar dos variantes: turriforme y de “nave profunda”, construido mediante perspectivas fingidas. Los primeros, más habituales en Andalucía, tenían planta centralizada, con forma de templete o baldaquino, y podían constar de elementos arquitectónicos, escultóricos, pictóricos y orfebrería. Las obras de mayor enjundia aglutinaban todas las artes, con un elevado número de pisos y predominio de la escultura sobre la pintura. Los monumentos más humildes, como el del convento del Espíritu Santo, carecerían de esculturas, sustituidas por las figuras recortadas, más baratas al no utilizar tanta madera ni

¹² MORENO CUADRO, Fernando. *Arte efímero andaluz*. Córdoba, Universidad, 1997, pág. 11.

¹³ *Ibidem*, pág. 9.

¹⁴ LLAMAS MÁRQUEZ, María Auxiliadora. “El monumento eucarístico del Jueves Santo en la Catedral de Córdoba. Arte y liturgia”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 13, 26, 2004, pág. 309. <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai26b.pdf> [Consultada 22/08/07].

estofado, y no sobrepasaría en altura los dos pisos. Se ignora qué elementos arquitectónicos formaban el conjunto y si tenía más figuras que las analizadas de Melquisedec y David, aunque por su composición y simetría, podrían por sí mismas componer el núcleo del monumento al disponerse a ambos lados del sagrario. Quizás fueran realizados con la misma técnica de figuras recortadas y se han deteriorado al no ser reutilizados para otro fin, a diferencia de las tablas analizadas, que se destinaron a una función decorativa.

Desde el siglo XVI se tiene constancia de la existencia de un monumento eucarístico en la catedral de Sevilla, diseñado en un primer momento por Hernán Ruiz II. García Hernández describe la renovación a la que fue sometido a finales del siglo XVII, por obra de Francisco Antonio Gijón. Este monumento constaba de cuatro cuerpos, con planta de cruz griega, en los que *las figuras se disponen de dos a dos complementándose unas a otras recíprocamente*¹⁵. El programa iconográfico pretende *relatar el Misterio Eucarístico y dar a entender que la Nueva Ley, es decir, la Ley Evangélica supera a la Ley Antigua, o dicho de otra forma, la superación del sacerdocio levítico por el instituido por Cristo*. Estos son temas comunes a todos los monumentos de Semana Santa. Otro elemento en común con el del Convento del Espíritu Santo es la representación de Melquisedec, al que se describe *con barba larga, mitra y pectoral y portando tres panes de flores de oro en la diestra mientras en la mano izquierda llevaba un aguamanil de dos asas, que podría representar el ofrecimiento del pan y del vino que hace este último a Abraham, en cierto modo una prefiguración del tema eucarístico*¹⁶. Melquisedec se dispone en el segundo cuerpo del monumento, formando grupo con Abraham, junto a Moisés y Aarón. En este cuerpo aparecen figuras alegóricas de la Ley Humana, la Ley Divina, la Naturaleza Humana y la Vida Eterna; en el tercero, temas relativos a la Pasión, y termina en el cuarto con un Calvario, que culmina la iconografía eucarística. Las esculturas de este monumento están realizadas en madera, pasta y tela encolada para los vestidos y tienen un tamaño mayor que el natural. En concreto, la de Melquisedec mide 2,10 metros, y en monumento en conjunto supera los 25 metros.

Según García Hernández¹⁷, el monumento pervive hasta mediados del siglo XX, aunque no especifica si se trata de ese en concreto o de otro diferente, ya que en la *Historia del Arte en Andalucía* se describe otro monumento eucarístico posterior. En la catedral de Sevilla se erigió un altar desmontable para conmemorar el culto eucarístico, en la fiesta del Corpus y el Jueves

¹⁵ GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio. (1989). “Las imágenes escultóricas del monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689”, en *Atrio*, nº 1, 1989, pág. 44. <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/atricio1/4.pdf> [Consultada 28/02/14].

¹⁶ *Ibidem*, pág. 44.

¹⁷ GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio. “El montaje del monumento eucarístico de la Catedral de Sevilla en 1692”, en *Atrio*, nº 2, 1990, págs. 71-80. <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/atricio2/7.pdf> [Consultada 28/02/14].

Santo, que supone el gran monumento eucarístico del Jueves Santo¹⁸. El conjunto se compone de una urna eucarística de plata, realizada en la segunda mitad del siglo XVIII, y de las esculturas de San Isidoro y san Leandro, de plata sobre una estructura interior de madera. De esta obra se conocen sus autores y su proceso de elaboración: es obra de Juan Laureano de Pina y Manuel Guerrero, reformado entre 1770 y 1772 por los plateros José Aleixandre, Fernando de Cáceres y Juan Bautista Zuloaga, y en el siglo XIX por Juan Ruiz. Los santos arzobispos de Sevilla se disponen de forma simétrica a la custodia, que actúa como eje del altar, junto a las esculturas de la Virgen y el Corazón de Jesús y dos bustos tocados con una mitra dispuestos en los extremos, dando lugar a una composición piramidal.

El monumento de la catedral de Córdoba fue diseñado por Hernán Ruiz III en el último cuarto del siglo XVI, inspirándose en las trazas del de su padre para Sevilla. A finales del siglo XVII fue remodelado por Juan de Alfaro. Constaba de dos cuerpos, con una cubierta de cúpula de media naranja. Se conservan partes arquitectónicas del monumento en las iglesias de Peñarrolla-Pueblo Nuevo y de Pozoblanco, pero no hay restos de las esculturas que lo componían, tan solo de los lienzos realizados por Juan de Alfaro. En el primer cuerpo, se mostraban escenas de la Pasión, junto al tema eucarístico del pelícano, que abre su pecho para alimentar a sus crías, y san Juan Evangelista con el cáliz. El segundo cuerpo está compuesto por un conjunto de ocho profetas que anuncian la venida de Cristo. Entre estos lienzos, es de destacar el que representa a David, por la similitud con el monumento de Jerez: *David se representa como un anciano coronado que tañe la lira*¹⁹, con filacterias con versículos de sus salmos.

Llamas Márquez apunta la idea, sugerida por Dabrio González, de que *el monumento de la catedral de la diócesis sea el que marque el desarrollo de los distintos monumentos de las iglesias de su jurisdicción*²⁰. Añade también la posibilidad de que los modelos pasaran de una diócesis a otra. De acuerdo con esta idea, la configuración de los monumentos de las catedrales de Sevilla o de Cádiz podrían haber influido en el del Convento del Espíritu Santo, de la diócesis de Asidonia-Jerez, por ser los referentes más cercanos que se conocen.

Moreno Cuadro describe tres monumentos del Jueves Santo de la catedral de Cádiz, dos del siglo XVII y uno del XVIII. El primero se realizó a mediados del siglo XVII, coordinado por Alejandro de Saavedra. En el segundo intervino la Roldada, en 1686, del que se conservan siete profetas y ocho ángeles, y, finalmente, en 1780 realiza una nueva versión Torcuato Cayón, inspirándose en el de la iglesia de san Ignacio de Roma, de Andrea Pozzo. Este último pervive hasta 1954, en que se desmontó definitivamente, aunque se conserva en las dependencias catedralicias.

¹⁸ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Historia del arte en Andalucía. Tomo VII: El arte del Barroco. Escultura-pintura y artes decorativas*. Sevilla, Gever, 1991, págs. 491-492.

¹⁹ LLAMAS MÁRQUEZ. "El monumento eucarístico...", op. cit., pág. 320.

²⁰ *Ibidem*, pág. 311.

Estos monumentos guardan relaciones con otras manifestaciones de arquitectura efímera, como los construidos para las fiestas del Corpus Christi, conmemoración de tema eucarístico. Según Escalera Pérez²¹, *Melquisedec es uno de los personajes bíblicos que la tradición cristiana ha interpretado como figura de la Eucaristía, ya que ofreció pan y vino a Abraham; este rey-sacerdote, se figuró en numerosas representaciones del Corpus granadino, como nueva prefiguración del cuerpo y sangre de Cristo.*

Estas construcciones no son exclusivas de Andalucía, sino que se extienden por toda la Península. En 1997 se celebró la exposición *Galicia renace*, en la que se volvió a montar el monumento eucarístico de la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela, formado por 29 piezas escultóricas y casi 25 metros de altura. En el Museo de Arte Sacro de Orihuela (Alicante), se conserva la Urna del Monumento Eucarístico del Triduo Pascual realizada en plata por Luis Perales (1792)²². En Fuentes de Ebro (Zaragoza), una capilla de la iglesia alberga el Monumento Eucarístico de Jueves Santo de finales del siglo XVIII, compuesto por pinturas realizadas en lienzo, colocadas sobre una arquitectura de madera²³. También en Aragón, en Huesca, el pueblo de Birascués ha recuperado su monumento eucarístico del siglo XVII, un templete formado por lienzos con escenas de la Pasión de Cristo y un sagrario²⁴, y en Samper de Calanda (Teruel) aparecen en el monumento las figuras de David y Melquisedec, junto a Moisés y Aarón²⁵. Como el resto de las tradiciones cristianas, la Semana Santa y la erección de monumentos pascuales fue exportada a América Latina.

Estos monumentos eucarísticos eran erigidos por los altareros, hermandades y asociaciones. En el caso del de la catedral de Sevilla, se conocen los nombres de las personas que intervinieron en su restauración en 1688-1689²⁶, así como de los trabajadores que lo montaron en 1692²⁷. Estos datos se conocen gracias a unos documentos hallados en el Archivo de la Catedral, que no se conservan en el caso del Convento del Espíritu Santo de Jerez. Sin embargo, extrapolando la información, se refleja que la construcción del monumento es resultado del trabajo colectivo de pintores, doradores, ensambladores, carpinteros, herreros, escultores, latoneros, albañiles y escritores. La erección es llevada a cabo por ensambladores, carpinteros, doradores y albañiles y una cuadrilla de peones bajo las órdenes de un capataz, todo ello supervisado por un notario. Este trabajo comenzaba en marzo, siguiendo un orden estricto de trabajo y una jornada de sol a sol, excepto los domingos y festivos. Primero se levantaba el aparato

²¹ ESCALERA PÉREZ, Reyes. *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII-XVIII*. Málaga, Universidad, 1994, pág. 206.

²² <http://www.enorihuela.com/museos.html> [Consultada 28/02/14].

²³ <http://www.fuentesdeebro.es/index/iglesia/iglesia.htm> [Consultada 21/08/07].

²⁴ <http://www.pirineodigital.com/noticias/2005/03/23/monumento-biscarrues.htm> [Consultada 21/08/07].

²⁵ CALVO RUATA, José Ignacio et al. "Los monumentos de Semana Santa en Aragón", *Artigrama*, 19, 2004, págs. 95-37. <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/19/2monografico/03.pdf> [Consultada 28/02/14].

²⁶ GARCÍA HERNÁNDEZ. "Las imágenes escultóricas...", op. cit., pág. 47.

²⁷ GARCÍA HERNÁNDEZ. "El montaje del monumento eucarístico...", op. cit., pág. 71.

arquitectónico, y durante la semana anterior a Semana Santa, se colocaban las esculturas, el Lunes Santo el Calvario, el Martes las barandas de hierro, el Miércoles la iluminación y el Jueves Santo se encendían las lámparas, que se mantenían iluminadas hasta el Viernes Santo.

Si se adapta esta información a la escala de un monumento eucarístico de un convento de una localidad de menor tamaño, se puede considerar que la intervención afectaría a un menor número de personas, a la vez que se realizaría en un periodo más corto de tiempo. Además, se desconoce la dimensión del monumento, los cuerpos que lo formaban, y el conjunto de esculturas o tablas recortadas que lo componían, aunque es obvio que era significativamente más pequeño que el de Sevilla. Se ignora el nombre del artista o artistas que intervinieron en las tablas, aunque posiblemente sean obra de la misma persona, por sus similitudes estilísticas. Estos datos sí se han conservado en el caso de los monumentos catedralicios, lo que refleja la relevancia artística que se les concedía, frente al carácter más “artesanal” de las obras provincianas.

El convento del Espíritu Santo de Jerez admitía como profesas solo a mujeres de la los estamentos acomodados, por lo que se le conoció como el convento de las dueñas o de las señoras. Su desahogo económico se plasmó en el encargo de numerosas obras de arte, aunque las que nos ocupan pueden revelar una cierta modestia en comparación con los monumentos pascuales catedralicios. Sin embargo, con mayor o menor presupuesto, todas las iglesias y conventos intentaron dotarse de su propio monumento, de los que se han conservado algunas piezas aisladas, como el caso de estas figuras recortadas de David y Melquisedec.