

DEVOCIÓN POPULAR E IMAGEN CULTA: LAS «ALELUIAS» DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA*.

Rosario Camacho Martínez

RESUMEN.- El artículo analiza unas planchas de la Catedral de Málaga para la impresión de "Aleluias", estudiando el programa iconográfico, los posibles modelos y la intervención de los maestros grabadores.

Introducción

Las Aleluias, pequeñas estampas con imágenes sacras, responden a una costumbre que había introducido la Iglesia, al repartir, en determinadas fiestas litúrgicas, estampitas que llevaban al pie una frase, generalmente jaculatorias, que más adelante también se repartían o vendían como pliegos volanderos desarrollando a modo de viñetas la vida de algún santo o Misterio. Pero esta práctica no era exclusivamente religiosa, y las «aucas», también llamadas «aleluias» son una evidencia de ello; éstas existían desde el siglo XVI y fueron primero juegos de azar que, perseguidos, pasaron a los niños adaptándose a su edad y circunstancias, y cuando se transformaron en historieta con texto explicativo cesaron en su función lúdica pasando a la categoría de hojas de lectura infantil. Pero las estampitas de Aleluia, en las que figuraba escrita esta misma palabra como jaculatoria, eran exclusivas de la Pascua de la Resurrección arrojándose sobre los fieles desde las cornisas del templo o desde el púlpito, y también desde las ventanas de las casas al pasar la procesión¹.

La costumbre de repartir estampas de aleluia se generalizó en el siglo XVIII, aunque existía desde antes, pero inicialmente eran de imágenes que no hacían alusión al misterio de la Resurrección. La novedad de estas de Málaga, grabadas a finales del siglo XVIII, reside en que su iconografía está relacionada con la resurrección de Cristo. Según el polémico canónigo Medina Conde, las estampas se deben a la iniciativa del también canónigo de la Catedral de Málaga D. Francisco Barbán de Castro, entonces Superintendente de la Fábrica Mayor y Racionero, quien impulsó que se abriesen en Madrid unas láminas para estampar en "*dos pliegos de marquilla mayor*" y en cada uno de ellos ocho misterios de la aparición de Cristo resucitado, incluyendo también las imágenes de San Ciriaco y Santa Paula patronos de la ciudad,

* El contenido de este artículo fue presentado como comunicación en el III Coloquio de Iconografía celebrado en Fundación Universitaria de Madrid, en junio de 1992.

¹ DURAN-SANPERE, A.: *Grabados populares españoles*. Barcelona, Ed. G. Gili, 1971, pág. 73. CARRETE PARRONDO, J.: «Estampas. Cinco siglos de Imagen Impresa», *Catálogo de la Exposición*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1981-82, pág. 24. PULIDO, G.: «¡Aleluyas!...¡Aleluyas finas!», en *Fotos. Semanario Gráfico*. Año VII, n° 320. Madrid 17-4-1943.

que se arrojaron por primera vez en 1773 y sucesivamente hasta 1785, cuando se abrieron otras en Valencia para seguir con esta práctica piadosa muy del agrado del pueblo². Continuaban tirándose a comienzos del siglo XIX, interviniendo ya un grabador local sobre las antiguas planchas, que se convirtieron en verdaderos palimpsestos.

El primer encargo.

La gestación de estas láminas, que se abrieron a buril, fue laboriosa y a través de la correspondencia de D. Francisco Barbán con el agente de Madrid que debía llevar a cabo el encargo y con Manuel Salvador Carmona, director del trabajo de las primeras planchas, además de las escasas referencias de las Actas del Cabildo Catedralicio, podemos seguir el proceso de la obra³.

Los primeros datos que conozco sobre estas Aleluias arrancan de 1772, cuando el Cabildo encargó a Barbán que, para que las aleluias se echasen a menos costo, hiciera abrir «*cuatro o más chapas con los Santos que le parecieron más propios de esta Santa Iglesia y Ciudad y que contengan la voz Aleluya*»⁴, y así se imprimirían todos los años en papeles de colores y algunas en vitela, para repartir a los Prebendados según su jerarquía, lo mismo que se hacía con los Villancicos⁵. Este acuerdo parece indicar que ya existía la costumbre de echar, o al menos repartir Aleluias, pero se busca la solución de grabar las planchas para que salieran más baratas y sustituyeran a la lluvia de flores, que ensuciaba mucho más la Iglesia.

El encargo del trabajo recayó en Manuel Salvador Carmona sobre el cual el agente había obtenido los mejores informes, «*todos le dan la primacía en el primor, delicadeza y gusto y está cargado de obras del Rey y Ministerios y para su desempeño se vale de un hermano que le iguala en habilidad y primor*»⁶. Efectivamente Manuel Salvador Carmona tenía un prestigio acreditado en la Corte. Formado con su tío Luis Salvador Carmona, fue a París en 1752 para aprender grabado en dulce, en 1777 fue Director de Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1783 fue nombrado Grabador de Cámara. El hermano que colaboraba con él

² MEDINA CONDE, C.: *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*, por ____, Málaga 1878, pág. 124.

³ Archivo de la Catedral de Málaga (A.C.M.) Leg. 358.

⁴ A.C.M. Actas Cap. vol 51, leg. 1049, fol.507 (4-7-1772).

⁵ Se podrían establecer relaciones entre estos villancicos y las Aleluias de la Catedral, aunque la tradición de imprimir los villancicos, que debían cantarse en las funciones de la Navidad, parece más antigua. Ya en 1612 Juan René publicó un folleto de cuatro hojas y Mateo López Hidalgo los imprimió desde 1674 hasta comienzos del siglo XVIII. ALVAR, M: *Villancicos dieciochescos. (La colección malagueña de 1734 a 1790)*. Ayuntamiento de Málaga, 1973, ed. facsímil, con estudio de ____, pág. 8.

⁶ A.C.M. Leg. 358 nº 7.

era Juan Antonio, quien adquirió manejo en la escultura pero se dedicó al grabado realizando obras muy notables⁷.

El mentor del programa fue D. Francisco Barbán, quien lo plasmó muy escuetamente. Las planchas reunirían dieciseis imágenes que, como he comprobado, la mayor parte responde a pasajes del Evangelio y además debía incluirse una estampa de Málaga, la de los patronos de la ciudad Mártires Ciriaco y Paula y un diseño, especie de logotipo, de la Aleluia. Fue enviado a Madrid y, teniéndolo en cuenta, Carmona hizo un presupuesto que pareció elevado al agente y al canónigo, quien contaba con reticencias de su Cabildo, pero el artista no estaba dispuesto a rebajar nada dada la calidad de la obra ya que, según él, podían permitirse hasta 3.000 estampaciones sin tener que retocar el buril y, una vez retocadas, otras tantas. Manuel Salvador Carmona, en carta personal al canónigo se excusaba por no haber podido acometer antes el trabajo y de no hacerlo él personalmente por sus muchas ocupaciones, por lo que actuaba como empresario y director del trabajo que realizaría su hermano, a quien proponía por seguir su escuela y estar acreditado al haber sido recibido en la Academia de San Fernando. Ellos mismos se encargaron de buscar un «*pintor hábil*» que evaluó su trabajo en trece doblones, a doblón cada motivo⁸ y el precio del grabado era de 4 ó 5 doblones cada uno, dejándolas finalmente en 4 incluido el dibujo⁹. No accedía a la proposición de Barbán de que se grabasen en una misma plancha por las dos caras, por el deterioro que sufriría una de ellas al realizarse la impresión e impuso que ésta se llevase a cabo en Madrid porque Málaga no tenía buenos grabadores y si cayera en manos no expertas se estropearía el trabajo; asimismo alaba los temas, que habían gustado mucho. En cuanto al pintor no se cita en ningún momento pero podría ser el mismo Juan Antonio Salvador Carmona, quien también hacía dibujos para sus grabados.

Aunque el Cabildo malagueño consideraba excesiva la inversión para esta empresa, accedió, y comenzó el trabajo el 12 de enero de 1773 llevándose todo a la vez pues el canónigo, que no estaba muy de acuerdo con el diseño realizado por el pintor sobre la imagen más sencilla, la Cruz con el esquema de la Aleluia, envió un dibujo de la Virgen de los Reyes para sustituirlo, pero ya no fue posible efectuar el cambio; no obstante Carmona indica que «*el juguete*» se ha embellecido con unas

⁷ CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V.: *El grabado en España (S. XV-XVIII)*, EN «Summa Artis», Vol. XXXI, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1987, págs. 470, 485-508

GARCIA GAINZA, C.: *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, pág. 122.

⁸ Son trece las que se explican en el programa pero en total serían dieciseis, ocho por cada plancha, completándose con las ya citadas, para las que posiblemente se aportarían los dibujos desde Málaga, aunque la de los Mártires no se grabó inicialmente.

⁹ Aunque Carmona dejó muy claras las condiciones el canónigo Barbán entendió el costo de cada lámina a 1 doblón y así y todo le resultaba costoso, por lo que el grabador dio un precio más rebajado siempre que se mantuviese el encargo de las dieciseis estampas (A.C.M. Leg. 358 n° 7 cartas de 18-12-1772 y 4-1-1773).

palmas y queda bien¹⁰. También entonces ajustó el precio del papel necesario, que debía ser de marquilla, y de la estampación, que realizaría Ricarte, artista de reconocido prestigio que fue también grabador¹¹.

Durante el trabajo surgieron dificultades, porque una vez realizada la primera plancha tuvo que ser revisada por los profesores de la Academia y aunque todos quedaron muy complacidos, se retrasó el trabajo. Otra detención estuvo motivada por un ataque de reuma del grabador que, dado el esfuerzo y tensión que supone grabar a buril, no pudo cumplir su compromiso retrasándose la segunda lámina. Esta ya fue más perfeccionada y sobre todo sin faltas de ortografía en el texto, que se atribuyeron al grabador de letras, quien las hizo en la primera plancha, por lo cual la primera tirada de 1000 no pudo corregirse. Con todos esos achaques cuando llegó la Pascua de Resurrección sólo estaban en Málaga las estampas de la primera plancha, que fueron las que se lanzaron desde una tramoya, ideada también por Barbán, y realizada por el escultor Diego de Robles¹², que, accionada por cuerdas se abriría, (una auténtica piñata), dejando caer sobre el pueblo esta lluvia de Aleluias, y todo quedó a satisfacción del Cabildo¹³.

En 1776, como se hubieran agotado estas aleluias, se realizó una nueva impresión en Málaga, pero se estropearon las planchas y hubo que mandarlas a Madrid a retallarlas. No se cita al impresor de Málaga¹⁴, pero desde la capital se critica lo maltratadas que las ha dejado «ese aprendiz de impresor», pues «las tiraron al través como lo demuestra lo abarquillado de las láminas y haberlas limpiado con papel en vez de con el pulpo de la mano», haciendo neceraria una reparación costosa ya que se trabajaría sobre líneas casi imperceptibles¹⁵. Los Carmona afirmaban que quedarían bien pero que tardarían por sus muchas ocupaciones, y no fue hasta febrero del año siguiente cuando se llevó a cabo la renovación. Pero el precio resultó elevadísimo, 4.800r. sólo por el trabajo del grabado y ascendía el total hasta 5.590r.¹⁶,

¹⁰ No quedaron muy convencidos en Málaga pues cuando se encargaron nuevas planchas en 1785 esta imagen fue la primera en eliminarse.

¹¹ PAEZ RIOS, E.: *Repertorio de grabados españoles*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, vol. III, pág. 265.

¹² A.C.M. Libro 117, fol. 156. El 15-4-1773 se pagaron 390r. a Robles por el globo que sirvió el Sábado Santo para echar las Aleluias.

¹³ A.C.M. Leg. 358, n°7, carta de 30-4-1773. El completo de las láminas ya corregidas y habiendo estampado tres juegos en sanguina, como curiosidad, aunque se consideran de menos mérito, saldría para Málaga en el mes de mayo y se fueron utilizando en años sucesivos. Sin embargo la Fábrica de la Catedral había librado los 4.340r. de su costo en el mes de marzo de ese año.(A.C.M. Libro 117, fol. 151v.).

¹⁴ Parece lógico que fueran los impresores del Cabildo los que realizaran este trabajo, además entre 1798 y 1806 Francisco López Hidalgo recibió pagos por este concepto. Vid. LLORDEN, A.: *La imprenta en Málaga*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1973, vol. I, pág. 75. y 133-135. Durante la segunda mitad del siglo XVIII fueron impresores oficiales de la Catedral Francisco Martínez Aguilar y herederos, Luis Carreras, Félix de Casas y Francisco Arribas, pero en 1776 es éste el único citado en las Actas del Cabildo (A.C.M. Actas Cap. vol. 52, fol. 242 (24-1-76) y fol. 281v. (16-2-76), aunque no se alude a la impresión de las Aleluias; en cambio sabemos que imprimió letras de los Villancicos.

¹⁵ A.C.M. Leg. 385, n°7, carta de 12-11-1776.

mucho más que cuando se hicieron nuevas (4.340r. incluida la estampación). Los grabadores indicaron que no habían hecho presupuesto previo porque no podían saber cuánto tiempo invertirían, y la discusión debió ser fuerte indicando el agente que por ello llegaron «a las dagas». Pero no queda más que aceptar porque se acerca la Cuaresma y se necesitan las estampas y aunque intentó consultar con otros grabadores no consiguió nada «por ser lobos de una camada y los respetos que en sí tienen de mirar a los Carmona como superiores en su profesión y ser los que tienen a su cargo todas las obras del Ministerio de Estado y Directores de la Real Academia». El agente indica también que al mes siguiente fueron a verle los Carmona «a ofrecerse», y darle satisfacciones, pero las relaciones estaban tensas y les respondió «con cara de Dómine»¹⁷.

Las segundas láminas

Tal vez por todos esos problemas, en 1784, cuando se decidió grabar nuevamente las Aleluias se recurrió al valenciano Vicente Galcerán, además Manuel Salvador Carmona acababa de ser nombrado Grabador de Cámara, con lo cual tendría muchos más encargos. Se ocupó de la gestión el entonces Canónigo Doctoral D. Ramón Vicente y Monzón, quien se informó en Valencia sobre grabadores hábiles y sobre precios. Fueron consultados tres: Galcerán, quien viendo las dieciseis Aleluias ofreció grabarlas en 5 meses por 200 pesos; Brú, que evaluó su trabajo en 320 pesos y diez meses¹⁸, y Cuco que presentó un presupuesto de 170 pesos¹⁹. El Doctoral eligió a Galcerán, con quien se firmó escritura en ese mismo año, pero no cumplió los plazos, ya que las láminas fueron remitidas a Madrid en 1787. Galcerán cobró por grabar las dos láminas, por realizar dos dibujos, el de la Virgen de los Reyes y el de los Santos Mártires y por la estampación de 900 ejemplares²⁰. Las láminas se abrieron de nuevo teniendo que traer el cobre desde Madrid y puesto que sólo se cobró por dos dibujos debieron servir de modelo las anteriores para los demás temas, aunque los interpreta un poco más libremente como podemos observar en general y en la estampa de la Catedral. Una de las láminas tiene la firma completa, *Vicente Galcerán y Alapont en 1786*, la otra prescinde del segundo apellido y no tiene fecha.

¹⁶ Se renovaron las láminas y se «reimprimieron» dos resmas de estampas, de las cuales pasó recibo Diego Madero, 1.790 r. ,que parecen ser sólo del papel, aunque también se le cita más adelante como impresor o estampador(A.C.M. Leg. 358 n°7 carta de 18-2-1777).

¹⁷ A.C.M. Leg. 358, n°7, carta de 14-3-1777.

¹⁸ El *Repertorio de Grabados españoles* recoge una amplia relación de obras de estos dos grabadores (PAEZ RIOS. E.: Op. Cit, vol. I, págs. 171, 264, 381.

¹⁹ A.C.M. Actas Cap. Vol. 54, leg. 1051, fol. 452v y 453.

²⁰ La cuenta de Galcerán ascendió a 280 pesos, 1 sueldo y 3 dineros, siendo el total de 287 pesos, 4 sueldos y 3 dineros de a 128 cuartos cada uno (A.C.M. leg. 358, n°7)

El retallado de las láminas

De las cuatro planchas conservadas en la Catedral dos pertenecen a Galcerán, pero están firmadas nuevamente por José de la Cerda y una de ellas, fechada en 1786, lo hace nuevamente en 1805; esto indica la intervención de este grabador en las planchas anteriores retallando algunos motivos (Fig. 1 y 2). Firma también las otras dos, fechándose una en 1807 (Fig. 3 y 4).

De José de la Cerda, «*de ejercicio gravador y vecino de esta ciudad*», tenemos escasas noticias, casi todas relacionadas con el ambiente eclesiástico, aunque también había realizado una «Patente de Sanidad», que quería vender al Ayuntamiento en 1806²¹. Para la Catedral grabó algunos escudos y el del Obispo D. Alonso Cañedo y Vigil también está firmado por él, acompañado de las siglas «G del R.C y S. Y» (¿Grabador del Rvdo. Cabildo y Santa Iglesia?). Colaboró con Medina Conde, ya que en un manuscrito en el que recoge los restos romanos que aparecen en la excavación del terreno para cimentar el edificio de la Aduana²², introduce un grabado de una estatua con la firma «*Dibujado y grabado por D. José M^a de la Cerda*», que aquel incluyó en el vol. II de sus *Conversaciones Históricas Malagueñas*,²³ También se conservan algunos grabados religiosos firmados por él²⁴. Su intervención en estas láminas de aleluya es parcial pero le sirvieron como fuente de inspiración pues en la «*patente*» citada, aparecen los Santos Mártires según el modelo de la lámina de Galcerán, aunque son algo más toscos, perdiendo el volumen en algunas zonas y no logra la dulzura de los rostros. (Fig. 5, 6 y 7)

El Programa iconográfico y los posibles modelos

El mentor del programa fue el Canónigo Barbán, conservándose en la Catedral un borrador muy escueto que he copiado manteniendo las incorrecciones gramaticales e introduciendo la cita de las posibles fuentes, que he tratado de localizar y son casi exclusivamente los Evangelios, muy especialmente el de San Juan²⁵:

²¹ A.M.M. (Archivo Municipal de Málaga). Actas Capit. n° 196, año 1806, fol. 215-216. ESCALERA PEREZ, R.: «La imagen como medio de información visual», en Catálogo de la Exposición *Patrimonio Artístico y Monumental*, Ayuntamiento de Málaga, 1990, págs. 239 y 320.

²² MEDINA CONDE, C.: *Al Sr. D. Pedro Ortega y Monroy, caballero Regidor de esta ciudad de Málaga, Administrador de Rentas Geners, Comisionado por S.M. para la demolición de las murallas de la Alcazaba y construcción en ella de las Reales Aduanas*. El. Sr. D. ____, Canónigo de su Santa Iglesia, Salud y Felicidad. En Málaga, febrero 20 de 1788. (Biblioteca Temboury).

²³ GARCÍA DE LA LEÑA, C.: *Conversaciones Históricas malagueñas*, Málaga 1793, vol. II. (En la edición de 1879 se reproduce el grabado de la estatua pero sin firma). También PAEZ RIOS, E.: Op. Cit., vol. I pág. 231.

²⁴ Archivo Díaz de Escovar (A.D.E.) Grab. relig. Band. A-6 n° 21.

²⁵ A.C.M. Leg. 358, n° 7. El borrador parece manuscrito por Barbán, como se deduce al comparar esta grafía con su firma; las incorrecciones del latín se justificarían como primer boceto que debió ser escrito muy aprisa.

Devoción popular, imagen culta. Las 'aleluias' de la catedral de...

«3. Una ballena de cuya boca salga el Profeta Jonás y esta letra: «Sicut Jonas fuit in ventre Ceti tribus diebus, et tribus noctibus, sic erit filius Dominis in corde terra». El Resucitado.» (S. Mateo 12. 40.) (Fig. 8)

«4. Quis revolvat nobis lapidem. Las tres Marías caminando con pomos al sepulcro, en cuya lápida ya levantada ha de estar un Angel, muy lleno de resplandores el rostro y su vestidura blanca: con una tarjeta en la mano que diga: «Nolite timere: scio enim qd Jesucristus queritis qui Crucifixum est, Non est hic. Surrexit enim sicut dixit» (Mat. 28. 5). (De este motivo se grabaron dos estampas. En la llegada al sepulcro, se alarga la inscripción) «Quis resolvat nobis lapidem ab ostio Monumenti» (San Marcos 16. 3). En el otro cambia algo la inscripción en la plancha: «Nolite timere: scio enim quia Crucifixum quaeritis Jesu surrexit: Venite et videte locum ubi positus erat Doms.» (San Marcos 16. 6) Evangelio del Domingo de Resurrección. (Fig. 9).

«5 Exurge gloria Mea.» (Salmos 57. 9). «La Virgen en su retiro y Cristo resucitado se le aparece. Y debajo esta letra: «Secundum multitudinem dolorum meorum in corde meo; consolationes tuae laetificaverunt animam meam». (Salmos 94. 19)

«6. La Magdalena fuera del Monumento llorando; y el sepulcro entre dos ángeles, sentados de blanco; y esta letra: «Mulier, quid ploras? Y el Resucitado en traje de hortelano diciéndole también: «Mulier, quid ploras?. Quae quaeris? Dico tibi ubi posuisti eius.» (S. Juan 20. 13 y 15)

«7. San Pedro detrás de San Juan caminando acelerados al sepulcro. «Currebat aute duo simul, et ille alius discipulus precucurrit citius Petro». (S. Juan 20. 4).

(Falta el 8) «9. De Jerusalén dos caminantes a la villa o castillo de Emaus, y en igual disfraz de caminante Cristo Señor nuestro acercándose ya a ellos con esta letra: «Qui sunt hi sermones quos confertis ad invicem?». (S. Lucas 24. 17) Evangelio del Lunes de Pascua. (Fig. 10)

«10. Los mismos dos caminantes, volviéndose de Emaús a Jerusalén diciendo: «Nonne cor nostrum ardens erat nobis dum loqueretur invia?». (S. Lucas 24. 32 y 33) (No se grabó este motivo)

«11. Dentro de un Cenáculo 11 discípulos sentados en ademán de estar viendo a los dos caminantes que venían de Emaus, con las puertas cerradas «Quod surrexit

Dominus veré» (Secuencia de la Misa de Resurrección). (La inscripción en la estampa del Resucitado). «*Se ha de representar a Cristo que se deja ver en medio de ellos diciendo «Pax vobis» Y esta tarjeta:»Ego sum nolite timere, videte manus meas, et pedes meos, quia ego ipse sum: Palpate et videte, quia spiritus carnem et ossa non habet, sicut me videtis habere».* (S. Lucas 24. 36 y 38)

«12. En el mismo cenáculo con las puertas cerradas represéntese el mismo congreso con Santo Tomás. Y a Cristo que se les hace visible diciendo «Pax Vobis». Y esta tarjeta: «Nisi videro in manibus eius fixurg elaboris, et mittam digitus meis in locis elaboris; et mitus manum meam in latus eius non credam» Y enfrente a Cristo diciendo «Pax Vobis». «Ynter digitus tuus, et vide manus meas, et offer manum tuam, et mitte in latus meum: et nolli esse incredulus sed fidelis». (S. Juan 20. 25 y.27.). Evangelio del Domingo 1º de Pascua.(Se escogió la segunda inscripción).

«13. Representa el Mar de Tiberiades y embarcados a pescar 7 discípulos; y a la orilla del mar represéntese a Cristo diciendo: 'Pueri num quid pulmentaris habetis?' Y uno desde la barca diciendo «Non.» Y otro. Y esta tarjeta: 'Mittite in dextera navigij rete.» (S. Juan 21. 5.6) (Fig. 11).»

«14. Represéntese el mismo barco, tirando ya todos de la red, atestada de pescado y Cristo a la orilla: San Juan diciendo: «Dominus est». Y San Pedro arrojándose al mar para llegar a tierra.» (S. Juan 21. 7)

«15. «Afferte de piscibus quos prendidisti nunc». (S. Juan 21. 10). «Represéntese a todos sentados en la orilla con un fuego en medio, en que se vean algunos pescados asándose, y que otros están ya comiendo de ellos y a Cristo en su compañía diciendo a Pedro: Petre, amas me?. Y una tarjeta:»Tu scis Domine quia amo». (S. Juan 21. 15). (No se grabó).

Hay después una relación en la que se incluyen los temas de la Catedral, la ciudad y la Resurrección, motivo principal de la serie que se grabó con la inscripción citada en el nº11, y se repiten en el folio primero citando la de los Mártires y la Aleluia. De ésta realizó un escueto diseño entrecruzando cuatro veces la palabra ALELUIA formando una cruz que se rodea por la inscripción «Haec Dies Quam Fecit Dominus Exultemus et Laetemur in ea». (Salmos 117. 24). .

El único motivo grabado que no se ordena en este borrador (y que posiblemente se incluiría en la redacción definitiva) representa a una de las Santas Mujeres arrodillada ante el sepulcro cerrado y la acompaña la inscripción «Sepulcrum Christi viventis: et Gloriam vidi resurgentis: Angelicos testes Sudarium et vestes» (Secuencia de la Misa del Domingo de Resurrección).

Devoción popular, imagen culta. Las 'aleluias' de la catedral de...

Las críticas que el programa recibió en Madrid fueron muy favorables. Manuel Salvador Carmona escribió a Barbán que los temas gustaron tanto al pintor como a otros profesores «*por ser nuevos, gustosos y verdaderos*», e indicándole que la Catedral de Burgos había tenido igual idea²⁶. Más tarde al revisar el trabajo los profesores de la Academia, el agente traslada la opinión de éstos que también enfatizaron la singularidad de los temas ya que a nadie se le había ocurrido hasta ese momento la idea de relacionar la imagen con el tema de la Resurrección, ponderando mucho la idea, texto y obra. Incluso traslada un elogio de «*D. Pedro Antonio de la Puente (alias Pons)*», que lo incluirá en la descripción de Málaga en su *Viage*.²⁷

En cuanto a los modelos, parece deducirse de la documentación que, además del diseño de la Aleluia, Barbán enviaría los motivos específicos de Málaga, aunque no conocemos la vista de la ciudad ni la de los Mártires que no llegarían a grabarse entonces. La fachada de la Catedral es indudable que se llevó desde Málaga y se interpretaría un poco libremente sobre todo en el remate de las torres. Coincide en la parte superior de la portada con los diseños que realizaron los arquitectos Bada y Ramos en 1738, pero hay cambios en el cuerpo de luces, en la misma torre y en el remate, formado por volutones de espíritu rococó que parecen indicar que se utilizó un dibujo representando la Catedral tal como se pensaba terminar en aquella fecha, que pudo realizar Ramos como Maestro Mayor²⁸, quien después concebiría una coronación más clásica ya que los dibujos que realizó poco antes de morir y que grabó Francisco Muntaner en 1784 rematan el cuerpo central de la fachada con un edículo clásico²⁹.

Para los temas de la Resurrección el mentor del programa daría las indicaciones y los textos dejando libertad a los artistas para la composición y arreglo de los motivos, aunque es posible que también propusiera modelos. Estos, que habían grabado estampas de Aleluia³⁰, al incluir el texto dispusieron la palabra Aleluia en la parte superior en una filacteria y reservaron la zona inferior para el versículo, como era habitual en muchas estampas, lo cual viene a coincidir con las del libro *Evangelicae Historiae Imagines..* del Padre Nadal, que representan un punto cul-

²⁶ A.C.M. Leg. 358 n°7 (cartas de 18-12-1772 y 4-1-1773).

²⁷ A.C.M. Leg. 358 n°7 (carta del 5-3-1773) No habla de estas Aleluias D. Antonio Ponz en su libro, sí alude a otras imágenes en que la Catedral aparece completa con las dos torres, pero se refiere a los dibujos de Antonio Ramos que también se grabaron en Madrid en 1784 (PONZ, A.: *Viage de España*, Madrid, 1794, vol XVIII, pág. 180).

²⁸ En enero de 1772 se abonaron ciertas cantidades a Ramos por los diseños de los nuevos cancelos y una lámina que se envió a Madrid (LLORDEN, A.: *Arquitectos y canteros malagueños*. Avila, ed. de El Escorial, 1962, pág. 160). No se afirma que esta lámina sea la fachada de la catedral, además el pago es un poco anterior al inicio de las gestiones, pero los diseños que se enviaran fuera debía realizarlos el Maestro Mayor.

²⁹ A.C..M. Actas Cap. n° 55, fol. 33v (1784). Biblioteca Nacional Col. *Diseños de la Catedral de Málaga*, Est. 18565. (Son los citados por Ponz).

³⁰ «Estampas. Cinco siglos ..», *Catálogo de la Exposición...*pág. 60, n°62.

minante del método de oración preconizado por San Ignacio, y por su conexión imagen-texto fueron muy elogiadas en su tiempo³¹. Dada la enorme difusión que tuvo esta obra no sería de extrañar que hubiera servido de sugerencia a Barbán, pues, además, el único motivo del programa (salvo los temas locales) que no está inspirado en el Evangelio o en el ritual de la Misa, la aparición de Cristo a la Virgen el mismo día de la Resurrección, también se encuentra entre las imágenes del P. Nadal. Y si pudo servir de inspiración al canónigo, pudo también indicarse, si no como modelo al menos como referencia, ya que hay mucha diferencia entre los grabados manieristas de los Wierix y los de estas aleluias de espíritu rococó; por otro lado las estampas flamencas son mucho más complejas, y con sus diferentes escenas y letras que remiten a los textos se convierten en un recurso de la memoria para la oración y la meditación³². (Figs. 12 y 13).

Galcerán utilizaría las primeras láminas como modelos, aunque hay variaciones estilísticas, y sólo dibujó la estampa de los Mártires, que se ajusta a la iconografía más conocida en Málaga, y la de la Virgen de los Reyes. Esta no sigue el modelo de la que está en la Catedral que según la tradición trajeron los Reyes Católicos, y en su altar está acompañada por las figuras orantes de éstos que realizó Pedro de Mena y son réplica reducida de las de la capilla mayor de la Catedral de Granada³³. La que diseñó Galcerán es una Virgen con manto amplio triangular, sobre peana rococó y con el Niño en posición muy movida al igual que la figura del Rey que sólo hinca una rodilla. La estampa de la fachada de la Catedral, respecto a las más relacionadas con la obra de Madrid, la interpreta más libremente en el cuerpo de luces y ajusta mejor el remate de las torres³⁴. (Fig. 14)

³¹ *Adnotationes et Meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto Missae Sacrificio toto anno leguntur: cum eorum Evangeliorum Concordantia. Auctore Hieronymo Natali*, Antuerpiae 1607 (Ed. facsimil, Barcelona, ed. Albir, 1975. Con estudio de RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «Las 'Imágenes de la Historia Evangélica' del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y de la Contrarreforma», pág. 8.

³² R. DE LA FLOR, F.: *Teatro de la Memoria*. Junta de Castilla y León, 1988, pág. 82.

³³ *Pedro de Mena 1628-1688*. Junta de Andalucía, 1988. Catál. Exposición., pág. 250.

³⁴ La estampa de la Catedral de la plancha nº2 es diferente a la de Galcerán, pero tampoco es exacta a la de Madrid, pues Medina Conde incluyó esta Aleluia en su manuscrito *Antigüedades y edificios suntuosos de la ciudad y obispado de Málaga, obra sucinta que ordenó para responder a las preguntas de un sabio viajero el Sr. Dr. D. _____*, Canónigo de la Catedral de Málaga, año de 1782, fol.69, lám. XVIII. La de Medina Conde, al ser más antigua, tenía que ser la de Madrid. También le fue enviada al viajero inglés Francis Carter, corresponsal tanto de éste como de Barbán y en su libro *Viaje de Gibraltar a Málaga*, Londres, 1777 (ed. facsimil Málaga, Diput. Prov., 1980), lám. pág. 314, reproduce a la Catedral con dos torres y con bastantes relaciones formales con el modelo de la Aleluia. Lo corrobora Barbán en un manuscrito que fue enviado a Carter por los dos canónigos, al indicar que por amistad a su tocayo le manda la descripción de la Catedral, cuyo aspecto exterior puede comprobar por la estampa de Aleluia grabada en 1772 que le adjunta, advirtiéndole que el remate de la torre, que se hacía entonces, difería un poco. (*Manuscript description of Málaga, his Cathedral and Alcasabas, by D. Francisco Barbán, of the Cathedral of Málaga, and Christobal Medina Conde, cannon of the same church, adress and dedicate to Francis Carter. Esq. 1773.*, fol. 14. (Ambos manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid). También se conserva un ejemplar de la estampita de la Catedral en la Sala Temboury de la Biblioteca Provincial de Málaga, pero es algo diferente a la del manuscrito de Medina Conde y a la de esta plancha, luego en fecha intermedia pudo hacerse otra estampación con retoque. Se conserva un ejemplar grabado de la plancha nº1 completa en el A.D.E. (Grab. relig. Band. A-6 nº25).

En cuanto a la intervención del grabador de la Cerda, en algunas de estas láminas es parcial. La nº1 sólo debió retocarla pues comparte la firma con Galcerán, así como la nº 3 cuyo retoque fecha en 1805. Pero de ésta hay una versión casi exacta (la nº4) firmada exclusivamente por él y fechada en 1807, que pudo grabar él mismo tomando la anterior como modelo. Finalmente la nº 2 está firmada por él pero no fechada y pienso que también pudo grabarla él mismo, pero siguiendo el modelo de las anteriores. Las imágenes mantienen el tono nervioso y ligero propio del rococó, que se encuentra en grabados de finales del siglo XVIII; sólo la estampa de la izquierda, que representa a un San Rafael muy rígido que desentona en el conjunto, la dibujaría de la Cerda, posiblemente copiando el del altar en la Catedral que realizó el escultor dieciochesco Fernando Ortiz³⁵. (Fig. 15).

Contradicciones de estas estampas

La estampa de devoción popular cumple el objetivo de impulsar la piedad de las gentes sencillas lo mismo que un gran retablo, pero con la ventaja de que por muy poco dinero, o incluso regalada, se podía mantener en el interior de la casa. Entre ellas son de destacar, como señala Carrete Parrondo, los «Goigs» de Cataluña que se componían con una estampa en honor de la Virgen o de los Santos y una larga oración ordenada alrededor de ésta, limitándose a un solo pliego, y se entonaban al final de las funciones religiosas desde tiempo inmemorial; parece que recogen cantos del pueblo y a través de ellos se puede estudiar paso a paso el proceso de la poesía mística popular, insistiendo los estudios realizados sobre ellos en el carácter folclórico-religioso de esta rama popular³⁶.

De los Villancicos que editaba la Catedral de Málaga y que se cantaban por Navidad, también se ha aludido a su carácter popular, pero ya el profesor Alvar indicó que aunque usen de las estrofas populares la veta culta es indudable, ya que respondían a un encargo nada menos que eclesiástico, que se hacía a poetas conocidos y a músicos de diferentes ciudades y los elementos cultos aparecen por doquier³⁷. Los problemas que se planteaban cuando no encontraban poeta para la composición de los textos quedan reflejados en las Actas del Cabildo³⁸.

³⁵ Quiero agradecer al grabador Francisco Aguilar, director del Taller Gravura de Málaga, sus orientaciones técnicas.

³⁶ BATLLE, J.B.: *Los Goigs a Catalunya. Breus consideracions sobre son origen y sa influencia en la poesia mística popular*. Barcelona, 1924, pág. 9.

Los Goigs a Catalunya en lo secle XVIII, Barcelona, 1925, pag. 8.

³⁷ ALVAR, M.: Op. Cit. págs. 8 y 47.

³⁸ A.C.M. Actas Cap., vol. 51, fol. 469 (12-3-1772).

Al echarse sobre el pueblo estas Aleluias del siglo XVIII, no hay duda de que van dirigidas a él para estimular su devoción. Pero no quiere esto decir que fueran populares, porque si a la imagen puede llegar el vulgo, no así al conjunto de la estampa que tiene su texto en latín. Además cuando indicaba el agente los pretendientes que tenían las láminas y cómo tenía que defenderlas, expone su opinión de que «no merecen la pena de que se arrojen al saqueo del pueblo, sino que se presenten y pongan en marcos y cristales en los gabinetes»³⁹. La Catedral de Málaga adoptó una solución de compromiso ya que eran pocas las que, recortadas, se tiraban como lluvia de estampas (unas cincuenta), repartiéndose otras en pliegos a los cargos de la Catedral, Sagrario y Palacio Episcopal y hay constancia de que las recibieron al menos hasta 1809.

Además el mensaje es doble. La imagen visual siempre fue utilizada como instrumento de captación personal a través de los sentidos, y más aún tras el Concilio de Trento y el uso que de ella hicieron los jesuitas⁴⁰. Las Aleluias de la Catedral de Málaga ofrecen una doble lectura. Podían ser miradas y admiradas y con el apoyo de los Sermones de la Semana Santa y del Evangelio, su mensaje podía llegar al pueblo y ser comprendido, pero al texto del pie sólo podían acceder los cultos, aquellos que manejaban el latín, entonces casi limitado al clero. Por tanto esta «estampa popular», en su secuencia completa, se convierte en imagen de meditación, aunque mucho más sencillas que las «*Imágenes de la Historia Evangélica*» del padre Nadal, con las que vienen a coincidir en la relación imagen-texto. Pero también en estas Aleluias se siguen las directrices ignacianas y de Trento que aconsejaban acompañar de imágenes los misterios de la fe para ilustrarlos y comprenderlos, siendo un ejemplo más de la eficacia del método óptico-intuitivo de oración que había divulgado San Ignacio⁴¹.

³⁹ A.C.M. Leg. 358 nº7, carta de 30-4-1773, y Leg. 358 nº6.

⁴⁰ FREEDBERG, D.: *El Poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, ed. Cátedra, 1992, págs 216 y ss.

⁴¹ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: Op. Cit. págs 11 y 15.

SEBASTIAN, S.: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, ed. Alianza, 1981, pág. 63.



Fig. 1. Aleluias de la Catedral de Málaga. Firmadas por Vicente Galcerán y José de la Cerda (A.C.M., leg. 358, lám. 1)

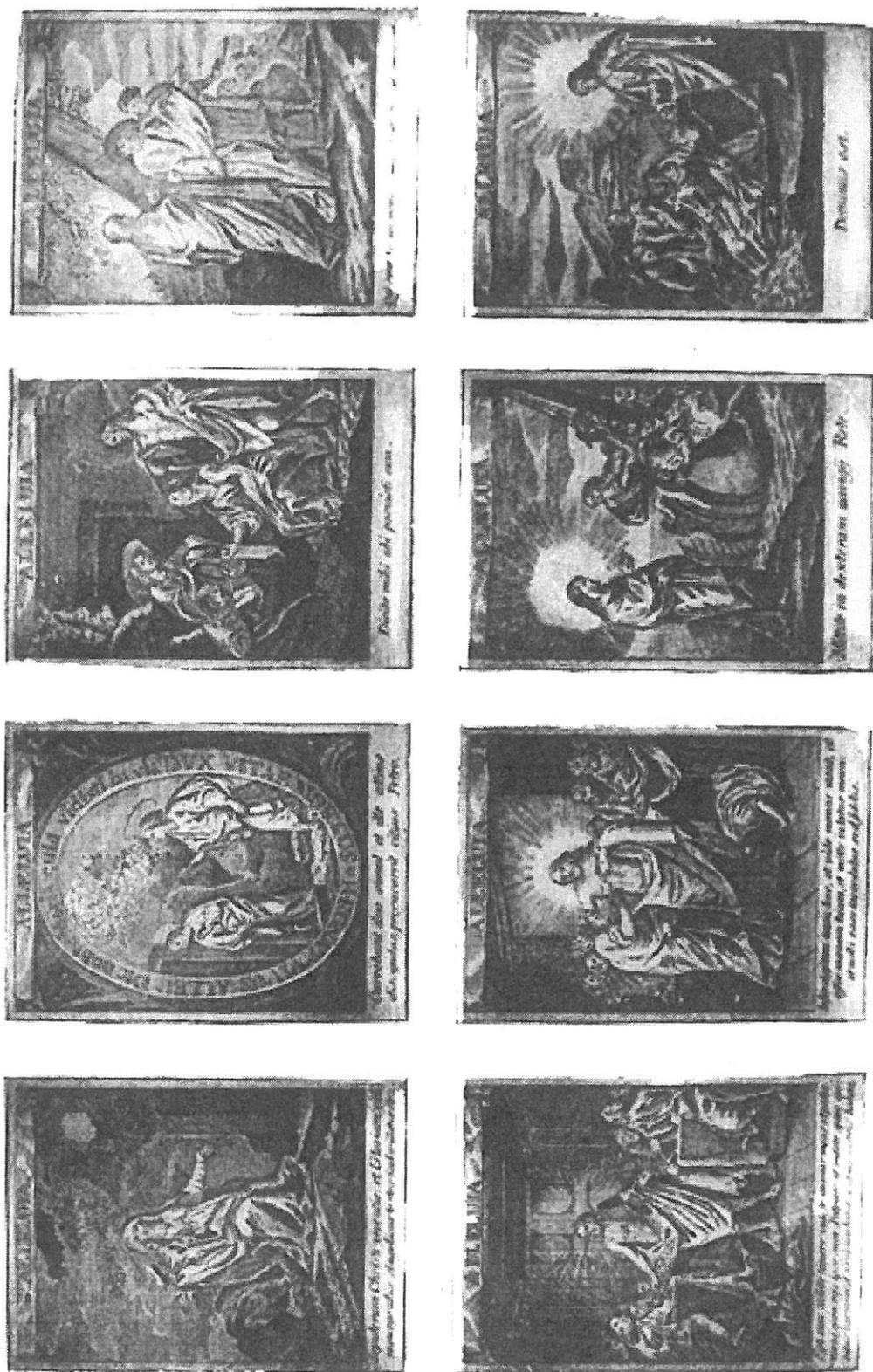


Fig. 2. Aleluias de la Catedral de Málaga. Firmadas por Vicente Galcerán (1786) y José de la Cerda (1805) (A.C.M., leg. 358, lám. 3)

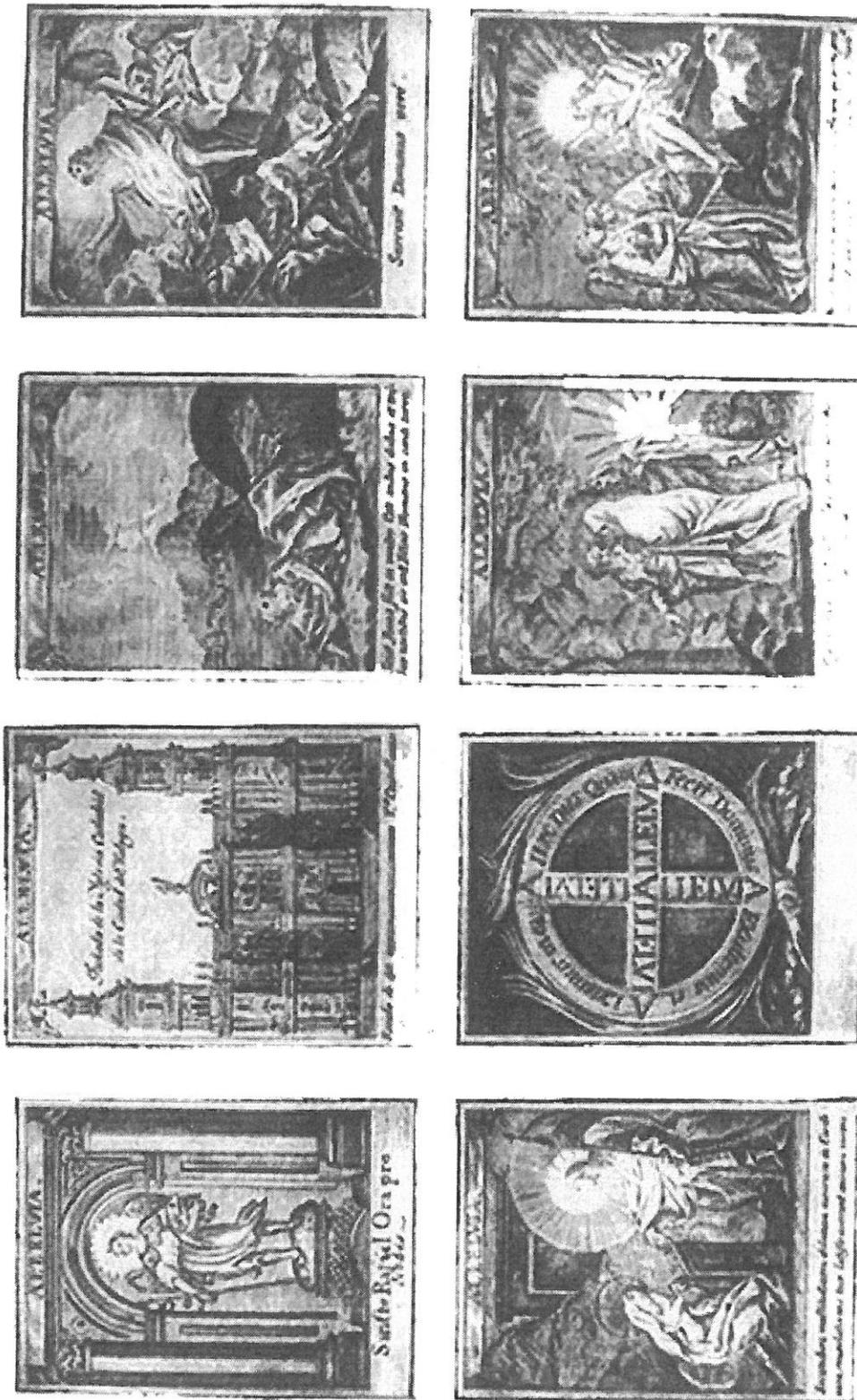


Fig. 3. Aleluias de la Catedral de Málaga. Firmadas por José de la Cerda (A.C.M., leg. 358, lám. 2)



Fig. 4. Aleluias de la Catedral de Málaga. Firmadas por José de la Cerda, 1807. (A.C.M., leg. 358, lám. 4)

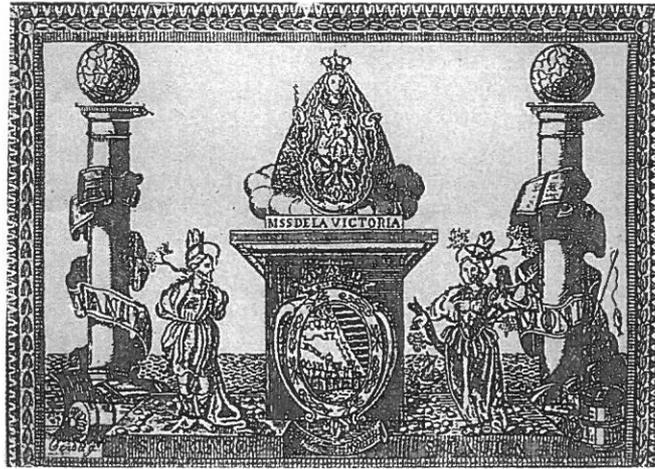


Fig. 5. Patente de Sanidad, por José de la Cerda (A.M.M.)



Estatua encontrada en la Necrópolis de Málaga el día 10 de Julio de 1789 al hacer los cimientos para la R. Aduana. Tiene cerca de 2 v. de alto.

Dibujó y gravó D. José de la Cerda

Fig. 6. José de la Cerda. Ilustración para la obra de Medina Conde.



Fig. 7. José de la Cerda. Grabado devocional (A.D.E.)



*Sicut, Jonas fuit in ventre Celi tribus diebus et tri-
bus noctibus sic erit Filius Hominis in corde terre.*

Fig. 8. Aleluia de la Catedral de Málaga. Jonás.



Fig. 9. Aleluia de la Catedral de Málaga. Las tres Marías en el Sepulcro.

*Nolite timere seorsum quia Crucifixum queritis prout
surrexit, vultu et videte locum ubi positus erat Dominus.*



Qui sunt hi sermões quos confectus ad invicem.

Fig. 10. Aleluia de la Catedral de Málaga. Cristo y los peregrinos de Emaús.



Mittit in dexteram navigij Retem.

Fig. 11. Aleluia de la Catedral de Málaga. La pesca en el Mar de Tiberiades.



Secundum multitudinem dolorum meorum in Corde meo, consolationes tuæ letificaverunt animam meam.

Fig. 12. Aleluia de la Catedral de Málaga. Aparición de Cristo a la Virgen.



Fig. 13. Ilustración del libro *Evan-
gelicæ Historiæ Imagines*, de J. Nadal.



Fig. 14. Aleluia de la Catedral de Málaga.
Fachada de la Catedral.



Fig. 15. Aleluia de la Catedral de Málaga.
San Rafael.