

# **CRISTO ESPERANDO LA CRUCIFIXIÓN: EL HALLAZGO DE UNA PINTURA DE JOSÉ MAEA COPIANDO A ALONSO CANO Y LAS VERSIONES GRÁFICAS DE ÁLVAREZ DE MON**

## **CHRIST AWAITING CRUCIFIXION: THE DISCOVERY OF A PAINTING BY JOSÉ MAEA COPYING ALONSO CANO AND THE GRAPHIC VERSIONS BY ÁLVAREZ DE MON**

Vicente Guerola Blay<sup>1</sup> y María Castell Agustí<sup>2</sup>

Recibido: 24/10/2022 · Aceptado: 28/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.35978>

### **Resumen**

Alonso Cano lleva a término a mitad del siglo XVII un lienzo con la representación de *Cristo esperando la crucifixión* influido por el naturalismo severo. No debió de pasar desapercibida esta pintura en el neoclasicismo, en tanto que dos autores como José Maea (1759-1826) y Manuel Álvarez de Mon (f. 1809) utilizaron este modelo según dos fórmulas diferentes: el primero, a través de una copia al óleo como objeto de aprendizaje y el segundo, con un dibujo y posterior grabado para optar a un premio en forma de concurso de la Academia de San Fernando.

En el presente trabajo se estudian los aspectos artísticos, estéticos, iconográficos, de análisis de fuentes gráficas, así como de la historicidad propia de las obras.

Con la exposición de una pintura inédita de Maea y las versiones gráficas de Álvarez de Mon, podemos analizar una convergencia hacia el estudio de una pintura barroca bajo los postulados del academicismo.

### **Palabras clave**

Alonso Cano; José Maea; Manuel Álvarez de Mon; copia; aprendizaje académico

### **Abstract**

In the mid-17<sup>th</sup> century, Alonso Cano completed a canvas depicting «Christ awaiting crucifixion», influenced by the so-called severe naturalism.

This painting did not went unnoticed in Neoclassicism, as two artists such as José Maea (1759-1826) and Manuel Álvarez de Mon (d. 1809) used this model according to

- 
1. Universitat Politècnica de València. C. e.: [vguerola@crbc.upv.es](mailto:vguerola@crbc.upv.es)  
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-5223-7737>>
  2. Universitat Politècnica de València. C. e.: [mcastell@crbc.upv.es](mailto:mcastell@crbc.upv.es)  
ORCID: <<https://orcid.org/0002-2561-2666>>

two different formulas: the first by means of an oil painting as an object of learning and the second by means of a drawing and subsequent engraving for a prize in a competition organized by the San Fernando Academy.

In this work, we will study the artistic, aesthetic and iconographic aspects, the analysis of graphic sources, as well as the historicity of those artworks.

With the exhibition of an unpublished painting by Maea and the graphic versions by Álvarez de Mon, we have materialised a convergence towards the study of Baroque painting under the postulates of academicism.

**Keywords**

Alonso Cano; José Maea; Manuel Álvarez de Mon; copy; Academic apprenticeship

.....

BAJO DIFERENTES ADVOCACIONES y representaciones pasionistas, se ha venido a personificar, en materia de arte, el momento previo en el que Cristo va a ser dispuesto sobre la cruz. Así, títulos como: «Cristo esperando a la crucifixión», «Cristo sobre la piedra fría», «Preparativos para la crucifixión», «El último reposo de Cristo» o «El descanso de Cristo», se refieren a la circunstancia del acontecimiento en el Calvario; mientras que denominaciones como: «Cristo de la Piedad», «lastimoso», «de la Clemencia» o «El Cristo de la Humildad», -especialmente este último muy difundido como invocación en la tradición hispánica-, toman su denominación del estado anímico de Jesús.

En el presente artículo trataremos de exponer las implicaciones que entraña el hecho de la realización de copias de maestros antiguos, según dos fórmulas diferentes de aproximación artística. La copia siempre ha tenido una presencia fundamental en los procesos de aprendizaje, desde los métodos de los talleres tradicionales o gremiales, hasta la aparición de las academias. Copiar significa reproducir y, con ello, la labor de observar soluciones previas al hecho creativo propiamente dicho. Original y copia en este sentido son términos radicalmente opuestos. El primero significa único, novedoso, fruto del acto creativo y de la inventiva de su autor. En contraposición, la copia, de entrada, parece supeditada al ineludible dictado del original, el cual ha servido de modelo para hacer otro semejante, y que nunca podrá ser sustituido por el que trata de emularlo. Estas definiciones pueden resultar en exceso sinópticas, dado que más allá del copista como reproductor podemos encontrar otras acciones importantes. Así, la copia merece, en muchos casos, el calificativo de «formación» en manos de aprendices, como herramienta de adquisición de destrezas resueltas previamente en el original. En cambio, a menudo nos encontraremos con copias que se permiten la libertad de introducir y analizar, a través de versiones propias, la interpretación, más o menos, semejante a la obra primigenia.

El segundo supuesto para la copia se encontraría en la base de la difusión de un original por medio de la estampa y la obra gráfica. En este sentido, en la copia debe prevalecer el respeto absoluto a la fuente original, para convertir el hecho en una mera circunstancia de reproductibilidad. El mundo de la obra gráfica fue fundamental para difundir obras de arte entre un público amplio, que de otra manera jamás hubiesen alcanzado su disfrute y conocimiento, permitiendo a través de su reproducción campos diferentes de transmisión: la imprenta como método de ilustración y la estampa como obra única, objeto de admiración por parte de estudiosos y colecciónistas, para finalmente ser utilizadas como fuente gráfica de inspiración en manos de artistas.

Este es el caso del lienzo de *El Cristo esperando la crucifixión*, tradicionalmente conocido como *El Cristo de la Humildad* que pintara Alonso Cano (Granada, 1601-1667), entre 1635 y 1643, según diversos autores, y que actualmente se conserva en el crucero derecho de la Capilla del Santísimo Cristo de la Redención, en la madrileña iglesia de San Ginés. Transcurridos aproximadamente ciento cincuenta años, en 1781 el pintor valenciano José Maea realiza una copia de aquel. Esta pintura, recientemente descubierta en manos del colecciónismo privado, presenta ciertas particularidades que podríamos denominar como únicas. Se trata de una obra autógrafa, fechada y realizada en Madrid, prácticamente con seguridad copiada con la visión directa del original. Sin

embargo, la diferencia de escala entre el lienzo de Cano y el formato relativamente pequeño de Maea denotan, en este último, el interés por el detalle a través del estudio pormenorizado de la obra del maestro andaluz. En este sentido, la pintura de Maea muestra un interés explícito en la copia como modelo de aprendizaje, si bien el académico valenciano fue incapaz de renunciar a ciertas premisas que alejan su estilo, inmerso en el neoclasicismo, del naturalismo barroco de la obra de Cano.

Una segunda aproximación a *El Cristo de la Humildad* de San Ginés fue el dibujo y posterior grabado que realizase Manuel Álvarez de Mon, cuyo tema fue propuesto por la Academia de San Fernando de Madrid para el concurso de 1802, a través del cual alcanza el premio dotado con Medalla de Oro de una onza. En este caso, la obra gráfica responde a un objetivo diferente a la copia como aprendizaje, para convertirse en objeto de divulgación y conocimiento de una obra estimada como extraordinariamente importante en la producción de Alonso Cano, no permitiéndose Álvarez de Mon ninguna licencia interpretativa y limitándose al estudio particularizado del original.

### UNA PINTURA DE JOSÉ MAEA COPIANDO *EL CRISTO DE LA HUMILDAD DE ALONSO CANO*

El ejemplo del pintor José Maea, en relación a su formación artística, no deja de repetir algunos esquemas que se reproducen en otros tantos autores de la escuela valenciana. Un primer aprendizaje en el taller o alrededor de un pintor local, seguido del ingreso como alumno en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde a partir de las aspiraciones y pretensiones de alcanzar un mayor rango a nivel nacional se traslada, en edad muy temprana, a Madrid para seguir su instrucción pictórica en la Academia de San Fernando.

Posiblemente no nos encontremos ante uno de los maestros de mayor renombre entre la nómina de la escuela valenciana del academicismo, sin embargo, en Maea concurren una serie de circunstancias que permiten reconocer en su trayectoria profesional a un pintor de grandes dotes y de una notable habilidad en materia gráfica. Sus dibujos podrían estar considerados entre los mejores ejemplos del panorama nacional de la época.

La aparición recientemente de un lienzo de pequeño formato con la representación de Cristo en el momento de los preparativos para la crucifixión, (FIGURA 1) firmado y fechado, nos ha permitido aproximarnos a los años inmediatos a su establecimiento en Madrid, según reza en la inscripción del margen inferior izquierdo de la pintura:

«J[ose]ph Maea lo p[intó]. en M[adrid]. Año / 1781» (FIGURA 2)

Esta obra refleja los ideales de la formación académica a través del sistema de la observación y copia de los maestros considerados antiguos. Más allá de la anodina reproducción sistemática de un *ex-novo*, Maea hace constatar un viraje hacia un trabajo con tintes de ejecución personal, una especie de readaptación estilística en el tiempo. De la fuente gráfica original, *El Cristo de la Humildad* de

Alonso Cano, de considerable formato, a la escala pequeña del ejercicio de copia y aprendizaje realizado por Maea, se pueden establecer una serie de parámetros de comparación por encima de cuestiones fundamentales, como una equiparación estilística, técnica o de tamaños de las obras.

En la representación se sitúa la figura de Cristo, despojado de sus vestiduras y sentado sobre una roca en el momento previo a su crucifixión, de donde surge la advocación como «Cristo sobre la piedra fría», justo en el instante en el que dos sayones se encuentran realizando los preparativos de agujerear la cruz para facilitar la ejecución. El cuerpo de Cristo se presenta de perfil, con gesto espontáneo cruza los pies y recoge sus manos anudadas, arqueando ligeramente el torso e inclinando la cabeza hacia adelante y dirigiendo la mirada hacia los verdugos con rostro compungido. En segundo término, y vistos detrás de un terraplén en el margen inferior izquierdo, se sitúan las figuras de la Virgen, san Juan y la Magdalena. En el fondo, entre personajes, destaca un conjunto arquitectónico que bien podría ser el convento de las Madres Dominicas que fundó el Conde-Duque de Olivares en Loeches y a la derecha el panteón que fuera del Conde-Duque, hoy de la Casa de Alba<sup>3</sup>.

Maea debió copiar en la misma iglesia madrileña de San Ginés *El Cristo de la Humildad* de Alonso Cano. No es extraño que esta obra del afamado pintor granadino fuese objeto de referencia y estudio por parte de los pintores con ánimo de aprender de los grandes maestros del Barroco hispánico (FIGURA 3). Maea aportó



FIGURA 1. JOSÉ MAEA, *EL CRISTO DE LA HUMILDAD*, ÓLEO SOBRE LIENZO, 1781. VALENCIA. Colección privada



FIGURA 2. JOSÉ MAEA, FIRMA AUTÓGRAFA EN *EL CRISTO DE LA HUMILDAD*, ÓLEO SOBRE LIENZO, 1781. VALENCIA. Colección privada

3. Montes, José Luis; Quesada, José María: «Capilla del Santísimo Cristo de la Redención».

Disponible en línea: <http://www.parroquiasangines.es/un-recorrido-por-las- obras-de-arte-del-templo-parroquial-2/14-capilla-sacramental/> [Consulta 11-06-2021].

la información de la copia en la cara posterior de la obra, si bien este reverso, en la actualidad, presenta un entelado que nos oculta esta inscripción. Pensamos que el anónimo restaurador transcribió la notificación que iba a quedar oculta, para que volviese a ocupar el reverso del soporte de tal modo que no se perdiese la información inherente a la misma, bajo la inscripción:

«Por Obra de Alonso Cano»



FIGURA 3. ALONSO CANO. *EL CRISTO DE LA HUMILDAD*, ÓLEO SOBRE LIENZO, C. 1640-1643, PARROQUIA DE SAN GINÉS, MADRID. Foto cortesía de la Parroquia

Cano fue un artista que podríamos calificar de polifacético, dadas sus incursiones en el terreno de la arquitectura, la escultura y principalmente la pintura, siendo reconocido como una de las figuras fundamentales en el panorama artístico del «Siglo de Oro» español<sup>4</sup>. Formado inicialmente en el taller de carpintería y retablos de su padre, recibió de él las nociones esenciales del dibujo, para trasladarse a la temprana edad de 15 años con su familia a Sevilla, donde fue aceptado como aprendiz en el taller del no menos afamado Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564-Sevilla, 1644). De este, recibió una fuerte influencia en materia técnica y artística, así como también en la instrucción teórica, como uno de los principales tratadistas del momento.

Cano está documentado en Madrid en 1638 como pintor y ayudante de cámara en la decoración del Alcázar y del Palacio del Buen Retiro. En su etapa madrileña se transforma su pintura hacia soluciones que podríamos considerar elegantes y dinámicas, como representativas excepcionales del Barroco, en comparación con sus modelos de formación donde se caracteriza por composiciones graves y de un naturalismo severo. De vuelta a su ciudad natal es ordenado sacerdote y consigue un puesto de canónigo en la catedral, donde realizó diferentes y novedosos proyectos artísticos, incluido el diseño de su fachada, que se construyó con posterioridad a su muerte en 1667.

En un primer momento *El Cristo de la Humildad* fue fechado por el historiador Harold Wethey entre 1635 y 1638, situando cronológicamente su ejecución durante la etapa sevillana del pintor. Otros autores como Leticia Frutos apuntan en cambio, una fecha de realización más tardía, ya que, en el proceso de restauración del lienzo llevado a término en 1998 se pudieron constatar soluciones técnicas próximas a las fórmulas de Tiziano, que Cano bien pudo conocer a través del estudio de las Colecciones Reales con ocasión del incendio del Palacio del Buen Retiro y proponiendo entre los años 1640 y 1643 una nueva cronología de producción<sup>5</sup>.

El lienzo aparece en el asiento documental del Archivo de Protocolos de Madrid, vinculado a Dª Francisca Ladrón de Guevara, viuda de D. Pablo Antonio Suárez, juez de quiebras de rentas reales de Carlos II e hija del gobernador D. Martín Ladrón de Guevara<sup>6</sup>. La pintura formó parte de su oratorio privado y fue donada en 1682, por esta misma señora, a la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés de Madrid, para que se difundiera el culto a esta imagen. Fue instalada en el crucero derecho de la capilla del Santísimo Cristo de la Redención, donde se ha conservado hasta la actualidad<sup>7</sup>.

4. Para una revisión bibliográfica alrededor de la figura del pintor Alonso Cano, se puede consultar: Wethey, Harold E.: *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, Alianza Editorial, 1983; Álvarez, José *et alii*: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentaria (ed.), 1999; VVAA: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de la exposición conmemorativa del IV Centenario. Granada, TF editores, 2001-2002; Aterido, Ángel: *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*. Madrid, Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002; Avilieira, J.: «Alonso Cano», *Álbum Letras-Artes*, 68 (2002), pp. 4-5; VVAA: *Alonso Cano. Arte e iconografía*. Catálogo de exposición. Granada: Arzobispado de Granada, 2002.

5. Frutos, Leticia M.: «Noticias sobre las obras de Alonso Cano en Madrid: el Cristo de la Humildad de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés», *Archivo Español de Arte*, 76, nº 303 (2003), pp. 318-319.

6. Frutos, Leticia M.: *op. cit.*, p. 314.

7. Montes, José Luis; Quesada, José María: *op. cit.*

## LA TRAYECTORIA DE JOSÉ MAEA: DATOS BIOGRÁFICOS

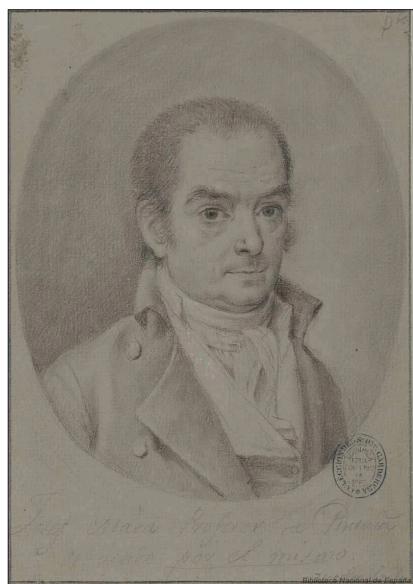


FIGURA 4. JOSÉ MAEA, AUTORRETRATO, (S.F.), LÁPIZ NEGRO Y REALCES DE CLARIÓN SOBRE PAPEL PREPARADO A LA AGUADA GRIS. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (DIB / 15/28/1). Foto cedida por la BNE

José Maea (Valencia, 1759-Madrid, 1826)<sup>8</sup> (FIGURA 4), fue un pintor academicista valenciano de singular importancia que desarrolló una amplia producción artística y desempeñó una destacada labor como miembro de la Real Academia de San Fernando<sup>9</sup>. Sin embargo, tanto su obra como las funciones que ejerció en esta institución son en gran medida desconocidas. Algunos autores, como Esteve o Morales y Marín<sup>10</sup>, han llevado a término algunas aproximaciones a su perfil biográfico, si bien, como señala Alba, efectivamente, han llegado hasta nosotros escasos datos sobre su trayectoria vital y artística<sup>11</sup>.

Perteneciente a la nómina de los pintores retardatarios del academicismo, las obras de Maea son fundamentalmente de carácter religioso y de ejecución convencional<sup>12</sup>. Sin embargo, no deben ser pasados por alto sus trabajos como retratista, entre los cuales destacan los de los duques de Berwick<sup>13</sup>, pertenecientes a la colección de la Casa de Alba y conservados actualmente en el Palacio de Liria (FIGURA 5). Asimismo, gran parte de su producción gráfica en materia de dibujo estuvo encaminada a facilitar el trabajo de distintos grabadores,

tal y como ocurrió con las copias que le fueron encomendadas de los retratos de varones ilustres de la Nación del Real Sitio del Escorial, para realizar posteriormente la serie de grabados *Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas*<sup>14</sup>.

8. Si bien los autores que se han aproximado al perfil biográfico de Maea han señalado 1760 como año de su nacimiento, en la actualidad sabemos que nació a finales de agosto de 1759. Navarrete, Esperanza: «José Maea». En Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico*. Disponible en línea: <https://dbe.rae.es/biografias/19403/jose-maea> [Consulta 30-02-2022].

Se conserva un autorretrato de José Maea en la Biblioteca Nacional de España con la signatura: DIB/15/28/1, realizado con la técnica del dibujo a lápiz negro con realces al clarión sobre papel preparado a la aguada gris; 193 x 137 mm. Disponible en línea: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000184820> [Consulta 05-04- 2022].

9. Vilaplana, David: «Neoclasicismo, Academicismo y Romanticismo: La Pintura», en Aguilera Cerni, Vicente: *Historia del arte valenciano. Del manierismo al arte moderno*. Valencia, Biblioteca Valenciana. Consorci d'Editors Valencians, Tom.4, 1997, pp. 306-307.

10. Estévez, Tomás: «D. José Maea. Pintor 1760-1826», *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, Tomo XLI (1933), pp. 113-122; Morales y Marín, José Luis: «El pintor valenciano José Maea (1760-1826). Noticias documentales y composiciones para ser grabadas», *Archivo de Arte Valenciano*, 78 (1997), pp. 112-133.

11. Alba Págán, Ester: *La pintura y los pintores valencianos durante la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808 - 1833)* (Tesis Doctoral), Universitat de València, 2004, pp.1449-1459. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10803/9966>

12. García, Amundo: *Pintura valenciana*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008, pp.186-187.

13. Estévez, Tomás: *op. cit.*, p. 116. Los retratos de los V duques de Berwick-upon-Tweed: Jacobo Felipe Fitz-James Stuart Stolberg-Geden y su esposa M.ª Teresa de Silva-Fernández de Híjar y Palafox, documentados en 1791, debieron ser encargados con ocasión de su matrimonio que tuvo lugar el año anterior.

14. *Ibidem*; Gallego, Antonio: «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Vol. 42 (1976), p. 64.



FIGURA 5. JOSÉ MAEA, LOS V DUQUES DE BERWICK, 1791, ÓLEO SOBRE LIENZO. PALACIO DE LIRIA. Colección Casa de Alba. Foto cedida por la Fundación Casa de Alba

Maea comenzó su formación en Valencia, ciudad en la que adquiere los primeros conocimientos y nociones en materia artística con el que fuese su maestro el pintor y sacerdote Cristóbal Valero. En la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos fue alumno del prolífico José Camarón (Segorbe, 1731-Valencia, 1803), con quien a menudo se suele confundir su producción por la influencia y la proximidad de sus estilos. En 1777, nuestro autor a sus 17 años se trasladó a Madrid, para ampliar su formación en la Real Academia de San Fernando donde figura como alumno hasta 1786.

En 1790 fue nombrado Académico de Mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tras presentar su lienzo *La resurrección de Lázaro*<sup>15</sup>, que actualmente se conserva en esa misma institución. Este reconocimiento proporcionó a Maea un nuevo cargo consistente en sustituir a los Directores o Tenientes Directores en su ausencia, adquiriendo todas sus funciones, comenzando de esta forma su carrera como docente académico en esta entidad.

Las continuas aspiraciones de Maea alrededor de los cargos importantes de la Real Academia de San Fernando, principal institución de Bellas Artes del Estado, propició que intentase en sucesivas ocasiones alcanzar el cargo de Director. Sin embargo, no fue hasta 1822 con la renuncia de Vicente López, cuando finalmente fue

15. Morales y Marín, José Luis: *op. cit.*, p. 112.



FIGURA 6. JOSÉ MAEA, *VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES*, 1790, ÓLEO SOBRE LIENZO. VALENCIA, CAPILLA DE LA SAPIENCIA. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (INV. UV000026). Foto cedida por la Fundació General de la Universitat de València. Patrimoni Cultural

propuesto para este cargo<sup>16</sup>. Transcurridos cuatro años desde su nombramiento, muere en Madrid el 11 de febrero de 1826, a los sesenta y seis años, después de dos años de un lastimoso estado de incapacidad, casi enteramente ciego y con una grave perturbación mental<sup>17</sup>, dejando tras de sí un extenso legado de dibujos, conservados en gran parte en los fondos del Museo del Prado, así como una trayectoria artística de consolidada reputación. Lamentablemente en Valencia, su ciudad natal, apenas guarda memoria de su legado, a excepción del magnífico lienzo de *La Virgen con el Niño y ángeles* expuesto al culto en la capilla de la Sapiencia de la Universitat de València<sup>18</sup> (FIGURA 6).

### AVATARES HISTÓRICOS DEL CRISTO DE LA HUMILDAD DE MAEA. RAFAEL COMENGE Y LA PROPIEDAD DE LA PINTURA EN EL SIGLO XX

Desconocemos el recorrido y las vicisitudes de la pintura, desde su creación hasta poder situarla en 1920, cuando el diplomático valenciano Rafael Comenge la regala a su amigo Julián Vicedo. No sabemos cómo aparece el cuadro en manos de Comenge, pudo tratarse de un legado testamentario familiar, o bien que fuese adquirida en el comercio de las antigüedades. En cualquier caso, una inscripción manuscrita sobre papel y encolada en el listón inferior del bastidor (FIGURA 7) nos informa, de forma explícita, de su propiedad:

«Este Camarón (...) mi cordial y querido / amigo D. Julián Vicedo. /La Portera- Marzo-1920 / Rafael Comenge»

Sabemos, por tanto, que Rafael Comenge (Alberic 1855-1934)<sup>19</sup>, fue el propietario de la obra hasta que la regaló a su amigo Julián Vicedo, encontrándose en la localidad de La Portera, una pedanía próxima al municipio de Requena, en Valencia. Del receptor de la obra nada hemos podido documentar, en cambio Comenge fue una

16. Estévez, Tomás: *op. cit.*, p.119; Navarrete, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p.72.

17. Navarrete, Esperanza: *La Academia...*, p. 153; Alba Pagán, Ester: *op. cit.*, p. 1456.

18. Blaya, Nuria: «Mare de Déu amb el Nen i àngels», en VVAA: *Herència pintada. Obres pictòriques restaurades de la Universitat de València*. Valencia, Vicerectorat de Cultura, 2002, pp. 212-214.

19. A la temprana edad de 14 años Comenge inicia su formación universitaria en la facultad de Filosofía y Letras de Valencia, estudios que compaginaría con la titulación de Derecho. En 1874, con el propósito de realizar el doctorado en ambas disciplinas se traslada a Madrid donde establece su domicilio, si bien nunca llegó a abandonar la casa natalicia de sus antepasados. Con tan solo 25 años, dirige el rotativo «*El Progreso*» y colabora habitualmente en otros tantos periódicos. Como novelista aborda infinitud de temáticas: jurídicas, sociopolíticas, religiosas, así como de acontecimientos históricos. Fue diputado en Cortes por el distrito de Alberic y fiscal del Tribunal Contencioso-Administrativo de las islas Filipinas hasta 1897. A su regreso a España recibe el cargo de Gobernador Civil en diferentes provincias y Oficial Mayor del Ministerio de la Gobernación, puesto que ostentará hasta su jubilación. Para una revisión bibliográfica alrededor de la figura de Comenge: Arnau, Ramón: «Rafael Comenge, periodista intelectual y político», *Compendio histórico de Alberic y sus hijos*, 1997, p. 262; Rodríguez, José: «Rafael Comenge y Dalmau, escritor», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 85 (2009), p. 174; Comenge, Pilar; Giménez, M.<sup>a</sup> Amparo; Ortega, Enrique: *A Don Rafael...Un hombre fascinante. Vida, obra y herencia cultural de Rafael Comenge Dalmau en su Alberic natal*. Alberic, Ajuntament de Alberic, 2021.

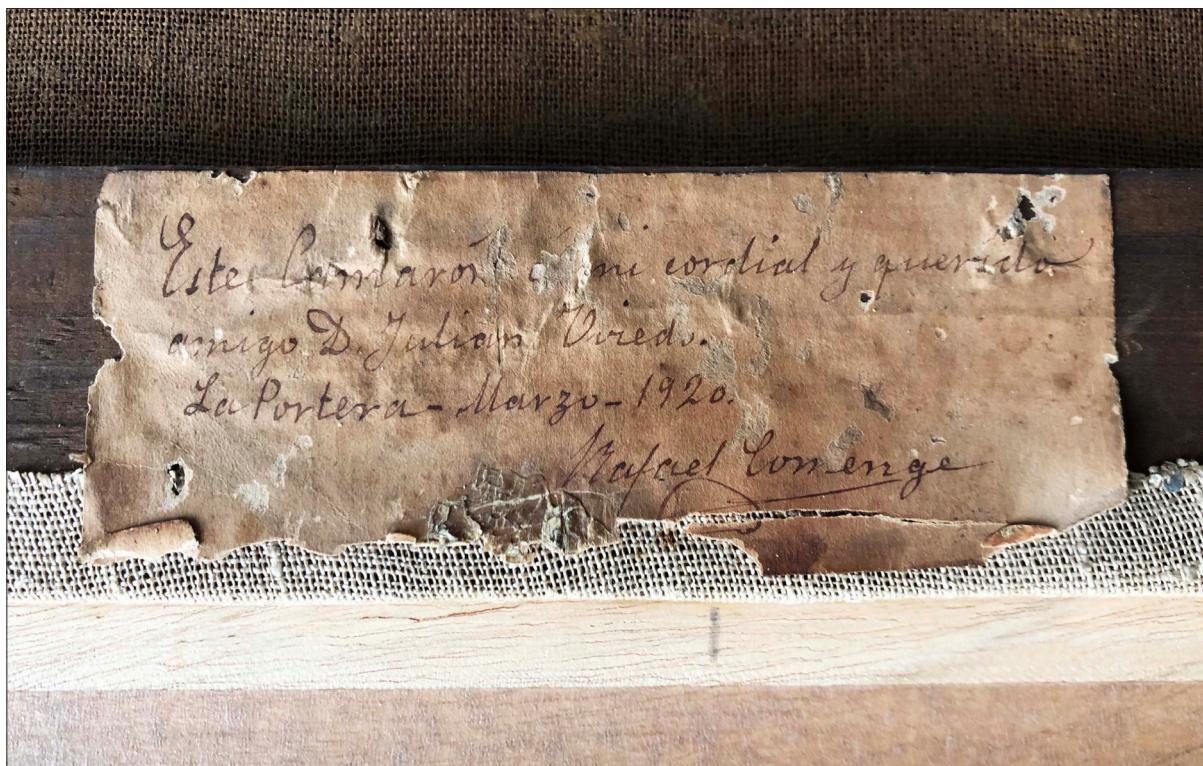


FIGURA 7. CARTELA EN EL REVERSO DEL BASTIDOR DE *EL CRISTO DE LA HUMILDAD* CON LA INSCRIPCIÓN MANUSCRITA DE RAFAEL COMENGE, DOCUMENTADA EN 1920

personalidad polifacética, que tuvo un importante papel durante la Restauración Borbónica, desarrollando una dilatada trayectoria política, aunque se dedicó principalmente al periodismo. Asimismo, tuvo una amplia producción literaria, en la que cabe destacar la novela «*El Roder Micalet Mars*» o «*El Honrado sin honra*», una de las obras que mayor fama le reportó<sup>20</sup>.

Desconocemos sus intereses artísticos o en relación con el coleccionismo, sin embargo, el hecho de que poseyera una pintura de un renombrado pintor valenciano del siglo XVIII podría vincularle con el afán de reunir obras relativamente antiguas relacionadas con sus orígenes valencianos. No obstante, cabe señalar que en la dedicatoria Comenge utiliza el término «Este Camarón» considerando, por tanto, que en aquel momento la pintura estuvo atribuida al círculo de los pintores que, bajo el apellido «Camarón», formaron una saga de artistas alrededor del neoclasicismo en Valencia. Podríamos hipotetizar que en aquel momento la obra presentaría un gran oscurecimiento que no permitiese la correcta lectura de la firma autógrafa y que la restauración que se puede documentar en el cuadro hubiese tenido lugar con posterioridad a su transmisión.

20. Comenge, Rafael: *El roder Micalet Mars* o *El honrado sin honra*. Alberic, Publicacions de l'Ajuntament d'Alberic, 1993.

## CONCOMITANCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE *EL CRISTO DE LA HUMILDAD* DE ALONSO CANO Y LA VERSIÓN DE JOSÉ MAEA

Hay una cuestión importante que cabe señalar al inicio de la descripción de las pinturas, se trata del formato prácticamente cuadrado de las obras, que conlleva generalmente unas fórmulas de composición que equilibren el tratamiento del espacio representacional. Paralelamente a esta elección, se presenta una línea de horizonte en el centro del encuadre y que nos sitúa como espectadores en un campo extraordinariamente cercano al acontecimiento narrado en la escena. Se trata de un nivel de proximidad medio, en comparación con líneas de horizonte altas o bajas, que disminuyen o enfatizan la ubicación del receptor respecto de la narración. Sin lugar a duda, Maea traslada de forma explícita a su lienzo el formato y el tratamiento espacial de la obra original de Alonso Cano.

La composición de la obra de Cano, trasmittida como copia por Maea, presenta una estructura notablemente ordenada, destacando la figura de Cristo donde recae el punto principal de atención y sobre el cual se vuelca el acento lumínico. Respecto al resto de figuras podríamos estar ante un ejemplo de utilización del recurso de isocefalia, en el que los personajes se muestran dentro de una línea convergente horizontal enfatizando así el sentido equilibrado de la escena.

Refiriéndonos explícitamente al lienzo de Maea, si bien es reflejo del estudio de la pintura primigenia, se establecen cuatro planos para la consecución de la narración figurativa. El primero es el localizado en el margen derecho con la imagen de Cristo y los dos sayones situados sobre un terraplén, creando una triangulación compositiva. El segundo plano presenta los personajes de la Virgen, san Juan y la Magdalena en el cuadrante inferior izquierdo. El tercero está ocupado por el paisaje montañoso con figuras y un entorno urbano y finalmente el cuarto, en la mitad superior del encuadre, define la infinitud del cielo.

Si bien Maea se mantiene fiel a la composición que muestra la pintura original del maestro barroco, su reproducción no supone una copia fidedigna del cuadro de Alonso Cano. La distancia cronológica entre 1640-1643 de *El Cristo de la Humildad* original y la copia documentada en 1781, marca una distancia en el tiempo que influye directamente en la resolución estética de cada una de ellas. En la pintura primigenia, la escena está dotada de un mayor acento dramático mediante una representación enfatizada y explícita de las heridas desgarradoras de Cristo, de su morfología anatómica, de la expresión trascendente y severa del rostro, así como en la entonación claroscurista y en el gusto por el detalle. En relación con la obra de Maea, esta plantea una estética más academicista a través de un tratamiento amable y moderado de la imagen, donde se desestiman los contrastes acentuados en el tratamiento de la luz, la vigorosidad anatómica y el procedimiento prácticamente desdibujado de los volúmenes, así como la simplificación de las arquitecturas que aparecen en el fondo. En el modelo de Cano el rostro de Cristo se dirige hacia el espectador y muestra una larga cabellera, en cambio en la copia de Maea, esta es de menor desarrollo y la mirada parece derivarse hacia el grupo de los sayones. Con todo, la obra es deudora de una estética neoclásica trasladando una fórmula

tipológicamente barroca a un concepto de plástica moderada, bajo los postulados del academicismo imperante en el momento de la copia (FIGURA 8).



FIGURA 8. COMPARACIÓN DE LA FIGURA DE CRISTO EN LOS LIENZOS DE ALONSO CANO Y JOSÉ MAEA

La principal divergencia entre ambas pinturas radica esencialmente en el sentido estético entre un lienzo barroco, en relación con su versión edulcorada neoclásica. Pero más allá del estilo y las fórmulas estéticas, cabe subrayar las dimensiones de las obras como substancial paradigma de su comparación, con unas medidas de 153 x 147 cm en la de Cano, en relación con el formato pequeño de 63 x 64 de Maea. (FIGURA 9) En este sentido, el pintor valenciano tuvo que adaptar el estudio de la obra y minimizar, en última instancia, los detalles presentes en su copia. Evidentemente, Cano despliega mayores recursos de estudio anatómico en las figuras, principalmente en la de Cristo, pero también en el tratamiento de luces y texturas; en comparación con la técnica de Maea que presenta una considerable reducción de recursos plásticos, en el desarrollo formal del dibujo, el claroscuro, la pincelada o los detalles morfológicos de los personajes.

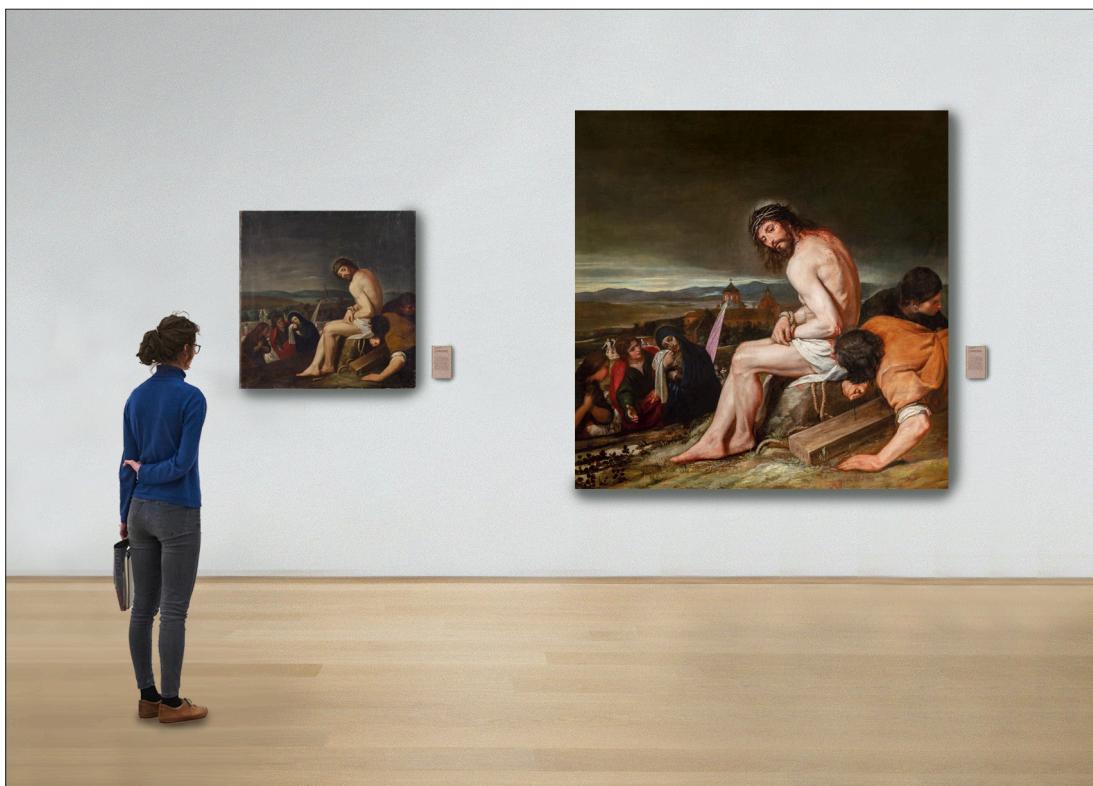


FIGURA 9. COMPARACIÓN DE LOS FORMATOS DE LOS LIENZOS DE ALONSO CANO Y JOSÉ MAEA EN UN ESPACIO COMPOSITIVO. Recreación de los autores

### EL TIPO ICONOGRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN DE «CRISTO ESPERANDO LA CRUCIFIXIÓN»

El lienzo de Maea, como ya se ha señalado, es copia prácticamente exacta del original de Alonso Cano. Esta tipología iconográfica conocida como «Cristo de la Humildad», «Cristo de la Paciencia» y con menor frecuencia «Señor de las Penas» o «Señor de la piedra fría», tuvo su origen en el siglo XIV en Alemania y gozó de gran aceptación en toda Europa, desarrollándose según diferentes versiones gráficas en los Países Bajos. Un ejemplo claro de esta tipología aparece en el grabado xilográfico del *Frontispicio de la Pequeña Pasión* de Alberto Durero de 1511.

En este caso Cristo se representa habitualmente sentado, en actitud pensativa, y apoyando la cabeza en una mano<sup>21</sup>, bajo un gesto de apariencia de abatimiento y extenuación. Tal como apunta Vizcaíno<sup>22</sup> este pasaje no tiene inspiración directa en los Evangelios, sino que procede de la tradición medieval, a partir del desarrollo

21. Ávila, Ana: «Una imagen de piedad manierista y su pervivencia en el barroco: el Cristo de la Humildad y Paciencia», en Guerrero, José; *et alii: III Congreso nacional de historia del arte*. Sevilla, Comité español de historia del arte (CEHA), 1980, p. 132.

22. Vizcaíno, Mariam: «El Cristo de la Humildad, una iconografía de pasión pintada por Alonso Cano para el Madrid de los Austrias», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIX-38 (2010), pp. 430-432.



FIGURA 10. EUGENIO CAJÉS, *CRISTO SENTADO DESNUDO*, (s.f.). BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (DIB / 13/12/48). Foto cedida por la BNE

narrativo de las escenas de la Pasión, en las que se muestra a Cristo según el esquema de este tipo iconográfico.

Es posible que Cano se inspirase en la producción pictórica de Eugenio Cajés (Madrid, 1574-1634), a través de las representaciones de sus lienzos: *Cristo en el Calvario* del Museo del Prado<sup>23</sup> y del *Cristo desnudo y su madre contemplándole* que se encontraba en el Convento de Doña María de Aragón, ambos en Madrid. Si bien se expresa gráficamente más próximo a su dibujo a sanguina del *Cristo sentado desnudo*, aunque en visión invertida, conservado en los fondos de la Biblioteca Nacional<sup>24</sup>. La cercanía del modelo gráfico no se corresponde solamente en la disposición del torso, sino también, en la de las extremidades inferiores (FIGURA 10).

Este tipo iconográfico tiene un gran desarrollo en el ámbito hispánico y adquiere un nuevo impulso al ser incluido en la imaginería devocional del siglo XVII, a través de los pasos procesionales de la Semana Santa, con la intención de aumentar, al igual que ocurrió a finales de la Edad Media, los momentos en los que poder detenerse para meditar la Pasión de Cristo. En cuanto a la interpretación y los significados presentes en la obra, el hecho de mostrar a Cristo maniatado hace referencia a los textos de *Las Meditaciones sobre la Pasión* en los que se podía leer que en el momento en el que Cristo espera a ser crucificado «estaba estrechamente atado de tal modo que no podía moverse»<sup>25</sup>.

## LA COPIA COMO SISTEMA DE REPRODUCCIÓN EN VISTAS AL APRENDIZAJE, COLECCIONISMO Y CONSERVACIÓN

Alrededor de la materia de la copia pictórica se hace presente en el devenir del arte un continuo debate sobre la pedagogía y la propia enseñanza artística en el ámbito europeo. A partir de biografías y de otros tantos tratados de arte, así como a través de documentos, cartas, diccionarios, etc., podemos reconocer muchos de los avatares que, con el tiempo, fue asumiendo el hecho de la copia pictórica. Para Mazzarelli<sup>26</sup> existe una divergencia esencial en este ámbito del aprendizaje, concretamente entre lo que supusieron los principios teóricos y la realidad práctica. Roma se convirtió en este sentido en la meca para la formación artística desde los inicios del neoclasicismo, hasta bien entrado el periodo romántico. Cabe señalar que son de sobra conocidas las fórmulas empleadas en este periodo por diferentes academias europeas, que a

23. Esta obra a partir de 1835 está documentada en el Museo de la Trinidad con ocasión de los bienes desamortizados por Mendizábal entre 1835-1836, procedentes en origen del Convento de la Santísima Trinidad ubicado en la Calle de Atocha, donde Villamil lo asienta en su inventario de 1865, anotándolo como autor desconocido madrileño. Años después pasaría a formar parte de los fondos del Museo del Prado, que en calidad de depósito lo cedió en 1880 por Real Orden, a la Universidad de Barcelona. Disponible en línea: [https://ceanbermudez.es/wiki/Cristo\\_desnudo\\_y\\_su\\_madre\\_contempl%C3%A1ndole\\_-Cax%C3%A9s,\\_Caxesi\\_o\\_Caxete\\_\(Caj%C3%A9s\),\\_Eugenio](https://ceanbermudez.es/wiki/Cristo_desnudo_y_su_madre_contempl%C3%A1ndole_-Cax%C3%A9s,_Caxesi_o_Caxete_(Caj%C3%A9s),_Eugenio) [Consulta: 28-02-22]

24. Se trata de un dibujo a sanguina sobre papel verjurado agarbanzado con unas medidas de 291 x 204 mm., que cronológicamente la crítica ha situado entre 1600 y 1609, y que se encuentra registrado con la signatura: DIB/13/12/48. Disponible en línea: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000183256> [Consulta: 30-02-22]

25. Vizcaíno, Mariam: *op. cit.*, p. 440.

26. Mazzarelli, Carla: *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa, 1750-1870. I. Teorie e pratiche*. Roma, Campisano Editore, 2018.

través de sus discípulos pensionados en la ciudad eterna llevaron a término *in situ* considerables trabajos de copia. Rafael o Correggio, entre otros, encabezaron la lista de muchas de las reproducciones que posteriormente eran remitidas a sus países de origen, dando a conocer a los grandes maestros de la escuela italiana. No fue este el único objeto de reproductibilidad, dado que también las réplicas de la estatuaria clásica fueron transmitidas desde Italia al resto de Europa a través de moldes<sup>27</sup>. Sin lugar a duda, no fueron solo los clásicos del Renacimiento los autores tomados en cuenta para su aprendizaje, también se llevaron a término copias de otros movimientos y escuelas artísticas, impariéndose la copia como disciplina de enseñanza académica en muchos países, donde sus respectivas pinacotecas se convirtieron en verdaderos centros donde llevar a cabo esta instrucción como enseñanza.

Otra tipología, en este terreno, fue la copia como sustituto a modo de *ex novo* para el reemplazo o restitución del original, en aquellos casos donde el uso de obras en bocaportes, portezuelas de sagrario, estandartes, etc., estaban sometidas a una continua manipulación. Estas copias de reposición fueron ampliamente requeridas para permitir una perdurabilidad en el tiempo de los originales, en vistas a su preservación.

La distancia que podemos establecer entre una copia exacta del original, a modo de *ex novo*, se aleja considerablemente del concepto de copiar como sistema de aprendizaje. La primera, próxima a una idea casi fraudulenta o de falsificación, se opone al sentido de la instrucción y la enseñanza artística. La creación de una copia exacta reducía el genio del pintor convirtiéndolo en un mero imitador, donde preponderaba el valor de la restitución frente al estudio del estilo o técnica del autor en el proceso de formación del copista. Paralelamente, la copia puede evocar una doble acepción, cuando esta tiene un sentido fraudulento en manos de un mercado donde los marchantes y clientes, ávidos de obtener obras de reconocidos autores, comercializaron con esta tipología de falsificaciones que fueron introducidas de forma ilícita, principalmente en el colecciónismo privado. Aún hoy en día, en subastas y en el mercado de antigüedades, siguen aflorando numerosos casos de este tipo de estafa.

Como ejemplo paradigmático de la copia como enseñanza artística o aprendizaje en el ámbito de la Academia de San Fernando, se sitúa la obra objeto del presente estudio. *El Cristo de la Humildad* de Maea es una réplica que nos remite a la fuente gráfica en una pintura autógrafa del granadino Alonso Cano. Esta versión realizada por Maea durante su etapa de formación supone un ejercicio de aprendizaje, es decir, hace uso de la copia como instrucción artística.

Son muy pocos los estudios que se han realizado alrededor de este método de adquisición de conocimiento artístico a través de la copia en los talleres o, más adelante, en el mundo académico. La fórmula de imitar para aprender, o la de la copia de pinturas como ejercicio didáctico, tiene abundantes ejemplos desde antiguo. Si bien, son muy pocas las referencias a este magisterio, conociendo básicamente el resultado a través de la confrontación de las pinturas originales con las de los alumnos.

---

27. Bolaños, María: «Borrowed beauties: The National Collection of artistic reproductions». *Culture & History Digital Journal*, 2-2 (2013), e025.

En este sentido, muchos aprendices en el oficio de pintar imitaban la producción de sus maestros para formarse en los rudimentos de la esencia de su profesión<sup>28</sup>.

Concretamente las academias, como instituciones garantes de la enseñanza de las bellas artes fomentarán en sus programas de estudio el desarrollo de disciplinas tendentes a la copia de los grandes maestros, instando a una doble acepción, por un lado, en la aproximación estética y compositiva y, por otro, en la familiarización del conocimiento de la técnica. Copiar, implica precisamente un cierto grado de interpretación, si bien este concepto puede resultar de difícil comprensión, porque copiar nos remite a una actitud pasiva, en cambio fehacientemente la copia implica método y aplicación de ideas a través de técnicas para enfrentarse a una solución mediante recursos aprendidos<sup>29</sup>. Algunos autores llegan incluso a distinguir entre lo que podemos denominar copia activa o pasiva. La primera supone una fórmula de readaptación y lectura del original para tratar de llegar a su génesis, mientras que la segunda implica una reproducción escrupulosa del original, con un máximo respeto a la demostración de la habilidad de su autor, sin ninguna aportación emotiva<sup>30</sup>.

Puede dar la impresión de que copiar es un acto de fácil resolución, nada más equívoco, dado que este ejercicio supone una gran habilidad para la retención del original y una alta capacitación de memoria visual y de traslado de muchos condicionantes: gráficos, cromáticos, tonales, compositivos o de encuadre. Copiar se asemeja a un acto nunca cerrado, ya que solo el original está concluso y que la aproximación a este puede resultar insatisfactoria. Al margen de estas cuestiones, copiar es instructivo y metódico en orden al aprendizaje y supone una inmersión radical en el imaginario del pintor que realizó la obra objeto de copia. Serían interminables las referencias a los pintores que se han aproximado a esta práctica a lo largo de su formación e incluso en el desarrollo de su producción artística<sup>31</sup>.

Podemos hipotetizar que, dada la inexistencia de fuentes gráficas intermedias como grabados o bocetos de la obra de Cano, Maea debió realizar al menos el dibujo de la obra *in situ*, debiéndose trasladar a la iglesia de San Ginés en Madrid, donde estaba expuesta al culto<sup>32</sup>.

En conclusión, Maea llevó a término un ejercicio de observación y reproducción. Las soluciones gráficas, cromáticas, o compositivas estaban ya resueltas en la obra primigenia, mientras que la copia comportaba, tan solo obligatoriamente, un correcto estudio a través de la revisión de la pintura original, mediante un trabajo conducente al análisis de un modelo tomado como referencia para el aprendizaje.

---

28. Herrero-Cortell, Miquel Àngel: «Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica *versus* repercusión práctica», *Revista de humanidades*, 35 (2018), pp. 91-92.

29. Barroso, M.ª Cristina: *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia* (Tesis Doctoral Inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2017, p. 61. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10486/679907>

30. Barroso, M.ª Cristina: *op. cit.*, p. 81.

31. *Idem*, p. 53.

32. Frutos, Leticia M.: *op. cit.*, pp. 318-319.

## LA COPIA A TRAVÉS DEL GRABADO COMO SISTEMA DE REPRODUCCIÓN, DIFUSIÓN Y DEVOCIÓN

Próximo en el tiempo a la pintura de Maea de 1781, es un manuscrito de Ceán Bermúdez, documentado en 1791 en Sevilla, bajo el título «Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias». Su reflexión nos invita a profundizar en el siempre controvertido terreno de la diferenciación entre una copia y un original<sup>33</sup>. Ceán, supo reconocer de forma clarividente la trascendencia que el grabado había de ocupar como expresión artística, pero también como obra de reproducción y transmisión de la producción de grandes autores. El grabado representaba un vehículo de aprendizaje y magisterio en la formación, principalmente de artistas noveles ávidos del conocimiento de maestros del pasado, pero también, supuso una muestra de capital importancia para los estudiosos, coleccionistas y aficionados al arte.

La fórmula de copiar y transmitir una pintura antigua vendría definida por la finalidad de su reproducción con vistas a su difusión por medio de la estampa, ya que este medio gráfico posibilitaba que alrededor de una obra se pudiera multiplicar su visualización y, al mismo tiempo, convertirse en un medio de transmisión pública a través de una fórmula asequible y relativamente económica. El grabado como símil del original, se convirtió en un instrumento fundamental para la selección y divulgación de grandes obras maestras.

Generalmente la distancia entre el grabado y la pintura objeto de copia presenta una radical oposición, principalmente definida por el carácter políchromo del original en relación con la monocromía del grabado. A esta cuestión, cabe añadir la diferencia de la técnica y del formato. Nada tienen en común la obra gráfica en dibujo o buril con los pinceles de la pintura sobre lienzo y, menos aún, la cuestión de sus soportes, texturas y materiales.

En relación con el ejemplo anteriormente estudiado de Maea, no ha dejado de sorprendernos cómo pasados unos años, concretamente en 1802, la misma Academia de San Fernando, en la que el pintor valenciano ostentaba el título de Académico de Mérito, propone como tema de grabado para la consecución de un concurso la copia del *Cristo de la Humildad* de Cano, referida documentalmente, en aquella ocasión, como *Jesucristo en el Calvario*. Por acuerdo de los dieciséis miembros de aquel tribunal académico de calificación, se le concede al grabador Manuel Álvarez de Mon (f. Madrid, 1809)<sup>34</sup> un premio dotado con Medalla de Oro de una onza. De esta obra se conserva el dibujo preparatorio en los fondos de la misma institución<sup>35</sup> y un ejemplar del grabado en la colección Antonio Correa de la Calcografía Nacional<sup>36</sup> (FIGURAS II Y 12).

33. Ceán-Bermúdez, Juan Agustín: *Sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias*. Santiago, Elena M.ª y González, Javier (eds.). Oviedo, KRK Ediciones, 2020.

34. Blas, Javier: «Manuel Álvarez de Mon». *Real Academia de la Historia. Diccionario Biográfico electrónico*. Disponible en línea: <https://dbe.rah.es/biografias/41130/manuel-alvarez-de-mon> [Consulta 30-03-2022].

35. El dibujo documentado en 1802 y conservado en la Real Academia de San Fernando, se encuentra realizado a lápiz negro sobre papel agarbanzado claro con número de inventario: D-2409. Disponible en línea: <https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=D-2409> [Consulta 05-04-2022].

36. Un ejemplar del grabado a buril en talla dulce también cronológicamente asentado en 1802 procedente de la colección Antonio Correa, se conserva actualmente en la Calcografía Nacional con el número de inventario:

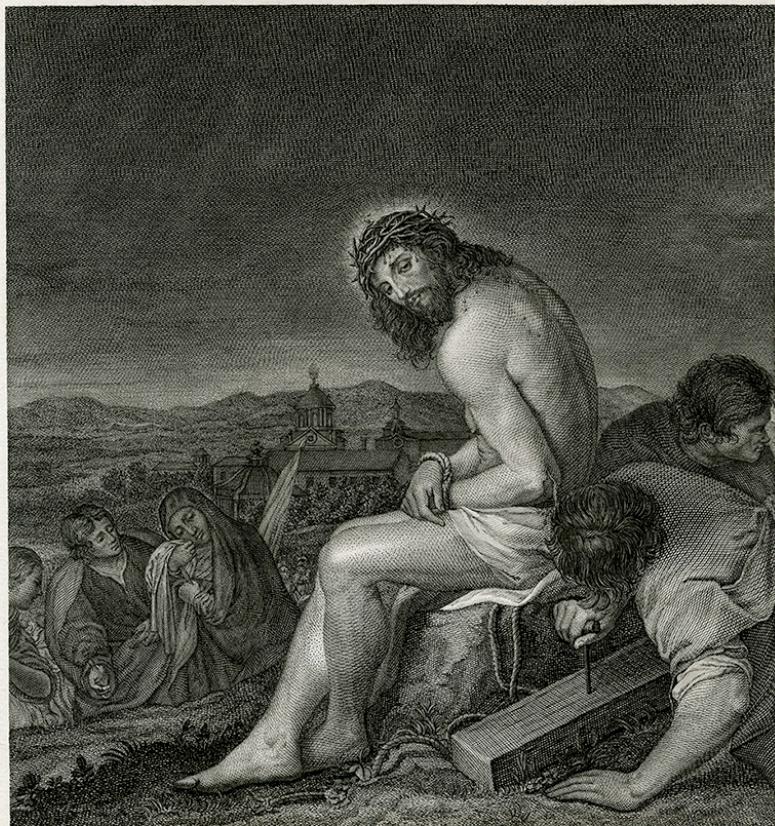


FIGURA 11. MANUEL ÁLVAREZ DE MON, *CRISTO ESPERANDO A SU CRUCIFIXIÓN*, DIBUJO PREPARATORIO, 1802. Real Academia de San Fernando (D - 2409). Foto cedida por la RABASF

Este es un ejemplo documental verdaderamente importante, en tanto que ha llegado hasta nosotros el dibujo preparatorio que permitió a Álvarez de Mon llevar la obra a la estampa. Esta fórmula de trabajo inherente a muchas de las disciplinas

---

AC-02148. Disponible en línea: <https://www.academiacolecciones.com/estampas/inventario.php?id=AC-02148> [Consulta 05-04-2022].



EL S<sup>mo</sup>. CRISTO DE LA HUMILDAD,  
DIBUJADO Y GRABADO POR D<sup>r</sup> MANUEL ÁLVAREZ DE MON,  
del quadro original de Alonso Cano,  
puesto de la Real Congregación del S<sup>mo</sup>. Cristo de la Yncarnation de Madrid, y existente en su Capilla.  
Otra premiada por la Real Academia de San Fernando  
en concurso general, celebrado en Julio de 1802.

04641 

FIGURA 12. MANUEL ÁLVAREZ DE MON, SANTÍSIMO CRISTO DE LA HUMILDAD, GRABADO CALCOGRÁFICO, 1802.  
Colección Antonio Correa, Calcografía Nacional (ac - 02148). Foto cedida por la RABASF

artísticas tiene mucho en común con los *modellinos* y bocetos en la pintura, los cartones en los tapices, los yesos en la escultura, etcétera. Es evidente que el proceso técnico del grabado, como reproducción de una obra, precisa siempre de un dibujo previo que permita la consecución fidedigna de la obra objeto de estudio. En este caso, el dibujo desarrolla un análisis pormenorizado de todos los elementos presentes en la pintura, haciendo hincapié en los detalles del paisaje y los personajes que acompañan la escena, si bien, la figura de Cristo, por su desarrollo compositivo es la que cobra especial importancia en el tratamiento gráfico de la representación. El dibujo de una extraordinaria calidad técnica. Está realizado a través de líneas superpuestas paralelas y entrecruzadas, con un efecto muy semejante a lo que después va a constituir el trabajo con el buril.

El grabado se encuentra realizado con una minuciosidad extrema y reproduce de forma fiel todos los detalles del dibujo trasmitidos indirectamente desde la pintura original. Técnicamente está resuelto con una excepcional perfección y puede ser clasificado entre las obras más importantes salidas de la producción de Álvarez de Mon.

En última instancia, los grabados como copia de obras de antiguos maestros deben ser definidos, por su condición de puesta al servicio de la difusión del original, bajo el respeto absoluto de la fuente primigenia, para convertirse el objeto artístico en una mera circunstancia de reproductibilidad. El mundo de la obra gráfica fue fundamental para divulgar creaciones artísticas que, de otra manera, jamás hubiesen alcanzado del disfrute y conocimiento por parte del público en general. Al margen de esta cuestión, cabe significar que un grabado de estas características cumple también una función devocional, dado que la estampa refleja una escena pasionista de gran calado en el ámbito teológico y en el de la religiosidad popular. En este sentido, la comercialización de estampas, más allá del afán coleccionista o del conocimiento propio de la obra que reproduce, tiene una clara función de transmisión de ideas y conceptos con un sentido doctrinario y de culto.

## LA TRAYECTORIA DE MANUEL ÁLVAREZ DE MON: DATOS BIOGRÁFICOS

Se desconoce la fecha de nacimiento de este grabador en talla dulce, que tuvo como maestro en su etapa de aprendizaje al también entallador Juan Moreno Tejada, (Carrión de los Condes, (Palencia), 1739 – Madrid, 1805) quien llegó a ser nombrado académico de mérito de San Fernando en 1794 y en 1801 recibió el título de grabador de cámara. Fue precisamente este quien recomendó a Álvarez de Mon para entrar a trabajar en la reconocida imprenta Sancha de Madrid, uno de los negocios editoriales más fructíferos de finales del siglo XVIII en el entorno de la corte de donde salieron algunas de las impresiones bibliográficas más importantes de la época.

Como ya se ha comentado anteriormente, en 1802 Álvarez de Mon obtiene uno de los reconocimientos más destacados de su trayectoria artística con la Medalla de Oro por su copia del cuadro *Jesucristo en el Calvario* de Alonso Cano. Ese mismo año, en colaboración con su maestro, lleva a término diferentes grabados como

ilustraciones de la edición de «Los Trabajos de Persiles y Segismunda» de Miguel de Cervantes, estampadas por la ya referida imprenta de Gabriel de Sancha.

En 1804, y bajo el mismo editor, se imprime el poema «Excelencias del pincel y del buril en quatro silvas»<sup>37</sup> escrito por su maestro como homenaje a la práctica del grabado. Este, delega en su alumno Álvarez de Mon el frontispicio con la representación de la *Alegoría de la pintura*, inspirado a su vez en un dibujo del polifacético José Andrés Rossi (Madrid, 1771 – Sevilla, 1849), un destacado dibujante, grabador, escultor y escritor<sup>38</sup>.

Dos años más tarde realiza la *Segunda vista del palacio de Augusto* en Tarragona para el libro de Alexandre de Laborde (París, 1773-1842), *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*<sup>39</sup>, publicado por la imprenta de Pierre Didot L'Aine en París.

José Maea y Álvarez de Mon coinciden en el tiempo alrededor de una misma obra en su proceso gráfico de ejecución, el primero como experto dibujante<sup>40</sup> y el segundo como grabador<sup>41</sup>. Se trata del retrato del ilustre escritor y militar D. Diego de Álava y Beaumont, incluido en el libro: *Los retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, publicado en 1791 por la imprenta Real de Madrid<sup>42</sup>.

No sabemos cuánto de estrecha pudo llegar a ser la relación entre ambos, ni tan siquiera si volvieron a coincidir en alguna otra edición. Pero bien es cierto, que la confluencia de cada uno de ellos en su materia de especialización hizo de este trabajo uno de los más destacados de la colección, con un tratamiento técnico y estético de primera magnitud, donde no dejaron a la libre interpretación ningún detalle de la fisonomía del gentilhombre de cámara de Felipe II. La fuente gráfica directa para la realización de esta obra cabe rastrearla en la xilografía anónima que fue incluida en el libro de Diego de Álava y Beaumont<sup>43</sup>, de donde Maea tomó como *vera effigie* para el supuesto retrato de este destacado ensayista y artillero<sup>44</sup>.

37. Moreno de Tejada, Juan: *Excelencias del pincel y del Buril en cuatro silvas*. Madrid, Imprenta Sancha, 1804.

38. En referencia a este dibujo puede consultarse la ficha del catálogo de la exposición: Solache, Gloria: «Andrés Rossi. Alegoría de la pintura», en Hoffman-Samland Jens: *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 182-183.

39. Laborde, Alexandre de: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. París, Imprenta de Pierre Didot L'Aine, 1806, p. 150.

40. El dibujo autógrafo de Maea documentado en 1807 de D. Diego de Álava y Beaumont se conserva en la Calcografía Nacional con el nº de inventario DG-0091. Se trata de un dibujo a lápiz negro y carbón sobre un ligero fondo de aguada en papel blanco amarillento, con unas medidas de 205 x 145 mm. Disponible en línea: <https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=DG-0091> [Consulta 17-10-2022].

41. Tanto la matriz como la estampa de este grabado de Álvarez de Mon se conservan en la Calcografía Nacional, con nº de registro de la plancha: M-2871 y nº de inventario del grabado: R-2871. Disponible en línea: <https://www.academiacolecciones.com/estampas/inventario.php?id=R-2871> [Consulta 17-10-2022].

42. La serie de retratos españoles ilustres surge a raíz de la recién creada Real Calcografía en 1788 bajo los auspicios de Floridablanca, para continuar con Aranda y Godoy. Se trató de uno de los proyectos más ambiciosos de la época y una de las razones para la creación de esta institución. La colección está basada en un binomio, desde el conocimiento y divulgación de las biografías de los más relevantes personajes de la nación a la del fomento, desarrollo y conocimiento técnico del grabado en España, donde en su realización participaron los más destacados grabadores de San Fernando. VVAA: *Los retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*. Madrid, Imprenta Real, 1791, p. 392; Molina, Álvaro: «Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada», *Archivo Español de Arte*, 89-353 (2016), pp. 43-60.

43. Álava y Beaumont, Diego de: *El perfecto capitán instruido en la disciplina militar y nueva ciencia de la artillería*. Madrid, Pedro Madrigal, 1590, p. 36.

44. En la serie de «Retratos de los españoles ilustres» José Maea llevó a cabo un total de 55 dibujos constituyendo una de las labores más importantes en la producción de este conjunto. Morales y Marín, José Luis: *op. cit.*, p. 129.

Este grabado podría tomarse como su testamento artístico, dado que la prematura muerte de Álvarez de Mon en 1809, cuando había recibido a cuenta 1500 reales por la realización de este retrato, deja inconclusa la matriz que se terminará en 1816.

## CONCLUSIONES

Desconocemos los pormenores que inclinaron a José Maea a la elección como objeto de estudio y aprendizaje del lienzo de *El Cristo de la Humildad* de Alonso Cano de la iglesia de San Ginés de Madrid. Bien es cierto, que nuestro autor quiso dejar constancia autógrafa de su trabajo, indicando además de su nominación, el año y el lugar de ejecución. Sabemos, por tanto, que su ejercicio artístico fue realizado en Madrid, el mismo lugar donde se encuentra la pintura objeto de copia. En el reverso del lienzo, a través de sistemas de documentación fotográfica de observación especializada, hemos podido reconocer una inscripción que, a pesar de ser prácticamente irreconocible, pensamos fue transferida por el anónimo restaurador que llevó a término el entelado en todo el soporte de la obra. En este epígrafe se deja constancia del pintor al cual se está copiando, inscripción en la que se hace prevalecer la autoría sobre el título y el lugar de ubicación del original. Este tributo al maestro granadino debe ser tomado como testimonio de reconocimiento a uno de los grandes artífices del barroco hispánico y la elección de su *Cristo de la Humildad*, como una de sus obras más señaladas y emblemáticas conservadas en el ámbito madrileño.

Con nuestro trabajo hemos sacado a la luz una pintura de José Maea que debemos incluir en su catálogo de obras y que esperamos que en un futuro entre a formar parte de la puesta en valor de su legado artístico. Ya hemos señalado la trayectoria biográfica de nuestro autor y pensamos que, con su *Cristo de la Humildad*, se pueden manifestar las bases de una fórmula de aprendizaje pictórico basado en el estudio de los maestros que podríamos considerar «clásicos», como sistema de copia para alcanzar dotes de manejo y habilidad en los recursos propios de la instrucción plástica. Aunque básicamente realiza una copia del original, podemos considerar este lienzo como una obra de tipo «activo», dado que incorpora una versión menos dramática y, en última instancia, académica respecto del modelo barroco. El acento mostrado en la morfología anatómica de Cristo, de mayor contención emocional respecto del dramatismo de Cano, así como, del tratamiento en detalle de los elementos que conforman la composición, aleja considerablemente el original de la obra objeto de estudio. La incidencia de la luz en los volúmenes deja paso, de la sensación rasante del maestro barroco, a la visión envolvente y desdramatizada de la versión académica.

La obra de Alonso Cano y más concretamente su *Cristo de la Humildad*, debió ejercer una fuerte influencia, como muestra de referencia para ser trabajada desde la óptica academicista. Este es uno de los aspectos más relevantes de nuestra reflexión y estudio, que queda manifiestamente probada en la elección de esta obra por la Academia de San Fernando para el concurso de grabado del año 1802. Con esta ocasión Manuel Álvarez de Mon muestra sus dotes en la técnica del buril para

realizar un destacado dibujo y posterior grabado, merecedores del premio y cuya finalidad última estaría al servicio de la difusión del original mediante la estampa.

El lienzo de Cano conservado en la iglesia de San Ginés de Madrid es utilizado, según nuestra investigación, bajo dos postulados de tratamiento artístico diferentes. En el caso de Maea, como se ha venido insistiendo, la copia más allá del homenaje y reconocimiento a uno de los más destacados pintores del panorama barroco peninsular centra su atención en lo que hemos denominado la copia como instrucción y aprendizaje, bajo la atenta mirada del análisis de los pormenores de la obra, pero también desde la óptica pictórica basada en la forma y el color. El segundo caso, con Álvarez de Mon, el argumento es bastante diferente, ya que centra el estudio en el acento gráfico y, por tanto, desestima la cuestión del cromatismo en beneficio del tratamiento formal en base a la línea, el claroscuro y la entonación. En ambos casos, las obras resultantes son fiel reflejo de la obra de referencia y, a la vez, completamente divergentes en la finalidad de su ejecución.

## REFERENCIAS

- Alba Pagán, Ester: *La pintura y los pintores valencianos durante la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808 - 1833)* (Tesis Doctoral Inédita), Universitat de València, 2004. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10803/9966>
- Álvarez Lopera, José et alii: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentaria, 1999.
- Arnau García, Ramón: «Rafael Comenge, periodista intelectual y político», *Compendio histórico de Alberic y sus hijos*. Alberic, 1997.
- Aterido Fernández, Ángel: *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*. Madrid, Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- Ávila Valverde-Hierro, Ana: «Una imagen de piedad manierista y su pervivencia en el barroco: el Cristo de la Humildad y Paciencia», en Guerrero, José; et al.: *III Congreso nacional de historia del arte*. Sevilla, Comité español de historia del arte (CEHA), 1980.
- Avilleira, J.: «Alonso Cano», *Album Letras-Artes*, 68 (2002), pp.4-5.
- Barroso Gutiérrez, M.ª Cristina: *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia* (Tesis Doctoral Inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2017. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10486/679907>
- Blas Benito, Javier: «Manuel Álvarez de Mon», *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia. Disponible en línea: <https://dbe.rae.es/biografias/41130/manuel-alvarez-de-mon>
- Blaya Estrada, Nuria: «Mare de Déu amb el Nen i àngels», en VVAA: *Herència pintada. Obres pictòriques restaurades de la Universitat de València*. Valencia, Vicerectorat de Cultura, 2002, pp. 212-214.
- Bolaños, María: «Borrowed beauties: The National Collection of artistic reproductions», *Culture & History Digital Journal*, vol. 2, 2 (2013), e025.
- Comenge Muñoz-Cobo, Pilar; Giménez Ortiz, M.ª Amparo; Ortega Gironés, Enrique: *A Don Rafael...Un hombre fascinante. Vida, obra y herencia cultural de Rafael Comenge Dalmau en su Alberic natal*. Alberic, Ayuntamiento de Alberic, 2021.
- Estévez, Tomás: «D. José Maea. Pintor 1760-1826», *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, tomo XLI (1933), pp. 113-122.
- Frutos Sastre, Leticia M.: «Noticias sobre las obras de Alonso Cano en Madrid: el Cristo de la Humildad de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés», *Archivo Español de Arte*, vol. 76, 303 (2003), pp. 314-319.
- Gallego Gallego, Antonio: «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. 42 (1976), pp. 47- 72.
- García Rodríguez, Amando: *Pintura valenciana*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008.
- Herrero-Cortell, Miquel Àngel: «Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica», *Revista de humanidades*, 35 (2018), pp. 81-106.
- Mazzarelli, Carla: *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa, 1750-1870. I. Teorie e pratiche*. Roma, Campisano Editore, 2018.
- Molina Martín, Álvaro: «Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada», *Archivo Español de Arte*, vol. 89, 353 (2016), pp. 43-60.

- Montes, José Luis; Quesada, José María: «Capilla del Santísimo Cristo de la Redención». Disponible en línea:  
<http://www.parroquiadesangines.es/un-recorrido-por-las-obras-de-arte-del-templo-parroquial-2/14-capilla-sacramental/>
- Morales y Marín, José Luis: «El pintor valenciano José Maea (1760-1826). Noticias documentales y composiciones para ser grabadas», *Archivo de Arte Valenciano*, 78 (1997), pp. 112-133.
- Navarrete Martínez, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- Navarrete Martínez, Esperanza: «José Maea», en *Diccionario Biográfico electrónico*. Real Academia de la Historia. Disponible en línea: <https://dbe.rah.es/biografias/19403/jose-maea>
- Rodríguez Richart, José: «Rafael Comenge y Dalmau, escritor», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 85 (2009), pp. 173-204.
- VVAA: *Alonso Cano. Arte e iconografía*. Catálogo de exposición. Granada: Arzobispado de Granada, 2002.
- Solache, Gloria: «Andrés Rossi. Alegoría de la pintura», en Hoffman-Samland, Jens: *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.
- Vilaplana Zurita, David: «Neoclasicismo, Academicismo y Romanticismo: La Pintura», en Aguilera Cerni, Vicente (ed.): *Historia del arte valenciano. Del manierismo al arte moderno*. Valencia, Biblioteca Valenciana. Consorci d'Editors Valencians, vol. 4, 1997, pp. 306-307.
- VVAA: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada, Catálogo de la exposición conmemorativa del IV Centenario. TF editores, 2001-2002.
- Vizcaíno Villanueva, Mariam: «El Cristo de la Humildad, una iconografía de pasión pintada por Alonso Cano para el Madrid de los Austrias», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XIX, 38 (2010), pp. 429-451.
- Wethey, Harold E.: *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.