

Cultura académica y monarquía en el siglo XVIII



JUAN DÍAZ ÁLVAREZ
(coord.)

Ediciones Trea

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: diciembre de 2020

MOTIVO DE CUBIERTA: Ana Meléndez, *Alegoría de Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1759*
(Museo de Bellas Artes de Asturias)

© de los textos: los autores, 2020

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
Polígono de Somonte / María González la Pondala, 98, nave D
33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712
trea@trea.es / www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
Producción: Patricia Laxague Jordán
Impresión: Gráficas Ápel
Encuadernación: Encuastur

D. L.: AS 01112-2020
ISBN: 978-84-18105-36-4

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Introducción	9
<i>Juan Díaz Álvarez</i>	

LAS FUENTES Y EL DISCURSO HISTÓRICO

El estudio de las antigüedades prehistóricas y arqueológicas al amparo monárquico: breves anotaciones comparativas entre el panorama británico y el español (siglos XVI-XVIII)	15
<i>Fernando Rodríguez del Cueto</i>	

El trabajo archivístico al servicio de la monarquía: la contribución de las reales academias	35
<i>Guillermo Fernández Ortiz</i>	

El relato del Reino de Asturias y sus esquivas fuentes. Glosas medievalistas a una polémica ilustrada.	53
<i>Álvaro Solano Fernández-Sordo</i>	

EL ACADEMICISMO AL SERVICIO DE LA CORONA

Médicos, escritores y astrólogos: relaciones peligrosas en la Regia Sociedad de Medicina de Sevilla	83
<i>Xaime Martínez Menéndez</i>	

Discurso y prácticas del arte del grabado en los inicios de la Academia de San Fernando	105
<i>Álvaro Molina Martín</i>	
Construir una Historia del Arte Español en el siglo ilustrado	127
<i>Juan Díaz Álvarez</i>	
Sociabilidad ilustrada y congregaciones de nación en la corte borbónica: la Real Congregación de Nuestra Señora de Covadonga de asturianos en Madrid (1742-1808)	145
<i>Fernando Manzano Ledesma</i>	
LA OFICIALIDAD DE LA ACCIÓN DISCURSIVA	
Más que un elogio: las dedicatorias de Feijoo a Fernando VI y Bárbara de Braganza	161
<i>Inmaculada Urzainqui Miqueleiz</i>	
Una visión institucional: B. J. Feijoo ante el descubrimiento y la conquista de América	189
<i>María Fernández Abril</i>	
La Real Academia de la Historia como Cronista Mayor de Indias: algunas censuras de libros en el siglo XVIII (1746-1807).	201
<i>Eduardo San José Vázquez</i>	
La censura académica, al servicio de las regalías y la imagen de su S. M. (RAH, 1778-1784).	219
<i>Elena de Lorenzo Álvarez</i>	
Un caso de censura institucional: Jovellanos, la Academia Española y la conmemoración del nacimiento de los infantes gemelos	245
<i>Rodrigo Olay Valdés</i>	
Bibliografía citada	273
Índice onomástico	305

Discurso y prácticas del arte del grabado en los inicios de la Academia de San Fernando

ÁLVARO MOLINA MARTÍN

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

El 4 de agosto de 1790 el erudito y marino José Vargas Ponce leía en la sesión ceremonial de entrega de premios de la Academia de San Fernando el primer discurso que se escuchaba en una junta pública sobre la historia y progresos del grabado, «la más moderna» de las artes allí cultivadas fruto de «las gloriosas tareas» impulsadas desde su creación. Su «triumfo» se había alcanzado en el reinado de Carlos III, monarca al que la providencia había reservado el premio de generalizar el buen gusto en el conjunto de las bellas artes, y las expectativas de su futuro no podían resultar más prometedoras al dar aviso de las muchas iniciativas que entonces estaban poniendo en marcha sus artífices más sobresalientes en el lenguaje de la talla dulce. Al margen de su tono exaltador, tan habitual en estas disertaciones públicas, el recién nombrado académico de honor era igualmente el primero en dar, con el rigor que se debía a la historia según los ilustrados, una explicación sobre las causas que habían provocado la casi inexistente aplicación del grabado en los siglos precedentes; también en recordar cómo su florecimiento no se podía entender sin hablar de las semillas plantadas durante «el tranquilo imperio de Fernando», cuando en realidad se fomentó su estudio y alentó su aplicación (Carrete Parrondo, 1976: 64 y 81).

El discurso de Vargas Ponce ha sido considerado desde la historiografía uno de los textos de mayor importancia para comprender la concepción que se tuvo del grabado en el periodo de la Ilustración al revisar su propio pasado e impulsarlo desde los principios modernos de la utilidad pública y en todo aquello en lo que podía contribuir al progreso y felicidad de la nación (Lafuente Ferrari, 1952: 36; Gallego, 1999: 275). Sus máximas sintetizan las ideas de una época compartidas por otros intelectuales y aficionados a las bellas artes en las décadas finales del siglo, como se puede comprobar en los escritos de su buen amigo Ceán Bermúdez sobre el estudio histórico de las estampas en un momento donde el coleccionismo estaba cada vez más extendido entre las gentes cultivadas (García López, 2020: 19). Entonces, el

nuevo objetivo era educar al público para saber discernir el buen gusto y calidad de las producciones del grabado, pues lo concerniente al lenguaje y estética desde el punto de vista compositivo y creativo estaba ya plenamente asimilado gracias al control ejercido durante casi cincuenta años por la Academia de San Fernando.

A identificar los orígenes de este contexto, que es cuando en realidad se forjaron las ideas trasladadas décadas más tarde por Vargas Ponce, responde el objetivo de las páginas que siguen a estas líneas, donde se tratará de recuperar, a partir de documentación inédita y de una lectura renovada de la ya conocida, algunas de las motivaciones y causas que llevaron a alentar la enseñanza, práctica y consolidación de un arte bajo los cánones normativos del pensamiento académico en sus tempranos discursos y prácticas.

Lo podemos decir sin sonrojo, es cierto que no conocimos el grabado: **la revisión y aceptación del pasado**

La toma de conciencia de que en España nunca se había llegado a dar, a diferencia de otras monarquías europeas, un estímulo suficiente para desarrollar la actividad del grabado, y de que esa circunstancia suponía un claro obstáculo para el progreso nacional de las ciencias y las artes no parecieron suponer una preocupación hasta mediados del siglo XVIII, cuando el monarca confió a la Academia de San Fernando la responsabilidad de promover su adecuada enseñanza y fomento entre otras medidas de estímulo. Hasta entonces, el país se había caracterizado por la escasez de grabadores locales y talleres especializados, sobre todo en el ámbito del grabado calcográfico, cuyos encargos venían firmados primordialmente por artistas procedentes de los Países Bajos —algunos de los cuales probarían fortuna en la península—, donde también se publicaba una buena parte de los libros producidos a raíz de los privilegios de impresión concedidos desde tiempos de Felipe II. La falta de buenos grabadores, que impedía introducir en el país los avances que se iban experimentando en aspectos técnicos, estéticos y materiales, provocaba al mismo tiempo una baja demanda de estampas de calidad como las que se coleccionaban en bibliotecas y gabinetes de otros países, limitándose el grueso de la producción nacional a imágenes religiosas populares, ilustraciones y sencillos adornos de libros, la mayor parte grabados en madera (Lafuente Ferrari, 1952: 37-38; Moreno Garrido, 1980: 338; Gallego, 1999: 230-232).

En el campo de las artes la posición que ocupaba el grabado fue siempre marginal: a lo largo de toda la Edad Moderna no se había llegado a legislar su actividad mediante la creación de gremios o cofradías que regulasen el oficio, quedando igual-

mente fuera de los debates en torno a la liberalidad de las artes. Su práctica debió ser bastante aislada y acometida desde otros oficios, primando una formación de carácter autodidacta a través de la copia de estampas y la circulación de recetarios, sin que haya constancia de la existencia de talleres o imprentas especializadas en esta actividad (Carrete Parrondo, 1987: 226). Para los pintores ese aprendizaje podía tener lugar en una etapa ya madura de su trayectoria, dependiendo del momento en que integraran esta técnica a sus quehaceres y ocupaciones, y eran en ese momento cuando se podía aceptar la inclusión del grabado como una más de las nobles artes, aunque siempre fuera en calidad de hermana menor (Vega, 1989: 83). La técnica más frecuentemente utilizada por los pintores fue el aguafuerte, al ser más asumible su experimentación para quien dominaba por encima de todo el dibujo frente al buril, el cual exigía una mayor destreza al trabajar sobre la lámina de cobre. José García Hidalgo (1691: 10), por ejemplo, describía los pasos para grabar al aguafuerte en sus *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, aun reconociendo que no llegaba a dominarlos con «primor ni cuidado», y Antonio Palomino consideraba su práctica como una técnica auxiliar de la pintura en su tratado del *Museo Pictórico y Escala Óptica*, publicado en dos volúmenes aparecidos en 1715 y 1724, y que se reeditarían a finales de siglo (Moreno Garrido, 1980: 347). En opinión de este último, su aprendizaje podía resultar útil a cualquier pintor que quisiera grabar por sí mismo una imagen, sobre todo si se tenía en cuenta la falta general de artífices de calidad en este campo, situación ante la cual no parecía haber más que resignarse:

Ofrécese tal vez a un pintor abrir de aguafuerte alguna cosa, o bien porque no en todas partes hay abridores de buril, o bien porque no todos saben dibujar, y destruyen el dibujo que se les entrega, de suerte que es menester mandarles borrar el nombre del autor, como me ha sucedido a mí más de una vez; y así me ha parecido poner aquí este secreto, de que tengo experiencia y satisfacción (Palomino, 1797: II, 331).

La dificultad de encontrar buenos grabadores en la corte explica que, por mucho que Palomino conociera el secreto de la técnica y hubiera llegado a abrir por su cuenta alguna lámina (Martínez Ripoll, 1981: 185), tuviera que recurrir al valenciano Hipólito Rovira y Brocandel para grabar las ilustraciones del primer tomo de la obra, encargando las del segundo a su sobrino Juan Bernabé Palomino (Bonet Correa, 1973: 133). En el prólogo de esta segunda entrega, el tratadista agradecía a la providencia haber contado, de hecho, con «la habilidad de mi sobrino don Juan en el buril, así para la conveniencia como para el acierto de las láminas», sin el cual reconocía que «hubiera sido imposible sacar esta obra» (Palomino 1797: II, iv). En ambos casos, y pese a las desavenencias que parece que surgieron con el grabador valenciano en la publicación del primer volumen, Palomino incorporó su firma

como autor de las composiciones que adornaban el frontispicio de los dos tomos, prueba de su satisfacción por la buena ejecución del grabado de las mismas, extensible al resto de figuras que ilustraron la obra y al conjunto del libro, donde también primó la calidad del papel y los diversos elementos tipográficos (Gallego, 1999: 233).

El hecho de que un artista prefiriera borrar su firma antes que aparecer como el responsable de la composición de una mala estampa explica la importancia de contar con hábiles artífices capaces de expresar sobre el cobre la idea original del dibujo y mantener su calidad, pues de lo contrario se desprestigiaba su trabajo. En el caso español, el modo de garantizar una buena ejecución pasaba, las más de las veces, por enviar el dibujo a grabadores de otros países con el fin de que se abriera en ellos la lámina correspondiente y se procediera igualmente a su estampación, algo frecuente en el momento de hacer abrir láminas de asuntos relativos a la representación del poder real, como podía ser la imagen del monarca en tiempos inestables como el de la Guerra de la Sucesión, donde Felipe V debía proyectar su legitimidad como heredero al trono y su distinción militar al frente de sus ejércitos. Así sucede en el retrato ecuestre que dibujó Teodoro Ardemans para ilustrar el frontispicio de la obra de Antonio de Ubilla y Medina *Sucesión del Rey Don Felipe V nuestro Señor en la corona de España* (figura 1), publicada en 1704. Si bien es cierto que la composición de Ardemans responde al gusto clásico de la tradición barroca del retrato ecuestre, donde el monarca figura al frente de sus tropas bajo las alegorías de la Fama, la Justicia y la Abundancia, la ejecución del grabado asimila sin embargo el lenguaje moderno de la talla dulce a cargo de Gérard Edelinck, uno de los mejores grabadores académicos franceses en el cambio de siglo, capaz de trasladar a la lámina de cobre hasta el más mínimo detalle en el trazado de las líneas del dibujo, los sombreados o las texturas y superficies de los diversos elementos representados (Carrete Parrondo, 1987: 396).

Junto a estas imágenes encargadas a célebres grabadores extranjeros circulaban al mismo tiempo —y posiblemente en un número bastante mayor en proporción— otras tantas representaciones donde ni la calidad del dibujante ni la pericia del grabador se asemejaban lo más mínimo a la obra de Ardemans y Edelinck, como sucede con el retrato ecuestre del mismo monarca grabado por el granadino Juan Ruiz Luengo en 1707 (figura 2). Como ya señaló en su momento Carrete Parrondo (1987: 396-397), es fácil apreciar la distancia que mediaba entre estas dos estampas, tanto si nos referimos al dominio del dibujo —como se puede advertir en la anatomía del caballo, la mala proporción entre el animal y el jinete, o el torpe dibujo de las nubes—, como en la factura técnica del grabado, donde Ruiz Luengo no fue capaz de reflejar la misma precisión en los detalles de cada uno de los objetos representados ni la riqueza de las múltiples tonalidades logradas por Edelinck.



Figura 1. Teodoro Ardemans (dib.) y Gérard Edelinck (grab.), *Retrato ecuestre de Felipe V*, 1704. Biblioteca Nacional de España.



Figura 2. Juan Ruiz Luengo (grab.), *Retrato ecuestre de Felipe V*, 1707. Biblioteca Nacional de España.

El problema de partida que implicaba el dibujo no solo estaba limitado a la destreza del artista para dominar variables como la anatomía de las figuras, la expresión de los rostros o la perspectiva y proporcionalidad de un espacio, sino también en su capacidad de invención a la hora de concebir una composición original, lo que motivó una imitación reiterada de modelos y motivos. Por mantenernos en la misma esfera de los ejemplos precedentes, no es difícil comprobar cómo el fraile Matías de Irala, que aprendió de manera autodidacta el arte del grabado, se basó en referentes que debían estar ya muy asimilados en la cultura visual del periodo, como los retratos ya citados de Ardemans o Ruiz Luengo, para idear su propio retrato del futuro Fernando VI a caballo como heredero (figura 3), aunque mejorando —eso sí— tanto la pericia del dibujo como el manejo del buril. Esta falta de originalidad, no obstante, se extendió más allá de mediados de siglo, como se puede comprobar en la versión que se hizo del retrato de Carlos IV como Príncipe de Asturias (figura 4), posiblemente realizado al poco tiempo de llegar de Nápoles su padre para ocupar el trono.¹ Una muestra más, en definitiva, de cómo el proble-

¹ Es muy probable que, en este caso, el artífice encargado de hacer el nuevo retrato aprovechara la lámina de Irala para retollarla y hacer las oportunas modificaciones en el rostro del personaje, actualizar pequeños detalles en



Figura 3. Matías de Irala (dib. y grab.),
Retrato ecuestre del Príncipe Fernando, 1727.
Biblioteca Nacional de España.



Figura 4. Anónimo (basado en Matías de Irala),
Retrato ecuestre del Príncipe Carlos,
ca. 1760. Biblioteca Nacional de España.

ma de fondo al hablar del grabado en la primera mitad de siglo era extensible a las artes en su conjunto si consideramos que el dibujo era las base de todas ellas, y la invención lo que distinguía a un buen artista de los demás.

Desde una visión cultural más amplia, esta realidad era un síntoma más de los muchos atrasos que padecía la monarquía en las primeras décadas del siglo XVIII. Pese a todo, cuando recuperamos las voces de algunos intelectuales de la primera mitad de siglo como la de Benito Jerónimo Feijoo (1778: IV, 348), sorprende la normalización de esta situación, pues apenas vemos cuestionar el atraso de un arte que, como sucedía en tantas otras cosas del país, no parecía deberse tanto a un «defecto de habilidad», como criticaban los extranjeros, sino más bien a una «falta de aplicación». A diferencia de la imprenta, cuya invención consideraba uno de los mayores aciertos en los tiempos modernos para la comunicación del saber, el benedictino no se detuvo nunca, que sepamos, a reivindicar la utilidad del grabado ni a advertir la escasa relevancia que había tenido en el ámbito editorial español, del que sí criticaba otros aspectos como los engaños promovidos por algunos im-

la vestimenta o hacer desaparecer, al fondo, la escena de la batalla, sustituida por unas líneas en el cielo en tiempos de paz (Carrete Parrondo, 1987: 407).

presores al producir sus libros o el alto volumen de malas obras que copaban el mercado. Y todo ello siendo un lector cultivado de todo cuanto se publicaba en Europa y sabiendo apreciar perfectamente el valor que podían llegar a tener en la publicación de un libro sus ilustraciones, así como la interpretación que se debía hacer de las mismas.²

Quien sí reconoció las causas del problema y las expuso de manera detallada fue el también benedictino Martín Sarmiento, mucho más consciente del alcance que podían llegar a tener las prácticas artísticas a nivel simbólico y funcional. Así lo demuestra el programa iconográfico para exaltar el poder de la nueva dinastía que describió en el «sistema de adornos» para el nuevo palacio que se estaba levantando en la capital tras el incendio que, en la nochebuena de 1734, había arrasado el viejo Alcázar de los Austrias.³ El Padre Sarmiento hizo un certero diagnóstico de la situación en la que se encontraba el grabado a finales de 1743, incluido en su escrito *Reflexiones literarias para una Biblioteca Real y para otras bibliotecas públicas*,⁴ donde planteó al bibliotecario real Juan de Iriarte diversas propuestas de mejora en torno al fomento del libro y de la lectura que también afectaban a la producción y circulación de estampas. Para el benedictino, la escasez de buenos dibujantes y grabadores en el ámbito de la impresión de libros era la principal causa que explicaba el encarecimiento de textos ilustrados y estampas sueltas, así como la falta de iniciativas particulares que animasen el mercado:

Es indispensable que en España se multipliquen infinito los dibujantes y abridores de láminas, así en metales como en madera. Son inmensas las sumas de dinero que se extraen de España por falta de profesores en aquellos ejercicios. Reflexiónese sobre la infinidad de estampas, sobre la multitud de mapas, sobre la de planos de ciudades, sobre las figuras de animales, plantas, flores, retratos, etc. que hay en España, y se han traído de países extraños; y se palpará cuán útil sería establecer, promover y proteger aquellas artes (Sarmiento, 1789: 163-164).

El testimonio de Sarmiento apunta dos ideas de interés en cuanto a las actuaciones y objetivos que se llegarían a considerar por parte de la corona para revertir

² Así sucede en el comentario que hizo en el discurso «Guerras filosóficas» del *Teatro crítico universal* sobre la estampa que representaba el triunfo de la «Nueva filosofía» frente a la aristotélica en el frontispicio del libro de Jean Saguens *Atomismus Demonstratus et vindicatus* (1715), cuestionando la idoneidad de las alegorías utilizadas por el autor de la imagen (Feijoo, 1779: II, 9-10). Citado por Vega (2010: 30), quien reproduce igualmente la imagen y explica el contexto del debate.

³ Los papeles del «sistema», dispersos en la actualidad en distintas instituciones, han sido recopilados y estudiados en profundidad en una edición moderna a cargo de Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero (Sarmiento, 2002).

⁴ Para una aproximación a las ideas contenidas en esta obra véase la edición moderna a cargo de José Santos Puerto (Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2002).

esta situación en los años siguientes: por un lado, hace una apuesta por promover una actividad que no dependiese del exterior, animase un mercado nacional y mejorase la competitividad de los precios; por otro lado, resume el tipo estampas que circulaban y se ofertaban en el país procedentes del extranjero, un indicativo de los temas y asuntos que debían ocupar a los grabadores españoles para competir no solo en España sino en el resto de Europa.

Un aliado inseparable de este siglo filosófico: la discursiva académica en torno al grabado

Pese a que las reflexiones de Martín Sarmiento en torno al fomento del libro y del grabado no fueron publicadas por el *Seminario erudito* hasta 1789 —momento en el cual se mantenían vigentes algunas de las problemáticas apuntadas—, es evidente que fueron conocidas en los círculos políticos e intelectuales de la monarquía y, seguramente, por parte de algunos de los miembros que, apenas un año más tarde, constituyeron la Junta preparatoria para la formación de una academia a iniciativa del escultor Juan Domingo Olivieri, que daría pie el 12 de abril de 1752 a la fundación de la Real Academia de San Fernando. Si bien es cierto que la institución nació con el apelativo de las «tres nobles artes» en alusión a la arquitectura, la escultura y la pintura, la propuesta de enseñar el arte del grabado mediante la creación de dos plazas de «maestros profesores» fue resultado de una providencia real incluida en el decreto fundacional motivada en estos términos:

Considerando S. M. que del arte de esculpir y grabar se siguen muchas utilidades al reino, lustre y socorro a las demás artes, para ocurrir a la escasez que hoy se padece de entalladores y abridores, ha querido desde luego dar alguna providencia, y teniendo presente el mérito conocido por sus obras de Don Juan Palomino, y Don Tomás Francisco Prieto, desde luego S. M. les da en la Academia plazas de tales entalladores en el grado de maestros profesores de este arte con el sueldo de 1500 reales a cada uno, reservándose el dar luego regla particular para este estudio (ARABASF, sig. 1-3-31-2, f. 47v).

La decisión de impulsar en el último momento la enseñanza del grabado mediante la creación de estas dos plazas, cuya instrucción solo se contemplaba de modo secundario junto a otras artes menores en la redacción de los estatutos del año 1751 (Villena, 2004: 92), y de lo cual no constan discusiones previas en la documentación conservada de los años de la junta preparatoria, debió venir seguramente a instancias del círculo de José de Carvajal y Lancaster, Protector de la Academia al ocupar la Secretaría del Despacho de Estado, que se implicó igualmente

en el funcionamiento de otras reales academias y en prestar apoyo a toda clase de medidas destinadas al progreso cultural y científico. En el tema que nos ocupa, la más destacada fue la iniciativa de crear cuatro plazas para jóvenes pensionados que viajaran a París y se formaran en el arte del grabado a expensas de la corona, acción gestionada íntegramente desde el gobierno. No deja de ser elocuente que esta enseñanza no dependiera en ningún caso de la Real Academia de Pintura y Escultura de París, pues en Francia, como en casi todo el resto de Europa, no se contemplaba esta necesidad ya que la mejor formación que se podía recibir se encontraba en cualquiera de los excelentes y fructíferos talleres de los propios grabadores, como en los que se formaron estos pensionados (Vega, 1989: 87).⁵ De estas becas de estudio se beneficiaron Manuel Salvador Carmona, para aprender el grabado de retratos e historia; Juan de la Cruz y Tomás López, para especializarse en motivos de arquitectura, cartas geográficas y adornos, y Alfonso Cruzado, para aprender el grabado de piedras finas (Bédard, 1989: 274).⁶ El impulso de estas iniciativas se debe comprender en todo caso en el marco de las políticas económicas diseñadas bajo el reinado de Fernando VI para fomentar el desarrollo de la industria y el comercio a través de las artes útiles, en línea con las doctrinas mercantilistas que en aquellos años también marcaban el rumbo de buena parte de las academias europeas a partir de la enseñanza del dibujo, clave para la búsqueda de la perfección y la expansión del buen gusto en todas las ramas de las artes y manufacturas (Gallego, 1999: 266; Villena, 2004: 91).

La regulación de la enseñanza académica del grabado prevista en la providencia real no se concretó hasta dos años más tarde, cuando se propuso como primera medida buscar una solución que permitiera atraer el interés de los alumnos de la academia al estudio de este ramo mediante la creación de unas ayudas. La propuesta fue comunicada por el Viceprotector de la Academia, Tiburcio de Aguirre, en una representación fechada a 8 de julio de 1754 dirigida al nuevo Protector de la institución, Ricardo Wall, que había sustituido a Carvajal y Lancaster en la Secretaría de Estado tras su repentino fallecimiento unos meses atrás. En ella se explicaba que, a diferencia del resto de las artes, el estudio del grabado resultaba impracticable en las horas de la noche, que es cuando tenían lugar las clases, y eran «muchos los pobres jóvenes que por necesitar las del día para otros trabajos que pende su

⁵ Véanse, a modo de ejemplo, las recientes noticias aportadas por Jimeno (2020), con una amplia y actualizada bibliografía, sobre la estancia de Manuel Salvador Carmona, paradigmática por su relevancia y singularidad al llegar a ser aceptado como miembro de la Real Academia de París.

⁶ El origen de estas pensiones se remonta al real edicto de 4 de julio de 1718 promulgado por Felipe V, por el cual se concedían ayudas para la instrucción de jóvenes españoles en el extranjero en diversas artes y manufacturas, una política que tendría total continuidad en los siguientes reinados y que sería igualmente adoptada por mecenas particulares o sociedades como las de Amigos del País (Sarrailh, 1979: 350).

subsistencia, no pueden dedicarse a este con toda aquella aplicación que para la perfección es necesaria», por lo que proseguía «sin cultivo esta importante arte». Por estas razones la Academia solicitaba autorización para crear seis pensiones de ciento cincuenta ducados anuales cada una —tres para el grabado de láminas, a cargo de Palomino, y tres para el de sellos y medallas, bajo la dirección de Prieto— destinadas a los «discípulos más aprovechados» entre los «jóvenes españoles pobres desvalidos» que no podían acudir a las clases durante el día para que se dedicasen en exclusiva a su instrucción «hasta que adquirida toda la perfección posible a juicio de la Academia dejen lugar en sus plazas para que otros consigan el beneficio de la enseñanza». El plan se acompañaba de otras acciones a considerar a largo plazo con el fin de buscar la máxima excelencia entre los alumnos más aventajados y no dejar de atraer nuevos discípulos:

Los que se adelantaren más en el buril, la aguafuerte, sellos en acero, piedras, etc. se podrán destinar a París, Roma, u otra parte en que prudentemente se espere hayan de hacer progresos. Y para estimular más la juventud, e inspirarla el gusto de estas artes, se propondrán asuntos a propósito y premios proporcionados, para que concurran a merecerlos como en las demás artes los que se hallaren con el talento necesario.⁷

Más allá de las consideraciones relativas a la estructura de la enseñanza y la forma de organizar el aprendizaje de los jóvenes discípulos, el texto de la representación firmada por Tiburcio de Aguirre alumbraba una argumentación en torno a la utilidad y beneficios del grabado que bebe de las tempranas observaciones de Martín Sarmiento de 1743 en sus citadas *Reflexiones literarias para una Biblioteca Real y para otras bibliotecas públicas*. Para justificar ante el monarca la «utilidad del buril y del aguafuerte» en el grabado de láminas, el Viceprotector describía la delicada situación en que se encontraba el mercado y la ruina que eso suponía a la nación:

Notoria es la multitud de estampas de que nos surten los extranjeros, consiguiendo por su medio, no solo extraer de nuestra Península inmensas sumas, sino es dejar célebres, gloriosas y veneradas entre nosotros sus producciones geográficas, sus edificios, pinturas y esculturas, quedando en tanto nosotros sin dinero, nuestros descubrimientos en geografía, física, y matemáticas sepultados, nuestros excelentes edificios, pinturas y esculturas escondidas en su recinto, y lo peor de todo infamada la nación con la injusta tacha de inculta, únicamente por que falta la voz del buril con que desmentir esta calumnia, esparciendo ejemplos de las insignes obras que en ciencias y artes han producido en todos tiempos los españoles (ARABASF, sig. 1-3-31-2, f. 52v).

⁷ Representación sobre la propuesta de creación de seis plazas para el estudio del grabado según el acuerdo de la junta ordinaria de 23 de junio de 1754, ARABASF, sig. 1-3-31-2, f. 53v. La resolución favorable del monarca para crear las pensiones se comunicó el 8 de agosto de 1754.

Dejando de lado el dispendio económico que suponía la adquisición de estampas extranjeras por la falta de una producción propia, en las palabras de Aguirre llega a pesar más el lamento por no dar a conocer las excelencias de las bellas artes españolas ni los avances experimentados a nivel científico a través del grabado, siendo el principal efecto de estas graves carencias alimentar las calumnias que, desde el resto de Europa, se vertían al señalar a España como una nación pendiente de civilizar por sus atrasos en la ciencia, la pobreza de las infraestructuras, la debilidad de la industria, el comercio y la marina o la carencia de una calidad en el campo de las letras (García Cárcel, 1998: 155 y ss.).⁸

De las novedades impulsadas en el verano de 1754 con la aprobación de las pensiones para el estudio del grabado se dio puntual seguimiento en el resumen publicado en la *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes*, cuya celebración tuvo lugar el 22 de diciembre de 1754. En el discurso leído en esta ocasión por Tiburcio de Aguirre, el Viceprotector aprovechó el estado de las recientes novedades para plantear al final de su alocución una defensa de las utilidades, ventajas y aportaciones que el grabado iba a alcanzar en España una vez que los pensionados comenzaran a adelantar en su instrucción, lo que supone un claro anticipo del tipo de obras celebradas por José Vargas Ponce en el discurso que leería casi cuarenta años más tarde en la misma ceremonia. El primer cometido sería inmortalizar a través del buril las obras de pintura, escultura y arquitectura que corrían el riesgo de desaparecer por el paso del tiempo, conservando así la memoria de estos monumentos «para gloria suya y gloria nuestra». De esta forma, «la menor colección de estampas, de que hoy se hace un lucrosísimo comercio en Inglaterra, Holanda, Venecia y otras repúblicas», podría incluir «en sí tantas y tan varias representaciones, como todo el poder de un soberano atesora y recoge en lienzos y estatuas en la mayor galería». Al recuerdo de las artes le seguía el conocimiento que el grabado alumbraría en la difusión de «las más sublimes ciencias» y en la recreación de la historia y gloria de los héroes «cuyas hazañas llenan los siglos», sin olvidar la fama reservada a los propios artistas:

¡Oh vosotros, maestros eminentes, hábiles académicos, reflexionad y agradeced el beneficio que os dispensa la liberal mano del rey en las precauciones y medios que practica para acalorar el estudio del grabado! Vuestra memoria triunfará del tiempo y del olvido; vuestro nombre se extenderá por todo el orbe en la multiplicación de ejemplares; y el buril no sufrirá se marchiten los laureles con que os coronan vuestras mismas manos (Distribución premios, 1755: 37-39).

⁸ La misma crítica expresaría años más tarde Antonio Ponz (1776: VI, 145-146) por el desconocimiento que tenían en el extranjero de las riquezas artísticas españolas al no haberse hecho grabar: «Sabe la Europa muy en confuso, que en Madrid, y señaladamente en los Reales Palacios, y en El Escorial, hay obras estupendas; pero pocos tienen idea de lo que son, porque apenas han visto una miserable estampa de alguna de ellas».

Si Tiburcio de Aguirre apelaba en su discurso a la gloria que el grabado iba a traer a las bellas artes y sus artífices alabando sus distintas producciones y revalorizando la distinción del propio oficio (Gacto Sánchez, 2015: 266), en la distribución de premios correspondiente a la convocatoria de 1755 —celebrada el 25 de enero de 1756—, el consiliario Agustín Montiano centraba parte de su oración pública de exaltación de las bellas artes en dar una breve observación sobre el coleccionismo de estampas como señal moderna de buen gusto y distinción entre los aficionados, otro objetivo clave que la academia no dejaría de perseguir a lo largo de su existencia y que también se fijó de manera temprana en estos primeros años de actividad:

Los gabinetes de los eruditos no mendigan otros adornos, que los que abundantemente tributa el grabado en mapas geográficos, y astronómicos, o en tablas cronológicas, para registrar y medir la anchurosa capacidad del mundo, la admirable inmensidad de las esferas, y las puntuales épocas del tiempo, sin apartarse de la quietud de su docto retiro. Los curiosos guardan las colecciones más copiosas y escogidas, hasta ocupar con ellas sus bibliotecas, para que alternen con los libros más selectos, y aun con los más venerados códices (Distribución premios, 1756: 25).

De mayor interés todavía resulta, para recuperar la opinión que se fue forjando en torno al grabado durante sus primeros años de actividad académica, las palabras que el 6 de febrero de 1757 pronunció el académico de honor Juan de Iriarte, destinatario de las ya mencionadas reflexiones de Martín Sarmiento, cuyas ideas retomó en esta ocasión para reconocer por primera vez ante el público la falta de grabadores que se había arrastrado en España históricamente, revertida ahora gracias «al acierto, al celo, al beneficio de la Academia» para «que florezca y fructifique a la sombra de las tres nobles artes». Reconocido y aceptado el pasado, Iriarte afrontaba el presente, dando a conocer los extraordinarios avances que en apenas dos años habían mostrado los jóvenes pensionados de Madrid en iniciativas de la academia como los «primorosamente abiertos retratos de nuestros reyes, de varios personajes, de célebres pintores españoles, como *Carreño, Murillo, Velázquez*», o de los diseños dados a la estampa «de sus más grandiosas fábricas, como los famosos puentes de *Alcántara* y de *Toledo*». Sus méritos eran de tal nivel que bien podían compararse a los pensionados que esos mismos años se formaban en París en una «competencia no menos útil que decorosa a la nación, y que acredita igualmente el gallardo espíritu de los discípulos, y el singular acierto de la academia en haberlos repartido». La comparación resultaba a todas luces inverosímil si tenemos en cuenta que ni siquiera Juan Bernabé Palomino llegó a alcanzar nunca, pese al dominio de la técnica, la elegancia, suavidad y sutileza de un buen grabador francés en el lenguaje de la talla dulce, cuyos efectos sí aprendieron los pensionados allí forma-

dos superando al maestro español y más todavía a sus discípulos (Vega, 1989: 90).⁹ Iriarte finalizaba su intervención mirando al futuro:

Este es, Excelentísimo Señor, el breve resumen de los adelantamientos que en el espacio de dos años ha conseguido el noble y útil arte del grabado. Sin tan limitado término los calificare solamente de ensayos, ¡de qué perfecciones, de qué prodigios no podemos ya considerar como bosquejos estas primeras líneas y rasgos del buril español! ¡Cuán rápidos progresos, cuán anticipados triunfos nos asegura ya la esperanza, más que en las alas del tiempo, en las del ingenio y ardor de los discípulos, en el aliento del celo de la academia, en la feliz aura del real patrocinio! (Distribución premios, 1757: 26-28).

A veces no basta un reinado para generalizar el buen gusto: las prácticas de formación entre los primeros pensionados

Si la lectura de los discursos contenidos en las *Distribuciones* de premios permiten recorrer el estado de ideas que se quiso trasladar al público loando los avances y promesas de futuro en torno al grabado, la revisión de las actas de las reuniones de juntas ordinarias, particulares y generales —con el apoyo de otros expedientes conservados en el archivo de la institución— permite hacernos una idea de los cambios que se dieron en dinámicas como la regulación de su enseñanza y los mecanismos de control para revisar el seguimiento de los alumnos, el tipo de obras que la institución decidió promover para crear su propia colección de estampas y ponerlas a la venta, las actuaciones llevadas a cabo con el fin de procurar trabajo a los discípulos, etc., sin olvidar las limitaciones, dificultades y fracasos que, inevitablemente, se dieron en todas estas actuaciones.

Una vez aprobada la creación de las plazas de pensionados, el 1 de septiembre de 1754 se celebró una junta general extraordinaria para hacer un primer examen de las veinte y dos candidaturas recibidas, decidiéndose que fueran los maestros del grabado, Juan Bernabé Palomino y Tomás Francisco Prieto, quienes eligiesen «en su conciencia» cada uno los tres discípulos que consideraran más adecuados, «pues siendo de su genio, satisfacción y conocimiento se aseguraba la Academia en la esperanza de que con el mayor desvelo, cariño y aplicación cuidarían de instruirlos y adelantarlos». Al mismo tiempo se mandaba al secretario de la junta enviar a cada profesor una «instrucción reglada» donde se establecían las obligaciones

⁹ Al resumir la historia de la Academia de San Fernando en la biografía de su promotor, el escultor Olivieri, y hablar de los pensionados en París, Ceán Bermúdez (1800: III, 265) era bastante más objetivo al manifestar que lo que hizo la academia fue procurar «sacar todo el partido posible del director D. Juan Bernabé Palomino, que sin salir de España grababa con limpieza y corrección».

para con los discípulos, a los que debían formar en sus casas durante el día y cuidarse de que asistieran «a los estudios de la Academia todas las noches», con el fin de seguir perfeccionándose en el dibujo. También debían presentar por mano del secretario «todos los meses a la junta aquella especie de estudio, labor o trabajo en que se ejecuten para poder hacer juicio por este medio de su adelantamiento o atraso», informando igualmente del grado de cumplimiento de las obligaciones de cada alumno «para que estando la Academia inteligenciada de la conducta de sus pensionados pueda tomar las providencias convenientes» (ARABASF, Actas Juntas, sig. 3-81, ff. 28v-29r).¹⁰

La regulación de las enseñanzas —cuyas dinámicas se trasladaron por lo general a la redacción de los estatutos de 1757— seguía, en consecuencia, un modelo donde la formación en las casas de los maestros se complementaba con las clases recibidas por la noche en la propia academia junto a los alumnos de las otras ramas artísticas, de cuyo control de asistencia, actitud y comportamiento debía informar el conserje (Carrete Parrondo, 1987: 440; Vega, 1989: 90-71; Villena, 2004: 94). A tenor de la revisión de las actas de las juntas de la academia, es fácil comprobar la evolución demostrada por cada uno de los pensionados seleccionados por Palomino para su instrucción en el grabado de láminas. Hermenegildo Víctor Ugarte fue posiblemente el alumno más aventajado, y quien dio muestras de mayor habilidad de forma más temprana: en la junta ordinaria de 16 de noviembre de 1756, por ejemplo, el «Sr. Viceprotector presentó una estampa que representa geoméricamente el Puente de Toledo en grande y en pequeño, grabado en cobre» de la que fue «aplaudido el primor de la ejecución» (figura 5),¹¹ decidiéndose incluso darle una gratificación y proponiendo que se sacaran otras láminas del mismo tamaño para formar una colección uniforme (ARABASF, Actas Juntas, sig. 3-81, f. 56r), lo que daría pie más tarde al conjunto de «vistas para la óptica de varios edificios de España hechas por la Academia Matritense», anunciadas en las páginas del *Diario Noticioso* de 3 de febrero de 1762 y en las que participarían el resto de los pensionados (Vega, 2010: 387-398). Otra prueba del talento de Ugarte es la obtención del premio extraordinario que la Academia acordó crear en la junta ordinaria de 22 de julio de 1756 para reconocer «al que más se aventaje en el uso del buril», proponiendo como asunto «la fachada de la Cárcel de Corte que se ha de grabar geoméricamente en una lámina de cobre de una tercia de alto, y una cuarta de ancho» (ARABASF, Actas Juntas, sig. 3-81, f. 49r). Ugarte sólo concurrió a la convocatoria con otro candidato

¹⁰ La instrucción reglada para la formación de los discípulos en el grabado en hueco a cargo de Prieto ha sido transcrita y estudiada por Villena (2004: 94), cuyo análisis permite recuperar igualmente las principales medidas tomadas para los discípulos del grabado dulce al cuidado de Palomino. Para aproximarse a una evolución algo más amplia del devenir de los estudios durante el resto de la centuria, véase Villena (1992).

¹¹ La lámina se conserva en la Calcografía Nacional (2004: n.º 2219).

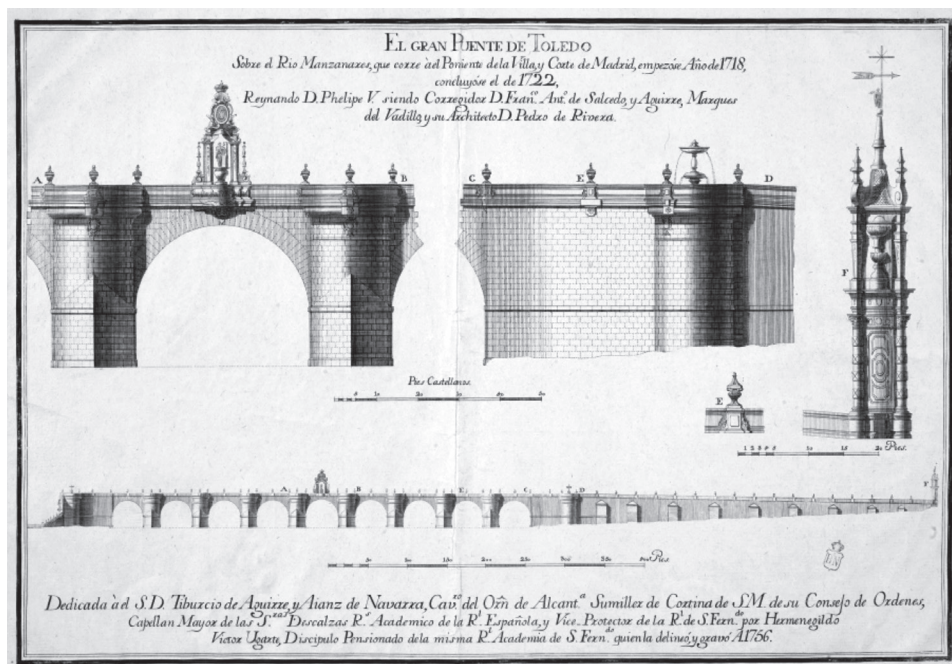


Figura 5. Hermenegildo Víctor Ugarte (dib. y grab.), *El gran Puente de Toledo*, 1756. Biblioteca Nacional de España.

—Juan Manuel de la Torre—, obteniendo todos los votos con su obra (Distribución premios, 1757: 15), un claro indicativo de los pocos grabadores que en estos años podían concurrir a los premios a diferencia de otras ramas artísticas, llegándose a quedar desiertos algún año por falta de candidatos mínimamente cualificados (Lafuente Ferrari, 1952: 39).

Sin llegar a destacar como Ugarte, el barcelonés Juan Minguet fue evolucionando más lentamente, aunque en ningún momento dejó de aprovechar las oportunidades que iban surgiendo por parte de la academia al proponer nuevas colecciones como la ya citada de edificios y monumentos, o la destinada a representar los retratos de «los héroes de la nación». En esta última colección, iniciada con algunos retratos de artistas como el de Velázquez grabado por este mismo pensionado,¹² la academia acordó en junta ordinaria de 29 de marzo de 1759 que

¹² Junto al retrato de Diego de Velázquez grabado por Minguet se presentaron otras dos láminas abiertas por Hermenegildo Víctor Ugarte y Antonio Espinosa —pensionado de grabado en hueco— con los retratos de Antonio Palomino y Pablo de Céspedes. En la junta particular de 28 de agosto 1759 se concedió aprobar la cantidad de trescientos reales de gratificación a cada uno (ARABASE, Actas Juntas, sig. 3-82, ff. 64v). Las tres láminas se conservan en la Calcografía Nacional (2004: n.º 2227-2229).

para honor de la colección de retratos de los héroes de la nación que está resuelta, se incluyan los de los Reyes de España, y que desde luego se dé principio por los de los Señores Don Felipe V, Don Luis I, y Don Fernando VI observando que así en estos como en todos los demás de cualquiera clase y profesión que sean se representen escrupulosamente con los trajes de sus tiempos, sin mudarlos ni alterarlos en la menor cosa. Quiso la Junta que el Señor Director Don Juan Bernabé Palomino, elija de los tres señores Reyes propuestos dos para sus Discípulos Ugarte y Minguet, dirigiéndolos y gobernándolos con el celo y acierto que ha hecho hasta ahora (ARABASF, Actas Juntas, sig. 3-82, ff. 46v-47r).

Palomino asignó a Minguet el retrato de Felipe V (figura 6), cuya lámina abrió a partir de una pintura de Charles van Loo (Calcografía Nacional, 2004: n.º 2230); la obra es un buen ejemplo para explicar el seguimiento que la propia academia hacía de sus alumnos independientemente de la dirección ejercida por sus maestros. En este caso, la lámina abierta fue examinada por primera vez en la junta general de 19 de agosto de 1760: aprovechando que ese año el premio de grabado había quedado desierto, el pensionado solicitó que le fuera concedida la medalla en atención al retrato ahora presentado, lo cual denegó la junta porque «con esta lámina no puede merecerse el premio que se propuso». También se hizo notar que, sin cuestionar la ejecución técnica de la lámina, el retrato no estaba «enteramente semejante» a la pintura que había tenido por original, y «acordó que el mismo Minguet la perfeccione y arregle» (ARABASF, Actas Juntas, sig. 3-82, f. 95r). Subsanaos estos problemas, Minguet presentó nuevamente a examen la lámina en la junta ordinaria de 28 de octubre de 1760, obteniendo ya el beneplácito relativo a su resultado y la gratificación correspondiente:

Juan Minguet presentó concluido el retrato del Señor Rey Don Felipe V que ha grabado de orden de la Academia y habiendo pedido se le conceda ayuda de costa que en estos casos se acostumbra, y en atención a haberse ya cumplido la pensión que este discípulo tenía, y no habérsela de prorrogar más que hasta el citado último día de diciembre de este año, acordó la Junta que esta gratificación sea de trescientos sesenta reales de vellón (ARABASF, Actas Juntas, sig. 3-82, f. 102r).

El reconocimiento del grabador como «Pensionado de la Real Academia de S. Fernando» expresado al pie de la estampa fue una fórmula aprobada en el momento de incluir a los monarcas en la colección de retratos de la corporación, cuyo acuerdo se tomó en la citada junta de 29 de marzo del año anterior. Su principal objetivo era «promover y animar cada día más la aplicación» de los pensionados reconociendo el mérito de su trabajo públicamente, tratándose de una distinción que les reportaba el prestigio necesario para desempeñar su carrera profesional.

Ahora bien, el permiso para incluir esa mención en la firma de sus láminas solo se autorizaba previo examen de las mismas ya que, a fin de cuentas, los trabajos de estos discípulos también eran a la vez una señal del prestigio de la propia institución que los había formado.

Finalmente, José Murguía fue el discípulo que más faltas y problemas presentó debido, fundamentalmente, a su mala conducta. El primer aviso al respecto se hizo saber en la reunión de 9 de marzo de 1755, explicando que «en embarazo de su habilidad se observa en él poca aplicación, por cuyo motivo le reprehendió el Señor Viceprotector y le encargó la enmienda». Un año más tarde, el 16 de noviembre de 1756, se leía en otra junta ordinaria una representación del conserje dando cuenta de su «poca aplicación» entre otros alumnos en las clases de dibujo, acordándose que el Viceprotector se sirviera «llamarlos y reprehenderlos y que en caso de no enmendarse los multe en las mesadas de sus pensiones y cuando esto no baste, disponga en este asunto todo lo que juzgara conveniente, hasta privarlos enteramente de las dichas pensiones», algo que se llegó a aplicar el 22 de marzo de 1757 al descontar de sus mesadas «tantos días como noches han faltado», correspondiendo a Murguía un total de cuatro (ARABASF, Actas Juntas, sig. 3-81, ff. 37r, 56r y 64r). La «casi continua falta de asistencia» que siguió manifestando el discípulo tuvo como consecuencia la cancelación definitiva de su pensión tras leer en la junta de 2 febrero de 1758 un informe del conserje donde se exponía que «José Murguía no ha asistido en todo el mes pasado. Y aunque he sido informado salió fuera de Madrid, es cierto que desde el día veinte se le ve por la corte y sin enfermedad que se lo impida».¹³ La decisión de la junta se hizo constar en estos términos:

Di cuenta de una representación en que el conserje con fecha de primero de este mes hace presente la casi continua falta de asistencia del pensionado José Murguía. En cuya vista, en atención a los informes del Sr. Director D. Juan Bernabé Palomino sobre la inaplicación de este Discípulo y en consideración también a que las multiplicadas amonestaciones y avisos que se le han hecho por el Sr. Viceprotector y varios Sres. Consiliarios no han bastado a conseguirlo: La Junta acordó que se le prive de su pensión (ARABASF, Actas Juntas, sig. 3-82, f. 6r).

Unos meses más tarde, el joven discípulo remitía una solicitud a la academia para ser readmitido en su pensión y proseguir su ejercicio en el buril, explicando que «hallándose hoy pobre, sin medios con que mantenerse y reconocido de sus yerros, vuelve humildemente, como el hijo pródigo, a implorar el favor de su bondadosa Madre la Real Academia suplicándole le admita nuevamente bajo su real

¹³ Informe de Juan Moreno y Sánchez, conserje de la Academia, sobre el rendimiento de los pensionados José Murguía y Vicente Bustamante, 1 de febrero de 1758; ARABASF, sig. 1-49-3.



Figura 7. Tiziano (pint.) y José Murguía (grab.), *Retrato de Carlos I de España*, 1763. Biblioteca Nacional de España.

piadosa protección, olvidando los pueriles yerros del suplicante en que solo se ha perjudicado a él mismo» (ARABASF, sig. 1-49-3).¹⁴ Leída la carta en la junta particular de 10 de septiembre de 1758, no se «tuvo a bien condescender a esta instancia, así por el mal ejemplo que de ello se seguiría, como por que [la academia] tiene muy repetidas pruebas de la incorregibilidad de este pretendiente» (ARABASF, Actas Juntas, sig. 3-82, f. 25v). El hecho de no devolver al discípulo la pensión no significa que se le privara de los encargos que venía cumpliendo al abrir láminas para las distintas colecciones que, durante esos años, se estaban llevando a cabo en la institución, lo que suponía un ingreso económico extraordinario que podía compaginar con otras iniciativas o encargos particulares. Prueba de ello es el retrato que Murguía grabó de Carlos I de España (figura 7) por pintura de Tiziano para la citada colección de los «héroes de la nación» y cuya lámina se examinó en la junta ordinaria de 19 de junio de 1763 (Calcografía Nacional, 2004: n.º 2236): «vista por los Señores Profesores agradó mucho a todos y declararon está hecha con especial primor y acierto, en cuya atención se le concedió la gratificación de setecientos veinte reales de vellón y se le mandó grave otra a elección del Sr. Viceprotector» (ARABASF, Actas Juntas, sig. 3-82, f. 177v). Es decir, el incumplimiento de sus obligaciones iniciales como pensionado no excluyó la posibilidad de mantener otros canales de colaboración, del mismo modo que la academia siempre intentó ser equitativa al repartir los encargos y al tratar que los discípulos pudieran atender otros clientes con los que subsistir mientras cobraban sus pensiones y, con más razón, cuando estas llegaban a su fin.

El volumen de actividad de la academia al mandar abrir nuevas láminas para las colecciones de retratos y vistas se complementó estos años con diversos proyectos editoriales impulsados por la corporación para publicar tratados y cursos como los de geometría y arquitectura que preparaban José de Castañeda y Diego Villanueva, lo que motivó que en muchas ocasiones se contara igualmente con los pensionados del grabado en hueco dirigidos por Tomás Francisco Prieto. Esto suponía para ellos una oportunidad de trabajo adicional que podían atender sin dificultad, pues no hay que olvidar que también recibían formación en el grabado de láminas de acuerdo a la instrucción que había dado la academia a su maestro al instaurar las pensiones en 1754, siendo incluso mayor el número de obras grabadas en dulce que en hueco durante sus primeros años de aprendizaje (Villena, 1992: 86). A este respecto Prieto informaba en un extenso informe fechado a 30 de septiembre de

¹⁴ La fórmula retórica utilizada por Murguía al considerarse «hijo» de la Academia fue la misma que dos años más tarde usaron los pensionados del grabado en hueco Jerónimo Antonio Gil y Antonio Espinosa como argumento para oponerse a que nombrasen académicos a Tomás López y Juan de la Cruz, que no podían compartir esa distinción al haberse formado en París (Bédar, 1989: 275).

1758 sobre las preferencias que, desde el inicio de las pensiones, habían manifestado sus alumnos por el grabado de láminas al dar más opciones de trabajo, alertando igualmente sobre la envidia que sentían hacia los pensionados del buril por estar más veces empleados por la corporación. Así, ante la disyuntiva planteada por la academia a finales de los años cincuenta sobre los cambios que se debían precisar en la enseñanza de las distintas disciplinas, Prieto alertaba que, en caso de proseguir la enseñanza del grabado de medallas entre sus alumnos frente al del buril «habrá deserción: querrán grabar en dulce llevados de celos de los otros pensionados, dirán que aquellos ganan dinero, y estos no, dirán que no se estilan medallas, ni se hace serie de ellas, y otras mil cosas que ellos saben para hacer lugar».¹⁵

Durante estos años, participaron así en diversos proyectos de la academia los pensionados por el grabado en hueco Jerónimo Antonio Gil y Antonio Espinosa, llegando incluso a colaborar en las nuevas empresas Nemesio López, que en 1756 había decidido renunciar a su pensión por ser más lucrativo atender encargos particulares en el ámbito del grabado de láminas (Villena, 2004: 96). López solicitó, de hecho, que la academia le mandase abrir uno de los retratos de la colección, y al no haber terminado su formación ni tener conocimiento esta última sobre su destreza en ese momento, en junta ordinaria de 6 de marzo de 1763 se le invitó a presentar «las últimas estampas que haya grabado para deliberarse en su vista si se halla capaz de desempeñar este encargo», las cuales fueron examinadas en la siguiente reunión de 10 de abril:

Nemesio López presentó una estampa que es la última que ha grabado copiada de otra y se reduce a un retrato del Venerable Sr. Obispo Palafox. Y repitió su súplica de que se le mandase grabar un retrato de la colección. La junta, vista esta estampa, acordó se le encargue un retrato, pero previniéndolo, que no se le pagará, como no esté bien dibujado y grabado (ARABASE, Actas Juntas, sig. 3-82, ff. 171r-171v).

Con el fin de garantizar la calidad requerida en sus proyectos, también fue bastante frecuente que muchos grabadores se ofreciesen a repetir y corregir todas las veces que fueran necesarias las láminas abiertas con el fin de obtener los encargos por parte de la institución, como cuando José Murguía solicitó en 1764 que se le dieran a grabar los retratos de los Reyes Católicos¹⁶ y nuevas láminas del curso de arquitectura en el que ya venía trabajando con anterioridad «obligándose a trabajarlas de nuevo siempre que no se le aprueben» y «cuantas veces se le mandaren» (ARABASE, Actas Juntas, sig. 3-121, ff. 175r y 179v). La dependencia de la academia que seguían teniendo los discípulos del grabado para sobrevivir diez años después

¹⁵ ARABASE, sig. 1-49-3. La problemática cuestión ha sido estudiada en profundidad por Villena (2004: 98-101).

¹⁶ La lámina se conserva en la Calcografía Nacional (2004: n.º 2235).

de haberse dado las primeras pensiones para su estudio, es una prueba elocuente de cómo la política proteccionista con la que se trató de fomentar la actividad del grabado terminó siendo a largo plazo un impedimento para alentar otras iniciativas privadas que difícilmente podían competir con los proyectos impulsados desde la academia.

Este problema terminó siendo estructural cuando en 1789 se fundó la Real Calcografía como establecimiento anexo a la Imprenta Real, una medida que llevó a su mayor esplendor y reconocimiento el grabado calcográfico español en términos artísticos (Carrete Parrondo, 1987: 525), pero que dificultó al mismo tiempo que la segunda generación de grabadores formados por Manuel Salvador Carmona desde el fallecimiento de Palomino en 1777, abriera talleres similares a los existentes en el resto de Europa donde incentivar iniciativas particulares, formar nuevos aprendices y, en definitiva, estimular el próspero y anhelado comercio nacional de estampas.