

# *La Academia de Bellas Artes de San Luis y los pintores de Zaragoza en el siglo XIX.*

Jesús-Pedro LORENTE LORENTE

Entre enero y septiembre de 1989, el tiempo en que fui becario de investigación en este Departamento con una beca de F.P.I., invertí muchas mañanas en el Museo de Zaragoza, consultando el archivo de la Academia de Bellas Artes de San Luis. Buscaba datos para escribir una tesis doctoral sobre *Bernardino Montañés y sus discípulos: La «escuela» zaragozana de pintura en la segunda mitad del siglo XIX* bajo la dirección de Angel Azpeitia (y quiero hacer constar aquí mi agradecimiento por su mediación, decisiva para las facilidades de consulta que me ofrecieron). Con el propósito de dar algún fruto a aquella investigación interrumpida, ofrezco ahora aquellos datos en este pequeño resumen: unos los he engarzado en un hilo discursivo que trata del papel que la Academia jugó en la promoción de la pintura zaragozana del siglo XIX, otros los he embutido en un epígrafe sobre las relaciones de los pintores con la institución. Naturalmente, estos dos aspectos no son sino una parte de la compleja realidad. ¿Hasta qué punto es lícito tomar aisladamente la pintura local prescindiendo de todo lo demás, elegir una sola institución zaragozana olvidando el resto, y jugar a la baraje con estas dos bazas, como si los demás naipes no existieran? Ahora bien, poner estas dos cartas sobre el tapete sí tiene sentido cuando se trata de un movimiento en una partida, y no quiero entrar en materia sin antes mencionar otros jugadores que han tomado parte en ella.

Anselmo Gascón de Gotor Giménez escribió en 1958 un artículo que en parte puede considerarse similar a este trabajo (si no en sus objetivos, al menos en el uso de una misma fuente de información): «La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis según los documentos de su archivo»<sup>1</sup>. Don Anselmo tuvo la suerte de acceder a la

---

<sup>1</sup>GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, Anselmo, *Revista Zaragoza* de la Institución Fernando el Católico, n. XVII (1958). Reeditado con escasas variantes en *Zaragoza*, revista de la Diputación Provincial (1961), pp. 135-174.

misma fuente que yo cuando ésta todavía tenía un rico caudal documental, que ahora está casi seco. Yo únicamente encontré en el archivo de la Academia los Libros de Actas, mientras que él cita además legajos y papeles sueltos. Pero mientras que yo sólo buscaba datos sobre la pintura zaragozana decimonónica, aquel artículo es de miras mucho más amplias, pues lo que allí se ofrece es un retrato histórico de la Academia. Y, por cierto, en los estudios sobre esa institución, ese no fue un caso aislado, pues otros miembros de la Academia han consultado también el archivo con objeto de reconstruir su interesante pasado, y en algunos casos han ofrecido al público en general sendas recensiones históricas<sup>2</sup>.

Como la Academia de San Luis jugaba en el ambiente artístico zaragozano del siglo XIX uno de los papeles protagonistas, los historiadores del arte interesados por aquel período también la han tenido en el punto de mira de sus estudios. Los ejemplos más próximos a mí, por sus límites cronológicos, son los trabajos de Manuel García Guatas, sobre la enseñanza artística en la Escuela de Bellas Artes promovida por la Academia<sup>3</sup>, y de Wifredo Rincón García, sobre la escultura zaragozana del siglo XIX<sup>4</sup>. En el segundo caso, buena parte de la información documental está basada precisamente en los Libros de Actas de la Academia; y, lo mismo que en el párrafo anterior, ahora tengo que lamentar de nuevo haber llegado tras los pasos de otro de mis predecesores en el archivo, después de una nueva pérdida en el caudal de las fuentes. Wifredo pudo consultar todos los Libros de Actas del siglo pasado, mientras que yo no encontré ni el de 1879-1881, ni el de 1893-1903<sup>5</sup>. ¡Ojalá que esta peligrosa tendencia se detenga, y que quienes obtengan el permiso para acceder a ellos en adelante, no tengan que quejarse de otras nuevas lagunas!

Así pues, mis datos no son completos —y en general no los considero de mucha relevancia. Si a pesar de ello, escribo ahora estas páginas, es porque supongo que de todas formas podrán ser útiles a algunos lectores

---

<sup>2</sup>NOUGUÉS SECALL, Mariano, *Memoria que sobre el origen, reorganización y adelantos de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, leyó en junta general de 8 de mayo de 1853 su secretario general Don...*, Zaragoza, imprenta y litografía de M. Peiró, 1853. CASTILLO GENZOR, Adolfo, «Esquema histórico de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis», *Zaragoza* (1964), pp. 11-21. Idem, *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (su pasado y su presente)*, Zaragoza, La Editorial, 1964. RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Ibercaja, 1985, pp. 13-20. PASQUAL DE QUINTO y DE LOS RÍOS, José, *Las publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes establecida en Zaragoza con el título de San Luis 1792-1987*, Zaragoza, 1987.

<sup>3</sup>GARCÍA GUATAS, Manuel, «Zaragoza y la Escuela de Bellas Artes en el siglo XIX» en VV.AA., *Estado Actual de los Estudios sobre Aragón. Actas de las IV Jornadas (Alcañiz, 1981)*, Zaragoza, I.C.E., 1982, vol. II, pp. 639-650.

<sup>4</sup>RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Opus cit.* (nota 2).

<sup>5</sup>Estos son los Libros de Actas consultadas por mí: 1815-1826, 1827-1836, 1837-1846, 1846-1850, 1850-1854, 1854-1861, 1863-1878, 1881-1892, 1903-1914 y 1915-1925.

de *Artigrama*, que se interesen por nuestro arte del XIX o por la Academia de San Luis. Desgraciadamente, no se contará entre ellos quien me acompañó en mis consultas de aquel archivo y, según él me aseguraba muy alagadoramente, iba a ser «el más atento de mis lectores»: don Angel Canellas, que falleció en diciembre del año pasado. Pero después de este recuerdo debido a la memoria de quien, como director de la Academia, me procuró el acceso a su sede, puede felicitar me al menos de la afortunada circunstancia de que esta publicación va a coincidir con el bicentenario de la institución. Sea, pues, este artículo mi regalo de cumpleaños a la Academia de San Luis en su doscientos aniversario. Y que cumpla muchos más.

## I. La Academia de San Luis en el siglo XIX, como fomentadora de los pintores locales contemporáneos.

### *Patronazgo.*

No era fácil ganarse la vida como artista en el siglo XIX en una ciudad alejada de las capitales del mercado artístico. No faltan testimonios sobre la frustración de ser pintor en Zaragoza por aquellos tiempos<sup>6</sup>. Pintar en Zaragoza era llorar, podríamos decir, parafraseando a Larra. Pocos clientes había fuera de los relacionados con el culto o los retratos oficiales; pero eso, al entrever en medio de este páramo, la labor de patronazgo de las artes que realizaban las instituciones, uno está tentado a magnificar. La verdad es que esta importancia es cuestionable, y mientras que en el caso de las instituciones políticas, los Casinos, y el comercio local el apoyo al arte fue en aumento con el tiempo, la Real Academia de Bellas Artes de San Luis siempre anduvo escasa de fondos<sup>7</sup>, y por lo

---

<sup>6</sup>Véase un ejemplo bien elocuente en GARCÍA GUATAS, Manuel, «Victoriano Balasanz (1854-1929) o la frustración de ser pintor en Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, XLIV (1991), pp. 323-363.

<sup>7</sup>En un principio la Academia se mantenía económicamente cobrando impuestos indirectos: Cfr. CASTILLO GENZOR, Adolfo, «Art. cit.» (nota 2), p. 12. Tras la Guerra de Independencia este privilegio estaba prácticamente perdido, de manera que la corporación tuvo a veces que mendigar entre otras instituciones: Cfr. RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Op. cit.* (nota 2), p. 17. La desigual financiación estatal quedó estabilizada en la segunda mitad del siglo, pues los profesores de la Escuela de Bellas Artes —la principal carga del presupuesto— serían funcionarios (o interinos, mientras no hubiera titular para cubrir la plaza): equiparados a catedráticos de Instituto los profesores de estudios menores, y a catedráticos de Universidad los titulares de estudios artísticos superiores. A los estudiantes no se les cobraba nada. Sólo a partir de 1850 empezaron a pagar matrícula, y únicamente en el caso de estudios superiores (30 reales). Estos estudios dependieron desde entonces de la Universidad de Zaragoza, mientras que para los menores —es decir, de dibujo— se recibía una subvención financiada a medias por la Diputación y el Ayuntamiento. En 1909, la Escuela de Artes y Oficios dejó de existir, pues fue fusionada con la escuela de Artes y Oficios que había sido

tanto su patronazgo —en el sentido moderno de la palabra— fue descendiendo en importancia relativa.

Desde su creación, el medio elegido para cumplir su lema «Florece fomentando» había sido la promoción y educación de las vocaciones artísticas, pero cada uno quedaba abandonado a su suerte una vez que se salía de sus aulas y se iniciaba la vida profesional. Así pues —pasando por alto los méritos de su importante labor de enseñanza, la cual no es el tema de este artículo, y dejando aparte unas pocas becas y concursos, que serán tratados en el siguiente epígrafe— he de empezar reconociendo que la labor de la Academia en fomento de la pintura local contemporánea fue más bien modestia. Los principales concursos para artistas y las exposiciones de Bellas Artes en nuestra ciudad fueron iniciativa de terceros, y en cuanto a las adquisiciones su papel fue muy reducido. Esto no fue una peculiaridad zaragozana, sino que era lo común en las academias provinciales. El problema no era solamente la escasez de recursos económicos, sino quizá también la escasez de profesionales: los artistas siempre se han concentrado en la metrópolis!. En las academias provinciales dominaban los eruditos, mientras que en la academia madrileña la voz cantante la llevaban los profesionales del arte, los cuales, naturalmente, estaban mucho más atentos a promocionar el oficio (las Exposiciones Nacionales, las becas en la Academia Española de Roma, el Museo de Arte Moderno, etc. fueron intervenciones del Estado en favor de los artistas contemporáneos siguiendo el camino marcado por la Academia de San Fernando).

El Museo de Zaragoza nació a partir de la galería de pinturas, dibujos y esculturas que, gracias a algunos donativos, había creado la Academia de San Luis al poco de empezar a funcionar<sup>8</sup>; pero esta galería estaba concebida con fines pedagógicos: se buscaban obras dignas de imitación, ...es decir, ya refrendadas por el juicio de la Historia. Por supuesto, no se rehusaban buenas obras contemporáneas si llegaban gratuitamente; y a medida que avanzó el siglo éstas llegaron a ser mayoría entre las pinturas del museo<sup>9</sup>, instalado en el ex-convento de Santa Fé desde 1844 (reformado en 1905, y establecido en su actual sede en 1911). Pero estas pinturas decimonónicas solían ser regaladas u ofrecidas en depósito, no vendidas. En caso de necesidad se llegó a pedir dinero prestado para no dejar escapar un buen cuadro antiguo (el conserje

---

creada en 1894: GARCÍA GUATAS, Manuel, «Art. cit.» (nota 3), pp. 640-642. Con ello acabó también la subvención pagada a la Academia por la administración local y provincial.

<sup>8</sup>GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (2.<sup>a</sup> ed.), p. 850.

<sup>9</sup>CATALOGO del Museo Provincial de Pintura y Escultura de Zaragoza, Zaragoza, 1867. *MUSEO de Bellas Artes de Zaragoza. Sección Pictórica*, Zaragoza, 1929.

adelantó 800 reales para comprar un *San Jerónimo* de Ribera, que se le devolverían cuando hubiera fondos —Junta, 2 diciembre 1827—; pero no he hallado constancia de que se comprase ningún cuadro para el museo a un artista vivo. No hacía falta, porque la Academia recibía muchísimas donaciones de artistas contemporáneos que querían conagrarse con ella.

Si las compras fueron pocas o ninguna, tampoco los encargos abundaron. Los pocos que he documentado son todos para la decoración de la sede, especialmente la Sala de Juntas. La primera necesidad de este tipo era algún retrato del monarca de turno, par que presidiera los actos oficiales. En 1827, se encargó al académico profesor de pintura Narciso Lalana un retrato del Fernando VII, copia de uno facilitado por el Marqués de Lazán —no se indica si tal encargo se pensaba pagar— (Junta, 2 septiembre 1827). El de Isabel II lo regaló Mariano Pescador cuando aún era alumno de la casa (Junta, 3 marzo 1844); pero quizá no acabó de gustar, porque cuatro años más tarde se le encargó a Bernardino Montañés, por entonces acabando sus estudios en Madrid, que retratara a la Reina y su esposo. Como Montañés se excusó, porque se marchaba pensionado a Roma (Junta, 9 julio 1848), se le pasó el encargo a Manuel Aguirre, que pintó un retrato de Isabel II y lo regaló (Junta, 29 junio 1849). Esa vez la Academia fue generosa, y decidió gratificarle con 1.500 reales pagaderos en tres plazos «según lo vayan permitiendo los fondos del establecimiento» (Junta, 15 julio 1849). Nada he podido documentar sobre el retrato de Alfonso XII, que posiblemente aparecería mencionado en el desaparecido Libro de Actas de 1878-80. Uno de Alfonso XIII fue ofrecido por el pintor Luis Gracia (Junta, 18 noviembre 1923).

Naturalmente, la institución, como tantas otras en la época, coleccionaba también retratos de sus miembros más ilustres. Curiosamente, del único caso en que sé que hubo contraprestación económica se benefició un artista de fuera: En 1830 Cristóbal Salés, Director General de la Real Academia de San Carlos de Valencia remitió a la Academia de Zaragoza tres cajones llenos de planos y dibujos, la cual quiso agradecersele nombrándole Académico de Mérito y, por idea del pintor Narciso Lalana, encargando a la Academia valenciana un retrato suyo de medio cuerpo pintado al óleo (Junta, 4 julio 1830). No consta en acta que se hubiese concertado alguna cantidad para este encargo. Pero cuando su autor, Miguel Parza, académico de San Carlos, lo envió poco más tarde, pidió por él 1.500 reales de vellón; en vista de los cual se acordó «que luego que haya caudal, se pague dicho retrato como también su condición y embalaje» (Junta, 5 septiembre 1830).

Contrariamente a lo que ocurrió en este caso, lo normal era proveerse del retrato cuando el protagonista había muerto. Así ocurrió

cuando murió el Presidente Rafael de Urriés, cuyo cadáver fue fotografiado al daguerrotipo a expensas del Secretario, y a partir de ahí retratado —gratuitamente— al óleo por los colegas pintores como homenaje a su memoria (Junta, 1 diciembre 1850). También alguno de los pintores fue inmortalizado por sus compañeros. En el caso de Marcelino Montañés, el homenaje fúnebre fue una sesión solemne y la exhibición temporal de algunas de sus pinturas en lugar destacado del museo (Junta, 13 diciembre 1903); pero dos años más tarde se le dedicó además un retrato, que fue esbozado por José González y terminado por Juan José Gárate —sin cobrar nada a cambio— (Junta, 15 abril 1905). También en este tipo de iniciativas el único ejemplo que conozco en el que medió recompensa económica vuelve a ser un artista de fuera: el pintor Rafael Segura, profesor de dibujo del Instituto de Barcelona, sí que cobró por el retrato al óleo de Marcelino de Unceta (Junta, 21 mayo 1922). De todas formas, ni la colección de retratos de académicos estuvo especialmente protagonizada por efigies de los profesionales del arte, ni parece que hubiera mucho interés en rendir culto a los artistas. El académico Mariano Pinós pintó y regaló un retrato de Velázquez, pero al aceptarlo (Junta, 11 julio 1850) nadie planteó, como en tantas otras Academias y museos, la idea de una letanía de maestros famosos de otras épocas y de otras tierras.

En cuanto a las pinturas de Historia y retratos históricos relacionados con personajes o episodios ilustres de los anales aragoneses, una de las iniciativas más frecuentes en la política de encargos artísticos de nuestras instituciones locales en el siglo XIX<sup>10</sup>, la Academia no tuvo mucha suerte. Aunque, desde luego, le corresponde el mérito de haberlo intentado antes que nadie: Los retratos de reyes aragoneses que otras instituciones zaragozanas coleccionaron como adorno de sus sedes son todos posteriores al encargo que la Academia hizo a los pintores Narciso Lalana, Mariano Pinós y Manuel Aguirre de que recreasen la serie de retratos de reyes de Aragón del Palacio del Reino destruido durante los Sitios (Junta, 7 febrero 1847). Ahora bien, primero porque no se localizaron fácilmente las copias que el pintor José Dordal había sacado antes de la guerra, y luego porque el propietario, el Conde de Sástago, tardó a dar su consentimiento a que fueran copadas (Junta, 31 agosto 1851), la cosa acabó olvidándose<sup>11</sup>. No parece que hubiera intentos posteriores

---

<sup>10</sup>LORENTE LORENTE, Jesús-Pedro, *El arte de soñar el pasado. Pinturas de Historia en las colecciones zaragozanas*, Ayuntamiento de Zaragoza, en vías de publicación.

<sup>11</sup>Unos años más Manuel Aguirre Monsalve realizó ese trabajo (basándose sobre todo en su imaginación) para el Casino Principal, que le pagó por los costes del lienzo y pinturas. Cfr. AZPÉTTIA BURGOS, Angel y LORENTE LORENTE, Jesús-Pedro, *Aragón en la pintura de Historia*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1992.

de encargos similares, pero la preeminencia de la temática histórica local a la hora de coleccionar arte es bien evidente en los depósitos otorgados al museo por el Estado años más tarde (Junta, 8 enero 1888). Y ya entrado el nuevo siglo, la Academia llegó a desaconsejar al Ayuntamiento la compra de un lienzo de Zamacois, porque aunque el cuadro fuera bueno, barato, y de un artista de prestigio, «no se refiere a suceso alguno importante de la defensa de Zaragoza, ni interpreta ninguno de sus célebres episodios» (Junta, 18 junio 1905).

La mayoría de las pinturas contemporáneas —y muchas de las demás épocas llegaban, por tanto, a manos de la Academia por medio de donaciones. Tratar aquí de dar un listado estaría fuera de lugar, pues difícilmente puede concebirse como patrocinio del arte el aceptar regalos. No obstante, como complemento de lo dicho en los dos párrafos anteriores, conviene aclarar que la institución estuvo particularmente interesada en incitar donaciones de efigies de antiguos académicos y de aragoneses ilustres del pasado. Francisco Marín Bagüés fue uno de los más convencidos defensores de coleccionar estas dos temáticas (Junta, 17 marzo 1918); de hecho el cuadro que pintó y regaló como su «investidura» al ingresar en la Academia, fue un retrato de Argensola (Junta, 17 marzo 1918). Pero desde luego el mejor ejemplo, por tratarse a la vez de un aragonés ilustre y de un antiguo académico de San Luis, es el cuadrito «Cabeza autorretrato de Goya», que fue entregado (Junta, 21 noviembre 1915) por Dionisio Lasuén, Director de la Escuela de artes e Industrias, además de «otra cabeza pintada al óleo atribuida al mismo insigne artista y de una carta autógrafa de éste» (Libro de Actas 1903-1914, p. 7)<sup>12</sup>.

Decididamente, fue de escasa relevancia la promoción de la labor de los artistas, que es lo que hoy entendemos por patronazgo. En cambio, parece que los académicos del XIX concibieron el término en un sentido más cercano al significado etimológico de la palabra: actuaron como patronos, controlaron la calidad de la producción. Así sucedió, en la escultura, campo en el que Wifredo Rincón compara esta situación con métodos dictatoriales<sup>13</sup>; y, como se verá en la segunda parte de este artículo, en el de la pintura las cosas no fueron distintas, sobre todo en la primera mitad del siglo.

---

<sup>12</sup>En 1922 dicha Escuela de Artes e Industrias (precedente de la actual Escuela de Artes Aplicadas) reclamaba su propiedad —'entregar' puede ser sinónimo de donar o de depositar— y se negoció un acuerdo (Juntas de 19 de marzo, 9 abril, 21 mayo y 11 junio 1922) sobre la situación jurídica de ese cuadro que por entonces se identificaba como 'autorretrato de Bayeu'... ¡Aunque todavía está indecisa la autoría de Goya y la condición de autorretrato, al menos hoy ya no hay dudas sobre la propiedad por parte del Museo!.

<sup>13</sup>RINCÓN, Wifredo, *Op. cit.* (nota 2), pp. 17 y 23.

## *Becas.*

La corta historia de las becas para ampliación de estudios artísticos empezó y terminó de la misma manera, con la Academia en un papel de mediadora ante otras instituciones más dotadas económicamente. Aquí, desde luego, el problema fue la escasez de dinero y no la falta de iniciativa, pues queda dicho que en lo concerniente a la educación de futuros artistas no se escatimaban esfuerzos. Ya en 1816 algunos académicos propusieron pensionar algún alumno destacado a Madrid, idea que fue mayoritariamente elogiada, aunque finalmente se paralizó por falta de fondos (Junta, 14 julio 1816). Fue lástima, porque de haberse materializado el proyecto, nuestra Academia hubiera sido una de las primeras instituciones en España en becar artistas. Pero en seguida habría ocasión de volver a considerar la idea, no en términos generales, sino con nombres y apellidos de jóvenes pobres que, además, eran hijos de empleados de la casa.

Una de las últimas alegrías del profesor de pintura Buenaventura Salesa fue poder mostrar orgullosamente a sus compañeros académicos un dibujo de su hijo Gaspar, copia de un cuadro de la Virgen con el Niño, e informarles de que el Real Orden del 12-II-1818, el Rey le había concedido una pensión de doce escudos mensuales para que continuara formándose en Roma (Junta, 1 marzo 1818). Pero tres años más tarde su viuda, María Antonia Pérez, comunicaba a la Academia que la pensión que su hijo recibía no le permitía sobrevivir en la capital Papal. A cualquiera se le ocurre que los miembros de la Junta debían sentirse moralmente obligados a echar una mano al hijo del difunto colega... pero la solución —típicamente maternal— que la Sra. Pérez ideó, fue proponer que su hijo volviera a Zaragoza para continuar sus estudios en la Academia de San Luis, con la misma pensión que recibía en Roma. Lo que ella pedía a la corporación era simplemente un escrito de apoyo, que habría de acompañar la solicitud que iba a elevar al Rey. La Academia, sin gastarse un real, cumplió con creces esa petición y «en memoria del fallecido», quiso asegurarse de que la solicitud prosperase: fue la institución, no la viuda, quien elevó la petición, recomendando a la Academia de San Fernando de Madrid que informase favorablemente al Gobierno (Junta, 3 junio 1821).

Sobre este tema de las becas no hay referencia en los Libros de Actas hasta siete años más tarde (Junta extraordinaria, 14 septiembre 1828), cuando la Academia aprobó por unanimidad una instancia del conserje<sup>14</sup>. Pedro Ponzano solicitaba para su hijo Ponciano una beca

---

<sup>14</sup>Pedro Ponzano había sido nombrado portero el 19 de diciembre de 1817 y conserje de la Academia el 11 de noviembre de 1818.

para enviarlo a ampliar sus estudios de pintura a Madrid, bajo la dirección de José Alvarez Bouquel (recién nombrado —como se verá en la segunda parte de este capítulo— académico de mérito por las secciones de Escultura y de Pintura). Se le concedió: el joven cobraría una pensión diaria de cuatro reales de vellón con la condición de que «remitiría cada oficie a D. José Alvarez bajo cuya dirección y enseñanza pasa a la Corte, vigiel acerca de los adelantos del referido Ponciano, dnado cuenta a esta Corporación si tomase otra carrera o coloración, o desmereciese su conducta, con lo demás que fuese de la atención de la misma; pues en estos casos la Academia se reserva la facultad de retirar dicha pensión» (Libro de Actas de 1827-1836, pp. 70-71).

Los prolegómenos de esta beca (para lo cual ya no he documentado antecedentes en el siglo XIX, aunque Pedro Ponzano afirmaba en su instancia que existían precedentes «de haberlo verificado en otras ocasiones la referida Real Academia con otros discípulos de la misma») se remontaron muy atrás: Ponciano era un niño prodigio que impresionó con exhibiciones dibujísticas a propios y visitantes. Entre ellos al escultor José Alvarez Cubero durante una estancia en nuestra ciudad. Este propuso al marqués de Lazán, a la sazón Presidente de la Academia, que si la institución le becaba para que fuera a Madrid, él lo alojaría en su casa. Al poco Alvarez murió, pero su hijo José Alvarez Bouquel vino a Zaragoza a ejecutar unas obras que aquel había recibido como encargo, y de paso renovó el compromiso paterno hacia Ponzano. Todo esto se conoce gracias a la autobiografía sobre los primeros años de su vida que escribió Ponciano Ponzano, hallada en la Academia de San Fernando de Madrid por Enrique Pardo Canalís<sup>15</sup>. La historia se encontrará con mucho más detalle que aquí en el libro de Wifredo Rincón sobre la escultura con mucho más detalle que aquí en el libro de Wifredo Rincón sobre la escultura zaragozna del siglo XIX<sup>16</sup>, quien, además de completar esa información con el Acta del 14-IX-1828, llamó la atención sobre algún otro dato a tener en cuenta, como por ejemplo la escasa diferencia de edad entre el muchacho precoz y su futuro maestro (cuando se conocieron el hijo del conserje tenía 15 años, y 23 el hijo del Primer Escultor de Cámara del Rey).

Lo que yo quiero subrayar es que la autobiografía de Ponciano Ponzano no es precisamente un dechado de sobriedad como relato. Juan Antonio Gaya Nuño la tacha de 'desaliñada' e 'ingenua'<sup>17</sup>; yo sobre

---

<sup>15</sup> PARDO CANALÍS, Enrique, *Los escultores del siglo XIX*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. 1951, pp. 312-359.

<sup>16</sup> RINCÓN, Wifredo, *Op. cit.* (nota 2), pp. 75-77 y 80.

<sup>17</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Arte del siglo XIX*, vol XIX de 'Ars Hispaniae', Madrid, Plus-Últra, 1966, pp. 174 y 180.

todo le apuntaría una evidente tendencia a la hipérbole anecdótica para poner un poco de sal gorda. No sé si Ponzano exageraba cuando decía que, gracias al oficio de su padre, se había podido iniciar en el amor a los grandes maestros contemplando desde muy niño las valiosas riquezas de la Academia de San Luis: habla de estampas de Piranesi, medallas antiguas de oro y plata, y otros muchos tesoros que contrastan con la imagen permanente de pobreza que la Academia ofrece a través de su archivo. En lo que se refiere a los antecedentes de la concesión de su beca, afirma que en un principio «se armaron grandes cuestiones sobre si podrían haber reclamaciones o si podría parecer bien o mal al público la concesión de tal gracia o debería publicarse un concurso... En fin, se quedó la cosa muerta». Es posible que así fuera, pero desde luego en los Libros de Actas de la Academia no consta ninguna referencia previa a este asunto hasta el día en que se acordó por unanimidad darle la citada pensión.

Para el historial de este famoso escultor remito por supuesto al libro de Wifredo Rincón, al que poco podría yo añadir<sup>18</sup>, pues él ya manejó las fuentes de información en que se basa este artículo. Si aquí dedico unos párrafos al famoso autor del frontón y de los leones que adornan la fachada del Congreso de los Diputados, no es porque yo tenga nuevos datos, sino porque la Academia de San Luis le pensionó para ampliar su formación como pintor, y por lo tanto merece un lugar destacado en este ensayo. De hecho, los trabajos que envió a la Academia como prueba de sus adelantos no fueron esculturas, sino dibujos<sup>19</sup>.

El primero, una copia de un original no identificado en las Actas, lo envió siete meses después de su llegada a Madrid en octubre de 1828, junto con una laudatoria certificación expedida por Alvarez Bouquel (Junta, 7 junio 1829)<sup>20</sup>. El segundo, un dibujo de un niño, se hizo esperar más de un año y acompañaba a un memorial de Ponzano en el que informaba que Alvarez había fallecido, pero que Ramón Barba,

---

<sup>18</sup>Sólo un detalle nimio: Wifredo da cuenta de los progresos de Ponzano en la Escuela de la Academia detallando que pasó a la clase de dibujo de cabezas tres años antes (Junta, 6 noviembre 1825) y que el año anterior había ingresado en la clase de dibujo de modelos de yeso (Junta, 2 diciembre 1827). Entre una y otra clase pasó por la de dibujo de figuras (Junta, 8 septiembre 1826).

<sup>19</sup>Aprovecho para reivindicar desde aquí la importancia de Ponciano Ponzano no sólo como escultor, sino además como prolífico dibujante. De su importante —en cantidad y calidad— producción de dibujos, podrían dar fe los muchísimos que llenan cajas y cajas apiladas en el archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Quizás en otra ocasión daré cuenta de la información sobre pintores aragoneses del siglo XIX que recogí en aquel archivo; pero en todo caso merecía la pena recalcar aquí este dato, porque si algún día Zaragoza homenajea a Ponzano con una exposición monográfica —bien se la merece— sería difícil traer sus esculturas, pero podría exhibirse una selección de estos dibujos.

<sup>20</sup>Hoy está perdida, pero una parte de esa certificación, fechada en 6 de mayo de 1829 fue transcrita por GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, «Art. cit.» (nota 1), p. 168.

Escultor de Cámara, estaba dispuesto a hacerse cargo de dirigir su formación (Junta, 7 noviembre 1830). Como se ve, Ponzano no cumplía estrictamente las condiciones de su beca, que le comprometían a hacer un envío cada seis meses. Así se lo hizo saber la Academia (Junta, 10 abril 1831). Y todavía esperaron en vano antes de volver a reclamar alguna muestra de sus adelantos, en carta dirigida a su nuevo maestro —tras la muerte de Barba— el también Escultor de Cámara Valeriano Salvatierra (Junta, 8 enero 1832). Este respondió dando cuenta de los recientes éxitos profesionales de su discípulo, que acababa de obtener una de las pensiones Reales para ampliar estudios artísticos en Roma (Junta, 4 marzo 1832). Con todo, Ponzano no envió ninguna obra; se limitó a comunicar que había ganado segundo premio fin de curso en la Academia de San Fernando y que había obtenido la citada pensión para ir a Roma (Junta, 6 mayo 1832). La Academia esperó a saber la cuantía de esta pensión para decidir si era ya el momento de retirarle la suya, que se le había otorgado para estudiar en Madrid. Cuando se enteraron de que iba a cobrar seis mil reales de vellón anuales<sup>21</sup>, con opinión a mayor cantidad según sus adelantos, los académicos decidieron dar por terminada esta beca (Junta, 2 diciembre 1832).

El año anterior Ignacio Salesa, otro hijo del difunto profesor Buenaventura, alumno de la Escuela que habían adelantado en sus estudios luchando contra ciertos ataques que le daban<sup>22</sup> (¿sería epiléptico o tuberculoso como Eduardo Rosales?), había seguido el ejemplo de Ponzano. hizo llegar a la Academia a un mismo tiempo el regalo de una obra de su mano —un cuadro al óleo— y la solicitud de una pensión para continuar sus estudios artísticos en Madrid (Junta, 10 abril 1831). Se le otorgó una beca idéntica y con idénticas condiciones a la de Ponzano: «se le concedió una pensión de cuatro rs. vn. diarios a voluntad de la Academia, que deberá comenzar a disfrutar desde que haga constar haberse constituido vajo la dirección de un Profesor acreditado y deviendo cada seis meses remitir una obra de su mano con la certificación correspondiente de su Maestro, para juzgar sobre sus adelantamientos».

Muy acreditado era desde luego el profesor al que Ignacio Salesa eligió como director se sus estudios: José Madrazo le firmó un certificado haciendo constar que el 31 de octubre de 1831 el interesado se había

---

<sup>21</sup>Los académicos directores de estudios artísticos de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza cobraban entonces —con bastante retraso— 4.000 reales al año, y sus 'tenientes' —profesores ayudantes, diríamos hoy —cobraban— 1.500 reales al año.

<sup>22</sup>En los Libros de Actas aparece nombrado en 1826 cuando pasó a la clase de dibujo de estatuas, «para poder estar junto a su hermano [Gaspar] cuando le den sus ataques» (Junta, 8 septiembre 1826). En 1830 era alumno de la clase de colorido, y entonces regaló a la Academia un dibujo en el que copiaba uno de los cuadros de la colección que tenía su padre (Junta, 5 diciembre 1830).

incorporado a las clases de colorido y de composición que él impartía en la Academia de San Fernando (Junta, 11 diciembre 1831). El contraste de este laconismo con los halagadores comentarios cosechados por Ponzano salta a la vista. Desde luego el joven Ignacio no era un niño prodigio, pero quizá un pintor de menos años y altura le hubiera escrito informes un poco más superlativos. Puede que el joven becario fuese encaminado hacia Madrazo por algunos contactos entre artistas de la generación de su difunto padre, o que su hermano Gaspar, que marchó con él a Roma, al príncipe del clasicismo romántico español. De cualquier forma, se equivocó si pensó que los académicos iban a quedarse encandilados sólo por verle bajo la capa del artista más prestigioso del momento. La Academia escribió a Madrazo pidiéndole que fuera más expresivo y diera su juicio acerca de si merecía la pena que su alumno disfrutara de aquella beca. Pero la réplica del discípulo de Louis David, leída en Junta del 8 de enero de 1832, fue de nuevo sobria en sus términos: «la Junta observó que de dicha contestación no se infería otra cosa que el espresado Salesa concurría como uno de tantos a la Academia de San Fernando, y que con esto no se cumplía en su totalidad el objeto que se había propuesto al asignarle la pensión, creyó sin embargo que convendría oficar de nuevo al Sr. Madrazo excitándole que mirase con particular cuidado a dicho alumno y que le hiciese presentar de tiempo en tiempo alguna muestra de sus adelantamientos» (Libro de Actas de 1827-1836, p. 224).

Madrazo no se molestó nunca en contestar a esta segunda carta (Junta, 4 marzo 1832). Por eso, cuando el verano siguiente quiso volver de vacaciones a Zaragoza y preguntó si se le seguiría pagando su pensión, no cosechó muchos entusiasmos:

Enterada la Junta por los SS. Directores [de las enseñanzas artísticas de la Escuela] de que los dibujos presentados no se advertía ningún adelantamiento en el recurrente, a pesar de conocerse que no eran todos de su mano<sup>23</sup>, se acordó decirle que cuando remita otros los acompañe con Certificación de su Director que los acredite como obra del interesado, y que habiéndosele concedido la pensión para que continuase sus estudios en la Corte, dejaría de percibirla desde el momento en que se ausentase, o que dejase de concurrir a instruirse bajo la dirección de su Maestro D. José Madrazo (Libro de Actas 1827-1836, p. 236).

Pese a todo, Ignacio Salesa, armado de un certificado de buen aprovechamiento firmado por el Secretario de la Academia de San Fernando

---

<sup>23</sup>Por lo visto sospechaban que su hermano Gaspar le había ayudado a hacerlos.

(¡pero ninguna carta de su maestro Madrazo!), y de una prescripción médica de reposo, volvió a Zaragoza para el verano. Presentó ambos papeles a la Academia junto con otra nueva porción de dibujos, insistiendo en su petición de que se le mantuviera el cobro de su pensión mientras estaba en Zaragoza de vacaciones y restableciendo su salud. A lo cual la Academia accedió, en atención a la memoria de su padre y a la escasa cantidad de la beca; pero advirtiéndole que apenas se reanudara el curso en la Academia de San Fernando debía partir para la Corte (Junta, 1 julio 1832). Cinco meses más tarde, en la misma sesión en que la Academia canceló la pensión de Ponciano Ponzano, retiró también la suya a Ignacio Salesa, por no haberse incorporado al nuevo curso en la Escuela de la Academia de San Fernando de Madrid (Junta, 2 diciembre 1832).

Y de esta manera acabó la historia de las becas para ampliación de estudios artísticos de la Academia de San Luis de Zaragoza. Más de un decenio pasó antes de que otro joven prodigio como Ponzano pusiera a la Junta en una tesitura parecida (7 mayo 1843):

D. Bernardino Montañés, natural de esta ciudad atentamente expone, que debiendo su educación artística a esta Academia por espacio de seis años, y habiendo hecho sus estudios de dibujo natura, de modelo y colorido bajo la dirección del distinguido profesor D. Tomás Llobet, director de escultura, se toma la libertad, que espera le sea disimulada, de ofrecer a la Academia una pequeña muestra de su laboriosidad en la copia del cuadro de San Erasmo original del célebre artista D. José Bergara, y bien convencido por sí mismo del aprecio y protección que la Academia dispensa a los que se dedican a las artes, confía desde luego en que recibirá con agrado aquella pequeña prueba de su gratitud y reconocimiento [...]» (Libro de Actas 1837-1846, pp. 256-257).

Los informes que los profesores dieron sobre los méritos del joven y el aprecio del cuadro presentado fueron tan lisonjeros, que la voluntad unánime de todos era nombrarle Académico Supernumerario; pero no lo hicieron porque les pareció que Montañés debía continuar sus estudios fuera de Zaragoza, y no hubiera sido digno que un pintor fuera académico aquí y estudiante en la Academia de otra capital. Sobre la posibilidad de ayudarle económicamente aún fueron más prudentes, pues las finanzas de la institución no permitían resucitar la política de becas. Así pues, «deseando proporcionarle los medios de que adelante en su arte y pudiendo facilitárselos la Academia por falta de fondos, se acordó, representar al E. Sr. Comisario Gral. de Cruzada poniendo en su conocimiento las dotes aventajadas de este joven en la difícil arte que ha

emprendido y lo mucho que puede sostenerle en la Corte» (Junta, 3 marzo 1844).

La Academia volvió de esta manera a su antiguo papel de mediadora en la concesión de becas: pero por lo visto su mediación no surtió efecto, pues al curso siguiente Bernardino Montañés todavía continuó sus estudios en Zaragoza<sup>24</sup>, ganando el primer premio fin de curso en la especialidad de pintura (Junta, 29 junio 1845). No es de extrañar que cuando, a los pocos meses del regalo de Montañés, recibieron de Mariano Pescador un retrato de Isabel II (Junta, 3 marzo 1844), no se mencionase para nada la idea de darle o pedir para él una beca (aunque los académicos le mostrasen su agradecimiento colocando el cuadro en lugar preeminente, bajo dosel y con un buen marco —que ellos pagaron a escote—). Pescador volvió a la carga con artillería pesada: ofreció una pintura de Historia, *Pizarro en el acto de rehusar la corona del Perú que le ofrece su Maese Campo Carvajal* con la que había ganado un premio «en la penúltima exposición de pinturas del Liceo de esta ciudad», com regalo de despedida, diciendo que se marchaba a continuar sus estudios en la Academia de Madrid, por lo que solicitaba una carta de recomendación para algún profesor de allí (Junta, 1 septiembre 1844). Es evidente que para poder marcharse a Madrid, Mariano necesitaba algo más que una carta (consta que siguió estudiando en Zaragoza tres cursos más<sup>25</sup>), pero la Academia prefirió entender la solicitud al pie de la letra, sin hablar de dinero, limitándose a redactar una recomendación para Vicente López, director general de pintura de la Academia de San Fernando.

Afortunadamente, otras instituciones zaragozanas tomarían el relevo en la política de becar jóvenes artistas fuera de la ciudad. En primer lugar el Ayuntamiento<sup>26</sup>, cuyas becas en un principio presentaron muchos puntos en común con las Academias, no sólo por su escasa dotación, sino porque se concedían a jóvenes pobres y prometedores (la primera condición tanto o más importante que la segunda) previa instancia de solicitud. En cambio las becas de la Diputación

---

<sup>24</sup>Son muy pocas las anteriores referencias a sus estudios en los Libros de Actas: en febrero de 1839 se le pasó a la clase de dibujo de yesos, en diciembre de aquel año ya entraba a la clase de dibujo de figuras, y en marzo de 1841 consta que se le pasó a trabajar con modelo.

<sup>25</sup>He aquí los datos que he encontrado sobre su historial en la Escuela: pasó a la clase de dibujo de cabezas en marzo de 1831, a la de figuras en mayo de 1832, a la de dibujo de yesos en mayo de 1837. Ganó el segundo premio fin de curso en la clase de pintura el año que Montañés obtuvo el primero (Junta, 1 junio 1845), y cuando éste marchó a Madrid se convirtió en la estrella de la clase, ganando repetidas veces el primer premio fin de curso (Juntas, 13 junio 1847 y 25 junio 1848).

<sup>26</sup>GARCÍA GUATAS, Manuel y LORENTE LORENTE, Jesús-Pedro, «Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza», *Artígrama*, n.º 4 (1987).

Provincial<sup>27</sup>, se adjudicaron por oposiciones en concurso público, y el Ayuntamiento acabó imitando este ejemplo (por cierto, la Academia también medió en ellas, pues algunos de sus miembros formaban parte del jurado de la oposición y del tribunal que examinaba los envíos de los pensionados).

### *Concursos.*

Los juegos florales, las ferias en que se premiaba los mejores productos, las competiciones artísticas que daban a las celebraciones ciudadanas, eran acontecimientos habituales que ritmaban la tranquila vida de cualquier sociedad buerguesa del siglo pasado. Ya hemos visto al hablar de Mariano Pescador, que un cuadro suyo sobre Pizarro había sido premiado en uno de estos concursos. La Academia zaragozana no promovió este tipo de lides públicas, que hubieran podido dar un importante estímulo y espaldarazo a jóvenes profesionales tanto de la ciudad como de fuera (recuérdese el cuadro que el joven Goya envió a un concurso organizado por la Academia de Parma, la cual otorgó el segundo premio a nuestro paisano —al que creían romano<sup>28</sup>). Pero en un siglo de ferias, exposiciones y concursos, la Academia de San Luis no podía dejar de tener los suyos, si bien una vez más la vemos completamente volcada a sus tareas docentes, pues, como ya se habrá adivinado, me refiero a las competiciones con que solía cerrar cada curso académico. Lamentablemente, sólo de algunas de ellas quedó noticia en los Libros de Actas<sup>29</sup>.

Cada estudiante, dentro de la clase en la que estudiaba, podía presentar un trabajo relativo al escalafón docente en que se encontraba (dibujo de cabezas, de extremidades, de figuras, etc.) y aspirar con él a un primer o segundo premio (que podía declararse desierto, o ser aumentados si había empates). Los trabajos eran expuestos en las aulas durante varios días, en que el público en general podía visitar la exposición. La decisión, —inapelable<sup>30</sup>— sobre los trabajos galardonados,

---

<sup>27</sup> GARCÍA GUATAS, Manuel, «La Diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII (1981), pp. 121-136.

<sup>28</sup> LORENTE LORENTE, Jesús-Pedro, «Goya, Pradilla y la Academia Española de Roma», *Seminario de Arte Aragonés*, XLIII (1989).

<sup>29</sup> Juntas del 29 de junio 1845, 13 junio 1847, 25 junio 1848, 24 junio 1849, 17 y 23 junio 1850, 2 marzo 1851, 26 diciembre 1854, 14 diciembre 1856 y 5 julio 1868.

<sup>30</sup> El alumno Higinio Pérez Getino se atrevió a levantar una protesta escrita sobre los premios de 1856, y se le llevó a la Junta de Gobierno donde fue reprendido por los académicos, que le alabaron a sus profesores y le afearon su conducta al dudar de sus juicios (Junta, 8 mayo 1857). En el siguiente concurso, Higinio retiró sus trabajos, no consintiendo que los examinadores los juzgasen (Junta, 2 agosto 1857).

se daba a conocer en una ceremonia solemne de entrega de trofeos presidida por las máximas jerarquías de la Academia, o, a veces, por alguna autoridad de la ciudad.

Los trofeos eran por lo general regalos prácticos: láminas, cartillas de dibujo y material didáctico en general; aunque a las clases de los escalafones más altos se les daba también medallas o diplomas. A Bernardino Montañés, que ganó el primer premio en la clase de pintura en 1845, le hicieron el honor de quedarse con el cuadro (una copia, cuyo tema era un desnudo femenino) para el museo, y le indemnizaron con 160 reales por el lienzo y los colores (Junta, 29 junio 1845). Tres años más tarde Mariano Pescador, que se despedía ya de la Escuela —esta vez de verdad— obtuvo con el primer premio de pintura la nominación de Académico Supernumerario (Junta, 25 junio 1848). Ramón Romea y Santiago Gil, que ganaron ex-aequo el primer premio de la clase de pintura en 1850, con sendas copias de *La muerte de Lisara*, recibieron una medalla de plata cada uno (Junta, 17 junio 1850); mientras que su compañera Felisa Iñigo García, por su aplicación, fue nombrada Académica Supernumeraria (Junta, 23 junio 1850). Por último, otro ganador del primer premio de pintura que he documentado fue Mariano Albiac García, con un cuadro sobre *El Triunfo de la Religión*, pero no consta qué trofeo se le dio a él y a Juan Pablo Pérez de Lara, ganador de una mención honorífica (Junta, 5 julio 1868).

Lo mismo que en lo relativo a las becas, la Academia también medió en algunos concursos y exhibiciones organizados por otras instituciones. En un principio la admisión de participantes a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid no estuvo centralizada, sino que cada Academia presentaba sus candidatos. Para la primera Exposición Nacional, la de Zaragoza realizó esta selección a través de una comisión de jueces compuesta por Antonio Palao para la escultura, Bernardino Montañés para la pintura, y José Yarza para la arquitectura (Junta, 17 agosto 1858). No se indica en los Libros de Actas cuántos candidatos se presentaron, y si alguno fue rechazado; pero por lo visto la tendencia en estos casos no era hacer de filtro sino más bien animar a los pocos que se decidieran. Así, en el caso de la Exposición Nacional de 1867, consta que sólo dos pintores, Marcelino de Unceta y Nicolás Ruiz de Valdivia, solicitaron acudir al concurso a través de la Academia de San Luis; la cual dio su aprobación a los cinco cuadros que le presentaron —dos el zaragozano, tres el granadino— (Junta, 29 enero 1867).

La colaboración con la Academia de San Fernando también se hizo extensiva a los concursos que ésta organizaba, si tal ayuda era requerida. Así ocurrió en 1872, cuando la Academia madrileña rogó a la de San Luis que diese máxima publicidad a un concurso de pintura que aquella

estaba promoviendo a nivel nacional: las bases fueron enviadas a la redacción del *Diario de Zaragoza* para informar a la ciudad en general, y se incitó al pintor Carlos Larraz en particular a que midiera sus fuerzas en este certamen (Junta, 16 junio 1872). En cuanto a los concursos locales promovidos por otras instituciones, era normal que algunos de los académicos fuesen miembros de los tribunales. En cambio, la colaboración con exposiciones locales fue muy reducida. El Círculo de Bellas Artes de Zaragoza, una de las instituciones más dinámicas en este sentido rogó a la Academia que le prestase «algunos cuadros de la Escuela Contemporánea» para una de sus exposiciones; y sí que se accedió al préstamo, pero sin mucho entusiasmo, sólo después de que el Círculo insistiera y precisara su petición (Juntas del 14 y 28 septiembre 1890).

Quizá se veía en el Círculo de Bellas Artes un espíritu de competencia —por ser más activo, menos oligárquico, más abierto a la participación de cualquier artista. Pero otras agrupaciones, como la Sociedad de Acuarelistas, recibieron pleno apoyo de la corporación, hasta el punto de que se les llegó a prestar gratuitamente una parte de los locales del Museo (Junta, 9 marzo 1890). Claro que, en primer lugar, esta Sociedad había nombrado como presidente honorario a uno de los pintores de la Academia y profesores de la Escuela, Joaquín Pallarés, y contaba entre sus miembros con otro de ellos, Carlos Palao, quienes a la sazón ejercían entonces de conservadores del Museo; y en segundo lugar, hay que tener en cuenta que esta Sociedad no requería el local para exposiciones, sino para reuniones y para la docencia (Junta, 9 marzo 1890)<sup>31</sup>.

## II. Los vínculos directos o indirectos de los pintores zaragozanos del siglo XIX con la Academia de San Luis.

### *El papel de los pintores como académicos.*

Leyendo los Libros de Actas da la impresión que los artistas solían estar entre los más asiduos asistentes a las reuniones, pero no entre los más participativos. Quizá parezca natural que los demás miembros les excedieran en el uso de la palabra y en la proporción de iniciativas, pues el medio de expresión por excelencia de los artistas no es la comunicación verbal sino sus obras. Pero sin duda a ello se añadía una actitud de respeto y reverencia hacia sus compañeros los *dilettanti* —así son denominados a menudo en las Actas— que por lo general eran

---

<sup>31</sup> Cfr. también RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Op. cit.* (nota 2), p. 150.

importantes autoridades en las diferentes esferas de la vida ciudadana: nobles, alto clero, cargos políticos, militares de graduación, influyentes adinerados, jerarquías universitarias, eruditos locales, etc... todos supuestamente eletgidos en función de su amor al arte, pero también, desde luego, como consecuencia de su posición.

Esto no era forzosamente malo. Las Academias de arte, que en el siglo XVIII sustituyeron a los gremios profesionales, nacieron como fruto de una lucha de siglos por elevar la labor de los artistas por encima de la categoría artesanal, y situarla entre las excelencias de la sociedad<sup>32</sup>. Que los artistas se codeasen de igual a igual con la cúspide social era por tanto positivo —¡al fin y al cabo su clientela eran ellos!—. Sólo que en realidad el trato no era de igual a igual, pues una autoridad espera siempre ser considerada como tal. Ya he mencionado esta preeminencia sobre los artistas al hablar de la serie de retratos para la Sala de Juntas. También he aludido a la progresiva conquista de esa preeminencia por parte de los artistas en las Academias de las metrópolis, lo cual, desde luego, no fue el caso en la de Zaragoza (hasta ahora ningún artista ha estado a su cabeza).

En la primera mitad del siglo el dominio de los *dilettanti* sobre los artistas era manifiesto de muchas maneras. Los primeros —llamados Académicos de Honor— eran convocados a todas las reuniones de Junta, mientras que éstos —titulados Académicos de Mérito— sólo estaban representados en ellas por los tres profesores que dirigían los estudios de pintura, escultura y arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de la Academia (aunque los demás Académicos de Mérito podían ser citados si algún asunto era de su incumbencia). Una tercera categoría era la de los Académicos Supernumerarios, gentes a quienes se había querido honrar con el título de académico pero que por no ser personas de rango, o por no tener suficientes méritos artísticos, no eran incluidas en ninguna de esas dos categorías. Estos tampoco eran convocados a las reuniones, aunque si se trataba de algún asunto de especial interés, podían asistir con voz pero sin voto.

Loas artistas, por lo tanto, no sólo eran minoría, sino que los únicos que acudían regularmente a las sesiones de gobierno eran asalariados de la Academia, condición que nunca tenían los de Honor (los cargos que éstos desempeñaban: Presidente, Secretario, Fiscal, etc. no eran trabajos retribuidos; eran responsabilidades acumuladas a su autoridad cotidiana en otras áreas). No existía tope para el número de socios de uno y otro tipo, pero no había requisitos para ser Académico de Honor

---

<sup>32</sup>PEVNER, Nikolaus, *Academies of Art, Past and Present*, University Press, 1940 (Existe traducción española).

(aunque a veces sí que hacían un dibujito —que indefectiblemente cosechaba generales alabanzas— o donaban alguna obra de su colección, etc.), mientras que para ser Académico de Mérito había que superar un examen de ingreso.

Este examen consistía en dos pruebas. La primera esbozar en dos horas encerrado en una sala de la Academia, un boceto sobre un tema elegido por sorteo. Si la Junta aprobaba el resultado, se pasaba entonces a la segunda prueba, consistente en elaborar la obra definitiva sin variar la composición inicial del boceto. Los artistas que ya eran individuos de Mérito de otras academias (españolas o extranjeras) estaban eximidos de este examen, y eran nombrados Académicos de Mérito de la de San Luis con sólo haberlo solicitado (aunque a menudo correspondían enviando una obra como señal de agradecimiento).

En realidad, la aplicación de estas reglamentaciones a los pintores variaba mucho en función de la voluntad de los miembros de la Junta. El pintor Francisco Rodríguez envió desde Barcelona un cuadro, *La muerte de Abel dada por Caín su hermano*, pidiendo ser nombrado Académico de Mérito, y se le concedió sin más preámbulos aunque no era Académico de Mérito de la de Barcelona, sino que simplemente trabajaba para ella como profesor ayudante de pintura (Junta, 18 abril 1819)<sup>33</sup>. A los pocos días de suceder esto, el pintor local Ramón Urquizu o Urquiza<sup>34</sup> hizo otro tanto (Junta, 2 mayo 1819), y su petición fue seguida de otra firmada por Narciso Lalana, que solicitaba lo mismo, pero no por el procedimiento de regular un cuadro sino por el sistema reglamentario, que fue el que se decidió aplicar a los dos —quizá el cuadro de Urquizu no acabó de gustar— (Junta, 4 julio 1819).

Entre tanto, murió Buenaventura Salesa, el director de los estudios de pintura. Subaja hacía la plaza más codiciable, porque como Salesa era el único pintor entre los académicos de entonces, el nuevo académico sería además director de pintura de la Escuela de Bellas Artes. La muerte de Salesa retrasó la gestión de los exámenes de ingreso de estos dos pintores (que fueron organizados por los directores de estudios de escultura y arquitectura, Tomás Llovet y Tiburcio del Caso). El examen de Urquizu tuvo lugar en la sede de la Academia, tal y como se le había estipulado, realizando en dos horas un boceto sobre un tema de Historia Sagrada, elegido por él entre los tres que extrajo de una bolsa: *El Patriarca*

---

<sup>33</sup>Cuando, Francisco Dalmases, otro profesor de Barcelona solicitó años más tarde idéntico favor, se le denegó en un principio, exigiéndole pasar examen, aunque luego se le concedió esa gracia, por lo visto en vista del precedente de Rodríguez (Junta, 3 agosto 1845). Dalmases lo agradeció enviando el cuadro *Piramo y Tisbe* (Junta, 6 diciembre 1846).

<sup>34</sup>Urquizu es frecuentemente el nombre de este pintor en otras fuentes; pero en los Libros de Actas de la Academia de San Luis se le llama casi siempre Urquiza, y por tanto he preferido esta ortografía.

*Abraham a las súplicas de su muger Sara despide de su casa al desierto a su esclava Agar y su hijo Ismael, y los acompaña en su salida cariñosamente.* El boceto fue aprobado, dándole opción a que pintara el cuadro (Junta, 6 febrero 1820). Pero entre tanto Narciso Lalana, que desde luego era mejor pintor —y además tenía más amistades entre los académicos— le dio un adelantamiento a toda velocidad: en cuestión de días presentó un cuadro<sup>35</sup>, se le aprobó y fue nombrado Académico de Mérito. (Junta, 5 marzo 1820). De esta manera, Lalana fue uno de los jueces de su competidor Ramón Urquizu, cuando éste presentó la segunda prueba de su examen de ingreso. Su cuadro, según N. Lalana y T. del Caso, demostraba que Urquizu no era aún un pintor suficientemente bueno como para nombrarle Académico de Mérito, y así se decidió (Junta, 2 abril 1820).

José Alvarez Bouquel, a quien más arriba ya he citado como mentor del becario Ponziano Ponzano, fue más afortunado. Estaba en Zaragoza por 1828 cumpliendo algunos encargos que su padre, recientemente fallecido, no había podido realizar<sup>36</sup>. Ya era Académico de Mérito de escultura por la de San Luis de Roma, así que solicitó a la de Zaragoza idéntico título. Tomás Llovet, el académico director de estudios de escultura dio su parabién, tanto más teniendo en cuenta que J. Alvarez había modelado el barro para el busto de Pignatelli encargado para el Canal Imperial de Aragón en los locales de la Academia. Pero Alvarez solicitaba también el título de Académico de Mérito por la sección de pintura. Para este último arte, en el que se había formado en Roma bajo el magisterio de Ingres, presentaba como prueba de su profesionalidad «un cuadrito trabajado por él mismo en esta ciudad de Zaragoza, idea original tomada del natural que representa unos mendigos en el acto de pedir limosna, y un boceto para un cuadro que prometía pintar y remitir a la Academia» (Libro de Actas de 1827-1836, pp. 59-61). Lalana, director de los estudios de pintura, insistió en que no bastaba presentar un cuadro, sino que tenía que pasar los exámenes, concediéndole com un favor especial que, tras pasar la primera de las pruebas en la Academia, podía realizar la segunda en su taller de Marid y enviar el cuadro final desde allí (Junta, 18 mayo 1828). Los demás académicos eran menos estrictos, y al final se llegó a una solución de compromiso: Alvarez ejecutaría un boceto en la Academia; pero quedaba eximido de la segunda prueba, pintar un cuadro a partri de él. El ejercicio tuvo lugar el 1 de junio, y seguidamente se le nombró también académico por la sección de pintura (Junta, 6 julio 1828).

---

<sup>35</sup>No consta que lo pintara en la sede de la Academia, ni que hubiera presentado previamente a examen un boceto, ni que el tema hubiera adjudicado al azar.

<sup>36</sup>Cfr. RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Op. cit.*, (nota 2), p. 80.

También se pasó por encima de los requisitos reglamentarios cuando se concedió el título de Académico de Mérito por la pintura a Ana Ascaso, quien simplemente había regalado una copia en tinta china sobre el tema *El genio de la pintura* (Junta, 6 septiembre 1840)<sup>37</sup>. Porque lo habitual era corresponder a los donativos de obras con el título de Académico Supernumerario.

Este fue el título que obtuvo Mariano Pinós cuando regaló un tratado que había pintado en sus ratos libres —era catedrático de matemáticas— (Junta, 12 febrero 1843). Para obtener el grado de Académico de Mérito tuvo que pasar las consabidas pruebas, pintando el tema que le cayera en suerte, una *Degollación de San Juan Bautista* cocretamente (Junta, 12 marzo 1848). Pinós fue el único pintor que llegó a ocupar un puesto de relevancia en la jerarquía académica, pues en 1850 fue secretario interino durante seis meses hasta que se nombró a Paulino Savirón Esteban titular para el cargo (Junta, 3 noviembre 1850). Paulino Savirón era un erudito local y, en los ratos libres, grabador. Había sido nombrado Académico de Mérito tras presentar un xilografía (Junta, 23 septiembre 1849); pero a diferencia de Pinós no decidió hacer del arte su profesión<sup>38</sup>, aunque llegó a ejercer de profesor ayudante de dibujo en la Escuela de Bellas Artes.

Este paso de los sillones de la Academia a los estrados de la Escuela era algo habitual. En la primera mitad del siglo el cursus de un pintor en la Academia de San Luis se veía culminado con la plaza de director de alguno de los estudios de dibujo o pintura en la Escuela de Bellas Artes. Este fue el caso de Pinós, y también el de Manuel Aguirre Monsalve, que pasó los ejercicios de ingreso como Académico de Mérito en 1846<sup>39</sup> (Junta, 2 agosto 1846), y el pintor Mariano Pescador, que no pasó examen aunque presentó obras (Junta, 23 septiembre 1849). Todos encontraron empleo en seguida como profesores de la Escuela, donde fueron escalando jerárquicamente hasta su muerte<sup>40</sup>. En cambio, en la segunda mitad del siglo ocurrió al contrario. Aunque con señaladas excepciones —como Marcelino de Unceta y Carlos Larraz, que fueron miembros de la Academia sin ser enseñantes de la Escuela— fue mucho más normal ir ascendiendo en categoría como profesor de la Escuela

---

<sup>37</sup> Como señal de agradecimiento envió años más tarde un cuadro titulado *El león enamorado* (Junta, 6 mayo 1849).

<sup>38</sup> Ingresó en el cuerpo de archiveros y bibliotecarios, trasladándose a Madrid, donde murió el 1 de agosto de 1890.

<sup>39</sup> Previamente había regalado a la Academia su cuadro al óleo *La Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* (Junta, 5 julio 1846).

<sup>40</sup> Mariano Pinós, murió el 3 de enero de 1868. Manuel Aguirre en septiembre de 1857. Mariano Pescador el 15 de septiembre de 1886.

de Bellas Artes, y alcanzar seguidamente el puesto en la Academia (los directores de disciplinas del ciclo de estudios superiores tenían derecho automáticamente al sillón de académicos). Ello debido a que mientras el número de alumnos y de profesores de la Escuela fue en aumento, era fijo el número de académicos a partir de 1850 (R.O. 13-VIII-1850): de un total de 20 académicos en Zaragoza, 5 habían de ser pintores, 2 escultores y 3 arquitectos.

Esta reorganización del reglamento fue consecuencia del decreto de reforma de las Academias promovido el 31 de octubre de 1849 por Manuel de Seijas Lozano, ministro de Comercio e Instrucción y Obras Públicas. En un principio el nuevo reglamento favoreció la entrada de artistas, pues de repente pasaron de ser minoría en las Juntas a una necesaria igualdad numérica; pero cuando el número de artistas en Zaragoza llegó a ser relevante, este mismo reglamento actuó como cuello de botella. Se llegó a discutir si entre diez plazas normalmente ocupadas por eruditos podría darse cabida a algún otro artista; pero aunque la idea se aprobó (Junta, 29 enero 1866), parece que no llegó a ponerse en práctica hasta bien entrado el siglo XX, al ser nombrado académico de número Mariano Barbasán (Junta, 21 enero 1923). También se igualó a los profesionales con los eruditos en los procesos de nombramiento, pues a partir de 1850 ya no hubo exámenes de ingreso para los pintores (aunque de los artistas elegidos se esperaba la donación de una obra, en lugar de un discurso de ingreso), sino que unos y otros habrían de ingresar por mayoría de votos entre los que ya eran académicos (en el caso de Bernardino Montañés no se procedió a votación, pues fue elegido académico de número por aclamación —Junta, 8 noviembre 1857—).

El límite numérico no se impuso a las Academias acompañado de un límite temporal: el relevo en cada sillón se había de producir normalmente a la muerte del titular, lo cual reforzó la tendencia a la gerontocracia con la que hoy se identifica popularmente a estas instituciones. Con todo, en la Academia de San Luis los traslados geográficos de artistas y de eruditos hicieron frecuentes los relevos por causas especiales. Sólo quienes pudieran asistir regularmente a las reuniones podían ser vocales, esto es, Académicos de Número<sup>41</sup>, y es evidente que quienes residían fuera de la provincia no cumplían este requisito.

Se les pasaba entonces a la categoría de Académicos Supernumerarios, más tarde llamadas 'Académicos Correspondientes', denominación que alude al hecho de que su comunicación con la institución no se

---

<sup>41</sup>Esta fue, tras el cambio de reglamento, la nueva denominación, en la que ya no se diferenciaba con títulos distintos a los artistas —antes Académicos de Mérito— y a los *amateurs d'art* —antes Académicos de Honor.

producía en persona sino por correspondencia. Los más afectados fueron los militares, pero también hubo casos entre los pintores: Eustasio de Medina, catedrático de colorido y composición de la Escuela de Bellas Artes consiguió esa misma cátedra en la Escuela de Barcelona (Junta, 13 mayo 1866) y su sillón en la Junta fue inmediatamente ocupado por Vicente Arbiol, su sucesor en el puesto de la Escuela de Zaragoza (Junta, 8 julio 1866). Cuando Marcelino de Unceta trasladó su domicilio a Madrid fue relevado por Joaquín Pallarés (Junta, 12 febrero 1888). Este, asimismo, perdió su sillón cuando se fue a vivir a Barcelona, siendo elegido Luis Gracia Pueyo como su sucesor (Junta, 13 marzo 1904). Juan José Gárate renunció a su puesto como académico y conservador del museo al trasladarse a Madrid, y le sucedió Francisco Martín Bagüés (Junta, 9 marzo 1913).

El puesto de conservador del museo no era propiamente un cargo oficial en la jerarquía de la Academia, ni tampoco un trabajo retribuido, pero mientras que con anterioridad<sup>42</sup> sólo daba quebraderos de cabeza, al menos desde 1911, cuando se estrenó la actual sede de los Sitios, conllevó la pequeña ventaja de que ser conservador suponía disponer de un taller gratis en el museo. Uno en la planta baja estaba reservado al escultor (que restauraba también los marcos de los cuadros) conservador del museo de arqueología y del museo de reproducciones en yeso. Otro en el segundo piso estaba adjudicado al pintor conservador de los cuadros antiguos y modernos, expuestos en dos grandes salas de primera planta (Junta, 13 enero 1907).

Ningún puesto en la corporación estaba previsto en el reglamento de 1850 para los artistas que vivieran fuera de Zaragoza; ya queda dicho que a los vocales que se iban, se les reducía a la categoría de Supernumerarios, anteriormente reservada a gentes de pocos méritos. No tardó en echarse en falta algún otro tipo de distinción más elevada para los artistas locales que triunfaran fuera de la ciudad. En un primer momento

---

<sup>42</sup>Ya en 1842 se había propuesto en la Junta el nombramiento de un conservador encargado de cuidar e inventariar los cuadros, grabados, modelos, planos, libros y demás propiedades (Junta, 2 enero 1842), pero parece que por un tiempo esta responsabilidad se vio como inherente al cargo de secretario. De todas formas, pronto se echó mano a un pintor, pues el secretario fue ayudado por Bernardino Montañés cuando se hizo el catálogo separado de cuadros y objetos pertenecientes a la Academia y a la R.S.E.A.P. (Junta, 28 febrero 1869). De hecho, el primer conservador propiamente dicho —es decir, encargado del inventario del museo, de disponer las piezas en exhibición, y de restaurar los posibles desperfectos— debió de ser Bernardino Montañés; aunque no sé en qué fecha precisa. Sólo sé que en 1888 dimitió como tal alegando que ya era hora de que se nombrara a otro en su lugar, porque él ya llevaba más de veinte años como conservador del museo —era además, desde hacía dos años, Director de la Escuela—. Se nombró para relevarle a dos conservadores: por la Escultura y Antigüedades a Carlos Palao, y por la Pintura a Joaquín Pallarés (Junta, 1 julio 1888). Juan José Gárate fue el conservador de pintura durante ocho años a partir de 1904 (Junta, 12 mayo 1912), y a partir de 1913 le relevó Francisco Marín Bagüés (Junta, 13 abril 1913).

la Junta vivió inerme esta situación, aunque lamentó que figuras como los pintores Matías Laviña y Bernardino Montañés o el escultor Ponciano Ponzano no pudieran ser vocales de la de Zaragoza mientras vivieran en Madrid (Junta, 30 agosto 1850). Pero la decisión excepcional se tomó en la siguiente generación ante un triunfador excepcional, Francisco Pradilla, para quien se desempolvó ex-profeso la categoría de 'Académico de Mérito' del anterior reglamento (Juntas, 9 julio y 8 octubre 1882). Cuando Pradilla murió, ese mismo honor se le concedió a Mariano Barbasán (Junta, 20 noviembre 1921), que pasó a ser Académico de Número cuando vino a vivir a Zaragoza (Junta, 21 enero 1923). Pero tras estos casos especiales, lo normal a partir del final del siglo, fue nombrar a los pintores locales en la emigración Académicos Correspondientes. Este fue el caso de algunos de los más conocidos: Anselmo Gascón de Gotor y Mariano Oliver Aznar que lo fueron en Madrid (Juntas del 14 mayo 1905 y 19 marzo 1911), Pescador Saldaña correspondiente desde Jerez de la Frontera (Juntas, 12 junio 1904 y 18 abril 1909), Hermenegildo Estevan desde Roma (Junta, 20 noviembre 1921), etc.

#### *Otros artistas relacionados con la academia.*

Aparte de los pintores oficialmente vinculados a la Academia como miembros del pleno derecho, como Supernumerarios o como Correspondientes desde otras ciudades, otros pintores zaragozanos estuvieron también relacionados con la corporación de forma indirecta, no necesariamente por su propio deseo. En un principio, porque hubo una época en que todo aquel que quisiera ejercer en Zaragoza tenía que tener título de pintor expedido por la Academia de San Luis o por otra Academia reconocida por ésta. En segundo lugar porque hasta bien entrada la segunda mitad del siglo los pintores tenían que someter a la censura de la Academia buena parte de su producción. Y por último, porque una manera habitual de asegurarse una reputación profesional en Zaragoza era ejercer como enseñante en la Escuela de Bellas Artes promovida por la Academia.

Hoy día los artistas son uno de los escasos profesionales liberales a los que no se les exige titulación alguna para ejercer su profesión, incluso si trabajan para los poderes públicos (exceptuando el caso de los que se dedican a la enseñanza o a la restauración); pero esto no ha sido siempre así. Durante el primer tercio del siglo XIX, en la época en que la formación artística vivió su transición desde los contratos de aprendizaje gramiales a la enseñanza oficial, las Academias jugaron un papel crucial en a reglamentación laboral: todos los artistas, independientemente de

que se hubieren formado en un taller particular o en una escuela oficial, tenían que pasar un examen de reválida en una Academia para poder obtener su título profesional. Y dicho título era requisito indispensable para poder ejercer como artista (pintor, escultor, arquitecto, grabador, orfebre o platero, agrimensor, maestro de obras, etc.)<sup>43</sup>.

La Academia de San Luis, exigió la aplicación de esta regla de forma progresiva, y controlando especialmente a los artistas que trabajaran habitualmente para los poderes públicos o —precisamente el caso más habitual— para la Iglesia (Junta, 5 julio 1818). En el caso concreto de los pintores, son escasos los que aparecen mencionados en los Libros de Actas: El primero es Ramón Urquizu, que solicitó un duplicado de la licencia para poder ejercer el arte de la pintura, pues la certificación original se le había extraviado durante la guerra de los Sitios (Junta, 14 mayo 1820). Luego Gaspar Salesa, ex-pensionado del Rey en Roma, que solicitó ser admitido a examen de pintor, pidiendo que se le detallase la obra que hubiera de ejecutar (Junta, 3 diciembre 1826). Se le encargó pintar un grupo de niños con un cordero, copia de una obra de su padre Buenaventura (Junta, 4 febrero 1827), y los académicos le dieron por ella el título de pintor, aunque no estaban muy convencidos de las dotes de Gaspar para el dibujo y el colorido (Junta, 4 marzo 1827). El tercero y último que aparece citado es su hermano menor Ignacio, ex-pensionado en Madrid por la propia Academia de San Luis, que solicitó pasar el examen de pintor y que se le permitiera trabajar la obra en su casa «por padecer cierto accidente por el que no le es dado estar solo» (*Libro de Actas de 1837-1846*, pp. 177-178), gracia que no se le concedió (Junta, 7 noviembre 1841). La obra que presentó no pareció suficientemente buena, y se decidió no expedirle título de pintor (Junta, 12 diciembre 1841).

Por otra parte, todos los retratos de la Familia Real y todas las obras destinadas a la vista pública, especialmente si habían de ser utilizadas para culto religioso, tenían que pasar el control de la academia tanto en fase preparatoria, para que los bocetos fueran examinados, como en el momento previo a la entrega al cliente, para comprobar que se habían introducido en la obra final las correcciones sugeridas en el boceto. El único escape en esta legislación era que los encargados de asegurar su cumplimiento eran los propios académicos, as- que su dominio era casi total en la ciudad, más relajado en la provincia, y prácticamente desconocido en Huesca o Teruel. Una vez se sospechó, es de suponer que gracias a algunas delaciones, que el pintor y escultor

---

<sup>43</sup> Cfr. CASTILLO GENZOR, Adolfo, «Art. cit.» (nota 2), p. 16.

oscense Luis Muñoz trabajaba sin someterse a censura académica, y el Gobernador Militar y Político de Huesca tuvo que sacar la cara por él, asegurando que había realizado varias pinturas y esculturas, pero para particulares, no para exposición pública (Junta, 7 enero 1827).

El examen de los retratos regios no eran asunto de mucha importancia en una ciudad provinciana. Sólo aparecen en los Libros de Actas dos ejemplos: El pintor italiano Giuseppe Valentini, que no tuvo problemas en hacerse aprobar unos retratos de los reyes que se le habían encargado con motivo del cumpleaños de Fernando VII (Junta, 1 junio 1817). Y el encargo que Capitanía General hizo a Gaspar Salesa, que por un malentendido entregó los retratos de los Reyes sin el visto bueno de todos los profesores (Juntas del 7 agosto, 4 septiembre y 2 octubre 1831).

La decoración del teatro rara vez pasaba a examen. A Ramón Urquizu se le impuso una multa de 50 ducados por haber pintado un telón de teatro no censurado (Junta, 2 abril 1815), y el escarcimiento movió a Cristóbal Garrigo a presentar a aprobación su boceto de telón de boca (Juntas de 5 abril y 3 mayo 1818); luego se relajó este acatamiento, y la Academia exigió al Concejo Municipal que presentase a supervisión los bocetos del telón y de los murales del techo del teatro (Junta, 14 julio 1842). Una Real Orden de 1-X-1850 reforzó tales exigencias, pues en ella se hacía hincapié en que todas las obras de arquitectura, escultura y pintura que hubieran de darse al público debían ser previamente aprobadas por las Academias: ¡y en la de San Luis hubo protestas porque la estampación de láminas no había sido incluida! (Junta, 1 diciembre 1850). Pero a lo que parece la nueva ley tampoco fue generalmente acatada (Junta, 29 octubre 1854), aunque consta que el Ayuntamiento de Zaragoza sometió a aprobación los decorados del teatro municipal en varias ocasiones (Juntas del 6 mayo y 17 junio 1855, y del 30 julio 1861). Con el tiempo fueron los propios académicos los que se hartaron de controlar los decorados teatrales: el 3 de junio de 1862 la Academia comunicó al alcalde que «en lo sucesivo se sirviera excusarla de la censura de esta clase de obras» (Libro de Actas 1863-1878, pp. 14-15). Pero aún tuvieron que hacerlo una vez más, a petición del Ayuntamiento (Juntas del 4 abril y 30 junio 1864).

La misma tendencia se observa en lo relativo a los cuadros devocionales —el principal mercado de los pintores en aquel tiempo— que ya no fueron muy controlados en la segunda mitad del siglo. Mientras vivió el pintor Buenaventura Salesa parece que la política era cuidar la observancia de la ley, castigando al que no mostrase sus obras, pero juzgando con benevolencia a los que sí presentaban bocetos: Se aprobó sin comentarios un lienzo de Francisco Lalana para la iglesia de las Capuchinas (4 agosto 1816), un *San Cristóbal* pintado por Hipólito Gre-

gorio (9 febrero 1817), un cuadro de altar de Narciso Lalana para las religiosas de Santa Inés (13 abril y 1 junio 1817), mientras que a Ramón Urquizu se le perdonaron los defectos de su pintura *El tránsito de San José* (1 marzo 1818) y de un cuadro que había pintado para el convento de San Ildefonso (2 agosto 1818) porque había hecho lo posible por corregirlos según las indicaciones recibidas. Más duro fue Narciso Lalana, su sucesor en el cargo, que aprobó los bocetos presentados por Ramón Urquizu después de durísimos comentarios (Juntas del 4 julio y 1 agosto 1824, 6 julio, 3 agosto y 7 septiembre 1828), y no dio su placet a un *Beato Posada* pintado por Cristóbal Garrigó, porque éste no tenía título profesional reconocido (Junta, 1 noviembre 1818). Sus propias obras, como era de prever, nunca recibieron tales críticas sino, en todo caso, elogios de los demás académicos: dos cuadros para la iglesia de Burbáguena (Junta, 1 julio 1821), una *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* para la nueva iglesia de Casablanca (1 abril 1827), un *San Francisco de Sales* y un semitondo con el corazón de Jesús entre ángeles para el retablo mayor de las Salesas de Calatayud (9 febrero 1834). Los Libros de Actas son mucho menos explícitos sobre este tipo de actuación en los siguientes años.

En la segunda mitad del siglo la Academia no ataba con cuerda estrecha a los artistas locales, pero sí que lanzaba cabos a los que se agarraron numerosos pintores. El principal era, desde luego, la enseñanza en la Escuela, por lo general mal pagada, pero que a menudo facilitaba el camino hacia el sillón de académico y, en todo caso, era siempre una base de prestigio profesional para ejercer en la ciudad, para asegurarse encargos, para coinseguir dar clases particulares de dibujo a los hijos de la buerguesía, etc... En todo momento la Academia miró a la Escuela como una hija suya, una hija que al hacerse mayor se independizaba, pero una hija al fin y al cabo, así que su prole era considerada como parte de la familia.

Nadie ve defectos en la propia familia. Unos párrafos más arriba he contado las desventuras de Ramón Urquizu, que fue rechazado en su examen de ingreso y que a menudo cosechó reprimendas de la Academia en su actividad profesional. Estas malas relaciones parecen completamente olvidadas cuando pocos años más tarde Urquizu regaló al museo el boceto de su cuadro *Los fieles zaragozanos* y la Junta se deshizo en alabanzas tanto por haber elegido un tema de los Sitios, como por el cuidado con que estaba trabajado (Junta, 3 enero 1835). No es que fuera de repente un pintor excelente —la verdad es que el boceto en cuestión no parece de gran calidad—, es que Ramón Urquizu ejercía gratuitamente desde hacía tiempo como profesor ayudante de dibujo (Teniente-director, en la terminología de la época). De hecho, él y su

colega Joaquín Ejarque fueron nombrados Académicos Supernumerarios poco más tarde, en agradecimiento a esta colaboración (Junta, 3 enero 1836).

A partir de la reforma de 1850 los títulos de académicos serían más escasos, pero el número de profesores —y de estudiantes— fue en aumento en la Escuela, y también el número de profesores ayudantes voluntarios que cubrían plazas vacantes o suplían a profesores enfermos. Así es como empezaron Paulino Savirón y Mariano Pescador, cuando el titular Narciso Lalana estaba ya anciano y desbordado por el número de alumnos. Más tarde Andrés Serrano, Mariano Novella, Dionisio Lasuén y muchos otros siguieron este escalafón interno. Se trataba generalmente de ex-alumnos aventajados que, al acabar sus estudios en la Escuela, eran invitados por algún profesor a servirle de ayuda o de suplente, y la Academia, que tenía plena autoridad para ello, acababa otorgándoles en interinidad algún empleo docente de los que sí estaban remunerados. A partir de ahí su promoción a una plaza como profesor titular de estudios menores era cuestión de tiempo, porque estos titulares eran designados por el Gobierno por concurso de méritos, casi siempre en función de los informes enviados por la propia Academia.

Los titulares de estudios superiores en cambio, eran nombrados tras concurso oposición organizado por la Academia de San Fernando, aunque estas plazas podían ser cubiertas interinamente por designación directa del Gobierno entre los candidatos propuestos por la propia Academia de San Luis (así se hizo en 1892 para la cátedra de colorido<sup>44</sup>). También el cargo de Director de la Escuela era designado por el Gobierno a propuesta de la Academia de San Luis, que presentaba una terna por orden de antigüedad (la elección siempre solía respetar las preferencias señaladas). Como se ve, la Academia nunca perdió totalmente el control de esta situación, aun en la designación de cargos que habían pasado a depender del Ministerio de Fomento. Pero ni la Escuela de Bellas Artes es en sí misma el objeto de estudio de este artículo, ni los datos sobre sus profesores y alumnos fueron recogidos con regularidad en los Libros de Actas de la Academia de San Luis, así que ahorro a los lectores listas de nombres que serían demasiado incompletas.

---

<sup>44</sup>Presentaron su candidatura a esta plaza de profesor interino de colorido Mariano Miguel Gálvez —46 años— de Zaragoza, Mariano Oliver Anzar —29 años— de Zuera (Zaragoza), Miguel Gómez Casaus —35 años— de Tauste (Zaragoza), Vicente Cutanda Zoraya —41 años— de Madrid, Victoriano Balasanz Sánchez —38 años— de Castilliscar (Zaragoza), José González Martínez —52 años— de Elche (Alicante), Anselmo Gascón de Gotor —27 años— de Zaragoza, y Timoteo Pamplona Escudero —29 años— de Zaragoza. Sólo González y Cutanda fueron considerados por la Academia con méritos suficientes para el trabajo, y se propuso en primer lugar a González en atención a su mayor edad (Junta, 28 agosto 1892).

Serían también demasiado aburridas. Quienes nos dedicamos a la historia de las instituciones artísticas pecamos a menudo de farragosos dando cuenta de cambiso de reglamento, de sucesiones de nombres, de pequeños datos colocados uno detrás de otro como hormigas andando en hilera. Al menos en esta ocasión he intentado enmendarme un poco, y traducir la información documental en un flujo discursivo. Quizá los investigadores dedicados a este período hubieran preferido un artículo organizado en forma de fichas de artistas académicos y no académicos; pero no era posible en este caso. El principal interés de todo fichero-diccionario radica en que sus datos sean completos, y faltándome dos Libros de Actas (1879-1881 y 1893-1903) es más seguro que algún nombre importante iba a quedar en el tintero. Por eso, como no tenía todas las cartas necesarias para construir ese castillo de naipes, he empleado las que tenía en hacer juego. Si con ello he resultado un poco menos aburrido, razón de más para estar satisfecho. Si además consiguiera animar a otros para tomar su turno, mejor que mejor.

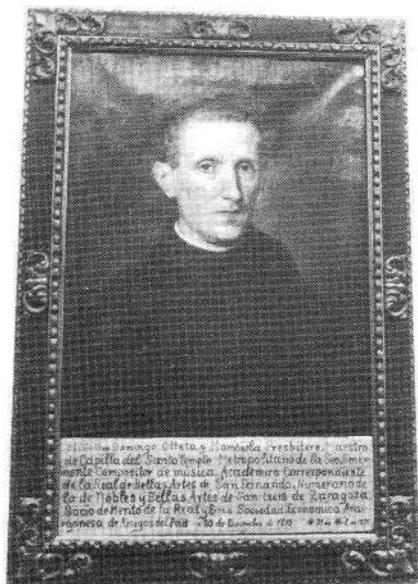


Fig. 1. Retrato del músico Domingo Olleta, por Bernardino Montañés; óleo/lienzo, 63 x 50 cm. Lleva pegado por detrás un recibo autógrafa del autor: «He recibido del Sr. José Cerda, la cantidad de trescientos reales vellón por pintar el retrato al óleo del Sr. Domingo Olleta; más sesenta reales por el nuevo dorado para el mismo. Zaragoza 12 de Noviembre de 1868. Son 360 reales».

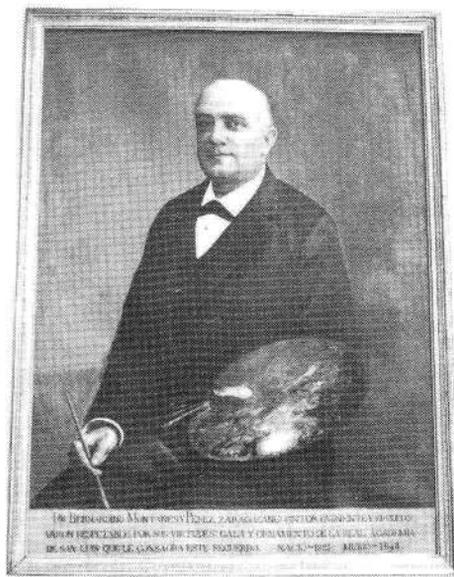


Fig. 2. Retrato del pintor Bernardino Montañés, comenzado por José Gárate y terminado por Juan José Gárate; óleo/lienzo, 105 x 79 cm. Firmado «J.J. Gárate» en el ángulo inferior derecho.

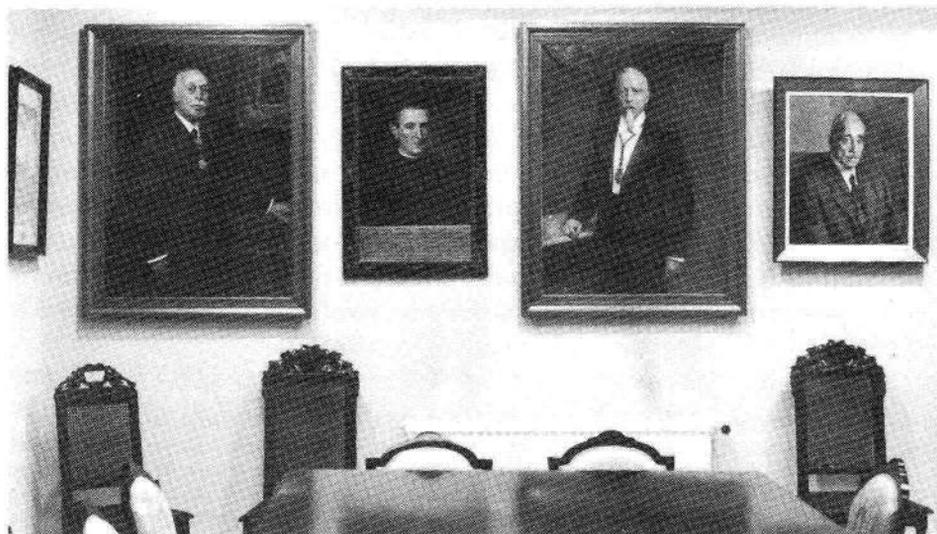


Fig. 3. Vista parcial de la serie de retratos de académicos, en la actual Sala de Juntas de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis.