

# El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810 \*

Kelly Donahue-Wallace



*Tiempos de América*, nº 11 (2004), pp. 49-61

En julio de 1825, la Junta Superior de Gobierno de la Academia de San Carlos de México recibió una carta de un ex-alumno, el grabador José María Montes de Oca. Escribiendo desde Querétaro, donde fue director de la Academia de San Fernando, Montes de Oca pidió permiso para volver a la capital y a la academia mexicana. Recordó a la Junta de su carta anterior que también solicitó su regreso a la Academia de San Carlos. En la segunda carta, Montes de Oca volvió a pedir cualquier puesto dentro de la academia capitalina, recordando a la Junta que luchó con los insurgentes en la Guerra de Independencia y merecía un salario mejor a lo que recibió en Querétaro.<sup>1</sup> El archivo académico no contiene la respuesta de la Junta.

Este documento y otros en el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos sobre las vidas y trabajos de los grabadores mexicanos han recibido hasta recientemente poca atención aunque proporcionan información indispensable para la historia del arte gráfico en México. Por lo tanto, un resumen de esta fuente archivística ofrece beneficios incalculables para el entendimiento del grabado novohispano. La presente investigación saca de estos documentos datos sobre los grabadores mexicanos y la percepción del grabado en lámina dentro de la Academia de San Carlos desde su fundación en 1783 hasta el año 1810. La introducción presenta la historia de la institución, sus métodos de instrucción, y sus profesores en el arte del grabado. A continuación, el ensayo interpreta a un grupo de documentos y otras noticias por su información sobre las vidas de los estudiantes de grabado, la ense-

\* El presente artículo formó parte de mi tesis doctoral, *Prints and Printmakers in Viceregal Mexico City, 1600-1800*, University of New Mexico, 2000.

<sup>1</sup> Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (en adelante AAASC), documento #1887, microfilme disponible en la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México. La numeración de los documentos corresponde a los números en Eduardo BÁEZ MACIAS y Justino FERNÁNDEZ: *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1968.

ñanza de esta disciplina, y la percepción de este arte dentro y fuera de la academia. Y aunque el presente tema es el grabado en lámina, vale considerar a ambos ramos del grabado académico –grabado en lámina y grabado en hueco– porque tanto grabadores de medallas como grabadores de estampas cortaban láminas para entrenarse. Es más, dos de los alumnos del grabado en hueco resultaron producir más estampas que sus colegas en el otro ramo de la disciplina. Por consiguiente, la presente investigación se dedica a los estudiantes y profesores del grabado en hueco y en lámina por haber participado todos en la producción de estampas.

La escuela de grabado que Jerónimo Antonio Gil fundó dentro de la Real Casa de Moneda en 1779 pronto se convirtió en una academia de bellas artes. A pocos meses de dar clases nocturnas en la Casa de Moneda, Gil recibió a centenares de alumnos. Entusiasmado por tanto éxito, Gil y su superintendente Fernando José Mangino, iniciaron una campaña por una academia mexicana de pintura, escultura, y arquitectura.<sup>2</sup> En su solicitud al virrey Martín de Mayorga, Mangino destacó a los mismos temas que habían convencido a los monarcas ilustrados europeos a fundar parecidas instituciones. Mangino mencionó al entusiasmo de los estudiantes por conseguir instrucción profesional artística y a la utilidad de tal docencia para las industrias mexicanas y la economía virreinal.<sup>3</sup> Además, municipios y organizaciones locales ofrecieron fondos para el establecimiento de tan útil institución. Tras considerar tal evidencia, el virrey Mayorga aprobó el plan, y los cursos en lo que se llamó la Escuela Provisional empezaron el 4 de noviembre de 1781.<sup>4</sup> La aprobación real vino solo después de que un estudio comisionado por el rey llegó a conclusiones idénticas a las de Mayorga. La Real Academia de San Carlos se fundó oficialmente el 25 de diciembre de 1783. Los *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España* se publicaron el 5 de noviembre de 1785.

Los estatutos describieron la jerarquía administrativa y educativa de la institución. Cuatro juntas gobernaban a la escuela; la más importante era la Junta Superior de Gobierno compuesta por el virrey, el presidente de la academia, conciliares, y la secretaría. Se encargó de las operaciones diarias de la academia, la provisión de personal y la administración general.<sup>5</sup> La Junta Ordinaria, compuesta por los profesores y los conciliares, se reunieron mensualmente para decidir cuestiones de enseñanza y del progreso de los alumnos. La Junta General, cuyos miembros consistieron solo de los profesores, se encargó de la calidad y el juicio artístico dentro de la academia. Por último, la Junta Pública, en la cual participaban los ciudadanos más distinguidos de México, concedió premios a los alumnos y profesores. El Director General administró el instituto y Directores Particulares enseñaron a las distintas disciplinas: pintura, escultura, arquitectura, matemáticas, y grabado en hueco y en lámina. Directores Tenientes ayudaron con la enseñanza de pintura y escultura. Otros empleados incluyeron al portero y los modelos masculinos.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Sobre la historia de la Real Academia de San Carlos de Nueva España, consulte Eduardo BÁEZ MACÍAS: “La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio”, en *Las academias de arte*, VII Coloquio Internacional en Guanajuato, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1985; Thomas BROWN: *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, 2 tomos, Secretaría de Educación Pública, México, D.F., 1976; Abelardo CARRILLO Y GARIEL: *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España*, México, D.F., 1939; Jean CHARLOT: *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, University of Texas Press, Austin, Texas, 1962; Genaro ESTRADA: *Algunos papeles para la historia de las bellas artes en México: Documentos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid relativos a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México durante el siglo XIX*, Publicaciones de la Revista *Universidad de la Habana*, Habana, 1938; Rogelio RUIZ GOMAR: “Grabado y numismática hasta la consumación de la independencia”, *Arte del siglo XIX*, El arte mexicano, tomo 9, Salvat Mexicana, México, D.F., 1982.

<sup>3</sup> “Proyecto para el establecimiento en México de una academia de las tres nobles artes Pintura, Escultura, y Arquitectura”, en *Proyecto, estatutos, y demás documentos relacionados al establecimiento de la Real Academia de pintura, escultura, y arquitectura de Nueva España (1781-1802)*, edición facsimilar, Colección Documenta Novae Hispaniae, editor David MARLEY, Rolston-Bain, México, D.F., 1984, sin página.

<sup>4</sup> CARRILLO Y GARIEL: *Datos*, p. 9.

<sup>5</sup> Los *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España*, XLII-LI, en *Proyecto*, sin página, describen a la composición y las responsabilidades de las juntas.

<sup>6</sup> Las responsabilidades de cada puesto aparecen en los Estatutos IX y XXI-XXXV en *Proyecto*.

Con la fundación de la academia, Jerónimo Antonio Gil ocupó al puesto de Director General por el resto de su vida, además del cargo de Director de Grabado en Huevo. Al principio, Gil trabajó con profesores mexicanos quienes le habían ayudado en la Escuela Provisional. El profesorado mexicano incluyó a José de Alcívar, Francisco Clapera, José María Vázquez, Rafael Gutiérrez, Santiago Sandoval, Juan Sáenz, Andrés López, y Manuel García.<sup>7</sup> A pesar de las objeciones de Gil, los artistas americanos pronto se encontraron reemplazados por profesores españoles mandados por la corte para asegurar que la academia enseñara los principios del estilo neoclásico europeo.<sup>8</sup> En 1786, Ginés Andrés de Aguirre aceptó al puesto de Primer Director de Pintura, Cosme de Acuña el de Segundo Director de Pintura, Manuel Arias el de Director de Escultura, y Antonio González Velázquez el de Director de Arquitectura.<sup>9</sup> Un segundo grupo de profesores españoles llegó en la década de 1790. El escultor Manuel Tolsá desembarcó en 1790 y el pintor Rafael Ximeno y Planes en 1796.

El grabador español Fernando de Selma ganó el puesto de Director de Grabado en Lámina en 1786. Cuando rehusó el honor, fue sustituido por Joaquín José Fabregat de la Academia de San Carlos de Valencia. En 1787, Fabregat aceptó el encargo con el salario de 2.000 pesos anuales.<sup>10</sup> Llegó a México en 1788 y empezó a dar clases de grabado en lámina y estampado el año siguiente. Continuó en su puesto hasta su muerte en 1807. Fue reemplazado por otro artista español, Pedro Vicente Rodríguez en 1810. El grabado en huevo siguió bajo el mando de Gil hasta su muerte en 1798, cuando le siguió Francisco Gordillo, el Grabador Principal de la Real Casa de Moneda.<sup>11</sup>

Los estudiantes de grabado y sus colegas en las otras disciplinas se dividían en dos grupos: discípulos y discípulos pensionados. Los pensionados eran los alumnos con mayor talento quienes se preparaban para carreras artísticas. En 1784, escribió Gil a la Junta Superior que estudiantes hábiles pero pobres abandonaron sus estudios para ayudar a sus padres quienes veían poco beneficio en la larga docencia académica. Recomendó Gil que cada disciplina de la nueva academia, como en la academia madrileña, estableciera uno o dos pensiones para estudiantes destacados.<sup>12</sup> Sugirió que estos alumnos, incluyendo a los grabadores Fernando Loazes y José Mariano de la Águila, recibieran cuatro reales diarios. Concordó la Junta Superior y explicó al virrey que “los Premios en dinero se han contemplado tan necesarios como útiles en este Reyno, por que los jóvenes concurrentes al Estudio de las Artes son por lo común tan pobres, que da lástima ver la desnudez y miseria en que viven”.<sup>13</sup> Con esta recomendación, el rey mandó la creación de dieciséis pensiones: cuatro para pintores, cuatro para escultores, cuatro para arquitectos, dos para grabadores en lámina, y dos para grabadores en huevo.

Los Estatutos también dictaron la selección y comportamiento de los discípulos pensionados. Los alumnos premiados debían ser criollos o peninsulares, pero cuatro pensiones se destinaban a indios puros.<sup>14</sup> Todos los alumnos premiados debían demostrar destreza y necesidad económica. Se decidió su selección por la calidad de sus dibujos y la explicación de sus intereses y habilidades. Los pensionados recibieron apoyo económico por doce años de estudio en exclusiva. Alumnos a quienes los profesores calificaron de inactivos o distraídos por asuntos personales perdieron sus

---

<sup>7</sup> CARRILLO Y GARIEL: *Datos*, p. 16.

<sup>8</sup> CARRILLO Y GARIEL: *Datos*, pp. 15-16, considera a los primeros profesores criollos discutidos en una carta de Gil que nunca mandó al rey, en la cual explica el prejuicio que experimentaban los artistas criollos a manos de las autoridades peninsulares.

<sup>9</sup> CARRILLO Y GARIEL: *Datos*, p. 17.

<sup>10</sup> “Informe de la Junta Superior de Gobierno”. 1787. AAASC: 254 y Jerónimo Antonio GIL, “Informe a la Junta Superior de Gobierno”. 1787. AAASC: p. 255.

<sup>11</sup> CARRILLO Y GARIEL: *Datos*, p. 88.

<sup>12</sup> Jerónimo Antonio GIL: “Carta a Señores Viceprotectores y Consiliarios”. 1784. AAASC: p. 158.

<sup>13</sup> CARRILLO Y GARIEL: *Datos*, p. 53.

<sup>14</sup> Estatuto XIX en *Proyecto*.

pensiones. Desde 1792, los pensionados mexicanos tenían la oportunidad de estudiar en Madrid, aunque ninguno se aprovechó de tal experiencia durante la época colonial.<sup>15</sup>

Había pocos pensionados en los dos ramos de grabado entre 1783 y 1810. Se ha dicho que los directores limitaron al número de discípulos con apoyo económico en grabado por el costo excesivo de sus materiales.<sup>16</sup> Los pensionados en grabado en lámina entre 1785 y 1810 fueron Julián Marchena, Fernando Loazes, José Huerta, José de Molina y Garrido, y el indio cacique José Mariano de la Águila. Ignacio Guerrero, Atanasio Echevarría y Luis Marengo también recibieron becas pero pronto abandonaron sus estudios. Entre los pensionados en grabado en hueco eran José María Montes de Oca y Manuel López.<sup>17</sup> Aunque estos últimos ganaron becas para el estudio de grabado en hueco, ambos recibieron de Gil tan amplia instrucción en grabado en lámina que producían más estampas que sus colegas quienes estudiaban con Fabregat.

La mayoría de los estudiantes de la academia no eran pensionados, sino discípulos sin apoyo económico. La academia aceptó a cualquier mexicano sin restricciones de edad, sexo, raza, o talento. Estos alumnos entraron con solo su acta de nacimiento y una declaración de interés. Seguían el mismo plan de estudios (que se explica abajo) que los discípulos pensionados, pero sin plazo fijado. Se ha determinado que pocos pintores, escultores, arquitectos, o grabadores contaban entre estos discípulos; la mayoría de los discípulos sin apoyo económico se preparaban para empleo en artes menores y ciencias.<sup>18</sup>

El programa de estudios de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España imitó a los de parecidas instituciones europeas. La instrucción en México, influida por los escritos del académico español Antonio Palomino, se basó en la técnica, la práctica, y lo que Gil llamó "principios sólidos".<sup>19</sup> Estos principios consistieron en la aplicación metódica de la enseñanza científica, eso es, la ciencia del dibujo del cuerpo humano dentro del espacio perspectivo. Como en otras academias, los alumnos mexicanos empezaron en cursos de dibujo donde copiaron estampas y dibujos de temas clásicos. A continuación, tenían acceso a ejemplos escultóricos y modelos vivos; los pintores los dibujaron en carbón y los escultores los esculpían en barro. Tras ensayar estas destrezas manuales, los alumnos avanzaron a estudios más teóricos. Aprendieron, entre otros temas, anatomía, geometría, y perspectiva.<sup>20</sup>

El plan de estudios de 1795, preparado por los profesores por orden real, revela la profundidad de la enseñanza impartida a los alumnos mexicanos. La instrucción que describe es casi idéntica a la de las academias europeas basadas en el currículo de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture en París. Los alumnos mexicanos aprendían los cinco órdenes arquitectónicos de Viñola y los templos de Vitruvio, y copiaban estampas y dibujos de monumentos europeos. Estudiaban el tratado de proporción de Durero, las ideas de anatomía de Tiziano,<sup>21</sup> y las reglas de composición de

---

<sup>15</sup> Juan CARRETE PARRONDO y Elvira VILLENA: *El grabado en el siglo XVIII. Joaquín José Fabregat. Valencia. Madrid. México*. Generalitat Valenciana/Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1990, pp. 113-114, resumen el intercambio fallido. También véase María Concepción GARCÍA SAIZ y C. RODRÍGUEZ TEMBLEQUE: "Historia de un intento fallido: la Academia madrileña para pensionados mexicanos", *Cuadernos de Arte Colonial* 2 (1987), pp. 5-18.

<sup>16</sup> BROWN: *Academia*, t. 2, p. 54.

<sup>17</sup> No he encontrado ningún documento que apoye la sugerencia de CARRETE PARRONDO y VILLENA en *Fabregat*, 118, que López estudió con Fabregat.

<sup>18</sup> BROWN: *Academia*, t. 2, pp. 43 y 54; BÁEZ MACÍAS: "Academia", 39. Desde 1789, por ejemplo, los plateros mandaron sus aprendices a la academia.

<sup>19</sup> BÁEZ MACÍAS: "Academia", p. 43. Para las academias europeas, véase Nicolas PEVSNER: *Academies of Art Past and Present*, Cambridge University Press, Cambridge, 1940, pp. 142-173.

<sup>20</sup> BROWN: *Academia*, t. 2, pp. 50-52.

<sup>21</sup> La mención de Tiziano probablemente refiere a las estampas en el libro de Andreas VESALIUS: *De humani corporis fabrica libri septum* (Basel, 1543) que erróneamente se atribuyó al pintor veneciano. La Academia de San Carlos probablemente poseía una copia de la edición de 1670 de Vesalius con grabados de Domenico Bonaveri, publicado con el título *Notomie de Titiano*. Los grabados de aquel libro tienen la falsa firma "Ticianus inventor et delieavit". Véase David ROSAND y Michelangelo MURRARO: *Titian and the Venetian Woodcut*, catálogo de exposición, International Exhibitions Foundation, Washington, D.C., 1976, pp. 214-215.

Antonio Palomino. También pasaban por las calles mexicanas para observar a los mejores artistas. Además, todos los alumnos tenían que saber la historia sagrada y profana y la mitología clásica, y debían “estudiar en Cesare Ripa las figuras alegóricas”.<sup>22</sup>

Varios documentos en el archivo académico dan evidencia de los materiales empleados para esta instrucción neoclásica. El inventario de agosto de 1785 incluye cuatro o cinco esculturas en yeso, 96 dibujos, 96 estampas, 334 medallas griegas y romanas, y 3.142 medallas de cobre y plomo, revelando la antecedencia de la academia en la Casa de Moneda.<sup>23</sup> En el siguiente año las materias de instrucción se ampliaron, y el inventario de 1786 incluye 124 pinturas, 218 esculturas de yeso, barro, y madera, y 2.465 estampas. También registra 58 libros de Durero, Palomino, Ripa, Jacques Callot, Francisco Pacheco, Francesco Borromini, Serlio, Viñola, Vitruvio, Juan de Arfe, Euclídeo, Vesalio, Dioscoride, Ovidio y Plinio.<sup>24</sup> Discípulos de ambos ramos de grabado también pudieron consultar al *Arte de gravar* (Madrid, 1761) de Manuel de Rueda en la biblioteca académica.

En el ambiente académico, tanto europeo como mexicano, los grabadores en lámina y en hueco no diseñaban las imágenes que grababan; su única tarea era la reproducción de diseños ajenos. Por lo tanto, su programa de estudios era fundamentalmente diferente a lo de sus colegas en pintura, escultura, y arquitectura. Los Estatutos dictaban que los alumnos quienes solicitaran estudiar cualquier ramo de grabado exhibieran talento en dibujo o escultura antes de matricularse a su disciplina especializada.<sup>25</sup> Una vez matriculados, los grabadores solo asistían a los cursos de dibujo por la noche. Los Estatutos mandaban que asistieran de día a los talleres de sus profesores,<sup>26</sup> pero no explicaban lo que los alumnos debían hacer en estos estudios profesionales.

El programa de estudios de 1795 ofrece más información sobre la docencia de los alumnos grabadores dentro de los talleres de sus profesores. Según el informe de la Junta Superior,

Los Discípulos de esta Arte (de grabado en lámina), que son aquellos cuyos dibujos se aprueban previamente en Junta, concurren al Taller de su Director, conforme al Estatuto. Se les enseña a grabar una multitud de líneas que son indispensables, y pasan después a copiar varios trozos de las mejores Estampas, haciéndoles las reflexiones oportunas para su inteligencia y adelantamiento. Igualmente se les instruye en el método de grabar al aguafuerte, y en el buen estampado de que no había aquí el menor conocimiento.<sup>27</sup>

El mismo informe describe las actividades de los grabadores en hueco en el estudio de Gil dentro de la Casa de Moneda.

El estudio de esta Arte se hace también en el Taller del Director, quien enseña a los Discípulos que le remite la Academia, examinados ya y aprobados el dibujo y modelo, a afirmar el pulso de los Buriles sobre el Cobre: y luego que lo han conseguido los dedica a grabar sobre Acero, imponiéndoles en el modelo de templar los buriles y Troqueles, en el de armar el volante y demás necesario a un buen Grabador.<sup>28</sup>

Pero mientras que el informe de la Junta sugiere un método de instrucción uniforme, otros documentos indican un desacuerdo entre Gil y el director de grabado en lámina, Fabregat.

<sup>22</sup> “Plan de Estudios”. 1795. AAASC: p. 910.

<sup>23</sup> BROWN: *Academia*, t. 2, pp. 10-11.

<sup>24</sup> BROWN: *Academia*, t. 2, p. 11 e “Inventario de útiles”. 1786. AAASC: p. 242. El inventario incluye los tesoros confiscados de los jesuitas expulsados hace casi dos décadas.

<sup>25</sup> Estatutos XI en *Proyecto*.

<sup>26</sup> Esta regla reflejó la pedagogía anticuada de la Academia de San Fernando en Madrid. Alumnos madrileños del Director de Grabado en Lámina Juan Bernabé Palomino también pasaban sus días en el taller profesional del maestro. Véase Juan CARRETE PARRONDO, Fernando CHECA CREMADES, y Valeriano BOZAL: *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, Summa Artis: Historia General del Arte, t. 31, Espasa Calpe, Madrid, p. 440.

<sup>27</sup> CARRETE PARRONDO y VILLENA: *Fabregat*, p. 101.

<sup>28</sup> CARRETE PARRONDO y VILLENA: *Fabregat*, p. 101.

Evidencias documentales indican que Gil, influido por métodos ilustrados, pasaba sus días enseñando a sus alumnos. Exigió que los estudiantes pasaran años dibujando y observando en la Casa de Moneda. Manuel López López y José María Montes de Oca, por ejemplo, fueron pensionados por tres años antes de que Gil les permitiera usar un buril, y esto solo para cortar líneas rectas y curvas.<sup>29</sup> Después copiaron partes de grabados famosos, recibieron instrucción en asuntos teóricos, y al final empezaron a grabar medallas.

Fabregat, al contrario, vio su relación con los discípulos pensionados de otra forma. El único documento que trata de sus quehaceres diarios demuestra que consideró a los pensionados más como asistentes que como alumnos. Le ayudaron con sus encargos privados, preparando las tintas y tirando estampas en la imprenta.<sup>30</sup> A veces el director les causó faltar a sus clases académicas para terminar un trabajo. El consecuente descontento de sus pensionados fue una razón adicional para el desacuerdo infame entre Fabregat y Gil.

La instrucción de Fabregat a manera de aprendizaje representó una fractura pedagógica dentro de la academia mexicana. Sus métodos se basaban en la anticuada pedagogía de la Academia de San Fernando, donde los profesores trabajaban en encargos privados en sus propios talleres con la asistencia de sus alumnos, presumiendo que aquellos aprendieran al mismo tiempo. La única docencia que recibían los alumnos era los cursos nocturnos de dibujo en la academia. La visión moderna de Gil, al contrario, privilegió la instrucción y la corrección. Para Gil, los profesores debían de pasar su tiempo enseñando a los estudiantes, y no trabajando en encargos privados. Evidentemente compartió esta filosofía con los pensionados mexicanos. Una carta que dirigieron los alumnos al virrey exigió aún más instrucción que Gil les provisionó. En 1788, pensionados de la academia y de la Real Casa de Moneda escribieron que el director y sus profesores no les daban docencia científica ni corrección suficiente.<sup>31</sup>

A pesar de sus diferencias, tanto Gil como Fabregat impartieron a sus alumnos mexicanos un estilo y una técnica puramente neoclásicos para la reproducción de diseños ajenos. El grabado de Gil de *San Felipe de Neri* [Fig. 1] en *La venerable Congregación del Oratorio* (Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1782) representa sus “principios sólidos”. Emplea una rígida sistema de líneas derivada de la tradición reproductiva de grabadores como Marcantonio Raimondi, Lucas Vorsterman, y Robert Nanteuil. Abelardo Carrillo y Gariel, al describir la técnica académica escribe, “Para las carnes, se usaron líneas finas, simétricas, a veces diagonales formando rombos...; al claroscuro de las carnes humanas, las líneas tendían, por lo común, a seguir la dirección de los músculos superficiales; era válido para los objetos inanimados el entrecruzamiento rectangular formando cuadros, pero en los pliegues de los paños las líneas llevan la dirección de éstos”.<sup>32</sup> Se puede añadir que Gil cortó estas líneas con una precisión casi mecánica, construyendo una figura y ambiente de perfección académica.

Esta rigidez técnica distinguió a los grabados académicos de las estampas hechas por grabadores profesionales en México, todos entrenados en un sistema de aprendizaje informal. Como en cualquier ciudad, los grabados mexicanos de los últimos años del siglo dieciocho exhibían características visuales y técnicas variadas e iban desde imágenes de buena factura a las de tosca ejecución. Había por lo menos una docena de talleres de grabadores en la capital en 1780 y sus artistas producían una rica gama de temas, de imágenes religiosas a retratos oficiales y vistas urbanas. Algunos de los talleres empleaban a múltiples obreros, pero la mayoría contaba con solo el grabador y su familia.<sup>33</sup> A pesar de un naciente interés académico entre los grabadores profesionales,

<sup>29</sup> Jerónimo Antonio GIL. 1791. AAASC: p. 621. Ambos estudiantes recibieron sus pensiones en 1788 pero no grabaron hasta 1791.

<sup>30</sup> BROWN: *Academia*, t. 2, p. 53.

<sup>31</sup> Tomás SURIA *et alii*: “Carta al virrey”, 1788, AAASC: p. 283.

<sup>32</sup> CARRILLO Y GARIEL: *Grabados*, p. 23.

<sup>33</sup> Para más información sobre los grabadores profesionales mexicanos en el siglo XVIII, véase Kelly DONAHUE-WALLACE: “Printmakers in Eighteenth-Century Mexico City”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78 (2001), pp. 221-234.

demostrado por una llamada del grabador José Mariano Navarro para reuniones intelectuales,<sup>34</sup> ninguno de estos artistas profesionales se aprovechó de la oportunidad de estudiar en la nueva academia. Al contrario, los que solicitaron matricularse en la escuela fueron jóvenes sin más experiencia que sus dibujos infantiles.

Como se ha dicho antes, había pocos pensionados en los dos ramos de grabado entre 1783 y 1810. Aunque se sabe muy poco de estos artistas, tres de ellos, el indio cacique Águila, Montes de Oca, y López, aparecen con bastante frecuencia en el archivo de la academia y los documentos ofrecen información tanto biográfica como profesional. Entre este grupo, la carrera de Águila ha recibido más atención. Ya he dicho que fue uno de los primeros pensionados, y empezó su carrera en 1784 cuando tenía solo doce años.<sup>35</sup> Parece que también fue uno de los primeros artistas mexicanos que fue a estudiar a Madrid, pero bajo circunstancias extrañas. La investigación de Carrete Parrondo y Villena descubrió que Águila pagó su propio viaje a Madrid. La fecha de su llegada todavía se desconoce pero fue antes de 1802 cuando solicitó al rey la restitución de su pensión académica.<sup>36</sup> La última noticia que descubrieron Carrete Parrondo y Villena fue el informe del pintor Cosme de Acuña sobre la detención de Águila en Madrid por actos lascivos. A continuación la presente investigación introduce otros documentos que ofrecen más información sobre Águila y sugieren una docencia difícil bajo Fabregat.

Dos noticias de 1794 iluminan las dificultades de Águila. En la primera, Fabregat se quejó de su alumno a la Junta. Se trató de un encargo de un paisaje por el cual el cliente de Fabregat le iba a pagar 300 pesos. Cuando el cliente pidió que hiciera la imagen más grande, Fabregat rehusó. Sus alumnos, Julián Marchena y Águila ofrecieron terminar el trabajo por un precio bajo. Para evitar competencia injusta, Fabregat pidió que la Junta prohibiera que los alumnos aceptaran encargos particulares.<sup>37</sup> La Junta negó su solicitud, pero el documento da una pequeña mirada a las dificultades entre el director de grabado y su alumno.<sup>38</sup>

El segundo documento del mismo año identifica las dificultades personales con que se enfrentó Águila. Adjunta a la queja de Fabregat aparece una carta en la que Águila renuncia a su pensión.



Fig. 1. Jerónimo Antonio Gil, *San Felipe Neri*, en *La venerable...*, 1782.

<sup>34</sup> La llamada aparece inscrita sobre un grabado anatómico publicado en 1771. Véase Efraín CASTRO MORALES: "Un grabado neoclásico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 9, n.º 33 (1964), pp. 107-111.

<sup>35</sup> CARRETE PARRONDO y VILLENNA: *Fabregat*, p. 108.

<sup>36</sup> CARRETE PARRONDO y VILLENNA: *Fabregat*, p. 117.

<sup>37</sup> Joaquín FABREGAT: "Carta a la Junta Superior", 1794. AAASC: p. 819. BROWN: *Academia*, t. 2, pp. 64-66 menciona la queja de Fabregat pero erróneamente identifica un encargo de medallas, no de una lámina.

<sup>38</sup> En otro documento, Fabregat refiere de nuevo a Águila, declarando que dejó al alumno a "grabar las obras que se le ocurran malas o buenas, bajo mi dirección" hasta que cambiaran las reglas sobre encargos. AAASC: p. 838.

Explicó que su mala salud y la enfermedad de su padre le causaron faltar a sus clases. Salió de la academia, dijo, para aceptar una oferta mejor aunque no explicó de qué se trató.<sup>39</sup> Aunque Águila no se refiere específicamente a la inflexibilidad de Fabregat, es posible que influyera en su decisión. Las autoridades de la academia aparentemente no aceptaron su resignación y Águila continuó sus estudios hasta que caducó su pensión en 1796. Durante su ya mencionado viaje a Madrid, Águila consiguió la restauración de su pensión en 1802.

Como Águila, los pensionados de grabado en hueco Manuel López y José María Montes de Oca aparecen con frecuencia en los archivos de la academia. Las solicitudes de matriculación de ambos jóvenes revelan que consiguieron sus pensiones en 1788, cuando el español peninsular López, el sobrino de Fabregat, había cumplido los 13 años, y el criollo Montes de Oca tenía 16 años.<sup>40</sup> La solicitud de Montes de Oca revela que el joven ya había asistido a las clases académicas por tres años sin apoyo económico. Tras conseguir sus pensiones, ambos alumnos estudiaron el grabado en hueco bajo Gil por los siguientes ocho años, pero abandonaron sus estudios académicos antes del término de sus pensiones. López desaparece de los registros de la escuela en 1795 y Montes de Oca se marchó de la academia en 1796 tras recibir una multa por no terminar su trabajo.<sup>41</sup>

Noticias en el archivo de la academia sobre los pensionados Águila, López, y Montes de Oca proporcionan información con respecto al arte del grabado a finales del siglo dieciocho. Por ejemplo dos inventarios dan noticia de las herramientas y materiales de los talleres. En 1791, Gil dio a sus pensionados López y Montes de Oca “2 láminas de a cuarto para tirar líneas y hacer la mano para grabar en hueco/ 2 piedras de aceite para afilar los buriles/ 2 almohadillas de badana rellenas de arena/ 2 cilindros de sombrerero para tñir las líneas en las láminas/.../ 2 bruñidores/.../2 anteojos de aumento”.<sup>42</sup> Otro inventario del mismo año anotó los materiales que Fabregat dio a sus pensionados José Huerta, Julián Marchena, y José Mariano de la Águila. Fueron “6 docenas de buriles de varias clases...1 1/2 docena cabos para buriles...1 luna de espejo...2 rascadores y sus cabos...2 bruñidores...1 atril y batidor para inurado...1 piedra de afilar...2 varas de paño, tachuelas, y cinta para la mesa...2 planchas de cobre de a medio pliego...1 libra de aguafuerte y doce pliegos de papel y el papel para pruebas de lo que vaya grabando...”.<sup>43</sup> Pues, aunque los grabadores en lámina los recibieron en cantidades mayores, los inventarios indican que alumnos de ambos ramos de grabado utilizaron los mismos materiales.

Los inventarios de 1791 dan la única evidencia que se ha encontrado sobre las necesidades de los grabadores mexicanos. Incluyeron los espejos para invertir los dibujos que reproducían y bruñidores para corregir errores. El aguafuerte en el inventario de Fabregat indica que la instrucción en grabado incluyó esta técnica además del grabado a buril. Aún más importante que las herramientas y materiales es la información sobre el arte del grabado que los inventarios revelan. Buriles de diferentes tamaños indican que los académicos se ocupaban de los efectos sutiles de claroscuro por líneas de varias anchuras y profundidades. Igualmente la presencia de distintos tipos de papeles en el inventario de Fabregat da evidencia de que los grabadores académicos prestaron atención a la contribución del soporte a la apariencia de sus grabados. En total, los inventarios hacen patente el interés académico en producir grabados de una calidad artística que no se había visto en México hasta entonces, como los grabadores profesionales mexicanos, aunque producían grabados bellos, ponían mayor énfasis en cuestiones temáticas que en valores estéticos.

<sup>39</sup> José Mariano DE LA ÁGUILA: “Carta” (adjunta a la carta de Fabregat), 1794. AAASC: p. 819.

<sup>40</sup> “Solicitud de matriculación de Manuel López López”, 1788. AAASC: pp. 381-383 y “Solicitud de matriculación de José María Montes de Oca”, 1788. AAASC: pp. 375-380.

<sup>41</sup> “Solicitud de matriculación de José María Montes de Oca”, 1788. AAASC: p. 380. CARRILLO Y GARJEL: *Grabados*, 78, explica que Montes de Oca fue a trabajar con Gil en la Casa de Moneda pero no he encontrado ningún documento que afirma esta hipótesis.

<sup>42</sup> Jerónimo Antonio GIL: 1791. AAASC: p. 621b.

<sup>43</sup> Joaquín FABREGAT: sin fecha. AAASC: p. 645.



El interés en la calidad de los grabados se extendió al estampado y los documentos sobre la instrucción en esta disciplina dan fruto para el estudio de la historia del grabado académico. En 1785, Gil informó a la Junta Ordinaria que en México no había quien operara bien la imprenta de estampas. Recordó a la Junta que la academia madrileña estimaba tanto a esta disciplina que mandó a sus grabadores estudiar el estampado en París.<sup>44</sup> Gil, por su parte, tenía que imprimir él mismo todo el trabajo de sus estudiantes. En otra ocasión Gil explicó las virtudes de la instrucción de estampado. En un informe de 1789, el director general dijo que el grabado se ocupaba de la reproducción de los diseños “con todas sus partes, de corrección de contorno y degradación de claro y oscuro, demostrando con los diferentes trozos de líneas, entrelíneas, y puntos”. Explicó que el estampado se encargó de “la formación de las tintas de agradable brillo y permanentes con las cuales y la preparación del papel se sigue manifestando todas las líneas y puntos que hubiere en la lámina”.<sup>45</sup> Por decirlo de otra manera, el estampado bueno reveló la delicadeza de un grabado, mostrando el repertorio de líneas hechas con una técnica perfecta. Además, a los grabadores les disgustó imprimir sus propias láminas. Consideraban este trabajo propio de obreros y no de artistas. Gil terminó su informe con su apoyo por la creación de dos pensiones en la disciplina del estampado.

También Fabregat expresó su apoyo por la instrucción del estampado. Escribió a la Junta Ordinaria en 1789 que la falta de buenos estampadores dañaba al progreso de sus alumnos. Como Gil, Fabregat explicó que faltando quienes conocieran la impresión de estampas, los alumnos perdieron los efectos de las líneas y los méritos intrínsecos del grabado.<sup>46</sup> “[P]ues mal estampadas sus obras, podrán jamás discernir en el papel los buenos efectos de sus colecciones de líneas cortadas en el cobre con la mayor limpieza, solidez y prolijidad, lo que hayan grabado bien ni mal ni menos atender con seguridad a la corrección de sus obras”.<sup>47</sup> Por eso, Fabregat también apoyó la creación de las dos pensiones y la Junta accedió en 1790. Además, aceptó Fabregat el encargo de instruir a los alumnos en la operación de la imprenta de estampas y la selección de papeles y tintas por un salario de 300 pesos.<sup>48</sup> Empezó este trabajo en 1790 pero el desacuerdo entre Fabregat y los alumnos acabó con el programa pocos años después.

La historia del estampado académico, aunque corta, revela un conflicto de percepción sobre la jerarquía laboral del grabado. Los grabadores profesionales novohispanos de mayor categoría diseñaban, cortaban, e imprimían sus propias estampas en sus talleres. Los artistas de menos recursos empleaban a los impresores de estampas que trabajaban en las imprentas tipográficas de México.<sup>49</sup> Al contrario, los grabadores de la academia no tenían ningún interés en el trabajo físico de su disciplina. Los estudiantes de Fabregat se quejaron que la operación de la imprenta era trabajo de obreros. Gil apoyó a la creación de las pensiones en estampado para que sus alumnos no fueran “perjuiciados” por el bajo trabajo de la imprenta. Aunque apreciaban y exigían la buena calidad de las impresiones de sus grabados, los académicos estimaban el estampado como arte manual y de una categoría menor al grabado.<sup>50</sup>

<sup>44</sup> Jerónimo Antonio GIL: “Informe a la Junta Ordinaria”, 1785, AAASC: 160. También se menciona en CARRETE PARRONDO y VILLENA: *Fabregat*, p. 76.

<sup>45</sup> Jerónimo Antonio GIL: “Informe”, 1789, AAASC: p. 470. Se incluye una parte del informe en CARRETE PARRONDO y VILLENA: *Fabregat*, p. 76.

<sup>46</sup> Joaquín FABREGAT: “Carta a la Junta Ordinaria”, 1786, AAASC: 469 y CARRETE PARRONDO y VILLENA: *Fabregat*, p. 79.

<sup>47</sup> Informe de Fabregat en el Archivo General de Indias, Indiferente, legajo 103, publicado en CARRETE PARRONDO y VILLENA: *Fabregat*, p. 75.

<sup>48</sup> RUIZ GÓMAR: “Grabado”, 1281.

<sup>49</sup> Véase Kelly DONAHUE-WALLACE: “Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos”, en *Barroco iberoamericano: espacio, territorio, y arte. Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*. Universidad Pablo Olavide, Sevilla, 2002.

<sup>50</sup> Arthur M. HIND: *A Short History of Engraving and Etching*, Constable, London, 1911, p. 146, acredita al grabador francés Robert Nanteuil con la elevación del grabado al “estatus académico” como arte liberal.



*El Glorioso Mártir S. Felipe de Jesús.*  
*Manuscrito que forma en él un libro de la vida de S. Felipe de Jesús.*

Fig. 2. José María Montes de Oca, *El glorioso Mártir S. Felipe de Jesús*, en *Breve resumen de la vida...*, 1802.

La necesidad de distinguirse de las artes manuales ilustra la posición precaria que ocupaba el grabado en la academia. A pesar de su importancia en la fundación de la escuela y su papel clave en la difusión de proyectos artísticos y sociales tanto de la academia como del gobierno ilustrado, ni el grabado en lámina ni en hueco compartía la posición privilegiada de la pintura, la escultura, y la arquitectura dentro de la institución. En la jerarquía académica, el grabado era un arte de segunda clase. No es de sorprender, entonces, que los grabadores querían separarse del aspecto físico de su tarea.

Al mismo tiempo que se alejaron del trabajo manual de la imprenta, enfatizaron al aspecto artístico y técnico de su disciplina con el intento de mantener al grabado como arte semi-liberal. Y la necesidad de definir a su arte como tal reflejaba la definición estrecha del grabado en las academias europeas. Por ejemplo, el español Tiburcio de Aguirre escribió en 1754 que el valor del grabado consistió solo en reproducir e inmortalizar las grandes pinturas, esculturas y monumentos arquitectónicos.<sup>51</sup> El programa de estudios de 1795 también ilumina la quiebra entre las artes nobles y el grabado. Los profesores distinguieron el programa de los grabadores del programa de los otros alumnos porque los primeros solo necesitaban reproducir los diseños de sus profesores.

[N]o les precisa saber la invención y composición, les basta saber los dichos principios de la Geometría práctica, por lo que el tiempo que debían invertir en estudiar las demás partes que les son precisas a las demás artes, deben emplearlos en dibujar y copiar las estampas que se puedan de Drebed (el grabador francés Pierre-Imbert Drevet) y Deling (el flamenco Gérard Edelinck).<sup>52</sup>

Pues aunque los pensionados en grabado estudiaban la geometría, dibujaban de modelos vivos y esculturas en yeso, y copiaban estampas y dibujos, no creaban composiciones propias.<sup>53</sup>

Negando a los grabadores la instrucción en diseño y composición por las cuales hubieran podido expresar sus ideas artísticas efectivamente les prohibió la participación completa en las artes liberales y nobles. Prueba de esta hipótesis aparece en los libros encontrados en la biblioteca de la academia. En su defensa de la pintura como arte liberal, Francisco Pacheco definió a los elementos de la pintura como diseño, invención y color.<sup>54</sup> Pues, aunque Pacheco incluyó al grabado como sub-

<sup>51</sup> CARRETE PARRONDO, CHECA CREMADES y BOZAL: *El grabado en España*, p. 440.

<sup>52</sup> "Plan de estudios". 1795. AAASC : p. 910.

<sup>53</sup> El programa de estudios refleja al sentimiento general de los académicos europeos sobre el grabado. Véase Caroline KARPINSKI: "The Print in Thrall to its Original: A Historiographic Perspective", *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, Studies in the History of Art, t. 20, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1989, pp. 106-07.

<sup>54</sup> FRANCISCO PACHECO: *Arte de la pintura*, t. 1, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1956, p. 258.

categoría de la pintura, la pedagogía académica negó a sus grabadores acceso a los principios fundamentales de la pintura, efectivamente relegándolos al campo de las artes mecánicas. De la misma manera, el tratado de Manuel de Rueda no refiere al invento, y el texto se dedica totalmente a asuntos mecánicos y técnicos. Por lo tanto, a pesar de la importancia que atribuían los académicos a la reproducción de sus obras, faltando la requerida invención, el grabado jamás podía contarse entre las artes nobles.

Evidencias visuales, por otra parte, indican que los grabadores académicos hacían más que la mera reproducción de las imágenes de otros artistas. El famoso trabajo de Montes de Oca en *Breve resumen de la vida y martirio del inclito mexicano y proto-mártir del Japón, el Beato Felipe de Jesús* (Oficina Madrileña, 1802) es prueba clara de este hecho. El grabador inventó, dibujó y grabó la imagen del santo [Fig. 2]. Las firmas de otros ex-alumnos de la academia igualmente indican que diseñaban sus propias imágenes. Hasta anunciaron sus esfuerzos creativos en los periódicos de México. Un anuncio en la *Gazeta de México* ofrece una “[e]stampa de San José en su taller con María Santísima y su Hijo Jesús, en medio pliego de papel de marquilla, inventada, dibujada, grabada e impresa por don José Molina con el esmero correspondiente a la obra”.<sup>55</sup> Estos ejemplos y otros más demuestran que los pensionados no compartían (o por lo menos no ejercían) la idea meramente reproductiva del grabado académico.

El anuncio puesto en la *Gazeta de México* por Molina indica la rica fuente que son los antiguos periódicos para el estudio del grabado académico y al mismo tiempo las noticias periodísticas hablan del golfo ideológico entre los profesores y sus ex-alumnos en el campo creativo. La *Gazeta* incluyó varios anuncios de grabados de Fabregat. El 15 de julio de 1788, el impresor Felipe de Zúñiga y Ontiveros puso la siguiente noticia en su periódico: “En la Oficina de esta se han abierto nuevos cajones de Libros y Papeles curiosos, y en la misma se hallarán varias estampas cuyas Láminas ha abierto D. Joaquín Fabregat, Director del Grabado de la Real Academia de San Carlos de esta Corte y Académico de Mérito de las de San Fernando y San Carlos de España”.<sup>56</sup> El 2 de febrero de 1798 salió un anuncio para el famoso grabado de Fabregat de la renovada plaza mayor [Fig. 3]. Dijo “Se han puesto ya para su venta en la Real Academia de San Carlos las hermosas estampas que representan la vista de la Plaza Principal... cuya lámina se abrió a expensas del Exmo. Señor Virrey Marqués de Branciforte, destinado su producto para dotes de Niñas huérfanas”.<sup>57</sup> Otro anuncio para un grabado suyo apareció el año siguiente:

Las estampas de Nuestra Señora de Guadalupe grabadas por D. Joaquín Fabregat, Director del Grabado en la Academia de San Carlos de esta capital, que se publicaron en el año de 94, se han impreso, y se darán a cuatro reales las de la Lámina mayor que se vendieron a seis, y a tres reales las de la Lámina menor, que se vendieron a cuatro. Las personas que quisieran tomarlas, ocurrirán a la Librería de la Calle del Espíritu Santo.<sup>58</sup>

Finalmente, otra estampa de Fabregat apareció en un anuncio del año 1800:

En el torno de la Puerta de la Iglesia del Convento de Señor San José de Carmelitas Descalzas...se venden estampas del Santísimo Cristo renovado de Santa Teresa a ocho y a diez reales, según el tamaño del papel, dibujadas por Don Raphael Ximeno...grabadas por Don Joaquín Fabregat...cuyo importe está destinado para ayuda de la magnífica Capilla que se está construyendo para el Señor a quien están tocadas.<sup>59</sup>

Aunque pocos ejemplos de estas estampas han sobrevivido, los anuncios proporcionan mucha información.

<sup>55</sup> *Gazeta de México* 10, número 27 (18 noviembre 1800), p. 216.

<sup>56</sup> *Gazeta de México* 3, número 12 (15 julio 1788), p. 112.

<sup>57</sup> *Gazeta de México* 9, número 2 (2 febrero 1798), p. 16.

<sup>58</sup> *Gazeta de México* 9, número 33 (8 abril 1799), p. 264.

<sup>59</sup> *Gazeta de México* 10, número 27 (18 noviembre 1800), p. 216.



Fig. 3. Joaquín José Fabregat, *Vista de la Plaza Mayor de México*, 1798.

El primer punto que revela las noticias es que el grabador Fabregat no anunció sus propios grabados, ni estaba involucrado en la venta de sus estampas. Así mantenía intacta su ética académica y su calidad de intelectual, dejando que Zúñiga y Ontiveros, el librero en la calle del Espíritu Santo, y las Carmelitas Descalzas se encargaran del negocio. El segundo punto es que los anunciantes explotaron la fama y autoridad de Fabregat y de la academia para vender sus estampas. La academia fue el promotor de la modernidad y del buen gusto en los años finales del virreinato. La mención del instituto garantizó para los clientes de elite que sus estampas eran de la última moda y la más alta calidad.

Comparemos estos anuncios con algunos puestos por ex-pensionados en los periódicos mexicanos tras establecer talleres propios en la capital. Diez años después de que abandonó la academia, Montes de Oca puso el siguiente anuncio en el *Diario de México*: “En la calle del Bautisterio de Santa Catalina Mártir número 3 se venden las estampas de la estatua ecuestre de N[uestra]...M[ajestad] colocada en la plaza de armas, a dos reales en papel de marquilla, y a real en el papel común, casa de D. José María Montes de Oca”.<sup>60</sup> No indica si tiró las estampas de la lámina cortada por Fabregat o de una copia suya. En 1806, su ex-colega Manuel López López puso la siguiente noticia en la *Gazeta de México*:

D. Manuel López, Pensionado que fué de la Real Academia de San Carlos se ejercita en el arte de grabar en hueco abriendo medallas, sellos, marcos, tarjetas, y demás al anexo. Abre láminas a buril o aguafuerte, y sabe el uso de la tinta española para estampar: Se emplea toda clase de dibujo, y graba unos eslabones de exquisito gusto: Vive en la calle de las Rejas de Balbanera Casa No. 5.<sup>61</sup>

Cuando se traspasó de local, también anunció en la *Gazeta*:

Manuel López López participa al público haberse mudado de la calle Rejas de Balbanera a la de Escalerillas, frente a la capilla de Animas, donde ha abierto oficina pública para ejercer el grabado a buril –con aguafuerte– en hueco etc. Láminas-tarjetas-medallas-sellos y cuanto toca a su profesión. Actualmente está dedicado al

<sup>60</sup> *Diario de México* 1, número 21 (21 octubre 1805), p. 84.

<sup>61</sup> *Gazeta de México* 13, número 53 (2 julio 1806), p. 424.

gran plano de México, cuyo estampado se le ha encomendado por esta N[oble] C[iudad] el que podrá verse en dicha casa, en la que se vende colección de láminas de distintos santos y otras estampas.<sup>62</sup>

De estas noticias el cliente interesado aprendió no solo de los credenciales académicos de López, sino también de la variedad de sus esfuerzos. Se presume que el cambio de local desde Rejas de Balbanera a la calle de las Escalerillas (detrás de la catedral en un barrio ocupado por impresores) representó una mejoría de su negocio.

Los anuncios de los ex-alumnos ilustran la diferencia entre la ideología y la ética de la academia y la práctica de los estudiantes. Ambos ex-pensionados pusieron sus propias noticias en los periódicos y ambos recomendaron que sus clientes pasaran por sus talleres. Estos anuncios tuvieron el efecto de convertir a los artistas en negociantes. No negaron que su trabajo fuera un producto, impreso en múltiples no para las dotes de huérfanas ni para la renovación de capillas, sino para su propio bienestar económico. Sin embargo, ambos grabadores se aprovecharon de sus lazos académicos y (para López) su encargo gubernamental para atraer a clientes de elite.

En conclusión, el grabado desempeñó un papel central en la historia de la Real Academia de San Carlos de Nueva España, tanto por sus raíces en la Real Casa de Moneda como por su difusión de las imágenes e ideas académicas al público. Pero al mismo tiempo, los estudiantes mexicanos se encontraron en una situación paradójica. Como pensionados de la academia participaban en un ambiente intelectual, pero como grabadores recibieron una instrucción limitada a la corta visión académica del grabado. Existían como semi-aprendices dentro de una institución supuestamente dedicada a la educación. Y cuando abandonaron sus estudios, rechazaron las ideologías y éticas académicas por la práctica y el negocio.

---

<sup>62</sup> *Gazeta de México* 14, número 77 (19 septiembre 1807), p. 617. Repitió el anuncio con ligeros cambios en el *Diario de México*. Véase Manuel ROMERO DE TERREROS: *Grabados y grabadores en la Nueva España*, Ediciones Mexicanas, México, D.F., 1941, p. 496.