

Campo artístico y sociedad en España (1836-1936):
La institucionalización del Arte y sus modelos

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA

PROYECTO I+D+i (HAR 2009-10554).
«Campo artístico y sociedad en España. La
institucionalización del arte y sus modelos (1830-
1936)». Ministerio de Economía y Competitividad.

Con la colaboración de la Universidad de Talca. Chile

© LOS AUTORES
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
CAMPO ARTÍSTICO Y SOCIEDAD
EN ESPAÑA (1836-1936).
LA INSTITUCIONALIZACIÓN
DEL ARTE Y SUS MODELOS

EDITA
Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja. GRANADA.

COMPAGINACIÓN Y PREIMPRESIÓN
Galerada, SIAG. GRANADA.

DISEÑO CUBIERTA
Lalo Rojas. GRANADA.

IMPRIME
Imprenta Comercial, MOTRIL, GRANADA.

ENCUADERNACIÓN
Olmedo Hnos. OGÚJARES, GRANADA.

ISBN: 978-84-338-5750-7
Depósito legal: Gr./138-2016

Impreso en España
Printed in Spain

*Cualquier forma de reproducción, distribución, co-
municación pública o transformación de esta obra
sólo puede ser realizada con la autorización de
sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.*

CAMPO ARTÍSTICO
Y SOCIEDAD EN ESPAÑA
(1836-1936).
LA INSTITUCIONALIZACIÓN
DEL ARTE Y SUS MODELOS

IGNACIO HENARES,
LOLA CAPARRÓS (EDS)

Prólogo

Ignacio Henares Cuéllar
Lola Caparrós Masegosa
(Editores)

Este libro se enmarca dentro de los resultados alcanzados en el Proyecto I+D+i (HAR2009-10554) que con el título «Campo Artístico y Sociedad en España. La institucionalización del arte y sus modelos (1836-1936)» concedió en 2009 el Ministerio de Economía y Competitividad a un grupo de investigadores y profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

El proyecto se proponía el estudio de la institucionalización del moderno sistema de las artes en nuestro país entre 1836 y 1936 partiendo de la aplicación de los modelos teóricos de la crítica social, fundamentalmente el que definiera Pierre Bourdieu a partir del concepto de campo artístico. Se han analizado las circunstancias históricas que de manera discontinua y diversa condicionaron y definieron el hecho artístico y la influencia sobre la apreciación y la creación de factores de muy diversa naturaleza: institucionales, ideológicos, políticos, económicos, sociales o culturales.

Tras el establecimiento del marco teórico de la investigación y del análisis de las transformaciones histórico-sociales que se produjeron en España durante el período acotado para estudio, varias han sido las líneas de investigación que se han desarrollado: el marco legal que reguló el desarrollo de las instituciones del Estado encargadas del mantenimiento y promoción de la actividad artística, tras la desaparición de los modelos institucionales de me-

cenazgo y trabajo artístico imperante en el Antiguo Régimen; los principales canales que vehicularon esta política institucional y los mecanismos desplegados por el Estado (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Academias de Bellas Artes y Escuelas de Artes y Oficios provinciales o Escuela Superior de Arquitectura); el proceso de institucionalización de la Historia del Arte; la política de pensiones en Roma o París; las exposiciones promovidas por el Estado, fundamentalmente las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, así como el fomento de la participación española en certámenes Internacionales o Universales (París, Roma, Venecia, Munich...) y, muy especialmente, en el continente americano; el coleccionismo estatal y la creación de Museos; las relaciones entre el arte y la política, con especial atención a la difusión en nuestro país de los idearios artísticos europeos en la década de los 20 y 30; las relaciones de los artistas españoles con el sistema de las artes o las iniciativas privadas y sus plataformas de actividad artística, como la asociaciones de artistas o la crítica de arte.

Algunas de las conclusiones alcanzadas en estas líneas de trabajo son recogidas en los ensayos que presentamos en este libro, sumándose a él las valiosas aportaciones de un grupo de especialistas en diferentes ámbitos relacionados con la temática del proyecto que intervinieron en las jornadas científicas que se celebraron en Granada en mayo de 2013 para presentar los resultados del Proyecto I+D+i, «Campo Artístico y Sociedad en España. La institucionalización del arte y sus modelos (1836-1936)».

Educación artística y conocimiento técnico. De las Reales Academias de Bellas Artes a las Escuelas de Artes y Oficios.

Ana María Gómez Román

Durante el Renacimiento las artes estaban sujetas al hecho de que el mecenas era el auténtico fautor de los arquitectos, los escultores, y los pintores de la época. Estos promotores, eran activos consumidores de un arte sujeto, en cierta manera, a sus dictados ya que tenían amplio poder de decisión en cuestiones de formas y contenidos. Además, la educación humanística se había reducido, en la práctica, a la instrucción de unos pocos privilegiados, mientras que los que querían formarse en el ámbito artístico debían hacerlo en el seno de los talleres de los artistas consolidados. Entre tanto, las artes menores entraron en un período de gran florecimiento y, aunque los que trabajaron en este campo insistían en el valor creativo de su trabajo bajo la pretensión de equipararlo al de las artes liberales, no se consideró que estuvieran separadas de las actividades artesanales.

A finales del siglo XVII advertimos que, en base a la importancia de una formación acertada y de una instrucción adecuada, John Locke planteó en su libro *Some Thoughts concerning education* (Londres, 1693) algunas cuestiones de gran relevancia sobre la formación de los oficios. Esta obra, escrita como un compendio de instrucción dirigido a un caballero, planteaba la conveniencia del aprendizaje de un oficio al considerarlo como algo muy ventajoso y saludable:

[...] hay casos en que la habilidad que adquieren por el ejercicio es estimable en sí misma; esto ocurre no solamente con el estudio de las lenguas y de las ciencias, sino con la pintura, con el arte de tornear, de la jardinería, y con el arte de templar el hierro y trabajarlo, y con todas las demás artes útiles¹.

En la perspectiva histórico y cultural del Siglo de las Luces, la educación se entendía como progreso, tal y como lo plantea Jean-Jacques Rousseau en dos de sus trabajos. Primero, en su *Discours sur les sciences et les arts* (1750) donde apuntaba: «que grande y hermoso es ver salir el hombre de la nada»; y más tarde, en su obra *Émile, ou de l'éducation* (París, 1762) donde se pronunciaba abiertamente a favor del raciocinio puesto que los buenos ciudadanos se forjarían mediante un conocimiento expreso del mundo de las relaciones sociales, a través del trabajo y de las artes industriales.

Pero la educación artística oficial y al amparo de instituciones culturales establecidas como autoridades públicas, cuyo primer ejemplo lo encontramos en la Real Academia de Bellas Artes de París (1648) y que en el caso español lo tendríamos con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), supondría una rigurosa reglamentación de la vida formativa por parte de la nobleza y de la alta burocracia que miraría a los docentes y alumnos con un cierto talante represivo. Los propios estatutos de estos centros establecían una separación radical entre los artistas y los artesanos anulando, en el caso español, el papel de cofradías y gremios. Pero además, en el último tercio del siglo XVIII, la Revolución industrial trastocaría todos los condicionantes de la sociedad posterior y por ende del arte, los artistas y la formación del artesano. La sociedad posrevolucionaria, de un subjetivismo exacerbado, establecía que el dinamismo y la diversidad eran la base de la nueva cultura. Y a lo largo del siglo XIX, la clase media tomaría el papel rector, en lo que a cuestiones estéticas se refiere, mientras que a la par se instauraba una lucha entre el capitalismo y las clases trabajadoras. Nada tiene de extraño que, desde mediados de siglo, surgieran en Europa diferentes movimientos que propugnarán una renovación estética y una revitalización de la artesanía. El caso más paradigmático lo tenemos en la figura de William Morris, cuya actividad era consecuencia de las ideas reformadoras de John Ruskin, cuando en 1861 fundaba la Morris and C^o., para la

producción de objetos artísticos, en colaboración con el arquitecto Philip Webb y los pintores Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti y Burne Jones. En el contexto de la época, la postura de Morris favoreció la práctica de taller, a través del conocimiento directo de los materiales durante el aprendizaje o el proceso de fabricación. Pero estas piezas no resultaban asequibles, frente a las producidas a escala industrial, agudizando, aún más si cabe, el contraste entre el elitismo cultural y la realidad social. Con todo, la consecuencia más inmediata de los postulados de Morris fue el movimiento Arts and Crafts (1888), precedente del diseño industrial.

Se percibe claramente que durante el siglo XIX varios fueron los factores que influyeron en el desarrollo del conocimiento técnico. Por un lado, estarían las consecuencias de la Revolución industrial, diferenciación entre la gran industria y la manufactura tradicional; y por otro lado, la gran acogida popular que tuvieron las exposiciones públicas de productos industriales. Por lo que se refiere al primer aspecto, lo más significativo es que cambiarían los modos de producción de los objetos artísticos en base a la ley de la utilidad; mientras que las exposiciones de productos industriales y artísticos agudizarían, aún más si cabe, la distinción entre el alumno formado en las tradicionales ambientes académicos frente al de las escuelas de artes y oficios. El origen de estos eventos lo situamos en Francia, bajo el ministerio de François de Neufchâteau, a quien el Directorio le encargó en 1798 una exposición universal dedicada a la industria y sus productos. En el caso español, una de las primeras muestras de objetos industriales tendría lugar varias décadas más tarde. Una Real Orden, con fecha 30 de marzo de 1826, anunciaba la convocatoria para el año siguiente de una exposición pública de objetos de «industria española». Sin embargo, la primera muestra de carácter universal de este tipo de objetos de artes industriales, entendida como un nuevo pensamiento propio de los nuevos tiempos y naciones, tuvo lugar en Londres en 1851 y fue promovida por la Sociedad Universal para el Fomento de las Artes e Industrias. Su objetivo era consolidar relaciones e intercambios entre países, en aras del progreso artístico y de las naciones. Curiosamente, la Sociedad Universal para el Fomento de las Artes incorporó, en 1856, a un español. Se trataba de Vicente Rodríguez de la Encina, Barón de Santa Bárbara, quien fue nombrado vicepresidente honorario de la misma. El aristócrata valenciano, y verdadero promotor de la re-

volución burguesa en el ámbito levantino, fue director, entre otras instituciones, de la Casa de Beneficencia de la capital del Turia. Se trataba de una institución de acogida de mendigos e indigentes que, además de su alojamiento y manutención, recibían formación profesional en los talleres de empleo anexados a la misma².

Tal vez convenga aclarar que se produjo una renovación pedagógica en toda regla, en las primeras décadas de siglo, como consecuencia de la confianza de la burguesía en las innovaciones tecnológicas y en la formación especializada de la clase trabajadora. Varias cuestiones incidieron sobre ello. Una de ellas sería la apertura tanto de escuelas de artes y oficios como de escuelas elementales donde se daba una prioridad al dibujo para la instrucción de la clase popular; y por otro lado, la proliferación de todo tipo de asociaciones culturales y científicas y sociedades populares nacidas al amparo de las teorías socialistas³. En el caso español, podemos destacar el papel que tuvo la *Asociación Obrera Fomento de las Artes*. Una sociedad instructiva, que funcionó activamente entre 1847 y 1912, cuyos fines eran la formación educativa del proletariado y la instrucción primaria para niños con asignaturas como dibujo o aritmética⁴. En este contexto asociativo, en 1859 salían a la luz los estatutos de *El Fomento de las Artes. Sociedad de artistas, artesanos, industriales*. Pronto el resto de país imitó esta iniciativa. En 1861 se constituía el *Ateneo Catalán de la clase obrera de Barcelona* y al año siguiente, en Écija, la *Sociedad Cooperativa Fomento de las Artes*, cuyo objetivo era «utilizar los conocimientos, los ahorros, y el trabajo de los asociados en beneficio del adelanto de las artes e industrias propias del país»⁵. Además de estas instituciones de carácter popular, nacieron otras, ligadas al ámbito burgués, centradas en debates teóricos como el *Ateneo de Madrid* (1835), o en veladas, conferencias y exposiciones como *Liceo Artístico y Literario* (1836)⁶. Incluso, las hubo de carácter corporativo como el *Círculo de Bellas Artes* (1880). En este caso, se había constituido como una sociedad que aglutinaba a numerosos artistas que buscaban compartir gastos a la hora de exponer su obra. Recordemos que la proliferación de este tipo de instituciones iba en consonancia con la época, conocida como «el siglo de las exposiciones públicas», donde técnica y materiales configuraban aparentemente un valor objetivo del arte. En el caso que nos incumbe, conviene recordar que en el ámbito catalán, en concreto en Barcelona, se desarrolló en 1880, bajo el

nombre «Exposición de Artes Decorativas y de sus aplicaciones a la industria», una de las primeras muestras con un planteamiento expositivo más moderno. Fue organizada por el Instituto de Fomento del Trabajo Nacional y hubo una sección dedicada a los dibujos aplicados a los textiles⁷. El citado evento fue todo un reto para una ciudad que ocho años más tarde estaba preparada para inaugurar una Exposición Universal, con todo lo que ello suponía, donde las artes industriales, en concreto las fábricas de azulejos, tuvieron un destacado papel⁸. Con todo, la primera Exposición Nacional de Artes Decorativas, organizada con independencia de las tradicionales Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, tendría lugar en 1911.

La ruta de la producción artística revela que, desde la segunda mitad del siglo XIX, los mecanismos artísticos entraron en un proceso cambiante que condicionaron, en sí, el resultado final de la obra de arte. Tras la definitiva desaparición de los gremios, el futuro artista encomendaría su formación a las instituciones académicas. Una formación disciplinada, tutelada por profesores avalados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, o, en su defecto, por alguna de sus filiales, que le permitiría obtener un título con el que competir en el ámbito profesional. Sin embargo, durante este fluctuante siglo XIX el mercado artístico iba a cambiar, debido, en primer lugar, a la irrupción de los procesos industriales y sociales que demandarían otro tipo de profesionales; y en segundo lugar, a las nuevas reglas de la oferta y la demanda. Las Escuelas de Artes se encargarían de formar a toda una pléyade de jóvenes que, más que tener cualidades artísticas, gozaban de habilidades vinculadas a las prácticas mecánicas y artesanales. El mercado jugaría a favor de ellos puesto que la salida profesional de muchos de estos jóvenes tendría que ver con esta formación dentro de las artes industriales. Las razones son bien claras, la Revolución industrial había creado un nuevo orden económico y unos nuevos mecenas de las artes, por lo que muchos jóvenes artistas optaron directamente por matricularse en estas escuelas de formación más amplia, que les garantizaba una rápida salida profesional más acorde a los tiempos que corrían. La imaginación del artista daba paso, pues, a una estandarización de formas e ideas. Era el precio que había que pagar por adaptarse a los nuevos tiempos. Y, de esta manera, a los estudiantes se les abrió un importante campo de trabajo que iba desde encargos particu-

lares hasta públicos. Recordemos, en este sentido, la contratación de los alumnos de la Escuela de Artes de Madrid para las obras de instalación y decoración del edificio del Ministerio de Fomento, construido entre 1893 y 1897.

Con todo, en España se generó un agudo proceso de confrontación entre los partidarios de la formación académica y los defensores de los nuevos centros, especializados en la introducción del alumnado en materias relacionadas con una utilidad práctica. Esta situación se prolongó, incluso, durante las primeras décadas del siglo XX, siendo duramente criticada por algunos intelectuales de la época como José Amorós, profesor del Departamento de oficios Artísticos en la Escuela Elemental del Trabajo. Amorós, en relación al ejercicio docente de las Artes Industriales, apuntaba la existencia de una confusión entre posibilidades y aptitudes:

En el arte puro solo sueñan nuestros artistas, mejor dicho: pintores y escultores, pues que los arquitectos casi han desaparecido como artistas. En las escuelas casi sólo se enseña para el arte puro. Así hemos llegado a ver como cosa corriente la estupenda equivocación de que un pintor, escultor o arquitecto, por sólo saber dibujo o colorido, o modelado, puedan servir como profesores de cualquier escuela de Artes Industriales⁹.

Pero, además, como consecuencia de los cambios sociales, culturales e ideológicos, la enseñanza de la mujer adquirió cuerpo a lo largo del siglo XIX. Desde la aparición de *Ley de Instrucción Pública* de 9 de septiembre de 1857, conocida como Ley Moyano, el panorama educativo y pedagógico iniciaría, gradualmente, un proceso de cambio. En su artículo 5^o se establecía que las niñas podían recibir formación, dentro de las enseñanzas superiores, en materias como elementos de dibujo aplicado a las labores de su sexo. Mientras que la *Ley de Instrucción Primaria* de 2 de junio de 1868 admitía la existencia de escuelas de primaria para niños y para niñas, enseñándose en este último caso principios de higiene doméstica y labores delicadas (art. 15). En el año 1876, la Institución Libre de Enseñanza hablaba también de una coeducación. En 1911, se creó la Escuela Hogar y Profesional e la Mujer, un paso más en la participación de las féminas en el campo del aprendizaje. Su fundación obedecía a la

conveniencia de «divulgar los conocimientos que preparen a la mujer para la práctica racional de la vida en el hogar y para adquirir la instrucción artística, científica y práctica que constituye la cultura general y sirve de base para el ejercicio razonado de diversas profesiones»¹⁰. La docencia quedó estructurada en enseñanzas generales, del hogar y profesionales. En este último bloque, se impartían materias artísticas como dibujo, pintura, modelado, pirograbado, repujado y flores artificiales, y otras como corte y confección de figurines artísticos y sombreros, encajes y bordados.

LAS ACADEMIAS DE BELLAS ARTES Y LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

El desarrollo de las competencias artísticas, y la sensibilidad hacia el arte, pero sobre todo la reacción contra la organización corporativa de los gremios de artesanos, definen las directrices de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se trata de una institución de carácter estatutario, reglamentada en 1752, controlada por la burocracia regia y la nobleza y al amparo de la monarquía absoluta. La cuestión pedagógica, desde la implantación de este tipo de instituciones docentes, pasaba por una enseñanza formativa donde las disciplinas básicas eran el dibujo, la pintura, la escultura y el grabado, a las que se les añadiría más tarde la arquitectura. Por otra parte, tantos los asuntos administrativos como los docentes quedaban sujetos a una rigurosa reglamentación de la vida académica por parte de los órganos de dirección que juzgaban a los profesores y alumnos con cierto talante represivo. Con todo, el progreso y enriquecimiento de las partes interesadas no siempre se vio favorecido por una coyuntura económica o por los recursos culturales necesarios para su funcionamiento. Incluso, el programa artístico, con el que iniciaba su andadura la Real Academia de San Fernando, era propio del despotismo ilustrado dado que identificaba institución pública con monarquía. De este modo, el panorama de promoción artística y científica adquiriría un carácter universalista de claras connotaciones áulicas. Por ello, una vez consolidada la de San Fernando, fue imitada por el resto de la geografía española. Valencia fue la primera ciudad donde se constituyó una acade-

mia a semejanza de la madrileña, le seguirían otras como la de San Luis en Zaragoza, elevada a Academia en 1792 gracias a la mediación del conde de Aranda y la Sociedad Económica Aragonesa, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en México (1781), o la de Valladolid que funcionó al principio como Escuela de Dibujo hasta ser reconocida oficialmente como Academia en 1802. A la par, fueron floreciendo por el resto del país numerosas escuelas de dibujo; unas veces financiadas por gobernantes locales, como el caso de Cádiz o Sevilla; otras, por Juntas de Comercio como Barcelona (1775) o Burgos (1786); Consulados como Santander (1803); y en otras tantas ocasiones por Sociedades Económicas como en Granada (1777), Murcia (1779) o Palma de Mallorca (1779)¹¹.

Las Sociedades Económicas y la enseñanza de las Bellas Artes

A raíz de los debates pedagógicos del siglo XVIII, ciertas asociaciones corporativas, guiadas por una élite reformista, se afanaron en ilustrar la humanidad, remodelarla y educarla. En el caso español, fueron las Reales Sociedades Económicas quienes mostraron un interés colectivo hacia el desarrollo de los pueblos. Estas instituciones ilustradas, siendo la primera la Real Sociedad Vascongada (1765), apostaron por la educación y el desarrollo del comercio, la agricultura y la industria¹². Además, entre sus intereses figuraban el fomento de la cultura en general, y las artes en particular, y el adelanto de las manufacturas. Por consiguiente, estas instituciones colectivas instauraron numerosas escuelas patrióticas, dedicadas a la enseñanza de primeras letras e hilado, y otras tantas de enseñanzas especiales que, en la mayoría de los casos, fueron escuelas de dibujo y matemáticas. Por lo que respecta a las escuelas artesanales, se convirtieron en los primeros centros de formación profesional del país, mientras que la enseñanza superior permitiría la apertura de escuelas especializadas de Bellas Artes que, a la postre y en la mayoría de los casos, quedaron al amparo de la Academia de San Fernando. Por ejemplo, en el caso de Granada, creada en 1775, contemplaba en sus estatutos fundacionales la creación de una Escuela de Dibujo «para la perfección de las artes y oficios y que ella sean instruida la juventud gratuitamente», y que final-

mente se puso en marcha en 1777. La Sociedad Patriótica de La Palma abría otra escuela similar en 1779, siendo dirigida por el pintor y grabador Juan Muntaner Moner. Iniciativas que incluso continuaron a lo largo del siglo XIX, como la Sociedad Económica de Amigos de Santiago que, en 1821, abrió otra escuela a semejanza de las anteriores. A todo ello, las Sociedades en sus convocatorias anuales premiaban la elaboración de memorias y trabajos relacionados tanto con el progreso de la nación como con la pintura, escultura, arquitectura y las artes y oficios. En este sentido, se distinguieron la del País Vasco, la granadina y la murciana. Estos centros, de igual forma, tuvieron su prolongación en tierras americanas. En 1792, se constituía en la ciudad de La Habana la Sociedad Patriótica y merced a su protección nació en 1818 la Escuela gratuita de Dibujo y Pintura, germen de la Academia de San Alejandro. A lo largo del siglo XIX, esta Sociedad sostuvo otras escuelas elementales como la denominada «Nuestra Señora de los Dolores» dirigida en la década de los treinta por Josefa Vargas de Azcuénaga y destinada a las enseñanzas de niñas. Entre las materias del plan de estudios se encontraban algunas de carácter artístico como la asignatura de dibujo, que era impartida por el pintor Pedro Acosta. También en América, varios vecinos de Guatemala solicitaron, en 1795, la creación de una Sociedad Económica que auspiciara la implantación de una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura. El grupo de mentores alegaba para ello que

[...] las Bellas artes, las matematicas puras tan dignas de cultivarse no han tenido en el reyno fomento alguno... los instruidos saben con quanta razon se deven llamar estos conocimientos alma de las mas de las artes, espiritu de la industria, defensa de las tierras, y fundamento solido en que se levantan y sostienen las ciudades¹³.

La Academia de San Fernando y sus filiales en el siglo XIX

En el año 1845, y mediante Real Orden de 28 de septiembre, se reformaba el reglamento interno de la entonces llamada Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando, teniendo en

cuenta que su principal cometido era la enseñanza de la pintura, escultura, grabado y arquitectura. Además, en dicho reglamento se planteaba una cuestión bastante sintomática con el discurso social de la época. Las aulas de la Academia debían dar cabida no sólo a los futuros artistas sino también a todos aquellos que, dentro de su oficio, necesitaran de una formación en el campo de las disciplinas artísticas:

[...] serán admitidos en las enseñanzas de pintura, escultura y grabado, no solo los que se dedican a las nobles artes, sean nacionales o extranjeros sino también aquellos a quienes convenga por razón del oficio, arte u, ocupación en que se ejerciten (Cap. Tercero. Art. 24).

Pero también se hacía hincapié en reforzar los programas de pintura y escultura, a través de asignaturas como «Historia general de las bellas artes, mitología, usos y costumbres de los pueblos»; o «Teoría del arte, análisis y comparación de las diferentes escuelas». En cuanto a la docencia de la arquitectura, se establecieron dos grupos de discípulos: los estudiantes de arquitectura, por un lado, y los maestros de obras, por otro. Los primeros debían cursar los cinco años de estudio reglamentario, teniendo la carga teórica concentrada en el tercer curso con asignaturas como «Historia general de las nobles artes», «Teoría general de la construcción», o «Dibujos de arquitectura, copia de edificios antiguos y modernas». También se les exigía conocimientos del idioma francés y de mineralogía y geografía. Por lo que se refiere a la formación de los maestros de obras, su duración abarcaba dos cursos con asignaturas prácticas relacionadas con la mecánica, cortes de madera, etc., y teóricas como delineación y copia de arquitectura¹⁴. Para la obtención del título oficial, ambos grupos necesitaban una acreditación, dada por un arquitecto titulado por la Academia, certificando que durante dos años realizarían prácticas a su cargo. De igual modo, los maestros de obras podían atender los proyectos y dirección de trabajos en aquellas poblaciones superiores a los 2000 habitantes¹⁵. Mientras que en las capitales de provincia, serían los arquitectos titulados los únicos autorizados. Se contemplaba, igualmente, la posibilidad de impartir en las respectivas academias provinciales, y mediante la correspondiente aprobación gubernamental, los dos primeros años de arquitectura.