



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

RAMÓN SAGREDO CARREÑO: PINTOR Y FOTÓGRAFO (1834?-1870)

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA

PRESENTA:
SERGIO ESTRADA REYNOSO

TUTOR: MARÍA ESTHER ACEVEDO VALDÉS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS UNAM

MÉXICO, D. F. DICIEMBRE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	P. 3
Capítulo 1	
Orígenes: niñez y adolescencia (1834?-1851).	
1.1. Nacimiento y muerte: datos inciertos.	P. 6
1.2. El círculo familiar.	P. 8
1.3. El espacio físico y el entorno social.	P. 15
Capítulo 2	
La vida en la Academia (1852-1862).	
2.1. El internado	P. 22
2.2. La escuela de Clavé.	P. 28
2.3. Su vida de académico.	P. 33
2.4. La búsqueda de un lugar	P. 39
2.5. El legado artístico de Sagredo en la Academia.	P. 45
2.5.1. Quinta exposición, enero de 1853.	P. 46
2.5.2. Sexta exposición, enero de 1854.	P. 49
2.5.3. Séptima exposición, enero de 1855.	P. 50
2.5.4. Octava exposición, diciembre de 1855.	P. 57
2.5.5. Novena exposición, diciembre de 1856.	P. 57
2.5.6. Décima exposición, diciembre de 1857.	P. 63
2.5.7. Undécima exposición, diciembre de 1858.	P. 82
2.5.8. Duodécima exposición, enero de 1862.	P. 93
2.5.9. Tres estudios al óleo.	P. 102
Capítulo 3	
La vida fuera de San Carlos (1863-1870).	
3.1. El fin del internado.	P. 107
3.2. Obras fuera de la Academia.	P. 109
3.2.1. La profesora.	P. 109
3.2.2. Vicente Guerrero.	P. 111
3.2.3. El abrazo de Acatempan.	P. 113
3.2.4. Cinco obras.	P. 115
3.3. La carrera de fotógrafo	P. 116
3.4. Suicidio: detalles, contexto y última morada.	P. 124
3.5. Causa de la obsesión romántica.	P. 131
3.6. El espíritu de poeta.	P. 140
Conclusiones	P. 142
Fuentes consultadas	P. 146

Introducción.

Al tiempo que realizaba la investigación para mi trabajo de licenciatura –*La Academia de San Carlos durante el Segundo Imperio*–, fui tropezando de manera casual con algunas notas en torno a un poco conocido pintor, su nombre: Ramón Sagredo.

Pronto supe que me hallaba frente a un personaje desdeñado, dueño de una historia poco ejemplar y nada edificante. Percibí que encontraría a un artista obscurecido, poseedor de un espíritu atormentado, soñador y romántico. Sagredo fue un joven deseoso de una vida coronada por el éxito como creador, pero que los avatares del destino lo condujeron al fracaso profesional y al suicidio.

Desde un inicio, su figura me fascinó, al tiempo que me di cuenta que sería un personaje difícil de historiar por lo corto, marginal y tangencial de las referencias bibliográficas, periodísticas y documentales. Supe que tendría que hacer gran uso de mi imaginación para estructurar un discurso lógico que diera sentido y uniera de manera satisfactoria tan dispersos y exiguos vestigios.

Su vida privada atrapó inicialmente mi atención y posteriormente fue su obra plástica lo que conquistó mi imaginación. Por lo que naturalmente este trabajo fue elaborado como una biografía cultural y no como una tradicional historia del arte, en el cual el objeto artístico es el tema trascendente. Es un estudio de un atormentado personaje de la intelectualidad mexicana en tiempos del romanticismo, quien eventualmente estudió pintura y nos legó un reducido –pero muy importante– número de dibujos y pinturas al óleo.

Recientemente, el maestro Fausto Ramírez ahondó en torno a dos pinturas de Sagredo, a saber: *La ida a Emmaús* y *La muerte de Sócrates*. Sin embargo, fue necesario profundizar la investigación para comprender cabalmente a este personaje, lo que resultó en una revaloración en su obra plástica y una redimensionalización de Sagredo como actor histórico. En el mismo tenor, la reconstrucción histórica de su vida y la descripción de su obra –ignorada y desdeñada por muchos hasta este momento– arrojan luz al aún difuso entramado cultural mexicano de la segunda mitad del siglo XIX.

La investigación la comencé casi a tientas, con sólo trozos de información inconexa, sin embargo, poco a poco, el trabajo de archivo, hemerográfico, bibliográfico y el uso de nuevos fondos documentales hizo que la historia de Ramón Sagredo comenzara a adquirir rutas y parámetros definidos. Con ellos en la mano comencé un arduo trabajo interpretativo de las fuentes, el cual me requirió una buena dosis de imaginación histórica, cuyos resultados pongo a la vista de quien desee leerlos.

El estudio quedó dividido en tres capítulos: 1.- *Orígenes: Niñez y adolescencia (1834?-1851)*, 2.- *La vida en la Academia (1852-1862)* y 3.- *La vida fuera de San Carlos (1863-1870)*. En el primero de ellos aclaro algunos datos sobre el nacimiento y la muerte de Sagredo, además de ubicarlo en su básico círculo familiar, su primitivo espacio físico y entorno social; en el capítulo dos, se recrean las características esenciales de la Academia de San Carlos y de la escuela pictórica a la que estuvo adscrito, su vida como académico, el fallido intento por unirse al grupo de profesores del plantel y una relación descriptiva y comentada de la obra plástica que realizó siendo alumno del plantel; en el tercero, se describe su salida de la Academia, las obras que realizó fuera de ella, la carrera que hizo como fotógrafo y finalmente, los detalles y las posibles causas psicológicas, económicas y sociales en torno a su suicidio.

Considero importante el estudio de éste pintor y su obra, pues a lo largo de la investigación pude advertir que pese a su tradicional invisibilidad, es pieza paradigmática para entender a cabalidad, no sólo el arte, sino también la historia cultural y la mentalidad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX.

Revelar a Sagredo, ayuda a colocar una pieza crucial en el rompecabezas mexicano del periodo formativo del estado mexicano.

Ya fueron puestos a la luz pública algunos estudios sobre personajes notables de la cultura y el arte en México, contemporáneos a Sagredo. Ahora le toca su turno de ser exhumado del olvido.

Mi hipótesis apunta a que, pese a su virtual e innegable anonimato, su jerarquía en el panteón mexicano de los pintores, en nada cede a otras notoriedades pictóricas del siglo XIX mexicano. Sencillamente su vida se desarrolló de tal manera que hizo que fuera

complicado historiarlo. De ahí proviene en gran medida su olvido e inadvertencia. Se invita a quien quiera, a leer las siguientes páginas, pues en ellas descubrirá el peculiar retrato de un extraño artífice del siglo XIX mexicano.

Capítulo I

Orígenes: Niñez y adolescencia (1834?-1851).

1.1. *Nacimiento y muerte: datos inciertos*

Apenas unos cuantos datos concretos pude hallar sobre la vida de Ramón Sagredo antes de que entrara a estudiar a la Academia de San Carlos de México en 1852.¹

Tradicionalmente se ha dicho que nació en el poblado de Real del Monte (que perteneció al Estado de México, antes de que se erigiera el Estado de Hidalgo en 1869), y se dan como año de su nacimiento el de 1834 y de muerte los de 1872 y/o 1873.

Todos los estudios sobre arte en México en que se le cita, desde *El arte del siglo XIX en México* (1967)² hasta el *Catálogo comentado del acervo Museo Nacional de Arte* (2009),³ enciclopedias, diccionarios biográficos, historias locales del Real del Monte y recursos electrónicos así lo consignan. Tan sólo una fuente diverge con las anteriores: en el poco consultado *Diccionario biográfico y de historia de México* (1964) del Lic. Juan López de Escalera, se apunta sobre Sagredo que “se ignora el lugar y la fecha de su nacimiento”, agregando que el sitio y día de su muerte fue en “México, D.F., el 2 de junio de 1870.”⁴

Estas divergencias, respecto al lugar de origen y fechas de nacimiento y muerte, ameritan una clarificación. ¿Tendrá sustento los datos aportados por López de Escalera frente a la abrumadora nube de referencias en contra?

El Real del Monte y el año de 1834, como lugar y fecha de origen, quedan en entredicho al examinar el libro de fes de bautizo del pueblo –que contiene a todos los nacidos el lugar y zonas circunvecinas, conservado en excelente estado, perfectamente foliado y numerado fe por fe– el cual no consigna a ningún Ramón Sagredo, ni aún ojeando

¹Se calcula que ingresó en 1852 ya que aparece por vez primera en el archivo del plantel escolar en diciembre del mismo. Archivo de la Academia de San Carlos, biblioteca de la facultad de Arquitectura, expediente 4724. De aquí en adelante AASC.

² Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, IIE, 1967, p. 62.

³ Esther Acevedo, et. al., *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, tomo II, México, CONACULTA, 2009, p. 261.

⁴ Juan López de Escalera, *Diccionario biográfico y de Historia de México*, México, Editorial del Magisterio, 1964, p. 978.

cinco años atrás o cinco adelante. ¿Nació realmente en Real del Monte en 1834?, de no ser así... ¿dónde y cuándo?

Respecto a la fecha de fallecimiento, el dato de 1872 ó 1873 que se le ha atribuido en diferentes fuentes es claramente falso, pues la oficina del *Registro Civil* de la Ciudad de México, posee un acta de defunción en la que se asienta que Ramón Sagredo falleció en junio de 1870.⁵

Además su muerte fue consignada en los diarios capitalinos *El Siglo Diez y Nueve*⁶, *La Voz de México*⁷, *La Opinión Nacional*⁸, *La Iberia*⁹, *El Monitor Republicano*¹⁰ y *Le Trait d'Union*.¹¹ La nota que Emilio Rey insertó en su “Gacetilla” del 4 de junio de *El Siglo...*, señala que Sagredo había fallecido el jueves anterior, es decir: el 2 de junio de 1870.

El error respecto a la fecha de muerte, deriva de que el diario *El Federalista*, el 7 de enero de 1872, publicó un artículo escrito por Justo Sierra Méndez (1848-1912), en el cual desarrolla conceptos muy elogiosos en torno a Sagredo y se refiere a él como ya fallecido, pero sin precisar la fecha de su muerte, con lo que erróneamente se juzgó que murió el año de la publicación del escrito.¹² Lo más raro es que algunas referencias adelantaron la fecha de su muerte a 1873.

Respecto al lugar y fecha de nacimiento, el hecho de que se diga que es nativo del Real del Monte y se dé la fecha de 1834, quizá se deba en el primer punto a que su familia y él mismo, vivieron en aquel sitio. Con respecto a la fecha, se ignora si es un mero cálculo o tenga una base real, pienso que lo más prudente sea decir que se desconocen sitio y fecha en que vino al mundo.

Por otra parte, su acta de defunción dice que tenía como “treinta y tres años”, por lo que se calculó su nacimiento hacia 1837 y no en 1834, con lo que resultaría tres años más

⁵ *Acta de defunción de Ramón Sagredo*, Registro Civil de la Ciudad de México, juzgado 3°, libro 60, foja 151, año de registro 1870.

⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de junio de 1870, p. 3.

⁷ *La Voz de México*, 5 y 7 de junio de 1870, pp. 3 y 3.

⁸ *La Opinión Nacional*, 6 de junio de 1870, p. 3.

⁹ *La Iberia*, 7 de junio de 1870, p. 3.

¹⁰ *El Monitor Republicano*, 5 de junio de 1870, p. 4.

¹¹ *Le Trait d'Union*, 7 de junio de 1870, p. 3.

¹² Justo Sierra, *Obras completas*, tomo III, México, UNAM, 1984, pp. 140-144.

joven. Conjuntamente, si se piensa en las palabras de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), el cual escribió que Sagredo murió en “la flor de su edad”¹³, dando a entender con ello que falleció muy joven, entonces se acomodaría mejor la fecha de 1837 que sugiere su certificado mortuorio. Al mismo tiempo, si se recuerda 1852, año de su ingreso a la Academia, resultaría que se unió a ella a los quince años, lo que es muy viable, pues eran muy conocidos los muchos beneficios que resultaban de aleccionar a los discípulos “muy jóvenes o casi niños”¹⁴ en las carreras de naturaleza artística, por la mejor disposición que se hallaba en orientar a alguien a corta edad y por lo dilatado de los estudios, que para Sagredo fueron de once años, pues fue alumno del plantel de 1852 a 1862.

En conclusión todas las referencias con respecto al nacimiento y muerte de Sagredo se encontraban equivocadas, menos la de López de Escalera. De aquí en adelante hay que unirse a él y al referirse al pintor de San Carlos, será más preciso decir: *Ramón Sagredo: Se ignora el lugar y la fecha de nacimiento, murió en la ciudad de México el día 2 de junio de 1870.*

1.2. *El círculo familiar*

Los orígenes de Ramón Sagredo son confusos y difíciles de establecer. Entre las versiones encontradas, la historiadora texana Mary Margaret McAllen Amberson afirma que Ramón y Agustina fueron hijos de un general del ejército español, llamado José María Sagredo;¹⁵ oralmente el arquitecto Luis Ortiz Macedo, me dijo que él sabía —no recuerda de dónde— que el padre de Sagredo fue un “minero español”; sin embargo, según mis pesquisas, fue ciertamente trabajador en la industria minera, de nombre Gregorio, pero mexicano, pues así lo encontré consignado en la fe de bautismo de su hija Agustina Sagredo donde se dice que él y su esposa eran “naturales” de la ciudad de México.

¹³ Ignacio Manuel Altamirano, *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana (1883-1884)* en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica del arte en México en el siglo XIX*, tomo III, México, UNAM, 1997, p. 151.

¹⁴ Eduardo Báez Macías, *La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos, siglos XVIII y XIX*, México, Banco Santander-Serfín, 2005, p. 51.

¹⁵ Mary Margaret McAllen Amberson, *A brave boy & a good soldier: John C. C. Hill and the Texas expedition to Mier*, Austin TX., Texas State Historical Association, 2006, p. 53. El dato es muy raro, pues no corresponde al perfil que me he ido formando en torno al patriarca de los Sagredo. Es una referencia interesante que solicité a la historiadora texana corroborar. Ya había tenido contacto de ella en otro asunto, pero cuando la cuestioné repetidamente al respecto, simplemente no recibí respuesta.

La primera pista en torno a sus vínculos familiares la hallé en el archivo escolar de San Carlos, donde encontré un documento que a la letra dice:

“Sr. Lic. D. Bernardo Couto. México.

Mineral del Monte. Mayo 30 de 1858.

Muy apreciable señor mío.

Hace algún tiempo que mi hijo Ramón, alumno de la Academia de S. Carlos, de cuya Junta es V. digno Presidente, no ha venido a este Mineral, poniendo por obstáculo sus muchas ocupaciones.

Suplico a V. mucho, se sirva permitirle una licencia, lo menos de un mes, valiéndose de todo su respeto para que venga, pues a más de que estoy cierto obedecerá la orden de V; será un favor anunciará mi gratitud [*sic*], y mi familia tendrá a V. igual agradecimiento; y el placer de ver al indicado Ramón, cuya persona nos interesa mucho esté aquí en el mes entrante.

Esta ocasión me proporcionará la de repetirle mis respetos y aprecio pues soy su servidor [*ilegible...*] que [*ilegible...*] BSM [*besa su mano*].

[Firma] *Greg. Sagredo.*”¹⁶

Del anterior documento se desprende que su padre se llamaba Gregorio, que radicaban en el Real o Mineral del Monte y que aparte de su progenitor, Ramón poseía más familia. A lo que hay que preguntarse: ¿quiénes eran?, ¿cómo se llamaba su madre, hermanos y demás parientes?

En el cementerio de San Felipe de la repetida población, se halló una lápida enterrada por la mitad, la cual revela que en ese sitio descansaban los restos de tres personas, la inscripción dice:

DON
GREGORIO SAGREDO
MURIÓ EL 13 DE
FEBRERO DE
1868
A LOS 67 AÑOS DE

¹⁶ AASC, exp. 5849.

EDAD
----- ° -----
DON
TEODORO SAGREDO
MURIÓ EL 23 DE
JULIO DE
1862
A LOS 31 AÑOS DE
edad

PADRE ESPOSA E HIJO
AQUÍ REPOSAN

¿Será esta tumba perteneciente al padre, hermano mayor y madre del antiguo académico de San Carlos?, ¿o pertenecerá tan sólo a un homónimo de su padre?, ¿quién habrá mandado elaborar aquella lápida?

Puede ser que nada tengan que ver con Ramón Sagredo, pero creo que éste Gregorio, encaja perfectamente al perfil que supongo debió tener, que son a mi juicio:

1°.-*La edad*: al momento de la concepción de Ramón, Gregorio debió haber tenido entre 33 y 36 años, una edad que cuadra con quien pudo ser su padre.

2°.- *El espacio físico y temporal*: el simple hecho de haber coexistido en el mismo poblado y época, puede ligarlos de alguna manera. Pues aunque podrían ser el Gregorio Sagredo de la carta a Bernardo Couto y el de la lápida del panteón de San Felipe meros homónimos en el Real del Monte, no hay que perder de vista que el Real a mediados de siglo XIX, tenía una población exigua y menguada por las constantes guerras civiles y la baja en la producción minera, lo cual lo transformaba en una población económicamente poco atractiva para muchos mexicanos. Lo cual reduce las posibilidades reales de que existan dos personas con el mismo nombre, en la misma población, con edades similares y en el mismo espacio temporal.

3° *El desarraigo familiar*: según lugareños del Real, el apellido Sagredo no posee ningún arraigo local, en la actualidad no sobrevive ninguna familia que lo ostente, lo cual indica que los Sagredo que vivieron allí en el siglo XIX, eran pocos y se disgregaron

prontamente. Lo cual comprime aún más las posibilidades de que fueran homónimos los Gregorios citados.¹⁷

Además, este desarraigo familiar quedó reafirmado al no hallar en el referido libro de bautizos nada de Gregorio y Teodoro Sagredo en los años de 1801 y 1831 –fechas posibles de nacimiento según lápida hallada– ni aun revisando años previos y posteriores –como hice con Ramón–. Así que no eran nativos del Real, al igual que Ramón, un rasgo más que los une.

Así que, no creo parecer muy aventurado en afirmar, o al menos en suponer como muy probable, que la tumba hallada, sea el lugar de descanso de los progenitores y hermano de nuestro biografiado.

Aceptando dicha liga, Ramón Sagredo se acerca a un círculo familiar unido a la industria minera mexicana, en el cual su padre y su hermano se encontraban empleados. Gregorio y Teodoro, son citados en un voluminoso tratado que versa sobre la explotación argentífera en el México del siglo XIX. Aunque son nombrados pocas veces, se entiende que trabajaron en el Real del Monte, al menos entre los años de 1854 y 1861, como parte del personal que representa los intereses de protagonistas mineros de tanta influencia económica como Manuel Escandón, Pedro y Manuel Romero de Terreros.¹⁸ Seguramente Gregorio Sagredo desempeñó puestos administrativos de mediana importancia, o bien como minero con cierta jerarquía laboral, prueba de ello es que en enero de 1865, fue nombrado *Diputado 2º de Minería* en el mismo Real.¹⁹ En dicha lista aparece como Diputado 1º el señor Agustín Lauro García, quien se casó en la Iglesia de la Asunción del

¹⁷ En la ciudad de Pachuca, muy cercana al Real de Monte, contacté al Sr. Genero Sagredo Licona, quien gentilmente me indicó que existe poco arraigo de este apellido en la región y que son contados los habitantes que ostentan el mismo. Me relató que tanto su padre como su abuelo fueron empleados en las minas circunvecinas y que su familia vivió en el barrio de mayor tradición minera en Pachuca, conocido como “El Arbolito”. No encontré –además del apellido, la tradición familiar minera y el área geográfica común – ningún fundamento que lo ligara directamente con Ramón Sagredo. En conclusión, si existió algún vínculo entre Genaro y Ramón, ya quedó perdido. No obstante, creo es poco arriesgado asegurar que Genaro Sagredo Licona, sus hermanos y demás familiares, están indudablemente ligados en algún punto de la historia con el antiguo académico de San Carlos. La información me fue proporcionada vía telefónica el 24 de abril del 2013.

¹⁸ Enrique Canudas Sandoval, *Las venas de plata en la historia de México: síntesis de historia económica, siglo XIX*, vol. I, México, Editorial Utopía, 2005, pp. 333 y 352.

¹⁹ *La Sociedad*, “Diputaciones de Minería”, 22 de enero de 1865, p. 3.

Real del Monte el 30 de enero de 1854, con una mujer de nombre Juana Práxedes Sagredo.²⁰ El matrimonio engendró diez hijos, de los cuales cuatro destacaron en el ambiente musical del porfiriato: Lauro, Arturo, Ana María y especialmente a Jacobo García Sagredo, quien se distinguió como un notabilísimo violinista.²¹ Desconozco el parentesco entre Gregorio y Juana Práxedes, pero todo parece indicar que era cercano pues el hecho de poseer el mismo apellido, vivir en el mismo poblado y estar vinculados (uno laboralmente y otra en matrimonio) con Agustín Lauro García, revela un indudable lazo entre los virtuosos músicos, hermanos García Sagredo, con la parentela de Ramón.

La red familiar de Ramón Sagredo, formó parte de un ambiente con recursos económicos moderados que le permitieron poder financiar sus estudios. Seguramente costeados por sus padres y después auxiliado al ser becado con 180 pesos anuales,²² en el establecimiento de bellas artes de la ciudad de México.

Según datos genealógicos que encontré en el *Archivo General de la Nación*, hacia mediados del siglo XIX vivió en el Real del Monte un matrimonio integrado por Gregorio Sagredo y Cabañillas y María del Carmen Carreño y Sandoval, los cuales tuvieron buena cantidad de hijos, nacidos todos en diferentes regiones del país. El listado cronológico de los hijos del matrimonio Sagredo–Carreño, donde se incluye nombre completo, fecha y lugar de nacimiento o bautizo, es el siguiente:

1.- María Encarnación Carmen Dolores Braulia Cástula, nacida y bautizada en 26 de marzo de 1823, en la iglesia de la Asunción en el Sagrario Metropolitano.

2.- María del Carmen Mucia Agustina Dolores, nacida el 14 de mayo de 1826 y bautizada el mismo día en la parroquia de San Miguel Arcángel, ciudad de México.

3.- María de la Merced Epigmenia, nacida el 24 de marzo de 1828, en la ciudad de México, bautizada al día siguiente en la Iglesia de la Asunción en el Sagrario Metropolitano.

²⁰ Información tomada del recurso electrónico integrado por el historiador Javier Sanchiz Ruiz. <http://gw5.geneanet.org/index.php3?b=sanchiz&lang=es;p=juana+praxedes;n=sagredo>

²¹ *El Renacimiento. Periódico literario*, 6 de mayo de 1894, Segunda época, Edición facsimilar, México, UNAM, 2006, p. 277.

²² 180 pesos anuales, 15 pesos mensuales o medio peso diario, era lo que recibían los alumnos pensionados. Con esa suma era muy difícil sobrevivir, por ello tenían que buscar entradas económicas extras.

4.- María Candelaria Trinidad, nacida el 1º de febrero de 1830 y bautizada dos días después en la parroquia de San Francisco de Asís, Valle de Bravo.²³

5.- María Manuela Josefa Gregoria,²⁴ nacida el 16 de noviembre de 1835 y bautizada al día siguiente en la parroquia de Nuestra Señora del Refugio, Omitlán de Juárez. Lugar vecino al Real del Monte.

6.- Eduardo Mariano Galo, nacido el 13 de octubre de 1837 y bautizado tres días después en la parroquia de Nuestra Señora de Refugio, Omitlán de Juárez.²⁵

7.- Braulia Cástula Clara, nacida el 25 de marzo de 1840 y bautizada un día después en la Iglesia de la Asunción, Real del Monte.

8.- María de la Luz Paz, nacida el 18 de enero de 1843 y bautizada a los seis días en la Iglesia de la Asunción, Real del Monte.

9.- José Joaquín Felipe Neri Agustín Antonio Tranquilino, nacido en 6 de julio 1843,²⁶ bautizado en la iglesia de la Santa Veracruz al siguiente día.²⁷

²³ Es muy probable que entre María Candelaria Trinidad y María Manuela Josefa Gregoria, nacieran Teodoro y Ramón Sagredo, el primero que por la lápida hallada en el cementerio del Real del Monte nació en 1831 y el segundo que por tradición se ha dicho que nació en 1834.

²⁴ La fe de bautismo y el acta matrimonial de María Josefa Sagredo se contradicen enormemente. A decir de la primera al momento de casarse tendría 31 años y si se cree en la segunda tendría escasos 17 años. El acta de matrimonio no tiene ni el Manuela ni el Gregoria, simplemente María Josefa. ¿Serán acaso personas distintas, una María *Manuela* Josefa *Gregoria* y otra simplemente María Josefa? En ambos documentos aparecen Gregorio Sagredo y María del Carmen Carreño como padres. Creo se trata de la misma persona y que existe un equívoco (intencionado o no) en su edad.

María Josefa se casó en la parroquia de la Asunción del Real de Monte, el 12 de abril de 1867 con Guadalupe Leal Cortázar, sus padrinos fueron Ramón Sagredo y Petronila Cortázar.

Según noticia periodística falleció el 24 de enero de 1882 en la ciudad de México. *El Monitor Republicano*, 26 de enero de 1882, p. 3.

²⁵ Existen contradicciones entre la fe bautismal de Eduardo M. Galo y un par actas de casamiento del mismo. En una se ostenta nacido en 1840 y en otra 1846. ¿Será como en el caso de su hermana María Josefa, que exista la posibilidad de que sean diferentes personas? No lo creo. Me inclino a imaginar que María Josefa y Eduardo Sagredo no tuvieron hermanos con el mismo nombre y que por alguna razón tengan cambiada su fecha de nacimiento en sus actas matrimoniales. Ya sea por error o quizá por simple vanidad, deseando aparentar ser más jóvenes al momento de casarse.

²⁶ Es muy raro que entre María de la Luz Paz y José Joaquín Felipe Neri Agustín Antonio Tranquilino exista una diferencia de nacimiento de menos de seis meses. Sin embargo las fes bautismales de ambos consignan al matrimonio entre Sagredo-Carreño como los padres. La única explicación posible es que se trate de un hijo(a) natural de Gregorio, o bien, recogido o adoptado por el matrimonio.

²⁷ Archivo General de la Nación, *Fondo de Genealogía*. Información de libros bautismales del Distrito Federal (Parroquia de San Miguel Arcángel, de la Santa Veracruz y del Sagrario Metropolitano), Hidalgo (Parroquia

De la lectura de las anteriores referencias, se desprende que el matrimonio Sagredo-Carreño transitó por diversos rumbos, curiosamente relacionados con la industria minera. Sitios que podrían significar los lugares en que laboró Gregorio Sagredo. Lo que confirma positivamente que la mencionada pareja es la misma que se halla sepultada con uno de sus hijos en el Real del Monte.

De esta suerte, sus tres primeras descendientes fueron bautizadas en la Ciudad de México, la cuarta en Valle de Bravo, la quinta y el sexto en Omitlán, la séptima y octava en el Real del Monte y el noveno nuevamente en la Ciudad de México. Gregorio y María del Carmen constituyeron un auténtico maridaje trashumante.

Lamentablemente no hallé registros bautismales sobre sus hijos Teodoro y Ramón, que nacieron muy probablemente entre María Candelaria Trinidad (1830) y María Manuela Josefa Gregoria (1835). Sin embargo, hago notar que la base de datos que conserva el Archivo General de la Nación, no es, por mucho, exhaustiva. Además, hay que tener en cuenta la pérdida de una buena parte de archivos eclesiásticos, ya sea por el paso del tiempo, por descuido o algún otro motivo. Asimismo, el peregrinar de dicho matrimonio indicaría la probable razón del porqué no los hallé en el libro bautismal del Real, pues sus nacimientos que he calculado respectivamente en los años de 1831 y 1834 a 1837, corresponden a la etapa de tránsito del matrimonio de Valle de Bravo a Omitlán.

Así pues, una enumeración de hijos de Gregorio Sagredo y María del Carmen Carreño, asciende –hasta donde es posible conocer– a once vástagos. Los abuelos de los Sagredo-Carreño, fueron por línea paterna: Mariano Sagredo y María Josefa Cabañillas; y por línea materna: Gorgonio Carreño y Clara Sandoval.

La actividad en el ramo minero de Gregorio Sagredo se remonta al año de 1825 (tendría aproximadamente 24 años de edad), así lo indica la base de datos del *Archivo*

de la Asunción y de Nuestra Señora del Refugio) y Estado de México (Parroquia de San Francisco de Asís). De aquí en adelante AGN.

Histórico de Notarías, donde aparece en algunas actas como testigo de identidad y poderdante en las minas de Zacualpan.²⁸

1.3. *El espacio físico y el entorno social*

Desconozco el lugar en que vivió Ramón Sagredo sus primeros años, pero creo como muy probable que haya sido en el Real del Monte o en algún poblado del centro del país. Lo que sí es claro, es que fue cerca de un centro minero, en entornos industriales y entre personas que por sus actividades comerciales seguramente se hallaban muy al pendiente de la gran tensión política, económica y social que se vivía en las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XIX, periodo de formación del estado mexicano y caracterizado por continuas asonadas militares y la lucha ideológica entre las facciones políticas que ferozmente se disputaban el poder.

Le tocó vivir desde infante, un México en el cual la escena política la dominaba el general Antonio López de Santa Anna y cuando se convertía en adolescente vivió los momentos en que la nación fue vencida y despojada de más de la mitad de su territorio por los Estados Unidos de Norteamérica.

Pudo observar el influjo inglés en la industria minera mexicana.²⁹ Seguramente, gracias al empleo de su padre, trató y conoció a los mineros-aventureros procedentes de condado de Cornwall, Inglaterra, los cuales se asentaron en el Real del Monte en junio de 1824 y que vieron el estado de devastación que presentaba el poblado en esos momentos. Estos inmigrantes europeos, en un inicio vivieron mil incomodidades, sin embargo con su trabajo y empeño lograron grandes mejoras materiales, con todo, en 1848, la compañía inglesa se vio precisada a cerrar, no obstante, una buena parte de los técnicos anglosajones se quedaron a vivir y trabajar en el Real del Monte.³⁰ Posteriormente adoptaron la

²⁸ Archivo Histórico de Notarías de la ciudad de México. El Colegio de México, tomado del recurso electrónico: <http://notarias.colmex.mx/frmFisicas.aspx>

²⁹ Robert W. Randall, Real del Monte. *Una empresa minera británica en México*, México, FCE, 1977, passim.

³⁰ Luis Jiménez Osorio, *Apuntes para una monografía de Real del Monte, Hgo.*, México, sin editorial, 1978, pp. 8 a 10.

nacionalidad mexicana y heredaron al país algunos rasgos de su cultura, como las típicas empanadas llamadas *pastes* y el gusto por el juego del fútbol.³¹

Se sabe además que el Real del Monte fue un foco de difusión muy significativo de ideas religiosas metodistas, principalmente entre los mineros del lugar. Por lo que cabe cuestionarse: ¿hasta qué punto habrán influido aquellos ingleses en las ideas místicas del futuro pintor de la Academia de San Carlos?

En el terreno educativo, muy pocas familias tenían los recursos económicos para poder brindar a sus hijos una educación básica, pues campeaba el analfabetismo a lo largo y ancho del país, y ni hablar de una carrera superior, pues estaban reservadas para las clases altas. Sin embargo, Sagredo hijo de un minero con ciertos privilegios laborales, lo más probable es que haya realizado sus estudios primarios con algún maestro particular, en el propio hogar o en algún estudio público en Real del Monte. Lo cierto es que sabía leer, escribir –privilegio innegable para la época– y poseía ya instrucción de carácter artístico al momento de ingresar a la Academia de San Carlos.

Esto coloca a Ramón Sagredo, dentro de un grupo favorecido, que si bien evidentemente no pertenecían a círculos pudientes, sí figuraba entre las clases medias que anhelaban un ascenso social por medio de sus profesiones. Además, según el propio pintor, desde niño tuvo vocación artística, pues aseguró hallarse apasionado desde sus “primeros años al bellísimo arte de la pintura”, agregando que todo su anhelo se reducía a llevar a cabo sus aspiraciones, que eran ingresar a un plantel como la Academia de San Carlos y dedicarse allí bajo la dirección de artistas de mérito al estudio de dicho arte.³²

Se cuenta que primitivamente se educó, junto con otros condiscípulos de San Carlos, en un taller de pintura que, según leyenda, fundó el pintor Justo Montiel en Orizaba, en los años cuarenta del siglo XIX.³³ El historiador Justino Fernández no cree la anécdota, sin embargo, cierta o falsa, es verdad que a su llegada a la Academia, Sagredo poseía gran

³¹ Para conocer más sobre el tema de los ingleses en Real del Monte, se puede consultar la obra de Aída Suárez Chávez, *De Cornwall a Real del Monte, una aventura eterna*, Universidad Nacional del Estado de Hidalgo, México, 2008.

³² AASC, exp. 6369.

³³ Justino Fernández, “José Justo Montiel. Un pintor desconocido de mediados del siglo XIX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 08, México, UNAM, 1942, p. 46.

dominio dibujando la figura humana (según se observa en sus bocetos iniciales que se conservan en San Carlos) y que en nada se parecía al estilo ecléctico que Montiel imprimía a sus pinturas.

Pero... ¿qué personajes, familiares, factores sociales o situaciones económicas fomentaron que Ramón Sagredo, buscara y pudiera acceder al privilegiado círculo de alumnos del pintor catalán Pelegrín Clavé?

Un personaje significativo en la vida de Sagredo pudo haber sido Constantino Escalante (1836-1868), afamado caricaturista del ingenioso diario liberal *La Orquesta*. Hasta donde sé, se conocieron, pues ambos vivieron en el Real del Monte, profesaban una doctrina política liberal y muy probablemente Sagredo fuese masón como Escalante. Desconozco desde cuando se conocían, sin embargo, existe una noticia de 1865 (tres años después de haber egresado de la Academia), en que una comisión expedicionaria que iba camino a las ruinas de Metlatoyuca, en la que se hallaban los paisajistas José María Velasco y Luis Coto (aún alumnos de la Academia), que al pasar por el Real de Monte, encontraron a Sagredo y Escalante, quienes les manifestaron estaban esperando una respuesta favorable del Ministerio de Fomento para unírseles. Seguramente la respuesta no fue positiva pues no hay noticias de que se integraran a la expedición.³⁴ Así, no es descabellado imaginar que entre Sagredo y Escalante pudo haber existido un lazo de amistad que influyera recíprocamente en sus ideologías, intereses profesionales y apetencias artísticas.

En el mismo lugar, Sagredo muy posiblemente también trató a los hermanos Juan y Manuel Islas, quienes fueron prestigiados escultores y autores del mausoleo a Benito Juárez en el panteón de San Fernando de la ciudad de México. Los hermanos Islas, además de sus asuntos artísticos, también estuvieron metidos en negocios de minería en el Real.³⁵

³⁴ AASC, exp. 6448.

³⁵ Canudas, *op.cit.*, *passim*.

Además es importante observar que en la familia Sagredo, no era Ramón el único con aspiraciones intelectuales. Se tiene en primer lugar el caso de su hermano Eduardo Mariano Galo, quien estudió la carrera de Ingeniero en Minas en el Colegio de Minería de la ciudad de México, el cual al igual que Ramón llegó a la capital del país atraído por los servicios educativos que esta proveía y seguramente convencido que en su carrera hallaría una profesión que le brindaría estatus social y estabilidad económica.



Eduardo Mariano Galo Sagredo, *Ferrocarril internacional mexicano. Últimas modificaciones hechas en la topografía*. Mapoteca Manuel Orozco y Berra 2194-OYB_7213.

Como alumno, Eduardo destacó en la clase de dibujo del profesor Jesús Corral, en la que, en el año de 1855, obtuvo un *primer premio de paisaje*.³⁶ En épocas del Imperio de Maximiliano trabajó en las obras del desagüe del valle de México por los rumbos de Zumpango, y en agosto de 1866 fue nombrado Ingeniero 3° del Ministerio de Fomento, con un sueldo anual de 800 pesos³⁷ y poco tiempo después de finiquitado el gobierno monárquico, recibió su nombramiento de *Profesor de Dibujo Topográfico y Geográfico* en la Escuela Nacional de Ingenieros³⁸, puesto que siguió detentando hasta épocas porfiristas,³⁹ al lado de los mejores ingenieros y arquitectos de la época. También trabajó en 1875 para la *Comisión Geológica del Estado de México*, donde se distinguió como “hábil y distinguido dibujante” realizando copias a lápiz y acuarela de “rocas, fósiles y moluscos, así como los escudos antiguos de los fundadores de Zumpango”, las cuales probaron ser “obra digna de su nombre” pues fueron forjadas con facultades “verdaderamente notables”⁴⁰, situación que seguramente influyó en el hecho que dos años después fue nombrado *Catedrático de Dibujo* en la Escuela Especial de Ingenieros.⁴¹ Se conservan hasta ciento treinta planos en la mapoteca “Manuel Orozco y Berra”, donde consta que trabajó en el Estado de México, Distrito Federal y en el trazo de líneas ferroviarias en los

³⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de noviembre de 1855, p. 3.

³⁷ AGN, *Despachos*, volumen 3, foja, 322.

³⁸ AGN, *Sin Clasificar, Gobernación Segundo Imperio*, exp. 3 o Libro 3 Ramo Civil 1867 a 1868, foja 81 v.

³⁹ Mílada Bazant de Saldaña, “La enseñanza y la práctica de la ingeniería durante el porfiriato”, en *Historia Mexicana*, v. 33, n° 3, México, El Colegio de México, 1984, p. 256.

⁴⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de marzo de 1875, p. 3.

⁴¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de febrero de 1877, p. 3.

estados de Zacatecas, Nuevo León y especialmente en el Estado de Coahuila.⁴² Además que en enero de 1893, siguiendo la tradición minera de su familia, fungió como vocal en la Junta Directiva de una negociación minera en el Estado de Hidalgo, denominada “Barón de Humboldt”.⁴³ ¿Cómo habrá influido la hermandad de Eduardo en el ánimo y espíritu de Ramón?

La misma red social de los Sagredo permitió que su hermana Agustina Sagredo, se casara con John Christopher Columbus Hill, hombre que en enero de 1843, a los 14 años de edad fue hecho prisionero al norte de México junto con un grupo de texanos que conformaban una pequeña fuerza militar punitiva. La mayoría de ellos fueron ejecutados, pero el general Pedro Ampudia sintió simpatía por John Christopher, le perdonó la vida a él, a su padre y a su hermano. Por su parte John juró no volver a tomar las armas contra México y se quedó bajo la tutela del general y se le inscribió en una escuela local con el nombre de Juan Cristóbal Colón Gil de Ampudia. Posteriormente fue llevado a la ciudad de México, donde literalmente fue adoptado por el presidente Antonio López de Santa Anna e ingresó al Colegio de Minería bajo la protección inmediata del director de dicha casa de estudios, el general y ministro de guerra José María Tornel y Mendivil.

John o Juan, fue toda una notoriedad en la sociedad mexicana de mediados del siglo XIX. Cuando se produjo la guerra México–Estados Unidos jugó un papel en la solución de hostilidades e incluso fue capaz de ayudar a los ministros de ambos países en las negociaciones de paz. Más tarde fue llamado a traducir el tratado de Guadalupe–Hidalgo,⁴⁴ por medio del cual los norteamericanos tomaron más de la mitad del territorio que poseía México.

John C.C. Hill se recibió como ingeniero en minas en el año de 1851 y cuatro años después se casó con Agustina Sagredo, con quien tuvo cuatro hijos, Angelita, Maclovia, Alberto y Carlos.⁴⁵ Según la historiadora Fanny Chambers Gooch Iglehart, John Hill fue una vez más tomado prisionero en suelo mexicano, pues se enamoró de una *señorita de*

⁴² En la página electrónica de la Mapoteca Manuel Orozco y Berra, se permite descargar gratuitamente diez planos de los 130 que se resguardan. Recurso electrónico: <http://w2.siap.sagarpa.gob.mx/mapoteca/>

⁴³ *El Monitor Republicano*, 3 de enero de 1893, p. 3.

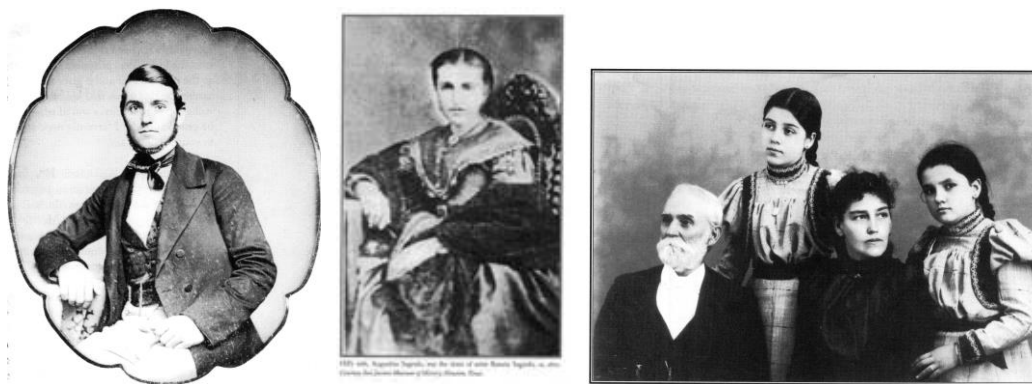
⁴⁴ McAllen Amberson, *op.cit.*, p. 50.

⁴⁵ *Ídem*, p. 53.

ojos soñadores, a la que se le entregó de forma *completa e instantánea*, gozando John y Agustina de una *feliz vida matrimonial*.⁴⁶

Con lo escrito anteriormente siento cumplir con la tarea de orientar acerca de los resortes familiares, sociales y económicos que pudieron impulsar al pintor Ramón Sagredo a llevar a cabo un proyecto intelectual que le permitiera ascender socialmente.

Es fácilmente perceptible ver cómo su familia se encontraba en posibilidad de dar los pasos adecuados para realizar su plan académico. Desde niño, el ambiente que le rodeó fue propicio y favorable para que así sucediera. El haber nacido en una familia relacionada con personajes que formaron parte de una red de hombres de negocios ligados a altas esferas económicas y políticas, permitieron que Sagredo pudiera ser impulsado a la cristalización de sus anhelos sociales y financieros.



John Christopher Columbus Hill, Agustina Sagredo y John C.C. con su hija Maclovia y un par de nietas.
Imágenes tomadas del libro de Mary Margaret McAllen Amberson, *A Brave boy & a good soldier: John C. C. Hill and the Texas expedition to Mier.*

Es difícil evaluar cómo influyó en la mente de los Sagredo la sensación nómada y errática de la familia, quizá ese sentimiento les brindó una visión más amplia y completa del mundo. Tal vez ese mismo desarraigo les provocara un sentido de no pertenencia a ningún lugar, situación que posiblemente influyó en su futura disgregación y virtual desvanecimiento de la zona del Real del Monte.

⁴⁶ Fanny Chambers Gooch Iglehart, *The boy captive of the Texas Mier expedition*, San Antonio, TX, Press of J.R. Wood Printing, Co., 1909, p. 306.

El entorno minero y el influjo inglés, también son elementos complejos de apreciar en torno a la vida primera de Sagredo, sin embargo estoy seguro que debieron tener algún peso en su cultura y forma de pensar.

Capítulo II

La vida en la Academia (1852-1862).

2.1. *El invernadero*

En enero de 1867, el profesor de escultura de la Academia, Felipe Sojo, escribió que había visto a muchos alumnos distinguidos abandonar sus carreras artísticas. Se lamentaba que después de “tantos años de estudios y sacrificios, no habían podido con el ejercicio de su profesión procurarse con que vivir.” Añadía que para remediar este mal, la previsión del gobierno y de la misma Academia, debían ir más lejos, buscando los medios para que la sociedad proporcionara ocupación a los alumnos egresados, pues advertía que de lo contrario, el plantel de San Carlos no sería otra cosa que “*un invernadero*” dentro del cual florecerían las plantas que allí se cultivaba y una vez desarrolladas y al salir al mundo, morirían irremediamente, pues no les quedaría vida suficiente siquiera “para darse a conocer”.⁴⁷ Cuando Sojo hizo estas observaciones, Sagredo tenía exactamente cuatro años de haber salido de la Academia y era fiel reflejo de lo que se mencionaba. No había logrado (al igual que casi todos sus condiscípulos) un lugar como artista en la sociedad mexicana.

Treinta y un años más tarde (1898) el historiador del arte Manuel G. Revilla (1864-1924) se cuestionaba: “¿Cuál será el porvenir de nuestras Bellas Artes?”. Su pronóstico – nada risueño– aseveró que estas no eran protegidas del gobierno, el clero o particulares; y que si existían, eran como “*plantas de invernadero*”, las cuales tendrían vida mientras hubiese “diligente cultivador que con artificio y esmero” las conservase.⁴⁸ Es decir, existían las artes sólo como rarezas en una sociedad que en lo general las despreciaba.

Curiosamente en el balance que hicieron Sojo y Revilla respecto a las bellas artes y su patrocinio, utilizaron similar imagen lingüística (*un invernadero*) para definir y calificar las artes en la segunda mitad del siglo XIX en México, periodo en que se dio la preparación académica de Sagredo y mismo tiempo en que debió desenvolverse profesionalmente.

⁴⁷ AASC, exp. 6521, foja 2v.

⁴⁸ Manuel Gustavo Antonio Revilla, “Las Bellas Artes en México en los últimos veinte años”, *Guía descriptiva de la República Mexicana*, México, 1898, p. 108.

¿Era fundado que pensarán en un invernadero como una metáfora física de lo que ocurría al interior de los muros del plantel de San Carlos? Un invernadero es un sitio a propósito para pasar el invierno, es un recinto en el que se mantienen constantes la temperatura, la humedad y otros factores ambientales para favorecer el cultivo de flores u hortalizas. Es un lugar preparado artificialmente que si bien permite el paso de la luz y el calor, constituye una barrera contra condiciones climáticas que no favorezcan el buen desarrollo de las plantas.

Es sabido que al mediodía del siglo XIX, México resistió continuas guerras, asonadas y golpes de estado que mantuvieron las finanzas públicas en un estado miserable, y si la Academia de San Carlos no era puesta a salvo, se preveía su total extinción. Las bellas artes eran ininteligibles para la mayor parte de la población, desde los estratos sociales más bajos hasta la nueva clase política y militar las veían como un lujo innecesario.

Tan sólo un reducido grupo de criollos ilustrados, adheridos a la logia masónica escocesa y de filiación política conservadora, plantearon en 1843 las propuestas monetarias y culturales para poder rescatar a la Academia.⁴⁹ Estos hombres conformaron el núcleo de la *Junta de Gobierno* de la Academia, y mediante su influjo político y financiero, negociaron con el gobierno el control de la Lotería Nacional, que por aquellos años mudó su nombre a *Lotería de San Carlos*. Es decir, no dependió de lo que el gobierno pudiera darle, que para esos momentos hubieran sido sólo migajas. Es curioso observar que entre 1843 y 1860 (años de suma algidez política y penuria hacendaria), la Academia experimentó bonanza financiera.

No hay que olvidar que en ese periodo se desató la guerra contra Estados Unidos (1846-1848); también el general Antonio López de Santa Anna gobernó por última vez e impuso una férrea dictadura (1853-1855); se promulgó la *Constitución de 1857* y finalmente durante tres años (1858-1860) se desató una cruenta conflagración civil conocida como *Guerra de Reforma* entre liberales y conservadores. El estado general del país no pudo ser más deplorable.

⁴⁹ Esther Acevedo, et. al., "Modos de decir: la pintura y los conservadores", en *Historias*, núm. 6, México, INAH, 1984, p. 73.

Extrañamente, en ese mismo espacio físico y temporal, la Academia pudo pagar en poco tiempo los cuarenta mil pesos que se adeudaban de la Lotería, sufragó los pagos atrasados por arrendamiento al Hospital de San Andrés, quien era dueño del inmueble que ocupaba el plantel e invirtió setenta y seis mil pesos en la compra del mismo edificio y unas casas aledañas que fueron añadidas al corpus de la escuela. Se llevó a cabo el arreglo integral del edificio, como el acondicionamiento de los salones para cada una de las clases, compostura de pisos, escaleras, caños, cielorraso, tragaluces, ventanas, gasómetros, galerías, biblioteca, sala de juntas, estudios, fachada, etcétera.⁵⁰

Además, pudo al poco tiempo, traer contratados de Europa a una importante planilla de artistas que vinieron a impartir sus conocimientos a los alumnos –que a la par se multiplicaban–. Se trajo para el ramo de pintura y escultura a los españoles Pelegrín Clavé y Manuel Vilar; para pintura de paisaje y arquitectura a los italianos Eugenio Landesio y Javier Cavallari, y para el grabado en hueco y en lámina a los ingleses Juan Santiago Baggally y Jorge Agustín Periam. Además se contrató a muchos otros profesores mexicanos en las diversas clases de los sectores artísticos que dirigían los maestros europeos, por decirlo en otras palabras atrajo a sí, a lo más granado de la intelectualidad y la ciencia en México. Profesores como el químico Leopoldo Río de la Loza, el médico y anatomista Manuel Carpio, el físico Ladislao de la Pascua y el matemático Joaquín de Mier y Terán entre muchos otros, fueron docentes en esta época de la Academia. Igualmente, por aquellas épocas se implementó un programa de pensiones para los alumnos más destacados y necesitados de cada clase y de becas en el extranjero para los más notables, los que continuaron su preparación en Roma o París.⁵¹ Se puede decir que en este periodo, el cual duró poco menos de diecisiete años, se “consiguió casi de la nada el resurgimiento de las bellas artes.”⁵²

No hay que olvidar que las contrataciones en Europa se llevaron a cabo gracias a los contactos que los miembros de la Junta de Gobierno tenían en el extranjero, a saber: José María Montoya y Manuel Larrainzar que estuvieron como representantes de México ante la

⁵⁰ Eduardo Báez Macías, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, vol. I, UNAM, 1993, passim.

⁵¹ *Idem.*

⁵² Báez, *La enseñanza...*, p. 30.

Santa Sede entre los años de 1839 a 1855 y el coronel Francisco Facio, encargado de la Legación Mexicana en Londres. Los cuales tuvieron la consigna de encontrar buenos artistas con excelentes referencias, entre las que se pedía invariablemente que fuesen católicos. A los cuales se les encargaba además la vigilancia en el aprovechamiento y conducta de los alumnos en Roma, poniendo a su cargo las mesadas de aquellos y la



Membrete de una nota de los hermanos Viya, 25 de enero de 1859. AASC, exp. 10473.

responsabilidad en la compra de muy diversos instrumentos para las clases, como buriles, láminas, pinturas, grabados, libros, revistas, periódicos, colecciones de monedas, álbumes fotográficos, estampas litográficas, estatuas, trozos de mármol, bombas contra incendios,

etc. Igualmente en París, fueron requeridos los servicios de Guillermo O'Brien, quien atendía los múltiples y variados asuntos de la Academia en Europa, comunicándose y remitiéndose todos los encargos mediante la vía Havre-Veracruz. Llegados los objetos a México, la compañía de los hermanos Manuel y Hermenegildo Viya y Cosío, era la comisionada en trasladar dichos objetos y paquetes de Veracruz a la ciudad de México. Todas estas personas normalmente eran nombrados académicos de honor, con lo cual premiaban simbólicamente sus servicios, al tiempo que tendían un lazo de unión, estrechando así las ligas de la Academia con todos ellos.⁵³

Fue así que muchas voluntades se unieron en México y otros países, logrando a través de una interesante red de personas que la Academia incrementara en muy corto tiempo sus colecciones artísticas y formara la primera biblioteca americana especializada en bellas artes. Se establecieron pensiones entre los alumnos más destacados en México, comprándoles sus obras más aplaudidas, se suministraron a todos los alumnos los útiles necesarios para su enseñanza (papel, lápices, pinceles, mármoles, etcétera), se costeaban expediciones e incluso los empleó en la readaptación y embellecimiento del edificio. Se mandó instalar un gasómetro con el cual se consiguió que fuera la primera escuela en

⁵³ Báez, *Guía...*, passim.

poseer alumbrado nocturno con gas. Además, a algunos alumnos se les fue empleando en nuevas clases que iban dilatando la diversidad de estudios en la Academia.⁵⁴

Igualmente se costó el pago de un secretario, un conserje, un portero y varios ayudantes. En una palabra, se hicieron logros que se hubiesen antojado imposibles de haber estado a expensas del erario nacional.

Esto fue logrado gracias a los honestos manejos de que fue objeto la Lotería. Esta limpia dirección se debió a hombres como Javier y Pedro Echeverría, Tomás Pimentel, Joaquín Flores y Honorato Riaño (quienes fungieron como directores de la Lotería y el último como su tesorero); además, el dinero que se le daba a la Academia, era sabia y honradamente dirigido por su Junta de Gobierno, donde figuraron, entre otros, individuos como Lucas Alamán, José Bernardo Couto, José Joaquín Pesado, Manuel Carpio, José Urbano Fonseca, Tomás Pimentel, Luis G. Cuevas, Manuel de la Peña y Peña, José María Bocanegra, José Fernando Ramírez, y algunos más. Sujetos que fueron acaudalados en dinero unos, otros, en saber y consejo y todos reconocidos por su afición hacia las bellas artes. Su administración fue tan eficaz que a un año de tener la Lotería bajo sus manos, pudieron darse el lujo de entregar al gobierno la cantidad de tres mil pesos mensuales. ¿Se podía pedir más? Las condiciones del *invernadero* de San Carlos estaban dadas.⁵⁵

No obstante, los fondos de que disponía la Academia fueron sufriendo mermas considerables, pero no por vicio o mala administración de ellos, sino por extracciones y contribuciones impuestas. Los efímeros gobiernos de entonces, lo mismo conservadores que liberales, estuvieron a la competencia para gravar la renta de la Lotería,⁵⁶ imponiendo la obligación de sufragar diversos y subidos gastos: como los del Hospicio, las correccionales, la Casa de Mendigos, el Hospital de Mujeres Dementes y la mitad del

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Sus caudales atrajeron miradas codiciosas de los gobiernos en turno, los que exigieron fuertes "préstamos". Los solicitantes fueron: José Joaquín de Herrera, Juan Bautista Ceballos, Antonio López de Santa Anna, Ignacio Comonfort, Félix Zuloaga y Miguel Miramón. Los dos más destacados demandantes fueron De Herrera y Comonfort, llevándose las palmas éste último, quien en el lapso del 21 de diciembre de 1855 al 30 de diciembre de 1857, solicitó 123 675 pesos; De Herrera extrajo la nada despreciable suma de 93 911 pesos. Los más moderados fueron los Zuloaga y Santa Anna, extrayendo respectivamente las sumas de 32 500 y 35 000 pesos. *La Lotería de la Academia de San Carlos (1841-1863)*, México, INBA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1987, p. 166.

presupuesto del ministerio de Relaciones. Y, aun así, la Academia cubría el total de estos y caminaba adelante. Pero como se acudió al ruinoso expediente de los préstamos extraordinarios, cuantiosos y continuos, la marcha de la Academia se hizo en extremo difícil al fin de la administración de Bernardo Couto en 1860.⁵⁷

Cabe mencionar que no sólo el gobierno central repetía exacciones sin coto ni medida, sino que también los gobernadores de los Estados y aún los jefes militares ocupaban como propios los productos que recaudaban las colecturías foráneas, agotando así por todos lados los fondos de la Academia.⁵⁸ Finalmente en 1861, el gobierno de Juárez le quitó a la Academia el control de la Lotería.

Resulta que pese a la infinidad de avatares sufridos, de 1843 a 1860, se logró acondicionar al plantel de San Carlos para que en su seno brotaran buen número de artistas plásticos, o dicho en forma metafórica al estilo de Sojo y Revilla, floreciera una gran cifra de bellas flores, de las cuales, muchas de ellas, murieron al salir de los tapias de la Academia, a la vida real.

Este plantel constituyó uno de los experimentos educativos más extraordinarios, pues como apuntó el arquitecto Manuel Francisco Álvarez –quien vivió esa época como alumno–, “fue un establecimiento verdaderamente popular y democrata”, en el se impartían cursos gratuitos, diurnos y nocturnos “y el crédito que alcanzó la enseñanza que impartía fue tal, que raro era el niño o joven que no concurriera al establecimiento y por consiguiente produjera el resultado que se deseaba, que era difundir” la práctica del dibujo y el gusto por las bellas artes.⁵⁹

El establecimiento atrajo a muchos jóvenes soñadores que deseaban descollar como artistas plásticos, Ramón Sagredo fue uno de ellos. Como ya dije, llegó a San Carlos en 1852, año en que el plantel gravitaba en condiciones excepcionales, y en que otros establecimientos de estudio, aunque con más dificultades económicas, completaban el cuadro de una pujante sociedad que anhelaba una realidad distinta a la que le ofrecía su clase política. No por nada en aquel año el movimiento intelectual había adquirido grandes

⁵⁷ Manuel Gustavo Antonio Revilla, *Obras*, México, Imp. de V. Agüeros, 1908, pp. 114, 150 y 175.

⁵⁸ *El Mexicano*, 4 de octubre de 1866, p. 119

⁵⁹ Manuel Francisco Álvarez, *Manuel F. Álvarez, algunos escritos*, México, SEP. INBA, 1982, p. 20.

proporciones y era de notarse en la juventud “una extrema vitalidad de espíritu e imaginación” y un insaciable “deseo de saber”.⁶⁰

Sagredo se adscribió a las clases y enseñanzas del profesor catalán Pelegrín Clavé, que por aquellas épocas generaron un movimiento artístico que se denominó *Escuela Moderna Mexicana*, pero a la cual prefiero llamarle, para identificarla más claramente, *Escuela de Clavé*.

2.2. La Escuela de Clavé

Cuando el barcelonés Pelegrín Clavé (1811-1880) llegó a México en enero de 1846, no encontró en México ninguna escuela pictórica, *ni buena ni mala*, según expresó una mañana de los últimos meses de 1860, cuando charlaba sobre historia de arte mexicano con el presidente de la Junta de Gobierno de la Academia, Bernardo Couto y su primo hermano, el político y escritor José Joaquín Pesado.

Clavé afirmó, que al no hallar nada en que basar sus enseñanzas, había comenzado a instruir a sus discípulos según sus propias observaciones y trato con otros artistas en sus viajes por Italia, España y Francia.⁶¹

Couto agregó que las obras de los discípulos de Clavé –entre ellos Sagredo– daban lustre y brillo a la Academia, añadiendo que no quedarían oscurecidos al lado de los pintores mexicanos de cuño novohispano, señalando que a favor de los primeros se notaría siempre una superior instrucción, un conocimiento más fundamental del arte, un gusto formado con la vista y el estudio de los más excelentes modelos que conoce la pintura.⁶²



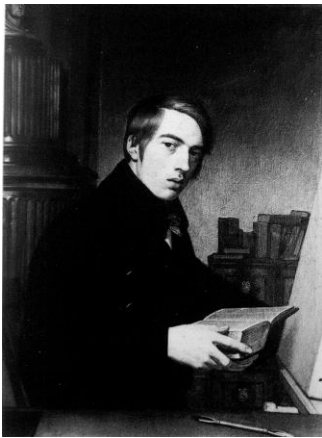
Pelegrín Clavé, *Autorretrato*, 1835.

⁶⁰ Enrique de Olavarría y Ferrari, *México a través de los siglos*, tomo VIII, México, editorial Cumbre, 1988, p. 334.

⁶¹ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, FCE, 1947, pp. 115 y 116.

⁶² *Ídem*, pp. 116 y 117.

Pelegrín Clavé fue educado en la Academia de San Lucas de Roma, bajo la dirección de Tomás Minardi, donde los discípulos se formaban conforme a máximas sólidas y severas del arte; le hicieron pintar cuadros acorde a una sociedad profundamente religiosa –como lo era también la mexicana en ese entonces–, apoyaba las ideas de Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), pintor y grabador alemán, quien formó una escuela purista con otros artistas alemanes llamada de los *nazarenos*, que aspiró a un renacimiento de la religión del arte, que proponía el rescate de las figuras medievales de Giotto y Fray Angélico y que se oponía al Renacimiento, al Barroco y a la sensualidad en el arte. El



Johann Friederich Overbeck,
Autorretrato, 1809.

grupo de Overbeck desarrolló una vida semejante al estilo de los monasterios pero con artistas en el convento de San Isidro de Roma.

Durante la distribución de premios que se hizo en diciembre de 1863, ya establecida la *Regencia del Imperio* de Maximiliano, Clavé pronunció un revelador discurso donde expresó sus ideas de cómo debía ser la pintura. Manifestó estas

palabras a los discípulos:

“Proseguid animosos en vuestros estudios, avanzad siempre en la difícil y ardua carrera de las nobles artes [...] Ved que un laurel impercedero va a coronar vuestras frentes, y no permitáis que el ocio y el descanso os lo arrebaten. Pensad en que pronto debéis ser los *sostenedores de lo moral y bello en las artes* [...] Dad a vuestras obras el carácter conveniente a cada una, *pero siempre cristiano*”. [Añadiendo que jamás alcanzarían la gloria] “descendiendo al mezquino y bajo terreno de las pasiones humanas.”⁶³

La empresa de Clavé al llegar a México no se limitaba a mejorar la enseñanza de la pintura, sino que implicaba, la rápida formación de discípulos en el nada largo plazo de su contrata original, necesitaba atraer nuevos alumnos y crear un gusto en el público para obtener compradores que sostuvieran a los primeros.

Todo mundo tenía sus ojos puestos en la Academia, la fama de Clavé por su procedencia de Roma y el aliciente de las restablecidas pensiones atrajo “buen número de

⁶³ Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo II, pp. 102 y 103.

alumnos” que anhelosos acudieron a recibir las enseñanzas del nuevo maestro.⁶⁴ Por su parte, Clavé correspondió con dedicación a la confianza que recibió de sus jóvenes discípulos. Además, su notoriedad le permitió retratar a un buen número de personajes de las altas esferas sociales de México.

Entre el primer grupo de discípulos destacaron: Santiago Rebull, José Salomé Pina, Rafael Flores, Juan Manchola, Felipe Gutiérrez, Joaquín Ramírez, Juan Urruchi y Lorenzo Aduna; además de dos paisajistas: Jesús Cagide y Anacleto Escutia. Más tarde se formó un segundo grupo, que no tardó en integrarse al primero, sobresaliendo por sus aptitudes y conocimientos, Ramón Sagredo, Felipe Castro, Tiburcio Sánchez, José Obregón, Fidencio Díaz de la Vega, Gregorio Figueroa y Petronilo Monroy.

En torno al régimen de instrucción, el propio pintor lo resumió así:

“Sobre el método de enseñanza será bueno que el joven que quiere dedicarse a la pintura por carrera, antes de principiar el dibujo de figura, aprenda los rudimentos de Arquitectura, de perspectiva, y, contemporáneamente, los de ornato o adornos; se supone que deba conocer las figuras más usadas en Geometría; con estos preliminares, que si no se aprenden de joven, no se tiene más adelante paciencia, se harán rápidos progresos en el dibujo de figura, se comprenderán fácilmente los escorzos, el principio del claro y el oscuro, porque en los principios de Arquitectura y perspectiva se estudiarán las reglas generales de claroscuro, etcétera.”⁶⁵

Su enseñanza fue esencialmente práctica, hizo aprender a sus discípulos los procesos técnicos en el más corto tiempo posible, con la mira de que ejecutaran cuadros y que se observaran rápidamente los adelantos de su enseñanza. El maestro, literalmente los tenía trabajando en diversos estudios por mañanas, tardes y noches: tanto en dibujo del yeso y del modelo vivo, como copiando y ejecutando cuadros. Los alumnos propiamente hacían su vida en el taller, con lo cual avanzaban rápido en la técnica. Para formarles el gusto, les daba a calcar grabados de cuadros de la escuela alemana moderna, por la que mostraba Clavé marcada predilección, singularmente por las obras de Overbeck, Kaulbach y Cornelius.⁶⁶ Clavé hizo grandes reformas a la enseñanza, haciendo énfasis en la parte

⁶⁴ Revilla, *Obras*, p. 124.

⁶⁵ Pelegrín Clavé, *Lecciones estéticas*, México, UNAM, 1990, p. 31.

⁶⁶ Revilla, *Obras*, p. 125.

pedagógica, fundó toda la enseñanza en el taller, en el trabajo en común de todos los alumnos, creando entre ellos el estímulo, la confraternidad y el amor a la profesión.⁶⁷

Cuando se disponían a ejecutar cuadros originales, oían de labios de su maestro algunas observaciones relativas a la composición; aun cuando llegaron a darse casos en que acudían a Clavé y éste les daba un apunte hecho por él mismo, facilitándoles el trabajo a sus alumnos. Se culpó a Clavé de que, para trabajar aprisa y presentar resultados inmediatos hacía esto recurrentemente, dejándoles tan sólo, como se dice vulgarmente, meter color, y esto a la manera del maestro, matando por decir así, toda individualidad, toda iniciativa particular.⁶⁸ Lo cual pudiera haber sido algunas veces, pero no siempre, ya que esto sería desconocer toda distinción y mérito entre sus discípulos.

Manuel G. Revilla apunta que los discípulos de más talento y facultades, esbozaron en sus pinturas rasgos de su carácter personal, pugnando por no dejarse subyugar por las imperiosas indicaciones de su maestro. En Santiago Rebull veía “*el sentimiento de la bella forma*”, en Rafael Flores un “*misticismo un tanto femenino*”, en Joaquín Ramírez “*la facilidad y soltura de ejecución*” y en Ramón Sagredo observó a “*la soñadora imaginación*”.⁶⁹

Para que se comprenda la dificultad que tenía que enfrentar Clavé en sus clases, cito un incidente: Cuando se recibió en la Academia desde Europa, el magnífico cuadro *El sacrificio de Abraham*, obra del pensionado Santiago Rebull. Después de haberlo estudiado y admirado detenidamente, Clavé lo llevó ante sus discípulos y les preguntó: — *¿Qué les parece?* Aquellos con la insustancialidad propia de los mozos poco ilustrados, le contestaron: — *Señor, nos parece bonito*. No satisfecho Clavé con tan vulgar respuesta, insistió: — *Pero díganme ustedes ¿qué es lo que ante él sienten?* — *Pues nada, señor*, le replicaron. Oyendo lo cual, sobradamente contrariado y algo airado, a su vez les repuso: *Pues es natural que no sientan nada, porque estas obras están hechas para que las sientan*

⁶⁷ Álvarez, *op.cit.*, p. 111.

⁶⁸ *Ídem*.

⁶⁹ Revilla, *Obras*, pp. 130 y 131.

*y estimen las personas ilustradas y a ustedes aún les falta mucho para que lleguen a serlo.*⁷⁰

El ideal estético de la época era el *romanticismo clasicista*, el cual mezclado con los ideales *nazarenos* introducidos por Clavé, dieron por resultado una escuela artística que como había mencionado anteriormente se denominó *Escuela Moderna Mexicana* y que hoy prefiero nombrar como *Escuela de Clavé*, la cual tuvo gran aceptación por ir acorde al pensamiento de gran parte de la sociedad de los años cincuenta del siglo XIX. Sus características formales fueron básicamente: colores crudos y brillantes, corrección en el dibujo, amaneramiento al estilo de Dominique Ingres, filiación por temas bíblicos y un dulce sentimiento con una afectación romántica, que agradó mucho a los espectadores.

La *Escuela de Clavé* gozó de gran prestigio cerca de dos décadas, pues a decir de la prensa, debido al “constante celo”, “rara instrucción” y “trato fino y amable” de Clavé, éste se había granjeado “las simpatías de sus números discípulos”.⁷¹ Sin embargo, en la década de los sesenta, su estilo comenzó a ser cuestionado. Comenzando lentamente a decaer, ocaso que se prolongó hasta finales del siglo XIX, pues sus alumnos, que siguieron al frente de la enseñanza de la pintura, repitieron los métodos de enseñanza y muchos de los preceptos de Clavé.

Un enérgico crítico de la *Escuela de Clavé* fue el archiduque Maximiliano, quien después de visitar la exposición de 1865, dijo que había “visto con sumo disgusto la mala dirección” que regía en la Academia. Vio la necesidad de reformar integralmente al plantel o de plano disolverlo, asegurando que los alumnos egresados no eran más que *proletarios* que recibían el nombre de *artistas*. Al referirse a Clavé, indicó que en Europa era un pintor de último rango, que fue traído haciendo formidables gastos y que sólo había logrado arruinar el colorido, dando por resultado “cuadros de figuras con los colores del arco iris”.⁷²

En particular, la *Escuela de Clavé* encontró a un crítico feroz en el célebre liberal Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), quien en 1874 –seis años después de que Clavé

⁷⁰ *Ídem*, p. 345.

⁷¹ Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo I, p. 354.

⁷² AGN, *Gobernación, Segundo Imperio*, vol. 72, exp. 3, foja 1v.

había regresado a España–, aún veía la dura mano del preceptor catalán que se resistía a huir del plantel. Altamirano escribió:

“En nuestro humilde concepto, pues, la Academia Nacional de Bellas Artes ha permanecido estacionaria, consagrada a su tarea imitativa y con la sola excepción de algunos pocos artistas, cuya imaginación atrevida e independiente ha sabido romper las trabas impuestas desde hace tiempo a la juventud por una rutina apasionada y por una influencia dañosamente personal.”⁷³

A decir de Altamirano, la crítica era benévola en demasía, lo cual era nocivo para cualquier pintor o escultor, y que muchos se creaban una idea errónea de su trabajo y terminaban por enamorarse de sus errores.

Bajo los cánones de la *Escuela de Clavé* se desarrolló la obra y el sentimiento artístico de Sagredo. En sus óleos es visible su influjo y comparte con ella temática, colorido y gusto. Más adelante, al analizar su legado, precisaré algunos rasgos que le conceden un sello distintivo.

2.3. *Su vida de académico*

Ramón Sagredo, vivió en un ambiente artístico privilegiado. Sus compañeros de clase y demás condiscípulos integraron un grupo de jóvenes inquietos entre los que reinaba “trato íntimo” y “armonía” lo que hacía que todos estuvieran al tanto de los trabajos que se ejecutaban en todos los talleres;⁷⁴ así arquitectos, escultores, grabadores y pintores se retroalimentaban, y sin que lo comprendieran cabalmente, su educación era más integral. Científica y artística al mismo tiempo.

Sagredo fue conocido por maestros y alumnos como un muchacho que poseía naturales cualidades para cultivar el arte de la pintura. Sobre su vida personal se desconoce prácticamente todo, sin embargo, se han rescatado algunas noticias que hacen referencia a su carácter e inclinaciones artísticas.

A handwritten signature in black ink, reading 'Ramón Sagredo', with elaborate flourishes and a large, decorative initial 'R'.

Autógrafo de Ramón Sagredo

En una carta autógrafa de Sagredo, escrita el 6

⁷³ Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas*, tomo XIV, México, CONACULTA, 1989, p. 112.

⁷⁴ Álvarez, *op.cit.*, p. 105.

de febrero de 1861, se dice apasionado desde sus “primeros años al bellissimo arte de la pintura”, añadiendo que todo su anhelo se reducía en llevar a cabo sus aspiraciones ingresando a un plantel como el de San Carlos y dedicarse al estudio de dicho arte “bajo la dirección de artistas distinguidos y de mérito.”⁷⁵

Cuando ingresó a la Academia, sus recursos económicos fueron limitados, por lo cual requería aprovechar ampliamente sus primeros años de estudio, en los cuales, seguramente fue sostenido monetariamente por sus padres que vivían en el Real del Monte.

Ganó una pensión de 180 pesos anuales en la Academia, la cual empezó a gozar desde el 1º de enero de 1854, esta le fue concedida por su cuadro original *El apóstol Santiago el Menor* y por un *Torso de guerrero*, obras que fueron calificadas de “buen dibujo y fina ejecución” por la prensa de la época.⁷⁶ Concurrió por dicha gratificación con Fidencio Díaz de la Vega y Esteban Ortiz, los cuales tuvieron que desarrollar para concursar temas idénticos.⁷⁷ La beca duraría seis años, es decir terminaría el 31 de diciembre de 1859; sin embargo, a petición del mismo alumno se le extendió en dos ocasiones, la primera vez por el año de 1860 y la segunda por el bienio de 1861-62. Sagredo permaneció once años en San Carlos, nueve de ellos pensionado.

Esta ayuda económica le fue de gran utilidad, pues afirmó que atendiendo a la escasez de recursos con que contaba para cultivar un arte que le absorbía mucho tiempo y demandaba un estudio sostenido y laborioso, sus “deseos fueron satisfechos más allá de lo que hubiera podido aspirar”. Agregó que bajo la generosa “sombra protectora” de la Junta Directiva de la Academia y gracias a la solicitud “verdaderamente paternal de los profesores” pudo permanecer subvencionado en el plantel, logrando según él “pequeños adelantos” en el ramo de la pintura, con lo que pudo presentar en diversas exposiciones cuadros que le merecieron calificaciones honrosas, lo que probaba –según Sagredo– no tanto que tuviese “genio artístico”, pero si al menos, que había procurado corresponder con aplicación a los favores que se le dispensaban.⁷⁸

⁷⁵ AASC, exp. 6369.

⁷⁶ Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo I, p. 358.

⁷⁷ Las obras fueron presentadas en la sexta exposición de enero de 1854. Se ignora su paradero.

⁷⁸ AASC, exp. 6369.

Por otra parte, Manuel F. Álvarez, refiere que entre los discípulos de Clavé había “verdaderos genios”, alumnos que valían por sí mismos, que tenían una personalidad bien marcada, que no eran simplemente pintores que conocían la técnica, sino que eran artistas con “voluntad propia” e “inspiración revelada”. Como ejemplo refiere un anécdota en el cual se hallaba Sagredo en la Academia pintando su *Jesús en el camino al castillo de Emmaús*, cuando en la corrección que Clavé hacía a sus discípulos, le tocó su turno. El maestro tomó asiento, cogió pinceles y paleta, y se puso a corregir una manga del brazo suelto del Jesús, a lo que Sagredo manifestó desagrado que fue notado por sus compañeros. Inmediatamente que Clavé se levantó del asiento y pasó a corregir a otro alumno, Sagredo cogió la espátula y levantó la pintura que el maestro había puesto. No era así como el joven académico había imaginado la composición de su obra, y “aún en ese simple detalle” no consintió en que fuese modificada.⁷⁹

La relación de Clavé con sus pupilos fue voluble, pues se mostraron tanto fielmente adheridos a su persona y sistema de enseñanza, como resueltos a no continuar bajo su tutela. La primera faceta se manifestó en 1855, cuando el general Santa Anna, mediante un decreto intentó relevar a Clavé como director de pintura, e imponer en su lugar al pintor mexicano Juan Cordero. Ante esto, los alumnos de Clavé (entre ellos Sagredo) remitieron a la prensa una carta donde exhortaban revocar el decreto, pues consideraban usurpados los derechos de la Junta de Gobierno de la Academia y traspasados los estatutos del plantel. Alegaban que la orden resultaría “funestísima” y desgraciada para el porvenir de cerca de cincuenta alumnos que se habían “nutrido con el sistema de otra escuela muy diversa” de la del señor Cordero. Además, apuntaban que en Clavé no sólo veían al maestro que los conducía por la senda del saber con sus máximas llenas de sabiduría, sino que también al “padre amoroso” que veía en ellos a sus hijos.⁸⁰

Cerca de cinco años después, la lealtad de sus discípulos se transformaría. El 27 julio de 1860,⁸¹ poco más de veinte de ellos, que se definieron como “naturales de la República y por consiguiente defensores de la nacionalidad”, suscribieron una carta en la

⁷⁹ Álvarez, *op.cit.*, p. 117.

⁸⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de octubre de 1855, p. 3.

⁸¹ Aún en poder los conservadores con Miguel Miramón en la presidencia, pues los liberales entraron a la ciudad de México hasta enero de 1861.

que solicitaban remover de su puesto a Clavé y poner en su lugar, de manera interina, a su “compatriota” Santiago Rebull, mientras se organizaba una competencia entre éste pintor y el pensionado en Europa José Salomé Pina. Otra vez se halló a Sagredo entre los firmantes.⁸²

Sería fácil entender este cambio de postura, si se hubiera suscrito la primera carta bajo un gobierno conservador y la segunda bajo uno liberal, suponiendo así que fueron solicitadas a los alumnos bajo presiones políticas. Sin embargo, ambas fueron hechas bajo jefaturas conservadoras y estando en la presidencia de la Junta de Gobierno del plantel la misma persona: José Bernardo Couto –quien renunció a fines de agosto de 1860 alegando “enfermedad” y siendo sustituido por José Fernando Ramírez–. Creo que las manifestaciones estudiantiles florecieron espontáneamente, sin embargo, no se descarta la posibilidad de que alguna mano –dentro o fuera de la Academia– moviera sus influencias en torno a los pupilos, pues las agitadas aguas de la política mexicana buscaban campos de batalla en cualquier sitio.

No obstante la versatilidad en la lealtad de sus estudiantes, el pintor catalán nunca se tornó revanchista, ni se negó a reconocer los méritos de sus alumnos. Tan sólo unos meses después de que Sagredo suscribiera la segunda petitoria, éste solicitó y obtuvo de su educador una elogiosa recomendación para que le fuera extendida su pensión por los años de 1861 y 1862. Clavé escribió sobre su pupilo:

“El exponente posee un verdadero talento para el arte y podrá obtener grandes adelantos si sigue sus estudios. No teniendo a su familia en México, ni contando con otros recursos que los de la pensión, creo es muy atendible la súplica que eleva a esta protectora Junta. México, 17 de febrero de 1861. *P. Clavé* [rúbrica].”⁸³

Por otra parte, el archivo de la Academia, deja entrever que los discípulos de Clavé constituyeron un grupo unido y hermanado, los cuales se coordinaban para apoyarse y efectuar algunas peticiones. Sagredo aparece en algunas solicitudes concernientes a su ramo o al de todos los sectores de estudio; como cuando pidieron en octubre de 1856 se hiciera

⁸² AASC, exp. 5766.

⁸³ AASC, exp. 6369.

efectivo el reparto de diplomas y medallas a los alumnos premiados en el ramo de pintura,⁸⁴ cuando requirieron se les pagaran las obras que la escuela les compraba⁸⁵ o cuando en julio de 1860 pidieron se aceptaran los servicios que gratuitamente ofrecían los profesores Velázquez y Muñoz para las clases suprimidas de inglés y francés.⁸⁶

Esta generación estudiantil vivió situaciones excepcionales. Educados bajo cánones artísticos precisos y preceptos morales muy estrictos, los alumnos de la *Escuela de Clavé* pertenecieron a un grupo que ostentó un status social de notable valor dentro de las élites intelectuales mexicanas de la segunda mitad del siglo XIX. Nacieron, crecieron y se desarrollaron en el periodo de formación de la nación mexicana y bajo el amparo e influencia de notables personalidades de la sociedad y la política.

El primer año de enseñanza de Sagredo en la Academia, lo vivió bajo el gobierno del general Mariano Arista, en esas mismas fechas supo –el 17 de septiembre de 1852– de la muerte del presidente de la Junta de Gobierno, Francisco Javier Echeverría Migoni (1797-1852), que tanto había contribuido al resurgimiento del plantel y quien además de ser un rico comerciante y agiotista, había sido Secretario de Hacienda (1834, 1836-1841) y Presidente de la República (septiembre-octubre de 1841). A los pocos días de la muerte de Echeverría se fraguó un plan para el derrocamiento de Arista y el regresó de Antonio López de Santa Anna a la silla presidencial.

Echeverría, fue sucedido en la presidencia de la Junta por el notable político conservador Manuel Díez de Bonilla, quien fue también trascendental artífice de la resurrección de la Academia y quien vivió en Roma, y según noticias periodísticas, fue quien, rico de gusto y de pasión por el arte, “se encerró con el general Santa Anna” y le hizo notar que la Academia y la Lotería se hallaban en una decadencia deplorable y le propuso levantar las dos corporaciones, poniendo a disposición del proyecto su “talento privilegiado en materias financieras”.⁸⁷ Su relación con la Academia fue estrechísima, pues

⁸⁴ AASC, exp. 5644.

⁸⁵ AASC, exp. 5754.

⁸⁶ AASC, exp. 5771.

⁸⁷ *El Pájaro Verde*, 20 de agosto de 1864, p. 1.

La figura de Bonilla ha sido poco estudiada pese a su relevancia. Fue ministro en Centroamérica y Colombia en 1831 (bajo la instrucciones de Lucas Alamán), Secretario de Relaciones Exteriores en 1835, enviado por el Congreso en 1836 para arreglar ante la Santa Sede la cuestión del Patronato, Ministro de Relaciones y

además de ser reconocido como un prestigioso amante y protector de las artes, de haber fungido como presidente de la Junta del plantel en los años de 1852 y 1853, también fue nombrado *secretario perpetuo* del mismo.

La influencia que Díez de Bonilla tuvo sobre la sociedad mexicana y en particular en las clases elitistas, aún no ha sido estudiada debidamente, basta recordar el *Código completo de urbanidad y buenas maneras*,⁸⁸ cuya lectura se implantó entre las familias de la clase media de la ciudad de México hacia mediados del siglo XIX. De facto el *Código completo*... aparece como un extraordinario vestigio de un mundo moral y cultural que dejó de existir hace más de un siglo. La dimensión que alcanzó su circulación sólo es proporcional al rigor del olvido que le deparó el paso del tiempo. Tan sólo en la ciudad de México se vendieron aproximadamente setenta mil ejemplares, esparcidos en dieciocho ediciones.⁸⁹

En otro sentido, el carácter inquieto de Ramón Sagredo muy probablemente hizo que estuviera al tanto de los notables acontecimientos que acaecían en la capital del país. Lo que lo llevó a saber en junio del 1853 –mismo mes y año en que se concretó la venta de la Mesilla– de la muerte de Lucas Alamán –jefe del partido conservador y benefactor de la Academia–. Vivió al igual que todos los habitantes de la ciudad de México, las extravagancias presidenciales y padeció los singulares nuevos impuestos con los que Santa Anna creyó salvaría el aprieto económico en que se encontraban las arcas de la nación.

Y mientras, Sagredo seguía afanoso y aplicado en sus estudios artísticos, al tiempo que era premiado con una pensión en 1854, probablemente vio con complacencia cómo el país se arremolinaba en torno al Plan de Ayutla para derrocar al dictador. Indudablemente se enteró de la convocatoria para la creación del Himno Nacional Mexicano, concurso que fue calificado por tres personajes cercanos a la Academia: José Bernardo Couto –quien sucedió en la presidencia de la Junta de Gobierno a Bonilla–, José Joaquín Pesado y Manuel Carpio.

Gobernación durante la dictadura de Santa Anna. Jefe del Partido Conservador y Gran Cruz de la Orden de Guadalupe.

⁸⁸ Manuel Díez de Bonilla, *Código completo de urbanidad y buenas maneras*, tomo I, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844.

⁸⁹ Manuel Aguirre Castro, *Una editorial en el Porfiriato*, Tesis de Maestría, México, UIA, 1995, p. 75.

La pregunta que salta ahora es: ¿de qué manera el carácter y la posición de la multiplicidad de personajes que rodearon a los alumnos de San Carlos habrán impactado en su formación académica y personal?

Al tiempo que Sagredo recibía premios y distinciones en la Academia, supo de la caída y escapatoria de Santa Anna en agosto de 1855. Como curioso e inquieto estudiante que fue: ¿qué impresión habrá causado este hecho en la púber imaginación de Sagredo?, ¿qué cuerdas habrán tocado los subsiguientes acontecimientos políticos?, ¿estarán de alguna manera relacionados con la creación de sus más notables obras: *La muerte de Sócrates*, en 1856 y *Jesús en el camino de Emmaús*, en 1857?

Mientras se desarrollaba la guerra civil de tres años entre liberales y conservadores, Sagredo cumplía la encomienda de su escuela de pintar veinticuatro retratos de notables artistas y sabios en la galería dorada (proyecto inspirado en el célebre *Hemiciclo* de Paul Delaroche en la escuela de Bellas Artes de París), que preparaba arquitectónicamente Javier Cavallari y que le fue encomendada especialmente a Ramón debido a la destreza en la ejecución de cuadros demostrada en sus trabajos escolares.

Personalidades, acontecimientos políticos, movimientos intelectuales y sociales, amigos, condiscípulos, maestros, etcétera... todo debió de influir en Sagredo, y por ende, en su legado plástico.



Buen Abad, *Galería Clavé*, 1897.
Albúmina. Fototeca Academia de San Carlos.

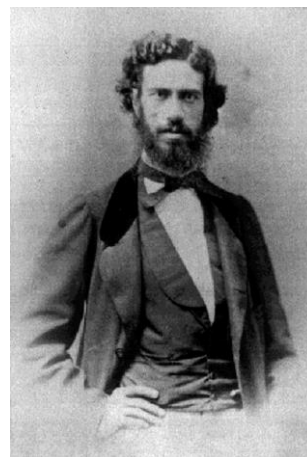
2.4. *La búsqueda de un lugar*

Mientras el país se desangraba debido a la guerra civil, Sagredo colaboraba en la factura de veinticuatro retratos octagonales de sabios y artistas, que fueron pintados *in situ* en la parte alta de la nueva galería que el profesor de arquitectura, Javier Cavallari, construía con celeridad –antes de que los gobiernos acabaran con los recursos de la Lotería– al interior del plantel. Recinto que se le bautizó con el nombre de *Galería Clavé*.

Ramón sabía que el segundo aplazamiento de su pensión era el último y que tendría que abandonar el cálido invernadero, el cual comenzaba a desmoronarse y fenecería con el triunfo de los liberales que ingresaron a la capital en enero de 1861. El gobierno de Juárez intervino todos los ramos de la administración, incluyendo la instrucción pública; a la Academia de San Carlos la despojó de la renta de la Lotería y las penurias económicas para el plantel volvieron. Los profesores y los alumnos pensionados comenzaron a resentir la escasez de recursos, varias cátedras fueron suprimidas, algunos profesores las impartieron gratuitamente en sus domicilios y muchos escolares abandonaron sus estudios ante la poca protección del gobierno juarista. El presidente de la Junta de Gobierno de la Academia, José Fernando Ramírez, renunció y aquella fue disuelta.

Sagredo comenzó a descuidar su puntualidad y disciplina como alumno. Tuvo un primer problema con el nuevo director general de la Academia, Santiago Rebull, prácticamente cuando acababa de renovar su pensión por segunda ocasión.

Rebull, el 1º de mayo de 1861, hizo una denuncia ante el Ministro de Instrucción Pública, en la cual informó que los pensionados Ramón Sagredo y Celso Zavala “a pesar de no haber concurrido a los estudios”, iban en “algunas ocasiones a trastornar el orden y distraer con sus conversaciones a los alumnos”. Rebull solicitó para estos casos se diera una resolución, pues decía que si los discípulos que por enfermedad dejaban de concurrir a la Academia debía tenerseles consideración, a los que no tuviesen una razón tan atendible debía exigírseles que con toda puntualidad dieran el lleno debido a sus obligaciones.⁹⁰ Esto no debió llegar más allá de una llamada de atención a dichos alumnos, incitándolos a que concurrieran regularmente a clases. Ya que a pesar de haber podido descontarles una parte proporcional de su dinero, no lo hizo.



Santiago Rebull

Los años de Sagredo bajo el cobijo de la Academia estaban por concluir. Había que buscar un lugar seguro para poder sobrevivir y situarse fuera del alcance de la miseria.

⁹⁰ AGN, *Instrucción Pública y Bellas Artes*, caja 1, exp. 14, foja 1v.

Pocos meses después, llegó la oportunidad de no abandonar el plantel, al estar vacante la plaza de profesor de *Dibujo de ornato*, por la muerte de su titular, el pintor Juan Manchola.

En mayo de 1861 se convocó a concurso para proveer el puesto y participaron como opositores los alumnos Petronilo Monroy, Fidencio Díaz de la Vega⁹¹ y Ramón Sagredo. Los sinodales fueron los maestros Javier Cavallari, Eugenio Landesio y Pelegrín Clavé.

Al trío de becarios se le requirió certificado de los premios que habían obtenido. Clavé avaló siete premios a Sagredo, tres a Díaz de la Vega e igual número a Monroy. La disputa comenzó el 1º de julio, día en que iniciarían las tres pruebas artísticas que definirían al nuevo docente de San Carlos.⁹²

El concurso estuvo sujeto a rigurosas reglas para evitar suspicacias entre los antagonistas o favoritismos de parte de los sinodales. La contienda se desarrolló en condiciones de igualdad, tiempos estrictos y bajo la celosa mirada del secretario Jesús Fuentes y Muñiz. Cada trabajo fue marcado con una contraseña, sellado y firmado, cuidando que no se supiera el nombre del autor.⁹³

La primera prueba consistió en ejecutar en doce horas –repartidas en dos días, mañana y tarde– una acuarela de un ornato en relieve escogido por Cavallari, quien tuvo cuidado de disponer de la colocación del mismo. Los opositores tomaron por sorteo el lugar desde donde harían su prueba, se descubrió el modelo y comenzó el examen, impidiendo comunicación o distracciones entre ellos.

La segunda prueba radicó en ejecutar, en el término de cinco días –ocho horas útiles en cada uno, mañana y tarde–, una pintura al óleo de un grupo formado con flores y hojas, el profesor Landesio indicaría y procuraría colores, telas y materiales que le parecieran más apropiados. Este escrutinio se rezagó porque a los opositores no les agradó la clase y el tamaño de la tela que se les dio, ocupándose en preparar aquellas y en buscar las flores que habrían de colocar en el jarrón blanco que sirvió como parte del modelo. Pasando esto, todo se llevó con normalidad, a excepción de que Monroy se sintió por momentos algo enfermo.

⁹¹ Este alumno fue nombrado profesor interino de la clase.

⁹² AASC; exp. 5931.

⁹³ *Idem*.

La tercera y última prueba consistió en ejecutar en seis horas el croquis de una composición de ornatos mezclados con figuras y en base a aquel elaborar, en veinticuatro horas divididas en varios días, lo mismo pero lavado con colores. Cavallari propuso tres temas y por sorteo se eligió el diseño de una pared con puerta circular, teniendo que decorarlo con relieves en bronce y oro. La prueba trascurrió con normalidad, aconteciendo que tanto Sagredo como Monroy manifestaron por instantes sentirse indispuestos.⁹⁴

El 20 de julio se tuvieron las calificaciones, y en presencia de sinodales, opositores, secretario y director, fueron descubiertas las contraseñas, se abrieron los sobres donde se revelaba la identidad de los ejecutantes y se anunció quien había tenido el primer lugar. Resultando que Monroy obtuvo veintiún puntos de calificación, Díaz de la Vega diecinueve y Sagredo dieciocho.

	Primera prueba	2ª prueba	3ª prueba	Sumas
Nº	Nº 2	Nº 4	Nº 12	18
Δ	Nº 3	Nº 6	Nº 12	21
X	Nº 1	Nº 6 con recomen- dación	Nº 12 con recomen- dación	19 con recomen- dación

Contraseñas y calificaciones de los opositores. AGN, *Instrucción Pública y Bellas Artes*, caja 1, exp. 24.

Dicho lo anterior, todos firmaron de conformidad, a excepción de Ramón Sagredo, protestando sobre el fallo de los sinodales. Diciendo que

el “público conocedor de nuestro desgraciado país” diría si su calificación, que le impedía firmar el término del concurso, era errónea o bien fundada.⁹⁵ Se dispuso que los obras serían expuestas al público, pudiendo después los alumnos no ganadores solicitar sus trabajos.

Dos días más tarde, Sagredo remitió una carta al Ministerio de Instrucción Pública, quejándose de lo sucedido en el concurso, expresando que “en nombre de la patria y la civilización toda” y en consideración del “bien público” había protestado reconocer como legal la calificación hecha por los tres sinodales, en razón de que era palpable la superioridad de las obras del opositor número uno, Fidencio Díaz de la Vega, sobre las del número tres, Petronilo Monroy. Solicitando que se calificasen las indicadas obras por una “*junta de artistas de fuera de la Academia.*”

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

Argüía Sagredo, que si la diferencia que alegaba en favor de Díaz de la Vega no fuera tan notable, no expondría sus conocimientos a la “calificación universal”, pero como así opinaban “los académicos de mérito y otras personas” que habían visto las obras, podía asegurar sin temor a equivocarse que Clavé, Cavallari y Landesio habían obrado de “mala fe”, pues sólo así podía comprenderse el que hubiesen “dado tan errónea calificación” porque otras veces en que no se había “versado ningún capricho o interés” se les había “visto calificar de otra manera”. Agregaba que era bien sabido que los aludidos profesores, junto con el director Santiago Rebull, eran de “*ideas muy atrasadas*”, añadiendo que habían servido a Bernardo Couto “en su mala administración de los fondos de la Academia” y que tenían la tendencia de proteger a los suyos “haciendo la guerra” a quien tuviese la “desgracia de no pensar como ellos”. Finalmente volvía a pedir se nombraran a tres o cuatro buenos artistas “*de ideas progresistas*”, para que calificaran las obras, pues sólo así recibirían “merced y justicia.”⁹⁶

La protesta de Sagredo está redactada en un tono combativo e irreverente, en la cual es fácil descubrir el carácter de nuestro pintor. Se ve un joven impetuoso, poco conformista, empujado por la nueva idea del *progreso*, contraponiéndola contra el *atraso* que veía en la Academia. Otra lectura de los hechos diría que la arena de *liberales* versus *conservadores* se trasladó a los salones del plantel de San Carlos. ¿Qué tanta razón o fundamento tendría Ramón Sagredo?

Las palabras vertidas por Sagredo quizá tengan algún sostén ya que Francisco Zarco, redactor del diario liberal *El Siglo Diez y Nueve*, dijo que él, que había visto las pruebas del concurso, encontraba más mérito en el pensamiento y ejecución de las de Sagredo y Díaz de la Vega que en las de Monroy. Agregaba que no deseaba “suponer que hubo influencias que favorecieron” al ganador del concurso, aunque aseguraba tener antecedentes para creerlo así, pues decía que en la mayor parte de los premios acordados para las pensiones que se daban para la Academia o Roma, con anticipación de las calificaciones, y aún al estarse ejecutando las pruebas, ya se sabía quién sería el agraciado.⁹⁷

⁹⁶ AGN, *Instrucción Pública y Bellas Artes*, caja 1, exp. 24, foja 5 y 5v.

⁹⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de febrero de 1862, p. 1.

El concurso de oposición dio mucho de qué hablar, pocos días después de que se diera a conocer el fallo y tan sólo dos después de la carta arriba mencionada, sucedió un hecho bochornoso. El director de la Academia, Santiago Rebull, en nota al ministro Joaquín Ruiz fechada en 25 de julio de 1861, informó que el día 24, entre las “cuatro y cinco de la tarde se presentaron armados” en la Academia los oficiales Jesús Ponce y Pedro Patiño, quienes colocaron en la entrada del establecimiento un centinela que impidiera la salida de los alumnos y pretendieron llevarse las pruebas del concurso; pero hallándose visitando la exposición el licenciado Felipe Sánchez Solís, logró calmar a las personas mencionadas que se retiraron inmediatamente; pero volvieron poco después preguntando si aún estaba el señor Sánchez Solís y como se les contestó afirmativamente volvieron a retirarse. Después de los hechos, Rebull y el secretario Fuentes y Muñiz, se movilizaron buscando protección para evitar desórdenes al interior de ella; ese mismo día a las siete y media de la noche, encontraron al Gobernador del Distrito y exponiéndole los hechos, éste ordenó al Jefe de Policía que mandara a la Academia una fuerza con el objeto indicado, llegando inmediatamente a resguardar el plantel una fuerza de veinticinco hombres. Sorprendiendo a las autoridades del plantel, ya que se habían pedido sólo cuatro o cinco hombres.⁹⁸

El ministerio de Instrucción Pública exigió practicar cuanto antes la correspondiente averiguación para aplicar una pena correccional a los culpables de la infracción de policía cometida; sin embargo los documentos no permiten ver cuál fue el resultado de las indagatorias o si a lo menos se llegaron a hacer.

No pude sustraerme de la suspicacia de pensar que Sagredo u otra persona haya tenido algo que ver en el asunto, ya que en ningún momento se aclara qué movió a estos oficiales o quién les ordenó que fueran a la Academia. No se descarta que hayan actuaron sin ningún otro motivo que las hablillas que corrieron con motivo del controvertido concurso. Sin embargo podría surgir algún documento que aclare el asunto.

El día 3 del mes siguiente, el secretario Fuentes y Muñiz, entregó los trabajos de Sagredo, pero curiosamente el becario de la Academia no acudió al plantel, sino que para recogerlos comisionó a su amigo Celso Zavala, el mismo de quien se quejó Rebull que acudía con Sagredo a trastornar el orden y a distraer con sus pláticas a los alumnos.

⁹⁸ AGN, *Instrucción Pública y Bellas Artes*, exp. 24, foja 3 y 3v.

El hecho fue que muy posteriormente, más de cuatro meses después de dado el fallo de los sinodales, el 25 de noviembre de 1861, el gobierno manifestó que los fallos de los jurados eran inapelables y que se diera posesión de la *Clase de Ornato* a Petronilo Monroy, a quien se le cesó su pensión el 28 de mismo, entrando en la nómina de la Academia, ahora como docente.

No hay que olvidar que los sinodales del concurso fueron contratados por lo más granado del partido conservador y que fueron seleccionados, entre otros muchos, porque cubrían a la perfección el perfil moral que los dirigentes de la Academia solicitaban. En esta misma línea, supongo que Petronilo Monroy se adecuaba al ideal demandado en San Carlos. Hay que tener en cuenta que en mayo de 1867 cuando se derrumbaba el Segundo Imperio, Monroy manifestó su clara y terminante voluntad para tomar las armas en favor del gobierno, declarando que prestaría su buena voluntad y servicios a la hora que se le llamase.⁹⁹

Si a esto se añade que Sagredo fue conocido en su tiempo por pensar y obrar como liberal¹⁰⁰ y que existe la posibilidad de que hubiese pertenecido a un culto cristiano no católico, lleva a preguntarse: ¿acaso se le habrá negado a Ramón Sagredo el acceso a la docencia de San Carlos por su postura política o religiosa? El hecho fue que se desvanecieron las ilusiones que Sagredo pudo abrigar de convertirse en profesor de la Academia. Tuvo que buscar su sustento por otros medios y es difícil precisar si continuó estudiando hasta el fin de la prórroga de su beca, en diciembre de 1862.

2.5. *El legado artístico de Sagredo en la Academia*

El historiador de arte Justino Fernández García (1904-1972), escribió que una vida contada sobre el ir y venir del biografiado, dice poco. Sin embargo, agrega que “un artista

⁹⁹ Cuatro personas dijeron estar dispuestas a prestar sus servicios, dieciocho dijeron que no lo estaban y a otra más no se le encontró. Los profesores que se manifestaron a favor fueron: Petronilo Monroy, Joaquín de Mier y Terán, Juan Agea y Juan Cardona. Finalmente Monroy, quien supuestamente se integró al “Batallón Hidalgo”, solicitó una licencia por “seis meses”, pues tenía que “arreglar asuntos de familia muy interesantes.” AASC, exp. 6865 y 6867. Curiosamente, Monroy supo moldear perfectamente su ideario político en favor de quien detentara el poder, pues al triunfar la República sobre el Imperio, pintó para regocijo de los liberales una muy celebrada *Alegoría de la Constitución de 1857*.

¹⁰⁰ *El Monitor Republicano*, 14 de febrero de 1861, p. 3.

todo lo deja dicho en su obra y es en ella donde hay que buscar su verdadera biografía.”¹⁰¹
Hay que echar, entonces, un vistazo a esa auténtica semblanza.

El legado artístico de Sagredo como estudiante es austero. Tan sólo subsisten cinco pinturas de caballete (*El matrimonio de la aldea*, *Ismael abandonado*, *La ida a Emmaús*, *Amor maternal* y *La muerte de Sócrates*), veinticuatro retratos murales para la *Galería Clavé*, un par de dibujos al carboncillo, tres estudios del yeso al óleo y su colaboración en la pintura para la cúpula en el templo de *La Profesa*. También se conoce el nombre de algunas otras obras, de las cuales se ignora su paradero.

He creído conveniente examinar su producción plástica de forma cronológica, siguiendo como hilo conductor las exposiciones artísticas de la Academia. Sagredo participó en ocho, de la quinta a la duodécima. Es fácilmente observable que la serie de estudios que Clavé imponía a sus estudiantes, corresponde perfectamente al tipo de obras que Sagredo fue presentando a lo largo de las exhibiciones en que participó.

El programa de estudios diseñado por Clavé y el escultor Manuel Vilar, era muy claro:

“La serie de estudios que tienen que hacer los alumnos que se dedican al arte de la pintura es el siguiente:

[1.-] Dibujo con lápiz a mano libre de líneas y figuras geométricas, [2.-] copia de la estampa de cada una de las partes y del conjunto del cuerpo humano, [3.-] copia de la estampa de ornatos, [4.-] copia de la estampa de anatomías coloridas [...], [5.-] dibujo tomado del yeso de cada una de las partes del conjunto del cuerpo humano y de grupos, [6.-] dibujo tomado del natural sobre el modelo vivo y el maniquí del desnudo y de paños. [7.-] En seguida pasan a pintar al óleo, copiando primeramente algunos lienzos de claro-oscuro, [8.-] copia de claroscuro tomado de relieves, [9.-] copia colorida de cuadros de diversos estilos, [10.-] estudios coloridos de las partes y conjunto del cuerpo humano, tomados de modelos vivos, [11.-] estudios tomados de naturaleza muerta o inmóvil, y de conjuntos de objetos agrupados. [12.-] Luego pasan a ejecutar composiciones, empezando por componer medias figuras, [13.-] y siguiendo progresivamente hasta ejecutar grandes cuadros originales de costumbres, religiosos o históricos. [14.-] También harán la práctica de pintura mural o de gran decoración.

¹⁰¹ Fernández, *El arte...op.cit.*, pp. 144 y 145.

El director de este ramo dará oportunamente a los alumnos las explicaciones verbalmente, haciéndoles conocer las diferentes escuelas y los métodos más notables del ejecutar.

Los talleres y galerías de pintura estarán abiertos para los alumnos, de ocho a doce de la mañana, de tres a cinco de la tarde, y de las oraciones de la noche a dos horas después.¹⁰²

A continuación es incluido a manera de catálogo un listado, descriptivo y comentado, de las obras que presentó en su carrera como estudiante.

2.5.1. *Quinta exposición, enero de 1853.*

Se presentaron trabajos de Sagredo hechos en las clases de *Dibujo de la estampa, Dibujo del yeso y Anatomía*. En la primera, bajo la dirección de Clavé, teniendo como profesor a Miguel Mata y como correctores, a Felipe Molina y Justo Galván, debutó presentando los dibujos catalogados del 4 al 8: *Manos y cabezas, torsos y figuras*,¹⁰³ en la segunda clase bajo la dirección e inmediata corrección de Clavé, presentó los trabajos numerados del 62 al 67: *Pies, piernas, cabezas y figura*¹⁰⁴ y finalmente de la tercera clase presentó los dibujos señalados del 25 al 36.¹⁰⁵ Un total de veintitrés dibujos.

En esta exposición, siguiendo el desarrollo de la enseñanza de Clavé, Sagredo no presentó ninguna pintura al óleo, pues se encontraba en la etapa inicial de su carrera, formándose en el estudio de los cánones clásicos.

¹⁰² Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo II, p. 114.

¹⁰³ Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México. (1850-1898)*, México, UNAM, 1963, p. 128.

¹⁰⁴ *Ídem*, pp. 136 y 137.

¹⁰⁵ *Ídem*, p. 137.



Ramón Sagredo, *Fauno danzante*, 1852. Lápiz y gis blanco sobre papel. Academia de San Carlos.



Fauno danzante, remesa de 1790. Yeso. Academia de San Carlos.



Jesús Obregón, *Fauno danzante*, 1852. Lápiz y gis blanco sobre papel. Academia de San Carlos.

Obtuvo el primer premio de la clase de *Dibujo del yeso*, con la figura 65, superando a sus compañeros Jesús Hernández, Jesús Obregón –segundo premio– y Fidencio Díaz de la Vega –tercer premio–.¹⁰⁶ El dibujo con el que ganó, *Fauno danzante*,¹⁰⁷ fue hecho a partir de un yeso de igual nombre que existe en San Carlos, traído de Europa en 1790.

En el dibujo, realizado sobre papel color ocre, se ve a la divinidad romana bailando y tocando alegremente unos platillos o címbalos. El brazo y mano derecha se levantan a la altura de la cabeza, el izquierdo se despega del cuerpo, anticipando la próxima percusión. El *Fauno*... de cabello ensortijado, mira hacia abajo y ríe con malicia y socarronería, su cuerpo está totalmente desnudo, apenas cubierto por una hoja de parra en los genitales, la cual no se puede ver en el dibujo de Sagredo, pues lo contempla de perfil, desde el costado derecho del modelo. La pierna derecha está ligeramente flexionada y la izquierda, que se apoya directamente sobre la base de la obra, es tocada por un tronco que le concede, a manera de arbotante, un firme sostén.



Luis Coto, *Fauno danzante*, 1850. Lápiz sobre papel. Academia de San Carlos.

Clavé hizo que Sagredo y sus discípulos se congregaran alrededor del yeso y trasladaran a papel el punto visual que le tocara. Afortunadamente sobrevivió del mismo

¹⁰⁶ *Ídem*, p. 142.

¹⁰⁷ Ramón Sagredo, *Fauno Danzante*, 1852, carboncillo y gis blanco, Fondo Gráfico Reservado de la Academia de San Carlos, planera 27, gaveta 4, 08-663 239. Inscripción: *Primer premio, 1852, p. Clavé*.

año escolar, el ejercicio de Jesús Obregón, quien lo trazó casi de frente y que sirve a la perfección como referente para imaginar lo que sucedía en clase de *Dibujo del Yeso*. Este fue un ejercicio habitual en las clases, así lo confirma un dibujo del paisajista Luis Coto, representando la misma escultura y el cual fue firmado y calificado por Clavé, con un segundo premio, en el año de 1850.

Existía el convencimiento de que el uso de la escultura como *material didáctico* constituía un paso esencial para alcanzar la perfección en las obras plásticas. Según las teorías del pintor Antón Raphael Mengs (1728-1779), acogidas en la academia española y exportadas a México, los estudiantes “debían aprender los ideales de belleza en las obras antiguas”, que eran, según lo expresó el pintor español Mariano Salvador Maella: “la guía que permite captar lo bello.” Esta convicción fue perdiendo fuerza durante el siglo XIX, se ampliaron los “modelos a seguir, hasta llegar, en la época moderna, a querer proceder sin ellos.”¹⁰⁸

Con este dibujo, Sagredo demostraba las cualidades que como artista plástico tenía al iniciar su carrera. Ya se mencionó, que según el método de enseñanza de Clavé, el que quisiera ser pintor debía estudiar primero las formas geométricas, es decir: los rudimentos de todo arquitecto, perspectiva, adornos, ornatos, etcétera. Posteriormente se iniciaría en las reglas generales del claroscuro, la copia del dibujo de la estampa, del yeso y anatomía.¹⁰⁹ Lo que lleva a pensar que si en su primer año presentó trabajos de los últimos tres estudios mencionados, o avanzó muy pronto o ya estaba algunos pasos adelantado en su enseñanza, es decir: pudo haber recibido instrucción artística antes de su ingreso a San Carlos.

Tan sólo hay que añadir que el dibujo del *Fauno...*, está hecho con trazo fino y cadencioso, lo cual seguramente fue notado por su maestro y le llevó a otorgarle la máxima distinción. El tránsito de luces y sombras es suave y delicado, lo que confiere a la figura una expresión romántica. Es decir, no es una simple representación del modelo que tiene frente a sus ojos, sino que aporta una interpretación personal, logrando consecuentemente transmitir al papel, el sentimiento de una época. Por ello, este dibujo evoca idealismo, fantasía y ensoñación.

¹⁰⁸ Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello*, México, UNAM, 1989, p. 20.

¹⁰⁹ Clavé, *op.cit.*, p. 31.

Todo indicaba que Ramón Sagredo prometía. Lamentablemente se desconoce el paradero de los restantes veintidós dibujos que presentó en esta exposición.

2.5.2. *Sexta exposición, enero de 1854*

En la primera sala de pinturas, de los discípulos de la Academia, Sagredo presentó cuatro pinturas; la número 13: *Cabeza de un romano*, copia de Clavé; la 14: *Cabeza de un lego capuchino*, copia de Juan Cordero; la 15: *Cabeza de un Romano* y la 16: *Cabeza de un Romano*, copias de Clavé.¹¹⁰ En la clase del *Claroscuro*, presentó los dibujos catalogados del 1 al 10: *Figuras manos y cabezas*.¹¹¹ En la segunda y tercera salas de pinturas de los discípulos de la Academia, se exhibió en la primera la figura 35: *Cabeza del natural* y finalmente dos más, la 17: *El apóstol Santiago el Menor*, original y la 18: *Torso de guerrero*. Con estos dos trabajos, Ramón Sagredo obtuvo en la *Clase del natural* un primer lugar que le valió ser pensionado por la Academia.¹¹²

Es de notar el avance de Sagredo en su segundo año escolar, aunque presentó básicamente copias, estas fueron ya al óleo. Además, incursionó en la clase de *Claroscuro*, en la de *Copia del natural* y presentó su primer trabajo original. En este su primer cuadro, se ve su desarrollo paulatino, pues fue una composición sencilla –de una figura–, lo que hacía más fácil de resolver para un principiante. Además de hallarse totalmente adscrita a las místicas motivaciones de su preceptor. La independencia artística de Sagredo aún estaba muy lejos, la *Escuela de Clavé* era el norte, no había otra opción.

El destino de las cuatro copias de cabezas, de los diez bosquejos en claroscuro, de la cabeza al natural y de los cuadros 17 y 18, es una incógnita. Dieciséis obras perdidas.

¹¹⁰ Romero de Terreros, *op.cit.*, p. 166.

¹¹¹ *Ídem*, p. 168.

¹¹² *Ídem*, pp. 168-170.

2.5.3. Séptima exposición, enero de 1855



Pelegrín Clavé, *Andrés Quintana Roo*, 1851, Museo Nacional de Historia, Chapultepec.

En la clase de *Estudios nocturnos del natural*, bajo la dirección y corrección inmediata de Clavé, expuso cuatro figuras catalogadas del 20 al 23. En *Pintura de colorido*, catalogada con el número 9, Sagredo ofreció un cuadro de *D. Andrés Quintana Roo*, copia de Clavé;¹¹³ y con los número 23 y 24 exhibió una *Media figura de San Pablo*, tomada del natural y un *David tocando el arpa*.¹¹⁴

Las obras presentadas en esta exposición, revelan el positivo avance que realizaba Sagredo según el plan de estudios que diseñaron los maestros de la Academia. Asistió durante 1854 a la clase nocturna de desnudo y presentó tres obras al óleo, una copia y dos posibles originales. La primera de ella retrataba al ilustre insurgente yucateco Andrés Quintana Roo (1787-1851), quien fue retratado el mismo año de su muerte por Clavé. Se desconoce si la copia de Sagredo fue por indicación de su maestro o por simpatía política del alumno hacia la figura del patriota. Fue un trabajo escolar que lo iba preparando para obras de mayor envergadura.

Las figuras 23 y 24, seguramente fueron también trabajos preparatorios, el catálogo no precisa si eran copias u obras originales, pero debió retratar a San Pablo con sus atributos iconográficos clásicos, al que se le distingue generalmente por vestir de romano, sostener una espada en la mano (instrumento de su martirio) y un libro o rollo. Al David, posiblemente lo retrató sólo, o quizá lo pintó tocándole al rey Saúl, tal y como lo indica el 1^{er} libro de Samuel, 16:23, que dice:

“Y cuando el espíritu malo de parte de Dios venía sobre Saúl, David tomaba el arpa y tocaba con su mano; y Saúl tenía alivio y estaba mejor, y el espíritu malo se apartaba de él.”

¹¹³ *Ídem*, p. 193.

¹¹⁴ *Ídem*, p. 194.



Rembrandt, *David tocando el arpa*, 1629. Galería Real de Pinturas Mauritshuis, La Haya.



Rembrandt o taller, *David tocando el arpa*, 1655, Colección particular.

Trama que han tratado pocos pintores. Como es el caso de Rembrandt, el cual hizo dos versiones, una en 1629 y otra en 1655. Es un tema pictórico singular, pues la historia poco moralizante del rey Saúl era poco atractiva. Quizá Sagredo, al igual que el pintor holandés, utilizó los accesos y delirios del rey judío, que se mitigaban con la música del arpa de David, como argumento inspirador, hecho que humaniza al atribulado gobernante judío suicida, y que describe de alguna forma al joven pintor sancarlino. La pregunta es si el contenido del cuadro de Sagredo habrá sido impuesto por Clavé, o habrá tenido libertad para exponer una escena bíblica que le pudo parecer interesante.

A partir de esta exposición, Sagredo pudo haber empezado a tomar algunas decisiones en cuanto a temas. Presentó un par de pinturas más: con el número 13, exhibió un cuadro titulado *Un joven marinero*, del cual sólo se sabe que representaba a un muchacho recostado sobre la playa echando a la mar un barquito, asunto que se antoja romántico y sentimental, muy *ad hoc* con el carácter de Sagredo; en la memoria de la exposición no precisa si es copia o no, sin embargo en ocasiones se omitía el dato, dando a entender que eran obras originales; no existe descripción alguna y se ignora su paradero. Finalmente con el número 21, presentó *El matrimonio de la aldea*, con unas medidas de 93.9 de alto y 120.3 de ancho y descrita así en el catálogo de 1855:

“El joven novio, con su desposada del brazo, recibe del anciano padre de familia los consejos que éste le da para su felicidad futura: la madre se despide tiernamente de la novia; a la derecha está el notario con el contrato nupcial que ha leído ya; los demás miembros de la familia espectadores de la escena, expresan en

sus semblantes los sentimientos propios de sus diversas edades; la hermana mayor tiene el brazo echado al cuello de la hermana de quien va a separarse.”¹¹⁵

La pintura representa una escena matrimonial de clase baja, en la que se ven plasmados a unos aldeanos franceses de la segunda mitad del siglo XVIII, llevando a cabo un típico enlace nupcial al más puro estilo del “antiguo régimen”, en el cual las mujeres tenían la condición civil de menores de edad. En el centro de la obra se distingue al novio sostener en una mano una talega con la dote que recibió de la familia de su futura esposa, la cual habría de servir a la manutención de la propia novia o para contribuir a las cargas matrimoniales.

Eran uniones en las que el amor nada contaba, menos la voluntad de la mujer, por ello aparece la novia con un semblante que refleja más tristeza que alegría. Una muchacha –su hermana seguramente– apoya su cabeza sobre su hombro y seca sus lágrimas; mientras la madre, sollozante también, toma con ambas manos el brazo de su hija. Una niña más pequeña alimenta a una gallina y sus polluelos, un niño detrás de la madre mira atentamente la escena y al fondo otro par de mujeres contemplan la escena en actitud sumisa y como simples espectadoras. Detrás de ellas hay unas escaleras –en las que parece estar subiendo alguien– y una puerta de arco.

¹¹⁵ *Ídem*, p. 195.



Ramón Sagredo, *El matrimonio de la aldea*, 1854. Óleo sobre tela, Museo de San Carlos.

Del otro lado, el padre agita sus manos y explica a su yerno las responsabilidades de aquella unión. Atrás de él, una mujer –quizá la hermana mayor– contempla la escena con una mirada en la que se perciben celos o suspicacias. Junto a ella, un notario establece el contrato matrimonial, mientras que un niño juega con los papeles que aquel puso sobre una pequeña mesita. Detrás de este grupo se halla un mueble de madera, el cual tiene una puerta abierta y deja entrever algunos objetos o trastos. Arriba, sobre la pared, hay una repisa, la cual carga una serie de objetos –tal vez panes– sobre una manta. De las ménsulas se sostiene un fusil y cerca de aquel, pende de una alcayata, una linterna.

El punto central de la obra está en los brazos entrelazados de los novios, pues es el punto de unión entre dos mundos enfrentados: a la izquierda de la composición el mundo femenino de la intimidad y delicadeza y a la derecha el universo masculino de las leyes y los negocios. Además se puede percibir una estructura triangular que da unión a todas las figuras; la cual se observa surgir a partir de la ménsula que se halla arriba y al centro, de

donde descienden dos líneas diagonales, una de ellas baja por las cabezas de la novia, de su hermana, madre y niña; la segunda se origina en el mismo punto superior haciendo una sombra en la pared, llegando a la cabeza de la hermana recelosa y termina recorriendo la espalda del notario que se inclina ligeramente para completar el efecto plástico.

El cuadro posee un interesante gama de colores que van desde el naranja sanguíneo hasta el verde botella, que combinados con un buen juego de luces y sombras brindan una penetrante escena de gran teatralidad.



Jean-Baptiste Greuze, *L'Accordée de village*, 1761. Óleo sobre tela, Museo de Louvre.

El matrimonio de la aldea de Ramón Sagredo es copia del lienzo *L'Accordée de village* del pintor francés Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). Las obras de Greuze fueron muy elogiadas por el contenido moralizante en su imágenes, *L'Accordée...* fue presentada con gran éxito en el *Salón* de 1761 —noventaicuatro años antes de la copia

de Sagredo—, y gustó mucho a los críticos de su tiempo por apelar al sentido ético del espectador, pues muchos se oponían a que los pintores simplemente proporcionaran placer visual como lo hacían los frívolos artistas del *rococó* francés.

L'Accordée de village satisfizo el rampante sentimentalismo de las élites parisinas, pues en ella se hallan plasmadas muchas de las preocupaciones sociales predilectas de los pensadores de la Ilustración —población, campesinado y lazos de familia—.¹¹⁶ Causó tal sensación que multitudes entusiastas hicieron difícil acercarse a ver la pintura y obtuvo



Joseph Navlet, *Greuze y Diderot en el Salón de 1761*. Acuarela.

¹¹⁶ Colin B. Bailey, *Jean-Baptiste Greuze: the laundress*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2000, p. 23.

un éxito tan abrumador que fue aclamada tanto por conocedores como por el populacho. La pintura de Greuze logró conectarse con fuertes resonancias emocionales del espectador, y ofreció –en microcosmos– una visión utópica de un orden social progresista. Su extraordinario éxito estuvo ligado a la percepción de la necesidad de reforma en el momento en que la hegemonía francesa en Europa estaba bajo amenaza.¹¹⁷ No hay que olvidar que en aquel año regía el país galo Luis XV, quien debido a su característica apatía hacia la política de su nación y el constante cambio de ministros, hizo que se debilitara el poder de Francia en el viejo continente, contribuyendo a sentar las bases para la Revolución Francesa.

Cuando Greuze presentó *L'Accordée de village*, España y Francia firmaron el *Tercer pacto de Familia*, que fue una alianza política y militar en contra de Inglaterra. Por otra parte, Carlos III –rey ibérico– nombró virrey de la Nueva España a Joaquín de Montserrat, marqués de Cruillas,¹¹⁸ quien desde un inicio sentó las bases para la creación de un ejército colonial, pues los ingleses habían tomado La Habana y amenazaban con desembarcar en Veracruz. Tuvo que afrontar una epidemia de viruela que mató gran cantidad de indios, reprimió los levantamientos de indios *pimas* y *seris* en Sonora, y tuvo que ayudar en la grave inundación en Guanajuato.¹¹⁹ Además hubo de sofocarse un formidable levantamiento de nativos yucatecos, acaudillados por el legendario indio Jacinto Canek.¹²⁰



Pedro Martínez, *Joaquín de Montserrat, marqués de Cruillas*, 1761. Óleo, Museo Nacional de Historia. Chapultepec.

Casi cien años después, Sagredo copió el cuadro de Greuze en un momento –al igual que en la Francia de 1761– de necesidad de cambio, pues la férrea dictadura presidencial de Antonio López de Santa Anna, hizo que el país se revolucionara hasta obligarlo a abandonar el gobierno. El año de 1854 fue rico en sucesos políticos, sociales e ideológicos: como ya se dijo, en ese año se escribió el Himno Nacional y además se produjo la *Batalla de Guaymas* –13 de julio 1854–, que no fue sino un suceso en el cual el

¹¹⁷ Emma Barker, *Greuze and the painting of sentimentalism*, Cambridge, Cambridge University press, 2005, pp. 46 y 47.

¹¹⁸ Joaquín de Montserrat, 44° virrey de la Nueva España de 1760 a 1766.

¹¹⁹ Fernando Orozco Linares, *Gobernantes de México*, México, Panorama, 1985, pp. 144 a 146.

¹²⁰ Manuel Serrano y Sanz, *Compendio de historia de América*, Barcelona, Juan Gili, 1905, p. 96.

conde francés Charles René Gaston de Raousset-Boulbon, a la cabeza de un grupo armado compuesto esencialmente por ciudadanos franceses, atacó la ciudad de Guaymas. El objetivo de los asaltantes era lograr la independencia de Sonora y formar una república independiente, sin embargo, no contó con el apoyo que requería y fueron derrotados fácilmente.

Los cuadros de Greuze y Sagredo, gemelos en su forma, fueron elaborados en circunstancias históricas muy distintas. Sin embargo coinciden en haber sido elaborados en momentos en que existía una imperiosa necesidad popular de cambio. En Francia se germinaba la *Revolución Francesa* y en México *La Guerra de Reforma*; gestas que transformaron de raíz a ambos países. Quizá el similar sentimiento que embargó a ambos pueblos –uno en 1761 y otro en 1854– hizo que la composición de Greuze fuese de tanto gusto para las sociedades parisina y mexicana correspondientemente.

La copia de Sagredo se conectó perfectamente con la mentalidad que reinaba a mediados de siglo XIX. Obteniendo con su excelente reproducción el primer premio en la clase de *Copias de cuadros*¹²¹ y una buena crítica de la prensa de la época quien alabó el “exquisito gusto” con que el pintor de San Carlos había hecho todo.¹²² Este cuadro le fue encargado expresamente por la Academia y recompensado con 100 pesos.¹²³

El modelo ocupado fue una copia coloreada de la obra de Greuze, de autor incógnito, propiedad de Anselmo de Zurutuza,¹²⁴ la cual fue presentada en la sexta exposición de enero de 1854.¹²⁵ La composición gustaba y Sagredo no fue el único que la reprodujo, fue repetida también en los años de 1856 y 1858 –ya en plena *Guerra de Reforma*– por los alumnos Joaquín Flores y Diego Alarcón; en 1865, Manuel Chávez presentó *El padre y la novia*, que era –según el catálogo de la exposición– unos estudios del cuadro de Greuze.¹²⁶

¹²¹ *Ídem*, p. 198.

¹²² *El Siglo Diez y Nueve*, 1° de febrero de 1855, Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo I, p. 404.

¹²³ Manuel Vilar, *Copiador de cartas y diario particular*, México, UNAM, 1979, p. 109.

¹²⁴ Zurutuza, fue un inmigrante vasco, originario de Bilbao. Agiotista e inversionista en diversos ramos de la industria, que fueron desde la minería hasta la introducción de las diligencias en México. Sus restos descansan en el panteón de San Fernando de la capital del país.

¹²⁵ Romero de Terreros, *op.cit.*, p. 160 y 164.

¹²⁶ *Ídem.*, pp. 251, 307 y 386.

Lamentablemente, no se tienen comentarios o descripciones contemporáneas que arrojen luz sobre las reflexiones anteriores. Pienso que la obra sencillamente gustó mucho, y que su continua reproducción en esos años no es coincidencia, que se debe a una clara complacencia por el mensaje simbólico que Greuze forjó y que Sagredo reprodujo casi un siglo después para su sociedad.

De las nueve obras presentadas de Sagredo en esta exposición, sólo sobrevive la copia que hizo del pintor francés. Los *Cuatro estudios nocturnos al natural*, la copia de *Andrés Quintana Roo*, la *Media figura de San Pablo*, el *David tocando el arpa* y el *Joven marinero*... ¿estarán irremediabilmente perdidos?

2.5.4. Octava exposición, diciembre de 1855

En la segunda sala de pinturas, con el número 6, se exhibió *El santo entierro*.¹²⁷ Obra original de Sagredo de la que no hay dato alguno o descripción, tan sólo se sabe que por ella ganó un tercer premio en la clase de *Composición de una figura*.¹²⁸

El santo entierro fue la única obra que se presentó de Sagredo en esta exposición. Aunque original, fue de sólo de una figura, pues su maestro consideró que aún no se hallaba preparado para presentar una obra más elaborada. Paradero desconocido.

2.5.5. Novena exposición, diciembre de 1856

En la clase de *Estudios nocturnos del natural o del desnudo tomado del modelo vivo*, bajo la dirección y corrección inmediata de Clavé, se expusieron de Sagredo los trabajos numerados del 12 al 15: *Figuras al natural*.¹²⁹ Con el primero de ellos obtuvo un segundo premio.¹³⁰ La crítica periodística de ese tiempo dijo que los dibujos de esta clase eran “generalmente bien acabados” en particular los de Sagredo y Díaz de la Vega.¹³¹

En los archivos de la Academia aún se conserva la figura con la que fue premiado. En ella se ve de espaldas a un hombre desnudo, reclinado de su lado derecho en un

¹²⁷ Romero de Terreros, *op.cit.*, p. 225.

¹²⁸ *Ídem*, p. 228.

¹²⁹ *Ídem*, p. 240.

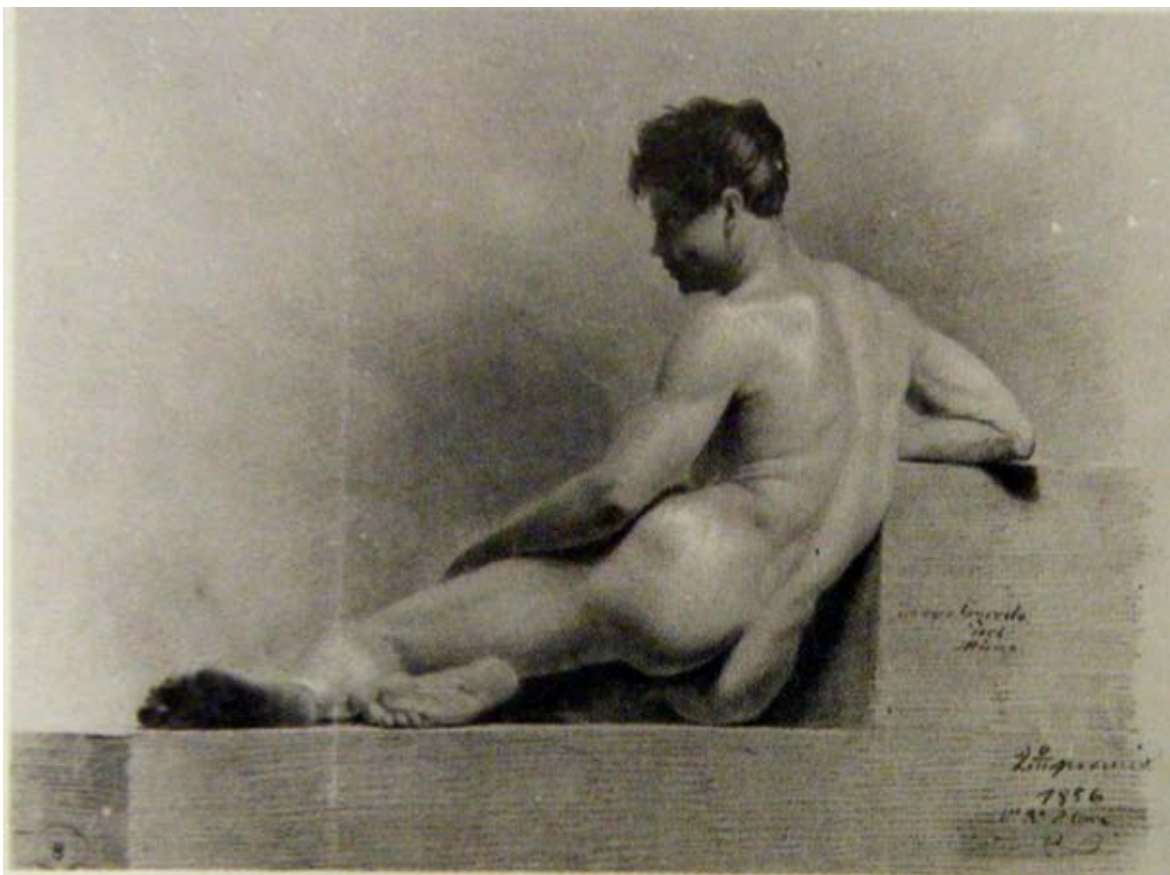
¹³⁰ *Ídem*, p. 256.

¹³¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 25 de enero de 1857, Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo II, p. 448.

taburete, su brazo derecho se apoya sobre la parte superior del estrado y el izquierdo reposa suavemente sobre su cadera y muslo, las piernas se hallan levemente recogidas y la perspectiva que contempla Sagredo le permite ver de perfil el rostro –triste y melancólico– del modelo, que ostenta una tupida y agitada cabellera –que a decir de la Dra. Esther Acevedo refleja masculinidad y feminidad al mismo tiempo–. Se leen estas inscripciones: “*Ramón Sagredo. 1856. México*” y “*2º premio. 1856. Vo. Bo. P. Clavé.*”

Se observa un trazo sutil y delicado, además de un refinado manejo de luces y sombras. Se ve un dibujo esfumado que crea en su interior una atmósfera vaporosa y etérea que convierte a este ejercicio estudiantil en una joya del arte academista. En los bocetos de otros alumnos, se ven trazos firmes y decididos, otras veces duros, oscos y hasta prosaicos; a diferencia, en Sagredo se perciben líneas que se deslizan y fluyen de una manea inquietante, acaso hasta titubeante, líneas desvanecidas y ligeras que infunden a su dibujo una vida propia, una interpretación excéntrica y fantasiosa del mundo. Hay en este dibujo algo impalpable que aflora y flota en torno al modelo, yo creo que es el idealismo romántico, soñador e imaginativo, que poseyó el alma de nuestro biografiado.

En suma: un notable apunte que revela que se hallaba cerca de poseer las facultades necesarias para crear obras de confección más atrevida.



Ramón Sagredo, *Academia*, 1856. Lápiz de grafito y gis blanco sobre papel, Academia de San Carlos.

En la segunda sala de pinturas de los alumnos, estuvo presente Sagredo con dos cuadros originales, marcados con los números 4 y 7, titulados: *San Juan y sus discípulos*¹³² e *Ismael abandonado en el desierto*. Sobre el primero de ellos el catálogo de 1856 dice:

“Instruyendo a la orillas del Jordán el Bautista a dos de sus discípulos, ve acercarse al Mesías, cuya próxima venida tenía por objeto anunciar sobre la tierra. Reconociéndolo por divina revelación y lleno de júbilo exclama transportado: *Ved ahí al Cordero de Dios, que quita los pecados del mundo.*”¹³³

San Juan y sus discípulos, ganó en la clase de *Composición de pocas figuras* un tercer premio.¹³⁴ La prensa contemporánea dijo que era un “hermoso lienzo”, el cual se distinguía por su “frescura, entonación y buen empaste de las tintas”, añadiendo que los

¹³² Este cuadro también es nombrado: *San Juan mostrando el Mesías a dos de sus discípulos* o *Precursor mostrando a dos apóstoles el Salvador*. Tamaño: 63 pulgadas de alto por 48 de ancho (160.02 x 121.92 cm).

¹³³ Romero de Terreros, *op.cit.*, p. 252.

¹³⁴ *Ídem*, p. 254.

fondos eran “suaves y agradables” haciendo esto que las figuras parecieran desprenderse del cuadro.¹³⁵

Se ignora el paradero de dicha obra, tan sólo se sabe que para alentar y proteger a los jóvenes pintores, se ideó que en cada exposición se formara un fondo por medio de una suscripción por acciones de a cinco pesos cada una, dinero con el cual pudo comprárseles sus obras a los expositores. Los accionistas tenían derecho a visitar de manera exclusiva las galerías en días específicos y de entrar a una rifa que se hacían al concluir la exposición. El lunes 2 de febrero de 1857 salió premiado el boleto 160, perteneciente al prestigioso editor y librero Francisco Abadiano, quien ganó el cuadro *San Juan mostrando el Mesías a dos de sus discípulos*.¹³⁶ Lo que hace creer que posiblemente aún exista esta obra en alguna colección privada.

El segundo cuadro *Ismael abandonado en el desierto*, con 88.9 cm de alto por 114.3 cm de ancho, original de Sagredo, ganó un segundo premio en la clase de *Composición de una figura*, nadie logró ganar el primer galardón.¹³⁷ Fue comprado por la Academia en ochenta y dos pesos.¹³⁸

Ismael en el desierto es un atractivo cuadro que le mereció elogios de la crítica de su tiempo por su “frescura, gracia y agradable entonación”, recibiendo Sagredo sinceras felicitaciones por sus “notorios adelantos.”¹³⁹ El cuadro reproduce específicamente los versículos 14 a 16 del capítulo 21 del Génesis, y que dicen:

“Entonces Abraham se levantó muy de mañana, y tomó pan, y un odre de agua, y lo dio a Agar, poniéndolo sobre su hombro, y le entregó el muchacho, y la despidió. Y ella salió y anduvo errante por el desierto de Beerseba.

Y le faltó el agua del odre, y echó al muchacho debajo de un arbusto, y se fue y se sentó enfrente, a distancia de un tiro de arco; porque decía: No veré cuando el muchacho muera. Y cuando ella se sentó enfrente, el muchacho alzó su voz y lloró.”

¹³⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de febrero de 1857, Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo I, p. 467.

¹³⁶ Romero de Terreros, *op.cit.*, p. 263.

¹³⁷ *Ídem*, p. 255.

¹³⁸ Vilar, *op.cit.*, p. 140.

¹³⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de febrero de 1857, Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo I, p. 467.



Ramón Sagredo, *Ismael abandonado en el desierto*, 1856. Óleo sobre tela, Museo Regional de Querétaro.

En el cuadro se ve al personaje bíblico, abandonado en el inclemente desierto, desfalleciendo de sed, tendido sobre una sábana y bajo la sombra de una palmera. Sagredo hace que se centre toda la atención del espectador en el callado sufrimiento del hijo de Abraham, quien aparece en una escena donde es arrojado un gran foco de luz sobre el juvenil cuerpo del hijo de Agar, la esclava de Sara y legítima esposa de Abraham. Su brazo izquierdo levantado y flexionado hacia la parte trasera de su cabeza, el derecho extendido en actitud de soltar la vasija de barro que sostenía, la cual se observa volteada para que quede claro que no hay ni gota de agua.

El cuerpo desnudo refleja un intachable conocimiento de la anatomía humana, el cual quedó constatado con el dibujo al desnudo que conocimos un par de páginas atrás. Por otra parte, la expresión y la postura del cuerpo, que resultan algo teatrales y amaneradas, acordes al sentimiento romántico que permeaba a la sociedad mexicana de esos tiempos, producen una fuerte impresión en quien lo contempla. El cuadro en conjunto manifiesta un

singular patetismo, ostensible propiamente en el rostro y en el abandono de la mano cercana al asa de la jarra. La desolación y melancolía mostradas en esta obra, así como la iluminación casi tenebrista que Sagredo introdujo, no va conforme con la corriente que siguieron los demás alumnos de la *Escuela de Clavé*, pues lo común era pintar escenas más luminosas y con colores más vivos, crudos y brillantes. *Ismael en el desierto* es una obra apegada temáticamente a lo que prescribía Clavé a sus alumnos, sin embargo excéntrica en su tratamiento. En el cuadro se perciben reflejos de la agitada personalidad del joven y atribulado Sagredo.

No hay que perder de vista que este cuadro fue hecho y expuesto en momentos de gran tensión política y social, al mismo tiempo que se formulaba la *Constitución Federal de 1857*, la cual vería luz tan sólo dos meses después de la exhibición de San Carlos. ¿Qué pasaría por la cabeza del inquieto y romántico Sagredo en esos tiempos formativos del estado mexicano, algo de ello se verá reflejado en esta dolorida obra?, ¿será lícito pensar que es reflejo de su personal situación, o acaso con ella expresaba el desolado y agónico panorama político del país?



Andrea Sacchi, Giovanni Batista Tiepolo y François-Joseph Navez, *Agar e Ismael en el desierto*, 1630, 1732 y 1820, National Gallery of Wales, Scuola di San Rocco y Royal Museums of Fine Arts of Belgium.

El tema fue recurrentemente utilizado por artistas europeos de diferentes épocas, pasando desde el clasicista Andrea Sacchi, el barroco Giovanni Batista Tiepolo y el neoclasicista François-Joseph Navez. En México, los académicos de San Carlos, José Salomé Pina, José Obregón y Pablo Valdés fueron inspirados por la misma trama, pintando al hijo de Abraham con su madre pero sin el ángel que indicaba a la mujer el lugar de una fuente de agua al igual que Navez, pues el ser alado comenzó a ser suprimido en los

cuadros del siglo XIX. El cuadro de Sagredo se diferencia en que es el único que suprime la figura de Agar y se asemeja a los cuadros de Pina, Obregón y Valdés en que incluye en su composición una palmera, quizá como un simbolismo o una forma de pintar muy propia de los alumnos de Pelegrín Clavé.



José Salomé Pina, José Obregón y Pablo Valdés, *Agar e Ismael en el desierto*, 1852, 1858 y 1865, MUNAL.

Ismael en el desierto, de Sagredo, fue un cuadro admirado por sus contemporáneos, tomado como modelo y reproducido por alumnos de la Academia. Tomás Ortiz, Leandro Vázquez Franco y José Manuel Pérez lo copiaron. Sus reproducciones se exhibieron en diciembre de 1857 y 1858.¹⁴⁰ Años más tarde, en 1879, el alumno Manuel Pastrana realizó una muy buena copia del mismo cuadro.¹⁴¹

De las seis obras de Sagredo expuestas –cuatro dibujos al natural y dos pinturas–, se desconoce el paradero de tres bocetos y un óleo. El avance estudiantil del joven Ramón Sagredo, se muestra evidente, listo ya para una obra de gran envergadura.

2.5.6. *Décima exposición, diciembre de 1857*

En los *Estudios tomados del natural*, Sagredo presentó los dibujos 29 y 30; y en la tercera sala de pinturas, presentó dos obras: una original y una copia. Con el número 1, *La ida al castillo de Emmaús* y con el 17, *El amor maternal*, con la primera de ellas ganó un segundo lugar en la clase de *Composición de pocas figuras* y con la segunda una mención

¹⁴⁰ Romero de Terreros, *op.cit.*, pp. 280, 307 y 308.

¹⁴¹ *La libertad*, 3 de febrero de 1880, p.1.

honorífica en *Copia de cuadros*.¹⁴² Los dibujos al natural están perdidos, las dos pinturas aún se conservan.

Mención especial merece *La ida a Emmaús*, considerada la obra maestra de Ramón Sagredo y también como el trabajo más destacado de la *Escuela de Clavé*. Pintura original de 244.5 cm de alto por 172 cm de ancho, la que la parte superior del lienzo está recortada en forma de arco escarzano. En ella se recrea el pasaje bíblico *En el camino a Emmaús*, tomado del evangelio de San Lucas, capítulo 24, versículos 28 y 29, que dicen:

“Al llegar al pueblo adonde se dirigían, Jesús hizo como que iba a seguir adelante.

Pero ellos lo obligaron a quedarse, diciendo:

—Quédate con nosotros, porque ya es tarde. Se está haciendo de noche.

Jesús entró, pues, para quedarse con ellos.”

La escena de la obra privilegia los tonos rojizos cálidos. El día está por terminar y el sol del poniente alumbra –de izquierda a derecha de la obra– las espaldas de Jesús y de dos de sus discípulos. Se dirigen al castillo de Emmaús y como indica el fragmento bíblico, Jesús (a la izquierda del cuadro) finge que seguirá más adelante, pero es detenido por aquellos, quienes lo invitan a pernoctar en aquel sitio. Lleva una túnica de un rojo muy tenue y encima de esta un manto azul, va descalzo y en la mano derecha lleva un bastón o cayado, sus pies y manos presentan los estigmas de la crucifixión, su cuerpo aparece en el lienzo de tres cuartos, mientras que su rostro está de perfil, su cabello y ropaje es agitado por un suave viento.

Al centro del lienzo aparece un personaje de menor estatura, más viejo y barbado, quien voltea su rostro y mira directamente a Jesús, de túnica roja y otra prenda blanquecina sobre esta, lleva sandalias y camina al lado izquierdo de su maestro. Con su mano derecha toma el brazo de Jesús y con la otra le señala el lugar a donde se dirigen.

¹⁴² Romero de Terreros, *op.cit.*, pp. 282 a 285.



Ramón Sagredo, *La ida al castillo de Emmaús*, 1857. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte.

A la derecha de la obra aparece el otro de los discípulos, de apariencia mucho más joven, apenas un imberbe adolescente; por ropa trae una túnica amarilla –casi dorada–, quien parece ascender la cuesta al castillo más rápido y voltea su rostro levemente hacia los personajes que se quedaron apenas retrasados, a quienes ve de reojo. Su hombro derecho sostiene una sencilla bolsa o alforja, sujeta por su mano derecha, de la que sobresale una especie de pergamino enrollado y una prenda del mismo color que la túnica de Jesús. En su mano izquierda, al igual que su maestro, lleva también un cayado de dimensiones menores.

Al fondo, del lado izquierdo, se ve en lontananza una montaña, la silueta de unas construcciones y algunas palmeras. Del lado derecho, en la cima de una colina, emerge la representación del castillo de Emmaús, rodeado en su parte baja de verdes arbustos. Se presenta como una construcción maciza y sobria, con unas cuantas ventanas y un torreón al centro, una amplia puerta y un triángulo sobre el dintel. En una de las esquinas de la construcción destaca una palmera inclinada por el viento.

Esta obra fue presentada al público de la ciudad de México en diciembre de 1857, justo en los días en que el general Félix Zuloaga, proclamaba el Plan de Tacubaya, que se oponía a los preceptos liberales que contenía la Constitución de 1857. Hecho que marcaría el punto de partida de la *Guerra de los Tres Años*, sangrienta y devastadora lucha fratricida.

El cuadro fue expuesto en la tercera sala de pinturas de los discípulos de la Academia, el catálogo de la exposición incluyó la siguiente descripción:

“Después de la resurrección, dos discípulos del Salvador se dirigían de Jerusalem al castillo de Emmaús, hablando de la portentosa resurrección del Mesías: en esta sazón se les reunió un pasajero que era el mismo Jesús, sin que ellos lo hubiesen conocido; los discípulos le instan a que se hospede en el castillo, por declinar ya el día. En una altura domina un edificio de construcción romana que es el castillo de Emmaús, donde después se dio a conocer a sus discípulos.”¹⁴³

El profesor de escultura, Manuel Vilar, presentó una propuesta a la Junta de Gobierno de la Academia para que se aprobara un gasto que serviría como gratificación a

¹⁴³ *Ídem*, p. 283.

los alumnos premiados en el año escolar de 1857 y así el plantel pudiera quedarse con sus obras. A Sagredo se le dieron por su trabajo la suma de 195 pesos.¹⁴⁴

La ida... no pasó desapercibida por sus contemporáneos, quienes de manera consensual la distinguieron como una auténtica obra maestra, a la cual entre sus principales cualidades, decían, se apartaba del concepto y amaneramiento que el maestro de pintura, Pelegrín Clavé, imponía a sus discípulos. En 1881, el pintor Felipe Santiago Gutiérrez, salvaba tan sólo a la pintura de Sagredo de los defectos que atribuía a Clavé y sus alumnos.¹⁴⁵

Manuel Francisco Álvarez, arquitecto graduado en la Academia en la época del Imperio de Maximiliano, dejó dicho que discípulos como Sagredo eran “verdaderos genios”, que valían por sí mismos, que tenían una personalidad bien marcada y que no eran simplemente pintores que conocían la técnica, sino que eran artistas de “inspiración revelada” y “voluntad propia”. Álvarez continúa diciendo que una prueba de ello se suscitó un día en que Sagredo se hallaba pintado *La ida...* y Clavé comenzó la corrección que hacía a sus discípulos. Le tocó su turno al joven pintor, el maestro tomó asiento, cogió los pinceles y la paleta, se puso a corregir la manga del brazo suelto del Jesús, a lo cual Sagredo manifestó desagrado, que fue notado por sus compañeros, y tan luego como Clavé se levantó del asiento y pasó a corregir a otro alumno, Sagredo cogió la espátula y levantó la pintura que su instructor había puesto. No era así como se había imaginado la manga, y aún en este simple detalle, quería expresar su particular pensamiento y forma de concebir la obra.¹⁴⁶

Otro contemporáneo, Ignacio Manuel Altamirano, expresó que en el concepto general, la obra más bella de ese tiempo fue este cuadro de Sagredo, y apuntaba que había representado a Jesús, no como un “tipo melancólico y enfermizo” al estilo de la vieja pintura ascética, ni con el aspecto “afeminado, frágil y adolescente” que se complacían en reproducir los alumnos de Clavé. Asentaba que, “inspirado por el verdadero genio”, había

¹⁴⁴ Vilar, *op.cit.* p. 154. Ramón recibía 180 pesos anuales como pensión, así 195 pesos era 15 pesos más que lo que recibía en todo un año. Sin embargo, era aun así una suma relativamente pequeña si se compara con los 3000 pesos anuales que ganaba su maestro Clavé.

¹⁴⁵ Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo III, p. 123.

¹⁴⁶ Álvarez, *op.cit.*, p. 117.

concebido una “personalidad grandiosa, imponente, serena pero con la serenidad augusta del fundador triunfante de una religión”. Que el Jesús de Sagredo era un hombre joven, “pero con una juventud viril, dulce y grave” y que en su cabeza, aunque no hubiese puesto aureola alguna que la circundara, se veía claramente resplandecer “la fuerza de un gran carácter, la conciencia de una misión divina, la fe en el porvenir.”¹⁴⁷

Altamirano contrasta la marcada vulgaridad de las cabezas de sus discípulos con la hermosa del Jesús. De sus seguidores, dice que aunque no lo han reconocido, lo contemplan con “respeto instintivo”. Añade que la cabeza de Jesús, es la demostración del genio de Sagredo, que supo felizmente con ella herir la imaginación del espectador, “produciendo en ella ese goce indescriptible que se siente delante de la belleza artística” y remata afirmando que con él “compró Sagredo su derecho a la inmortalidad.”¹⁴⁸

El historiador Manuel G. Revilla opinó que “sobresalientes cualidades avaloran” el cuadro de Sagredo, en el que el autor acertó a darle a la figura del Cristo, una “dignidad y nobleza incomparables”. Que todo es bello en el lienzo: “formas, actitudes, expresión, juego de luz y hasta colorido.” Según relata Revilla, Sagredo se inspiró en un dibujo que se halló en las catacumbas de Roma y que además “hubo tradición” que decía que había pintado esta obra conforme a su individual inspiración, sin que se circunscribiera a seguir las indicaciones de Clavé.¹⁴⁹

Otro coetáneo que le extasió profundamente este cuadro, fue Justo Sierra; quien se expresó espléndidamente y en términos grandilocuentes sobre la obra. Al hablar de ella, escribió reverencialmente:

“Cuando me hallo, sombrero en mano, en la gran sala que precede a la galería dorada de la Academia, me inclino respetuosamente ante aquel divino cenáculo y me dejo arrastrar por una atracción magnética hasta el cuadro de Sagredo colocado en un extremo del gracioso templo en donde se encuentra mucho de lo mejor que el arte naciente de nuestra patria ha producido.

Jesús en el camino de Emmaús es el motivo de esa pura y armoniosa página del arte cristiano. El crepúsculo avanza tibio y purpurado aún por los rayos postreros del sol. La brisa inclina un palmero junto al viejo muro que corona la ladera, juega con los ropajes de los peregrinos y hace flotar los tenues y blondos

¹⁴⁷ Altamirano, *Obras...op.cit.*, tomo XIV. p. 186.

¹⁴⁸ *Ídem.*

¹⁴⁹ Revilla, *Obras*, pp. 133 y 134.

rizos de Jesús. A un lado del sendero, un tanto esfuminado por la bruma vespertina, se levanta el castillo de Emmaús. Nada tan serenamente melancólico como aquel grupo lleno de varonil suavidad. A la izquierda del lienzo, sube una dulce pendiente un joven de angélica apostura, llevando una alforja a la espalda y el bordón del peregrino en la mano: los ángeles de la Biblia son así; antes sin sexo, con los contornos del hombre y el rostro femenino. En el centro del cuadro un personaje de corta estatura y fisonomía acentuada, marca con una mano hecha a humildes faenas, el cercano castillo:

28. Y se acercaron al castillo a donde iban, y él dio muestras de ir más lejos.

29. Mas lo detuvieron por fuerza, diciendo: 'Quédate con nosotros, porque se hace tarde y está ya inclinado el día.' Y entró entre ellos." (*Lucas*, cap. XXIV.)

Así se expresa el evangelista. Nada más elevado que la interpretación dada por el pintor al texto bíblico: el sello indeleble del genio ha dejado en ella su marca soberana.

Los ojos se fijan, como atraídos por un foco luminoso, en la figura del resucitado. La elocuencia del dibujo humano ha llegado allí a un límite."¹⁵⁰

Continúa Sierra diciendo que en el *Pasmo de Sicilia* de Rafael Sanzio y el *Cristo en la Cruz* de Pierre Prudhon, ante la imposibilidad de los autores de concebir una expresión material de la divinidad de Jesús, sus autores se contentaron con mostrar su dolor. De Miguel Ángel Bounarroti, dijo que tiene un no sé qué de pagano, que pinta con un pincel que algo tiene de cincel, que sus cuadros son como esculturas.



Rafael Sanzio, *Pasmo de Sicilia*, 1515. Museo del Prado, Madrid.



Pierre Prudhon, *Cristo en la cruz*, 1822, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Miguel Ángel Bounarroti, "Jesús" detalle del *Juicio final*, 1535-1541, Capilla Sixtina.

¹⁵⁰ Sierra, *op.cit.* pp. 140 y 141.

En fin, que no lograron lo que a su juicio era imposible para el arte: la unión del Dios del dogma y del ser humano. Afirma que no era dado al arte abarcar esta dualidad, “lo creado y lo increado a un tiempo, imposible para la filosofía, imposible para el pincel.” Inútil era buscar aquella duplicidad en el álbum maravilloso de la pintura cristiana.” Sin embargo, asegura que para Sagredo “no existió esta dificultad insuperable”, que “ese escollo no estaba en su camino”, que el Jesús pintado por el artista mexicano es “el dulce y poético maestro de los tres primeros *Evangelios*.”¹⁵¹

Señala que Sagredo no hizo uso de “medios teatrales”, que por otra parte han utilizado “grandes artistas”, como Annibale Carracci, Andrea de Sarto o “nuestro admirable” José Juárez, “para producir la ilusión en torno de la figura del Cristo” y que hasta el “sagrado nimbo se ha eclipsado sobre la frente del Nazareno.”¹⁵² Extasiado al máximo, Justo Sierra exclamó:

“¡Qué perfil tan noble y tan puro, qué dulce majestad en la apostura, qué mirada aquella que se adivina en la suave penumbra que baña una parte del rostro, y cuán enérgico el apóstol que toma una mano al misterioso peregrino; qué profundo contraste con la gallardía varonil y tranquila del Nazareno! La aureola, que no se ve, pero que se siente en torno del Maestro, comunica no sé qué reflejos admirables al rudo sectario del crucificado. ¡Y cómo aquella túnica y aquel manto azul son el solo ropaje digno de ese hombre por excelencia!

Se siente orgullo ante tanta espontaneidad de talento, ante esa inspiración cosechada como una espiga de oro en las mies del *Evangelio*.”¹⁵³

Sierra no para en elogios, es su escrito una disertación de carácter filosófico en torno a la figura de Jesús y su representación en el cuadro de Sagredo.

El notable pintor, académico de San Carlos, condiscípulo y amigo de Sagredo, Manuel Ocaranza (1841-1882), opinó sobre *La ida...*, que era un cuadro que por sí solo, era “bastante para formar una gran reputación; lo grandioso de la composición, la energía y la fuerza de su dibujo, la brillantez de su colorido”, en fin, que en él era admirable. Afirmando que donde se revelaba el “genio” en Sagredo era en la “maravillosa figura del Salvador”, que era “imposible concebir una actitud más sencilla ni proporciones más bellas” que en su

¹⁵¹ *Ídem*, p. 142.

¹⁵² *Ídem*, p. 142.

¹⁵³ *Ídem*, p. 144.

“semblante apacible” hallaba una mezcla de “dignidad y mansedumbre, de nobleza y de dulzura, que no puede menos que conmover a cuantos le contemplan” que no existía de “forma humana en esa figura aérea y espiritual más que lo estrictamente necesario para ser visible”.¹⁵⁴

El historiador, periodista, novelista y poeta español, emigrado a México, Niceto de Zamacois (1820-1885), escribió que *La ida...* era un cuadro precioso. Sobre el rostro “verdaderamente celestial del Divino Maestro”, exclamó: “¡Qué majestad, qué dulzura y qué blanda mansedumbre!”, “¡Qué suavidad hay en su mirada! ¡qué naturalidad en su noble actitud! ¡ qué bien estudiada la luz que baña su semblante y su delicada cabellera! ¡qué verdad en el ropaje! ¡qué perfección en los tonos! ¡qué corrección en el dibujo! ¡cuánto interesan esas tres figuras que revelan la bondad del alma y los sentimientos nobles del corazón!”. Zamacois asevera que Sagredo al trazar ese cuadro comprendió la “verdadera grandeza” del asunto y que la expresó con “incomparable maestría”, al grado que debería de estar completamente “satisfecho con su obra”.¹⁵⁵

Por su parte, el poeta romántico decimonónico, Juan de Dios Peza (1852-1910), escribió que había “que descubrirse con respeto al pronunciar” el nombre de Ramón Sagredo, pues afirma que fue uno de los pintores “más ilustres y más severos para ver el natural”, que el crítico más duro no encontraría defectos ostensibles en *La ida...*, pues afirmó hallarse en ella, “perfección absoluta en el dibujo, grandeza, majestad y vida en la forma, concluido conjunto, perfecto claro-oscuro y verdadero colorido.” Agregando inmediatamente: “¡Qué armonía! ¡qué luz! ¡qué atmósfera! ¡qué poesía tan dulce y tan elevada la de sus obras!” Aseverando que si la muerte no nos lo hubiera arrebatado tan temprano, Sagredo hubiera sido “un asombro en el arte, así en México como en Europa.” Sellando Peza su comentario con la frase: “¡Gloria al gran artista!”¹⁵⁶

Por otra parte, el poeta, escritor y periodista Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) reconoció también un lugar especial para el cuadro de Sagredo, diciendo:

¹⁵⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de junio de 1870, p. 2.

¹⁵⁵ *El Monitor Republicano*, 22 de diciembre de 1869, p. 1.

¹⁵⁶ *El Lunes*, 24 de enero de 1887, p. 2.

“No hay [...] lienzo alguno en la Academia, que tan poderosamente embargue mi ánimo, como ese admirable lienzo de Sagredo, Jesús en el camino a Emaús. Los tintes opalinos del crepúsculo doran el horizonte. La tierra de Palestina desarrolla su triste panorama en lontananza. He aquí los muros pobres del castillo; he ahí la palma que se eleva gallarda en la caliente arena. Jesús se aproxima de dos discípulos amantes. Jamás pintor alguno ha dado más unción y más poesía a la figura soberana del Salvador. De aquella boca está brotando el Evangelio. La tarde muere silenciosamente. La sombra baja y cubre la campiña. El rostro del Salvador, empero, se destaca vigorosamente, rodeado de una aureola de luz. ¿Es el sublime resplandor interno de las almas, o algún rayo perdido de la fulgente claridad solar que ha querido permanecer más largo tiempo en el espacio para rodear el rostro de Jesús.”¹⁵⁷

También dedicó algunas frases laudatorias a la obra de Sagredo el político, revolucionario, periodista, poeta, filósofo y pensador cubano José Martí (1853-1895). Cuando estuvo en México vio *La ida...*, y apuntó que era un “cuadro extraño”, en el que de la “forma brota lo ilímite, del cuerpo humano el ánima divina”, y en el que la tela se había “hecho nube”.¹⁵⁸ También registró que a pesar de que existe una “excesiva sumisión a las enseñanzas del español Clavé”, se nota en el Jesús una “arrobadora idealidad”.¹⁵⁹

Si se toman las afirmaciones de Felipe Santiago Gutiérrez, Manuel F. Álvarez, Manuel G. Revilla, Ignacio M. Altamirano, Justo Sierra, Manuel Ocaranza, Niceto de Zamacois, Juan de Dios Peza, Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí como meras lisonjas o exageraciones, se podría fácilmente olvidar a Sagredo y su obra y dejarles en el oscuro lugar y en la poca valía en que se hallan hoy en día. Pero si en caso contrario se encuentra verdad y validez en las palabras de todos ellos, *La ida...* y su autor deberían no sólo ser revalorados en la pintura de su época o en la mexicana, sino colocados en un lugar más privilegiado: junto a las joyas pictóricas y los grandes maestros del arte universal.

Sin embargo, eso no sucedió, pues al decaer la *Escuela de Clavé*, las pinturas concebidas por quienes pertenecieron a ella, fueron marginadas y repudiadas por los nuevos académicos de San Carlos. Gerardo Murillo (1875-1964) mejor conocido como el Dr. Atl, consideró en mayo de 1908, que “las obras de pintura conservadas en la antigua bodega de la escuela” eran el *detritus* que lentamente había ido depositando el “criterio estético” de

¹⁵⁷ *La Libertad*, junio 8 de 1883, Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo III, pp. 144 y 145.

¹⁵⁸ José Martí, *Obras completas*, vol. 22, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 74.

¹⁵⁹ José Martí, *En los Estados Unidos: periodismo de 1881 a 1892*; Nanterre Cedex, France : ALLCA XX, 2003, p. 474.

quienes seleccionaban las telas que habrían de atesorarse, y que consideraba que la pinacoteca de la Academia había sido hecha sin la luz de personas calificadas, juzgando que las pinturas almacenadas eran “extraordinariamente malas”.¹⁶⁰ Muchas de aquellas obras desaparecieron misteriosamente, otras fueron diseminadas, quedando disuelto el conjunto pictórico que se creó bajo la Junta de Gobierno que administró a la Academia en los años 40s y 50s del siglo XIX.

La ida... y todo lo creado en la segunda mitad siglo XIX fue relegado y despreciado, se consideró a la *Escuela de Clavé* como un capítulo en el arte mexicano “artificial y decadente”, el cual fue interrumpido por la actividad pictórica “de los jóvenes llamados a decorar los grandes espacios murales de los edificios del Estado.”¹⁶¹

Estudios recientes han venido a sacar ese periodo del olvido y a revalorarlo con novedosas interpretaciones. Al respecto de esta obra, el maestro Fausto Ramírez exhibe una nueva interpretación más analítica y menos apasionada, pues descubrió en la obra de Sagredo una faceta que al parecer sus fascinados contemporáneos no advirtieron.



Philippe de Loutherbourg, *Tableau de la Loge Compagnons*, finales del siglo XVIII, acuarela. Torre Abbey House, Torbay.

Ramírez la liga a simbolismos francmasónicos. Su hipótesis parte del innegable parecido entre su formato compositivo con el de algunos cuadros alegóricos colgados a veces en las logias masónicas para inspirar el avance de los hermanos en el arduo camino hacia la iniciación filosófica-espiritual.

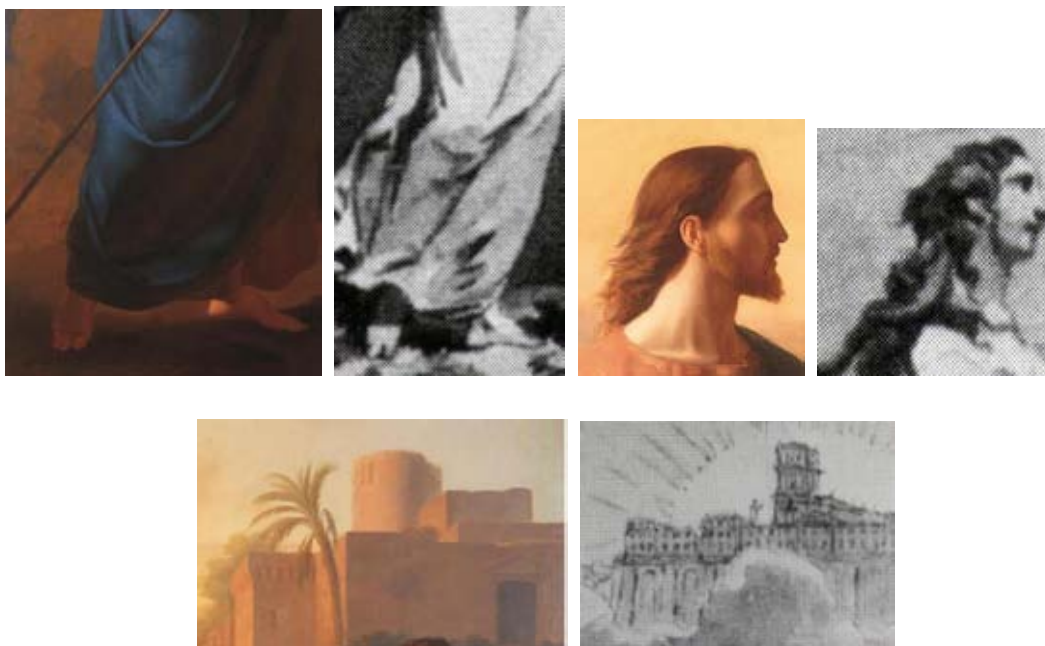
Sorprende en particular la similitud compositiva con un dibujo del pintor inglés Philippe de Loutherbourg (1740-1812), el cual formaba parte de una serie diseñada para acompañar el ritual egipcio de la confraternidad masónica presidida en Francia, a finales del siglo XVII, por el “conde” Cagliostro. Allí se ve al aprendiz que contempla,

¹⁶⁰ Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, México, UNAM, 1996, pp. 187 y 188.

¹⁶¹ José Juan Tablada, *Historia del arte en México*, México, Cía. nacional editora “Águilas” S.A., 1927, p. 229.

extasiado, el radiante templo situado en la cumbre del monte Sión.¹⁶²

A lo que cabría preguntarse si la admiración del cuadro de Sagredo expresada por Justo Sierra, Altamirano y Martí, tiene alguna conexión con su comprobada adhesión a alguna logia masónica. Además, en los tres personajes del cuadro podría verse una representación de los tres grados fundamentales de la jerarquía masónica: el aprendiz, el oficial y el maestro –representado aquí por Jesucristo–. El “castillo” equivaldría al “templo”, a cuya construcción está dirigido todo el “trabajo” del perfeccionamiento espiritual del iniciado. No por azar, el castillo se halla situado al “oriente”, claramente iluminado por el sol que desciende del lado opuesto. Y tampoco resultaría casual que el camino en ascenso al castillo esté representado obscuro, angosto e indefinido, lo que sería un clara alusión a las pruebas y los sacrificios precedentes a los goces fraternales del “banquete” masónico o cena en el castillo de Emmaús.¹⁶³ En la obra de Loutherbouurg, el camino se halla copado por serpientes, las cuales representan los peligros y las dificultades que deben superarse en el camino a la iniciación.



Sagredo y Loutherbouurg, *La ida a Emmaús* y *Tableau de la Loge Compagnons*, detalles.

¹⁶² Fausto Ramírez, et. al., *Catálogo... op.cit.*, p. 266.

¹⁶³ *Ídem.*

Impresiona ver al iniciado masón en el dibujo de Louthembourg, y comprobar que existe la misma posición de las piernas y pies del Jesucristo de Sagredo, el mismo rostro perfilado, idéntico viento sobre el cabello y ropajes, similar camino sinuoso ascendente y mismo castillo como meta.

Es importante destacar que en la obra de Sagredo aparecen dos castillos en unión con palmeras inclinadas por el viento, uno al que irán el trío de peregrinos y otro más que se alcanza a ver en lontananza. La palmera en distintas culturas y a lo largo de la historia ha simbolizado universalmente triunfo y gloria, la Iglesia primitiva la adoptó como símbolo de la victoria del cristianismo sobre la muerte, que en este caso prefigura la resurrección de Jesucristo o el triunfo al alcanzar el castillo de Emmaús. En el evangelio apócrifo de San Mateo, existe el relato de que el niño Jesús ordenó a una palmera inclinarse para que su madre pudiera comer sus frutos; ésta recibió, a partir de ese hecho, el divino privilegio de ser símbolo de triunfo y compañera de los demás árboles en el paraíso.

No hay que olvidar que el perfil de ciertas palmeras presenta una curva que los matemáticos han analizado y estudiado minuciosamente, pues el vegetal resiste mejor los embates del viento con un mínimo de material. Esto lleva a pensar que la palmera inclinada en el cuadro de Sagredo pudiera ser una alegoría, símbolo de resistencia y fortaleza frente a situaciones adversas. Otro símbolo que no hay que dejar de observar es el triángulo sobre la entrada al castillo, que entre los masones es el delta luminoso situado en Oriente y representa tres cualidades: sabiduría, perfección y armonía.

Así se podría seguir especulando en torno al cuadro, pero hay que ser conscientes de no aventurarse demasiado pues hace falta comprobar que Ramón Sagredo hubiera sido masón, al igual que el pintor Santiago Rebull y el caricaturista Constantino Escalente, de quienes se dice se hallaban adscritos a la masonería mexicana. Sin embargo, creo que su carácter rebelde y su posible divergencia del culto católico, pudo acercarlo a círculos sociales que lo aproximaran a alguna organización masónica.

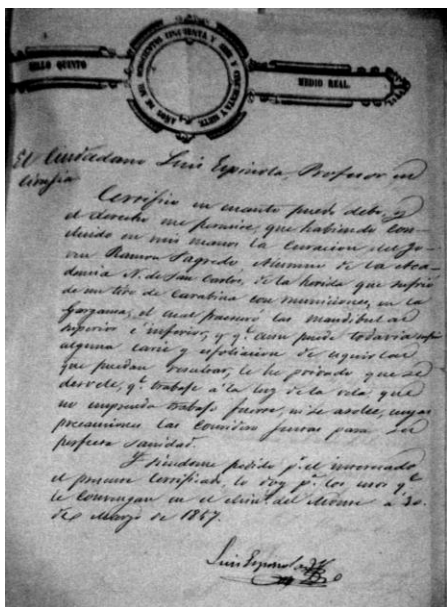
Innegable es que *La ida...* es el trabajo cumbre de Sagredo. Wassily Kandinsky expresa que existen obras de arte tan elevadas que son inadvertidas e ignoradas para la gran mayoría y tan sólo unas cuantas almas son capaces de percibir el efecto interno que

producen. Señala que a veces tienen que pasar incluso siglos para que su auténtico valor sea captado por los hombres.¹⁶⁴ ¿Habrá llegado ya el momento para *La ida a Emmaús*?

Los creadores de altura, son genios tristes, solitarios e incomprendidos por su tiempo –quizá por ello *La ida...* no ganó un primer premio– y sólo unos pocos, –sensibles e inteligentes–, los avistan y entienden. El populacho difícilmente verá algo más que un *cuadro bonito*; en contraparte, artistas célebres y aplaudidos, son sinónimo de un legado artístico más amplio, vulgar y bajo, es decir: más accesible y descifrable por la mayoría.

La ida... es una obra hecha por vía mística, un lienzo subyugador. Para penetrarlo, es menester colocarse en una sintonía y tónica espiritual especial, con la cual pueda aprisionarse su belleza verdadera y delicada perfección. Su hermosura en el color y la corrección en las formas no son elementos suficientes para comprender que es una obra sublime. Es imperioso captar lo invisible, lo no figurado, y así poder descubrir la vida que el artista vació en ella.

El año en que la pintaba, Sagredo entregó a la dirección escolar este certificado:



“[Parte superior] Sello Quinto. Años de mil novecientos cincuenta y seis y cincuenta y siete. Medio Real.

El ciudadano Luis Espínola, profesor en cirugía.

Certifico en cuanto puedo debo, y el derecho me permite, que habiendo concluido en mis manos la curación del joven Ramón Sagredo, alumno de la Academia Nacional de San Carlos, de la herida que sufrió de un tiro de carabina con municiones, en la garganta, el cual fracturó las mandíbulas superior e inferior, y que aún puede todavía sufrir alguna carie y exfoliación de esquirlas que puedan resultar, le he privado que se desvele, que trabaje a la luz de la vela, que no emprenda trabajo fuerte, ni se asolee, cuyas precauciones las considero justas para su perfecta sanidad.

Y siéndome pedido por el interesado el presente certificado, lo doy para los usos que le convengan en el Mineral del Monte a 30 de marzo de 1857.

Luis Espínola [rúbrica].”¹⁶⁵

¹⁶⁴ Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Premia editora de libros, 1989, p. 36.

Este curioso documento, hace preguntarse: ¿qué hacía Sagredo en marzo de 1857 para recibir en plena garganta un disparo de carabina?

Nada se puede afirmar, sin embargo no hay que perder de vista dos hechos futuros:

1°.- Su condiscípulo Celzo Zavala –con quien fue reportado por distraer a los alumnos y a quien encargó recoger las pruebas del concurso de oposición–, fue tomado como *prisionero de guerra* por el ejército francés. En septiembre 3 de 1863, la Prefectura Política de México, solicitó a la Academia un informe sobre Zavala, a lo cual contestó Pelegrín Clavé que había concurrido a la clase de pintura desde 1858, dándose a conocer su aprovechamiento y que por su excelente talento, en diciembre de 1860 había ganado una pensión y que así continuó hasta 1861, no volviendo a clases desde principios del año siguiente, agregando Clavé que había guardado en su clase buena conducta. El mariscal francés Elías Forey, en vista del informe, decidió ponerlo en libertad de la cárcel de Belén, para que continuara con sus estudios. Al mismo tiempo la Regencia instruyó al director, José Fernando Ramírez, para que se le recibiera de nuevo en el establecimiento y se le continuara pagando la pensión que le había sido asignada.¹⁶⁶

2°.- Se tiene noticia de que en 28 de diciembre de 1862, en el Real del Monte, se llevó a cabo una función teatral a beneficio de los hospitales del Ejército de Oriente, en la cual participaron jóvenes aficionados que buscaban recaudar dinero para donarlo en favor de dicha hueste liberal. Entre otros jóvenes entusiastas, estuvieron Fabiana Sagredo, Eduardo Sagredo, quien en una zarzuela “llamó la atención por su excelente voz” y el “distinguido pintor” Ramón Sagredo quien “tuvo la bondad de hacer un magnífico telón de boca” que mereció “la aprobación de todos los inteligentes.” Esta función no recaudó lo necesario debido a que algunas “familias acomodadas” de la población no asistieron, debido a “motivos de economía o por temor de disgustar” al General Forey.¹⁶⁷

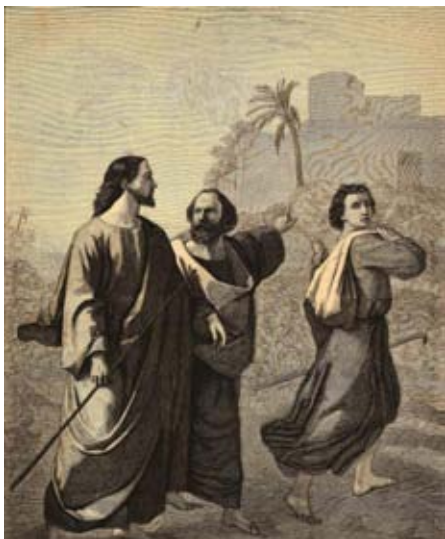
Estas noticias, aunadas al carácter exaltado de nuestro artista, su filiación política liberal y su visión idealista y romántica de la vida, llevan a pensar que quizás el disparo que recibió en 1857 estuvo relacionado con los hechos armados que se desarrollaban en el país.

¹⁶⁵ AASC, exp. 10451.

¹⁶⁶ AASC, exp. 6123, fojas 1 a 6.

¹⁶⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 22 de enero de 1863, p. 4.

Y de haber sido así, finalmente pregunto: ¿cómo impactó esto en la psiquis de Sagredo al desarrollar ese año su obra? Imposible de descifrar. Si no fue así, entonces todo fue producto de una simple riña o un infeliz accidente.



Anónimo, *La Ida a Emmaús*, grabado, 1883-1884. *Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana*.

El cuadro fue admirado por propios y extraños. En la Academia los alumnos Librado Suárez y Agustín Ocampo lo reprodujeron en los años de 1871 y 1873, el primero en óleo y el segundo en un estudio tomado a la pluma,¹⁶⁸ ensayo que volvió a presentar –aún inconcluso– en la exposición de 1879.¹⁶⁹

Otra reproducción, apareció en 1883 en el *Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana*,¹⁷⁰ no se precisa quien hizo el grabado, sólo se señala que las ilustraciones incluidas fueron hechas por “LOS MEJORES ARTISTAS NORTE-AMERICANOS”



Catalina Anaya, *La Ida a Emmaús*, s/f. Colección particular.



Pilar de la Hidalga, *La Ida a Emmaús*, s/f. Colección particular.

¹⁶⁸ Romero de Terreros, *op.cit.*, pp. 436 y 468.

¹⁶⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 22 de enero de 1880, Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo III, p. 73.

¹⁷⁰ Manuel Caballero, *Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana*, Nueva York, The Chas. M. Green Printing Co., 1883-1884, p. 87.

Recurso electrónico: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020133931/1020133931.html>.

También fue copiada por las pintoras mexicanas Catalina Anaya y Pilar de la Hidalga.¹⁷¹

El cuadro viajó en 1876 a los Estados Unidos, con motivo de la exposición artística que celebraría su primer centenario de vida independiente.¹⁷² El diario francés *L'Illustration Journal Universel*, publicó un grabado del sitio en la ciudad de Filadelfia donde se haría la exhibición y en el que estuvo por un tiempo el cuadro de Sagredo.¹⁷³



Provost, "Le pavillon de Beaux-Arts", en *L'Illustration Journal Universel*, 1875.
Fondo reservado de la Hemeroteca Nacional de México.

En este mismo año de 1857, Sagredo expuso *El amor maternal* o *Una aldeana velando a su hijo*, cuadro con el que ganó una mención honorífica en la clase de *Copia de Cuadros*.



Hipólito Salazar,
Contemplación Maternal, s/f.
Colección Particular.

En la exposición del año anterior (1856), se había presentado un lienzo propiedad de Carlos Sánchez Navarro, titulado *Costumbres napolitanas. La hermosa hiladora*,¹⁷⁴ original del pintor suizo Jacques-Alfred van Muyden (1818-1898). Según reseña la historiadora Angélica Velázquez Guadarrama, la obra fue reproducida hasta dieciocho ocasiones en las exposiciones de la Academia de San Carlos entre 1857 y 1898 y difundida mediante estampas litográficas de Hipólito Salazar, lo que habla de “una

¹⁷¹ Leonor Cortina, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México, INBA, 1985, pp. 94, 95, 144 y 147.

¹⁷² AASC, exp. 7296.

¹⁷³ *L'Illustration Journal Universel*, 2 de enero de 1875, pp. 5 y 6.

¹⁷⁴ Romero de Terreros, *op.cit.*, pp. 244 y 249.

clara muestra del interés que existió por la representación de la maternidad en la pintura y el grabado mexicanos del siglo XIX.”¹⁷⁵

Cuando fue expuesto el óleo de van Muyden, el catálogo de la exposición lo describía así:

“Sentada en una banqueta de forma antigua, una joven madre en traje de las montañas del reino de Nápoles, suspende los trabajos de la rueca para contemplar el tranquilo sueño de su hijo adorado que duerme en una cuna de mimbres.”¹⁷⁶

El tema de la maternidad en van Muyden no fue exclusivo de este lienzo, cuyo original debe encontrarse en alguna colección particular. Es posible hallar diversas reinterpretaciones del cuadro, no sólo en México, sino en colecciones nacionales y particulares del mundo.



Jacques-Alfred van Muyden, *Maternité* (1), *Mare et enfant* (2), *Sin nombre* (3), *Mother and child* (4 y 5), *Die ersten schritte* (6), *Hide and seek* (7) y *The prison visit* (8).

Maternidad, *Madre e hijo*, *Los primeros pasos*, *A las escondidas* y *La visita de prisión*, son tan sólo algunos de los títulos con que se conocen diversas obras de Van

¹⁷⁵ Angélica Velázquez Guadarrama, “Escena familiar”, en *Memoria*, núm. 7, México, Museo Nacional de Arte, 1998, pp. 103 y 104.

¹⁷⁶ Romero de Terreros, *op.cit.*, p. 244.

Muyden en los que se ve a una mujer en relación a su vástago y ataviada con un tocado.¹⁷⁷ El trabajo que tomaron como modelo en San Carlos fue uno de tantos.

La copia que hizo Sagredo, le fue encargada por la Junta de Gobierno y se le gratificó con cuarenta pesos.¹⁷⁸ Mide 63.5 cm de alto por 49.4 cm de ancho y en la parte inferior derecha está firmada y fechada así: “*Sagredo. Copió. 1857.*”



Ramón Sagredo, *Amor maternal*, 1857. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte.

¹⁷⁷ Imágenes obtenidas de los siguientes recursos electrónicos:

<http://www.repro-tableaux.com/a/van-muyden-alfred/maternite.html>

<http://www.artvalue.com/auctionresult--gaud-leon-1844-1908-switzerlan-la-poesie-1343899.html>

<http://www.gustave-de-beaumont.ch/amis.html>

<http://www.fotolibra.com/gallery/323770/mother-and-child-by-m-van-muyden-1855/like/>

<http://www.stanfordfineart.net/collection/sold/jacques-van-muyden/>

http://www.arcadja.com/auctions/fr/van_muyden_jacques_alfred/artiste/20782/

<http://www.villageantiques.ch/fineart/drawings19th/VanMuydenMother.html>

<http://www.art-prints-on-demand.com/a/van-muyden-alfred/hide-and-peek-8.html>

¹⁷⁸ Vilar, *op.cit.*, p. 157.

En la copia de Sagredo se ve a una mujer ataviada con el típico traje napolitano. Está sentada sobre una silla de madera. Lleva puesta una cofia blanca que le sujeta y envuelve el cabello por detrás, una blusa blanca de mangas anchas en la que se observa recorrer unos tirantes rojos que suben hasta sus hombros, lleva puesta una falda larga de color verde olivo, un delantal azul que se amarra a la cintura de ella mediante una fajilla roja con azul. Sus manos sueltan momentáneamente la labor de hilar que estaba desempeñando para poder contemplar un instante a su pequeño hijo, el cual duerme tranquilamente en una cuna tejida de mimbre, apenas cubierta con una frazada rojiza. Su brazo derecho descansa sobre sus piernas, el izquierdo sobre una mesita, donde se distingue una canastita con hilos y un objeto que podría ser un torcedor de hilos. Sus pies parecen estar cruzados lo que le da una impresión sedente a la figura femenina. Al fondo, se ve del lado derecho una pesada cortina color verde, una rústica pared descascarada y con cuarteaduras, un sombrero y apenas distinguible detrás de ella un mueble de madera.



Ramón Sagredo, detalle de firma fecha.

En la composición destacan los colores claros y brillantes. La luz del sol penetra de izquierda a derecha en la habitación, dejando algo oscurecido el perfilado y dulce rostro de la mujer que contempla abstraída la figura de su bebé.

La estructura del lienzo, produce una dulce impresión al espectador, pues apela a sentimientos muy profundos. Quizá por esta razón, esta imagen costumbrista fue tantas veces reproducida, pues gustó al público y a la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX.

Este lienzo revela a Sagredo como un excelente pintor, no fue casualidad que la Junta de Gobierno lo eligiera para realizar la copia que enriquecería el acervo gráfico de la Academia de San Carlos.

2.5.7. *Undécima exposición, diciembre de 1858*

En este año, Ramón Sagredo presentó sólo una obra: *La muerte de Sócrates*, con unas dimensiones de 132.5 cm de alto por 167 cm de ancho.

En el lienzo se ve el interior de una celda donde Sócrates –de 70 años– se hallaba recluso por mandato de las autoridades de Atenas, quienes lo encontraron culpable por el crimen de impiedad y le impusieron la pena de muerte mediante la ingesta de una copa con una infusión de cicuta.

Es el atardecer, hora señalada para las ejecuciones, Sagredo presenta el momento inmediato después de que el filósofo griego bebiera el veneno. Hasta antes de ese momento los discípulos que lo acompañaban habían tenido fuerza suficiente para contener las lágrimas, pero al verle tomar el veneno ya no fueron dueños de sí mismos. Algunos de ellos prorrumpieron en gritos y sollozos que partieron el alma de los presentes, menos la de Sócrates.



Ramón Sagredo, *La muerte de Sócrates*, 1858. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte.

En la escena confeccionada por el académico de San Carlos se puede ver al filósofo griego sentado sobre un blando lecho cubierto por una nívea sábana, lleva puesta una túnica pajiza, ajustada con un cinturón, y una manta roja que le cubre las piernas, su mano izquierda que descansa en uno de los brazos del camastro sujeta la copa que contenía el tósigo, la derecha la levanta con el dedo índice en lo alto, mientras parece decir las siguientes palabras:

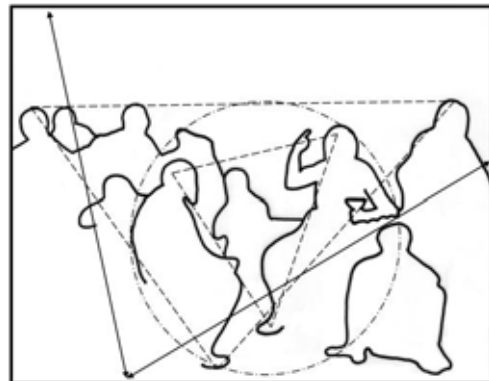
“— ¿Qué hacéis —dijo—, amigos míos? ¿No fue el temor de estas debilidades inconvenientes lo que motivó el haber alejado de aquí las mujeres? ¿Por qué he oído decir siempre que es preciso morir oyendo buenas palabras? Manteneos, pues, tranquilos y dad pruebas de más firmeza.”¹⁷⁹

Sentado en el piso, un sirviente negro, que fue quien trajo el brebaje, se lleva la mano izquierda a la frente, en gesto de profunda lamentación por la terrible misión que le

¹⁷⁹ Platón, *Diálogos*, México, Editorial Porrúa, 1981, p. 431.

tocó cumplir. En torno al penitente se hallan distribuidos nueve de sus discípulos, tres sentados y seis de pie, tres de ellos –en apariencia los más jóvenes– muestran las actitudes más atormentadas: uno llora de cara al muro, otro se revuelve los cabellos y otro más gimotea sobre el pecho de un compañero; los otros seis son sujetos barbados y de actitudes más mesuradas, sólo uno de ellos, el de barba más corta al estilo de candado, voltea para ocultar su sufrimiento.

Formalmente la obra de Ramón Sagredo está estructurada y diseñada en base a diversas formas geométricas que le dan equilibrio corporal, buena iluminación teatral y unidad entre cada una de las partes del cuadro. La primera forma es dada por un par de líneas perpendiculares que atraviesan la composición pictórica, una de ellas inicia en la parte superior izquierda de la habitación, donde penetra la luz por una ventana y desciende hasta la



Croquis que muestra las formas geométricas internas que otorgan al cuadro equilibrio, buena iluminación y unidad entre sus elementos.

parte inferior del cuadro, y de este punto, la segunda línea sube hacia la parte central derecha del cuadro. Para lograr este efecto, Sagredo muy ingeniosamente pintó de negro al sirviente y a los ropajes del personaje junto a aquel para que dicha zona se obscureciera al igual que la de la parte derecha de la composición. Además el equilibrio y la cohesión de las figuras, se encuentran con dos triángulos y un círculo internos; el primero se forma de las cabezas de los dos personajes que se hallan parados en los extremos de la composición y de allí se cierra el delta con otro punto más, que es el pie del personaje que se encuentra sentado frente a Sócrates, el segundo triángulo se forma de los puntos que parten de las cabezas de Sócrates, su interlocutor y el pie del filósofo. Finalmente el círculo interno se define a partir de la espalda curva del sujeto delante de Sócrates y se va formando con el cuerpo del mismo pensador, el centro del círculo es precisamente la cubierta blanca del catre, que es la parte más luminosa de toda la composición.

Uno de los méritos del cuadro es mostrar una escena aparentemente fácil, pero que en realidad posee una gran complejidad compositiva. Pues es perceptible que no son figuras

ni luces colocadas al azar, sino acomodadas y adaptadas inteligentemente para dar buen efecto visual.

La muerte de Sócrates, cuadro expuesto en la undécima exposición de la Academia de San Carlos en diciembre de 1858. En el catálogo de ella dice:

“Sócrates, acusado por Melito del crimen de impiedad, es condenado a muerte por los tribunales de Atenas. Llegado el día del suplicio, antes de tomar el veneno que debía ser el instrumento de su muerte, le permiten ver a sus discípulos, los que lo acompañan en su último momento, traspasados de dolor y derramando lágrimas; él los reprende por el poco valor que manifiestan, y los exhorta a que muestren firmeza y no turben con su llanto la solemnidad de su suplicio.”¹⁸⁰

Cuando fue expuesto, aún no se hallaba terminado, y aunque alabado en lo general, se le criticó que la coloración no era “muy feliz”, pues lo notaban “negruzco y de sorda entonación”, además de que la elección de los paños no era “del gusto prescrito por el arte.”¹⁸¹ No obstante, fue ganador de un tercer premio en la clase de *Composición de muchas figuras, cuadros originales*, sólo superado por *El cautiverio de los hebreos en Babilonia* de Joaquín Ramírez, a quien se le dio el primer lugar, pues a nadie ganó el segundo lugar.¹⁸² La Academia pagó a Sagredo una gratificación de \$161.50,¹⁸³ que fue sufragada en entregas de a quince pesos, asistidas a cambio de su respectivo recibo.¹⁸⁴

La muerte de Sócrates, es un cuadro que no está dentro de la tradición temática de Clavé, sino dentro de una escuela histórica-mitológica que también se desarrollaba en Europa, muy alejada del sentimiento religioso-católico que la *Escuela de Clavé* insuflaba a sus discípulos.

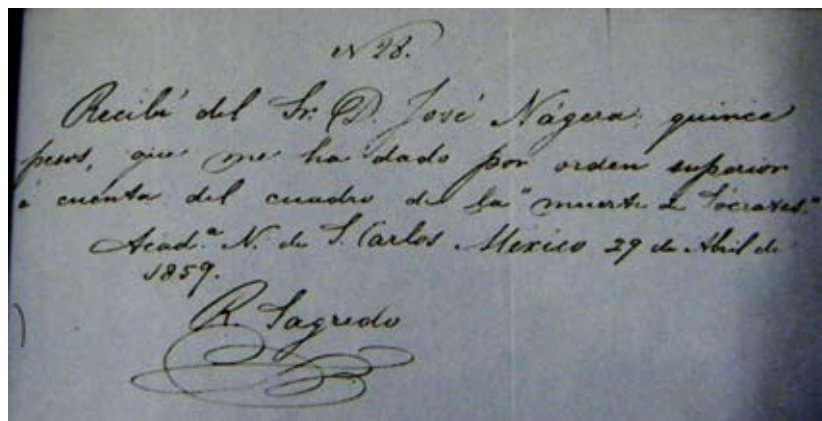
¹⁸⁰ Romero de Terreros, *op.cit.*, p. 310.

¹⁸¹ *La Sociedad*, 14 de febrero de 1859. p. 1.

¹⁸² *Ídem*, p. 312.

¹⁸³ Vilar, *op.cit.*, p. 173.

¹⁸⁴ AASC, exp. 10473.



Recibo de quince pesos por *La muerte de Sócrates*. AASC exp. 10473.

Para la factura del óleo en cuestión, es muy probable que el becario de la Academia haya leído el *Fedón o del Alma* de Platón, texto histórico–filosófico en el que se recrea el último día y la muerte de Sócrates hacia el año 399 a.c. Para la caracterización facial, Sagredo seguramente conoció que existía desde la antigüedad clásica ya una muy conocida identificación fisonómica socrática que lo asemejaba a un sileno o sátiro. Incluso en el texto platónico *El Banquete*, al hacerse un elogio del filósofo, en que se contrastó su tosquedad corporal con su perfección y belleza interior, Alcibíades dijo:

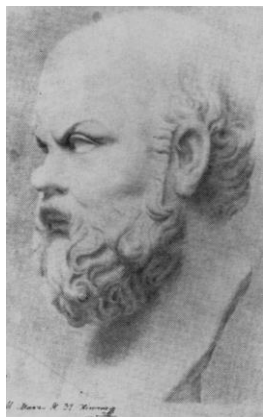
“Sócrates se parece a esos silenos que se ven expuestos en los talleres de estatuarios, y que los artistas representan con una flauta o caramillo en la mano [...] Sócrates se parece más particularmente al sátiro Marsyas. En cuanto al exterior, Sócrates, no puedes desconocer la semejanza.”¹⁸⁵

Estas notas sobre la apariencia de Sócrates muy probablemente Ramón Sagredo las conoció al leer los diálogos platónicos. Por otra parte una distinta fuente de estudio que pudo servirle de guía para la caracterización facial bien pudo haber sido un yeso que representa la cabeza del filósofo, traído a la Academia de San Carlos por el arquitecto Manuel Tolsá en la remesa de 1790 y que sirvió, desde finales del siglo XVIII, de modelo a los alumnos del establecimiento.¹⁸⁶ Y aunque no se descarta que sea probable que se haya inspirado en alguna otra obra plástica, me inclino a pensar en que Sagredo se apoyó en dicho yeso, pues a simple vista las facciones entre la testa del busto y la de su obra, poseen semejanzas innegables, las cuales son más notables si se compara un dibujo (copia del busto en yeso) hecho por un alumno de la Academia, de apellido Castañeda en 1797, con el

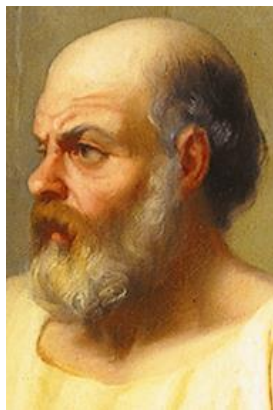
¹⁸⁵ Platón, *op.cit.*, p. 380.

¹⁸⁶ Bargellini, *op.cit.*, pp. 115 y 147.

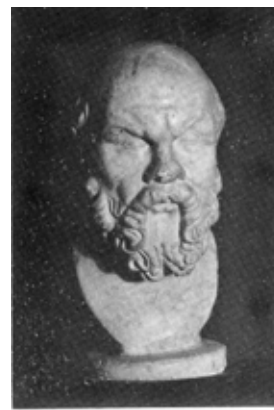
rostro que hizo Sagredo en su obra de 1858 y que curiosamente no sólo tienen facciones similares sino que además el ángulo que se observa en el perfil de Sócrates es exactamente el mismo.



Castañeda, *Cabeza de Sócrates*, 1797. Grafito/papel. Academia de San Carlos.



Ramón Sagredo, *Detalle de La Muerte de Sócrates*, 1858. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte.



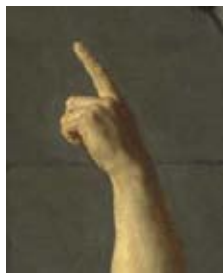
Cabeza de Sócrates, remesa de 1790. Yeso. Academia de San Carlos.

El cuadro de Sagredo se puede ligar a una obra de idéntico tema del pintor francés Jacques-Louis David (1748-1825), en la cual se hallan coincidencias y divergencias.

Existen nexos en la ambientación, así como una disposición general de las figuras a la manera de un bajorrelieve. Las diferencias más notables, a mi parecer, son que pertenecen a distintas épocas y estilos pictóricos, una de finales del siglo XVIII (1787) y otra de la segunda mitad del XIX (1858), una impregnada del más absoluto carácter neoclásico y la otra con una envoltura más romántica, esto sin mencionar las muy discordantes realidades sociales y escuelas pictóricas en que fueron generadas. Formalmente la obra de David es el resultado de un pintor maduro –39 años–, educado en un ambiente próspero y refinado, quien tuvo a su disposición todos los elementos deseables para el desarrollo de su talento plástico. En el caso del mexicano, su obra es un ejercicio estudiantil, Sagredo rondaba los 20 años y se había desarrollado en un ambiente adverso en todos los sentidos, sorteando carencias económicas y enfrentando un entorno social y político culturalmente hostil a las bellas artes. Además de que el tema, salía de lo que era considerado apropiado por su preceptor Clavé.

Es curioso observar que Sagredo incluyó un elemento formal muy similar al de la obra de David, –la cual pudo haber conocido a través de algún grabado o estampa– que es el dedo levantado del filósofo.

Respecto a este ademán, el historiador Eduardo Báez Macías, comenta que a juicio suyo, este detalle es una falla en la comprensión de la escena. Pues muestra a Sócrates como *magister dixit* (locución latina que significa “el maestro lo dijo”), aforismo que posee como idea subyacente que todo conocimiento procede de los maestros y la enseñanza tradicional, y que no es admitida la dialéctica o la exposición de variados puntos de vista sobre una cuestión. Resultando “chocante” el gesto con respecto al conocimiento que se tiene de Sócrates.¹⁸⁷ De lo que resultaría que este juicio que el Dr. Báez concibe hacia la obra de Sagredo, se puede extender hacia la obra de David, sin embargo y para descargo de ambos pintores, no creo que exista dicha falla en la visión de la escena, pues según el texto platónico, en aquel momento supremo de la vida de Sócrates no hubo acto dialéctico entre Sócrates y sus discípulos y lo que si existió fueron palabras represoras hacia ellos.



Comparativo entre Sagredo y David.



Jacques-Louis David, *La muerte de Sócrates*, 1787. Óleo sobre tela. The Metropolitan Museum of Art, New York.

No obstante, esta similitud gesticular entre Sagredo y David, realmente parecen algo débiles las semejanzas para poder conectar verdaderamente ambas obras. Son visibles más divergencias que parecidos entre ellas, por ejemplo la obra de David presenta trece personajes, la de Sagredo once; con David, Sócrates aparece con una desnudez y una musculatura heroica y centralizado en la composición, el mexicano lo pinta mucho más frágil y tendido ligeramente hacia la derecha de la estructura de la obra; el pintor francés

¹⁸⁷ Báez, *Guía... op.cit.*, p. 68.

incluyó al fondo de la obra las figuras de la esposa de Sócrates (Jantipa) y uno de sus hijos y Sagredo prescinde de ellos.

Sin embargo y pese a las más discordancias que similitudes entre ambos óleos, siempre se antoja confrontarlos, de esta tentación no pudo sustraerse el célebre literato y crítico de arte, Ignacio Manuel Altamirano, quien en el año de 1883 le dedicó a Sagredo y su obra las siguientes líneas:

“Este cuadro está inspirado seguramente en la lectura del famoso diálogo de Platón: *El Phedón*, y el artista ha sabido reproducir, con talento sin igual, toda la imponente y triste escena de la despedida de Sócrates tomando la cicuta, y de su lección sublime sobre la inmortalidad del alma.

Los discípulos del gran filósofo se agrupan en torno de su lecho, y tienen impreso en el semblante el sentimiento de la tristeza y de la desesperación, pero la variedad de expresiones que caracterizan a aquellas cabezas pensativas e inteligentes, y sobre todo, la verdaderamente magistral del verdugo, que se acurruca a los pies de la víctima en una actitud de profundísima pena y tedio, como si execrase la terrible obra que sin su voluntad ha ejecutado por la necesidad de su oficio, hacen de este pequeño cuadro una obra maestra que, en concepto de críticos autorizados, es superior al cuadro de David sobre el mismo asunto.”¹⁸⁸

El maestro Fausto Ramírez considera esta última afirmación de Altamirano como un desmesurado e insuscribible resbalón.¹⁸⁹ A mi parecer, el asunto no radica en comparar una pintura con otra, sino comprenderlas y apreciarlas en los distintos contextos en que fueron manufacturadas, además es de notar –por el comentario de Altamirano– que en algún lado o mediante alguna reproducción, la obra de David era conocida en México.

Creo importante destacar que con este cuadro, Sagredo habla de las filias e inclinaciones que poseía hacia ciertos temas y formas. Resultando plausible que la obra escapara de la escuela purista religiosa que Pelegrín Calvé imponía a sus alumnos, y de la cual difícilmente sus pupilos se atrevían a salir para tocar temas de la antigüedad grecolatina. En este caso Sagredo toca un tema clásico griego, aunque es importante señalar que la composición y el color, se encuentran imbuidos de la *Escuela de Clavé* que reinaba en la Academia de San Carlos.

¹⁸⁸ Altamirano, “Primer almanaque...” en Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo III, p. 151.

¹⁸⁹ Acevedo, et. al., *Catálogo... op.cit.*, p. 274.

Pero pese al influjo de su maestro Clavé en el cuadro, es evidente en *La muerte de Sócrates* de Sagredo, la mano independiente del artista quien logró instalar en el lienzo un aire poético y romántico. Sagredo logra transmitir en su cuadro un sentimiento de paz e introversión, alcanzando como bien dice el Dr. Báez, “madurez artística”, pues es notable de inmediato el dominio en el tratamiento de grupos numerosos y buen tino en la ambientación.¹⁹⁰

Este intento emancipador del dominio de Clavé es perceptible. No está por demás resaltar que es el único cuadro de temática griega que se hace durante la *Escuela de Clavé*. Tan sólo se le acerca la obra de su compañero Rafael Flores, quien pintó en 1855 el cuadro de temática latina: *Dante y Virgilio*, que igualmente posee un cariz muy especial, alejándose por mucho a lo que se acostumbraba a hacer entre los alumnos de Clavé,

En el mismo sentido, Fausto Ramírez, realiza una excelente analogía entre *La ida Emmaús* y *La Muerte de Sócrates*, cuadros que fueron pintados con apenas un año de distancia. Ramírez señala que en el primero de ellos el asunto es “la muerte y la resurrección de un hombre excepcional, y su sacrificio redentor en pro del género humano”, el segundo se refiere a “la muerte de un filósofo en aras de una utopía social, destruido por el poder de una oligarquía corrompida y temerosa de perder sus privilegios.”¹⁹¹ En ambos cuadros hay referencia a personajes paradigmáticos para la humanidad, que su manera de actuar y pensar los llevó al martirio. Sujetos que entregaron a sus discípulos la más alta de sus enseñanzas con su muerte: la firme convicción en la inmortalidad del alma y la certeza de una mejor vida al traspasar el umbral de la muerte.

A decir mío, opino que ambos cuadros fueron elaborados bajo algún pensamiento o sistema ideológico-político del joven académico de San Carlos, pues su carácter arrebatado y vehemente puede sugerir que la elección del tema no haya sido aleatoria, pues el pensamiento político liberal que ostentaba Sagredo, corresponde perfectamente con la figura socrática, la cual sufrió una revaloración a partir del surgimiento de las ideas ilustradas de fines del siglo XVIII, las cuales fueron incorporadas en muchos sentidos al ideario del partido liberal mexicano. Por ello no creo aventurarme demasiado en imaginar

¹⁹⁰ Báez, *Guía... op.cit.* p. 68.

¹⁹¹ Ramírez, et. al., *Catálogo... op.cit.*, p. 271.

que existe alguna relación entre los pensamientos ideológicos de Sagredo, su obra *La muerte de Sócrates* y la reinante situación de la sociedad mexicana, que para esos momentos se desangraba por causa de la guerra civil que confrontaba a los bandos políticos.

Un punto que liga a *La muerte de Sócrates* con la vida y a la forma de pensamiento de Sagredo, puede ser el hecho de que dicho pintor, al igual que Sócrates muriera por la ingesta voluntaria de un veneno. Esto podría ser una simple coincidencia, pero no puedo resistirme a pensar en que el suicidio de Sagredo, acaecido a principios de junio de 1870, fue desde 1858 –año en que pintó su composición– una idea que embargaba sus pensamientos y que su obra represente su sentir en torno a la vida y la muerte, y que los pensamientos socráticos que hubiese asimilado, pudieran haber influido o reafirmado sus concepciones en torno a la privación voluntaria de la vida.

En este mismo sentido, en junio de 1870, Manuel Ocaranza, se lamentaba de la gran pérdida que acababan de sufrir las bellas artes con el suicidio de Sagredo. Hablando de su antiguo compañero, dijo que al pintar al gran filósofo tomando la cicuta, había tenido “algo más que una inspiración”, había tenido un “presentimiento” de su futura muerte.¹⁹²

Esta conjetura de Ocaranza, íntimo amigo de Sagredo, genera una serie de preguntas: ¿qué pensaba efectivamente Ramón Sagredo al pintar los últimos momentos de vida del filósofo ateniense?, ¿habrá hecho germinar ideas suicidas en su púber mentalidad la lectura del *Fedón o del Alma*?, ¿existe alguna conexión real entre su obra *La muerte de Sócrates* y su propio fin?, ¿al momento de beber la dosis mortal de cianuro de potasio habrá recordado las reflexiones socráticas en torno al fin de la vida terrenal y el paso a un mundo mejor? Imposible saberlo.

Como muestra del aprecio que se tenía al cuadro de Sagredo, Agustín Ocampo, alumno pensionado en el ramo de grabado en lámina, presentó en la decimoctava exposición de 1877, un “dibujo preparatorio del gran cuadro, *La muerte de Sócrates*, original del malogrado Sagredo.”¹⁹³

¹⁹² *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de junio de 1870, p. 2.

¹⁹³ Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, tomo II, p. 454.

Al igual que *La Ida...*, *La muerte de Sócrates* apareció reproducida en el *Primer Almanaque...* de Manuel Caballero.¹⁹⁴



Anónimo, *La muerte de Sócrates*, grabado, 1883-1884. *Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana*.

Falta sólo agregar que el cuadro de Sagredo viajó a la *Exposición Universal de Nueva Orleans de 1885*. El 26 de febrero de aquel año, el diario washingtoniano *The Evening Star*, transcribió una nota de su símil, el *New Orleans Times-Democrat*, titulada “The Art Gallery at the Exposition” en la que se daba cuenta de los pintores mexicanos que con sus obras adornaron las paredes de dicha exposición. Un fragmento de la noticia dice: “Mexican Contributors – Joaquin Ramirez, Petronillo Monroy, Jose Obregon, Louis Monroy, G. Carrasco, Sebastian de Arteaga, Juan Urruchi, Ramon Sagredo, E. Parra, Jose Ma. Velasco”.¹⁹⁵

Cuando la obra regresó a México, una comisión integrada por los profesores Octaviano Herrera, Salomé Pina, Cayetano Ocampo, Miguel Noreña, Juan Agea y José

¹⁹⁴ Caballero, *op.cit.*, p. 97.

¹⁹⁵ *The Evening Star*, 26 de febrero de 1885. Recurso electrónico:
<http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1885-02-26/ed-1/seq-3/>

María Velasco, emitieron un informe sobre el estado de las obras devueltas de la exposición, en el cual al referirse a la pintura de Sagredo se dice: “Este cuadro está un poco reventado, tiene además unas pequeñas gotas de soldadura de estaño.”¹⁹⁶ Se supone que la obra fue limpiada, restaurada y reintegrada a las colecciones de la Academia. La ubicación de esta obra en el edificio de la institución, se hallaba en el pasillo de la secretaria a la dirección.¹⁹⁷

2.5.8. Duodécima exposición, enero de 1862

Las convulsas condiciones políticas de México, llevaron a un descuido en el andar de las finanzas de la Academia, por ello las autoridades de San Carlos no lograron organizar exposiciones artísticas durante buen tiempo.

La undécima exposición fue en diciembre de 1858, la siguiente fue en enero de 1862, tres años permanecieron cerradas las salas de la Academia. No obstante, en estos años se logró invertir una buena cantidad de dinero para construir un bello salón que albergara las pinturas de la *Escuela moderna mexicana* –es decir de la *Escuela de Clavé*–, espacio que fue bautizado como *Galería Clavé*. Fue construido bajo la dirección del arquitecto Javier Cavallari y se abrió por vez primera durante la exposición de 1862.



Buen Abad, *Galería Clavé*, 1897. Albúmina. Fototeca Academia de San Carlos.

¹⁹⁶ AASC, exp. 7501 y 7560.

¹⁹⁷ Álvarez, *op.cit.*, p. 116.



Buen Abad, *Galería Clavé*, 1897. Albúmina. Fototeca Academia de San Carlos.

El presidente de la Junta de Gobierno, José Bernardo Couto, tuvo la idea de impulsar a los alumnos de pintura entregándoles para su decoración la *Galería Clavé* y los muros del gran salón de la biblioteca. Las circunstancias sólo permitieron concretar el primer proyecto, la nueva galería fue adornada con veinticuatro medios retratos octagonales de artistas y sabios distinguidos, pintados *in situ* en la parte superior de ella.

La *Galería Clavé* fue admirada por su elegancia, hermosas proporciones y finos acabados. Sus dimensiones son de 7.48 por 24.30 metros, amplios

tragaluces, pilastras y columnas jónicas estucadas en el acceso principal, piso de mármol artificial y una bóveda falsa dorada, en la que Sagredo ejecutó su labor pictórica.

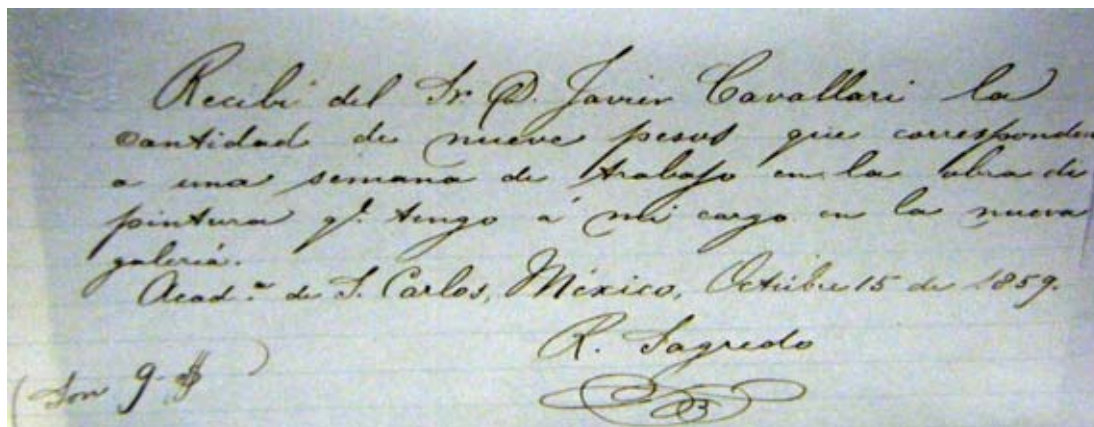
Manuel Revilla, dice que se decoró dicha galería en 1856¹⁹⁸ y según documentos de la Academia, mínimamente Sagredo trabajó del 10 de septiembre de 1859 al 21 de abril de 1860.¹⁹⁹ Lo que hace creer que la labor demoró varios años, quizá de manera intermitente.

La confección de la *Galería Clavé* no fue labor fácil ni barata. Existe un par de expedientes en el archivo de la Academia que se hallan atestados de notas de compras a ferreterías, mercerías y fábricas de ladrillos; registros que consignan la compra de mil y un objetos, que van desde millares de tabiques, arena, tezontle, cal fina, mármoles, yeso, chiluca y cantería, hasta tornillos, limas, abrazaderas, clavos, alambre, listones, chapas de

¹⁹⁸ Revilla, *Obras*, p. 182.

¹⁹⁹ AASC, exp. 10475 y 10496.

metal, compostura de carretas y compra de tinacos. Asimismo, se consigna el pago a la cuadrilla de albañiles que laboraron en la hechura del recinto, que ascendió hasta cerca de sesenta trabajadores, en los que había carpinteros, herreros, canteros y pintores de brocha gorda y no tanto. Están consignados desembolsos al arquitecto Ricardo Orozco como carpintero, al escultor italiano Antonio Piatti, a Ramón Sagredo y hasta pagos por consultas médicas de accidentados y sangrías para su alivio.²⁰⁰



Recibo de nueve pesos por trabajo en la *Galería Clavé*. AASC exp. 10475.

En la parte superior de esta galería, se colocó una bóveda falsa dorada, decorada con veinticuatro retratos al óleo sobre plafones de yeso. Los retratos están organizados en pares, diez de cada lado del corredor, dos al inicio y otro par más al fondo.



Esquema de la *Galería Clavé*.

²⁰⁰ *Ídem*.

Del lado izquierdo, se hallan las efigies de: *Arquímedes, Euclides, Fidias, Marco Vitruvio Polión, Antemio de Tralles, Erwin (Erwinus) von Steinbach, Geber, Arnolfo di Lapo (di Cambio), Filippo Brunelleschi y Juan de la Herrera*; del lado derecho, se encuentra a: *Cimabue, Giotto di Bondone, Antonello de Messina, Miguel Ángel Buonarroti, Rafael Sanzio, Tiziano, Diego de Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Johann Friedrich Overbeck e Hipólito (Paul) Delaroche*. Al inicial el recinto, se ve a *Isaac Newton y Galileo Galileo*, al final a *Alexander von Humboldt y Gottfried Wilhelm Leibniz*.

La obra de Sagredo tiene una secuencia lógica y cronológica: temporalmente inicia del lado izquierdo, donde se encuentra un grupo heterogéneo de diez personajes de la antigüedad, en el primer par de retratos se ve a dos matemáticos griegos (*Arquímedes y Euclides*), después al máximo escultor griego y a un arquitecto e ingeniero romano (*Fidias y Vitruvio*), el tercer par representa a dos arquitectos, uno griego y el otro alemán (*Antemio y Erwin*), posteriormente se retrata a un alquimista árabe y un escultor-arquitecto (*Geber y Arnolfo di Lapo*), finalmente dos arquitectos más (*Brunelleschi y Juan de la Herrera*). En resumen seis arquitectos, dos matemáticos, un escultor y un alquimista.

La secuencia continua al lado derecho, donde se retrata a diez pintores, empezando *Cimabue y Giotto*, hasta llegar a *Overbeck y Delaroche*. Los pares de que se encuentran al inicio y final del pasillo, retratan en primer lugar a un físico-astrónomo y a un físico-matemático que cambiaron la concepción humana del mundo (*Galileo y Newton*) y al fondo de la galería a un filósofo y a un célebre naturalista, ambos de carácter y genio universalista (*Leibniz y Humboldt*).

La selección de los retratados muy seguramente no dependió de Sagredo, en ella se nota la mano del patrocinador del proyecto, es decir de los miembros de la Junta de Gobierno, además del influjo de su maestro Clavé. La elección de personajes revela filias y fobias al interior de la Academia, por ejemplo resulta muy interesante ver los retratos de *Overbeck y Delaroche*, ambos vivos al iniciarse el proyecto pictórico (fallecieron el 12 noviembre de 1869 y el 4 de noviembre de 1856). El primero de ellos fue el prototipo de pintor que Clavé inculcaba a sus alumnos e incluso las autoridades estudiantiles mandaron

comprar con sus agentes europeos algunos originales de sus cuadros;²⁰¹ el segundo, fue igualmente un pintor admiradísimo en San Carlos, a la par se buscó adquirir sus cuadros, se compraron, más de una veintena de grabados de sus obras y un álbum fotográfico que retrataba las mismas.²⁰²

Entre los grabados que recibió la Academia en 1854 estuvo uno realizado por el francés Louis Pierre Henriquel-Dupont, que recreaba *L'Emicycle du Palais des Beaux-Arts*²⁰³ de Paul Delaroche, obra realizada entre los años de 1836 y 1841.



Louis Pierre Henriquel-Dupont, *L'Emicycle du Palais des Beaux-Arts*. Grabado.

Sagredo debió contar con el grabado de Henriquel-Dupont y con el volumen de fotos de las obras de Delaroche al momento de realizar los retratos para la *Galería Clavé*, pues copió once figuras del *Hemicycle...*, a saber: *Cimabue, Giotto, Antonello de Mesina, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Velázquez, Murillo, Fidias, Arnolfo di Lapo y Brunelleschi* es decir, ocho de los diez pintores de la derecha y tres efigies del lado izquierdo.



²⁰¹ AASC, exp. 5841 y 6300.

²⁰² AASC, exp. 5830, 5838 y 5844.

²⁰³ AASC, exp. 5834.



Comparación entre los retratos de la *Galería Clavé* y *L'Emicycle du Palais des Beaux-Arts*.

La copia de algunas efigies es innegable, unas sólo cambian de ángulo, los colores de los ropajes no coinciden, seguramente porque Sagredo sólo contó con el grabado en blanco y negro de Henriquel-Dupont. La práctica de duplicar o “inspirarse” en otras obras era común, igual lo hizo Delaroche para su *Hemicycle*..., pues a la par son notables las semejanzas de su obra con la *Apoteosis de Homero* de Ingres y con la *Escuela de Atenas* de Rafael.



Jean Auguste Dominique Ingres, *Apoteosis de Homero*, 1827. Museo de Louvre.



Rafael Sanzio, *La Escuela de Atenas*, 1510-1512. Ciudad del Vaticano.

Con respecto a los retratos restantes, se debió buscar alguna otra referencia gráfica para desarrollarlos. Para hacer el de Delaroche, Sagredo tomó en cuenta el autorretrato de aquél, reproducido por el francés Louis Aristide en un grabado que llegó a la Academia²⁰⁴ en la remesa que se hizo mención líneas arriba.

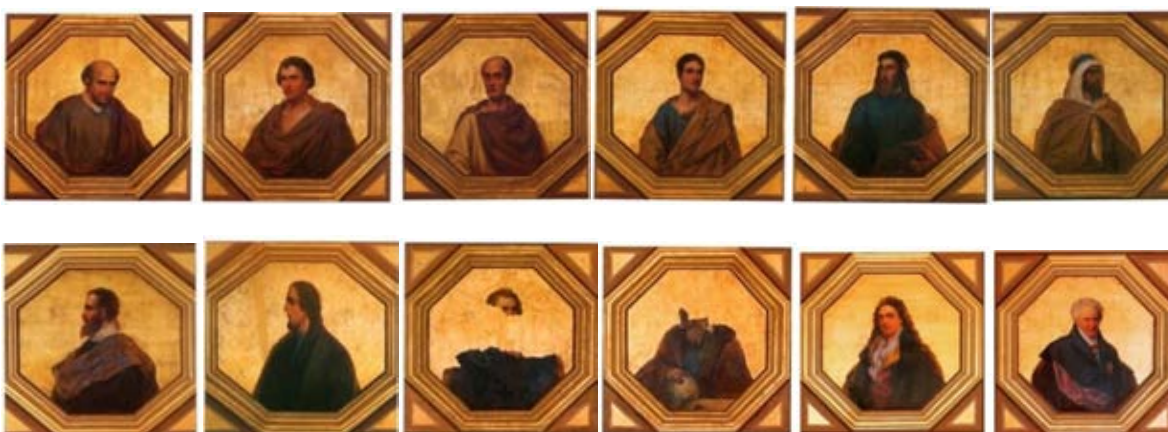


Louis Aristide, *Autorretrato de Paul Delaroche*. Grabado.



Ramón Sagredo, *Paul Delaroche*. Galería Clavé.

La similitud entre uno y otro es indiscutible, misma expresión, idéntico abrigo con abotonadura y exactos pliegues en la solapa. Tan sólo pinta la imagen invertida, pues mientras uno se inclina a la derecha el otro lo hace a la izquierda.



Ramón Sagredo, *Arquímedes, Euclides, Vitruvio, Antemio, Erwin, Geber, Juan de la Herrera, Overbeck, Newton, Galileo, Leibniz y Humboldt*. Galería Clavé.

Ignoro las referencias iconográficas que Sagredo haya empleado en los restantes doce retratos que pintó para la *Galería Clavé*, pero es seguro que las tomó de algún

²⁰⁴ *Ídem*.

grabado, pintura o fotografía. No existe ninguna noticia en torno a quien o quienes eligieron a los veinticuatro figurantes. Sería interesante conocer los motivos de tan atractiva selección.

Un recuento indica que no fueron incluidos solamente artistas en la *Galería Clavé*: del lado derecho: diez pintores; del izquierdo: dos matemáticos, seis arquitectos, un escultor y un alquimista; al inicio y al final del corredor: cuatro científicos. Lo que indica que se buscó hacer una exaltación del arte de la pintura, de la arquitectura, de la escultura y finalmente de la ciencia. Pues dicha colección de retratos revela el propósito de que se entendiera que la física, las matemáticas, la química, la biología, la zoología, la botánica, la historia, la filosofía y hasta la teología, son complemento y parte esencial para el perfecto desarrollo de las bellas artes.

Esa es la gran diferencia entre la *Galería Clavé* y *L'Emicycle du Palais des Beaux-Arts*, pues Delaroche retrató exclusivamente a artistas plásticos, mientras que Sagredo pintó a un espectro más amplio de personalidades. No hay que olvidar que en las aulas de la Academia de San Carlos, durante el siglo XIX, se enseñaba y recomendaba a los alumnos que se empeñaran en dar a su formación artística un carácter científico.

En resumen, las veinticuatro imágenes plasmadas por Sagredo en la parte alta de la *Galería Clavé*, son un interesante ejercicio académico, revelan a Sagredo como un buen retratista, destacando el fondo dorado en los retratos, y los colores ocre y pardos en el conjunto. Confieren a la estancia un sentimiento de gran sobriedad, elegancia y refinamiento.



Katy Horna, *Newton y Galileo*, plata/gelatina. Sin fecha. Fototeca Academia de San Carlos.



Estanislao Ortiz, *Newton y Galileo*, plata/gelatina. Sin fecha. Fototeca Academia de San Carlos.



Anónimo, *Newton y Galileo*, plata/gelatina. Sin fecha.

Como es visible, algunas de las efigies están hoy incompletas, pues el tiempo, el sismo de 1985 y la falta de mantenimiento las puso en riesgo inminente de destrucción. Los

retratos de *Antonello de Messina, Newton y Galileo* fueron los más afectados. El recinto completo fue sometido a un arduo proceso de restauración. Sin los trabajos de renovación se hubiera perdido esta galería que cuenta ya con una historia de más de ciento cincuenta años.²⁰⁵



Katy Horna, *Miguel Ángel, Arnolfo di Lapo, Overbeck, Newton, Geber y Arquímedes*. Plata/gelatina. Sin fecha.
Fototeca Academia de San Carlos.

Hasta aquí, el recuento de las obras de Sagredo según aparecieron cronológicamente en las exposiciones de San Carlos.

2.5.9. *Tres estudios al óleo*

En el Museo de Arte del Estado de Veracruz, existen tres óleos sobre tela de Sagredo, titulados *Estudio de yeso de niño con serpiente, Estudio de yeso de cabeza clásica*

²⁰⁵ Para mayor información consultar: *Galerías de la Antigua Academia de San Carlos: pasado y presente. Memoria de restauración 2000-2007*, México, UNAM, 2009.

y *Estudio de una mano de yeso*. Aunque no existe referencia escolar de ellos en los catálogos de las exposiciones, su hechura procede de su época estudiantil. Es decir, aún dentro del invernadero de San Carlos.



Ramón Sagredo, *Estudio de yeso de niño con serpiente*, ca. 1855. Museo de Arte del estado de Veracruz.



Ramón Sagredo, *Estudio de yeso de cabeza clásica*, 1855. Museo de Arte del Estado de Veracruz.

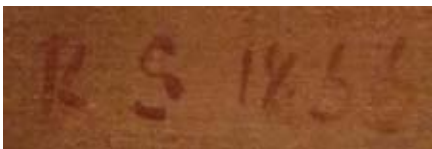


Ramón Sagredo, *Estudio de una mano de yeso*, 1857. Museo de Arte de Estado de Veracruz.

El primero de los lienzos es copia al óleo de un altorrelieve en yeso que representa a Hércules o Heracles niño estrangulando a una serpiente. Según el mito griego, Heracles fue hijo de Alcmena y Anfitrión, pero su verdadero padre fue en realidad el dios Zeus, quien, aprovechándose de la ausencia de Anfitrión, tomó su forma y

aspecto para seducir a Alcmena y engendrar al héroe. Cuando a la mañana siguiente regresó Anfitrión, engendró a un segundo hijo, Ificles, hermano gemelo de Heracles y sólo una noche más joven. Cuando Heracles tuvo ocho o diez meses, la diosa Hera (esposa de Zeus) intentó matarlo:

“Un atardecer, Alcmena había acostado a los dos gemelos, Heracles e Ificles, en su cuna, y se había dormido. Hacia medianoche la diosa introdujo en la habitación dos enormes serpientes, que se enroscaron en el cuerpo de los niños. Ificles se puso a llorar, pero Heracles, intrépido, agarró los reptiles por la garganta, uno en cada mano y los ahogó. Anfitrión acudió espada en mano, a los gritos de Ificles, pero no tuvo necesidad de intervenir. Se dio perfecta cuenta de que Heracles era hijo de un dios.”²⁰⁶



Iniciales y fecha de factura de *Estudio de Yeso de cabeza clásica*. R S 1855.

El segundo lienzo es un estudio de perfil de una cabeza griega o romana y el tercero es una copia simple de una mano modelada en yeso.

Este trío de cuadros mantienen entre ellos ciertas semejanzas que los hace susceptibles de ser estudiados en grupo y no aisladamente. Se observa que la coloración de estos óleos es muy similar: predominio de las figuras en blancos y fondos de suaves tonalidades pardas, hechos en mediano formato y todos copias de modelos en yeso. En centímetros miden 63.2 x 48.3, 47 x 37.5 y 37.3 x 46.3. Su formato y temáticas no dejan duda de que se tratan de un grupo de óleos que no son otra cosa que estudios pictóricos escolares del joven Ramón Sagredo.

En un artículo escrito publicado en 1942, elaborado por el historiador Justino Fernández, señala que una galería llamada “*Decoración*”, dirigida por su propietario, Eduardo R. Méndez, presentó en los primeros años de la década de los cuarenta del siglo pasado, un grupo de cuarenta y cuatro pinturas provenientes del Estado de Veracruz. La exposición fue patrocinada por el gobernador de dicho estado, licenciado Jorge Cerdán, la cual bajo el título de “escuela veracruzana”, fue presentada (después de haber sido cuidadosamente restaurados los mencionados cuadros) como primer contingente para formar la pinacoteca del “Museo General del Estado de Veracruz”. Fernández dice que en el catálogo de dicha exhibición, Méndez señalaba que “entre los años de 1840 y 1850” el pintor veracruzano José Justo Montiel había fundado en Orizaba un taller de pintura, en el

²⁰⁶ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, pp. 239 y 240.

cual prodigó sus enseñanzas pictóricas a un numeroso grupo de alumnos entre los que figuraban: “Fidencio Díaz de la Vega, Tiburcio Sánchez, [Ramón] Sagredo, Joaquín Mores, Gabriel Barranco y [Rodrigo] Gutiérrez.”²⁰⁷ Los cuales, según Eduardo R. Méndez, posteriormente vinieron a México y prosiguieron sus estudios bajo la dirección del pintor catalán, Pelegrín Clavé.

Justino Fernández, señala correctamente que Díaz de la Vega, Sánchez, Sagredo y Gutiérrez formaron parte del segundo grupo de discípulos que Clavé tuvo en México. Por otra parte especula que los cuadros de estos pintores, en esa ocasión reunidos, “a lo mejor fueron llevados de México a Veracruz para formar parte de las colecciones para el Museo”, ya que, a decir de él, presentan las buenas cualidades académicas que Clavé supo transmitir a sus alumnos”. Agregando que “en verdad” aquellas pinturas no tenían nada que ver con la ecléctica pintura que caracterizó a Montiel y que por lo tanto era posible que no hubieran sido sus alumnos dichos artistas. En este punto no hay que olvidar que a instancias de Salvador Murillo (el Dr. Atl), entre los años de 1905 y 1906, muchos cuadros de la Academia salieron a diversos puntos de la provincia, y en este caso podría hallarse esta triada de óleos de Sagredo. Lo mismo pasó con *Ismael abandonado en el desierto* que fue a parar junto con otros más al estado de Querétaro.

Sin embargo, la posibilidad de que Montiel haya sido maestro de Sagredo y compañía, no se halla del todo cancelada, y aunque no se tienen elementos suficientes para asegurarlo, es claro que al momento de llegar a la Academia de San Carlos, en 1852, Sagredo ya traía consigo una preparación artística. Por otra parte, las fechas con que están datadas el trío de pinturas no dejan duda de que fueron hechas cuando era ya alumno de Clavé.

Sin embargo, con todas las reservas, y respetando la sapiente y erudita opinión de Justino Fernández, creo conveniente dejar abierta la posibilidad de que Sagredo y otros alumnos, deseosos de prosperar en el rudo camino del arte pictórico, efectivamente hayan asistido al taller de Justo Montiel, o si no, de algún otro pintor de la época.

²⁰⁷ Fernández. “José Justo Montiel...”, *Anales...op.cit.*, pp. 45 y 46.

Regresando a los óleos, es curioso observar, que entre los cuadros que conserva el museo veracruzano, los de Sagredo son los únicos que son de este tipo, es decir “copias de yesos”, los demás son en su mayoría retratos. Las copias de Sagredo se hallan respectivamente valuadas a los irrisorios precios de 20 mil pesos el *Hércules*, 25 mil la *Cabeza clásica* y otro tanto igual la copia de la *Mano de yeso* ²⁰⁸ y aseguradas por las todavía más ridículas sumas de 2 mil, 4 mil y 2 mil pesos, correspondientemente.²⁰⁹

Con lo escrito en este capítulo, se cumple con lo que se pretendía, que era dejar asentado cuál fue el ambiente artístico y social en que Sagredo se desarrolló como pintor de la Academia. Además, se describió y comentó su obra como alumno, quedando claro que aunque pequeña, es de su suma importancia para comprender y valorar adecuadamente este episodio del arte mexicano.

Por ello, es esencial poner de relieve la figura de éste pintor, que a mi parecer es pieza fundamental para completar el mosaico de esta etapa histórica de la educación y las bellas artes en nuestro país.

²⁰⁸ El catálogo en que se hallan las obras de Sagredo y las de sus probables condiscípulos en el taller de enseñanza de José Justo Montiel, pueden ser consultados en la siguiente dirección electrónica:

http://www.uv.mx/transparencia/infpublica/Obras_Arte/documents/ObrasdearteMuseodeOrizaba.pdf

²⁰⁹ Se puede checar la información al respecto en la siguiente dirección electrónica:

<http://www.culturaveracruz.ivec.gob.mx/ivec/transparencia/licitaciones/2009/005/bas00509.pdf>

Capítulo III

La vida fuera de San Carlos (1863-1870).

3.1. *El fin del invernadero*

El 1° de enero de 1863, Sagredo se convirtió oficialmente en ex alumno de San Carlos. La Academia, su *alma mater*, le había significado una cálida morada, donde había recibido instrucción y protección por un periodo dilatado de años, once para ser exactos.

La separación de la Academia, significaba dar un paso difícil, pues las expectativas que podía forjarse un artista fuera de ella, es decir, en la vida real, no eran nada halagüeñas. Mucho menos en el periodo histórico en que tuvo que salir de los muros del plantel.

De cualquier manera el invernadero que significó la Academia para muchos artistas, ya no lo era. Como ya se mencionó, el gobierno de Juárez desde 1861 intervino en la administración de la Academia de San Carlos, en primer lugar le quitó el manejo de la Lotería y las escaseces monetarias volvieron al establecimiento. Se suprimió la inteligente Junta de Gobierno que tantos beneficios había proporcionado al plantel, en su lugar se nombró un Director general y se designaron nuevos secretario y conserje, ambos de filiación liberal.²¹⁰ Maestros y alumnos comenzaron a contrariarse con la incapacidad del gobierno para cubrir con los mínimos gastos de subsistencia del plantel. Se suprimieron cátedras y como se prohibió a los profesores dar clases gratuitamente, algunos catedráticos las ofrecieron en sus casas. La deserción entre el alumnado no se hizo esperar.

Es decir, la otrora bien provista Academia de San Carlos que conoció Sagredo en 1852, estaba en estado totalmente inverso, ya no era el invernadero de antes. El trato que dieron los gobiernos conservadores y liberales a las bellas artes, fue totalmente opuesto. Un ejemplo perfecto, lo reseña el diario conservador *El Pájaro Verde*, quien dice que “después de más de quince años de puntualidad” en los pagos de sueldos de profesores, becarios y dependientes, “un personaje de ese tiempo que supo que los pensionados reclamaban sus

²¹⁰ Sergio Estrada Reynoso, *La Academia de San Carlos durante el Segundo Imperio*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM, 2006, pp. 6 a 12.

sueldos al gobierno, aconsejó al señor Juárez que *echara a pasear a los muñequeros*.²¹¹ El arquitecto Manuel F. Álvarez, refuerza este concepto aseverando que hubo “un ministro” liberal que al gestionarse ante él, el pago del dinero para las atenciones de la Academia, dijo que “no daba dinero para los que hacían muñecos de barro.”²¹²

Incluso *El Siglo Diez y Nueve*, campeón de la prensa liberal, expresó en febrero de 1862, que no podía ser indiferente ante “la injusta preferencia” con que se protegía a otros establecimientos, mientras que los profesores y alumnos de la Academia vegetaban en la miseria, pues llevaban ya muchos meses de no percibir ni un centavo.²¹³ Urgiendo al presidente de la República y a su ministro de Instrucción Pública a “remediar sin demora este mal”.²¹⁴

Los reclamos de la prensa se extendieron hasta el año de 1863,²¹⁵ solicitando que no hubiera favoritismos en la distribución del erario nacional, costumbre que obviamente se practicó y que los miembros de la Academia resintieron, quizá por su tradicional relación con el grupo conservador, o simplemente porque no eran del interés del gobierno *democrático, liberal y progresista* que representaba Benito Juárez y sus ministros, que tenían sus miras fijadas en el fragor de la guerra contra los intervencionistas franceses que avanzaban hacia la ciudad de México.

La verdad es que a prácticamente nada podían aspirar los artistas de San Carlos cuando salían de su centro de estudios. El analfabetismo campeaba a lo largo y ancho del país, la iglesia que en otro tiempo fue gran protectora de artistas ya no lo era, los gobiernos militares o civiles tampoco, tan sólo un reducido grupo de selectos espíritus, amantes del arte, se empeñaban en proteger a esos soñadores y románticos artífices que emergían inseguros de entre los muros de la Academia.

Cuando el gobierno de Juárez abandonó la ciudad de México, y esta fue tomada por los franceses, se restableció la Junta de Gobierno de la Academia, se restauraron las clases suprimidas y los profesores despedidos fueron vueltos a llamar, entre los que se encontraba

²¹¹ *El Pájaro Verde*, 20 de agosto de 1864, p. 1.

²¹² Álvarez, *op.cit.*, p. 64.

²¹³ *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de febrero de 1862, p. 1.

²¹⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 25 de febrero de 1862. pp. 3 y 4.

²¹⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 5 y 8 de enero de 1863, pp. 3 y 4.

Clavé, que había sido destituido por haberse negado a firmar un acta de protesta en contra de la intervención francesa.²¹⁶

3.2 Obras fuera de la Academia

3.2.1. La profesora

Volvió José Fernando Ramírez a la presidencia de la Junta de Gobierno, quien al ser llamado al gabinete de Maximiliano de Habsburgo, fue sustituido por un miembro del cuerpo consultivo de la Academia: José Urbano Fonseca. Este último personaje, para librar de la miseria a los alumnos que estudiaban y concluían en México su carrera artística, la cual tenían que abandonar para proporcionarse por otros medios su subsistencia, propuso a los padres del templo de *La Profesa* que los alumnos de la Academia embellecieran el interior del templo con pinturas, estatuas, decoración y reformas arquitectónicas.²¹⁷

Esta idea nació desde que Fonseca era miembro de la Junta de Gobierno, a consecuencia de un fuerte temblor que sufrió la ciudad de México en 1858. Sin embargo, sólo se llevó a cabo la proyección pictórica para la cúpula del templo.



Guillermo Kalho, *El padre Eterno y los Siete Sacramentos*, 1908. Cúpula de la Profesa.

Los trabajos comenzaron en 1861, el responsable de la obra, Pelegrín Clavé, fue auxiliado por sus mejores discípulos. Sin embargo, suspendieron la obra a los pocos meses, debido a que la Academia perdió sus recursos y a que fueron disueltas las congregaciones religiosas. En 1866, Clavé se propuso terminar lo proyectado, que tenía por tema *El Padre Eterno y los Siete Sacramentos*,²¹⁸ pero ahora el patrocinio vino de un particular, pues Fonseca logró interesar al señor Alejandro Arango, albacea del señor

²¹⁶ Los profesores destituidos fueron Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio, Javier Cavallari y Rafael Flores. Para sustituir a Flores se propuso una terna integrada por Petronilo Monroy, Ramón Sagredo y José Obregón, la elección gubernamental recayó en Monroy, el primero de la terna. Igual se hizo en todas, lo que hace suponer que se asignaron sin ningún conocimiento de quienes eran los postulados. AASC, exp. 6070, fojas 36 v y 37.

²¹⁷ AASC, exp. 6437, foja 1 y 1 v.

²¹⁸ Un estudio bastante completo respecto a esta obra lo hace Fausto Ramírez en el libro *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, México, Fomento Cultural Banamez, 2004, pp. 158-162.

Manuel Escandón, quien había dejado sus bienes a beneficio del culto católico. El consentimiento de retomar al proyecto fue inmediato y se dio al pintor la cantidad de 2 378 pesos, según el presupuesto proyectado.²¹⁹

Clavé se comprometió entregar la obra terminada para fines de diciembre de 1866. Más hubo algunos inconvenientes, entre ellos que Clavé enfermara por más de un mes,²²⁰ resultando que se terminara el trabajo hasta mayo de 1867, justamente en los críticos días del sitio de la ciudad de México que precedió a la caída del Imperio, oyendo silbar cerca de sí, las balas de los sitiadores.²²¹



Pelegrín Clavé, *El padre Eterno*. Pinacoteca de la Profesa.

Clavé, siguiendo el consejo del pintor purista Overbeck, escogió a jóvenes de “decidida disposición” para que trabajaran con él. Así, a sus alumnos más adelantados los hizo “producir en obras públicas”,²²² trascendiendo que fue auxiliado inicialmente en aquella tarea por Ramón Sagredo (tuvo la comisión de dibujar y pintar los paños, para lo cual tardó cerca de un mes),²²³ Joaquín Ramírez, Petronilo Monroy, Rafael Flores y Felipe Castro. En su segunda etapa se integraron Pablo Valdés, Pedro Guadarrama y al

parecer Luis Monroy.

Para terminar la decoración de la cúpula de *La Profesa*, Clavé se preparó psicológicamente. Escribió a su discípulo José Salomé Pina:

“Cada vez admiro más las composiciones bíblicas de Overbeck. Es tal mi afición a este verdadero maestro mío y ejemplo en asuntos religiosos, que acabo de hacer unas copias en grande, de la aguarda original suya que posee la Academia y que representa la Anunciación y la Visitación; y como las he pintado con empeño y fe, me han salido bien y de una dulzura y claridad de color, que parecen un original de tan sublime artista. Este estudio ha sido para prepararme nuevamente a ejecutar las pinturas de la Profesa, y tengo la

²¹⁹ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, UNAM, 1966, p. 114.

²²⁰ *Ídem.*, pp. 114 y 115.

²²¹ Revilla, *Obras*, p. 185.

²²² Clavé, *op.cit.*, p. 32.

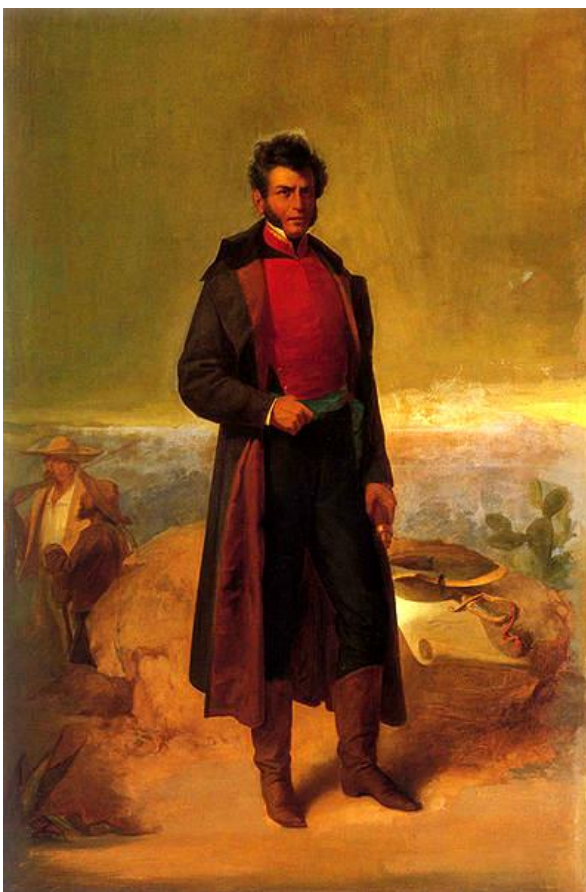
²²³ Moreno, *op.cit.*, p. 115.

esperanza de que los bocetos en grande que me faltan para completar la cúpula saldrán en un estilo más espiritual y delicado.”²²⁴

Estas palabras de Clavé, sencillas y sinceras, ponen de manifiesto el campo mental en que se movía y revelan un alma misteriosa y algo atormentada

3.2.2. Vicente Guerrero

Aparte del trabajo que Sagredo realizó en *La Profesa*, al lado de su maestro Clavé y condiscípulos, pocas ocasiones tuvo para mostrarse nuevamente como pintor. Durante el Segundo Imperio, el archiduque Maximiliano encomendó a su pintor de cámara, Santiago Rebull, que se elaborara una galería de pintura en la que se retratase a los héroes más significativos de la independencia mexicana, así nació la *Galería Iturbide*.



Ramón Sagredo, *Vicente Guerrero*, 1865. Palacio Nacional.

Rebull al efecto, llamó a las personas que consideró más capaces para esta empresa: a Joaquín Ramírez, le encomendó el retrato de *Miguel Hidalgo*; a Ramón Pérez, el de *Ignacio Allende*; a José María Obregón, el de *Mariano Matamoros*; a Petronilo Monroy, el de *Agustín de Iturbide* y el de *José María Morelos* y a Ramón Sagredo, el de *Vicente Guerrero*. Estos cuadros, de bella factura y mucho idealismo, se encuentran hoy día, dispersos en los diferentes salones y corredores. Perdiendo la unidad que una vez tuvieron en la *Galería Iturbide*, cuando juntos se hallaban en el *Salón de Embajadores* de Palacio Nacional.

La efigie que el ex alumno de San Carlos creó para Maximiliano, fue concebida bajo un concepto heroico y romántico.

²²⁴Revilla, *Obras*, p. 206.

Aparece el insurgente de pie, de tres cuartos, vestido con un abrigo o gabardina largo de color oscuro, pechera y collarín encarnados, botonadura dorada, pantalón negro, fajilla azul y botas cafés.

Cabello negro crespo, patillas largas rostro adusto y de facciones europeizadas, su mano derecha se sujeta de la faja, la izquierda parece sostener un catalejo. Atrás de él, hay una gran roca donde se ve un pergamino desenrollado, la empuñadura de una espada y un sombrero de ala ancha.

Del lado derecho se ve una nopalera, símbolo inequívoco de mexicanidad; a la izquierda se distingue un pequeño maguey y más al fondo un par de insurgentes con fusil y traje de paisanos. En lontananza se distingue un paisaje árido, y un cielo radiante que parece anunciar el fin de la jornada.



Anacleto Escutia, *Vicente Guerrero*, 1850.

La figura del *Guerrero* proyecta bravura, serenidad y convicción en el triunfo de su misión. La imagen que diseñó el ex alumno de San Carlos difiere de otros retratos que existían de Vicente Guerrero, donde aparecía como un mulato, con rasgos negroides e indígenas. El abogado Mariano Riva Palacio, quien fue pariente de Vicente Guerrero y por ello impuso el mismo nombre a su hijo, mandó reproducir en litografía la efigie del mítico patriota para que así se conociera más fielmente su imagen.²²⁵ No obstante el empeño del señor Riva Palacio, el retrato de Sagredo tiene poco parecido con retratos de factura anterior, que lo pintaban con un aire más popular, como el de Anacleto Escutia.

La imagen diseñada por Sagredo está altamente idealizada, la cual incluso ha sido tomada como modelo para otros retratos que se han hecho del insurgente. Se ignoran las fuentes iconográficas que se usaron para la elaboración de este lienzo.

²²⁵ Esther Acevedo, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, INBA, 1995, p. 127.

3.2.3. *El abrazo de Acatempan*

En relación directa con el cuadro anterior, existe un lienzo titulado *El abrazo de Acatempan*, que es una pintura histórica que representa a Vicente Guerrero consumando el pacto independentista con el general Agustín de Iturbide.

Guerrero abre sus brazos ampliamente, en una mano lleva un sombrero y de su cintura pende un machete, con el típico traje de chinaco (que se dice solía vestir), chaqueta grisácea, chaleco encarnado y calzón de manta largo cubierto por otro pantalón de gamuza abierto de los lados exteriores, los cuales eran abrochados con una botonadura. Iturbide, quien se aproxima caminando y lleva en una de sus manos un papel (alusión al *Plan de Iguala*), porta un uniforme militar, que consta en una levita color verde botella (chaqueta con cola terminada en dos picos), charreteras doradas en los hombros, sombrero bicornio, pantalón blanco, fajilla áurea y botas negras.

En dicho cuadro se ve a un Guerrero de facciones más autóctonas y vestido de manera mucho más apropiada para una representación histórica. El color de piel, la textura del cabello, la complexión física, el machete en lugar de sable, el ropaje y especialmente la distinta actitud, remite de manera más cabal al sencillo personaje independentista. Incluso existe mucho tino en la representación del Iturbide, el cual a diferencia del que presentó Petronilo Monroy, tiene una fisonomía visiblemente más natural y algo abotijado. Al igual que en el lienzo que Sagredo hizo para Maximiliano hay una gran roca detrás de Guerrero y un similar paisaje árido.

Debo puntualizar, que este óleo, es tan sólo un boceto, sus dimensiones (70.5 x 81.7 cm.) y las pinceladas así lo señalan. Se encontraba bajo el resguardo del *Museo Nacional de Historia* (Castillo de Chapultepec), allí se atribuía el lienzo a Sagredo y se calculaba que había sido elaborado hacia el año de 1870, lo que significaría que fue su último proyecto plástico. La obra fue reubicada, y ahora que forma parte de las colecciones del *Museo Regional de Guerrero* (en la ciudad de Chilpancingo) se atribuye la obra a Petronilo Monroy y se calcula su elaboración en 1875.

Se ignora por qué y quién originalmente imputó la autoría de este boceto a Sagredo. Lo que sí se sabe es que el historiador Fausto Ramírez, consideró más lógico asignárselo a

Petronilo Monroy, debido a un artículo en el que se dice que el gobierno había encargado a la Academia que comisionara a uno de sus profesores o alumnos a realizar cuadros históricos relativos a la Independencia de México, para ser remitidos a la exposición de Filadelfia de 1876, señalando que Monroy había escogido el “abrazo de Acatempan” como tema para su cuadro.²²⁶



Ramón Sagredo o Petronilo Monroy, *El Abrazo de Acatempan*, ca.1870-1875. Museo Regional de Guerrero.

No se puede afirmar, en base a la información que existe, quién hizo este lienzo. Sin embargo, la inconclusión del cuadro, en Sagredo sería comprensible por su temprana muerte en 1870, pero en Monroy no hay el mismo justificación, pues falleció hasta 1882.

Resulta curioso observar que el *Guerrero* y el *Iturbide* que hicieron Sagredo y Monroy en 1865, en nada se parecen a los plasmados en este óleo. ¿Será que ninguno de ellos es el autor?



Petronilo Monroy, *Agustín de Iturbide*, 1865, Palacio Nacional.

²²⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de enero de 1875, p. 3.

Sólo un estudio que combine diversos análisis de tipo histórico, estético y fisicoquímicos, podrían revelar la paternidad de *El abrazo de Acatempan*. Teniendo a la vista obras de ambos y analizando minuciosamente las particularidades en la pincelada de cada uno; tarea que se antoja difícil, pues el que ambos provengan de la misma escuela pictórica, crea una mayor complejidad en la labor de autenticación.

3.2.4. Cuatro obras

Para finalizar este apartado mencionaré la posible existencia de cuatro obras más de Ramón Sagredo. Trabajos que ignoro si fueron hechos durante su época de estudiante o ya como egresado de la Academia. El nombre de ellas son: 1) *San Francisco*, 2) *Prometeo encadenado*, 3) *La muerte de Abel* y 4) *Tobías y el ángel Rafael*. La relación de referencias en torno a ellas es la siguiente:

En los archivos de la Academia, se tiene noticia de que el 31 de enero de 1889, la Academia compró al señor Vicente Licea, un lote de veinte cuadros por la cantidad global de 3 mil 265 pesos, entre ellos se hallaba un lienzo atribuido a Sagredo, titulado *San Francisco*.²²⁷

Manuel Revilla, menciona que Sagredo pintó una obra llamada *Tobías y el ángel Rafael*.²²⁸ Nadie más menciona esta pintura.

El poeta y periodista, José Juan Tablada (1871-1945), en su *Historia del Arte en México*²²⁹ y Luis Jiménez Osorio en su opúsculo titulado *Algunos hombres notables de Real del Monte, Hgo.*²³⁰, mencionan la existencia de una obra llamada *Prometeo encadenado*. Este óleo no es mencionado ni en las *Guías...* de Eduardo Baéz, ni en *La Crítica...* de Ida Rodríguez, ni en ningún otro libro especializado en el tema.

²²⁷ AASC, exp. 7765 y 7869.

²²⁸ Revilla, *Obras*, p. 129.

²²⁹ Tablada, *op.cit.*, p. 238.

²³⁰ Luis Jiménez Osorio, *Algunos hombres notables de Real del Monte, Hgo.*, México, publicado por Calzado Duramax, 1996.

Montserrat Galí Boadella y Eduardo Merlo Juárez, mencionan la existencia de una obra de Sagredo llamada *Cupido*, pues aseguran que el pintor Gonzalo Carrasco, realizó una copia de ella.²³¹

Finalmente la historiadora Eloísa Uribe, indica el nombre de un lienzo titulado *La muerte de Abel*,²³² esta obra se menciona también en el libro *Galerías de la Antigua Academia de San Carlos: pasado y presente. Memoria de restauración 2000-2007*.²³³ Ignoro sus paraderos o si existieron realmente.

3.3. *La carrera de fotógrafo*

A mediados del siglo XIX comenzó a tener fuerza la industria de la fotografía, a la cual se acercaron muchos alumnos de la Academia, tales como Joaquín Díaz González, Lorenzo Aduna, Salvador Murillo, Luis Campa –maestro de grabado en lámina de la Academia–, Antíoco Cruces, Joaquín Ramírez y Ramón Sagredo.

Sobre esta cuestión, los redactores de *El Siglo Diez y Nueve*, opinaron que Ramírez y Sagredo, así como “otros discípulos de talento” que habían sacrificado sus mejores años y recursos al arte de la pintura, tenían abandonados sus estudios, pues continuarlos “ya les era gravoso”, afirmando que contribuían “con sus talentos” a la especulación de los fotógrafos, quienes los ocupaban en “la iluminación de los retratos”, a cambio de un “mezquino estipendio de una tercera parte de su valor”. Apuntando en su crítica que aunque el pintor que iluminara una fotografía fuese inteligente, sacrificaba “gran parte de su genio.”²³⁴

Sagredo había concluido brillantemente sus estudios. No obstante, se halló en una terrible contradicción, pues –a decir de su amigo Manuel Ocaranza– al mismo tiempo que su labor como pintor lo había colocado en el “umbral del templo de la gloria”, y su frente era bañada por aquella, “sus pies pisaban los abrojos de la miseria.” Entonces abandonó “el divino arte de la pintura y se hizo fotógrafo para poder atender a las primeras necesidades de la vida”. En esta nueva profesión “llegó a hacer muy notables adelantos”, siendo su

²³¹ Montserrat Galli Boadella y Eduardo Merlo Juárez, *Gonzalo Carrasco. Pintor del espíritu*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.

²³² *Arte de las Academias: Francia y México, siglo XVII-XIX*, México, Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 301.

²³³ *Galerías de la Antigua...*, *op.cit.*, p. 110.

²³⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de febrero de 1862, p. 1.

establecimiento fotográfico uno de los mejores de la ciudad de México, incluso llegó a “hacer grandes descubrimientos muy útiles” para quienes se dedicaban a este *nuevo arte*.²³⁵



Sagredo y Díaz, *Hombre con vestido teatral*, ca. 1875. “2ª C. D S Francisco 7, Puebla, Puebla”. Fototeca Nacional, Pachuca, Hidalgo.

Establecer un taller no era empresa fácil. Por ello, Sagredo buscó formar sociedades comerciales que le auxiliaran a enfrentar los múltiples y elevados gastos que generaba la articulación de un local de aquella especie. Por ello se relacionó con José María Maya, Luis Veraza y Julio Valletto.²³⁶ Incluso es posible que también se hubiese asociado con alguien de apellido Díaz, pues en la *Fototeca Nacional*, de Pachuca Hidalgo, existe una imagen llamada *Hombre con vestido teatral*, que tiene al pie de foto esta leyenda: “*Sagredo y Díaz. 2ª C. D S Francisco 7*”. Se ubica como fecha aproximada de la toma fotográfica el año de 1875, en Puebla, Puebla. Fecha errónea si el Sagredo de esta sociedad es Ramón, pues como se conoce murió en 1870.

Por otra parte es visible, detrás del fotografiado, un sostén que servía para que el personaje no se moviera. Del cual se hizo amplio uso durante la década de los sesentas, lo cual pudiera hacer que se datase la foto unos años antes y así correspondiera la imagen a los años en que Ramón Sagredo aún estaba vivo.

Para julio de 1864 estaba concretada la sociedad entre Sagredo y Veraza. En *El Cronista de México*, apareció un anuncio escrito por su redactor, José Sebastián Segura, en el que hacía constar que la asociación Sagredo-Veraza acababa de abrir un estudio fotográfico en la calle de Espíritu Santo nº 2 ½ –hoy Isabel la Católica–, el cual –según se decía– era el mejor escogido, cómodo y decentemente amueblado de cuantos existían en la ciudad; expresando haber quedado sumamente complacido al ver el resultado de la laboriosidad, eficaz empeño y dedicación de ambos señores. Además, aseguraba que el álbum que contenía las diversas clases de retratos era bellísimo, pues se advertía de

²³⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de junio de 1870, p. 2.

²³⁶ Oliver Debroise, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1998, p. 44.

inmediato, naturalidad, limpieza y hermosa entonación; agregando finalmente que siendo Sagredo alumno de la Academia y artista apreciado por su talento, el público hallaría trabajos de crecida perfección, pues el requisito que tenía este miembro de la sociedad, no se encontraba en otras personas dedicadas a esta profesión.²³⁷ Poco después apareció otro artículo de dicha sociedad en *El Pájaro Verde*, el cual indicaba básicamente las mismas virtudes, tales como “empeño” de sus socios, “naturalidad” y “limpieza” en los retratos y el importante recurso de poseer un artista notable, el que con su buen gusto realizaría retratos que contendrían las cualidades debidas.²³⁸ Lo que hace pensar que podrían ser inserciones pagadas, con el fin de acercar clientes y ganar mercado a sus competidores.

Entre las múltiples actividades que Sagredo asumió en el estudio fotográfico, estuvo la de pintar paisajes y fondos para que los clientes eligieran el que más les agradara. Así lo hizo con socios Veraza y Julio Valletto, y por ello en gran parte de las fotografías de la época del Imperio de Maximiliano tomadas por ellos, pueden apreciarse los mencionados escenarios pictóricos.

Para mediados de noviembre de 1864, la sociedad Veraza–Sagredo se había ya disuelto –duró acaso escasos cuatro meses–. El primero de ellos comenzó a anunciarse en diferente dirección, apuntando entre las virtudes de su nuevo estudio que poseía una “colección de más de 20 paisajes y fondos trabajados por un artista [¿Sagredo?] de conocido mérito” para que pudieran los concurrentes elegir el que más fuere de su agrado.²³⁹ Resultando que al segregarse la asociación, Luis Veraza se quedó con los fondos que Sagredo había pintado para el estudio que en conjunto habían compuesto

Lo curioso de estos decorados, es que iconográficamente democratizaron a los diversos estratos sociales, pues se puede observar que los mismos fondos que utilizaron para retratarse la gente común y las prostitutas, fueron los que eligieron funcionarios públicos, políticos, militares y personajes de la corte imperial de Maximiliano.

²³⁷ *El Cronista de México*, 19 de julio de 1864, p. 2.

²³⁸ *El Pájaro Verde*, 3 de agosto de 1864, p. 3.

²³⁹ *Ídem*, 16 de noviembre de 1864, p. 4.



Sagredo-Valleto y Ca., Lic. D. Juan Rodríguez de San Miguel y Personaje desconocido. Sin fecha. Fondo colección "Pérez Salazar", núm. 562 y 1143, fototeca Museo Nacional de Antropología e Historia.

Posteriormente Sagredo se asoció con Julio Valleto –hijo de un actor español radicado en México—²⁴⁰, abriendo un local en la calle de Vergara n° 7 –hoy Bolívar–, con razón social *Sagredo-Valleto y Ca.* y con José Antonio Mendizábal como socio capitalista.²⁴¹

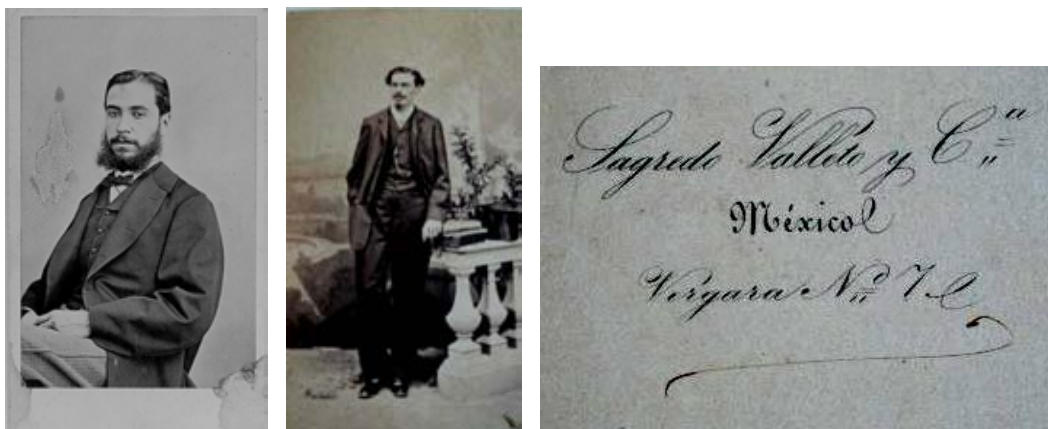
La compañía fotografió tanto a personalidades de lo más granado de la sociedad mexicana del Segundo Imperio como a personajes de la clase media que tenían la posibilidad de hacerse retratar. Se hallaron fotografías de personajes de renombre como del Lic. Juan Rodríguez de San Miguel (1808-1877, célebre jurista conservador del siglo XIX) y José Luis Blasio (1842-1923, secretario particular del Emperador), además de un par más de caballeros desconocidos.²⁴²

²⁴⁰ Claudia Negrete Álvarez, *Valleto hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM, 2006, p. 21.

²⁴¹ *Ídem.*, pp. 36 y 37.

²⁴² Las dos últimas fueron halladas en: <http://www.loc.gov/pictures/item/2005678217/>
<http://www.todocoleccion.net/cdv-senor-siglo-xix-fot-sagredo-valleto-c-mexico~x23731658>

La segunda foto, la del caballero desconocido, fue vendida el 11 de marzo del 2011 en 13,60 euros.



Sagredo-Valletto y Ca., José Luis Blasio y Caballero desconocido. Abril 1º de 1866 y sin fecha. Biblioteca del Congreso EEUU y "todocolección" casa de subastas en internet.

Pronto se disolvió también esta compañía. La separación sobrevino en octubre de 1866, la que hizo constar Sagredo en el periódico *L'Estafette*, donde advirtió que cesaba su responsabilidad por los trabajos que se hiciesen en lo sucesivo. Agregando que oportunamente daría aviso del nuevo taller que estaba construyendo –según los últimos adelantos–, donde esperaba dar todo el desarrollo a multitud de mejoras, tanto en la pintura como en la fotografía ampliada.²⁴³

Ignoro si se relacionó con alguien entre 1866 y 1868, el hecho fue que finalmente logró abrir su propio “taller de fotografía y pintura” en la actual calle de República de Brasil. El anuncio de apertura apareció repetidamente durante los meses de abril y mayo de 1868 en los diarios *La Iberia* y *El Monitor Republicano*.

RAMON SAGREDO
 PARTICIPA AL PÚBLICO
 haber abierto un taller de fotografía y pintura en la
 calle de Santo Domingo N.º 2. 2,177

Anuncio de apertura del taller fotográfico de Ramón Sagredo. *La Iberia*, 15 de abril de 1868, p. 3.

Pocos días después de haber aparecido las inserciones de la inauguración de su estudio, apareció en *La Orquesta*, la siguiente nota:

“FOTOGRAFÍA. Hemos tenido el gusto de ver unas magníficas ampliaciones del natural ejecutadas en la fotografía situada en el n.º. 2 de la Calle de Sto. Domingo por el Sr. D. Ramón Sagredo.

²⁴³ *L'Estafette*, 4 de octubre de 1866, p. 3.

Felicitemos a este señor por los adelantos que procura a este precioso arte en México, con su inteligencia y laboriosidad.”²⁴⁴

Es muy interesante leer en esta nota la expresión *amplificaciones del natural* y no *amplificaciones al natural*. El segundo enunciado daría a entender que fueron ampliaciones fotográficas hechas al tamaño natural humano, el primero hace pensar que en realidad se trataba de fotografías al desnudo, pues esa expresión (*del natural*) era comúnmente empleada en el ambiente artístico para referirse a modelos humanos desnudos. Por ello, la clase del *Dibujo del desnudo* en la Academia, más comúnmente se le llamaba *Dibujo del natural* (nunca *al natural*). Lo interesante del caso sería suponer que ya desde los años sesentas del siglo XIX hubo fotógrafos que comenzaban a incursionar en el desnudo artístico. Esto no debe sorprender pues dos años antes de esta nota, en agosto de 1866, ya era conocida la profusa circulación de fotografías con figuras desnudas, que fueron tachadas como “obscenas e indecentes”, corruptoras de la moral, pervertidoras de las costumbres y “germen de vicios degradantes”.²⁴⁵

El establecimiento fotográfico de Sagredo tuvo buena fama en la ciudad de México, él fue acreditado como “artista inteligente y modesto” que se dedicaba con “éxito brillante” a la fotografía, ofreciendo además un “precio inferior” al de sus competidores.²⁴⁶ Tan sólo diez días antes de que se matara Sagredo, hubo un periodista que afirmó haber visitado con “mucho gusto” su estudio, certificando excelencia en sus retratos y recomendando especialmente “los retratos de fondo oscuro” que eran de una “belleza verdaderamente artística.”²⁴⁷

Localicé sólo dos retratos fotográficos hechos por Sagredo, el primero representa al *Gral. Juan B. Díaz*, en el cual se puede contemplar a un hombre de complexión robusta, de tres cuartos, mirando al frente, cabello relamido y grandes bigotes, en traje militar con botonadura, charreteras y un par de condecoraciones, no hay escenario, sólo un fondo blanco e imagen difuminada en la parte baja en forma de ovalo. La segunda imagen, también de tres cuartos, retrata a una niña de trenzas, con falda ampona, suetercito corto y

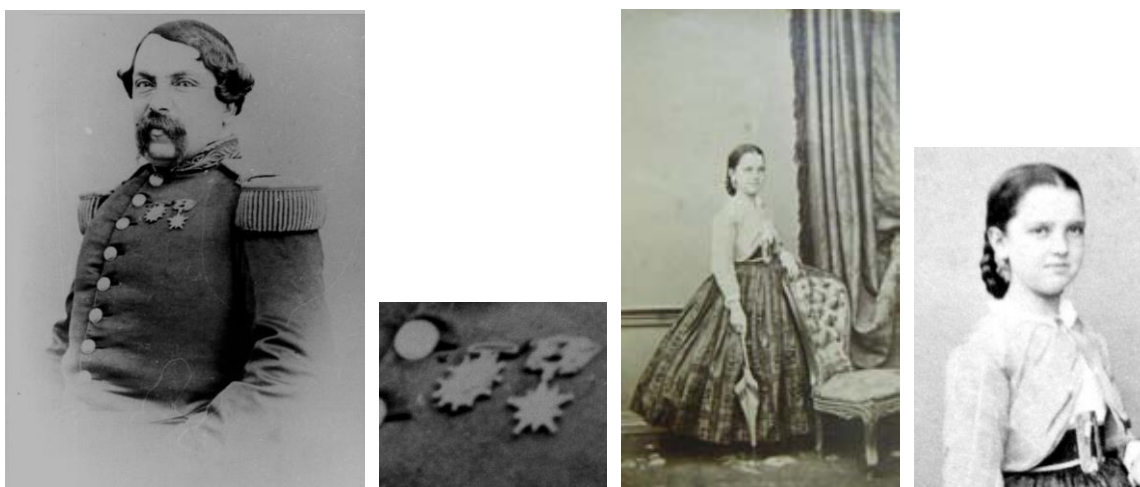
²⁴⁴ *La Orquesta*, 20 de mayo de 1868, p. 4.

²⁴⁵ *El Cronista de México*, 10 de agosto de 1866.

²⁴⁶ *El Monitor Republicano*, 21 de enero de 1869, p. 3.

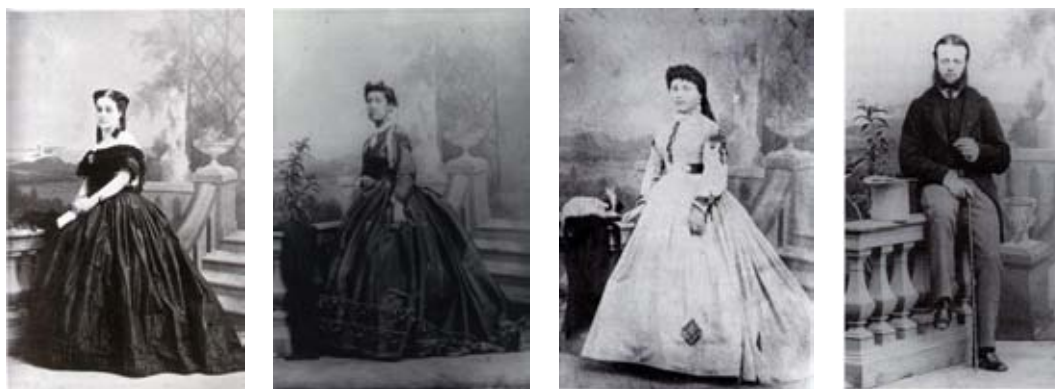
²⁴⁷ *El Ferrocarril*, 24 de mayo de 1870, p. 2.

claro, cinturón con hebilla ancha y sombrilla en la mano derecha. Esta es la única fotografía en la que se ve el taller que perteneció a Sagredo, se distingue un piso alfombrado, una pared con cenefa de madera, una larga y pesada cortina con barbas en la orilla y una elegante silla de madera dorada con acolchonamiento en el asiento y respaldo, en la que delicadamente la niña reposa su mano izquierda.



Ramón Sagredo, General Juan B. Díaz y Niña desconocida (atribución). S/f, Museo Nacional de Historia y Fondo colección "Pérez Salazar", núm. 1065, fototeca Museo Nacional de Antropología e Historia.

Hallé –como ya mencioné– cuatro fotos en sociedad con Valletto y otras muchas atribuidas sólo a su socio pero que conservan los fondos que seguramente pintó Sagredo. Con tan exiguo legado fotográfico, encuentro imposible distinguir un estilo propio o definir los rasgos característicos que pudo haber tenido en este oficio.



Valletto y Ca., Dolores Osio de Sánchez Navarro, Josefa Varela, Jean Moure y Retrato de caballero. Dos damas de palacio, una prostituta y un hombre desconocido con el mismo fondo. Imágenes tomadas del libro de Claudia Negrete Álvarez, *Valletto Hermanos*.

Debieron existir multitud de fotografías, hoy extraviadas, perdidas u ocultas en alguna vieja colección familiar. El hecho es que Sagredo se consagró a su nueva profesión, económicamente no la pasaba mal, obtenía lucro y gozaba del respeto de sus contemporáneos. Sin embargo, su amigo el pintor Manuel Ocaranza afirmó que aunque “la corriente de sus días se deslizaba con una calma aparente”, en el fondo de su alma, se iban depositando nuevos gérmenes de infortunio y de decepción “que hicieron desbordar el vaso lleno ya de sus sufrimientos.”²⁴⁸

Medio año antes del suicidio de Sagredo, el periodista Niceto de Zamacois, expresó:

“¿Qué porvenir le espera a un pintor de talento en el país? El más triste... ¿Y qué ha sucedido con el inteligente pintor Sr. Sagredo, cuyo diestro pincel podría figurar en todos los países? Se ha visto precisado a recurrir a la fotografía para ganar lo que no le proporcionaban sus buenos cuadros.”²⁴⁹

Todos sabían que era un genio artístico desperdiciado, eso era conocido por la élite artística e intelectual en México. El destino de Sagredo fue sombrío, pues se vio reducido a iluminar retratos fotográficos, a pintar escenarios y a montar un taller, que pese a ser anunciado como de “*fotografía y pintura*”, en realidad, en la práctica, el aspecto pictórico fue relegado a un plano secundario. De hecho, cuando falleció, los periódicos anunciaron la muerte de un fotógrafo, no de un pintor.

Como señala la historiadora Esther Acevedo, eran tiempos en que a la fotografía se le “consideraba más como una visión objetiva y fehaciente de la realidad, basada en el sostén empírico que le daba la ciencia de la óptica, que en el temperamento subjetivo del artista.”²⁵⁰ Por ello, el producto de una fotografía tomada por Sagredo, por muy buena calidad e iluminación que hiciera en ella, no retribuiría anímicamente a su soñadora imaginación, como seguramente sí lo hacía la ejecución de una pintura al óleo.

Sagredo, pintor de carácter impetuoso, de fina sensibilidad artística, poseedor de un espíritu romántico, bohemio, liberal e idealista, al verse forzado económicamente a abandonar su carrera y dedicarse al oficio de fotógrafo, muy probablemente se percató que esta actividad, este *nuevo arte* no atemperaba su sensible alma. Desde niño, aspiró con ser

²⁴⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de junio de 1870, p. 2.

²⁴⁹ *El Monitor Republicano*, 22 de diciembre de 1869, p. 1.

²⁵⁰ Acevedo, et. al., *Catálogo... op.cit.*, p. 183.

pintor, sin embargo su sueño fue obstaculizado, pues no encontró el apoyo ni la forma de continuar con lo aprendido en la Academia de San Carlos.

Desilusionado por lo que había logrado, no halló más sentido a su existencia y la arrancó para dejar testimonio de su tragedia personal, de su frustración como artista.

3.4. *Suicidio: detalles, contexto social y última morada*

La muerte de Sagredo fue consignada en al menos media docena de diarios capitalinos. El primero en dar la noticia, a dos días del deceso, fue *El Siglo Diez y Nueve*²⁵¹, quien escribió:

**DEFUNCION.—El jueves en la noche ha fallecido de repente en esta capital el Sr. D. Ramon Sagredo.
Era una persona muy estimable y un distinguido fotógrafo.
¡Dios haya recibido su alma en su seno!**

Posteriormente, los diarios *La Voz de México* y *El Monitor Republicano*, señalaron haberse enterado de la repentina muerte de Sagredo, a quien calificaron como “joven hábil” e “inteligente fotógrafo”, reconociéndolo como una “persona muy estimable por las buenas prendas de su carácter” y “bastante apreciable por su fino trato”. Agregaron no saber la “causa de su muerte”, y que ignoraban aún a qué “clase de enfermedad” pertenecía el “dolor repentino” que le había quitado la vida. Deseando para el recién finado un pacífico descanso.²⁵²

Un día más tarde, el diario *La Opinión Nacional*, fue el primero en ahondar en las causas de la muerte, escribiendo:

“SUICIDIO. En la noche del jueves se suicidó en esta capital D. Ramón Sagredo, hábil fotógrafo.

En el curso de un mes, tres veces intentó quitarse la vida, y realizó su deseo la noche a que nos referimos, tomando una dosis considerable de cianuro de potasa.

Parece que la causa de su locura fue una pasión amorosa.

²⁵¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de junio de 1870, p. 3.

²⁵² *La Voz de México* y *El Monitor Republicano*, 5 de junio de 1870, pp. 3 y 4.

El juzgado del Sr. Barreda hace las averiguaciones necesarias.”²⁵³

Al conocerse sobre el suicidio, *La Iberia*, repitió lo dicho por *La Opinión Nacional*, aunque añadiendo la frase: “Dios le haya perdonado.”²⁵⁴ El diario *La Voz de México* –de tendencia católica– fue más allá en sus apreciaciones respecto al accionar de Sagredo, por lo que escribió esta nota:

“SE SUICIDO: No murió repentinamente, como nos dijeron, el joven D. Ramón Sagredo. Después de anunciar esa muerte, supimos con tristeza que el expresado joven ha venido a inscribir su nombre en la lista de los que ofendiendo a la Majestad divina, y violando la ley sagrada de la conservación, ponen término a sus días en medio de la enajenación a que los arrastra una pasión desordenada, el abatimiento moral o la desesperación. Sentimos que ese fin trágico haya tenido la existencia del joven Sagredo, y deseamos que su alma haya encontrado misericordia ante el Tribunal de Dios.”²⁵⁵

De las notas periodísticas es destacable leer que Sagredo no es recordado como pintor, además apenas se le conceden unas cuantas líneas, siendo perceptible la poca importancia que se le concedió al suceso. Además fue calificado como ofensivo a Dios, tachado como transgresor y señalado como un ser enajenado, arrastrado al suicidio por una “pasión desordenada”.

Como es sabido, la idea del suicidio ha ido modificándose con el tiempo, por ejemplo, entre los griegos se aspiraba a “morir por la patria”, en cambio “los románticos anhelaban morir por amor”. Y precisamente fue en el siglo XIX cuando “el suicidio se convirtió en una moda”; más aún si la decisión se tomaba “después de un desengaño amoroso.”²⁵⁶ Pues se suponía degradante que quien tuviese un auténtico espíritu romántico muriese en la cama, rodeado de esposa, hijos y demás familiares. Fallecer así, era considerado vulgar y falto de poesía. Un final destinado sólo a los burgueses, a los banqueros y a otros dedicados al lucro y a la vida prosaica. Los artistas, poetas, músicos y pintores, anhelaban un final distinto.

Así lo prescribió el alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) en su novela *Las desventuras del joven Werther* (1774), creando con ella el prototipo del suicidio por

²⁵³ *La Opinión Nacional*, 6 de junio de 1870, p. 3.

²⁵⁴ *La Iberia*, 7 de junio de 1870, p. 3.

²⁵⁵ *La Voz de México*, 7 de junio de 1870, p. 3.

²⁵⁶ Eulalio Ferrer Rodríguez, *El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres*, México, FCE, 2003, pp. 100 y 101.

amor, pues en la novela, el protagonista sufre hasta tal punto que acaba por quitarse la vida. El texto fue muy popular entre los jóvenes de la época, y debido a que desencadenó una oleada de suicidios entre los jóvenes tuvo que ser prohibido en diversos países de Europa. En 1974, el sociólogo David Phillips acuñó el término *Efecto Werther*, pues demostró mediante un estudio que el número de suicidios se incrementaba cuando se publicaba en la portada de los diarios alguna noticia relacionada con un suicidio.²⁵⁷

La prensa mexicana del siglo XIX, ya daba cuenta de la situación, pues en 1852 –año de ingreso de Sagredo a la Academia– *El Universal* escribía:

“[Los suicidios] se los achacamos a esos escritores sin corazón y sin alma que siembran en la sociedad y en las familias la infelicidad, a trueque de un mezquino lucro. Aludimos a los miserables novelistas de la escuela moderna, que desde sus bufetes han soltado sobre el mundo un torrente de corrupción, cuyos estragos han sido y siguen siendo espantosos.”²⁵⁸

Dos años antes de la muerte de Sagredo, *La Iberia* publicaba un artículo titulado “*Los suicidios*”, el cual iniciaba así:

“El país está aterrado con la multiplicación de los suicidios, y la conciencia pública clama ya por algún remedio para este terrible mal que se propaga al parecer como un contagio. Los periódicos han registrado en estos días gran número de suicidios perpetrados por hombres: ya viene hoy la noticia de haberse dado la muerte una mujer; y espanta solo el pensar que tales actos de desesperación vengán también a cortar los días del bello sexo.”²⁵⁹

El editorial señalaba además, que el suicidio había sido glorificado repetidamente por la poesía y por la historia, que se veía “con adoración a sus ilustres víctimas”, que los suicidas, en muchas ocasiones eran vistos como seres “superiores al común de los mortales” y su acto visto como signo de fortaleza, como un “rasgo de heroísmo sublime”, que los circundaba “con todos los resplandores de la gloria.” El articulista de *La Iberia*, recomendaba finalmente a todos aquellos que se sintieran propensos al suicidio, se pusieran a pensar ya no en Dios, ni en la naturaleza, ni en su madre, ni en una hija, hermano o amigo, sino que pensarán si su patria tenía “enemigos que combatir o malhechores que

²⁵⁷ Carolina Montoya Vargas, et. al., *Lecciones de historia del dolor*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2005, pp. 41 y 42.

²⁵⁸ *El Universal*, 19 de julio de 1852, p. 3.

²⁵⁹ *La Iberia*, 30 de junio de 1868, p. 1.

exterminar”, y lucharan contra ellos, pues afirmaba que si así perdían la vida que tanto les pesaba, habrían hecho algún bien y su muerte sería gloriosa.²⁶⁰ Pocos días después, otro remitido abundaba sobre el mismo tema, diciendo que el suicidio no era sólo una “inmensa desgracia, sino un verdadero delito, un crimen reprobado por la ley natural, la religiosa y la social.” Apuntando que los suicidios habían comenzado a multiplicarse en México de unos diez años a esa fecha— es decir a partir de 1858—. Se añadió que el *Diario Oficial* había escrito que:

“Para evitar la propagación de la epidemia, lo mejor es ridiculizar estas muertes y no darles una importancia romántica de que carecen. Un suicidio es una inmoralidad que sólo puede interesar a los tontos”.²⁶¹

Pocos meses después del fallecimiento de Sagredo, el periódico *El Ferrocarril*, dijo que se lamentaba de la “propagación de esa peste” que agostaba y marchitaba una parte de la juventud mexicana. Sobre los suicidas escribía:

“Su imaginación exaltada por ideas romancescas, disfraza con hermosos colores el fúnebre aspecto de la muerte.

Así es como el suicidio hace tantos prosélitos entre los necios que visten su locura con el ropaje del heroísmo. Su ignorancia o su presunción los alucinan con la apariencia de una mentida inmortalidad.

Muchos de esos infelices se dejan seducir por la esperanza de que una muerte ruidosa fijará sus recuerdos de un modo indeleble en el ánimo de las personas queridas. ¡Insensatos! Ignoran que el mundo todo lo olvida al día siguiente.”²⁶²

Por su parte el diario *El Siglo Diez y Nueve*, a poco más de un año de la muerte de Sagredo, insertaba algunas reflexiones publicadas en *El Observador Médico*, entre las que se suplicaban a los colegas de la prensa, que atentos al contagio por imitación, se abstuviesen en lo sucesivo de publicar más casos de suicidas. Agregando:

“Para concluir con el amor, origen muchísimas veces del suicidio, si lo consideramos como neurosis, encontramos en él una causa muy frecuente de las afecciones nerviosas: la imitación. El suicidio, casi desconocido en la nación antes de la época presente, ahora es una verdadera plaga. ¿Es

²⁶⁰ *Ídem.*

²⁶¹ *Ídem*, 8 de julio de 1868, p. 1.

²⁶² *El Ferrocarril*, 24 de septiembre de 1870, p. 2.

enfermedad o es crimen? De cualquier manera exige eficaz remedio, ya sea estudiado por el médico o por el legislador. Acabar con la muerte voluntaria, es probar que es un cobarde, egoísta o loco. Alabado el suicida antes y en ciertos pueblos, ahora y en nuestro país todos lo compadecen, ninguno lo elogia. Si fuéramos examinando los motivos que han impulsado a los desgraciados suicidas que ha habido en los dos años trascurridos hasta el presente, encontrareis que han sido muy fútiles, comparativamente con la funesta consecuencia.”²⁶³

Añade que en el medio de contagio más usual eran las gacetillas y los periódicos, dando como prueba, el hecho de que en México habían sido rarísimos los casos de envenenamiento y que a raíz de que “*uno*” había “tomado ese medio para terminar sus días” otros muchos siguieron el mismo procedimiento.²⁶⁴ ¿Acaso se estaría refiriendo el articulista a Ramón Sagredo, como ese *uno* que inicio la racha de suicidas por envenenamiento en México?

Con lo leído anteriormente, se puede deducir que Sagredo fue víctima de este mal de salud pública. Vivió claramente un periodo grave de neurosis –no hay que olvidar los tres intentos de suicidio en un mes antes de lograr su cometido–. El *amor*, es decir, una infausta *pasión amorosa* fue el detonante, y el medio de infección pudo haber sido alguna lectura, aunque desconozco cuál, me pregunto: ¿habrá influido en algo la lectura que muy seguramente hizo del *Fedón o del Alma* de Platón, para la realización de su obra *La Muerte de Sócrates*, en el que se recrea con tintes heroicos los últimos instantes del célebre filósofo griego, muerto al beber una dosis mortal de cicuta?

Los detalles de la muerte de Sagredo los ignoro, sin embargo, por la prensa se sabe que acaeció de noche. Su cuerpo debió presentar por el cianuro, un característico olor a almendras amargas, aspecto cianótico (azulado) y rigidez cadavérica precoz. La gran toxicidad del cianuro se debe a su afinidad con el hierro oxidado (Fe^{3+}), presente en la cadena respiratoria celular. Una vez que el cianuro entra al torrente sanguíneo se une al Fe^{3+} bloqueando la cadena respiratoria, por lo que se muere por falta de oxígeno en las células.

²⁶³ *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de julio de 1871, p. 3.

²⁶⁴ *Ídem*.

Todos los tejidos son dañados, específicamente aquellos que demandan más oxígeno, como el corazón y el sistema nervioso central.²⁶⁵

Pese a que en el imaginario colectivo la muerte con cianuro figura como una forma de suicidio rápida e infalible, en realidad el proceso puede ser en extremo doloroso. Todo depende de la medida que se ingiera, si se toma una cantidad fuerte, pueden transcurrir de dos a cinco minutos, una dosis menor conduce a fases más dolorosas, con violentas y espantosas convulsiones por dos o tres horas.²⁶⁶

Es de suponerse que Sagredo tomó una cantidad fulminante, pues el acceso a este veneno no debió ser problema ya que de 1851 a 1880 se utilizó comúnmente en el procedimiento conocido como *Colodión húmedo*, que empleaba dicha sustancia para el revelado fotográfico.²⁶⁷



Dos días después de su fallecimiento, se levantó el acta de defunción, en la cual se pormenoriza los lugares a donde fue remitido el cadáver y el nombre de la persona que se presentó ante el juez cívico, de quien se ignora si tenía alguna relación con Sagredo. El acta, textualmente dice:

“[Al margen] Setecientos cincuenta. Ramón Sagredo. [Al centro] En México a las tres y cuarto de la tarde del día seis de Junio de mil ochocientos setenta compareció ante mi el C. Manuel Rojas mayor de edad y habita en la calle de Venero número dos y entregó el parte que sigue = Comisaría del Hospital Municipal en San Pablo = Cadáver de Ramón Sagredo como de treinta y tres años, remitido de la Cárcel de la Ciudad el tres del presente = Envenenado = México Junio 4 de 1870 = M. Rivera = C. Juez 3° del Registro Civil = Con lo que termino esta acta que leída que le fue ratificó y firmó ante mi [sic]. Doy fé: *Sabas García. Manuel Rojas.*”²⁶⁸

²⁶⁵ Adela Muñoz Páez, *Historia del veneno. De la cicuta al polonio*, Barcelona, Debate, 2012. Recuperado de: <http://books.google.com.mx/books?id=wHEc0PP3UGkC&lpg=PT200&dq=suicidio%20cianuro&pg=PT188#v=onepage&q=suicidio%20cianuro&f=false>

²⁶⁶ Olegario Somoza Castro, *La muerte violenta. Inspección ocular y cuerpo del delito*, Madrid, La Ley, 2004, pp. 212 y 213.

²⁶⁷ Paloma Castellanos, *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid, Istmo, 1999, p. 60.

²⁶⁸ *Acta de defunción de Ramón Sagredo*, Registro Civil de la Ciudad de México, juzgado 3°, libro 60, foja 151, año de registro 1870.

Después de este trámite legal, la inhumación era el paso siguiente. Hallar sus restos, fue una odisea, pues después de recorrer diversos panteones, sus restos los encontré en el antiguo cementerio norteamericano de la ciudad de México, que es uno de los veinticuatro panteones militares ubicados fuera de las fronteras de los Estados Unidos de América.²⁶⁹ Su lápida consigna de manera errónea su nombre, la cual dice: “RAMON LAGREDO. JUNE 2, 1870”.

El solar donde se ubica el *Mexico City National Cemetery*, fue comprado en 1851 por el gobierno norteamericano a un particular en la cantidad de mil dólares²⁷⁰, allí fueron sepultados los cuerpos no identificados de 750 de sus soldados muertos en la “*Guerra del 47*” y posteriormente fueron inhumados los restos de 813 civiles,²⁷¹ de los que Sagredo fue el número 168.



Los exiguos datos que se tienen en el cementerio, consignan lo que ya se sabe: que al momento de su fallecimiento se desconocía su edad y que se suicidó el 2 de junio de 1870, pero se señala que no nació en México. No se precisa en qué lugar nació, simplemente se le consigna como “Foreign”, es decir *extranjero*.²⁷² Este último dato llama la atención, pues a Sagredo siempre se le ha considerado como mexicano, pero resulta extraño no haber hallado su fe de bautizo, y como escribí en el capítulo anterior, sí fueron ubicadas las de nueve de sus hermanos.

No sería descabellado pensar que haya visto la luz primera en el extranjero. Hay que reparar en el hecho que sus padres fueron un matrimonio errabundo y quizá en uno de los múltiples giros familiares, haya sucedido que Ramón naciera fuera de México y este fuera el motivo de su inhumación en el panteón americano. Sin embargo, es sólo una suposición,

²⁶⁹ El *Mexico City National Cemetery* se encuentra ubicado en la calle Virginia Fábregas N° 31, Colonia San Rafael. Al lado de este cementerio, antiguamente se hallaba un panteón inglés. Edward H. Worthen, *An American cemetery in Mexico and Mexico City's old British cemetery*, South Hero, VT., E.H. Worthen, 2005.

²⁷⁰ Originalmente el sitio tenía una extensión cercana a los dos acres, poco más de 8 mil metros cuadrados. En el año de 1976, el gobierno de México compró en \$2 866 786 la mitad del terreno que poseía el cementerio para la construcción del Circuito Interior.

²⁷¹ La lista de 813 sepultados puede ser consultada de manera integra en el siguiente recurso electrónico: http://www.interment.net/data/mexico/national_cemetery.htm

²⁷² La lista de 813, consigna un total de 187 como “Foreign” es decir extranjeros, sin especificar de dónde eran originarios. En esta misma lista aparece Enrique (Henry) Griffón, arquitecto francés que trabajó muchos años en México, igualmente se le da el mismo trato de “Foreign”.

pues pudo ser sepultado en ese lugar por su calidad de suicida²⁷³ (aunque ya era aceptado sepultar a suicidas en otros cementerios).²⁷⁴ También es probable que este hecho fuese motivado por un probable cambio en sus creencias religiosas, pues si perteneció o se adhirió a alguna iglesia cristiana “*protestante*”, esto hubiera sido motivo para que se hubiese creído conveniente sepultarlo en un cementerio no católico. También pudo haber algún influjo de parte de su cuñado John Christopher Columbus Hill (esposo de su hermana Agustina), quien en su calidad de influyente protestante texano, haya solicitado su inhumación en dicho sitio. Con todo, la razón real por la que fue sepultado en el aquel sitio, es desconocida.

3.5. *Causa de la obsesión romántica*

Sagredo fue inhumado, su memoria echada al olvido y un denso velo de hermetismo cubrió por muchos años los pormenores que lo llevaron a la tumba. El escándalo fue manejado con discreción tal que el nombre de la causante de la obsesión romántica de Sagredo permaneció oculto por más de una centuria. No fue hasta 1992, cuando se publicó el tomo XX de la *Obras Completas* de Ignacio Manuel Altamirano –que son la transcripción de sus diarios personales–, en que quedó descubierto el misterio. En el año de 1870, Altamirano escribió literalmente estas palabras:

“Ortigosa me contó confidencialmente todo lo de la muerte de Sagredo y la desesperación de Maura no por amor, sino porque temía un nuevo escándalo y no pudo evitarlo.

Sagredo la amenazaba todos los días con matarse a sus pies si no era correspondido. Ella dice que sólo por esta constante amenaza se prestaba a ciertas condescendencias que, sin embargo, nunca eran de importancia pero que enloquecían al pobre pintor.

Iba a verlo a la fotografía todos los días y se hacía retratar en todas las actitudes posibles. La acompañaba generalmente su hija Eva o su hermana Lola. El pintor le convidaba champagne y pasteles y ella admitía, *por las amenazas del suicidio*.

²⁷³ En el listado de 813 personas, existen un total de 20 suicidas sepultados en dicho lugar.

²⁷⁴ Los diarios *El Constitucional* y *La Iberia* del 14 de junio de 1868, p. 3, consignan el suicidio de un joven que fue sepultado en el panteón de San Fernando de la ciudad de México.

Además Sagredo le escribía todos los días y recibía en cambio respuestas de un género equívoco. Nunca le correspondió; pero el caso es que mantenía con él una intimidad, como la que en 1867 mantuvo conmigo.

Estas cartas hoy paran en poder de no se sabe quién, pero es probable que en el de la mujer de Sagredo. Maura ha encargado a Ortigosa que las recoja con empeño.

Maura pretendió entrar en la casa de su infortunado amante y no la dejaron, después acompañó su cadáver al cementerio protestante, en donde estuvo llena de lágrimas. ¡Oh la comedianta!”²⁷⁵

Los detalles descritos por Altamirano son conmovedores, casi teatrales. Inquieta imaginar lo escrito en la frecuente correspondencia entre Ramón y Maura, que de existir aún, serían material exquisito para una revisión histórica²⁷⁶ y colocaría a este par de personajes en su justa dimensión en el mosaico histórico del romanticismo mexicano, a la altura y a lado de las legendarias figuras del poeta Manuel Acuña y su musa Rosario de la Peña. Igualmente sería delicioso poder observar la multiplicidad de retratos que Sagredo hizo de su amada.

El nombre de la mujer que Sagredo adoró, fue Maura Ogazón y Rubio. Nació en Guadalajara, Jal., el año de 1841, octava de ocho hijos²⁷⁷ del matrimonio entre el español

²⁷⁵ Altamirano, *Obras... op.cit.*, tomo XX, 1992, p. 66-67.

²⁷⁶ La Academia de San Carlos fue durante el siglo XIX, una institución propiamente masculina, sin embargo alrededor de los profesores y alumnos, se creó un círculo artístico femenino muy importante. Ellas provenían de esferas sociales acomodadas y fungieron en muchas ocasiones como discípulas y amigas. En el libro del arquitecto mexicano Luis Ortiz Macedo, *Edouard Pingret, un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 1989, p. 131 y 133, cita una carta dirigida por la señorita Paz Cervantes (también pintora) a Ramón Sagredo, fechada 10 de abril de 1856, en la cual hacía referencia a algunas ideas pictóricas de Pingret. El contenido integral de la carta lo ignoro, me entrevisté con el Dr. Ortiz Macedo, quien me dijo que el licenciado Gonzalo Obregón (gran coleccionista de arte y amigo suyo de la juventud) era el poseedor de dicha carta a Sagredo, que él la consultó personalmente y que debía estar en el archivo del finado abogado. Obregón ofreció dicha carta a Ortiz Macedo para que la consultara debido a que conocía que desarrollaba un trabajo sobre Pingret, sin embargo, según Ortiz Macedo es posible que hubiese poseído no sólo la mencionada carta, sino incluso más correspondencia personal de Sagredo. El archivo pasó a manos de su sobrino, el doctor en leyes, historiador y cronista de León, Gto, Mariano González Leal, quien me dijo que dicha carta al parecer ya no existe, pues según me informó, a la muerte de su tío, éste había dejado instrucciones para que fuera incinerado parte su archivo. ¿Habrá sido incinerada la correspondencia personal de Ramón Sagredo?

²⁷⁷ Recuperado de: <http://gw.geneanet.org/genemex?lang=es;p=jose+antonio;n=ogazon+velazquez>

Es indudable que en esta página se refiere a la familia de Maura Ogazón, sin embargo es curioso ver que de los ocho hijos de José Antonio Velázquez Ogazón, a saber, cuatro varones y cuatro mujeres, no aparece ninguna mujer llamada Maura nacida en 1841, en su lugar aparece una mujer nacida ese año de nombre

José Antonio Ogazón Velázquez, y la tapatía Mercedes Rubio Arriola, perteneciente a una distinguida familia de la capital jalisciense.²⁷⁸ El cuarto hijo de dicho matrimonio fue el militar y político liberal Pedro Luis Ogazón, quien fuera gobernador de Jalisco, Ministro de Guerra y diputado estatal y federal, muerto en 1890 y sepultado en la rotonda de los hombres ilustres. Una de sus tías, Juana Ogazón, fue madre del general y gobernador de Nuevo León, Bernardo Reyes (padre del famoso escritor Alfonso Reyes); otra, Isabel Ogazón, fue madre del licenciado Ignacio Luis Vallarta, quien fue Gobernador de Jalisco, Secretario de Gobernación, de Relaciones Exteriores y Presidente de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.



Maura Ogazón y Rubio. Imagen tomada de *El traje y el adorno en México* de José R. Benítez.

Proveniente de una familia aristócrata, netamente liberal, Maura fue tenida en Guadalajara como el guión de la moda entre las damas del Partido Republicano y primera en usar el calzado de color verde que simbolizaba al Partido Conservador. En esta foto aparece ataviada “con traje de media cauda, cuello de tira bordada y puños de tul.”²⁷⁹ En abril de 1861, en el patio de la Universidad de Guadalajara, Maura llamó poderosamente las miradas de los asistentes cuando apareció del brazo de su hermano el gobernador, la multitud no pudo contener su entusiasmo y estalló en aplausos ante su radiante hermosura, portaba sobre su pecho *alto y combo* una banda de seda roja. Por este motivo se compuso una polka titulada “*La Banda Roja*”, la cual se

“María Paula”, quizá sea que no se consignó sus nombres completos (pues era costumbre imponer tres, cuatro o más nombres a los niños). También se sabe que una de sus hermanas se llamaba “Lola” es decir “Dolores” y en esta página sus hermanas aparecen con los nombres de: “Rafaela”, “Crescencia” y “María Jesús”, quizá alguna de ellas se llamaba también Dolores.

La base *Family Search*, en el acta de matrimonio de Judith H. Pamplona y Ogazón (hija de Maura), consigna el nombre de su madre como *María Ogazón*. <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JH2F-XYP>

²⁷⁸ Daniel Muñoz y Pérez, *D. Pedro Ogazón, batallador liberal de Jalisco*, México, SEP. 1966, p. 3.

²⁷⁹ José R. Benítez, *El traje y el adorno en México*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1946, p. 232.

puso muy en boga y por mucho tiempo recorrería “desde los salones más lujosos hasta las alcaicerías más humildes.”²⁸⁰ Las mujeres liberales portaban al cuello pequeñas hachas de oro o plata –por eso recibían el nombre de hacheras– para distinguirse de las imperialistas o conservadoras, que a su vez calzaban de rojo para denotar que pisaban el color emblemático de los liberales, usaban bandas verdes y cruces en lugar de hachas.²⁸¹

Maura fue una decidida y ferviente liberal quien “por su bravura llegó a obtener el grado de coronel”²⁸², pues se asegura que era una “magnífica amazona, cargaba pistola y acompañó a su hermano en las campañas.”²⁸³ Entre sus descendientes, aún hoy se cuenta que Maura andaba en la calles de Guadalajara, montando su caballo, portando su pistola y causando la vergüenza de la familia.²⁸⁴

Maura fue “la belleza que enloqueció a los románticos y dejó estela de leyendas.”²⁸⁵ Fue tal su belleza que posó para la figura de la diosa griega Hera en el *Teatro Degollado* de Guadalajara,²⁸⁶ pues su elegancia y gallardía natural encajaban perfectamente para la representación majestuosa y solemne que se requería.

Le rindieron pleitesía, poetas, pintores y novelistas. Maura fue una mujer adelantada a su tiempo, abierta, dominante, activa, independiente y preocupada por su imagen personal, quizá por ello cautivó a gran cantidad de hombres. Fue vanguardia entre las mujeres que poco a poco han venido enterrando viejos clichés sociales, asumiendo algunos de los tradicionales roles masculinos, pero sin perder su feminidad.

Maura fue el arquetipo del romanticismo imperante, el prototipo de la mujer jalisciense de la época de la *Guerra de los tres años* hasta el *Imperio* (1857 a 1867), reputada como una de las mujeres tapatías más bellas que se han conocido, su vida estuvo

²⁸⁰ Luis Pérez Verdía, *Historia particular del estado de Jalisco desde los primeros tiempos de que hay noticia, hasta nuestros días*, tomo III, Guadalajara, Tip. de la Escuela de Artes y Oficios del Estado, 1911, p. 179 y Mariano Azuela, *Obras completas*, tomo III, 1993, p. 386.

²⁸¹ *El Informador*, 26 de abril de 1987, p. 10.

²⁸² *Ídem*.

²⁸³ José Cornejo Franco, *De la Independencia a la Reforma*, Guadalajara, Ediciones del Gobierno de Estado de Jalisco, 1959, p. 50.

²⁸⁴ Información proporcionada por el señor Thomas Thompson, dueño del *Bazar de Bárbara* en Ajijic, Jalisco.

²⁸⁵ Cornejo Franco, *op.cit.*, p. 50.

²⁸⁶ Estrellita García Fernández y Arturo Camacho Becerra, *Degollado teatro*, Jalisco, Gobierno de Jalisco, 2005.

llena de anécdotas, de historias, de declaraciones galantes, lances amorosos y devotas cortesanas. Fue durante este tiempo, el alma tapatía, graciosa, noble, pícaro, sutil, llena de sal y encanto de la vida. El furor de su belleza fue tal, que literalmente reinó sobre los salones mundanos de la Guadalajara decimonónica con su gracia, chispa y encanto.²⁸⁷

Maura vivió en la calle de las *Arrecogidas*, hoy *López Cotilla*. Se cuenta que tuvo un pretendiente calavera –es decir con una vida llena de excesos, libertino y con poco sentido–, pero de buena familia, y éste a diario la invitaba a suicidarse juntos. Ogazón, tramando una broma, aceptó el suicidio y compró al boticario que debía preparar el veneno un par de redomas –especie de frascos– con etiqueta, especificando la del sujeto y la de ella. A las diez de la noche llegó el novio con el cuerpo del delito, ella no se negó y cerciorándose que tomaba la redoma con su nombre, lo bebió hasta las heces –pues era un jarabe de frutas–; él hizo lo mismo, bebiendo una purga que llevaba candelilla y aceite de crotón –que antiguamente se usaba como un purgativo drástico–. A los pocos instantes, el muchacho sintió los efectos y quedó bañado en chorros fecales que lo hicieron comprender la broma y lo determinaron a “*calabacear a doña Maura*”; es decir: renunció a sus intentos de hacer pareja con la Ogazón.²⁸⁸

Sin embargo, no todas fueron opiniones favorables en torno a Maura. Un periodista de la época del porfirato, al hacer un retrato literario poco favorable del primo de Maura, Bernardo Reyes, dijo que existía “familias desgraciadas” y que la desgracia, como deidad maléfica, había perseguido con saña implacable a la familia Ogazón. El articulista *C.E. Garza* no deja títere con cabeza, a los hombres los tacha de pillos, a las mujeres de bellezas de cascos ligeros, y a muchos de ellos de borrachos. Sobre Maura dice: “*ha sido una mesalina*”,²⁸⁹ queriendo dar a entender que fue una mujer inmoral y libertina.

Maura se casó el 14 de abril de 1867, en el Sagrario de la Catedral de Guadalajara con José de Pamplona,²⁹⁰ pintor avecindado en Guadalajara, nacido en Colima, discípulo

²⁸⁷ José R. Benítez, *Como me lo contaron te lo cuento: por la calle de Juárez*, Guadalajara, Banco Industrial de Jalisco, 1963, pp. 57 y 58 y *El Informador*, 25 de octubre de 1998, p. 60.

²⁸⁸ José Trinidad Laris, *Guadalajara de la Indias. Historia de sus crónicas, mapas, planos, glosa, edificios monumentales, templos, calles y barrios*, Guadalajara, Talleres “Gráfica”, 1945, p. 288.

²⁸⁹ Porfirio Díaz ante el descontento popular regional. *Antología documental*, México, Universidad Iberoamericana, 1986, p. 88.

²⁹⁰ Recuperado de *Family Search*: <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JCDJ-7TP>

del artista Felipe Gutiérrez. Pamplona estuvo “dotado de felices disposiciones para el arte” e hizo varios retratos del obispo de Guadalajara, Pedro Espinosa y Dávalos y del señor Juan José Matute Arróniz. Murió a finales de ese mismo año, a los 22 años de edad.²⁹¹



José de Pamplona. Imagen tomada de *El traje y el adorno en México* de José R. Benítez.

Representó al movimiento romántico en Guadalajara a la caída del Imperio de Maximiliano. Se sabe que el día 17 de septiembre de 1867, pronunció una composición en verso en el teatro *Degollado*, el cual estuvo pletórico con motivo de las festividades de la independencia.²⁹² En la foto que se presenta aparece “embozado con manto de paño sin esclavina, de corte rectangular y origen Catalán, conocido con el nombre de Gambeto.”²⁹³ De esta unión nació Judith H. Pamplona y Ogazón. Como quedó transcrito hojas atrás, Altamirano menciona que en 1870 Maura tenía otra hija llamada Eva, la cual –por lo efímero de su matrimonio– supongo poco probable haber nacido de este mismo matrimonio.

Otro esposo de Maura fue Eduardo Santos Herrera, distinguido políglota y periodista de su época, autor, entre otros libros, de dos gramáticas, una inglesa y una francesa. De este matrimonio nació Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), quien hizo una brillante carrera como pianista.²⁹⁴

Entre los enamorados de Maura se puede citar a un poeta apellidado Castro, al pintor tapatío Gerardo Suárez,²⁹⁵ al bardo José Rosas Moreno y al escritor Ignacio Manuel Altamirano. Rosas Moreno le dedicó un par de poemas titulados *Recuerdos de Jalisco* y

²⁹¹ Ventura Reyes y Zavala, *Las bellas artes en Jalisco*, Guadalajara, Tip. de Valeriano C. Olague, 1882, p. 35.

²⁹² *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de octubre de 1867.

²⁹³ José R. Benítez, *El traje...op.cit.*, p. 231.

²⁹⁴ Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música*, México, Universidad Nacional de México, 1931, p. 9.

²⁹⁵ Cornejo Franco, *op.cit.*, p. 50.

Despedida,²⁹⁶ en los que se denota un romanticismo suavemente elegíaco. Por la efusión con que celebra a la tapatía es posible sospechar que estuvo enamorado de ella.²⁹⁷

Otro rendido enamorado fue Ignacio Manuel Altamirano, las notas en sus diarios denotan esta verdad. Ellos mantuvieron en 1867 una amistad muy íntima que se diluyó. Cuando Sagredo se suicida, la amistad entre Altamirano y Maura aún se hallaba rota, no así el lazo que unía a él con ella, pues unos días antes del suicidio, Altamirano vio a Maura en el Zócalo y se dijo a sí mismo:

“Anoche vi a Maura en el Zócalo. Desde entonces se nubló mi alma. ¿Qué tiene esta mujer para mí?”²⁹⁸

Dos meses y medio después del suicidio de Sagredo, Altamirano y Maura recuperaron su antigua amistad y Altamirano feliz por el hecho se preguntó, porqué con personas como ella *todo podía ser*.²⁹⁹ Siguieron frecuentándose y en una ocasión platicando en torno a la novela *Clemencia* de Altamirano, ella le dijo que se desveló leyéndola el mismo día que se la había regalado,³⁰⁰ trascendiendo en la charla que había llorado de la emoción por el relato. Hecho por el cual Altamirano escribió:

¡Oh! Maura es siempre la mujer del corazón, la mujer tanto tiempo soñada. Le prometí dedicarle *María* y se la dedicaré. Perfumaré mi pobre novelita con el aroma de ese nombre acariciado tanto tiempo en mis sueños de poeta. ¡Cómo vuelven mis días de 1867!”³⁰¹

Ante estas palabras, es indudable el apasionamiento de Altamirano. Tiempo después el escritor dijo de sí mismo y su agitación por la tapatía, que a veces tenía momentos tan estúpidos en que solía tomar como Ixión a una nube por la diosa Hera,³⁰² refiriéndose al mito griego en que Zeus engañó a aquél, mandándole una simple nube en forma de su divina esposa.

²⁹⁶ José Rosas Moreno, *Ramo de violetas*, México, Antigua Imprenta y Librería de Murguía, 1891, pp. 247-251 y 324-328.

²⁹⁷ Carlos González Peña, *Gentes y paisajes de Jalisco*, México, Biblioteca de autores Laguneses, 1949, p. 48.

²⁹⁸ Altamirano, *Obras...op.cit.*, tomo XX, p. 65.

²⁹⁹ *Ídem.*, p. 74.

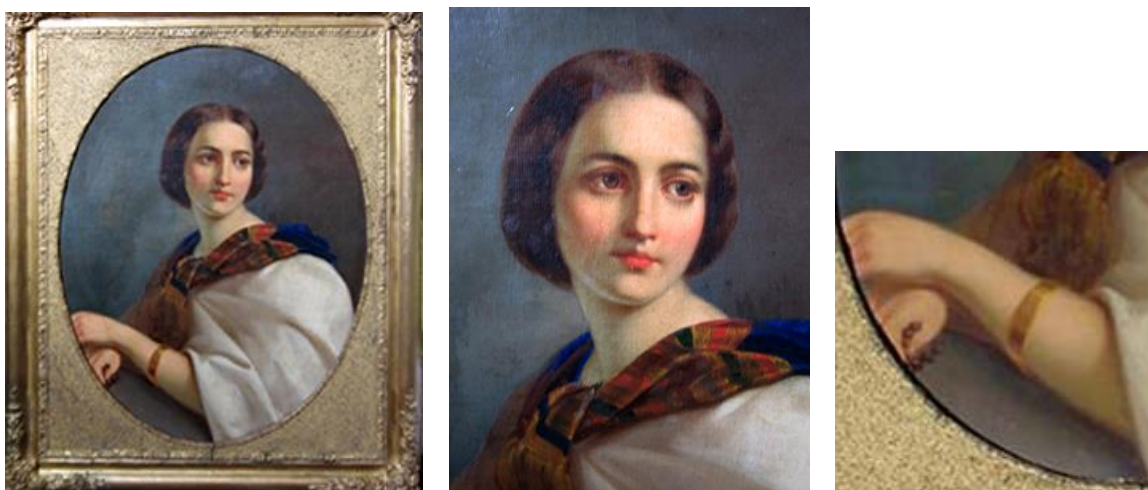
³⁰⁰ Altamirano prestó en alguna ocasión a Maura el libro *L'amour* de Jules Michelet. *Ídem.*, p. 169.

³⁰¹ *Ídem.*, pp. 78 y 79.

³⁰² *Ídem.*, p. 78.

La belleza de Maura fue plasmada románticamente en un retrato que se dice fue hecho hacia 1860 por el pintor de la Academia, Juan Cordero. Este cuadro pertenecía hasta hace poco a los descendientes de Maura.

Se ve en el retrato a una hermosa mujer de piel blanquecina, mejillas rosadas, pequeños labios encarnados, grandes ojos y largo cuello. El cuerpo en tres cuartos, el rostro casi de frente y mirando tiernamente a un costado. Lleva un manto blanco y porta al cuello una chalina o pañoleta azul rey, con decoraciones en dorado, rojo y verde botella. Sus manos aparecen entrecruzadas, su brazo izquierdo porta un brazalete dorado y en la mano derecha se asoma lo que parece ser un rosario. El fondo en gris y azul, enmarca agradablemente a Maura. El cuadro denota una sutil pero innegable sensualidad y un marcado idealismo muy propio de la época.



Juan Cordero (atribución), *Maura Ogazón*, ca. 1860. Óleo sobre tela.

También se ubicó un par de fotos. Una en el libro *Historia particular del estado de Jalisco* de Luis Pérez Verdía donde se señala es Maura Ogazón³⁰³ y otra en Octaviano de la Mora: fotógrafo de Arturo Camacho,³⁰⁴ el que representa a una anónima mujer que estimo es Maura. Este retrato es muy parecido en composición al que aparece en el libro *El traje y el adorno en México* de José R. Benítez,³⁰⁵ –insertado unas hojas antes– y sus facciones muy similares a las que aparecen en el retrato de Pérez Verdía. Algunas similitudes que se

³⁰³ Pérez Verdía, *op.cit.*, p. 179.

³⁰⁴ Arturo Camacho Becerra, *Octaviano de la Mora: fotógrafo*, Guadalajara, Colegio de Jalisco, 2008.

³⁰⁵ Benítez, *op.cit.*, p. 232.

observan son: amplitud en la frente, misma altura y forma de cejas, similar nariz, misma línea de expresión en las comisuras, igual largo en el cuello, análoga forma de apretar los labios –algo diferentes a los que pintó Cordero–, etcétera.



Anónimo, *Maura Ogazón*.



Octaviano de la Mora, *Maura Ogazón* (atribución), sin fecha. Dos detalles.

El célebre Alfonso Reyes, sobrino de Maura, escribiendo sobre su familia dijo:

“De Maura, prima de mi padre, y madre de la ya desaparecida pianista Alba Herrera y Ogazón, me han dicho que fue muy hermosa -yo la alcancé ya muy regordeta y anciana- y que un pintor tapatío, enloquecido por ella, le hizo un retrato y anduvo por toda Guadalajara cargándolo a la espalda, para que todos la admiraran... y lo admiraran.”³⁰⁶

Se ignora quién haya sido aquel enloquecido pintor tapatío. Lo interesante del asunto es leer que Reyes dice que Maura “*fue muy hermosa*”, y que él la vio “*regordeta y anciana*”, lo que confirma lo que todos sabemos en torno a lo efímero de la belleza física.

Se desconoce la forma en que Ramón y Maura se conocieron. Sin embargo es importante señalar que en 1863, Sagredo expuso en la *Sociedad de Bellas Artes de Guadalajara* con el número ciento veinticuatro, una obra titulada: *Una cabeza de estudio*³⁰⁷, y que imagino –debido a su inquietud política y artística– pudo haber sido el pretexto ideal para acercarse a círculos políticos liberales jaliscienses y allí quizá haber conocido a Pamplona y Ogazón.

³⁰⁶ Alfonso Reyes, *Parentalia: primer libro de recuerdos*, México, Tezontle, 1958, p. 35.

³⁰⁷ Cuadro elíptico de 61 centímetros de alto por 49 de ancho. *Catálogo de los objetos artísticos que forman la cuarta exposición que hace la Sociedad de Bellas Artes*, Guadalajara, Imp. de Nicolás Banda, calle de San Francisco n° 3, 1863, p. 10. AASC, exp. 6420.

Sagredo no fue el único académico de San Carlos que expuso en Guadalajara. En otras exposiciones y con mayor frecuencia lo hicieron Felipe Castro y Pablo Valdez. Ocasionalmente también Juan Cordero.

3.6. *El espíritu de poeta*

Manuel Revilla escribió que Pelegrín Clavé fue el Manuel Carpio³⁰⁸ de la pintura. “Lo que uno evocaba y enaltecía por medio de la versificación, evocábalo y enaltecíalo el otro por medio de líneas y colores, con igual fe, análogo sentimiento y parecida magia de forma.”³⁰⁹

Pues bien, si Clavé fue el Carpio de la pintura, Sagredo fue el Acuña de la misma. Ramón y Manuel reflejaron por raro modo, un peculiar estado social. Quizá por ello sus obras fueron sentidas y grandemente apreciadas por sus contemporáneos.

Tuvieron muchas similitudes. Ambos vinieron de provincia a estudiar a la capital y contaron con recursos económicos moderados. También fueron dueños de un espíritu liberal, romántico, bohemio y atormentado.

Uno estudió la anatomía a través de la medicina, el otro a través del dibujo. Fueron becados por sus escuelas y se distinguieron siendo aún estudiantes. Los dos se suicidaron con cianuro de potasio por motivos idénticos: una funesta pasión romántica. Uno el 2 de junio de 1870 y otro el 6 de diciembre de 1873. El mismo “hado fatal” interrumpió sus vidas “prematura e inesperadamente” y ambos gozaron de una inspiración que rayó muy alto.³¹⁰ Fueron representantes del estilizado ambiente romántico del intelectualismo mexicano de la época y sus personalidades cautivaron grandemente a Justo Sierra, Ignacio Manuel Altamirano, Juan de Dios Peza y José Martí, es decir se movieron en el mismo círculo cultural.

Con motivo de su muerte, Sierra expresó:

³⁰⁸ Político, médico y poeta mexicano. Formó parte del movimiento romántico y fue profesor de anatomía en la Escuela de medicina y en la Academia de San Carlos.

³⁰⁹ Revilla, *Obras*, p. 132.

³¹⁰ Xavier Moyssen y Julieta Ortiz Gaitán, *La crítica del arte en México: 1896-1921: estudios y documentos*, México, UNAM, tomo I, 1999, p. 105.

“Ramón Sagredo, en tu grande alma, la lucha entre la luz y la sombra tomó gigantescas proporciones; un día la luz triunfaba, entonces brotó de tu paleta la imagen de Jesús...

¿Por qué en el día de la sombra no viniste a contemplar tu obra? Esa mirada del Maestro, que dilata los horizontes, te habría hablado de un más allá en donde el que lucha en la tierra sin desertar, encuentra los presentimientos de su genio realizados, y realizada también la inefable serenidad del corazón. Duerme en paz.”

José Martí expresó que Sagredo fue un espíritu en el que no cupo más que el amor de una mujer, el cual quedó tan exhausto por las heridas que le causó al volar aquella, que al ver quebrantada su frente por la *corona de hierro* que los hombres le impusieron, prefirió llevar a ella su mano de suicida, pues ansiaba una *mejor corona de oro*.³¹¹

Para finalizar sólo agregaré que cuando Sagredo se mata, aunque ya no tenía padre ni madre –lo que pudo haberle permitido sentir menos arraigos terrenales–, contaba con esposa e hija. Dejó viuda a Dolores García Alonzo y huérfana a María Concepción Eusebia, quien contaba con apenas seis años. La fe bautismal de su pequeña dice:

“[Al margen] 244. María Concepción Eusebia Sagredo y García. [Al centro] En once de marzo de mil ochocientos sesenta y cuatro, con licencia del señor Deán don Eulogio María Cárdenas, cura intº de esta Santa Iglesia, yo el Br. don Agapito Espinosa, bauticé a una niña que nació el día cinco del corriente púsele por nombres María Concepción Eusebia, hija legítima de legítimo matrimonio de don Ramón Sagredo y de doña Dolores García Alonzo: fue su madrina doña Agustina Sagredo, advertida de su obligación. [2 firmas] *D. Eulogio Ma. Cárdenas. Agapito Espinosa.*”³¹²

¿Qué fue de ellas? Documentalmente no se halló nada.

Ahora sólo queda hacer lo mismo que Altamirano: contemplar con un sentimiento de admiración, mezclado de tristeza y por centésima vez el cuadro *La ida a Emmaús* y preguntarse como él: “¿Se habrá sepultado... en la tumba de Sagredo el genio de la pintura mexicana?”³¹³

Queda expuesto hasta aquí, lo hallado en torno a la vida y obra de Ramón Sagredo, pieza clave del movimiento artístico romántico en México.

³¹¹ Martí, *Obras...op.cit.*, p. 74.

³¹² AGN, *Fondo de Genealogía*. Sagrario Metropolitano, Ciudad de México.

³¹³ Altamirano, *Obras...op.cit.*, tomo XIV, p. 171.

Conclusiones

A lo largo de las hojas que integran los tres capítulos de este trabajo procuré –hasta donde fue históricamente posible – la reconstrucción de la vida y el análisis de la obra plástica de Ramón Sagredo.

Concluida esta empresa, me permito exponer las siguientes consideraciones:

Los datos inciertos sobre su nacimiento y muerte, quedaron dilucidados en parte. Aunque se logró definir que murió en fecha distinta de la que se creía y se ubicó el lugar donde descansan sus restos mortales, aún quedó pendiente saber el motivo por el cual se halla sepultado en el panteón norteamericano de la ciudad de México y establecer lugar y fecha de nacimiento.

Lo que es seguro, es que el círculo familiar –altamente relacionado con personajes que integraron parte de una red de hombres de negocios ligados a altas esferas económicas y políticas– en que se desde niño se desarrolló Ramón Sagredo le permitió contar con los resortes sociales y económicos que lo impulsaron a llevar a cabo un proyecto intelectual o plan académico que le hizo ascender a una selecta élite de artistas plásticos que fueron grandemente apreciados por la intelectualidad de su época.

Es difícil evaluar cómo influyó en la mente de los Sagredo la sensación nómada y errática de su familia, quizá ese sentimiento le brindó una visión más amplia y completa del mundo –o al menos del centro del país– o tal vez ese mismo desarraigo le provocara un sentido de no pertenencia a ningún lugar, situación que haya influido en su futura disgregación y virtual desvanecimiento.

El entorno minero y el influjo inglés del Real del Monte, también son elementos difíciles de evaluar en torno a la vida primera de Sagredo, sin embargo estoy seguros que debieron tener algún peso en su cultura, forma de pensar y desenvolvimiento en sociedad.

El ambiente educativo en que Sagredo se desarrolló como artista de la Academia fue de amplio privilegio si se compara con el triste panorama económico que ofrecieron otras instituciones educativas en México durante los años de mayor bonanza económica del

plantel de San Carlos, situación que innegablemente contribuyó al desarrollo educativo de Sagredo.

La llegada de Pelegrín Clavé y la instauración de una nueva escuela pictórica en México que en su tiempo se denominó como *Escuela Moderna Mexicana* pero que nosotros llamamos *Escuela de Clavé*, influyó poderosamente en la formación artística de Sagredo. No puede entenderse sin ella su manera de pintar, el color en sus obras, la temática y muchos otros detalles. En el legado artístico de Sagredo, aunque en su composición comparte muchos de los atributos estéticos enseñados por su maestro, fue posible distinguir –aunque tímidamente– algunas particularidades distintivas en la temática de sus obras, en la coloración y sobre todo en la composición. Aunque la más clara diferencia consistió en que logró imprimir en sus obras una expresión soñadora y romántica, que tiene más que ver con lo no figurado en sus obras, con la vida interna que Sagredo les regaló. Que a final de cuentas es reflejo tanto de su atribulada personalidad como representación de las inquietudes de toda una sociedad y época.

A través de su obra, de documentos escolares y algunas noticias periodísticas, fue posible descubrir en Sagredo un carácter político de corte liberal y un natural temperamento de índole soñador que lo llevó a realizar obras que fueron calificadas como geniales por sus contemporáneos. Por lo que es posible afirmar que su obra aunque pequeña, es de suma importancia para comprender cabalmente la historia del arte mexicano en los años cincuenta y sesenta del siglo XIX.

Los lienzos *La muerte de Sócrates* y *La ida a Emmaús*, son fundamentales en el discurso artístico mexicano del siglo XIX. La nula importancia que se les asignó y su virtual desvanecimiento en la conciencia nacional se ha debido a una serie de prejuicios artísticos que se dedicaron a denostar y minimizar la importancia de la *Escuela de Clavé*, escuela pictórica que fue subvaluada por los representantes de las nuevas corrientes de arte.

La Junta de Gobierno de San Carlos, de tendencia política conservadora, realizó un atractivo experimento educativo, que logró convertir al plantel –metafóricamente hablando– en un invernadero que cuidó del desarrollo de muchos alumnos, que cual plantas

aclimatadas al cálido ambiente del lugar, murieron al salir de sus muros y quedar expuestas ante una sociedad que en lo general no apreciaba, no comprendía y no fomentaba a las bellas artes.

No es posible explicar ni entender este periodo de la cultura mexicana, sin poner de relieve la figura de Sagredo como alumno de la Academia. Por ello es importante recordar su vida, revalorar su obra y volver a ponderar las cualidades de la escuela artística de la que emanó.

No obstante el honor social que Sagredo experimentó al convertirse en un renombrado artista, no fue correspondido con un éxito económico, lo que le obligó a entregarse a su actividad como fotógrafo en detrimento a su labor como pintor, pues la realidad nacional ofrecía un campo de trabajo muy pobre.

Igualmente, Sagredo fue pieza fundamental en el nacimiento del mundo de la fotografía en México pues trabajó y formó sociedad con los principales fotógrafos de la ciudad. La falta de una buena colección de fotografías emanadas de su taller, imposibilitaron definir un estilo propio, que a decir de comentarios de la prensa nacional, poseía rasgos realmente artísticos. Además, la falta de datos precisos, impidió conocer los avances e innovaciones que Sagredo hizo en este ramo.

La investigación en torno a su vida personal, nos permitió conocer su carácter atormentado. Su sensibilidad fuera de lo común le admitió tanto crear un cuadro de naturaleza tan sublime como *La ida a Emmaús*, como a dejarse arrastrar por una incontrolable pasión amorosa por la jalisciense Maura Ogazón, que conjugada con factores como la contrariedad de verse obligado a abandonar su labor como pintor y su desenvolvimiento en el delicado ambiente romántico de la época, lo condujeron a un acto suicida, circunstancia nada extraña entre la juventud de esos tiempos. Lo que lo convierte en figura paradigmática en el movimiento intelectual de esa época, al lado de personalidades como el poeta Manuel Acuña, que se suicidó de idéntica manera, tres años después que Sagredo.

La figura de Maura Ogazón, su belleza física, su carácter aventurero y su vida llena de amoríos y curiosas anécdotas, hacen de ella, un objeto de estudio histórico digno de ser

estudiado a fondo, pues al igual que Sagredo es clave dentro del movimiento romántico mexicano. Su cualidad de musa de los románticos lo amerita.

El pintor Ramòn Sagredo, es indiscutiblemente una pieza fundamental para ir completando el mosaico de la historia de la educación artística y de las bellas artes mexicanas que le tocó vivir.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- ACEVEDO, Esther, et. al., “Modos de decir: la pintura y los conservadores”, en *Historias*, núm. 6, México, INAH, 1984.
- , et. al., *Catálogo comentado del acervo del museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, tomo II, México, CONACULTA, 2009.
- , *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, INBA, 1995.
- AGUIRRE Castro, Manuel, *Una editorial en el Porfiriato*, Tesis de Maestría, México, UIA, 1995.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras completas*, tomo XIV y XX, México, CONACULTA, 1989 y 1992.
- ÁLVAREZ, Manuel Francisco, *Manuel F. Álvarez, algunos escritos*, México, SEP. INBA, 1982.
- ARTE de las Academias: Francia y México, siglo XVII-XIX, México, Colegio de San Ildefonso, 1999.
- AZUELA, Mariano, *Obras completas*, tomo III, 1993.
- BÁEZ Macías, Eduardo, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, vol. I, UNAM, 1993.
- , *La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos, siglos XVIII y XIX*, México, Banco Santander-Serfin, 2005.
- BAILEY, Colin B., *Jean-Baptiste Greuze: the laundress*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2000.
- BARGELLINI, Clara y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello*, México, UNAM, 1989.
- BARKER, Emma, *Greuze and the painting of sentimentalism*, Cambridge, Cambridge University press, 2005.
- BAZANT de Saldaña, Milada, “La enseñanza y la práctica de la ingeniería durante el porfiriato”, en *Historia Mexicana*, v. 33, n° 3, México, El Colegio de México, 1984.

- BENÍTEZ, José R., *Como me lo contaron te lo cuento: por la calle de Juárez*, Guadalajara, Banco Industrial de Jalisco, 1963.
- BENÍTEZ, José R., *El traje y el adorno en México*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1946.
- CABALLERO, Manuel, *Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana*, Nueva York, The Chas. M. Green Printing Co., 1883-1884.
- CAMACHO Becerra, Arturo *Octaviano de la Mora: fotógrafo*, Guadalajara, Colegio de Jalisco, 2008.
- CANUDAS Sandoval, Enrique, *Las venas de plata en la historia de México: síntesis de historia económica, siglo XIX*, vol. I, México, Editorial Utopía, 2005.
- CASTELLANOS, Paloma, *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid, Istmo, 1999.
- CHAMBERS Gooch Iglehart, Fanny, *The boy captive of the Texas Mier expedition*, San Antonio, TX, Press of J.R. Wood Printing, Co., 1909.
- CLAVÉ Roque, Pelegrín, *Lecciones estéticas*, México, UNAM, 1990.
- CORNEJO Franco, José, *De la Independencia a la Reforma*, Guadalajara, Ediciones del Gobierno de Estado de Jalisco, 1959.
- CORTINA, Leonor, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México, INBA, 1985.
- COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, FCE, 1947.
- DEBRIOSE, Oliver, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1998.
- DÍEZ de Bonilla, Manuel, *Código completo de urbanidad y buenas maneras*, tomo I, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844.
- ESTRADA Reynoso, Sergio, *La Academia de San Carlos durante el Segundo Imperio*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM, 2006.
- FERNÁNDEZ, Justino, "José Justo Montiel. Un pintor desconocido de mediados del siglo XIX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 08, México, UNAM, 1942.
- , *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, IIE, 1967.
- FERRER Rodríguez, Eulalio, *El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres*, México, FCE, 2003.

- GALERÍAS de la Antigua Academia de San Carlos: pasado y presente. Memoria de restauración 2000-2007*, México, UNAM, 2009.
- GALLI Boadella, Montserrat y Eduardo Merlo Juárez, *Gonzalo Carrasco. Pintor del espíritu*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.
- GARCÍA Fernández, Estrellita y Arturo Camacho Becerra, *Degollado teatro*, Jalisco, Gobierno de Jalisco, 2005.
- GONZÁLEZ Peña, Carlos, *Gentes y paisajes de Jalisco*, México, Biblioteca de autores Laguenses, 1949.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.
- HERRERA y Ogazón, Alba, *Historia de la música*, México, Universidad Nacional de México, 1931.
- JIMÉNEZ Osorio, Luis, *Algunos hombres notables de Real del Monte, Hgo.*, México, publicado por Calzado Duramax, 1996.
- JIMÉNEZ Osorio, Luis, *Apuntes para una monografía de Real del Monte, Hgo.*, México, sin editorial, 1978.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, Premia editora de libros, 1989.
- LA LOTERÍA de la Academia de San Carlos (1841-1863)*, México, INBA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1987.
- LARIS, José Trinidad, *Guadalajara de la Indias. Historia de sus crónicas, mapas, planos, glosa, edificios monumentales, templos, calles y barrios*, Guadalajara, Talleres “Gráfica”, 1945.
- LÓPEZ de Escalera, Juan, *Diccionario biográfico y de Historia de México*, México, Editorial del Magisterio, 1964.
- MARTÍ, José, *En los Estados Unidos: periodismo de 1881 a 1892*; Nanterre Cedex, France : ALLCA XX, 2003.
- , *Obras completas*, vol. 22, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- MCALLEN Amberson, Mary Margaret, *A brave boy & a good soldier: John C. C. Hill and the Texas expedition to Mier*, Austin TX., Texas State Historical Association, 2006.
- MONTOYA Vargas, Carolina, et. al., *Lecciones de historia del dolor*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2005.
- MORENO, Salvador, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, UNAM, 1966.

- MOYSSSEN, Xavier y Julieta Ortiz Gaitán, *La crítica del arte en México: 1896-1921: estudios y documentos*, México, UNAM, tomo I, 1999.
- MUÑOZ Páez, Adela, *Historia del veneno. De la cicuta al polonio*, Barcelona, Debate, 2012.
- MUÑOZ y Pérez, Daniel, *D. Pedro Ogazón, batallador liberal de Jalisco*, México, SEP, 1966.
- NEGRETE Álvarez, Claudia, *Valleto hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM, 2006.
- OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique de, *México a través de los siglos*, tomo VIII, México, editorial Cumbre, 1988.
- OROZCO Linares, Fernando, *Gobernantes de México*, México, Panorama, 1985.
- ORTIZ Macedo, Luis, *Edouard Pingret, un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX*, México, Fomento cultural Banamex, 1989.
- PÉREZ Verdía, Luis, *Historia particular del estado de Jalisco desde los primeros tiempos de que hay noticia, hasta nuestros días*, tomo III, Guadalajara, Tip. de la Escuela de Artes y Oficios del Estado, 1911.
- PLATÓN, *Diálogos*, México, Editorial Porrúa, 1981.
- PORFIRIO Díaz ante el descontento popular regional. *Antología documental*, México, Universidad Iberoamericana, 1986.
- RAMÍREZ, Fausto, *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, México, Fomento Cultural Banamez, 2004.
- RANDALL, Robert W., Real del Monte. *Una empresa minera británica en México*, México, FCE, 1977.
- REVILLA, Manuel Gustavo Antonio, “Las Bellas Artes en México en los últimos veinte años”, *Guía descriptiva de la República Mexicana*, México, 1898.
- , *Obras*, México, Imp. de V. Agüeros, 1908.
- REYES y Zavala, Ventura, *Las bellas artes en Jalisco*, Guadalajara, Tip. de Valeriano C. Olague, 1882.
- REYES, Alfonso, *Parentalia: primer libro de recuerdos*, México, Tezontle, 1958.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *La crítica del arte en México en el siglo XIX*, tomos I, II, III, México, UNAM, 1997.

- ROMERO de Terreros, Manuel, *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México. (1850-1898)*, México, UNAM, 1963.
- ROSAS Moreno, José, *Ramo de violetas*, México, Antigua Imprenta y Librería de Murguía, 1891.
- SÁNCHEZ Arreola, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, México, UNAM, 1996.
- SERRANO y Sanz, Manuel, *Compendio de historia de América*, Barcelona, Juan Gili, 1905.
- SIERRA, Justo, *Obras completas*, tomo III, México, UNAM, 1984.
- SOMOZA Castro, Olegario, *La muerte violenta. Inspección ocular y cuerpo del delito*, Madrid, La Ley, 2004, pp. 212 y 213.
- SUÁREZ Chávez, Aída, *De Cornwall a Real del Monte, una aventura eterna*, Universidad Nacional del Estado de Hidalgo, México, 2008.
- TABLADA, José Juan, *Historia del arte en México*, México, Cía. nacional editora “Águilas” S.A., 1927.
- VELÁZQUEZ Guadarrama, Angélica, “Escena familiar”, en *Memoria*, núm. 7, México, Museo Nacional de Arte, 1998.
- VILAR, Manuel, *Copiador de cartas y diario particular*, México, UNAM, 1979.
- WORTHEN, Edward H., *An American cemetery in Mexico and Mexico City's old British cemetery*, South Hero, VT., E.H. Worthen, 2005.

Hemerografía

- El Constitucional.
- El Cronista de México.
- El Ferrocarril.
- El Informador.
- El Mexicano.
- El Monitor Republicano.
- El Pájaro Verde.
- El Renacimiento.
- El Siglo Diez y Nueve.

El Universal.
L'Estafette.
L'Illustration Journal Universel.
La Iberia.
La Libertad.
La Opinión Nacional.
La Orquesta.
La Sociedad.
La Voz de México.
Le Trait d'Union.
The evening Star.

Archivos documentales

Archivo de la Academia de San Carlos (AASC). Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Ciudad Universitaria, UNAM.
Archivo General de la Nación (AGN). Fondo de Genealogía, Gobernación-Segundo Imperio, Instrucción Pública y Bellas Artes.
Archivo Histórico de Notarias de la ciudad de México (AHNCM).
Fondo Antiguo del Registro Civil de la Ciudad de México (FARCCM).

Acervos gráficos

Fondo Grafico Reservado de la Academia de San Carlos.
Galería Clavé. Academia de San Carlos.
Mapoteca Manuel Orozco y Berra.
Museo de San Carlos.
Museo Nacional de Arte.

Fuentes electrónicas:

<http://gw5.geneanet.org/index.php3?b=sanchiz&lang=es;p=juana+praxedes;n=sagredo>
<http://notarias.colmex.mx/frmFisicas.aspx>
<http://w2.siap.sagarpa.gob.mx/mapoteca/>
<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020133931/1020133931.html>
<http://www.repro-tableaux.com/a/van-muyden-alfred/maternite.html>
<http://www.artvalue.com/auctionresult--gaud-leon-1844-1908-switzerlan-la-poesie-1343899.html>
<http://www.gustave-de-beaumont.ch/amis.html>
<http://www.fotolibra.com/gallery/323770/mother-and-child-by-m-van-muyden-1855/like/>
<http://www.stanfordfineart.net/collection/sold/jacques-van-muyden/>
http://www.arcadja.com/auctions/fr/van_muyden_jacques_alfred/artiste/20782/
<http://www.villageantiques.ch/fineart/drawings19th/VanMuydenMother.html>
<http://www.art-prints-on-demand.com/a/van-muyden-alfred/hide-and-seek-8.html>
http://www.uv.mx/transparencia/inpublica/Obras_Arte/documents/ObrasdearteMuseodeOrizaba.pdf
<http://www.culturaveracruz.ivec.gob.mx/ivec/transparencia/licitaciones/2009/005/bas00509.pdf>
<http://www.loc.gov/pictures/item/2005678217/>
<http://www.todocoleccion.net/cdv-senor-siglo-xix-fot-sagredo-valleto-c-mexico~x23731658>
<http://books.google.com.mx/books?id=wHEc0PP3UGkC&lpg=PT200&dq=suicidio%20cianuro&pg=PT188#v=onepage&q=suicidio%20cianuro&f=false>
http://www.interment.net/data/mexico/national_cemetery.htm
<http://gw.geneanet.org/genemex?lang=es;p=jose+antonio;n=ogazon+velazquez>
<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JH2F-XYP>
<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JCDJ-7TP>