

## Suave pincel y fuerza expresiva. Paul Delaroche (1797-1856), presencia de un pintor francés en la pintura académica mexicana, siglo XIX

Montserrat A. Báez Hernández

La Academia de San Carlos de México fue fundada por la Real Provisión del rey Carlos III (1716-1788), en Madrid el 25 de diciembre de 1783, gracias a los esfuerzos de Jerónimo Antonio Gil (1731-1798), grabador de la Academia de San Fernando de España, y al apoyo de Fernando José Mangino (s.a.-1806), superintendente de la Real Casa de la Moneda de México. La Academia recibió sus estatutos el 18 de noviembre de 1784; un año más tarde, el 4 de noviembre de 1785, la institución se inauguró en la Ciudad de México con solemnidad, iniciando sus funciones con los profesores Andrés Ginés de Aguirre (1727-1800), Manuel José Arias Centurión (s.f.) y Antonio González Velázquez (1723-1793) para pintura, escultura y arquitectura, respectivamente (Báez Macías, *Historia* 28-33).

En 1810 estalló la Guerra de Independencia entre México y España, poniendo en riesgo la existencia de la Academia, pues al desconocer la autoridad peninsular, los privilegios como la manutención de las instituciones fundadas por patrocinio real perderían efecto. Sin embargo, a pesar de la crítica situación política y económica, la Academia logró subsistir gracias a las negociaciones de su Junta de Gobierno con el subsistente gobierno virreinal. La emancipación de México finalmente se alcanzó con la firma del Acta de Independencia el 28 de septiembre de 1821, instaurándose el Primer Imperio mexicano liderado por el criollo Agustín de Iturbide (1783-1824) e iniciando un periodo en el cual San Carlos sufrió el cierre de sus cursos debido a la ausencia de fondos para costear los sueldos de los profesores, las becas para los alumnos e incluso para cubrir las necesidades básicas del establecimiento. A la caída del Imperio en 1823, se proclamó el régimen federal dando paso a la Primera República (1823-1836) y posteriormente, a la Primera República Centralista (1836-1846), promovida por el partido conservador mexicano. Durante esta etapa, el presidente Antonio López de Santa Ana (1794-1876) y la Junta de Gobierno de la propia Academia dotaron, por medio del decreto del 2 de octubre de 1843, una serie de reformas enfocadas a restaurar la Academia de San Carlos: la contratación de maestros europeos, la definición del salario del director y los docentes, la creación de becas para estudiantes, la organización de galerías de pintura y escultura, y lo más relevante, el patrocinio económico por parte de la Lotería Nacional para asegurar su sostenimiento (Escobar 54). De este modo arribaron en 1846 Manuel Vilar (1812-1860) y Pelegrín Clavé (1810-1880), artistas catalanes contratados para impartir escultura y pintura, respectivamente (Maltese 83).

Pelegrín Clavé se formó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y fue pensionado en 1834 para estudiar en la Academia de San Lucas en Roma. En dicha estancia se relacionó con la “corriente tardo clásica” encabezada por Tommaso Minardi (1787-1871) (García Barragán, “Estudio introductorio” 63), Friedrich Overbeck (1789-1869) y los *Nazarenos*, un grupo de artistas alemanes cuya premisa era la búsqueda de la pureza en el arte, inspirados en la Antigüedad Clásica, el cristianismo, la espiritualidad religiosa y la recuperación del arte del *quattrocento*.<sup>1</sup> Aunque en Roma esta tendencia decayó a partir de 1840, Clavé la introdujo en la Academia de San Carlos de México, a la vez que cultivó el perfeccionamiento del retrato y la pintura de Historias Sagradas en el estudiantado. Este tipo de pintura promovía, según era interés de la Primera República Centralista y los conservadores, “la representación de virtudes como la justicia, la honradez, e instituciones cristianas como la familia y el matrimonio” (Londoño 17-18). La historiografía dedicada al estudio de las características, influencias y producción pictórica de la Academia ha reconocido la influencia de Overbeck y los *Nazarenos*.<sup>2</sup> Sin embargo, también se tiene noticia de la presencia de otro artista europeo introducido por Clavé: el francés Paul Delaroche (1797-1856).

El objetivo de este artículo es reconocer la presencia e importancia de Delaroche en la pintura académica mexicana, debido a que la historiografía del periodo ha soslayado su influencia, desconociendo su papel como parte de los modelos pictóricos vigentes en la enseñanza académica de la primera mitad del siglo XIX. Se propone, a partir de noticias y comentarios de la crítica publicada entre 1856 y 1868, que se valoró al pintor francés debido a sus alcances técnicos, los temas tratados en sus lienzos y su personalidad, la cual reflejaba algunos de los valores apreciados por el partido conservador mexicano al cual Clavé estuvo íntimamente ligado. Un segundo objetivo es demostrar la continuidad de la influencia del pintor francés en la Escuela Nacional de Bellas Artes, a través de un ejercicio de copia pictórica realizado por el pintor Manuel Ocaranza Hinojosa (1841-1882), la cual, al ser reseñada por la crítica, permite vislumbrar la vigencia, circulación y fama de las obras de Delaroche en la pintura académica mexicana.

Para argumentar dichos objetivos, en el primer apartado realizaré un recuento general de la vida y carrera artística de Delaroche tomando como fuente la crítica contemporánea al pintor presente en impresos y materiales ubicados en la Bibliothèque Nationale de France. En los siguientes apartados, el análisis se construye a partir de una detallada búsqueda hemerográfica en el fondo de la Hemeroteca Nacional de México UNAM. En base a publicaciones periódicas de la época, fue posible recuperar las notas y menciones dedicadas al pintor francés, lo que también permitió conocer las impresiones y la recepción de sus obras, principalmente a partir de la voz de los grandes literatos y periodistas como Alfredo Bablot (1827-1892), Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), José Peón Contreras (1843-1907) y José María Roa Bárcena (1827-1908).<sup>3</sup>

### **Paul Delaroche (1797-1856). Esbozo biográfico y artístico**

Hippolyte Delaroche, mejor conocido por su seudónimo *Paul*, nació en París el 17 de julio de 1797 en el seno de una familia burguesa. Inició su carrera artística estudiando en el *atelier* del pintor de temática histórica Antoine-Jean Gros (1771-1835) y en el taller del paisajista autodidacta Louis Étienne Watelet (1780-1866). Sus primeras obras, de 1817 y 1818

respectivamente, abordaron una temática mitológica: *Hélène délivrée par Castor et Pollux* [*Helena despedida por Cástor y Pólux*] y *Philémon et Baucis reçoivent Jupiter et Mercure* [*Filemón y Baucís reciben a Júpiter y Mercurio*]. Con la segunda ganó el *Prix de la tête d'expression*, prestigioso premio otorgado por la Academia desde 1760 y continuado por la *École des Beaux-Arts* (Montaignon 206). En 1819 debutó en el Salón de París con *Joas sauvé d'entre les morts par Josabeth* [*Joás salvada de entre los muertos por Josabeth*] y *Descente de croix* [*Descendimiento de la cruz*] con las cuales atrajo la atención de Théodore Géricault (1791-1824) y Eugène Delacroix (1798-1863), pintores que encabezaron la corriente de pintura romántica.<sup>4</sup> En 1824 ganó la “1er. Médaille au Salon” [la primera medalla del Salón] (de Fère 63), lo que le valió ser contratado por María Carolina de Nápoles y Sicilia, Duquesa de Berry (1798-1870), para pintar tres lienzos para el Palacio de Versalles entre 1825 y 1828.

La pintura en Francia, durante el periodo en el que Delaroche se mantuvo activo, se caracterizó por el predominio de la corriente neoclasicista representada por Jacques-Louis David (1748-1825) y su confrontación con el incipiente romanticismo. En este contexto, se asoció a Delaroche intermitentemente con los realistas, los románticos y el *juste milieu* debido a la temática de sus composiciones ligada a episodios históricos de gran teatralidad, así como su depurada técnica pictórica. Reputado como uno de los pintores franceses decimonónicos más relevantes, durante su vida recibió críticas divididas: lo elogiaron el novelista y dramaturgo Alexandre Dumas (1802-1870) y los pintores Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) y Henri Delaborde (1811-1899). En palabras del crítico Eugène de Mirecourt (1812-1880), con tan sólo veintisiete años y con su obra *Jeanne d'Arc malade est interrogée dans sa prison par le Cardinal de Winchester* [*Juana de Arco enferma es interrogada en prisión por el Cardenal de Winchester*] expuesta en el Salón de París de 1824, Delaroche “aseguró su lugar entre los artistas más célebres del siglo” (Bann 14).<sup>5</sup> Sin embargo, también lo criticaron fuertemente los literatos Charles Baudelaire (1821-1867) y Gustave Planche (1808-1857) (Murray 275). Théophile Gautier (1811-1873), su más encarnizado crítico, lo consideró un “[m]édiocre inventeur, médiocre dessinateur, médiocre coloriste [. . .] le dessin est flasque et filandreux, la peinture blafarde et lavée sans un seul coup de pinceau visible, aussi molle que si elle était faite à l'estompe” [Mediocre inventor, mediocre dibujante, mediocre colorista [. . .] Su dibujo es flojo y la pintura pálida y lavada sin una sola pincelada visible, tan suave como si estuviera hecha para desvanecerse] (*Salon*).

Las críticas de Gautier tienen origen en la renovación de la pintura francesa que pretendía distanciarse del legado de la escuela de Jacques-Louis David, y de la que el literato consideró que Paul Delaroche era continuador. Sin embargo, el pintor nunca manifestó su asociación oficial a la corriente neoclasicista sustentada en la recuperación de los valores estéticos y de la Antigüedad Clásica, optando, por lo contrario, por construir sus composiciones a partir de influencias literarias contemporáneas y la historia moderna de Occidente, atendiendo a temáticas históricas con tintes patetistas relacionadas con la muerte, escenas fúnebres o violentas y la pérdida del poder.<sup>6</sup>

Entre 1828 y 1831, con los lienzos *Mort d'Élisabeth, reine d'Angleterre* [*Muerte de Elizabeth I, Reina de Inglaterra*] y *Cromwell au cercueil de Charles Ier d'Angleterre* [*Cromwell ante el ataúd de Carlos I de Inglaterra*] Delaroche consolidó la pintura histórica de gran escala causando la aparición de un nuevo género en el Salón de París 1833: el *genre historique*

(Bann 14). Por lo tanto, a partir de las fechas ya mencionadas, se centró casi exclusivamente en representar episodios históricos con fuerte carga dramática que glorificaban la derrota, la muerte y la deshonra. En 1832 fue contratado como profesor de pintura en la *École des Beaux-Arts*, y le fue encargada la monumental obra *Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* [*Hemiciclo de la Escuela de Bellas Artes*] la cual ejecutó de 1837 a 1841.<sup>7</sup> El hemiciclo contenía una vista panorámica de la historia de la pintura, la escultura y la arquitectura desde la Antigüedad Clásica. Tanto los personajes como la resolución de la composición y el manejo del espacio poseen un marcado dibujo con influencia de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), el principal representante de la pintura académica clasicista. Tras concluirse la obra en 1841, Louis-Pierre Henriquel Dupont (1797-1892) grabó el hemiciclo, lo cual favoreció su rápida difusión.

La particularidad de la opinión polarizada de la época sobre el quehacer pictórico de Paul Delaroche se justifica debido a que no se adhirió oficialmente a las tendencias pictóricas vigentes en su momento. Sería precisamente a partir del incremento de las malas críticas que recibió con el lienzo *Charles Ier insulté par les soldats de Cromwell* [*Carlos I insultado por los soldados de Cromwell*] en el Salón de 1837—la última obra histórica de gran formato que realizó—que no volvió a exponer en él. En cuanto a su vida personal, en 1835 se desposó con Louise Vernet (1814-1845), hija del pintor Horace Vernet (1789-1863). Sin embargo, la muerte de su esposa, acaecida en 1845, causó un profundo impacto en su vida; aunque permaneció activo, su salud comenzó a declinar, causando su fallecimiento en 1856. Este último periodo se caracteriza por su retiro del trabajo público y la predilección por los temas religiosos, representados por el tratamiento de remarcable teatralidad en los gestos, el patetismo de los personajes y el dramático uso de la luz. Esto se revela, por ejemplo, en los episodios de la Pasión de Cristo como *Ensevelissement du Christ* [*Entierro de Cristo*] (1853) y *La Vierge au pied de la croix. Mater dolorosa* [*La Virgen al pie de la cruz. Madre dolorosa*] (1853). Dentro de los lienzos de su última época, resalta *Une martyre au temps de Dioclétien* [*Una mártir de la época de Diocleciano*] de 1855, ejecutada en un fondo oscuro, mientras que el centro de la composición—el cuerpo de la mártir—se resolvió con tonalidades transparentes y límpidas.<sup>8</sup> De manera póstuma, esta obra fue aclamada por la crítica. Así lo expresó el escritor Jules Barbey d'Aureville (1808-1889): “la Martyre du Tibre, qui, elle, est finie et porte le cachet arrête d'une perfection complète, honorerait les meilleurs temps de la peinture” [“La mártir del Tíber, la cual, terminada y con el sello de una perfección completa, honraría los mejores tiempos de la pintura”] (75). El autor también resalta la belleza de la ejecución, el dibujo y los colores, afirmando que la imagen “c'est la suavité dans la mélancolie” [“es la dulzura en la melancolía”]. En la misma tónica, Henri Delaborde (1811-1899) la describió como “une oeuvre pleine d'émotion, une oeuvre si expressive et si touchante” [“una obra llena de emoción, tan expresiva y conmovedora”] (22). La belleza dramática de la *martyre* le valió ser equiparada, inclusive, con algunos de sus lienzos más importantes como *Le supplice de Lady Jane Grey* [*El suplicio de Lady Jane Grey*] (1833). La fama de esta obra, como se verá en la última parte de este artículo, alcanzó a tener eco en México durante la segunda mitad del siglo XIX.

Tras su deceso, su obra fue expuesta en el *Palais des Beaux Arts* de París a manera de homenaje póstumo y, gracias a uno de los folletos impresos que circularon con motivo del evento, se puede conocer a detalle la lista de los mismos. En la introducción de la *Exposition*

*des oeuvres de Paul Delaroche*, el autor desconocido incluye las emotivas líneas que sus colegas Horace Vernet, Eugene Delacroix, Henriquel-Dupont y Jean-Auguste-Dominique Ingres dedicaron al finado, a la vez que hacían una invitación a los “amigos de las artes” a unirse a ellos por medio del préstamo de las obras que tuvieran en su posesión para crear una exposición pública ofreciéndoles, a cambio, su reconocimiento por “cet acte de sympathie et d’admiration pour l’homme éminent qui vient d’être enlevé à la France dans toute la force et dans toute l’éclat de son talent” [“este acto de simpatía y admiración por el eminente hombre que acaba de ser arrancado de Francia en toda la fuerza y en toda la brillantez de su talento”] (*Exposition* 9). Incluso Théophile Gautier reivindicó su quehacer artístico: “Mais il possède à un haut degré la volonté intelligente; il étudie, il travaille, il corrige, il améliore, il ne s’arrête qu’à son extreme limite”, [Pero posee un alto grado de voluntad inteligente; estudia, trabaja, corrige, mejora, él no se detiene hasta su límite extremo (*Portraits* 234).] La obra de Delaroche en subsecuentes años fue valorada y compendiada en biografías y publicaciones, y difundida a partir de numerosos grabados que tuvieron gran circulación en Francia e Inglaterra, e incluso hasta México.

### **Introducción de Paul Delaroche a la plástica mexicana, 1856-1868**

La influencia de los artistas europeos en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México se hizo más presente a partir de 1843 a través de escritos, grabados y copias pictóricas. La presencia y adquisición de estos materiales eran indispensables para la instrucción de los alumnos, pues requerían modelos para que “los guiaran en sus trabajos y avivaran sus facultades creadoras” (Revilla 261), especialmente para el aprendizaje del dibujo y la composición. José Bernardo Couto (1803-1862), Presidente de la Junta Directiva de la Academia de 1852 a 1861, fue el principal impulsor de dichas adquisiciones. A decir de Clavé acerca de la influencia de los artistas europeos en la Academia, “Empecé a enseñar a mis discípulos según lo que había aprendido en Barcelona y en Roma [. . .] y el trato con hábiles artistas en mis viajes por Italia, España y Francia” (Couto 98), nota con la que revela que no sólo introdujo a los artistas italianos en la enseñanza de la Academia, sino también a los franceses. Como ejemplo de lo anterior, José Salomé Pina (1830-1909), uno de sus alumnos, fue comisionado durante su pensión en Roma para comprar en París grabados al buril y aguafuerte de los italianos Luigi Calamatta (1802-1869) y Paolo Mercuri (1804-1884), además de reproducciones de pinturas de los franceses Charles Gleyre (1806-1874) e Ingres, entre otros (Revilla 261). Gracias a la importación de los materiales antes citados, los alumnos tenían a su disposición grabados y copias pictóricas de la escuela italiana, francesa y, por supuesto, de la alemana. De esta manera, los trabajos de las generaciones formadas bajo la tutela de Clavé se distinguieron por la presencia del neoclasicismo francés, el purismo y academicismo italiano y los *Nazarenos*, caracterizados a partir del dibujo impecable y las composiciones equilibradas, unidas a un colorido naturalista y verismo histórico en las representaciones. Una nota publicada en 1891, ya en los albores del siglo XX, todavía consigna que era “fácil reconocer tras la paleta de Clavé la influencia decisiva de Overbeck” (*El siglo diez y nueve* [1891] 1).

No obstante, aunque Clavé se mantuvo evidentemente asociado a la estilística y los temas propuestos por los *Nazarenos* durante su carrera docente, resulta significativo mencionar también el influjo de Paul Delaroche, quien representó para el catalán un ejemplo de técnica

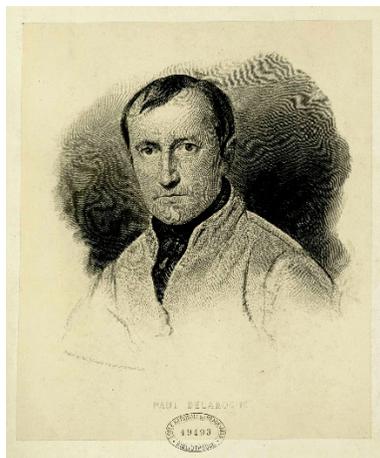
pictórica depurada y buen tratamiento de temas históricos. Al respecto, en una carta que Clavé dirigió al pintor José Arau en 1867, reconocía que, aunque “no podría sino manifestar el origen italiano de su pintura,” los pintores que más lo *impresionaban* eran precisamente Overbeck y Delaroche” (Salvador Moreno ctd. en Báez Macías, *Historia* 90). Pero ¿cuál fue la razón por la que manifestó su interés en la obra del francés? La respuesta puede encontrarse en su proceso creativo en conjunto con su ejecución sobre el lienzo:

Antes de llevar una idea al lienzo, él la llevaría a la madurez por extensos estudios al rebuscar a través de librerías públicas y privadas, investigar en antiguas colecciones, hojas y viejos grabados, historias, mobiliarios y disfraces [. . .] volvía al mismo trabajo veinte veces, modificando, retocando limpiamente, incluso deshaciendo un trabajo que había tenido por años, si una mejor idea surgía. (Mirecourt ctd. en Bann 71)

Haciendo eco a esta impresión de Eugène de Mirecourt, en el periódico *L'Illustration* apareció en 1850 el artículo “Visite aux ateliers” del crítico Augustin-Joseph Du Pays (1804-1879), dedicado a la visita a los talleres de los pintores Delaroche y Narcisse Diaz (1807-1876). En él, el autor describió a Delaroche como el modelo idóneo del artista de estudio, dedicado al trabajo duro y absorto. Su espacio de trabajo estaba caracterizado por una sobriedad *puritana*: “sólo [contiene] lo que es estrictamente necesario para la hechura de obras: moldes, caballetes, una escalera, algunos estudios en la pared y un espejo para ver sus composiciones en reverso” (Esner 94). La severidad del taller, a decir del autor, reflejaba la personalidad del artista: sobrio, diligente y firme. Las citas anteriores transmiten lo que Clavé probablemente observó y admiró en el quehacer artístico del francés, aunado a las características de su personalidad que lo describían a manera de artista erudito, virtuoso, cuidadoso y comprometido con su ejercicio artístico. Igualmente consideró de gran relevancia su tratamiento expresivo de los personajes, el dibujo correcto y acabado, y la pincelada suave de tonalidades armónicas.

La primera noticia que se ha podido ubicar sobre la presencia de la obra de Paul Delaroche en México es el encargo de 1854, bajo el auspicio de Couto, hecho a G. O'Brien en París, para adquirir diversos materiales para la Academia entre los que se encontraban el retrato de *Napoleon* (Rodríguez Moya 131) y el grabado del *Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* de Louis-Pierre Henriquel Dupont. Una segunda noticia la proporciona también José Bernardo Couto, quien dispuso en 1856 la decoración de la *Sala Clavé* de la Academia. El programa incluyó diez personajes de la antigüedad representantes de las ciencias, la arquitectura y las efigies de grandes artistas antiguos y modernos: Fidias, Apeles, Giotto, Rafael, Miguel Ángel, Rubens, Tiziano y Velázquez, entre otros, a la manera del *Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* de París. Ramón Sagredo (1834-1873), uno de los más brillantes discípulos de Clavé, realizó las pinturas entre 1859 y 1860 (Estrada Reynoso 96), utilizando como modelo el grabado del *Hémicycle* (Revilla 266). Gracias al estudio comparativo de Estrada Reynoso, es posible apreciar que Sagredo copió fielmente las figuras de ocho de los diez pintores y tres efigies más del *Hémicycle* de Delaroche, pero aislándolos en marcos individuales, en diez pares, con fondos dorados. Sagredo, también incluyó los retratos de Overbeck y Delaroche, este último tomado del grabado de Louis Aristide (1836-1867) que se sabe que circuló en México (Estrada Reynoso 101). Cabe señalar que ambos artistas

estaban vivos al momento de la ornamentación de la *Sala Clavé*, por lo que su inclusión en la composición a la par que los artistas de la antigüedad resalta su papel como representantes máximos de la escuela moderna de pintura decimonónica (Estrada Reynoso 98).



**Imagen 1.** *Paul Delaroche*, Louis Aristide graveur, Paul Delaroche dessinateur, s. XIX, Collections de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Otra evidencia que demuestra la presencia de la producción del francés en México es la *XVIII Exposición* de la Academia de San Carlos de 1856, donde el periodista Alfredo Bablot dejó constancia de *La Virgen en el desierto*, un lienzo “original” de Paul Delaroche y *El Salvador y El hijo de María befoado y escarnecido por los soldados que lo coronaron de espigas* de sus discípulos Henri Pierre Picou (1824-1895) y Jean Auguste Marc (s.f.), respectivamente, las cuales habían pertenecido al literato José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827). *La virgen en el desierto* con seguridad se trataba de una buena copia de *Marie dans le désert* (1844) ya que la original perteneció, al menos hasta 1857, a los hijos de Paul Delaroche. La particularidad de la nota de Bablot radica en que nombra al dueño de los lienzos, lo cual parece poco probable debido a que Fernández de Lizardi había muerto en 1827, por lo menos veinte años antes de que se hubieran pintado las citadas obras. Asimismo, aporta una explicación bastante detallada de las cualidades apreciadas en su ejecución:

Además de la individualidad y de la expresión que da a sus personajes y que permiten leer en su fisonomía todos los sentimientos que los dominan, un color delicado y un color tan perfecto que son sus obras con mas cariño y mas esactitud lineal ha reproducido el buril de los mejores grabadores franceses e ingleses (sic) (*El siglo diez y nueve* 1856).

Esta nota sustenta las ideas expuestas anteriormente y justifica la apreciación sobre las posibles razones que Clavé consideró para introducir las obras del francés a los jóvenes estudiantes académicos: soltura técnica, la capacidad para proyectar emociones y

sentimientos con gran delicadeza a partir del colorido, y el dibujo de los personajes. Por último, hay que señalar que Bablot consigna información de gran relevancia, pues deja un primer testimonio del conocimiento y circulación de las obras de Delaroche por medio de estampas grabadas.

Otras noticias que permiten conocer la recepción y apreciación de Paul Delaroche que se tenía en México antes de la década de los 60, aparecieron con motivo de su muerte en el *Diario de avisos. Religión, literatura, industria, ciencias y artes* del 5 de enero de 1857, en el que un autor anónimo informó que “anteayer falleció en su domicilio, el eminente pintor Mr. Pablo Delaroche” (2). Asimismo, el literato José María Roa Bárcena le dedicó una extensa sección en el periódico religioso *La cruz* el 13 de febrero de 1857. En ella, el autor afirmó que el artista era muy conocido en México y que “gustaba de hacer reflexiones sobre el arte, la historia, el genio, el temperamento y los procedimientos de los pintores célebres” (271); además, venía acompañada esta por un grabado del retrato del pintor firmado por el litógrafo Luis de Salazar.

En 1868, derivado del triunfo del régimen republicano y el partido liberal, Pelegrín Clavé se retiró de la Cátedra de Pintura debido a su relación con el partido conservador. Pero, su escuela permaneció vigente a través de sus discípulos José Salomé Pina (1830-1909) y Santiago Rebull (1829-1902), quienes dieron continuidad a la enseñanza de la pintura basada en los modelos tomados de Overbeck, los *Nazarenos* y, por supuesto, de Paul Delaroche. Por ejemplo, el literato Manuel Gutiérrez Nájera en su crítica “La exposición de pinturas en el Hotel Jardín,” publicada el 15 y el 22 de julio de 1888 en el periódico *El Partido Liberal*, afirmó de Rebull, con motivo de la pintura *Muerte de Marat*, que “había sido discípulo de Paul Delaroche” (García Barragán, “El poeta” 401) debido a su capacidad para captar la teatralidad del momento y el correcto dibujo con el que el tema había sido ejecutado. Esta apreciación permaneció vigente incluso hasta 1891, cuando la crítica afirmaba que por “la firmeza de los lineamientos, por la entonación dominante y aún por la elección del asunto, [el *Marat* de Rebull] parece haberse inspirado en la escuela de Paul Delaroche” (*El siglo diez y nueve* 176). Finalmente, cabe destacar que entre 1918 y 1919, existía en la Escuela Nacional de Bellas Artes un salón con grabados que reproducían las pinturas más famosas de Overbeck, Ingres, Gleyre y Paul Delaroche, entre otros. Aunque el paradero de los grabados es actualmente desconocido (Revilla 158), sin lugar a dudas se trataba de los adquiridos por Couto y Clavé para la enseñanza de la pintura, y que permanecían en el recinto como persistentes evidencias de la otrora “moderna” escuela pictórica europea.

### ***La joven mártir* de Manuel Ocaranza (1841-1882)**

La caída del Segundo Imperio mexicano dio paso al triunfo del régimen republicano, etapa conocida como “República Restaurada” que abarca desde 1867 hasta 1876.<sup>9</sup> Los liberales, liderados por el presidente Benito Juárez (1806-1872), cobraron conciencia de las “funciones que la producción plástica académica podía servir a sus proyectos” (Acevedo 97), debido al uso que el emperador Maximiliano de Habsburgo había hecho de la producción de la Academia a modo de mecanismo de difusión de sus ideas y propuestas. Por ello, tras el cambio del nombre de la Academia de San Carlos a Escuela Nacional de Bellas Artes por la Ley de Instrucción Pública de 1867, y el arribo de José Salomé Pina a la Dirección del

ramo de pintura en 1869 en sustitución de Pelegrín Clavé (Velázquez 128), se introdujeron paulatinamente ideas de cambio hacia una pintura de temática con inclinación a lo histórico y a lo cotidiano, costumbrista y popular (Báez Macías, *Historia* 115). Los pintores de este periodo produjeron también numerosas obras de caballete dedicadas a la historia mexicana, especialmente a los grandes personajes y mitos del pasado indígena, y sus “antigüedades.”

La influencia de Paul Delaroche puede volver a rastrearse en esta nueva generación, siendo en la producción del pintor Manuel Ocaranza Hinojosa (1841-1882), oriundo de Uruapan, Michoacán, donde se percibe significativamente su presencia, aunque se sabe que otros alumnos también realizaron copias de las pinturas del francés (Altamirano 35).<sup>10</sup> Tania Gámez de León, autora de un estudio pormenorizado de Manuel Ocaranza, señala que su obra fue

...de las primeras en las que se puede ver los efectos de la modernidad finisecular del siglo XIX, ya que sus temáticas estuvieron fuertemente influenciadas por el romanticismo, la exaltación de sentimientos, la introspección y la atracción por la figura femenina bajo interpretaciones idealizadas. (9-10)

Asimismo, Eduardo Báez Macías, especialista en la producción artística de la Academia y la Escuela Nacional de Bellas Artes, lo identifica como el único artista plenamente romántico del siglo XIX mexicano, pues en sus temas translució la exaltación de los sentimientos, la inocencia, el amor, la tragedia y lo picaresco (*Historia* 112). En efecto, el romanticismo que surgió en la primera mitad del siglo XIX en México se centró en el hombre y la exaltación de los sentimientos presentes en su psique (amor, tristeza, melancolía) en relación con su contexto y realidad inmediata, en contraposición al materialismo y positivismo de Augusto Comte, en el que se consideraba únicamente como relevante el desarrollo material. El romanticismo en México valoró los sentimientos como elementos que engrandecían al hombre, y por tanto, a su patria.

Ocaranza Hinojosa, pintor militante en la corriente liberal, ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1861 y, tras volver de una ausencia de cinco años con motivo del Segundo Imperio en 1869, expuso para la *XIV Exposición* algunas de sus pinturas más emblemáticas: *El amor del colibrí*, *La flor marchita*, *La cuna vacía* y un *Autorretrato*.<sup>11</sup> En 1874 se le concedió una pensión para que perfeccionara su pincel en Europa. Las actividades que realizó en dicha estancia se conocen gracias a la correspondencia que sostuvo con el prócer liberal Manuel Mercado (1838-1909), a quien informó sobre su vida y quehacer artístico de 1874 a 1876. En 1875 le confió: “Veremos si mi cuadro o cuadros los creo a propósito para mandarlos a la exposición, hasta hoy no me lo propongo. Pero lo haré si tú lo crees indispensable, yo más bien me inclinaba a que fuera un trabajo mío” (Leonardini 197). Esta cita señala el interés de Ocaranza Hinojosa por producir una obra original durante su estancia en París para exponerla en las exposiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, a la par de realizar las esperadas copias de los artistas europeos presentes en los museos parisinos, ejercicios básicos que debía completar como parte de su formación académica.

Fue probablemente esta necesidad de realizar copias lo que pudo motivar a Ocaranza Hinojosa a acercarse a los autores ya considerados canónicos en la pintura europea, y a quienes conocía gracias a su maestro Pelegrín Clavé, pero a través de una óptica particular alejada de lo que se producía en la Academia. Es en este punto en el que vuelve a surgir la figura de Paul Delaroche, pues en 1876 realizó una copia de *Une martyre au temps de Dioclétien* [*Una mártir de la época de Diocleciano*]. Es posible que el michoacano, durante su estancia en París, haya visto *Une martyre* expuesta en el *Hôtel* de la Rue Chaptal de Adolphe Goupil (1806-1893), pues para ese momento, la obra pertenecía al *marchant*, fundador y dueño de la casa editora e impresora de reproducciones de arte Goupil & Cie.<sup>12</sup>



**Imagen 2.** Reproducción fotográfica de Paul Delaroche *Une martyre Chrétienne*, Fotografía, Autor anónimo, c.1860-1870, albúmina, Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.

A su regreso a México, Ocaranza Hinojosa la presentó como *La joven mártir* en el Salón de 1878-1879, junto con *El fin de una discusión*, *El amor y el interés*, *Momento a solas*, *La hora de la cita*, *Parroquiano*, *Suicidio frustrado*, *El castigo*, *Confidencias de tocador*, *Jugar con fuego*, *Escena de taller* y los retratos de *León XIII* y *Paola Marie* (Báez Macías, *Historia* 113).<sup>13</sup> Acerca de *La joven mártir*, la historiografía actual prácticamente no la menciona, quizá por considerarla una obra menor en contraposición con los brillantes lienzos originales del autor como *La flor marchita* y *El amor del colibrí*.<sup>14</sup> Sin embargo, la obra suscitó algunos comentarios en la crítica del momento debido a su calidad. Así reza el comentario editorial del 22 de enero de 1880 del periódico *El siglo diez y nueve*, el cual afirma que “es bastante agradable y hecha quizá con demasiada soltura” (1). No obstante, la nota más significativa se debe a Ignacio Manuel Altamirano, literato y político mexicano, en su extenso artículo “El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado,” el cual se publicó en el diario *La Libertad* entre el 13 de enero y el 4 de febrero de 1880. En el artículo refiere una segunda copia de la mártir de Paul Delaroche realizada por José Cuevas que le pareció “mal lograda y quizá copiada directa o indirectamente de un grabado (Rodríguez Prampolini 25),”

afirmando, sin reparos que, por lo contrario, la versión de Ocaranza Hinojosa había sido “hecha en París y con presencia del cuadro original” (36).

Con dicho comentario, Altamirano contribuye a confirmar la idea de que en México circulaban con regularidad grabados de las pinturas de Paul Delaroche. Otra referencia la proporciona el periodista Alfredo Bablot, quien afirmó haber visto el grabado del *Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* de París en el estudio del litógrafo Luis Salazar (*El siglo diez y nueve* 1856). Igualmente, en palabras de Roa Bárcena, las pinturas de Delaroche “no son conocidas sino por los grabados que con buen gusto y constancia ha sabido procurarse la Academia de Bellas Artes de esta capital (269),” enumerando a continuación los retratos de *Napoleón y Pedro el Grande*, la *Infancia de Pico de la Mirandola*, la *Muerte del presidente Durante*, los *Hijos de Eduardo* y los *Peregrinos frente a San Pedro de Roma*.<sup>15</sup> Aunque no se ha logrado ubicar evidencia de la circulación del grabado *Une martyre au temps de Dioclétien* en México, desde la muerte del pintor esta obra ya se encontraba en proceso de ser grabada (Delaborde 75), siendo una de sus versiones más remarcables, la hecha por Alfred-Émile Rousseaux (1831-1874) en 1867 (Delignières 46).



**Imagen 3.** *Une martyre chrétienne*, Alfred-Émile Rousseaux graveur d’après Paul Delaroche, Gravure, 1867. Colección particular.

Volviendo a la elección de Ocaranza Hinojosa por *Une martyre au temps de Dioclétien* de Delaroche, esta parece haber estado ligada a la emotividad, la belleza idealizada y la tragedia que la composición transmitía, intereses que el pintor buscaba plasmar en sus obras. Una carta escrita durante su estancia en París al director de la *Revista Universal*, del 6 de julio de 1875, manifiesta sus impresiones sobre un ejemplo similar del pintor académico Jules Lefebvre (1834-1912): “Mr. Jules Lefevre (sic) expone dos encantadoras composiciones. La primera se llama: *El sueño*. Una joven desnuda, llena de idealismo sublime, duerme reclinada en una nube que flota sobre las aguas transparentes. No se puede concebir nada más poético ni espiritual” (Leonardini 107).

El lienzo es *Nu alanguí* de 1875, dedicada a “F. Coppée”, en la que aparece una delicada figura femenina recostada en una nube que flota sobre un estanque de transparentes aguas, acompañada por lirios acuáticos.<sup>16</sup> Ocaranza Hinojosa admiró en la obra de Lefebvre características muy similares presentes en *Une martyre* de Delaroche, pues también muestra a una joven que flota en aguas transparentes, aunque en una escena dramática iluminada por la luz blanca que emana del etéreo cadáver de la mártir. En un ejercicio comparativo, Paul Delaroche describió él mismo su *martyre* en una de sus cartas:

53. Une martyre au temps de Dioclétien. Une jeune Romaine n’ayant pas voulu sacrifier aux faux dieux, est condamnée à mort et précipitée dans le Tibre, les mains liées; le soleil est couché derrière les rives sombres et nues du fleuve; deux chrétiens aperçoivent le cadavre de la jeune martyre, qui passe devant eux, emporté par les eaux.

[53. Una mártir en la época de Diocleciano. Una joven romana que se negó a sacrificar a los falsos dioses, es condenada a morir y precipitada en el Tíber, con las manos atadas; el sol se oculta tras el río desnudo; dos cristianos que caminan silenciosamente, descubren el cadáver de la joven mártir, que pasa por delante de ellos en las aguas. (*Exposition* 16)]

El artista puso de manifiesto que su objetivo principal no había sido retratar un hecho histórico, sino una escena de fuerte carga dramática. El crítico Gautier también proporciona una poética descripción de la imagen: “Cette tête pale, éclairée de son auréole, a un reflet de grâce *corrégienne*” [Esta cabeza pálida, iluminada por su halo, tiene un reflejo de gracia *corregiana*] (*Portraits* 302).

Retomando las noticias anteriores, es probable que la fama del lienzo original llegara rápidamente hasta México, pues Ignacio Manuel Altamirano también la menciona en su nota relativa al Salón de 1878-1879: “Una mártir del tiempo de Diocleciano, obra que, según es fama, fue hija de un ensueño del artista y que todos recomiendan por su carácter profundamente poético” (Rodríguez Prampolini 23). Otra más es la comparación que el poeta y novelista José Peón Contreras estableció entre *Une martyre* y la protagonista de *Veleidosa*, su novela corta: “Así es veleidosa. Dando cuerpo y color a esa novela, me la figuro como la Mártir Cristiana de Paul Delaroche. Es blanca, es rubia, está pálida y flota muerta, sonriendo, en las ondas azules dormidas” (ctd. en Gutiérrez Nájera 287). Es posible que Ocaranza Hinojosa, quien seguramente tenía conocimiento de la fama y belleza de *Une martyre* antes de su estancia a París, buscara conocerla y decidiera realizar la copia movido por su aura trágica y romántica. Finalmente, volviendo a *La joven mártir*, Altamirano refiere que:

[La copia de Ocaranza Hinojosa] reproduce el colorido propio, la luz del crepúsculo matinal, surgiendo entre las colinas de la ribera, y rielando en las ondas amarillentas del Tíber, el color densamente pálido de la virgen y las siluetas confusas de los pescadores destacándose en el fondo un cielo todavía encapotado por las sombras oscuras. (19)

Hay que señalar que Altamirano, como crítico de arte, estaba en contra de las enseñanzas académicas que daban mayor peso a la copia, pues afirmaba que el verdadero artista debía inspirarse en la naturaleza y de los modelos al natural, por lo que confería poco o nulo mérito a los temas sacros o de la historia grecorromana (Gámez 116). La impresión que *La joven mártir* debió causar en el literato habrá sido significativa; aunque la temática se alejaba de sus intereses, logró apreciar la belleza alcanzada por Ocaranza en la copia por la pericia técnica que la hacía cercana al original y porque también poseía, a consideración del autor, el privilegio de haber sido ejecutada tras la contemplación directa de la misma.

Recapitulando la elección de *Une martyre*, el michoacano realizó la obra obedeciendo a dos propósitos: primero, para cumplir con las copias de obra europea que obligatoriamente debía presentar a su regreso a México como parte de su aprendizaje, y segundo, para aprovechar la temática de la escena para ejercitar la proyección de sentimientos y dramatismo en una figura femenina, vertiente que le interesaba plasmar en su producción propia. En un análisis comparativo entre *Une martyre au temps de Dioclétien* de Paul Delaroche y *La joven mártir* de Manuel Ocaranza Hinojosa, la obra original se caracteriza por el predominio del fondo en tonalidades oscuras que van del marrón, para el escollo y la ribera del Tíber, hasta el azul profundo y verde del agua en la que flota la protagonista. La luz que proyecta la aureola sobre la doncella muerta es en definitiva el centro lumínico de la composición, pues a pesar de la oscuridad de la escena, el cuerpo, el rostro e inclusive los cabellos rubios de la mártir son claramente visibles, otorgándoles una apariencia diáfana y casi fantasmagórica. Fue este manejo de luz lo que permitió al artista realizar con delicadas pinceladas los reflejos de las ondas del agua que dan impresión de suave movimiento. Las únicas tonalidades cálidas presentes corresponden a los primeros rayos del sol que alumbran el horizonte, y que permiten distinguir las siluetas de los personajes que descubren a la mártir. *La mártir* de Ocaranza Hinojosa, por su parte, copia fielmente la composición y repite el esquema cromático en términos generales; lamentablemente en la única fotografía que se conoce de la obra no se alcanzan a apreciar realmente las variantes en los colores y la pincelada.<sup>17</sup>

En cuanto al tema de la obra, Ocaranza Hinojosa supo apreciar en la mártir el espíritu romántico de la doncella cristiana que, aunque era ejemplo de virtud y pureza por haber ofrendado a Dios su vida, había sido alcanzada por la desgracia cuando obtuvo la muerte al defender su fe. Títulos como *Génie du christianisme* (1801), *Les martyrs* (1809) de François-René de Chateaubriand y *Fabiola or the Church of the Catacombs* del cardenal Nicholas Wiseman (1854) fueron lecturas populares en la época con las que Ocaranza Hinojosa estuvo en contacto. Estas probablemente contribuyeron a afianzar en su imaginario la figura de la dama virtuosa con un fin trágico y el mártir cristiano de los primeros siglos, temas que en definitiva tienen convergencia en el lienzo de *La joven mártir*.<sup>18</sup> Por tanto, resulta patente que Paul Delaroche se manifestó, para Ocaranza Hinojosa, como inspiración para la pintura romántica del fin de siglo, plena de simbolismos y exaltación de sentimientos.

A manera de colofón, en la reproducción fotográfica realizada por Robert Jefferson Bingham de la pintura de Louis Roux *L'Atelier de Paul Delaroche* (1858) para la publicación *Oeuvre de Paul Delaroche*, se observa al pintor inclinado ante *Dernier adieu des Girondins* (1856)

y *Une martyre au temps de Dioclétien* (1855), dos de sus últimas y más célebres obras, conservadas por el artista hasta sus últimos días.<sup>19</sup>



**Imagen 4.** Reproducción fotográfica de la pintura de Louis Roux: *Atelier de Paul Delaroche*. Fotografía, Autor Robert Jefferson Bingham, Editor, Goupil y Cía. 1858, Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.

### Reflexiones finales

La producción artística de Paul Delaroche, pintor francés activo hasta la primera mitad del siglo XIX, fue conocida y apreciada en la pintura académica mexicana gracias a Pelegrín Clavé, quien introdujo sus obras por medio de grabados a la enseñanza de los alumnos de la Academia de San Carlos como ejemplo de dibujo correcto, pincelada prolija, tratamiento de temas históricos y por su carácter de artista comprometido con su obra y su mensaje. La pintura de Delaroche reflejaba los valores pictóricos que Clavé buscó implantar en la Academia de México: estudiadas composiciones de verismo histórico ejecutadas con dibujo impecable y colorido basado en tonos armónicos. Su estilo y temáticas llegarían también a influir también en un artista de la siguiente etapa de la Academia—ya renombrada desde 1867 como Escuela Nacional de Bellas Artes—Manuel Ocaranza Hinojosa, quien retomó del pintor francés los elementos que concordaban con su búsqueda de nuevas formas de expresión pictórica: el romanticismo, la emotividad y la teatralidad.

A partir de lo expuesto, es posible identificar dos vertientes en la influencia de Delaroche en la pintura académica mexicana: la concerniente a la técnica y la relativa a la facultad expresiva del tema representado. Por la primera, se entenderán las características de la ejecución pictórica del francés, y por la segunda, los temas y su tratamiento al ser plasmados en los lienzos. Por ello, se puede considerar que los valores artísticos relacionados con la ejecución de la obra estuvieron vigentes como modelos para el ejercicio de los alumnos, aunque en el caso de Ocaranza Hinojosa, fue la vertiente temática lo que le confirió interés ante los albores del nuevo siglo a partir de interpretaciones más ligadas a lo emotivo y lo trágico.

Finalmente, gracias a los testimonios de la crítica contemporánea y las noticias localizadas en los periódicos circulantes en México, es posible afirmar que Paul Delaroche, aunque pintor

---

olvidado en la historiografía actual de la pintura académica mexicana del siglo XIX, se encontraba presente y vigente en México a través de grabados y copias pictóricas, pero primordialmente, por el eco de la fama que sus pinceles habían alcanzado allende el mar hasta tocar tierras mexicanas con su suave pincel y fuerza expresiva.

*Museo de Arte e Historia de Guanajuato, México*

## Notas

- <sup>1</sup> Para más información sobre los *Nazarenos*, véanse Racioppi y Maltese.
- <sup>2</sup> Al respecto véase Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, e Inmaculada Rodríguez Moya.
- <sup>3</sup> Agradezco a Andrea Montiel López, Luis Bernardo Vélez Saldarriaga y Karina Flores por su apoyo en la realización de este artículo.
- <sup>4</sup> Los títulos de las obras se han traducido del francés al español. Las traducciones son propias.
- <sup>5</sup> Eugène de Mirecourt era el seudónimo de Charles Jean-Baptiste Jacquot (1812-1880), periodista, crítico y literato.
- <sup>6</sup> Algunos ejemplos relevantes son: *Mort d'Élisabeth, reine d'Angleterre* [*La muerte de Elizabeth I, reina de Inglaterra*] (1827), *Le supplice de Lady Jane Grey* [*El suplicio de Lady Jane Grey*] (1833) y *Napoléon à Fontainebleau* [*Napoleón en Fontainebleau*] (1845), entre otras.
- <sup>7</sup> La obra se ubica en la École Nationale Supérieure des Beaux Arts, París, Francia. Óleo y cera sobre muro, 270 cm, 1841.
- <sup>8</sup> La obra se conserva en el Musée du Louvre, París, Francia. La ficha catalográfica especifica los siguientes datos: *La jeune martyre*, óleo sobre tela, 1.71 m x 1.48 m., 1855.
- <sup>9</sup> El Segundo Imperio mexicano abarcó desde 1863 hasta 1867 y fue impulsado por el gobierno francés y el partido conservador derivado de la intervención francesa y las pretensiones de Napoleón III de instaurar una monarquía en México como medida para controlar el creciente poder de Estados Unidos de América.
- <sup>10</sup> Las copias eran *La joven mártir* de José Cuevas y *El sepultamiento de Cristo* de Tiburcio Sánchez.
- <sup>11</sup> Un análisis de estos lienzos se publicó en el *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Pintura siglo XIX*. Tomo II, INBA-Patronato del Museo Nacional de Arte, 2009, en *El amor del colibrí* y *La flor marchita* (93-102) y *La cuna vacía* (103-107).
- <sup>12</sup> Para la exposición en el *Palais des Beaux-Arts* de París (21 de abril de 1857), la obra era propiedad de la casa editora Goupil & Cie. En junio de 1857 se vendió en 36,000 francos a Adolphe d'Eichthal. Los herederos del artista la donaron en 1895 al Musée du Louvre, París, Francia, su actual emplazamiento. También existe una versión de menores dimensiones, fechada en 1853, en el Musée de L'Ermitage, San Petesburgo, Rusia. Esta podría tratarse del boceto vendido en 2,400 francos en junio de 1857, tras la muerte del autor.
- <sup>13</sup> Se ha respetado el nombre con el que se conoció a la obra en su momento, aunque no represente una traducción exacta de la obra original.
- <sup>14</sup> Para un estudio de ambas obras, véase Velázquez Guadarrama.
- <sup>15</sup> Se han conservado los títulos en español tal y como aparecen en la fuente.
- <sup>16</sup> Esta maravillosa obra, que durante un tiempo no fue posible rastrear, fue puesta a subasta el 20 de marzo de 2013 por la casa francesa Thierry de Maigret por un total de 6,500 euros. Se trata de un óleo sobre papel de 18.5 x 16 cm. Actualmente se conserva en una colección particular.
- <sup>17</sup> Se conserva actualmente en una colección particular por lo que ha sido imposible inspeccionarla. La única referencia es la fotografía de la obra en el catálogo virtual del libro de Gámez de León. Queda pendiente conocer la obra para poder establecer una comparación con el original de Paul Delaroche.

---

<sup>18</sup> Un expediente del archivo de la Antigua Academia de San Carlos muestra constancia de la compra de *El genio del cristianismo* de François-René de Chateaubriand en 1.75 pesos, como parte de los “Libros adquiridos para la Biblioteca de la Escuela entre abril de 1877 y el 31 de diciembre de 1883” (Báez Macías, *Guía del Archivo* 218).

<sup>19</sup> Su paradero actual se desconoce. Existe memoria de la obra gracias a la reproducción fotográfica realizada por Joseph Jefferson Bingham (1824-1870) en 1858. Una copia se encuentra en la colección del Musée d’Orsay, París, Francia, y se trata de una prueba sobre papel de albúmina de vidrio negativo, laminado sobre cartón de 14.5 x 21 cm. *Dernier adieu des Girondins* se conserva en el Musée Carnavalet, París, Francia.

## Obras citadas

- Acevedo, Esther y Rosa E. Casanova et al. "El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857." *Las Academias de Arte, VII Coloquio Internacional en Guanajuato*, México, UNAM, 1985, pp. 87-122.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado. Artículos publicados en el Diario "La Libertad."* México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1880.
- Báez Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1919.* México, UNAM, 2003.
- . *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910.* México, Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM, 2009.
- Bann, Stephen. *Paul Delaroche: History Painted.* Reaktion Books, 1997.
- Barbey d'Aurevilly, Jules. *Les oeuvres et les hommes, VII. Sensations d'art.* Ginebra, Slatkine Reprints, 1968.
- Couto, José Bernardo. *Diálogos de la pintura.* México, Imprenta de I. Escalante, 1872.
- de Fère, Guyot. *Annuaire des artistes français.* París, Ire. Année, 1832.
- Delaborde, Henri, Jules Goddé y Robert Jefferson Bingham. *Oeuvre de Paul Delaroche/ reproduit en photographie par Bingham; accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche; et du catalogue raisonné de l'oeuvre par Jules Godé.* París, Goupil et Cie., 1858.
- Delignières, Émile. *Extraits des Procès-verbaux des séances de la Société d'émulation d'Abbeville pendant les années 1869 (-1876).* Abbeville, Impr. de Briez, C. Paillart et Reaux, 1873-1877.
- Diario de avisos. Religión, literatura, industria, ciencias y artes.* Tomo I, año II, número 52, lunes 5 de enero de 1857.
- El siglo diez y nueve, Decano de la prensa mexicana.* Tomo 100, número 16.176, jueves 10 de diciembre de 1891.
- El siglo diez y nueve.* Jueves 22 de enero de 1880.
- El siglo diez y nueve.* Nueva Época, tomo 77, número 12.471, 18 de enero de 1856.
- Escobar Ceballos, Cecilia. *Pintando a la nueva nación, tres perspectivas en el nacimiento de la pintura nacional mexicana: Pelegrín Clavé, Juan Cordero y Felipe Santiago Gutiérrez.* México, Secretaría de Educación del Estado de México, 2015.
- Esner, Rachel. "Visiting Delaroche and Diaz with *L'Illustration*." *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 11, issue. 2, Summer 2012, 28 May 2018. [www.19thc-artworldwide.org/summer12/rachel-esner-visiting-delaroche-and-diaz-with-illustration](http://www.19thc-artworldwide.org/summer12/rachel-esner-visiting-delaroche-and-diaz-with-illustration). Web. 30 enero 2019.
- Estrada Reynoso, Sergio. *Ramón Sagredo Carreño: Pintor y Fotógrafo (1834?-1870), tesis que para obtener el grado de Maestría en Historia, presenta Sergio Estrada Reynoso.* México, UNAM, 2014.
- Exposition des oeuvres de Paul Delaroche, Explication des Tableaux, dessins, aquarelles & graveurs exposés au Palais des Beaux Artes, rue Bonaparte, no.14, le 21 Avril.* París, Imprimeurs des Musées Impériaux, 1857.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México.* Volumen I. México, UNAM, 1993.

- Gámez de León, Tania. *Rostro reflejado ante un espejo: Manuel Ocaranza pintor 1841-1881*. México, Universidad Iberoamericana, 2009.
- García Barragán, Elisa. "El poeta mirando el arte," *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*, México, UNAM-IIF, 1996, pp. 397-487
- . "Estudio introductorio." *Visión y sentido de la plástica mexicana*, editado por Manuel G. Revilla, México, UNAM, 2006, pp. 13-51.
- Gautier, Thèophile. *Portraits contemporains: littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques avec un portrait de Théophile Gautier d'après une gravure à l'eau-forte par Lui-Meme vers 1833, Deuxième édition*. París, Charpentier et cie. Libraires-Editeurs, 1833.
- . *Salon de 1834*. [www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-de-1834.pdf](http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-de-1834.pdf). Acceso 24 de febrero de 2019.
- Leonardini, Nanda. *Manuel Ocaranza, el más divertido, atrevido y elegante de los pintores mexicanos*. Lima, Seminario de Historia rural andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.
- Londoño Vélez, Santiago. *Pintura en América Hispana Tomo II - Siglo XIX*. Bogotá, Universidad del Rosario, 2012.
- Maltese, Corrado. "Nazareni, Accademici di San Luca e Puristi nel Primo Ottocento Romantico a Roma." *Las Academias de Arte, VII Coloquio Internacional en Guanajuato*. México, UNAM, 1985, pp. 59-81.
- Mirecourt, Éugene de. *Les contemporaines, Paul Delaroche par Eugene de Mirecourt avec un portrait et un autographe, 30 centimes*. París, Gustave Havard Editeur, 1859.
- Montaiglon, Anatole de. "Liste des peintres et des sculpteurs couronnés jusqu'en 1861 dans le concours de la tête d'expression fondé en 1760 dans l'ancienne Académie de Peinture et de Sculpture par M. Le Comte de Caylus, et dans le concours de la demi-figure d'homme peinte fondé en 1776 dans la même Académie. Par Maurice-Quentin de la Tour, communiquées par M. Duvivier, de l'École des Beaux Arts." *Archives de l'art français recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France publié sous la direction de M. Anatole de Montaiglon, Deuxième Série-Tome Premier*, París, Libraire Tross, 1861, pp. 195-208.
- Murray, Christopher John. *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*. Routledge, 2013.
- Peón y Contreras, José. *Veleídosa*. México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1891, VIII.
- Racioppi, Pier Paolo. "The Men of Letters and the Teaching Artists: Guattani, Minardi, and the Discourse on Art at the Accademia di San Luca in Rome in the Nineteenth Century." *Journal of Art Historiography*, núm. 19, 2018, pp. 1-19.
- Revilla, Manuel G. *Visión y sentido de la plástica mexicana*. México, UNAM, 2006.
- Roa Bárcena, José María. "Pablo Delaroche." *Periódico La cruz*, tomo IV, n. 9, febrero 19 de 1857, pp. 268-273.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Universidad de Sevilla, 2006.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX, estudios y documentos III (1879-1902)*. Tomo III, México, UNAM-III, 1997.
- Velázquez Guadarrama, Angélica. "Castas o marchitas. El amor de colibrí y la flor muerta de Manuel Ocaranza." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, n. 73, 1998, pp. 125-160.