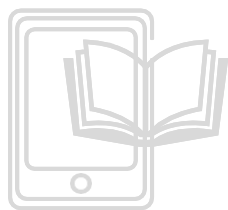


INGRES

Karin H. Grimme



TASCHEN



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA		PISO	
		ESTANTE	
		BANDEJA	
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

INGRES.

«Sí, el arte necesita ser reformado;
y yo quiero ser ese revolucionario»

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES



259
B



Facultad de Artes

BIBLIOTECA

8002-90-91-16-06-2008

J.A.D. INGBE
Rector General
SE 1951
OCTO 1951 LXVII
M DCC LVIII



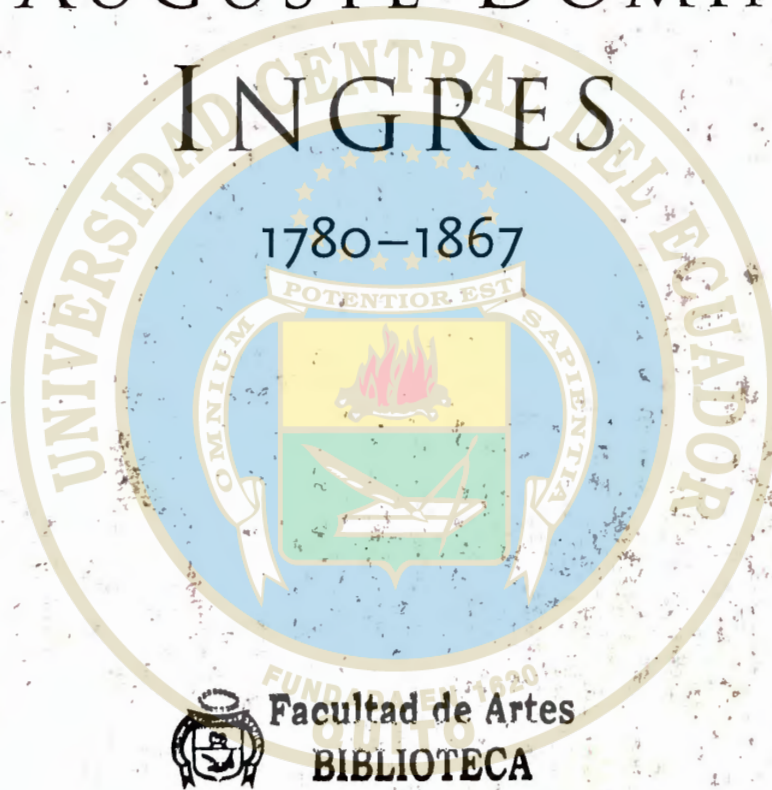
759
B126je
10894

Karin H. Grimme



CTP

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES



TASCHEN

HONG KONG, KÖLN, LONDON, LOS ANGELES, MADRID, PARIS, TOKYO

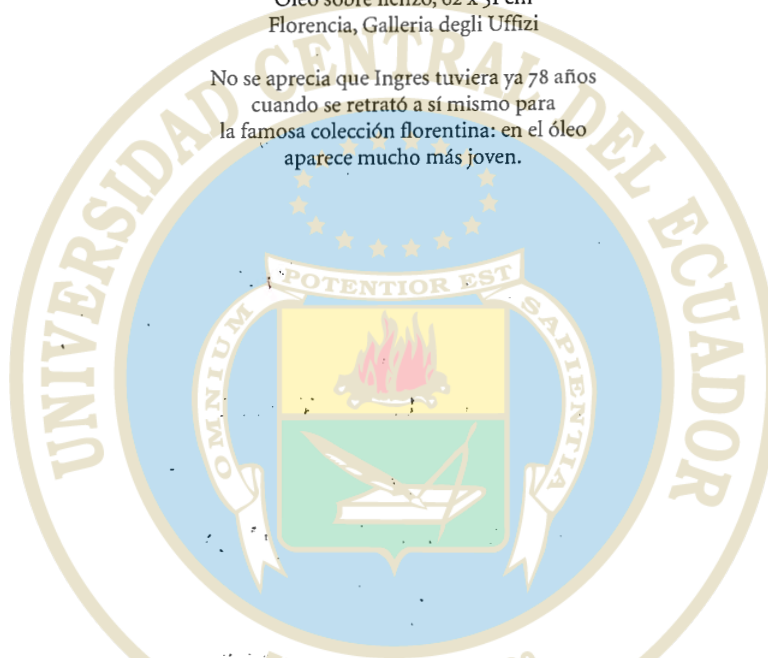
CUBIERTA ANTERIOR:
Napoleón I en su trono (detalle), 1806
Óleo sobre lienzo, 259 x 162 cm
París, Musée de l'Armée

CUBIERTA POSTERIOR:
Autorretrato con el caballete (detalle), 1804
(1850 retocado)
Óleo sobre lienzo, 77 x 61 cm
Chantilly, Musée Condé

ILUSTR. PÁG. 1:
Henri Lehmann
Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1863
Tinta sobre papel, 23,2 x 17,8 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago

ILUSTR. PÁG. 2:
Autorretrato a los 78 años de edad, 1858
Óleo sobre lienzo, 62 x 51 cm
Florencia, Galleria degli Uffizi

No se aprecia que Ingres tuviera ya 78 años
cuando se retrató a sí mismo para
la famosa colección florentina: en el óleo
aparece mucho más joven.



Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN,
solicite nuestra revista en www.taschen.com/magazine
o escribáanos a TASCHEN, c/ Víctor Hugo, 1º-2º dcha., E-28004 Madrid, España,
contact-e@taschen.com, fax: +34 91-360 50 64.

Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista,
donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

© 2006 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln
www.taschen.com

© de la obra de Pablo Picasso: Succession Picasso /
VG Bild-Kunst, Bonn 2006

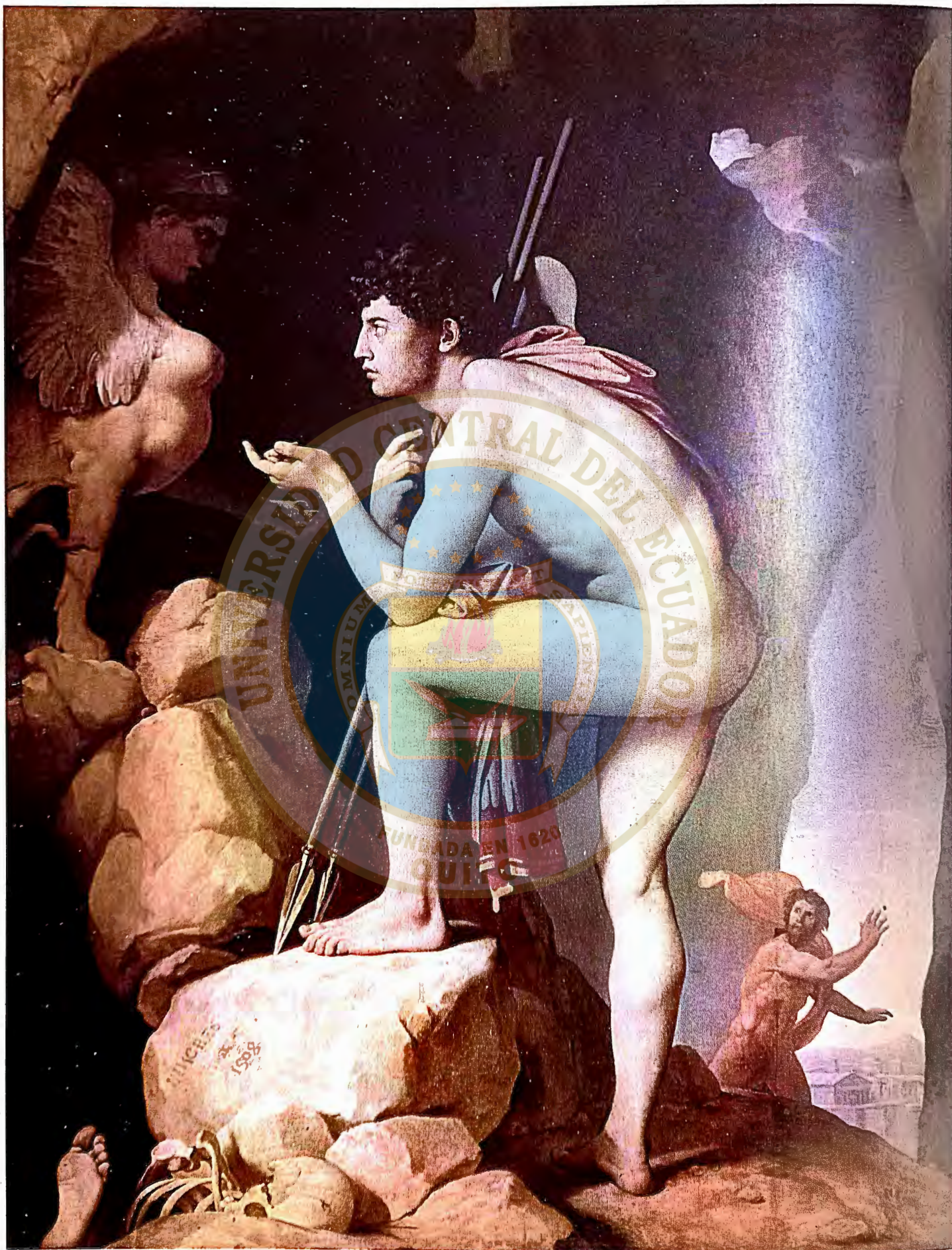
Traducción del alemán: José García, Colonia
Coordinación del proyecto: Juliane Steinbrecher
Redacción y maquetación: Daniela Kumor, Colonia
Producción: Martina Ciborowius, Colonia
Diseño de la cubierta: Claudia Frey, Colonia

Printed in Germany
ISBN-13: 978-3-8228-5312-2
ISBN-10: 3-8228-5312-7

Índice



6	Hacia la Modernidad
12	Un joven ambicioso
28	Entre Italia y Francia
46	El hábito hace al monje
64	Revolución y religión
76	La búsqueda del paraíso
92	Cronología



Hacia la Modernidad

Un joven —Ingres tiene tan solo 28 años— se alza ante la mítica estatua clásica de piedra de una esfinge. Si quiere continuar su camino, ha de solucionar antes el enigma. De lo contrario, le amenaza la muerte, un destino que han sufrido otros antes que él, como ilustran de modo plástico los huesos pálidos que aparecen sobre el suelo. El tema de *Edipo y la esfinge* (ilustr. pág. 6) lo retomará Ingres una y otra vez; lo tratará también en futuras versiones. Incluso al final de su larga vida, más de 60 años después, volverá a dedicarse una vez más al tema de Edipo (ilustr. pág. 88). Sin embargo, ahora representa otro aspecto de la historia. Edipo ha solucionado el enigma, con lo que ha vencido a la esfinge, que vuelve horripilada su cabeza. Además de la historia clásica de Edipo, el lienzo muestra también parte de la biografía de Ingres, por lo que puede servir de clave para comprender su obra. Al final de su vida, Ingres obtendrá la victoria de ser reconocido como un gran artista.

El significado oculto de las obras de Ingres explica el interés que despierta. Hoy en día, muchas personas se muestran tan fascinados por su maestría pictórica como por el plano que se ha de buscar tras la brillante fachada, tras los cuerpos supuestamente perfectos (ilustr. págs. 8, 9, 11). La sociedad actual concede a los procesos individuales y psicológicos una mayor importancia que en la época de Ingres. La burguesía ascendente de comienzos del siglo XIX, sin embargo, desarrolló normas sociales dirigidas a producir un efecto hacia el exterior. Ingres anticiparía algo que se adecúa perfectamente con la Modernidad: plantearse los enigmas, las cuestiones vitales y elegir el camino individual «correcto»: he aquí el conflicto del hombre moderno. A mediados del siglo XIX, antes de que Sigmund Freud dirigiera la atención a los conflictos individuales, psíquicos, las obras de Ingres sufrieron frecuentemente el rechazo.

En 1808, cuando Ingres pintó su primer cuadro con el tema de Edipo, creía estar avanzando hacia el reconocimiento público y la fama que tanto deseaba. Sin embargo, su carrera continuó más bien de modo vacilante y sufrió duros reveses, que Ingres solo superó con dificultad. *Edipo y la esfinge* fue una de las obras que Ingres envió a París, cuando era becario de la Academia francesa de Roma, para mostrar sus progresos. Otro lienzo, que perseguía el mismo objetivo, es hoy en día una de sus obras más famosas. Con *La gran bañista*, denominada *Bañista de Valpinçon* (ilustr. pág. 76), Ingres inauguró un grupo de temas que le acompañaría asimismo hasta su muerte: los desnudos femeninos. Actualmente



Villa Medici vista desde el pabellón San Gaetano, hacia 1817
Lápiz y sepia sobre papel, 28,9 x 23,1 cm
Montauban, Musée Ingres

El edificio era la sede de la Academia francesa en Roma. Ingres dibujó la vista de la Academia desde su habitación.

Edipo y la esfinge, 1808
Óleo sobre lienzo, 189 x 144 cm
París, Musée National du Louvre

El acertijo de la esfinge es el siguiente: ¿qué ser vivo camina por la mañana sobre cuatro patas, al mediodía sobre dos y por la noche sobre tres? Al que no sabe la respuesta, lo mata la esfinge.







Barbara Bansi, hacia 1797
Tiza negra sobre papel, 55,4 x 40,5 cm
París, Musée National du Louvre

La joven estudiante de arte de Suiza lleva unos prismáticos en la mano, con los que observa el espectacular ascenso de un globo sobre París.

ILUSTR. PÁG. 8:
Philibert Rivière, 1805
Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm
París, Musée National du Louvre

Los complementos sobre la mesa —un libro de Rousseau; hojas de música de Mozart y un grabado de la *Madonna della Sedia* de Rafael— caracterizan a Rivière como un hombre culto y de buen gusto.

ILUSTR. PÁG. 9:
Marie-Françoise, llamada Sabine, Rivière, 1805
Óleo sobre lienzo, 116,5 x 81,7 cm
París, Musée National du Louvre

Este cuadro fue llamado «La mujer con el chal. ¡Y qué chal!» Dichos chales de cachemira, como el de madame Rivière, se importaron a Francia después de la campaña de Napoleón en Egipto (1799) y eran extraordinariamente raros.

Caroline Rivière, 1805
Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm
París, Musée National du Louvre

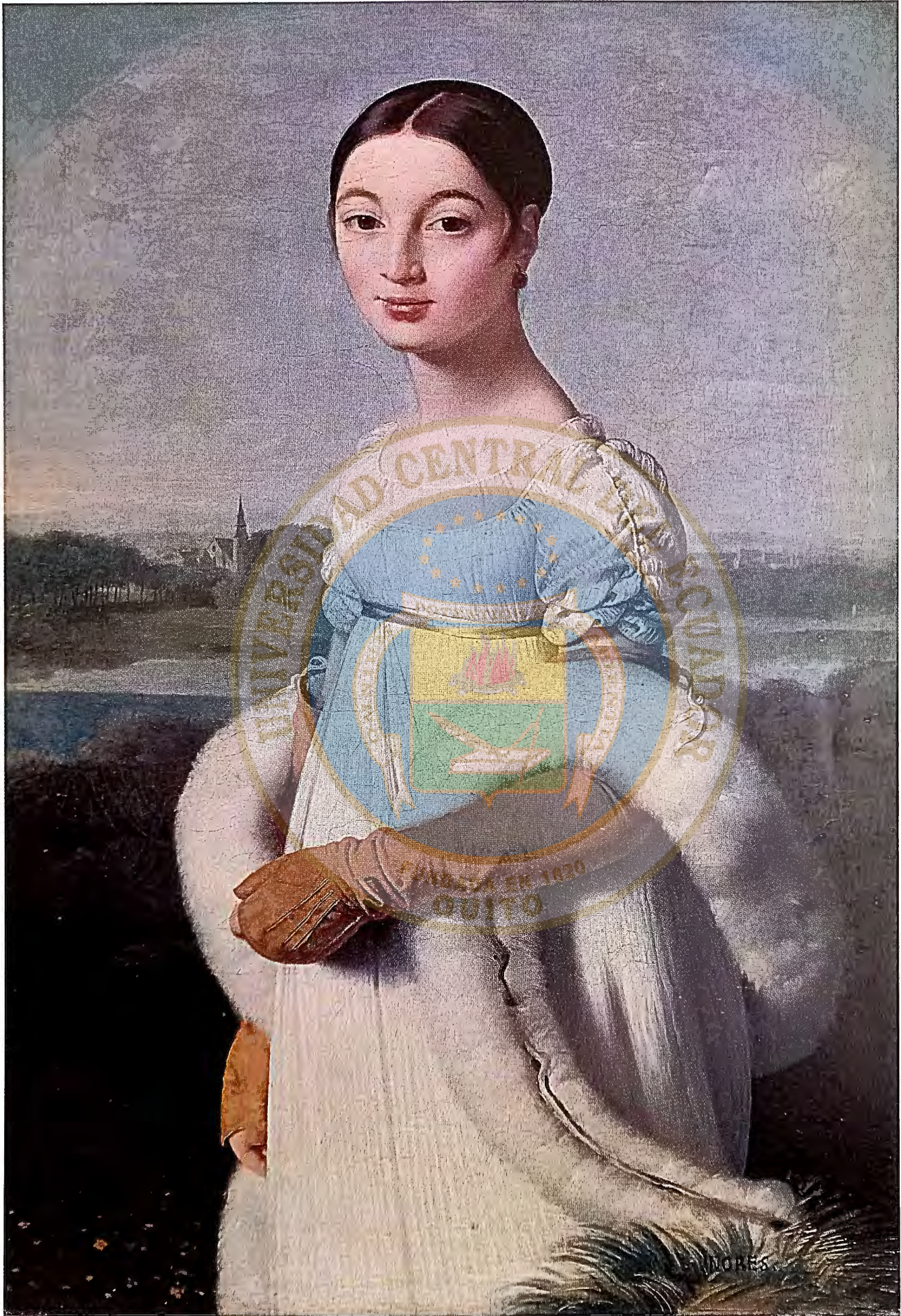
Ingres pintó a la joven hija de la familia Rivière con un vestido blanco, virginal, y guantes llamativamente grandes. Caroline murió en el verano de 1807. Este sería el único retrato de Ingres al aire libre.

día son sobre todo las representaciones de mujeres desnudas las que fundamentan la fama de Ingres, y no tanto los cuadros de Historia, que él tanto estimaba. ¿Qué nos fascina de los desnudos de Ingres, hoy en día en que —en un mundo sexualizado— vemos prácticamente a diario reproducciones de cuerpos desnudos? A una edad avanzada, cuando Ingres representa una vez más a Edipo, pintó unas 25 mujeres desnudas en un local oriental: *El baño turco* (ilustr. pág. 86). Que aún hoy sigue ejerciendo un efecto sobrecogedor, pudo verse en las reacciones de los visitantes de la gran exposición que el Louvre dedicó a Ingres en febrero de 2006: amplios grupos de personas cercaban sobre todo *El baño turco* y otros desnudos; también los retratos eran muy atractivos para muchos visitantes, mientras que los cuadros de Historia de Ingres o sus obras de carácter religioso (ilustr. págs. 90–91) despertaron menor interés.

Ingres se dedicó primero solo por necesidad al retrato, pues la pintura de Historia se encontraba —en la jerarquía de la teoría del arte de su tiempo— a un nivel más elevado. Pero lo que comenzó en Roma a falta de otros encargos, lo continuó más tarde. A mediados del siglo XIX, en París —siendo entonces el pintor francés más famoso— ya no podía rechazar los deseos de los clientes, en su mayoría influyentes y pudientes: retrató a las personalidades más destacadas de la política, de la Iglesia y de la sociedad.

Los comienzos de la Modernidad se caracterizan por la abolición de categorías como estamento y clase y por concederse un mayor peso específico a la acción del individuo. El avance de la burguesía, con la difusión de los valores y normas burguesas se dirigía, por un lado, contra la arrogancia estamental de los nobles y la monarquía; pero, por otro, imitaba la vida de la alta sociedad. También Ingres, ambicioso y ávido de renombre, se encontraba sumido en este conflicto. Ingres representaba, por una parte, el hombre como individuo burgués; pero, por otra, mostraba en sus retratos —de modo especialmente remarcado— los mundos conservadores y nobles. Sus retratos se caracterizan por una precisión impresionante en la reproducción y por el gran espacio que ocupan las vestimentas y los accesorios. Con los vestidos y los detalles a la moda, Ingres representó en sus lienzos una «verdad» densa y realista, que aún hoy resulta muy convincente. La soberanía y la identidad de una persona se expresaba, entonces como hoy, a través de la vestimenta, de la moda.

Observándolos con detenimiento, en sus retratos llama la atención un aspecto completamente diferente: la precisión —aparentemente fotográfica— de los representados engaña, pues el espacio representado aparece deformado, y lo mismo sucede a las figuras que se encuentran dentro de él. Frecuentemente, los miembros están representados oponiéndose a las leyes anatómicas, como si carecieran de huesos. ¿Por qué desarrolló Ingres, a pesar de toda su perfección artística, un trazo tan poco convencional, heterodoxo? Los críticos de arte del siglo XIX lo consideraron como una «debilidad» de sus obras. Lo que entonces se tomó por imperfección artística no es ya ninguna contradicción en el mundo de la imagen de los medios modernos. Ingres no suministró ninguna reproducción exacta de la realidad, sino un procesado moderno, medial, de la imagen. La idea de que la realidad y la verdad no siempre coinciden forma parte de nuestra modernidad; eso hace que Ingres resulte actual. Ver el mundo con sus ojos, comprender su visión individualista, nos es algo completamente familiar, «normal». El hombre del siglo XXI ha aprendido a desconfiar de las imágenes mediales. Las obras de Ingres no se sustraen a ello; todo lo contrario: invitan a ser observadas con la misma mirada analítica con la que sondeamos el contenido de verdad en las imágenes de los programas informativos.





Un joven ambicioso

Jean-Auguste-Dominique Ingres nació el 29 de agosto de 1780 en Montauban, al sur de Francia. Vivió tres revoluciones: en 1789, 1830 y 1848, y sistemas políticos completamente diferentes.

Los comienzos de Ingres como pintor pertenecen a la época de la Revolución Francesa de 1789 y los años sucesivos. Era todavía un niño cuando hizo los primeros retratos, en dibujo; su padre le guiaba. Este, Jean-Marie-Joseph Ingres, trabajaba —en la pequeña ciudad— como pintor, estucador, escultor y arquitecto; allí tenía un taller. Los modelos para los primeros dibujos de Ingres procedían del círculo familiar: el abuelo o las hermanas (ilustr. pág 92). Estos dibujos tempranos son, en parte, copias de modelos paternos, aún deudores del espíritu del siglo XVIII. Como se trata de ejercicios de una persona aún muy joven, no poseen todavía una nota personal. En 1791, cuando tenía 11 años, su padre se ocupó de que Ingres pudiera frecuentar la Academia de Arte de Toulouse, donde recibió la formación académica entonces usual: copias de antiguos maestros y, más tarde, pinturas de modelos. El artista conservaría este modo de trabajar durante toda su vida: copió una y otra vez a otros pintores y dibujó principalmente siguiendo modelos humanos.

La juventud de Ingres marcó su forma de trabajar y también una temática, que le ocuparía una y otra vez. Así le acompañarían durante mucho tiempo las historias de autores clásicos, como la de *Antíoco y Estratónice* (ilustr. págs. 15, 38). La inspiración para esta historia probablemente le vino de la ópera «Stratonice», que se representó entonces en Toulouse, donde Ingres trabajaba como violinista. Más tarde, Ingres seguiría tocando música intensamente y con gusto, pero ya solo como afición.

La figura de la esfinge formaba parte también del repertorio que era familiar a Ingres desde su primera juventud, pues su padre esculpía esas representaciones en piedra. Es de suponer que la confrontación con su padre desempeñó un importante papel en sus diversas variaciones de *Edipo y la esfinge* (ilustr. págs. 6, 88).

Ingres siguió sus estudios en Toulouse con mucho éxito; debido a los premios y distinciones que recibió, consiguió dar el paso decisivo para su futura carrera y orientación artística.

En el otoño de 1797 entró en el taller de Jacques-Louis David en París. El estudio de David se encontraba en el Louvre, el antiguo palacio urbano parisino; en



La Belle Ferronnière (según Leonardo da Vinci), hacia 1800
Tiza sobre papel, 52,5 x 41,8 cm
Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts

En esta belleza mediatunda y enigmática, que Ingres copió de Leonardo, se aprecian ya los rasgos característicos típicos de los posteriores retratos originales de Ingres.

Júpiter y Tetis, 1811
Óleo sobre lienzo, 327 x 260 cm
Aix-en-Provence, Musée Granet

la época de la Revolución y el Imperio subsiguiente —bajo Napoleón I— estaba considerado como el más importante centro de formación de Francia y quizá de toda Europa. Los trabajos de Ingres despertaron pronto la atención del maestro; David empleó al joven pintor como ayudante, entre otras cosas para retratos. El trabajo en el taller de David enseñó a Ingres que el retrato era un posible campo de actividad, también para el pintor de Historia que Ingres siempre se consideró. Incluso Leonardo da Vinci, a quien tanto admiraba, había hecho retratos como *La Belle Ferronnière* (ilustr. pág. 13). Con todo, el gran interés de Ingres consistía en ser reconocido como pintor de Historia, pues en la teoría de su época la pintura de Historia gozaba de mayor prestigio que el retrato.

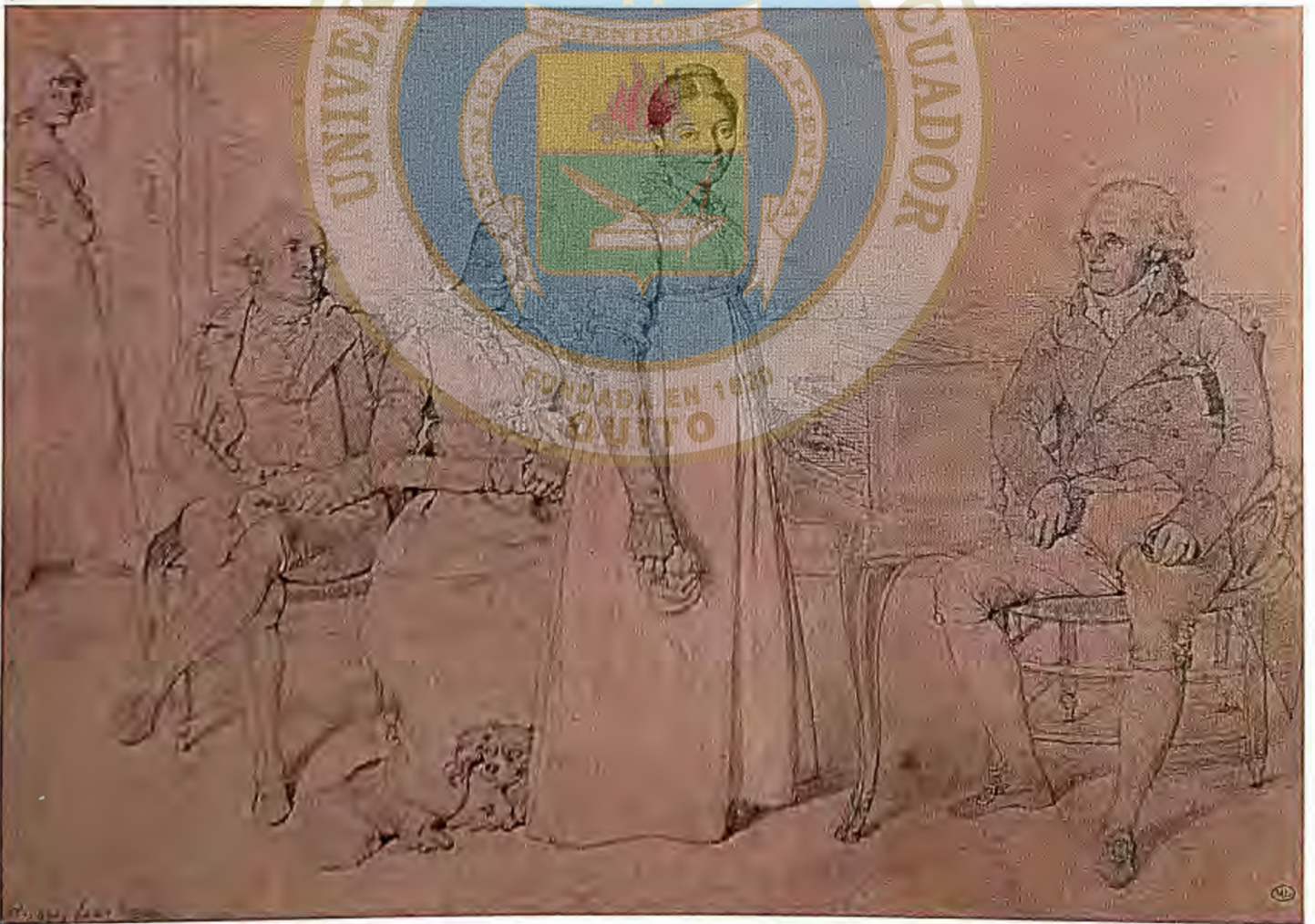
La pintura de Historia comprendía la representación de narraciones de la Antigüedad clásica romana y griega, pero también de la Historia Sagrada. Ingres estudió el modelo de su maestro David y profundizó en su composición *El Juramento de los Horacios* (ilustr. pág. 16), una de las obras cumbre del neoclasicismo francés. Con este lienzo, Jacques-Louis David —aún un joven artista— había ganado en 1784, además de la codiciada beca para Roma que concedía anualmente como primer premio la Escuela de Bellas Artes de París, también mucho prestigio. La clara y pulcra composición de las figuras en el espacio y el remarcado de los contornos y de los cuerpos la recogió Ingres para sus propias composiciones.

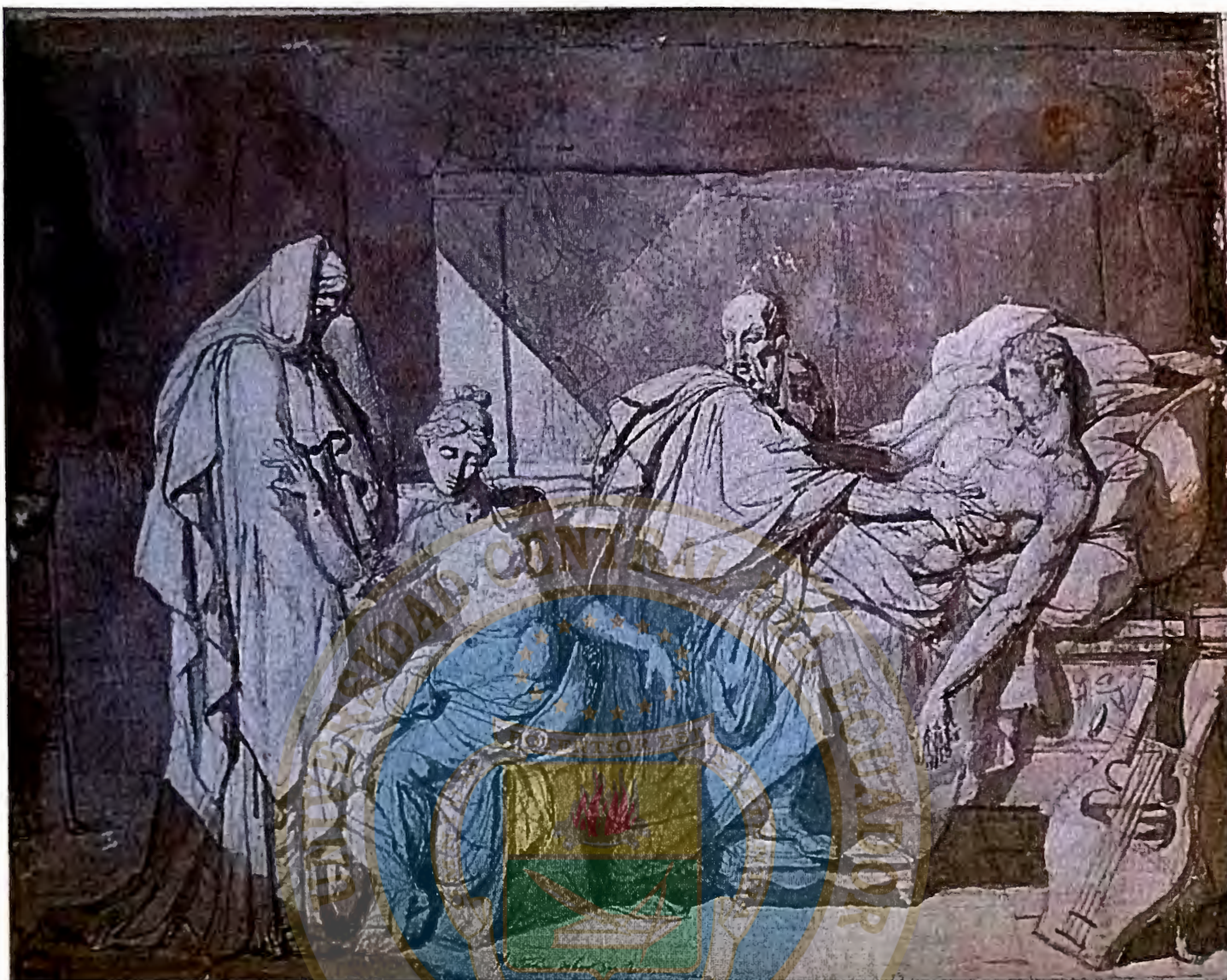
Familia Forestier, 1806

Lápiz sobre papel, 23,3 x 31,9 cm

París, Musée National du Louvre, Département des Arts graphiques

La mujer joven del primer plano, era Julie Forestier, la prometida de Ingres hasta 1807. Rompió el compromiso porque quería quedarse más tiempo en Roma.





En 1801 participó por segunda vez en el concurso de Roma y lo ganó con el lienzo *Los embajadores de Agamenón en la tienda de Aquiles* (ilustr. págs. 18–19). Por mucho que Ingres se orientara en esta época por David y otros modelos, ya comienzan a apreciarse características estilísticas propias: concede mayor importancia a las figuras individuales que al argumento y sigue un trazo de líneas fijado por criterios artísticos. Los contornos cobran cualidades nuevas, gráficas.

La estancia de Ingres en Roma comenzó en 1806; pronto se manifestó que no abandonaría Italia, como se había previsto inicialmente, después de un corto período (ilustr. pág. 14). En 1806 estaba encolerizado y decepcionado por la crítica de las obras que había presentado en el Salón. La inmensa mayoría de los críticos había rechazado su *Napoleón I en su trono* (ilustr. pág. 64) y condenado los retratos de la Familia Rivière (ilustr. págs. 8, 9, 11) como extraños, góticos o bárbaros. Los críticos de arte malentendieron las intenciones de Ingres que se expresan en la deformación anatómica y reproducción espacial no correcta de Madame Rivière como falta de capacidad artística. El pintor se consideró injustamente tratado por lo que juzgaba una crítica incompetente y envidiosa, y se sintió humillado. Ahora bien, esa crítica no le produjo ninguna duda respecto a su arte; todo lo contrario: le afianzó en su idea de que la composición y la estructura

Antíoco y Estratónica, hacia 1800
Lápiz y difuminado sobre papel, 32 x 40 cm
Boulogne-sur-Mer, Musée des Beaux-Arts

Hasta el final de su vida, Ingres representó la historia de Antíoco y Estratónica una y otra vez, en diferentes versiones.

Cristo entrega a San Pedro las llaves del Paraíso, 1820

Óleo sobre lienzo, 280 x 217 cm.
Montauban, Musée Ingres

La ciudad de Pedro y sede de sus sucesores es Roma, donde Ingres vivió durante 25 años.

El Juramento de los Horacios (según Jacques-Louis David), hacia 1801

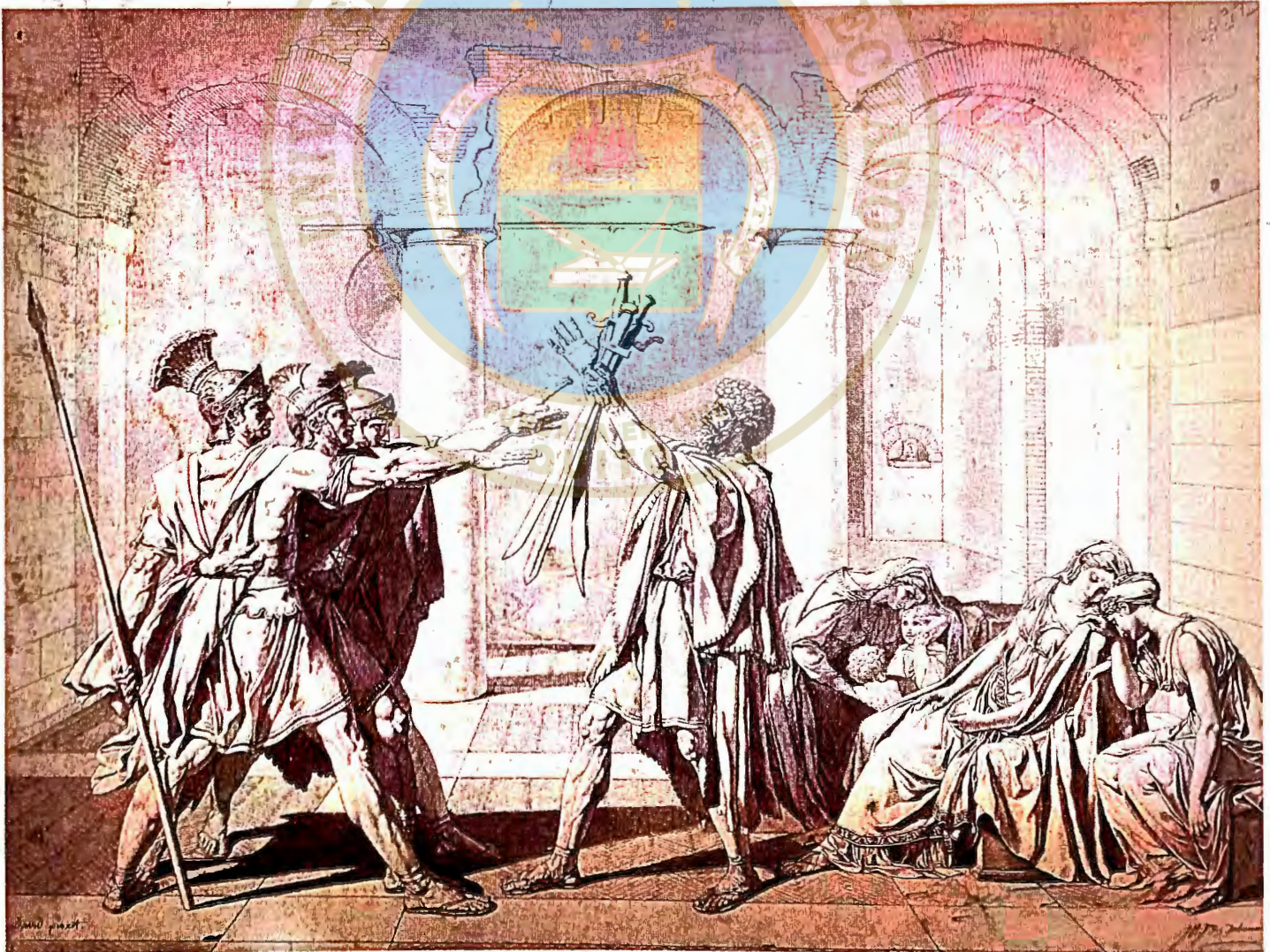
Lápiz, difuminado y aguada sobre papel,
53,4 x 69,5 cm.
París, Musée National du Louvre

Ingres hizo este dibujo cuando todavía era discípulo de Jacques-Louis David.

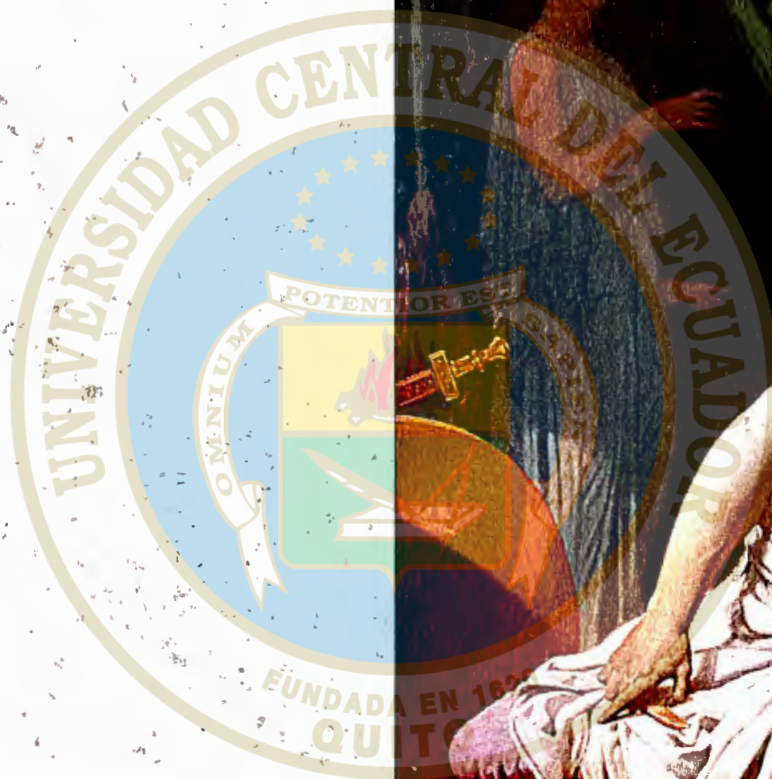
lineal de un cuadro poseían absoluta prioridad. La consecuencia de esta idea era una representación superficial, bidimensional. En Ingres, todo, también las leyes de la anatomía y de la perspectiva espacial, se encontraba al servicio de la línea y de la composición.

La fascinación del entorno romano le distrajo de la humillación que había sentido. Las vistas de la ciudad de Roma que dibujó Ingres hablan por sí mismas (ilustr. pág. 7); muchos elementos los utilizó también para sus retratos, introduciéndolos como fondo (ilustr. pág. 24). Italia le ofrecía, con Miguel Ángel y Rafael, a los grandes maestros del Renacimiento; pero Ingres se interesó además por el arte italiano de siglos anteriores, lo cual resultaba más bien fuera de lo común para el gusto de la época. La caracterización de su estilo como «gótico» no parece totalmente injustificada, pues realmente sentía predilección por la superficialidad algo rígida y lineal, por una especie de estilización medieval que puede observarse en el arte de los siglos XIV y XV.

En su condición de becario, Ingres envió con regularidad cuadros a la Academia de París, para documentar sus progresos. Sin embargo, muchas obras fueron criticadas con los reparos que ya se habían expresado en 1806. En 1810, una vez finalizada la beca, se trasladó a un taller propio, pero se mantuvo siempre fiel a la







Los embajadores de Agamenón en la tienda de Aquiles, 1801

Óleo sobre lienzo, 110 x 155 cm

París, École nationale supérieure des beaux-arts

Con este óleo, Ingres convenció a la Academia del Arte de París y ganó la codiciada beca para la Academie de France en Roma.







ILUSTR. IZQUIERDA:

Jacques Marquet, Barón de Montbreton de Norvins, 1811

Lápiz sobre papel, 26,6 x 21,2 cm
Richmond (VA), Virginia Museum of Fine Arts,
The Adolph D. and Wilkins C. Williams Fund

En comparación con el retrato oficial, el dibujo subraya el carácter personal del modelo.

ILUSTR. DERECHA:

Jacques Marquet, Barón de Montbreton de Norvins, 1811

Óleo sobre lienzo, 97,2 x 78,7 cm
Londres, The National Gallery

Tras la caída de Napoleón en 1814, Ingres repintó el busto de su hijo, el rey de Roma, en este retrato del jefe de la policía romana.

Academia. Que no volviera a París se debió quizá a la acerba crítica que había sufrido al exponer *Júpiter y Tetis* (ilustr. pág. 12) en el Salón.

Además de retratos del círculo de la sociedad francesa en Roma (ilustr. págs. 20, 21), Ingres realizó con especial gusto encargos para cuadros de Historia. Además de la representación de *La Capilla Sixtina* (ilustr. pág. 27) —un tema marcadamente romano— pintó el *Sueño de Ossian* (ilustr. pág. 80), previsto para el techo del dormitorio imperial en el Palacio napoleónico de Roma.

El cuadro de Historia de los años romanos de Ingres que mayor éxito tuvo, *Cristo entrega a San Pedro las llaves del Paraíso* (ilustr. pág. 17), colgaba en el convento de Santissima Trinità dei Monti. Las pocas personas que lo veían, lo admiraban; pero las obras que enviaba el artista a París, para participar en el Salón, como *Roger liberando a Angélica* (ilustr. págs. 22–23), despertaron críticas negativas.

Cristo entrega a San Pedro las llaves del Paraíso era un cuadro de altar para la iglesia-convento francesa en Roma, que desde la época de la Revolución estaba muy descuidada y que, por encargo del embajador francés Pierre-Louis Comte de Blacas, se había restaurado en 1817. Los becarios de la Academia recibieron

encargos para la decoración de la iglesia. Esas obras sustituían los trabajos regulares que la Academia enviaba a París, por lo que cumplían un doble objetivo: documentaban en París los progresos de los artistas en ciernes y, al mismo tiempo, les proporcionaba la oportunidad de darse a conocer en Roma. Al margen de que se trataba de un encargo, el tema de la entrega de las llaves a San Pedro, también estaba relacionado con su vida en Roma, la ciudad de San Pedro y sede de su sucesor.

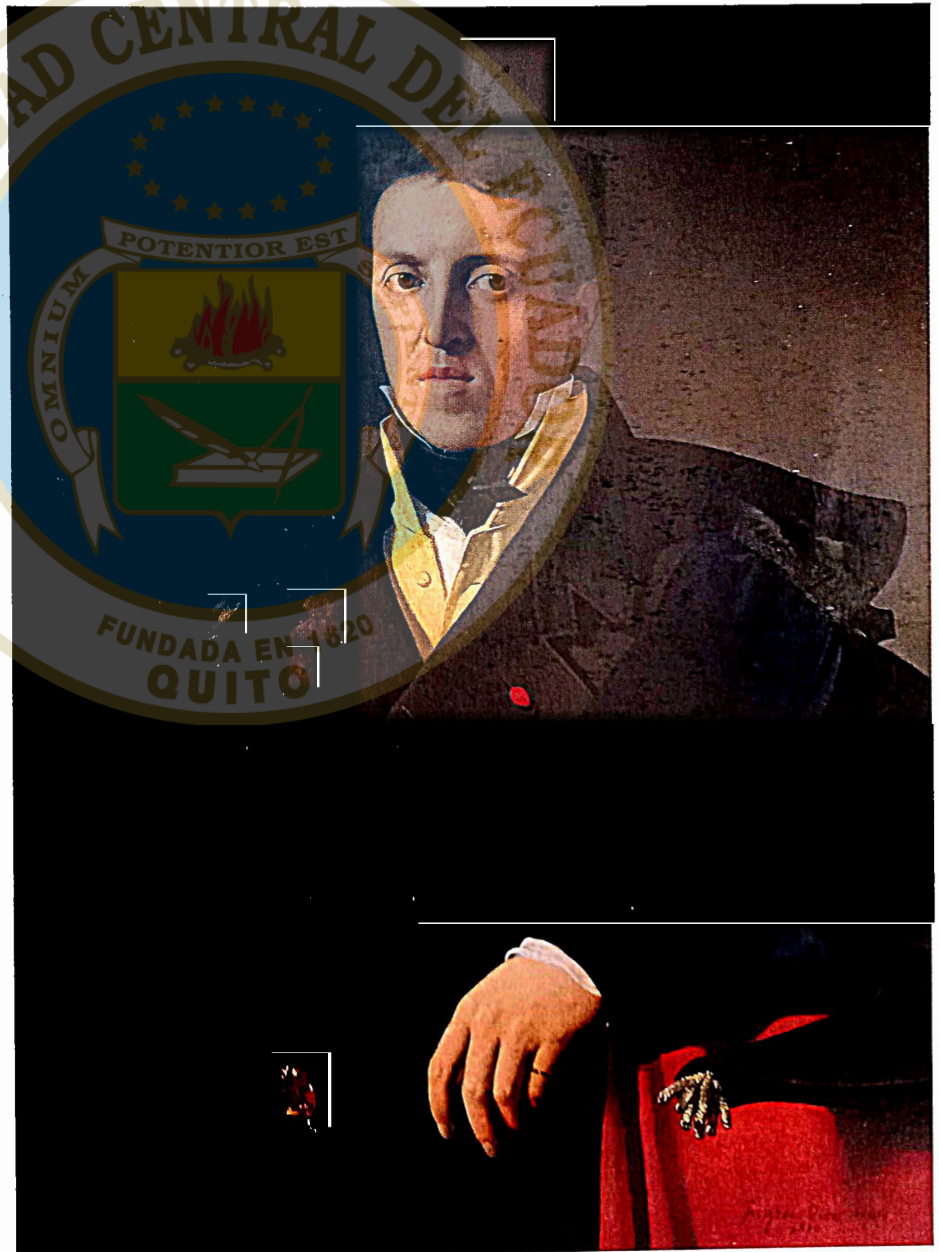
Por ser un cuadro de altar, tenía una función pública, religiosa; el formato estaba fijado. Como Ingres estaba interesado en transmitir al observador un mensaje de la fe, empleó mucha energía en la representación de la entrega de las llaves: renunció a una composición de muchas figuras y se concentró en Jesús y en unos cuantos discípulos. Si bien se orientó por los modelos que habían proporcionado Rafael y Poussin con sus representaciones del mismo tema, no podía partir de la base de que lo que para aquellos aún era algo tácito no debiera mos-

Marcotte d'Argenteuil, 1810
Óleo sobre lienzo, 93,5 x 69,3 cm
Washington (DC), National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection

Charles Marcotte, Inspector General de Montes y Vías Acuáticas en los territorios de Italia ocupados por los franceses, allanó a Ingres el camino hacia la cúpula de la Administración francesa en Roma y se convirtió en uno de sus promotores de por vida.



Facultad de Artes
BIBLIOTECA







Roger liberando a Angélica, 1819.
Óleo sobre lienzo, 175 x 190 cm
París, Musée National du Louvre

En su «Orlando Furioso», Lodovico Ariosto narra la historia de la princesa china Angélica, la mujer más bella del mundo, que había sido ofrecida a un monstruo marino en la costa del Mar de Irlanda cuando Roger la liberó.



Marie-Joseph-Honorée Lethière y su hijo Lucien, 1808

Lápiz sobre papel, 24,1 x 18,7 cm

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art,

H. O. Havemeyer Collection, Bequest of

Mrs. H. O. Havemeyer, 1929 (29.100.191)

La esposa y el hijo del entonces Director de la Academia francesa en Roma se encuentran de pie en el jardín de la Academia, que se reproduce al fondo, a la izquierda. Es uno de los primeros dibujos de Ingres en los que incluyó una vista de ciudad.

Roger liberando a Angélica, 1859

Óleo sobre lienzo, 97 x 75 cm

São Paulo, Museu de Arte

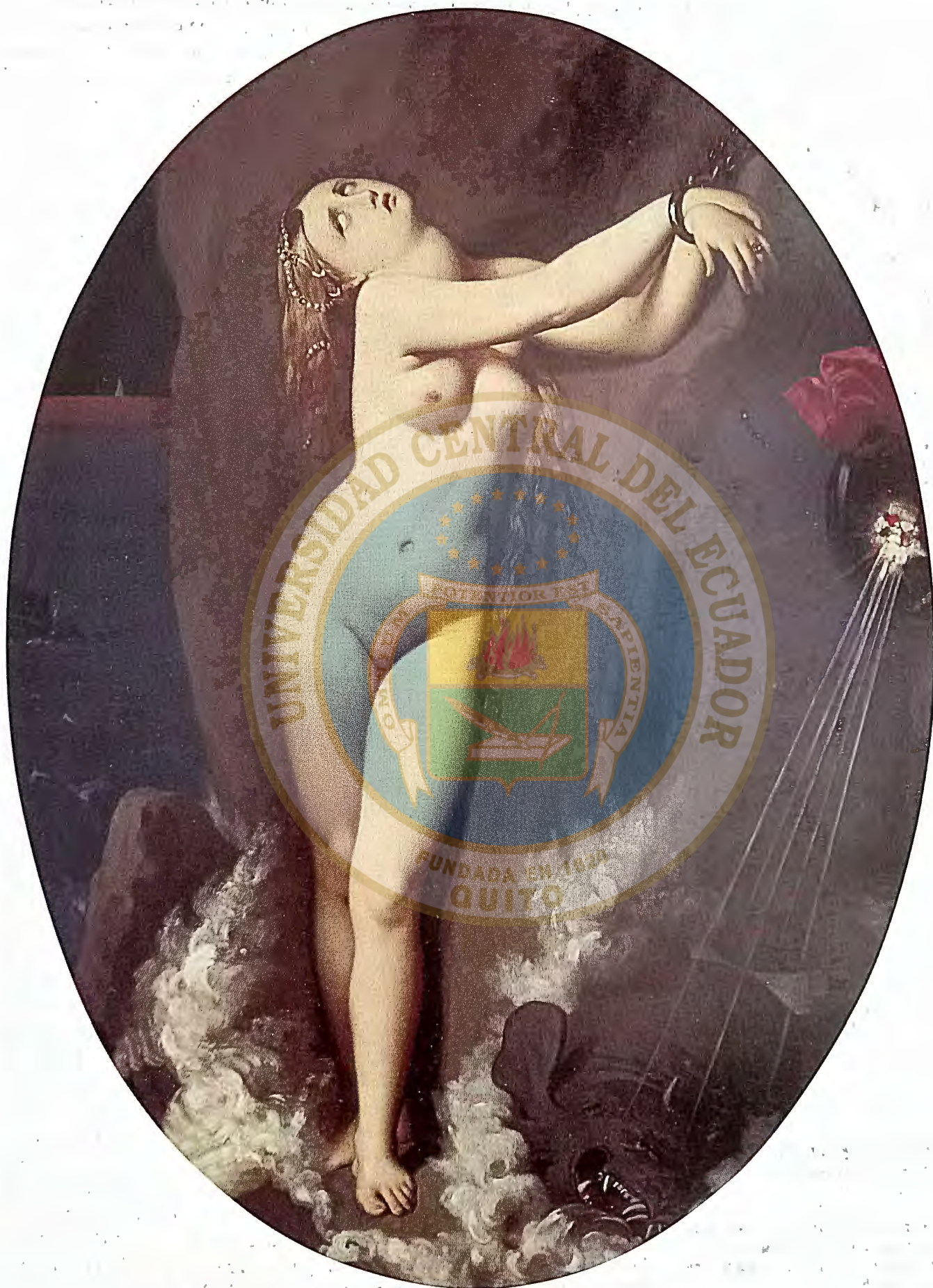
En esta segunda versión, Roger ha desaparecido. Se hace patente que Ingres intenta representar la figura de Angélica en una postura que responde al ideal de belleza del pintor.

trarse explícitamente: que el observador cree que Jesús de Nazaret es el Hijo de Dios. Por esto, colocó a Jesús más en el centro que el acontecimiento de la entrega de las llaves: el punto central lo ocupa la figura de Jesús, frontalmente a la superficie del cuadro; a su lado, de perfil, San Pedro. Detrás se encuentra Mateo, con una túnica roja. Mateo sirve de testigo ocular, que relatará la escena por escrito; de este modo, lo visible hace referencia a la tradición escrita. Ingres ha detenido el tiempo al representar dos sucesos del Evangelio de San Mateo al mismo tiempo. El primer suceso es la denominada Confesión de San Pedro: Jesús pregunta a sus discípulos por quién le tienen, y Pedro es el único en responder: Tú eres Cristo, el Hijo del Dios vivo. El segundo sucedido es posterior, cuando Cristo, al apóstol que hasta entonces se llamaba Simón Barjona (hijo de Jonás) lo denomina «Pedro», y le entrega las llaves. Ingres intentó trasladar las dos acciones, los dos diálogos, al medio visual de la pintura. Jesús dirige su mirada hacia lo alto, para ilustrar su procedencia. El gesto —una mano hacia arriba, la otra señalando hacia abajo— representa la promesa de Jesús a Pedro: así en el cielo como en la tierra. Al mismo tiempo, el hecho de que la mano indique hacia abajo se debe también a que en ese momento Jesús le entrega las llaves a Pedro.

Las llaves actúan como un puente entre el cielo y la tierra, en esa diagonal llena de tensión y de significados, que define la composición de Ingres. Se trata de la unión y la transición entre el poder divino, celestial, y el mundo terreno. Y con ello no se piensa únicamente en el poder celestial cristiano. En los dioses paganos Júpiter y Tetis Ingres utilizó la misma confrontación entre vista frontal y perfil. La encarnación de lo divino —Jesús o Júpiter— asume una posición frontal para el observador; ante ella se arrodilla el «principio» terreno, Tetis o Pedro, de perfil. Tetis y Pedro descansan la cabeza en la nuca y se mueven hacia arriba. Que no es un movimiento «normal», sino que significa un ser alzado espiritualmente, lo subrayan las particularidades anatómicas: a Tetis parece que se le sale el brazo, extremadamente extendido, mientras que Pedro dobla el dedo del pie, que mantiene dolorosamente presionado contra el suelo. ¿Es el dolor el precio del paraíso al que Tetis y Pedro quieren tener acceso?

Esa detención del tiempo se convirtió en una especie de seña de identidad en el estilo de Ingres, que aparece en muchas de sus obras. Era lo contrario a lo que se esperaba generalmente de un artista académico de su tiempo. Su maestro, Jacques-Louis David, habló del problema de representar una narración dinámica en una imagen estática. David solucionó el conflicto con un método de validez universal: centrar su atención en el momento justo anterior al acontecimiento decisivo. El momento «anterior» contiene un estímulo para el correr del tiempo, pues el observador reflexiona sobre cómo ha de continuar la escena representada, qué consecuencias podría tener. Por el contrario, Ingres tiene la sorprendente tendencia a presentar cosas, figuras y acciones al mismo tiempo y con la misma cercanía. De este modo surge una carencia de movimiento, una tranquilidad, como si el espacio y el tiempo ya no proporcionaran puntos de referencia válidos. Ingres no representaba este mundo; sus figuras proceden de otra esfera, celeste o legendaria. Figuras de ensoñación o de una fantasía extraterrestre, que en ocasiones no se reconocen como tales a primera vista, pueblan el mundo de sus obras.

En *Roger liberando a Angélica* Ingres mezcló el mundo figurativo de la epopeya «Orlando Furioso» del poeta italiano Ariosto con sus propias imaginaciones. Nuevamente se superponen diferentes acontecimientos, lo que produce una extraña tranquilidad. Roger intenta matar al monstruo y Angélica lucha para escapar a la bestia. Sin embargo, ambos dan la impresión de estar paralizados.

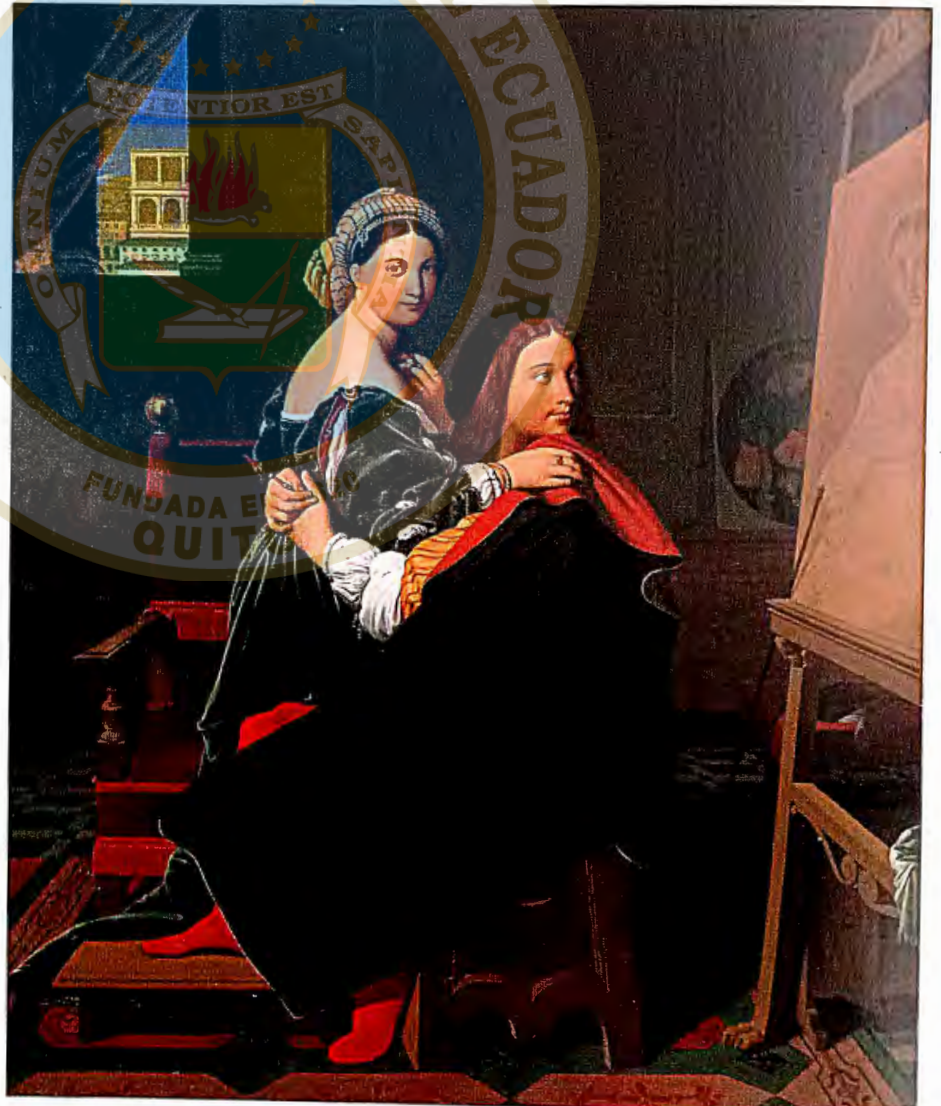




Autorretrato (según Rafael), 1820–1824
Óleo sobre lienzo, 43 x 34 cm
Montauban, Musée Ingres

En Florencia, Ingres copió tres obras de su gran modelo, Rafael; entre otras su autorretrato.

Angélica no se percibe de la presencia del caballero y Roger no mira ni a esta ni al monstruo, sino hacia abajo, a su lanza. La pose contorsionada de Angélica reproduce al mismo tiempo un momento anterior, que interpreta lo sucedido posteriormente. A esto precede que Roger la ve; lo que se le ofrece a la vista es — según Ariosto — como una estatua de mármol en un paisaje costero desolado. Angélica intenta ocultar su desnudez al caballero que cae repentinamente del cielo montado sobre un hipogrifo, y se aparta de su salvador. El hipogrifo parece querer hundir sus afiladas garras en su carne blanca. ¿Es el llamativo retroceso de Angélica quizá una reacción al golpe del caballero? La agresión se dirige también contra Angélica e interpreta lo que sucede a continuación: el salvador y liberador de Angélica se convierte poco después en su violador; en cualquier caso, Roger intenta hacer violencia a Angélica, pero es impedido a realizar lo que se proponía. No consigue quitarse la coraza, como tampoco había logrado matar al orco con la lanza. La historia de Ariosto contiene un elemento casi de parodia al comparar la lucha entre Roger y el orco con la lucha entre la mosca y el perro. Ingres sigue esa parodia, pues la exagerada longitud de la lanza —comprendida como símbolo fálico— causa un efecto ridículo. Toda la acción parece invertirse: ¿no es el orco el que ha asido la lanza del caballero e intenta bajarlo? El esfuerzo



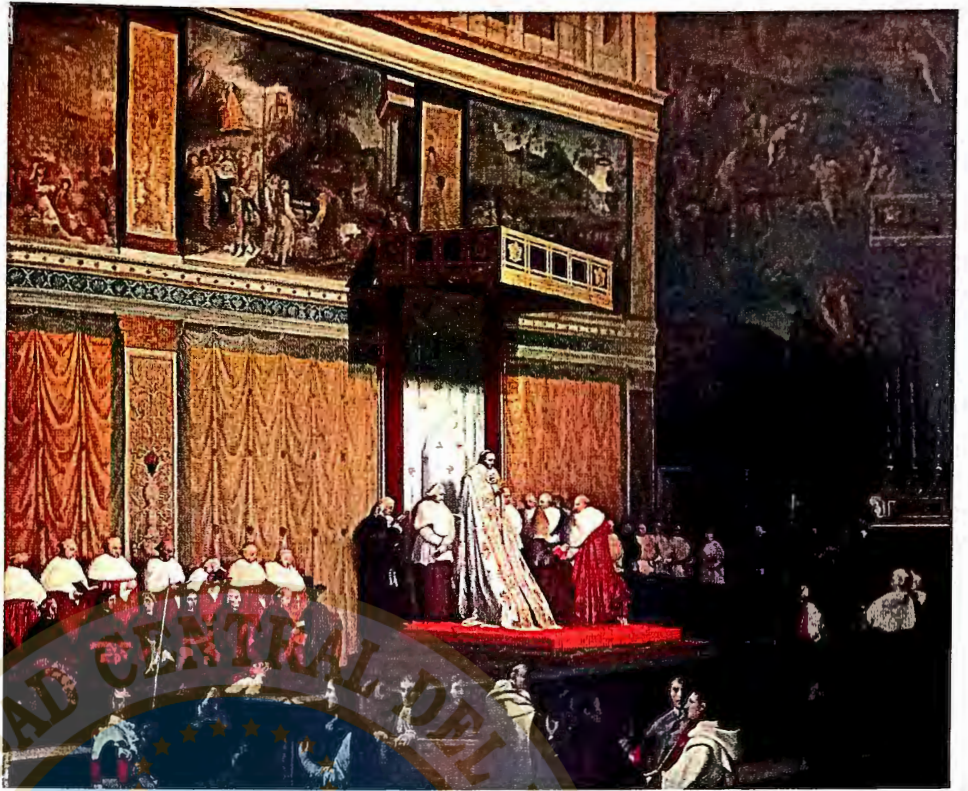
Rafael y la Fornarina, 1814
Óleo sobre lienzo, 68 x 55 cm
Cambridge (MA), Fogg Art Museum

El hecho de representar escenas de la vida de artistas famosos decía mucho de la autoestima que Ingres tenía de sí mismo como artista. La Fornarina, modelo de Rafael, aparece en su propia obra como Odalisca con turbante.

La Capilla Sixtina, 1814

Óleo sobre lienzo, 74,5 x 92,7 cm.
Washington (DC), National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection

Al fondo de la Misa con el Papa Pío VII puede verse parte del famoso fresco renacentista *El Juicio Final* de Miguel Ángel.



del hipogrifo, ¿no es el intento de oponerse a esa atracción hacia la profundidad? Y el joven caballero, ¿no parece más bien andrógino que masculino?

La connotación sexual se traslada y parece saltar de una figura a otra. Del mismo modo salta la mirada del observador de un lado a otro, por encima de los puntos vacíos que hay entre las figuras, de fuerte presencia, que casi se podrían tocar. Ingres da al observador una posición voyeurista frente a Angélica; esta, mientras Roger y el orco luchan entre sí, parece «pertenecer» únicamente al observador. Al ocultar su desnudez a la mirada de Roger, se expone a las miradas del observador. El observador se ve dividido entre la compasión con la situación de Angélica y el placer de verla sufrir así.

Ahora bien, no son las asociaciones sexuales ni el aspecto sadista lo que, a los ojos de los críticos del siglo XIX, produjeron el fracaso de este cuadro, sino la falta de unidad de acto. La disociación del argumento y el aislamiento de las figuras causaban entonces un efecto de incompreensión, si es que no aparecían amenazadoras al observador. Este efecto queda subrayado por los espacios en blanco que Ingres introdujo conscientemente siguiendo el modelo de Rafael. En la *Escuela de Atenas* de Rafael, como anotó Ingres, el centro es sencillamente un espacio en blanco. Rafael y la Antigüedad clásica, así lo subrayó una y otra vez el artista, eran sus grandes modelos.



Entre Italia y Francia

Ingres pasó 25 años de su vida en Italia. Asimiló el arte italiano, sobre todo el del Renacimiento, tan profundamente como el neoclasicismo francés que había conocido en París. A pesar de estar fuertemente marcado por los modelos franceses e italianos, Ingres fue también un hombre de su tiempo.

En Italia pasó dos fases largas de su vida: en condición de becario y joven pintor, de 1806 a 1824, y como Director de esa misma institución, la Académie de France romana, de 1834 a 1841. Aunque estuvo en Roma en dos fases muy distintas —la primera, siendo estudiante; la segunda, Director—, las circunstancias fueron similares: las dos salidas de París, en 1806 y 1834, estuvieron acompañadas por decepciones, pues las obras que en una y otra ocasión había enviado para la exposición de la Academia, el anual Salón parisino, habían sido acogidas negativamente por la crítica. La vida en Roma proporcionó a Ingres la suficiente distancia frente a esas críticas que cargaban sus nervios y a las prisas de la vida en París. Roma ofrecía la posibilidad de serenarse y aprovechar el tiempo para concentrarse en las cosas que realmente le importaban. De hecho, los 18 años de su primera estancia en Italia fueron los más productivos de su vida. Pero, independientemente de esto, Ingres siempre trabajó mucho e intensamente. Los dos regresos a París, en 1824 y 1841, se caracterizaron por el triunfo de su arte.

La vida de Ingres en Roma, en la Via Gregoriana, fue plasmada en 1818 por un amigo, Jean Alaux (ilustr. pág. 30). En el lienzo está también representada la primera esposa de Ingres, con quien se casó a los 33 años en Roma, Madeleine, de soltera Chapelle. Numerosos retratos nos han transmitido a Madeleine (ilustr. págs. 34, 35), y parece que los jóvenes esposos desarrollaron desde un primer momento un fuerte cariño mutuo, a pesar de que en el momento de casarse apenas se conocían. Después de que en 1814 tuvieran un hijo que nació muerto, el matrimonio no tuvo más hijos.

Hasta la caída del Imperio Napoleónico en 1814, la familia imperial fue un cliente importante para Ingres (ilustr. pág. 32). Después tuvo que conformarse con encargos de retratos de turistas que se encontraban en Italia haciendo la «grand tour», y se ganó la vida con escenas de género de pequeño formato (ilustr. págs. 33, 36–37). En 1820 se encontraba en el punto más bajo de su carrera. Con la salida de los franceses de Roma perdió una importante fuente de ingresos; a pesar de que París, tras la restauración borbónica, ofrecía expectativas

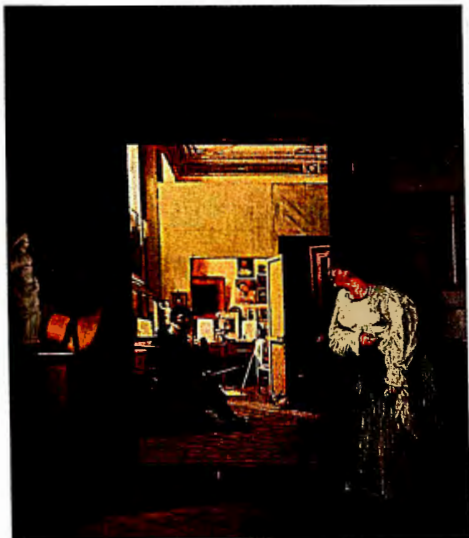


Carlos X vestido para la coronación, 1829/30
Óleo sobre lienzo, 129 x 90 cm
Bayona, Musée Bonnat

Carlos X fue destronado en la Revolución de julio de 1830.

Mártirio de Santo Sinforiano, 1834
Óleo sobre lienzo, 407 x 339 cm
Autun, Catedral de Saint-Lazare

Poco antes del martirio de Santo Sinforiano, ante las puertas de Autun, su madre se inclinó por el muro de la ciudad y gritó: Vita non tollitur, sed mutatur.



Jean Alaux

El estudio de Ingres en Roma, 1818

Óleo sobre lienzo, 55,5 x 46 cm

Montauban, Musée Ingres

claramente mejores de recibir encargos públicos, se dirigió en primer lugar a Florencia, donde pasó cuatro años. Su amigo de juventud y compañero de estudios Lorenzo Bartolini había encontrado trabajo en su ciudad natal, Florencia, y tenía una existencia asegurada, todo lo contrario a Ingres, quien —en contra de lo que esperaba— no recibía suficientes encargos de turistas ricos. Madeleine Ingres describiría más tarde su situación en Florencia con las siguientes palabras: «¿Puedes creer que en Florencia muchas veces no teníamos pan en casa y que el panadero ya no nos fiaba?».

Que Ingres recibiera en 1820 un nuevo encargo del Ministerio francés del Interior se debió probablemente tanto a su amigo Gilibert (ilustr. pág. 49) de Montauban como al Comte de Blacas. Era nuevamente un tema religioso, lo cual se debió al éxito de *Cristo entrega a San Pedro las llaves del Paraíso* (ilustr. pág. 17). El pintor había de realizar, para la Catedral de Montauban, un cuadro de altar de gran formato con el *Voto de Luis XIII* (ilustr. pág. 69). Este lienzo, que se presentó en el Salón de 1824, le allanó el camino de regreso a París.

Para gran contento de Ingres, el *Voto de Luis XIII* gozó de una calurosa acogida entre la crítica parisina; se le consideró como sucesor de Rafael y como contrapeso a la creciente influencia de los románticos. Este óleo fue considerado como su primera gran obra maestra. A finales de 1824, Ingres vivió un cambio espectacular de su carrera, algo inaudito. En solo unos meses se convirtió en uno de los artistas más aclamados de su generación (ilustr. pág. 95 arriba). Había vuelto a la escena en el momento preciso con el tema preciso, la unión de la Iglesia y el Estado. Ahora recibió un auténtico aluvión de encargos. Ya antes de que se clausurara el Salón de 1824, recibió del gobierno un nuevo encargo para un cuadro religioso monumental. El *Martirio de Santo Sinforiano* (ilustr. pág. 28) estaba destinado para la catedral románica de Autun. En 1825 le fueron encargados a Ingres cuadros históricos para la Maison du Roi. Poco después, en mayo del mismo año, era uno de los pocos artistas invitados a participar en la ceremonia de coronación de Carlos X y a producir un álbum con ese motivo (ilustr. pág. 29). También la *Apoteosis de Homero* (ilustr. págs. 40–41), destinada a decorar el techo del Louvre, le fue encargada en 1826. En los diez años siguientes —que pasó, hasta 1834, en París— Ingres pudo realizar pocos retratos. De ese período solo datan cinco óleos y aproximadamente 75 dibujos; la mayoría de ellos eran hojas de recuerdo personal.

No todos los encargos de esa época fueron realizados por el propio Ingres; por un lado, porque Carlos X solo se mantuvo en el poder hasta el verano de 1830; por otro, porque Ingres estaba ocupado con otras tareas: en el otoño de 1825 había abierto una Escuela de Arte en París, donde enseñaba y trabajaba como había aprendido en su propia época de aprendiz en el estudio de David. La Escuela de Ingres tuvo mucho éxito; pronto se convirtió en una de las instituciones más grandes y de mayor influencia de París. Además, en 1829 fue elegido profesor de la Academia de Arte, de la que en 1833 era Vicepresidente y en 1834 Presidente. Este vertiginoso ascenso le produjo reconocimiento público, prestigio y naturalmente también seguridad material y una vida confortable. Cuanto más ascendía en la jerarquía, tanto más estrechos eran los límites entre los que se movía su creatividad. No se cumplió su deseo de gozar de una mayor libertad artística e independencia. Las obligaciones pedagógicas, académicas y sociales le costaban mucho tiempo, por lo que en esos años parisinos Ingres pintó poco (ilustr. pág. 31).

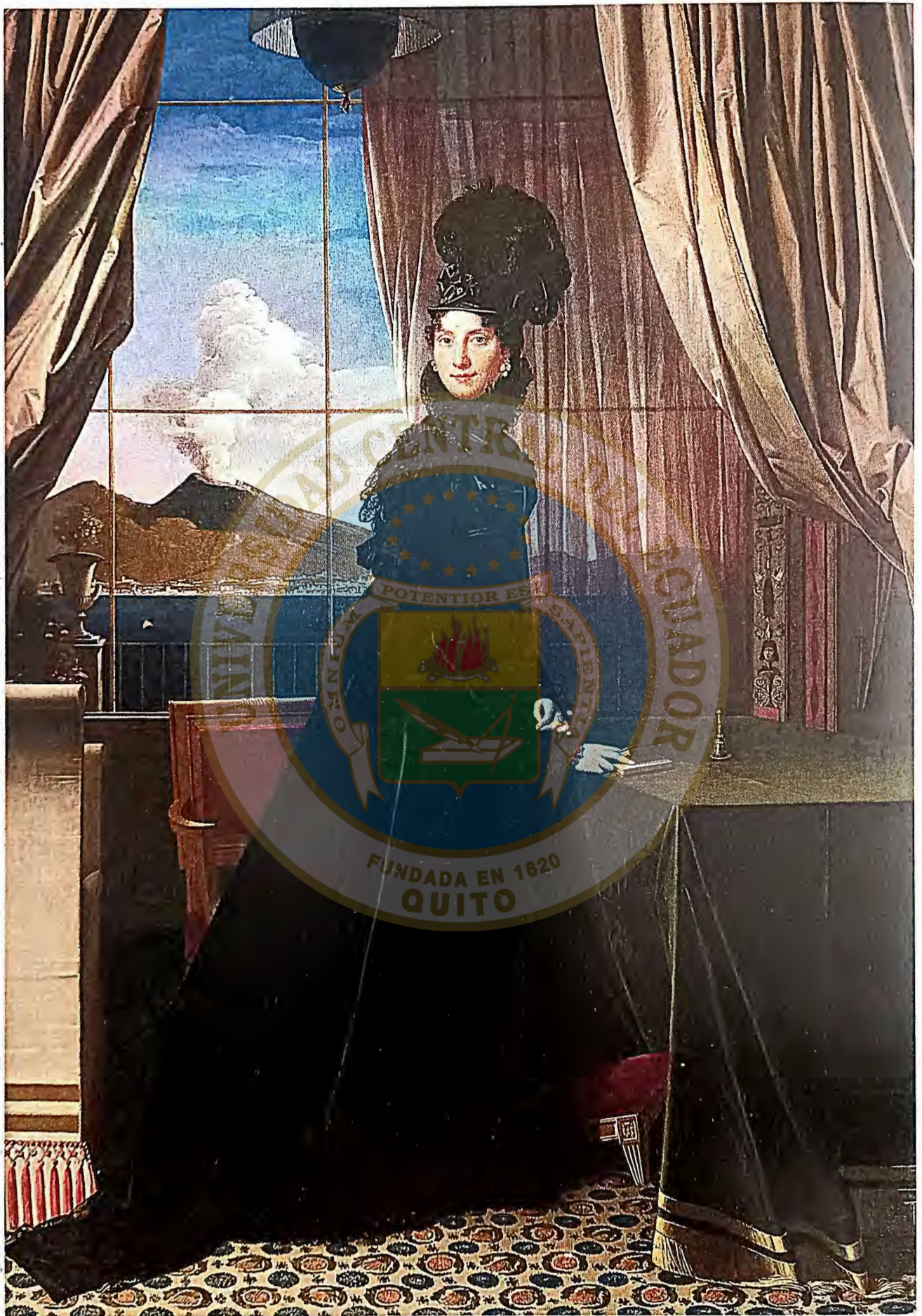
Los acontecimientos políticos, en particular la revolución de julio de 1830, le decepcionaron. Los tres días de luchas callejeras habían comenzado como pro-

La pequeña bañista, denominado *Interior de un hárén*, 1828

Óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm

París, Musée National du Louvre





testa contra el gobierno cada vez más déspota, de Carlos X. Ingres se mantuvo alejado de las luchas; únicamente pasó una noche sin dormir, con otros profesores y unos cuantos voluntarios, en los locales del Louvre, para proteger la colección real de posibles ataques. A pesar de que, debido a los generosos encargos que había recibido por parte del gobierno borbónico, gozaba de protección, no se encontraba entre los monárquicos fieles al régimen. Saludó con entusiasmo el final de la Restauración; a su amigo Gilibert escribió: «Regocijémonos de estos maravillosos acontecimientos ... ¿Ha habido en la Historia nunca algo igual? ¿Cómo somos? ¿Como nosotros mismos!» Pero el entusiasmo de Ingres no se mantuvo durante mucho tiempo, pues acabó por imponerse no un sistema republicano, sino una monarquía reformada; solo cambiaron las personas: al trono subió Luis Felipe de Orleans, un primo de Carlos X.

Pero Ingres tampoco estaba ya contento con su propia Escuela de Arte; a pesar de que el Estudio se convirtió —a comienzos de los años treinta del siglo XIX— en el centro de un movimiento estético. Los discípulos de Ingres, como Hippolyte Flandrin, cobraron reconocimiento público. En marzo de 1831, Ingres se lamentaba: «Puedo clamar cuanto quiera, que nadie me escucha. Rafael mismo podría venir y nadie le escucharía». En la cumbre de su carrera, en una ola de

Carolina Murat, 1814
Óleo sobre lienzo, 92 x 60 cm
París, colección particular

Carolina Murat, de soltera Bonaparte, era la hermana menor de Napoleón y la Reina de Nápoles. Encargó a Ingres la representación de una mujer desnuda yacente de espaldas: la *Gran Odalisca* (ilustr. págs. 72-73).



Don Pedro de Toledo besa la espada de Enrique IV, 1817
Óleo sobre lienzo, 39,5 x 50 cm
París, Musée du Petit Palais

Estas escenas de género de pequeño formato servían a Ingres para subsistir; con el denominado «estilo de trovador», respondían al gusto de los tiempos.



poder y prestigio, el pintor parecía deprimido, agotado. A esto contribuyó sin duda también el amplio debate público en torno a Ingres, como persona pública. El éxito de su contribución al Salón de 1833, el retrato de *Louis-François Bertin* (ilustr. pág. 59), y el gran interés que desató su arte fueron considerados por una parte de la prensa como injustificados, como debidos únicamente a su posición de poder.

En estos debates importaba cada vez menos su arte; en lugar de ello, se centraban cada vez más en su persona. El discurso artístico entre el romanticismo y el neoclasicismo adquirió un matiz político y terminó por ser sustituido por cuestiones de poder político. Se acusó a Ingres de luchar, con sus temas monárquicos y religiosos, con sus retratos de los borbones, en favor de la reacción conservadora. La prensa monárquica, por el contrario, le consideró como renovador del arte religioso y nacional en Francia. Se le representó, por un lado, como despota dictatorial e intolerante; por otro lado, como modelo de integridad profesional y cabeza del arte francés contemporáneo. Esa controversia aumentó incluso en el Salón de 1834 con su *Martirio de Santo Sinforiano*. El mundo artístico

Madeleine Ingres, de soltera Chappelle, 1814
Óleo sobre lienzo, 68 x 54 cm
Zúrich, Colección de la Fundación E.G. Bührle

Jean-Auguste-Dominique Ingres y Madeleine Chappelle contrajeron matrimonio el 4-12-1813 en Roma, después de haberse conocido por carta poco antes.



Madeleine Ingres, hacia 1824
Lápiz sobre papel, 15,6 x 12,5 cm
París, École nationale supérieure des beaux-arts

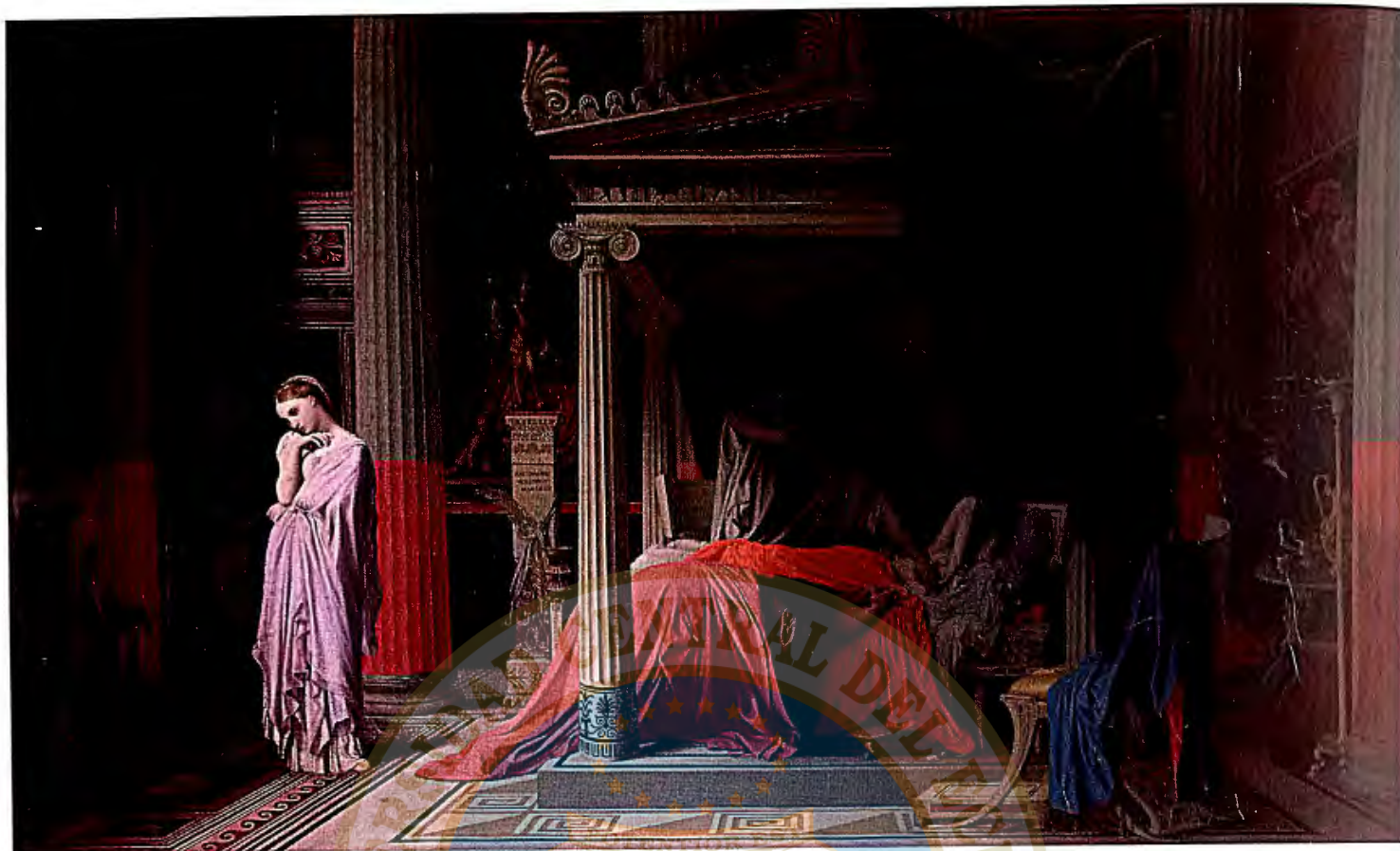






*Francisco I en el lecho mortal de
Leonardo da Vinci; 1818
Óleo sobre lienzo, 40 x 50,5 cm
París, Musée du Petit Palais*

La presencia de Francisco I en la muerte de Leonardo no está asegurada. Este óleo muestra más bien el ideal de Ingres respecto de la relación entre un artista admirado y el rey, como su mecenas.



Antíoco y Estratónice, 1840.
Óleo sobre lienzo, 57,2 x 98,1 cm
Chantilly, Musée Condé

Este óleo se llevó a cabo en un proceso de división del trabajo con la participación de discípulos de Ingres, que se ocuparon de pintar los accesorios y la decoración.

quedó dividido entre los que estaban a favor y en contra de su arte. En el culmen de las discusiones entre los diferentes partidos políticos, que para él resultaban inaguantables, Ingres se retiró a pasar unas vacaciones a Normandía. A su regreso ya no quiso tener nada que ver con la opinión pública: devolvió varios encargos oficiales y se negó a participar en el Salón de 1835. Ingres declaró que nunca más sería una persona pública.

A finales de 1834 ó comienzos de 1835, Ingres abandonó París para dirigirse a la Ciudad Eterna, donde asumió el cargo de Director de la Academia francesa en Roma. De este modo se dirigió a una especie de exilio voluntario, sin renunciar a una buena posición. Si bien, como Director de la Academia, seguía teniendo una repercusión significativa en la opinión pública, estaba lo suficientemente apartado de París como para servir de diana para sus enemigos. Después de este punto de inflexión en su carrera, Ingres desarrolló cada vez más un estilo personal, el denominado «Ingrismo», dentro del neoclasicismo.

En la Villa Medici, donde anteriormente había sido becario, Ingres disfrutó sin duda de la vida. Su trabajo le favoreció ejercer un influjo considerable sobre la élite de los jóvenes artistas franceses que la Academia enviaba a Roma. De este modo, Ingres pudo perseguir su objetivo de imponer en Francia sus ideas estéticas en realidad más fácilmente que en París. Cuando le dijeron que había cometido un «grave error» al trasladarse a Roma, Ingres respondería más tarde: «el «grave error» es de aquellos que me dejaron ir ...».

En Roma se concentró sobre la vida en la Academia, ayudó a sus estudiantes en todas las cuestiones e inició cursos de Arqueología. Bajo su dirección se amplió la biblioteca y se copiaron, para la École des Beaux-Arts, las 52 escenas bíblicas que pintó Rafael y sus discípulos para el Vaticano.

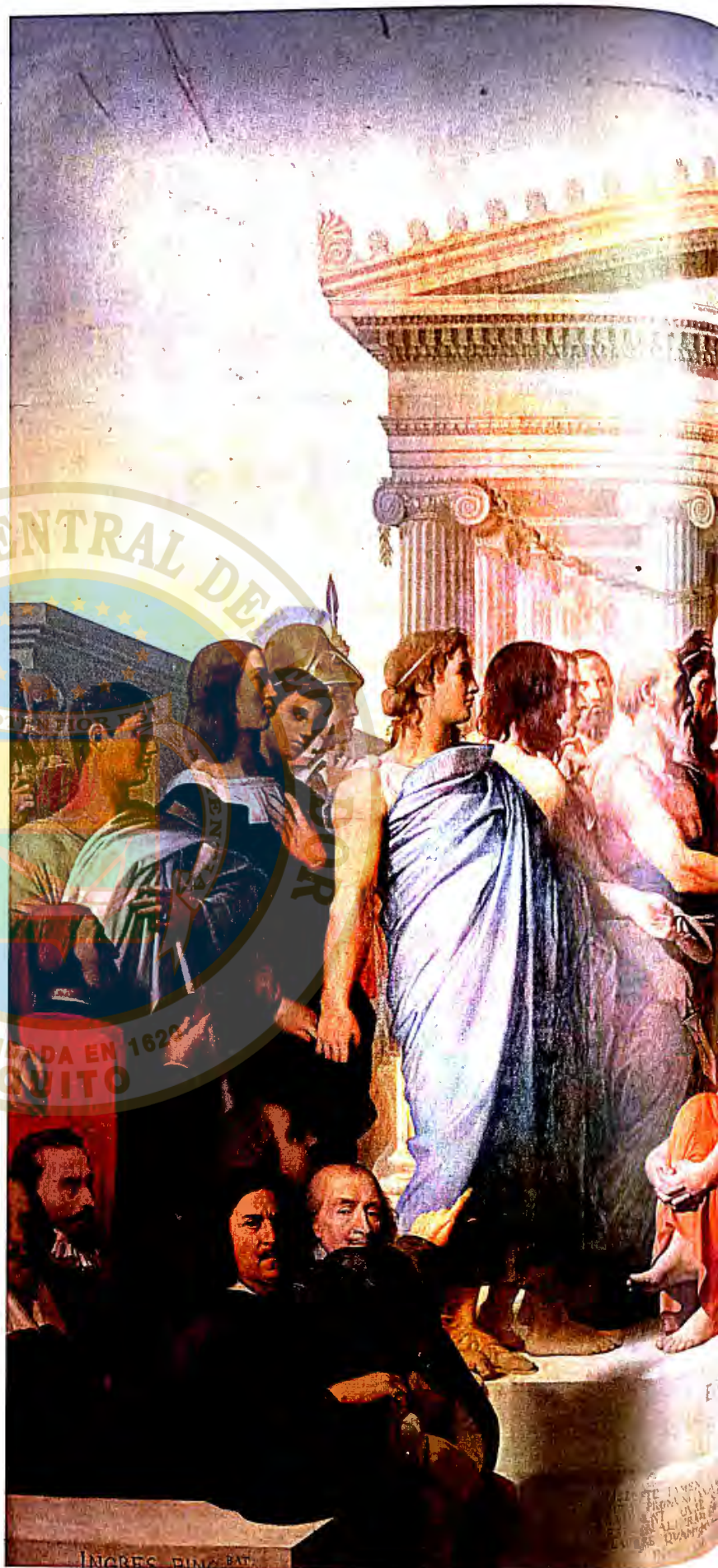
La vizcondesa Louise-Albertine d'Haussonville, 1845
Óleo sobre lienzo, 132 x 92 cm
Nueva York, The Frick Collection

Después de que Ingres, en 1842, recibiera el encargo de retratar al sucesor al trono francés, Ferdinand-Philippe, Duque de Orleans, no había para una familia monárquica mayor honor que ser retratado por el mismo pintor del príncipe.



Apoteosis de Homero, 1827
Óleo sobre lienzo, 386 x 515 cm
París, Musée National du Louvre

La corte del poeta griego Homero, que aparece entronizado de modo similar a una deidad, está compuesta por todos los artistas que Ingres admiraba especialmente. Abajo a la izquierda, señalando a Homero con el brazo, el pintor francés Nicolas Poussin.





Estudio de mujer acostada, hacia 1820 (?)
Óleo sobre lienzo, 30 x 48 cm
Londres, Victoria and Albert Museum

En este óleo, Ingres renuncia a todo «pretexto» para representar a una mujer desnuda, como en el caso de las bañistas o de escenas de la Antigüedad clásica, sino que se concentra exclusivamente en los contornos del cuerpo.



La Academia se convirtió en un lugar confortable y seguro, en el que se exigía trabajo y pasión por el arte, pero en el que también dominaba un ambiente de amistad y compañerismo. Como había hecho anteriormente en París, Ingres invitaba los domingos a los estudiantes a su casa, donde le gustaba organizar veladas de música. Uno de esos estudiantes era el joven músico Charles Gounod, a quien Ingres dibujó sentado al piano (ilustr. pág. 44 derecha). En esas ocasiones repetía sus ideas fundamentales: «el dibujo es la honradez del arte» o «no hay gracia sin fuerza»; la gracia y la fuerza eran, para Ingres, elementos complementarios de la belleza. La fuerza impedía que la gracia se convirtiera en sentimentalismo; la gracia preservaba a la fuerza de brutalidad y agresión. Solo la perfecta armonía entre esos dos elementos caracterizaba, según Ingres, el culmen del arte y el genio artístico.

Ingres no retomó el trabajo en obras propias hasta 1837: así surgieron *Antíoco y Estratónice* (ilustr. pág. 38) y *Odalisca con esclava* (ilustr. pág. 43). La odalisca durmiente fue el primer cuadro que Ingres terminó en Roma. Era una clara cita de la *Durmiente de Nápoles* de 1808, que Ingres complementó con copias según modelos ajenos. Sobre este proceso de trabajo, escribió en una carta: «Efectivamente, muchos elementos de este lienzo, si no incluso todos, proceden de dibujos, en ausencia de un modelo vivo (esto, entre nosotros), que —según tu modo de pensar, y también según el mío— resulta indispensable para dar vida a una obra, para hacer que su corazón lata».

¿Por qué hace latir la odalisca el corazón del observador? Invita a los ojos a seguir los contornos claros y turgentes del cuerpo, que destacan del fondo oscuro. Todos los sentidos están interpelados por esta visión: en la fuente, agua fresca; suena una suave música oriental y el olor aromático de la pipa de agua se aprecia aún en el ambiente. La mujer desnuda, extendida, ha dejado a un lado el abanico, lo cual parece una invitación erótica; el observador se deja cautivar por este mundo de cuentos orientales. La odalisca es una prisionera en sentido doble: por un lado está cautiva en un espacio sin salida, en las profundidades claustrofóbicas de un harén; por otro lado, está prisionera por el control pictórico preciso de Ingres, que se extiende a todos los detalles y que hace fluir sobre la superficie un brillo esmaltado. Se trata de una lisura cautivadora que atrae y rodea al observador. Es la convincente armonía entre líneas y composición, de colores y formas,

a las que el observador se rinde, tanto como a la belleza de la odalisca. Ingres se convierte en el sumo sacerdote de la belleza y transforma al espectador en voyeur.

Antíoco, el trágico héroe en la segunda gran obra romana de Ingres, se somete a las consecuencias, en este caso más graves, de la belleza. Plutarco, escritor de la Antigüedad clásica, recoge el acontecimiento que representa Ingres: el príncipe Antíoco yace moribundo; su padre, el rey sirio Seleuco, aparece arrodillado ante él, suplicante. El médico de la corte, Erasistrato, ase la mano del paciente para tomarle el pulso y comprueba que el amor de Antíoco por su madrastra Estratónice, que acaba de entrar en la estancia, le acelera enfermizamente el pulso. La figura de Estratónice, con la cabeza apoyada en la mano, meditabunda, está bañada en luz clara y aislada del grupo de personas que se ha congregado en torno a la cama. En sus representaciones de la historia de Antíoco y Estratónice, Ingres eligió una y otra vez este momento, en el que se desvela el sufrimiento oculto, el amor de Antíoco. Sin embargo, ninguna de las variaciones da una idea del final feliz, tal como lo relata Plutarco: por amor a su hijo, Seleuco renuncia a Estratónice, que se convierte en la mujer de Antíoco.

Partiendo de la figura de Estratónice, Ingres desarrolló el retrato de *La vizcondesa Louise-Albertine d'Haussonville* (ilustr. pág. 39). Con la misma despreocupación con la que acostumbraba a copiar composiciones ajenas utilizó también sus propios esbozos.

Odalisca con esclava, 1839–1840
Óleo sobre lienzo, 72,4 x 100,3 cm
Cambridge (MA), Fogg Art Museum

Ingres representó el motivo de la mujer yacente en diversos contextos; no siempre dispuso de un nuevo modelo, sino que recurrió a dibujos anteriores.



ILUSTR. ABAJO IZQUIERDA:

Niccolò Paganini, 1819

Lápiz sobre papel, 29,8 x 21,8 cm

París, Musée National du Louvre, Département des Arts graphiques

Ingres conoció en Roma al violinista, que en aquel entonces todavía no era famoso. Se trata de uno de los dibujos más finos y vivos de Ingres.

ILUSTR. ABAJO DERECHA:

Charles Gounod, 1841

Lápiz sobre papel, 29,9 x 23,1 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago

Gounod, compositor entonces joven y desconocido, quedó maravillado con el recibimiento que le dio Ingres, siendo Director de la Academia francesa en Roma.

Del tema Antíoco y Estratónice nos han llegado cuatro versiones realizadas por Ingres; existen más de 100 estudios de composición y aproximadamente 300 dibujos de las figuras. Era típico de su proceso creativo que aclarara la composición en el proceso pictórico y a través de este: no comenzaba con una idea terminada en la cabeza, que ya solo tuviera que trasladar al papel, o bien al lienzo, sino que inventaba la composición durante el proceso de trabajo. El artista complementaba este modo de actuar con una investigación amplia y sistemática del vestido históricamente correcto o de la arquitectura adecuada. En ese proceso, largo e intenso, participaban también sus discípulos. Ingres no solo les leía una y otra vez la historia y recomponía la escena utilizándose a sí mismo y a sus estudiantes como modelos, sino que además solicitó al becario Victor Baltard los dibujos de los elementos arquitectónicos y a los hermanos Balze y Flandrin la representación de los detalles interioristas. Se trata de un sistema moderno, con división del trabajo, en el que Ingres se ocupaba únicamente del proyecto general. Ahora bien, tal proceso de trabajo podía tener una repercusión negativa sobre la unidad de la obra. En *Antíoco y Estratónice*, el argumento no se comprende solo con la escena representada. Ya en tiempos de Ingres había perdido su validez el ideal clásico de virtudes, y el pintor luchaba en vano por el contexto de la historia. La gran mayoría de los espectadores actuales tiene dificultades para entender este cuadro, porque su materia no es comprensible ni siquiera cuando la historia misma es conocida.

Por qué interesó tanto a Ingres el tema de Antíoco y Estratónice es algo que solo se puede suponer: quizá se debiera a sus propias estructuras familiares, que



Luigi Cherubini y la musa de la Música, 1842
Óleo sobre lienzo, 105 x 94 cm
París, Musée National du Louvre

La estatua marmórea comienza a desmoronarse y se convierte en una mujer de carne y hueso. El motivo de la estatua que cobra vida procede de la Antigüedad griega, cuyas historias mitológicas reprodujo frecuentemente Ingres en sus cuadros.



incluyó en su lenguaje formal en un segundo plano, más profundo, de significado. Si se contrasta la obra completa de Ingres en relación con la familia, se aprecian tres temáticas: la relación entre hombre y mujer adquiere un amplio espacio, desde *Antíoco y Estratónice* hasta el *Voto de Luis XIII*, pasando por *Roger liberando a Angélica*. El segundo ámbito muestra exclusivamente a mujeres en su esfera propia, como el harén de la odalisca (ilustr. págs. 43, 72-73) o *El baño turco* (ilustr. pág. 86), un mundo al que los hombres no tienen acceso. El tercer grupo comprende representaciones de la relación padre-hijo, que Ingres tematizó, entre otras obras, en *Antíoco*, *Edipo* o en *La muerte de Leonardo* (ilustr. págs. 36-37). En este plano interpretativo entran en juego temas de carácter más bien moderno; los cuadros de Historia de Ingres adquieren así la actualidad y la comprensibilidad que contribuyen al atractivo que ejercen hoy en día.

Ingres habló en una ocasión de la «eterna Estratónice», que le había hecho convertirse en el hombre más infeliz y que le ocupó durante 40 años. *Antíoco y Estratónice* gozó de un éxito inmenso; en último término fue el éxito de este cuadro lo que hizo que regresara a París para siempre.



El hábito hace al monje

Quien observe los retratos de Ingres quedará rápidamente cautivado por las texturas de brillo sedoso de los vestidos, por los colores brillantes de un chal de cachemira o por los brillantes reflejos de luz de anillos y cadenas. Todos estos materiales exuberantes son de una densidad casi palpable. El observador es cautivado no solo para percibir las superficies de los tejidos, sino para introducirse con la imaginación en esos vestidos. ¿Qué sensación causa llevar un vestido como esos, joyas como las representadas? La vestimenta y la moda se convierten en una forma artística en la que no solo importa la reproducción fotográficamente exacta.

Aunque Ingres —y en esto seguía a su maestro David— considerara el retrato principalmente bajo el aspecto del beneficio económico, el tiempo y la energía que se precisaban para hacer un retrato no eran menores al que exigía un cuadro de Historia. La perfección de sus retratos es el resultado de un proceso de trabajo frecuentemente largo y difícil.

En su autorretrato más temprano, Ingres se representó en 1804 como pintor retratista (ilustr. pág. 48). El autorretrato lo representa trabajando en un caballete, mirando frontalmente al observador. En la versión original, en el caballete se encuentra el retrato de su amigo Jean-François Glibert. Como fue posteriormente repintado, en la versión final no se reconoce ya ningún cuadro en el caballete.

El retrato de Glibert de 1804 (ilustr. pág. 49) denota claramente la escuela de David, con el fondo libre, indeterminado, y el fuerte acento sobre el proceso pictórico. Las breves pinceladas, muy cercanas las unas a las otras, que Ingres recogió de David y que aquí perfeccionó con sumo efectismo, configuran un espacio prácticamente abstracto. Precisamente esas cualidades abstractas es lo que hacen que sea uno de los retratos más modernos de su tiempo. La tendencia de Ingres a la deformación de las figuras, del espacio pictórico o de algunos objetos, causada por la perspectiva, se aprecia aquí ya claramente. Una mirada al sombrero que al parecer Glibert se ha colocado bajo su brazo derecho ilustra este fenómeno de trampantojo: en realidad no parece ser un sombrero, sino algo redondo con un agujero oscuro en el centro. Al final de su vida, el pintor diría que se trata de uno de sus mejores retratos, lo que seguramente se debe también al hecho de que, para él, era el testimonio de una amistad intensa, de varias décadas. En estos primeros retratos ya se aprecia perfectamente el talento de Ingres para situar el

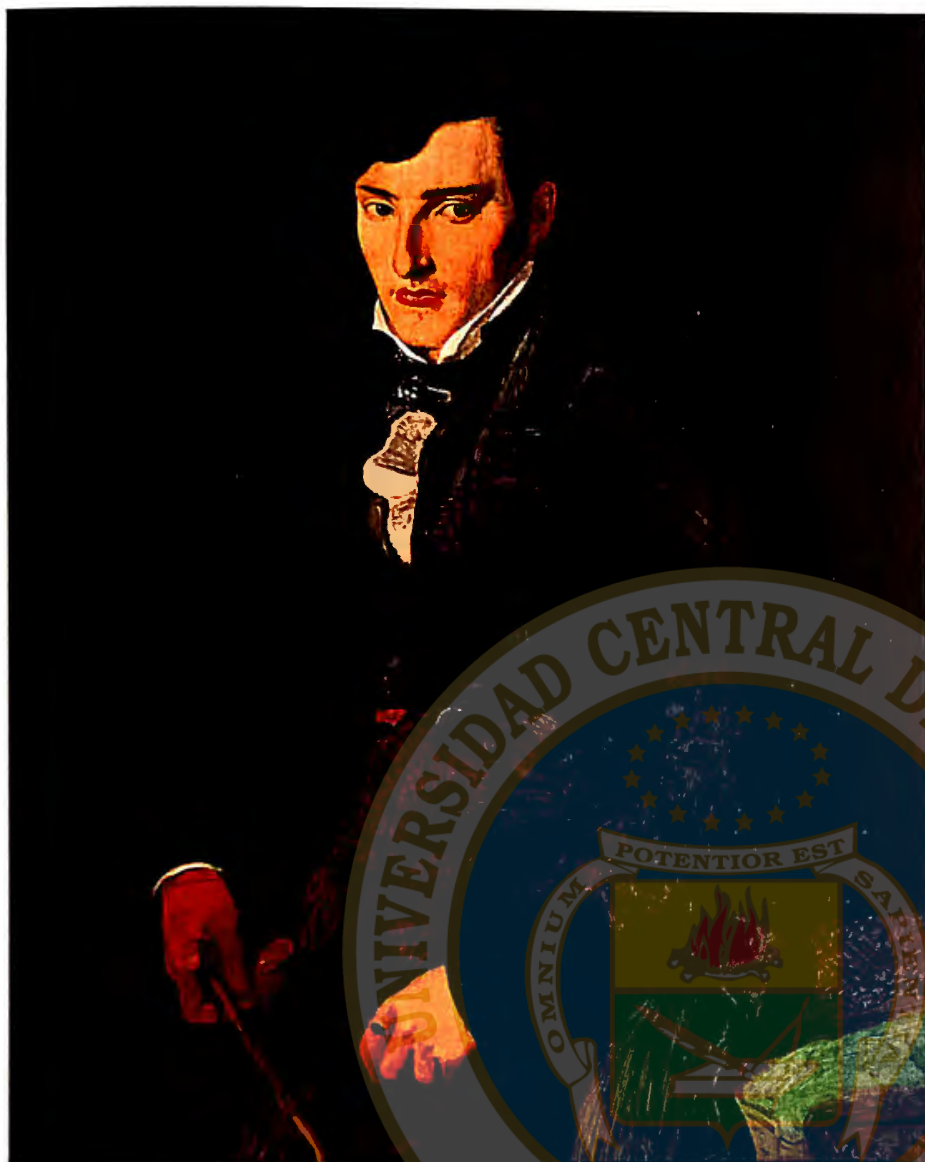


Madame Moitessier de pie, 1851
Óleo sobre lienzo, 146 x 100 cm
Washington (DC), National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection

La pose frontal y majestuosa y la expresión altiva del rostro transforman a Ines Moitessier en una diosa, que no parece estar ya sujeta a las condiciones de la vida terrena.

Madame Moitessier sentada, 1856
Óleo sobre lienzo, 120 x 92,1 cm
Londres, The National Gallery





Jean-François Glibert, 1804.
Óleo sobre lienzo, 99 x 81 cm
Montauban, Musée Ingres

Glibert era el amigo más íntimo de Ingres, de lo cual da fiel testimonio la correspondencia que mantuvieron durante toda su vida. Más tarde, Ingres calificó este lienzo como uno de los mejores de toda su obra.

vestido y los complementos en el lugar adecuado y a la luz correcta, una capacidad que madurará hasta la maestría en sus posteriores retratos.

Junto a los paisajes y vistas de la ciudad, Ingres utilizó cada vez más los espacios cerrados como fondo para sus retratos; también en estos se aprecia el modelo del Renacimiento italiano y sobre todo de Rafael. Que Ingres tenía una idea peculiar de la belleza femenina se aprecia al observar los retratos de mujeres y cuadros de la Virgen: pintó una y otra vez un determinado tipo de mujer; incluso existe una cierta similitud entre las damas retratadas.

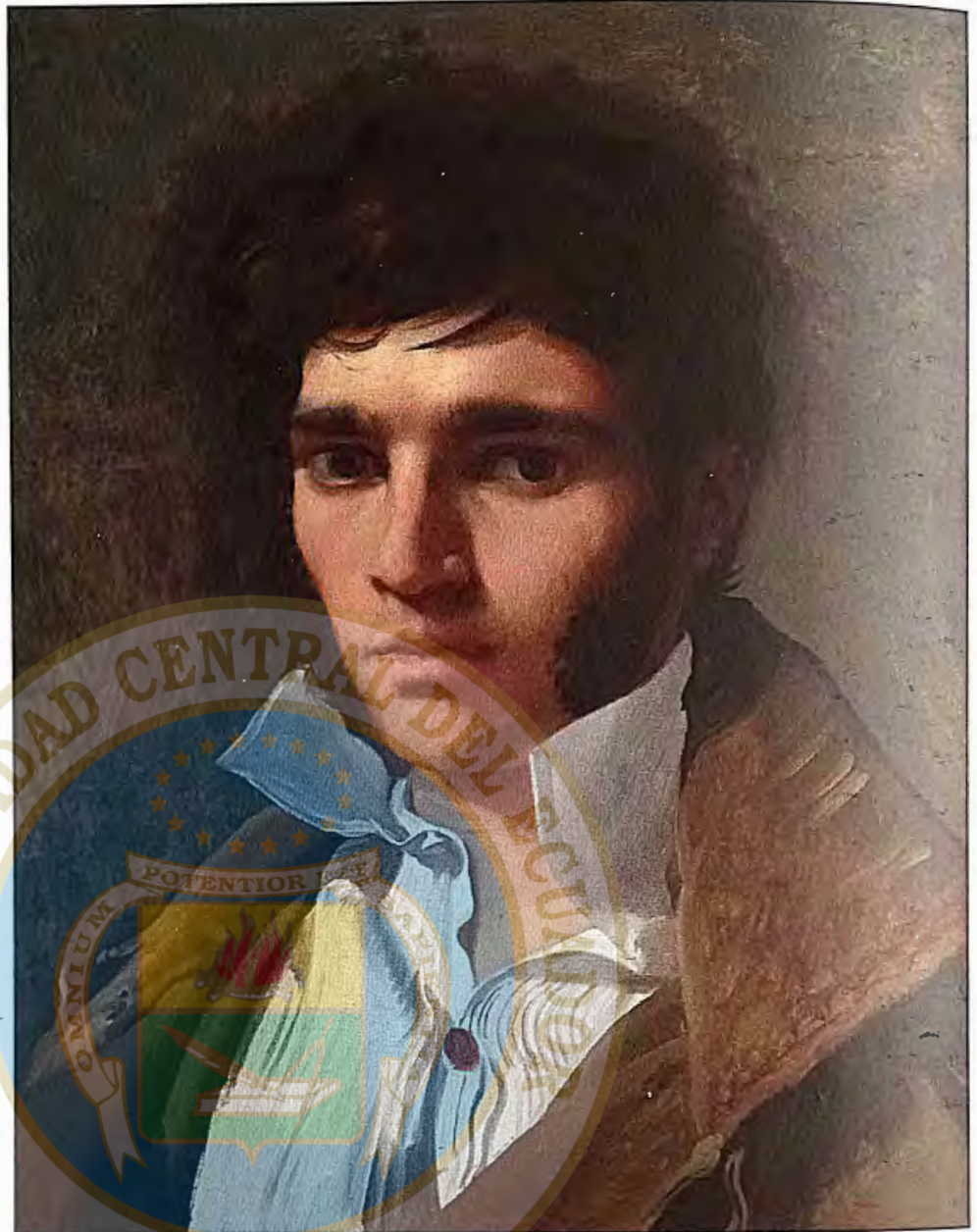
El escritor Charles Baudelaire dijo que la predilección de Ingres por una belleza determinada hizo que escogiera a aquellos modelos con los que podía subrayar mejor el propio talento: mujeres bellas, con cualidades ricas y generosas, que transmitían una sensación de seguridad serena y de buena salud; «ahí radica su triunfo y su contento». Ingres dijo frecuentemente frente a sus discípulos: «le calme est la première beauté du corps». La calma como parte de la belleza corporal se reproduce en la pose sentada, apoyada, en ocasiones medio yacente. Las pocas mujeres que reprodujo de pie no causan un efecto de dinamismo, sino

Autorretrato con el caballete, 1804
(1850 retocado)
Óleo sobre lienzo, 77 x 61 cm
Chantilly, Musée Condé

Tras ser repintado, ya no se reconoce el retrato de su amigo Jean-François Glibert que se encontraba originalmente en el caballete. El gran abrigo que Ingres llevaba a modo de capa sobre los hombros en la primera versión, lo tiene ahora puesto.

Paul Lemoyne, hacia 1819
Óleo sobre lienzo, 47,1 x 36,5 cm
Kansas City (MO), The Nelson Atkins Museum of Art, Purchase: Nelson Trust, 32-54

Paul Lemoyne formaba parte del círculo de estudiantes que frecuentó Ingres en Roma. Lemoyne realizó, entre otras cosas, el busto para el monumento funerario de Nicolas Poussin, que se construyó en 1830 en la iglesia de San Lorenzo en Lucina.

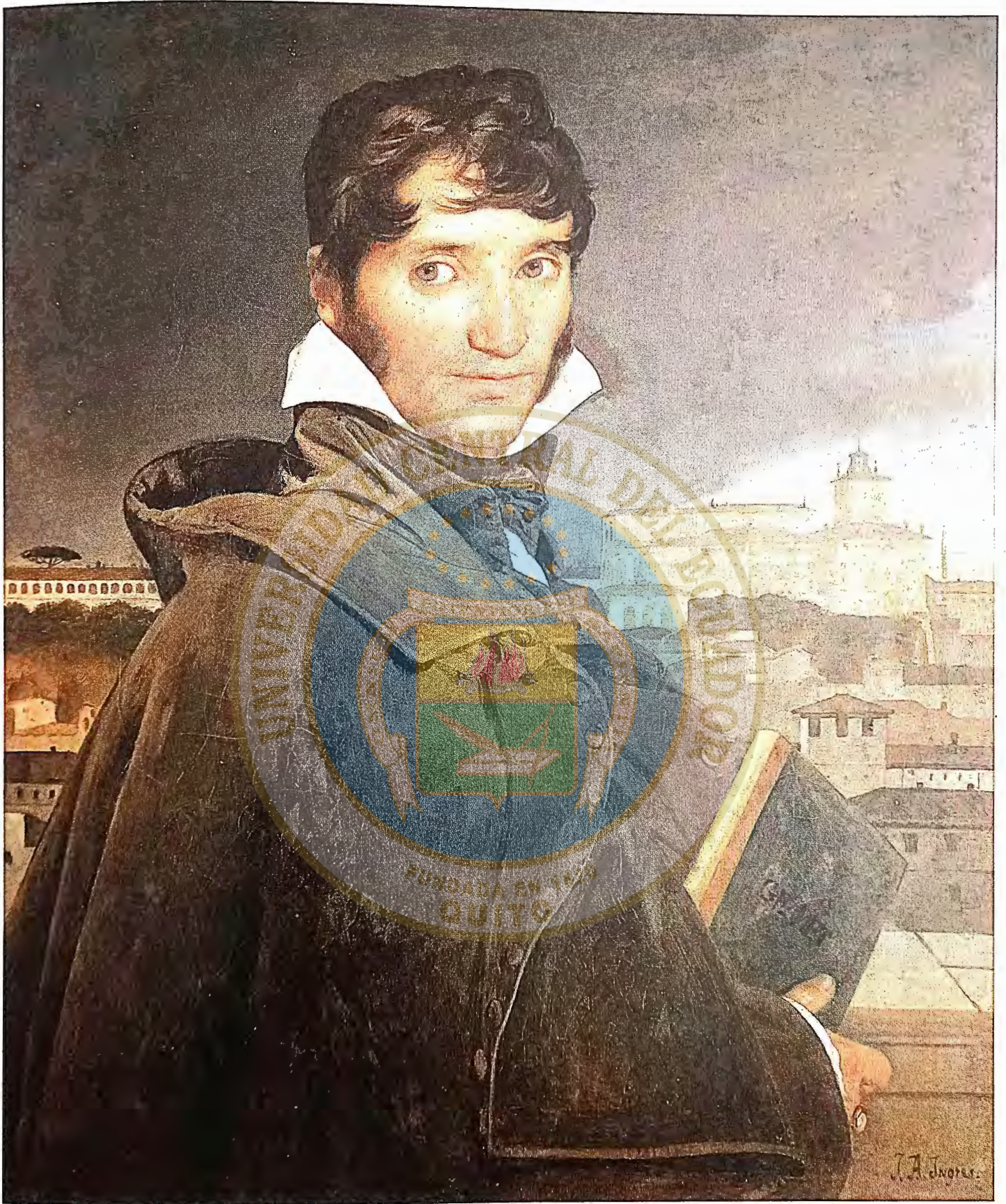


François-Marius Granet, 1809
Óleo sobre lienzo, 74,5 x 63,2 cm
Aix-en-Provence, Musée Granet

El pintor Granet formaba también parte de los becarios que Ingres conoció en Roma. Granet se especializó en cuadros de iglesias, monasterios y ruinas medievales.

estatuario. Además de la postura, también el rostro y la expresión de este reflejan el ideal de serena belleza de Ingres. Pintó preferentemente rostros serios, reflexivos, que en muy pocas ocasiones se ven esclarecidos por una ligera sonrisa. A esto hay que añadir formas geométricas armónicas, en ocasiones de una simetría poco natural, y peinados con el cabello liso con la raya en el centro. Según decía Ingres, los buenos retratos no son imitaciones serviles, sino «interpretaciones de la realidad». Para expresar un carácter en un cuadro, a veces era necesaria una cierta exageración, sobre todo cuando se trataba de subrayar la belleza. Sus obras son, por un lado, retratos reales; por otro, reconstrucciones ideales de las personas individuales.

El retrato masculino más famoso de Ingres es el de *Louis-François Bertin* (ilustr. pág. 59) de 1832, que fue expuesto junto al retrato de *La vizcondesa Louise-Albertine d'Haussonville* (ilustr. pág. 39). Henchido de entusiasmo, Baudelaire preguntaba si había habido jamás cuadros tan atrayentes, tan brillantes. Otras voces calificaron el retrato de Bertin como el de un «bourgeois Caesar», el César burgués cuya efigie recogía la expresión viva de toda una época en el carácter de





La Madonna con la Hostia, 1841
Óleo sobre lienzo, 116 x 84 cm
Moscú, Museo Pusckin



La baronesa Betty de Rothschild, 1848
Óleo sobre lienzo, 141 x 101 cm
París, colección particular

La reproducción detallista y realista de las vestimentas y los accesorios se convirtió en una característica de los retratos de Ingres. La increíble perfección de este lienzo encontró muchos admiradores.

un hombre. La representación pictórica de una personalidad fuera de lo común simbolizaba al mismo tiempo el ascenso de la burguesía al poder político y económico, un proceso que dio su impronta al siglo XIX y que se reflejó adecuadamente en la pesada figura de Louis-François Bertin.

Aunque Bertin había dado la bienvenida a la Revolución Francesa de 1789, se había opuesto a la subsiguiente radicalización. Después de la toma del poder por Napoleón, en 1799, Bertin fundó con un hermano más joven el periódico que cimentaría su fama: el «Journal des débats». La orientación monárquica y antinapoleónica del periódico condujo en 1801 a la detención de Bertin y a que fuera exilado a la isla de Elba. En 1804 volvió a Francia ilegalmente y continuó editando su periódico, hasta que fue secuestrado por el gobierno en 1811. Solo en 1814, tras la caída de Napoleón y el regreso de los borbones al poder, Bertin retomó las riendas del «Journal des débats». La restauración no se correspondía con sus ideas liberales; después de un artículo contra el cada vez más reacciona-

ILUSTR. PÁG. 56:

Françoise Leblanc, 1823

Óleo sobre lienzo, 119,4 x 92,7 cm

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art,

Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe

Fund, 1918 (19.77.2)

Madame Leblanc pertenecía, en la época de la ocupación francesa en Italia, a la corte de Elisa Bacciochi, la hermana de Napoleón. A esto hace referencia la E, que aparece bordada en su chal como motivo recurrente.

ILUSTR. PÁG. 57:

Jacques-Louis Leblanc, 1823

Óleo sobre lienzo, 121 x 95,6 cm

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art,

Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe

Fund, 1918 (19.77.1)

El banquero Jacques-Louis Leblanc, a quien Ingres conoció en Florencia, le encargó varias obras.

rio Carlos X, volvió a dar con sus huesos en la cárcel. La revolución de julio de 1830 llevó al borbón Luis Felipe al poder; este dirigió un gobierno moderado y liberó a Bertin. Su periódico apoyó al nuevo gobierno y a la burguesía, que comenzaba a cobrar éxitos tanto políticos como económicos. Por su biografía y su posición como el propietario del periódico más influyente de su época, Bertin era un representante paradigmático de esa burguesía segura de sí misma. En el retrato de Ingres, el poder de los medios parece encontrarse en las enormes manos de Bertin, cuyos dedos —sin embargo— no siguen las leyes de la anatomía. El artista subraya la cabeza y las manos como sede de la inteligencia y de la fuerza creadora. El aspecto de la moda desempeña aquí un papel secundario: la ropa arrugada y los cabellos en desorden son fiel testimonio de ello.

Para este retrato, Ingres se topó con grandes dificultades a la hora de encontrar una pose que respondiera a la considerable energía y a la inteligencia de Bertin. Se cuenta incluso que, durante una sesión, el pintor estalló en lágrimas de desesperación por su incapacidad, y que un día, al encontrarse con Bertin, este adoptó la postura que se reproduce en el lienzo. Entonces, según este relato, Ingres le comunicó que el retrato estaría concluido al día siguiente. Responda esta anécdota a la realidad o no, en cualquier caso refleja la gran viveza y fuerza de convicción de la postura de Bertin, que de hecho parece extraída de la vida misma. Además, esa historia narra la búsqueda desesperada de Ingres para encontrar la expresión pictórica, como también testimonian los innumerables estudios y dibujos preparatorios.

En la versión definitiva, Bertin aparece sentado en el primer plano sobre una silla con el respaldo redondo. La figura, maciza y enérgica, se acerca extremadamente a la superficie del cuadro; los brazos apoyados parecen incoar un movimiento hacia arriba, como si se estuviera levantando. En su mirada inmediata hay algo de amenaza agresiva. Si se observa con detenimiento se aprecian varias distorsiones: el gesto de los brazos, con las manos apoyadas, un gesto que ocupa todo el espacio, es una forma superficial sin perspectiva alguna; no sigue ningún principio de la pintura académica. La mano derecha de Bertin parece convertirse en una garra, mientras que los dedos de su mano izquierda están tan girados que el pulgar se coloca en una posición anatómicamente imposible.

La distorsión espacial se da en el asiento sobredimensionado de la silla; pero no se trata de una incapacidad del artista; todo lo contrario: Ingres subraya el extremo anterior de la silla con un trapecio de rojo brillante, la única superficie de color en el cuadro. Con estos dos elementos, la distorsión anatómica y la espacial, se subraya la masa insuperable. La mirada del observador se lleva conscientemente a los detalles, para producir una cercanía a la realidad y caracterizar al retratado: el reflejo de las gafas de Bertin, que sobresale del chaleco, y el respaldo de la silla. Con el reflejo, Ingres cita una vez más a su gran modelo, Rafael, y su retrato del Papa León X, y se refiere asimismo a los maestros holandeses del siglo XV, a los que tanto admiraba por su precisa reproducción de los materiales.

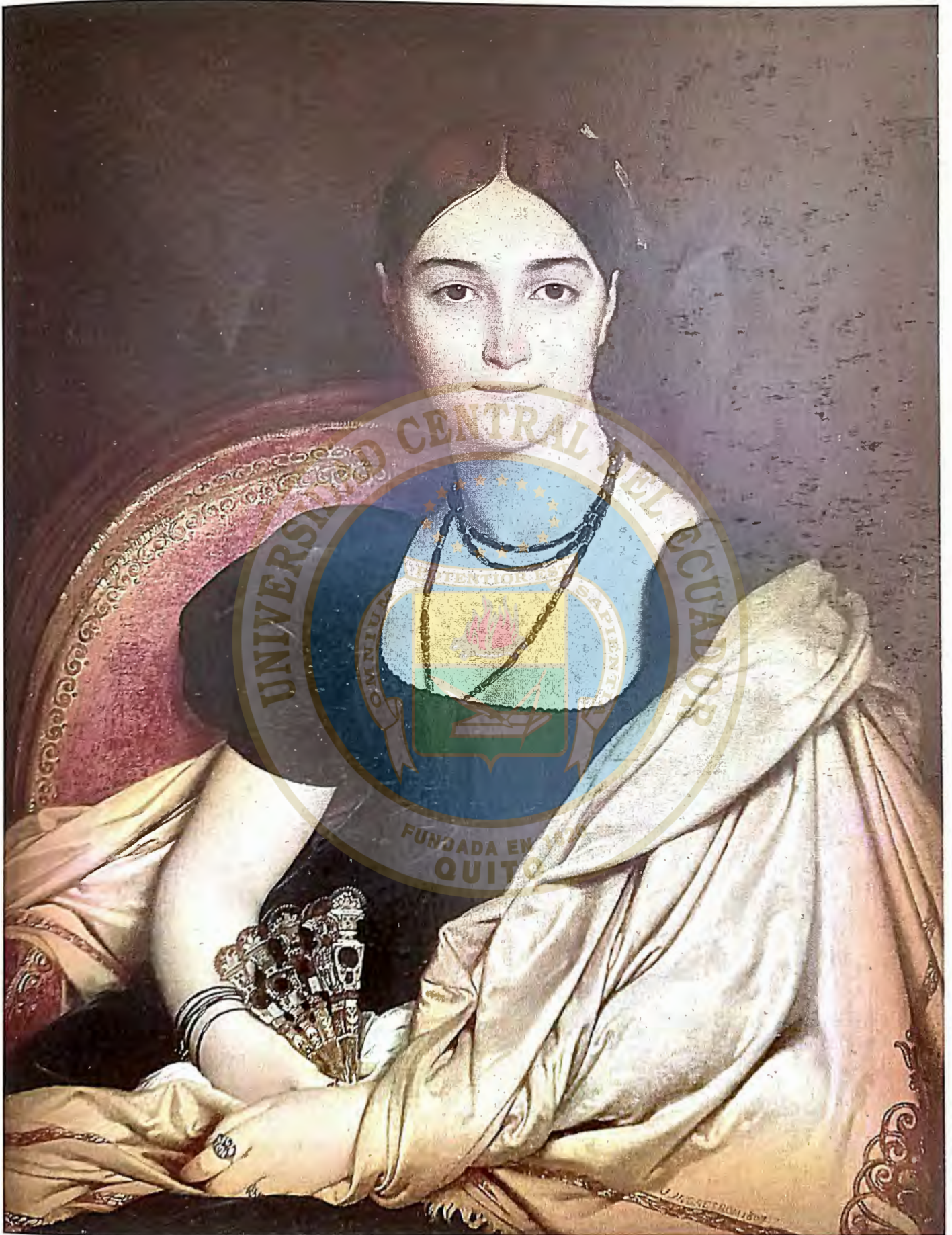
Los retratos de *Madame Moitessier* (ilustr. págs. 46, 47) permiten la no frecuente oportunidad de comparar dos retratos de la misma persona. Madame Moitessier respondía en gran medida a la idea de Ingres de que la belleza exterior va unida a la interior. La denominaba «la belle et bonne», la bella y la buena. Ingres comenzó en 1844 a trabajar en el retrato en que aparece sentada, que suspendió en 1849. En 1851 inició la versión de pie, desde un principio; este segundo cuadro lo concluyó en diciembre del mismo año. Sin embargo, el resultado no

Mme. Antonia Duvaucé de Nittis, 1807

Óleo sobre lienzo, 76 x 59 cm

Chantilly, Musée Condé

La forma redonda tiene prioridad en este cuadro, también contra las leyes de la anatomía. El brazo izquierdo se ha alargado y el derecho se ha adaptado a las curvas.









Jean-Baptiste Desdébán, hacia 1810
Óleo sobre lienzo, 63 x 49 cm
Besançon, Musée des Beaux-Arts et
d'Archéologie

A pesar de la reproducción tradicional de la cabeza, de perfil, el retrato de este compañero de estudios causa una sensación extraordinariamente moderna por la pincelada libre y el estilo espontáneo, pictórico, poco frecuente en Ingres, que esté solo empleaba en tales retratos no oficiales.

Louis-François Bertin, 1832
Óleo sobre lienzo, 116 x 96 cm
París, Musée National du Louvre

Sobre las gafas de Bertin y sobre el respaldo de la silla se refleja una ventana, un reflejo de luz que Ingres había visto tanto en Rafael como en la pintura holandesa.

le convenció, pues en una carta a la retratada escribió: «Madame, no estoy tan loco como parece. Acabo de comparar ambos retratos y, según la opinión unánime de mi mujer y la mía, el último es el mejor». Al parecer, Ingres confiaba en la opinión de su segunda esposa, Delphine Ramel, con la que se había casado en abril de 1852, y retomó el trabajo en el retrato inconcluso, de pie. Lo terminó en 1857; es decir, 13 años después de haberlo comenzado.

En 1849, cuando Ingres interrumpió la primera versión, había muerto su primera mujer Madeleine, y se tomó una pausa de un año. Que, a continuación, concluyera el retrato de pie, muy serio, con el vestido solemne negro de baile, puede considerarse como una consecuencia de la muerte de su primera esposa, aunque a mediados del siglo XIX la ropa negra ya no se consideraba exclusivamente como muestra de luto, sino que estaba de moda. El negro era especialmente complicado de teñir, por lo que era muy caro y estaba reservado a ocasiones especiales y a damas de capas pudientes de la sociedad.

La segunda versión la comenzó Ingres cuando volvió a tener una mujer a su lado, Delphine. Retomó la versión anterior y plasmó a madame Moitessier siguiendo el modelo de la Flora de Pompeya, con el dedo en la mejilla. Ingres había visto, con seguridad, el original de la famosa Flora de los frescos de Herculanéo en una de sus estancias en Nápoles; además, poseía láminas y copias de Flora en su propia colección. La madame Moitessier sentada ha sido frecuentemente comparada, por la postura de la mano, con esa diosa romana de las flores y de la primavera; como corresponde a una Flora lleva un vestido claro, con ramos de flores de colores y guirnaldas. Además, ¡Inès Moitessier ríe! Desde su boda con Delphine, Ingres se abrió claramente de nuevo a la vida. La madame Moitessier sentada es el único retrato para el que Ingres empleó un vestido estampado, de colores. Él mismo decidió las vestiduras, el peinado y las joyas; por un lado, apostó por una elegancia clásica; por otro, se dejó influir por las tendencias de la moda. Así, en sus retratos se refleja también medio siglo de historia de la moda francesa.

Ingres decidía el fondo de los retratos, en los que ningún elemento es casual, sino que está cuidadosamente pensado para subrayar el carácter de los representados. Para realizar los estudios de los fondos, Ingres hizo participar frecuentemente a sus ayudantes. En 1852, uno de sus discípulos realizó estudios para el retrato de madame Moitessier. Dichos estudios se llevaron a cabo, en la medida de lo posible, en el entorno privado; en este caso, en la casa de la familia Moitessier. El gran salón que aquí se ha escogido parece haber inspirado a Ingres a introducir un reflejo, pues este motivo no aparece hasta entonces en ninguno de los estudios preparatorios.

Un espejo tras la cabeza del retratado lo utilizó Ingres también en otros retratos. Frecuentemente sirven para reproducir otra vista de la persona y del espacio; en muchas ocasiones, la vista en el espejo no se corresponde con la realidad; el espacio reflejado parece no ser de este mundo. En el caso de madame Moitessier vemos en el espejo el perfil clásico y recto del arte antiguo y no, por ejemplo, el perfil real de Inès Moitessier, independientemente de que, con esa postura de la cabeza, no sería posible tal reflejo. Su propiedad, la personificación de una diosa, Flora, queda así subrayada una vez más. En la obra de Ingres, ¿se transforma una mujer en una diosa, o una diosa en una mujer? En el espejo se produce una metamorfosis hacia una belleza intocable, ideal, cuyos ojos abiertos —como en los bustos clásicos— miran hacia mundos misteriosos. La materialidad de las cintas y de las puntillas que aparecen en el peinado de madame Moitessier devuelven al observador a este mundo.





Mientras que este lienzo representa la visión feliz de una Flora sonriente, la madame Moitessier de pie parece estar más bien emparentada con las representaciones de la Virgen María de Ingres, un icono celestial del poder y la majestad femeninas. Madame Moitessier sostiene el collar de perlas y el abanico como insignias de poder para la coronación, mientras que gobierna desde una altura amenazante. Su mirada frontal, en un rostro ovalado perfecto coronado de rosas, posee una fuerza intimidadora, penetrante. El escote y los brazos son de una palidez tan noble, son tan carnosos y blandos que bajo esa piel parece imposible que existan huesos duros y sangre roja. El arco de las cejas, de una pureza poco natural, parece seguir sin solución de continuidad en la línea de la nariz; madame Moitessier mira altiva desde las lejanas alturas del Olimpo. Ingres era no solo retratista, sino también un mago que convertía a los humanos en deidades y que hacía surgir a la vida a estatuas de mármol. Inventó una nueva forma del retrato en la apoteosis, el endiosamiento de una mujer. Junto a la *Apoteosis de Homero* (ilustr. págs. 40–41) o la *Apoteosis de Napoleón I* (ilustr. pág. 65) se podría hablar también de la apoteosis de Madame Moitessier, de la Vizcondesa d'Haussonville o de la Princesa de Broglie (ilustr. pág. 60).

En sus retratos, Ingres se distanció cada vez más de la reproducción de la realidad, por lo que está considerado como un precursor de un concepto moderno del retrato. «Moderno» quiere decir que no se copia el exterior, lo visible, de una persona, sino que se representa toda su personalidad. Aún hoy en día, sus retratos no han perdido actualidad ni fascinación y han sido retomados no solo por artistas como Edgar Degas o Pablo Picasso, sino también por artistas de finales del siglo XX. David Hockney hizo toda una serie de retratos «a la manera de Ingres», en los que —en lugar de los influyentes señores y las bellas damas— retrató al personal de guardia de la National Gallery de Londres. Como los representados trabajaban en la exposición, se podían comparar directamente los modelos y los retratos.

Sin duda, Ingres no habría tenido nada que objetar a ser citado por artistas modernos, del mismo modo que él había citado sin reparos obras de arte anteriores. El eclecticismo no es solo un fenómeno posmoderno, como se suele decir con carácter de lamentación; Ingres ya lo llevó con mucha frecuencia a la práctica. En la composición y realización de sus cuadros, Hockney se orientó por el arte del retrato de Ingres. Para ello utilizó una cámara lucida, un auxiliar técnico que —como Hockney supone— también empleó Ingres: mediante un prisma se refleja al retratado sobre papel o sobre el lienzo. Innumerables elementos en la obra de Ingres indican que también él, como probablemente muchos otros artistas, sabía hacer uso de esos medios auxiliares. En cualquier caso, las características del arte del retrato de Ingres se pueden explicar parcialmente si se tiene en cuenta que usó una lente, un prisma o una cámara oscura: la reproducción realista y fotográfica, por un lado, y las distorsiones anatómicas y espaciales, por otro. El valor de su arte no se pone en tela de juicio ni se ve reducido porque usara esos medios, lo mismo que no lo haría el que hubiera empleado unos prismáticos o una lupa.

La artista británica Cindy Sherman, en uno de sus muchos autorretratos según antiguos maestros (ilustr. pág. 63), hizo un homenaje al artista neoclásico, realizando una síntesis de diferentes retratos de Ingres. Sherman reunió el reflejo del fondo procedente del retrato de *Mme. Marie-Geneviève-Marguerite de Sénonnes* (ilustr. pág. 62) con el chal de Madame Rivière (ilustr. pág. 9). Además citó la postura de la mano apoyada en la mejilla de la *Madame Moitessier sentada*, con la elegante curva del largo collar de perlas de *Madame Moitessier de pie*. Las

Princesa Pauline-Eléonore de Broglie, 1851–1853
Óleo sobre lienzo, 121,3 x 90,8 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art,
Robert Lehman Collection, 1975 (1975.1.186)

Como todas las damas retratadas por Ingres en estos años, la princesa es miembro de la capa más alta de la sociedad de París. En esta época, Ingres era el retratista más solicitado de Francia.



Cindy Sherman

Untitled, 1989

Fotografía en color, 151,8 x 135,3 cm

Edición de 6 ejemplares, MP# 204

Courtesy of the Artist and Metro
Pictures Gallery, Nueva York



írisaciones del material de seda de su vestido y el sofá acolchado en el que se recuesta completan la cita de Ingres de modo perfecto. Cindy Sherman actuó del mismo modo que Ingres: también este utilizaba determinados motivos procedentes de varias obras. De este modo, Ingres se citaba a sí mismo, sin temer que por ello se estimaran menos su creatividad y originalidad. Con su proyecto, Cindy Sherman cambió el puesto de observadora a configuradora y sujeto del retrato: cae en la tentación de llevar un vestido como el de la retratada.

Mme. Marie-Geneviève-Marguerite

de Senonnes, 1814

Óleo sobre lienzo, 106 x 84 cm

Nantes, Musée des Beaux-Arts

Los cálidos tonos rojos y dorados del retrato generan una gran familiaridad y ambiente apacibles. Solo mirando detenidamente se aprecia que el brazo derecho es anatómicamente demasiado largo.



Revolución y religión

«Sí, el arte necesita ser reformado; y yo quiero ser ese revolucionario». Esta provocadora afirmación fue la reacción de Ingres a la primera crítica, demoledora, que despertaron sus obras en el Salón de 1806. El artista, herido, consideraba injustas las críticas, que le habían reafirmado aún más en su opinión de que el arte contemporáneo no tenía suficiente calidad.

Su compromiso revolucionario se restringía, en su opinión, al arte. Ahora bien, los dominadores políticos y líderes religiosos de su tiempo lo consideraban un artista consagrado, con lo que tomaba partido políticamente. El príncipe sucesor francés Fernando Felipe, duque de Orleans (ilustr. págs. 66, 75), fue para Ingres un importante mecenas en los años treinta y comienzos de los cuarenta del siglo XIX. Ingres consiguió incluso, de hecho, la posición de un pintor de Cámara, aunque no se le concediera oficialmente el título. Además del príncipe tuvo importantes clientes entre otras personalidades, en particular entre los más importantes representantes de la política y la Iglesia. Sin sus encargos no habría podido pintar sus cuadros de Historia. La libertad e independencia que esperaba en los momentos culminantes de su arte resultaron ser mera ilusión.

En el Salón de 1806 se presentó una de las primeras obras que Ingres hizo de un líder político: *Napoleón I en su trono* (ilustr. pág. 64). Ya en 1804, con *Napoleón Bonaparte* (ilustr. pág. 67), había hecho el retrato de un gobernante. Después de que, en diciembre de 1804, Napoleón fuera coronado Emperador, el maestro de Ingres, Jacques-Louis David, y dos de sus discípulos recibieron el encargo de pintar retratos de Napoleón, de tamaño natural, con los ornamentos de la coronación. Al parecer, Ingres no había recibido aún ningún encargo oficial, sino que se decidió por iniciativa propia a pintar *Napoleón I en su trono*. Probablemente esperaba tener éxito con esa obra en su primera participación en el Salón de París, por lo que resulta muy comprensible la gran decepción que sufrió por la demoledora crítica.

A diferencia de los demás retratos, Ingres colocó a Napoleón sobre el trono, vestido para la ceremonia de coronación. La representación frontal, con una serie de atributos y símbolos, convierte al Emperador en un icono religioso. La cabeza de Napoleón ocupa el centro de varios círculos, formados por el trono y las vestiduras, como si estuviera rodeado de una aureola. Sobre el respaldo, decorado por un águila, se refleja una ventana en la esfera de marfil pulido, que simboliza un globo terráqueo. Sobre la alfombra que aparece al pie del Emperador, figura



Apoteosis de Napoleón I, 1853

Acuarela, lápiz y resaltes en blanco,
diámetro 14,5 cm

París, Musée National du Louvre, Département
des Arts graphiques

Después de que, en 1851, llegara al poder Napoleón III, el sobrino de Napoleón I, se retomó la glorificación de Napoleón I con nuevas energías. El cuadro de Ingres fue destruido en un incendio y solo se ha conservado en este boceto.

Napoleón I en su trono, 1806

Óleo sobre lienzo, 259 x 162 cm
París, Musée de l'Armée





Voto de Luis XIII, 1824
Óleo sobre lienzo, 421 x 262 cm
Montauban, Catedral de Notre-Dame

Encontrar la postura adecuada de la Virgen resultó tan difícil que Ingres acabó por posar desnudo sobre una escalera para que le pintaran sus discípulos en la pose correcta.

ILUSTR. PÁG. 66:
El duque Fernando Felipe de Orleans, 1844
Óleo sobre lienzo, 218 x 131 cm
Versalles, Musée National du Château

Tras la muerte del príncipe sucesor en julio de 1842, Ingres pintó una serie de retratos que, en general, siguen al primer lienzo.

ILUSTR. PÁG. 67:
Napoleón Bonaparte, 1804
Óleo sobre lienzo, 227 x 147 cm
Lieja, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de la Ville de Liège

Napoleón Bonaparte no se tomó el tiempo de posar para el retrato. Solo tuvo un breve encuentro con Ingres, otro pintor al que se le encargó un retrato.

Estudio de desnudo para Luis XIII, 1820-1824
Lápiz y esfumino sobre papel, 53 x 40,5 cm
Montauban, Musée Ingres

Todos los óleos fueron precedidos de estudios de años. Ingres tuvo siempre en cuenta la corporeidad aunque en el lienzo ya no se viera ningún cuerpo.



nuevamente un águila, como símbolo del padre todopoderoso de los dioses, Júpiter. El águila forma el peldaño sobre el que Napoleón se eleva por encima de los humanos. Al lado, los símbolos del Zodíaco, cuyo poder omnipresente y ordenador se encuentra simbólicamente a los pies de Napoleón. En el círculo inferior izquierdo, Ingres —como muestra de su propia admiración— introduce una representación esquemática de la *Madonna della Sedia* de Rafael. El Emperador presenta las insignias del poder con tal rigidez, e Ingres dedica tanta atención al cetro —la mano de la justicia como signo de la justicia de los reyes franceses—, a la espada de Carlomagno y a la cadena dorada con la cruz de la Legión de Honor, que la persona de Napoleón casi desaparece detrás de ellos. El rostro, sin movimiento, con la mirada fija y frontal, y la piel grisácea de la parte inferior de la cara recuerdan más a una estatua clásica que a un hombre de carne y hueso. El lienzo muestra al Emperador entre Dios y hombre, entre estatua de piedra y cuerpo en movimiento. Se superan los límites entre la realidad y la fantasía, y comienza un juego entre esos dos ámbitos que aparecerá una y otra vez en las futuras obras de Ingres (ilustr. pág. 45). La fantasía de Ingres estaba poblada por imágenes de los emperadores romanos y bizantinos, de los reyes medievales, de los dioses de la Antigüedad clásica y sus símbolos. Con su lenguaje formal histórico y muy personal, se apartó de la realidad de la coronación de Napoleón y de sus consecuencias políticas.

El poder mágico de transformar a personas humanas en estatuas de deidades, o de insuflar vida a estatuas, lo supo aplicar asimismo el «inmortal Poussin», como lo llamaba Ingres. Sin embargo, Poussin e Ingres no fueron comprendidos por sus contemporáneos: «Poussin, demasiado embriagado por la Antigüedad clásica, la [una figura femenina en su lienzo *Eliezer y Rebeca*] realizó en piedra». Lo mismo puede decirse de Ingres: también él estaba embriagado por la Antigüedad.

La crítica consideró que los objetos eran extravagantes y calificó el estilo de Ingres de arcaico y gótico. Toda la composición se debe a las representaciones medievales de reyes; el tratamiento de los materiales parece seguir modelos holandeses del siglo XV como Jan van Eyck. Pero ya antes de que la crítica pudiera ver la obra se había expresado un juicio negativo. En el verano se había hecho un examen previo de las obras destinadas a la exposición de la Academia, que se celebraría en septiembre. Las obras de arte del Salón debían estar conformes con la política napoleónica. El juicio sobre *Napoleón I en su trono* de Ingres fue demolidor: la obra no tendría éxito, se dijo, porque no se parecía al Emperador; es decir, porque no era —según esa opinión— un retrato correcto. Además, continuaban diciendo, con su estilo medieval, Ingres había seguido las representaciones de Carlomagno. En ese momento, verano de 1806, la referencia a Carlomagno ya no era políticamente oportuna, pues entretanto el Imperio había buscado otros modelos. Los éxitos políticos y militares de Napoleón ya no hacían necesario ese nexo con las estructuras de poder para legitimar el poder imperial: el Emperador era por sí mismo el héroe, el «dios» de ese tiempo. No obstante, al parecer, el cuadro de Ingres despertó algunas voces favorecedoras, pues lo compró el «Corps Législatif», la Asamblea legislativa que se reunía en el Palais Bourbon de París.

El estilo histórico de Ingres y su tendencia a las representaciones historicistas encontró mayor reconocimiento bajo el dominio borbónico. El poder imperial, también para la Casa Real francesa, los borbones —quienes, con Luis XVIII, habían vuelto al gobierno tras la caída de Napoleón en 1814—, ya no era un poder inmediato por la gracia de Dios. Con los borbones comenzó una fase de





Delphine Ingres, de soltera Ramel, 1859
Óleo sobre lienzo, 65,2 x 53,3 cm
Winterthur, colección Oskar Reinhart «Am Römerholz»

La segunda mujer de Ingres era casi 30 años más joven que él. Se habían casado en 1852.

ILUSTR. PÁGS. 72–73:

Gran Odalisca, 1814
Óleo sobre lienzo, 91 x 162 cm
París, Musée National du Louvre

Una odalisca significa una mujer que puede exigir una estancia para ella por haber pasado una noche con el sultán.

Juana de Arco en la coronación de Carlos VII, 1851–1854
Óleo sobre lienzo, 240 x 178 cm
París, Musée National du Louvre

Como modelo para la heroína, Ingres representó a su segunda esposa Delphine y se retrató a sí mismo en pose de caballero en el extremo izquierdo del cuadro.

restauración monárquica y los aspectos religiosos volvieron a cobrar fuerza. La historia de los borbones se representó ahora en un contexto religioso; la legitimación del Imperio se afirmó desde el punto de vista de la Historia.

Con el *Voto de Luis XIII*, Ingres transformó en histórico el tema religioso de la Virgen con el Niño. En 1638, Luis XIII dedicó su reinado a la Virgen y encomendó Francia a su protección. Cuando el pintor recibió el encargo para este cuadro, que estaba destinado para el altar de la Catedral de su ciudad natal Montauban, no se mostró especialmente contento con esa combinación de religión e historia. Todo lo contrario: intentó convencer a sus clientes, que esperaban un cuadro de fuerte expresión política, que renunciaran a esa idea; pero no lo consiguió. En último término, Ingres dividió el lienzo en dos mitades: el ámbito celestial, en el que está flotando la Virgen con el Niño, y el mundo terrenal, en el que aparece arrodillado Luis XIII. Trabajó cuatro años en este cuadro, mientras residía en Florencia. Durante algún tiempo se mostró muy eufórico sobre su obra; a comienzos de 1822 escribió: «El lienzo se pinta a sí mismo ...». Sin embargo, se produjeron una y otra vez dificultades que retrasaron el trabajo. La postura de la Virgen resultó ser especialmente problemática. En su desesperación, Ingres posó personalmente en último término, para que le pintaran sus discípulos en la pose correcta. En lugar de llevar un niño en brazos, Ingres —desnudo sobre una escalera— sostenía sobre el brazo un hatillo de ropa o, como se aprecia en uno de esos dibujos, un sombrero de copa. Más tarde, el artista mismo calificó el *Voto de Luis XIII* de «difícil». La mayoría de las personas que consideraba pertenecientes a la «clase ignorante» no sabrá apreciar el lienzo, escribió en una carta a Gilibert en 1823. Que Ingres no pensaba en el público se puede apreciar en la pose del Rey, que le da la espalda. El cuadro solo se comprende si se observa detenidamente: exige una atención indivisa para comprender que el lienzo atesora más de lo que puede reconocerse «a primera vista».

A pesar de que el artista dibujó la pose de Luis siguiendo a un modelo desnudo (ilustr. pág. 68), redujo la presencia corporal del Rey. La razón era de carácter completamente pragmático: Ingres no sabía cómo era realmente Luis XIII. En Florencia había tenido a disposición únicamente un cuadro del Rey cuando era niño; por tanto, el papel del Rey lo tenía que asumir la ropa. Afortunadamente, para las vestiduras, Ingres pudo contar con un modelo histórico. Narraba que descubrió un cuadro de Enrique IV, el padre de Luis XIII, en el que la vestimenta estaba maravillosamente reproducida: «Creo que puedo arriesgarme a vestir —sin irritar a nadie— al hijo con la indumentaria del padre (pero más no)», escribió de nuevo a Gilibert.

Ingres representaba la Historia con la ayuda de objetos históricos: el ropaje, el calzado o una decoración antigua. El pintor plasmaba con todo lujo de detalles los modelos históricos, pues la materialidad servía para plasmar de modo convincente la realidad. En el *Voto de Luis XIII*, la excelente reproducción de las vestiduras reales realizada por Ingres adquirió un peso tal que la figura de Luis XIII se convirtió en un mero maniquí.

La representación de la Virgen con el Niño está claramente influenciada por Rafael. La *Madonna sixtina* y la *Madonna con los dos candelabros* ponían a disposición motivos que Ingres hizo suyos. Sin embargo, en el siglo XIX, el significado de las Madonas se había vuelto más mundano, de modo que son posibles diferentes planos interpretativos de esta figura femenina. El observador es invitado indirectamente a seguir al Rey arrodillado y a venerar en la Virgen el arte de Rafael. Además, puede verse como diosa virgen del arte, a quien le corresponde el cetro y la corona.







Pablo Picasso

Gran Odalisca (según Jean-Auguste-Dominique Ingres), 1907

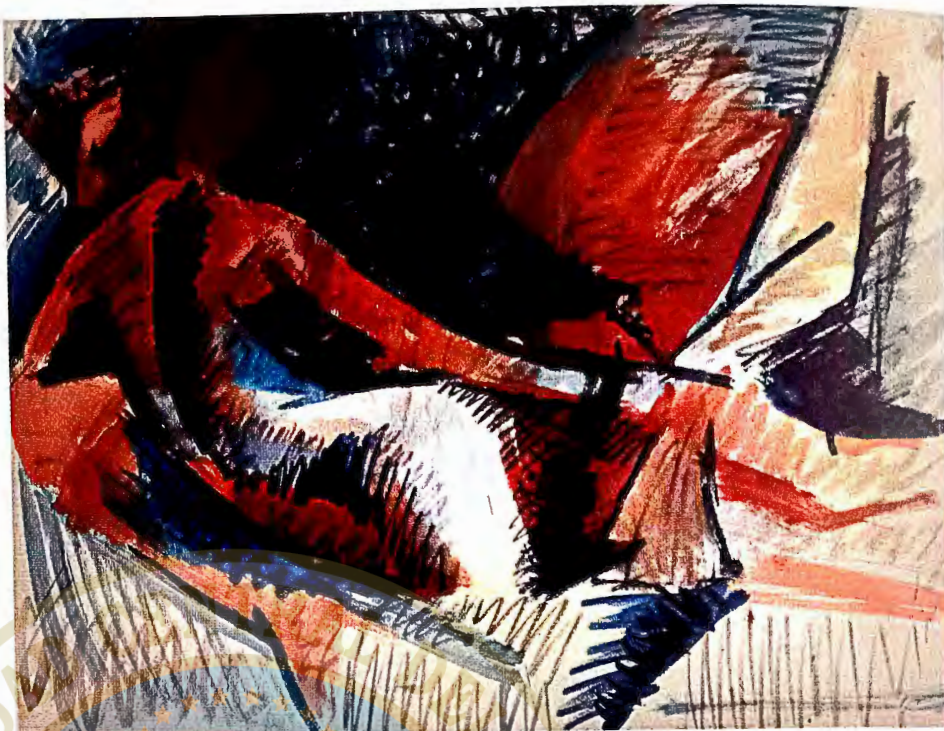
Técnica mixta sobre papel, 48 x 63 cm.
París, Musée Picasso

Picasso se mostraba, como muchos otros artistas modernos, fascinado por la superficialidad y las líneas casi abstractas en los cuadros de Ingres. Este dibujo muestra el paso hacia el cubismo.

Estudio para *El baño turco*, hacia 1859

Lápiz sobre papel de calco, 26 x 9 cm
Montauban, Musée Ingres

Partiendo del modelo de Blaise de Vigenère (ilustr. pág. 77), Ingres desarrolló su propia composición, desnudando la figura y fijando con precisión la postura del cuerpo.



El encuentro entre Luis XIII y la Virgen puede interpretarse también como el encuentro entre un hombre y una mujer. El *Voto de Luis XIII* admite un plano más de interpretación: la promesa y la petición encarecida de un hombre a su esposa. Tradicionalmente, la promesa tradicional de matrimonio o de fidelidad iba acompañada de la entrega de joyas, normalmente una alianza. Quizá representó aquí Ingres realmente la adoración de un hombre, quizá su propio amor a su esposa. Que fuera consciente de ello, y hasta qué punto, es algo sobre lo que solo se pueden hacer conjeturas. En cualquier caso, en la esfera femenina brilla una luz cálida, que desplaza el ambiente frío y oscuro que rodea al hombre arrodillado. El ángel que aparece a la derecha, de los dos que abren el cortinaje, aparecerá de nuevo en el mundo exclusivamente femenino del *Baño turco* (ilustr. pág. 86). Aquí se trata de la mujer con el collar de perlas al lado derecho, cuya compañera le lleva la mano al pecho; un gesto que no solo recuerda *La Fornarina* de Rafael, sino también a la Virgen misma, que amamantó al Niño Jesús. Ingres situó el *Voto de Luis XIII* en toda una red de relaciones; de ese modo añadió, más allá del acontecimiento histórico y religioso, un plano semántico atemporal, que hace que la obra siga siendo actual aún hoy en día. El objetivo de la pintura de Historia, como se enseñaba en el siglo XIX, era exactamente ese proceso: sublimar un acontecimiento histórico como ejemplo moral o político, de modo que se alcanzara un carácter universal.

En el lienzo *Juana de Arco en la coronación de Carlos VII* (ilustr. pág. 71), realizado en 1854, Ingres trató nuevamente el enlazamiento entre la religión y la política. Entre la serie de temas religiosos, y también políticos, tratados por Ingres, es la obra más personal. La autorrepresentación y el reflejo del pintor en su obra, que en el *Voto de Luis XIII* solo se puede suponer, aquí se aprecia claramente. El artista se situó a sí mismo en forma de caballero de la heroína, en el extremo izquierdo del cuadro. El modelo para la figura de Juana de Arco fue su segunda mujer, Delphine, con quien se había casado en el periodo en que trabajaba en esta obra (ilustr. pág. 70). La presencia del artista y de su mujer llevó el

acontecimiento histórico, la coronación de Carlos VII en la catedral de Reims el 17 de julio de 1429, al presente. A diferencia de numerosas obras del siglo XIX sobre Juana de Arco, Ingres no eligió los momentos dramáticos de su vida, como la liberación de Orleáns o su ejecución en la hoguera, en el año 1431. Más bien, el artista trató el tema como obra religiosa unida al poder de la monarquía. No obstante, en el lienzo de Ingres no se ve ni la coronación ni al Rey, sino únicamente a Juana de Arco. El pintor la representó con aureola, con lo que subrayó el deseo de que fuera reconocida oficialmente su santidad por la Iglesia, si bien no sería canonizada hasta 1920.

Con la mano derecha alzada, sosteniendo la llamativa asta roja de la bandera, y la izquierda indicando hacia abajo, hacia el altar, la pose de Juana recuerda la postura de Cristo en *Cristo entrega a San Pedro las llaves del Paraíso* (ilustr. pág. 17). Además, Juana —situada de pie, a un lado del altar—, dirige la mirada al cielo, como Jesús; es esta una referencia —fácil de «leer» para el observador— a sus visiones religiosas, que hicieron de ella la salvadora de Francia. En su visión, Juana parece sustraerse a la realidad. La impresión estatuaría queda reforzada por la rígida armadura, que solo deja a la vista la cabeza y las manos. El breve momento de la imagen se convierte en una pequeña e inmóvil eternidad. Incluso el incensario que se introduce por el lado derecho que parece reproducir un breve momento—como una instantánea fotográfica— está inmóvil, pues el humo sube verticalmente. Con este motivo, Ingres recurrió conscientemente a la *Gran Odalisca* (ilustr. págs. 72–73) de 1814, a cuyos pies también —recortado por el borde derecho del cuadro— aparece un vaso del que sale humo. De este modo tan discreto y lúdico, el artista unió el carácter erótico de Juana de Arco con el de la odalisca: el erotismo de Juana radica en la contraposición entre la coraza de hierro y el encarnado pálido y suave del rostro y de las manos. Precisamente la armadura abstracta y rígida subraya la corporeidad y las formas femeninas: las hombreras de la coraza —abombadas hacia delante— se corresponden claramente con los pechos; la armadura está medio oculta por una falda, pero la pierna derecha queda subrayada por el llamativo color rojo del asta de la bandera, que sostiene paralela a aquella. Por otro lado, Ingres daba así una referencia más al oculto erotismo de Juana de Arco, que había cuestionado el papel tradicional de la mujer. Ingres se sirvió del cuadro para plasmar el aspecto totalmente privado de su matrimonio con Delphine. Ingres y Delphine, el caballero que puede verse al fondo y la heroína a la luz clara, llevan ambos una armadura y se encuentran a alguna distancia el uno de la otra. Se ponen en relación mutua con la tela oscura extendida tras sus cabezas. La única función de esta construcción en forma de baldaquino es formar un fondo abstracto para los retratos de los dos cónyuges.

Ingres integró retratos en la pintura de Historia, del mismo modo que la pintura de Historia estaba unida a su retrato. Los ámbitos, inicialmente separados, de la pintura de Historia y del retrato constituyeron así una simbiosis. Si Ingres, a comienzos de los años veinte del siglo XIX, todavía no osó proporcionar un rostro a Luis XIII, en la última década de su carrera artística no temió dar a Juana de Arco el rostro de su mujer. Ya no solo aludió a planos personales de interpretación, sino que los representó claramente. A mediados de siglo, la obra de Ingres se transformó en algo muy personal. Con este nuevo aspecto, privado, retomó al final de su vida muchos de sus motivos artísticos, o formó con ellos nuevas composiciones. El carácter revolucionario a comienzos del siglo XIX, su afán de reconocimiento público, de fama, se había convertido en una búsqueda sin fin de la belleza y de la felicidad privada.



El duque Fernando Felipe de Orleáns como San Fernando de Castilla, 1842
Óleo sobre tiza sobre lienzo, 210 x 92 cm
París, Musée National du Louvre

Proyecto para una vidriera de la capilla conmemorativa de San Fernando en Neuilly. La capilla fue instalada después del accidente mortal del sucesor al trono, en julio de 1842.



La búsqueda del paraíso

Ingres fue, por un lado, un hombre de la Ilustración, cuyos principios estaban marcados por la razón y la racionalidad; una postura intelectual que se corresponde con el estilo del neoclasicismo. Por otro lado, en su obra existe toda una serie de paraísos llenos de fantasía, emoción y sensualidad, que le muestran como romántico que subraya la importancia de la naturaleza y del sentimiento (ilustr. págs. 78, 79, 80, 85). Los paraísos de Ingres presentan un mundo de espectros o deidades con el que sueñan los hombres. Aparecen realmente alcanzables; el mundo terreno y el celestial no denotan solución de continuidad, por ejemplo cuando una estatua cobra vida o una persona se convierte en una imagen pétrea. Utilizó diferentes intensidades de color para diferenciar a los dos ámbitos: la esfera terrena suele caracterizarse por un colorido más intenso, mientras que los espectros aparecen pálidos, descoloridos, como bajo una campana de gas blanco grisácea.

Con especial claridad se aprecia la relación entre ambos mundos en el *Sueño de Ossian* (ilustr. pág. 80). En el tercio inferior domina un aire nocturno, oscuro y nítido, en el que el cantor Ossian aparece dormido, con la cabeza apoyada en las manos, como la personificación de la razón en Goya, cuyo sueño produce monstruos. La capa roja anaranjada y brillante de Ossian, sobre una túnica verde, da una nota deslumbrante. Por encima de él flotan ejércitos celestiales, soldados en las nubes nebulosas de las tierras altas escocesas, que han borrado todo el colorido. Dos de los espectros se dirigen directamente al durmiente. Una figura femenina se inclina, sentada, hacia delante y le da la mano. En este lugar, donde las dos manos casi se tocan, las proporciones indican que debe de tratarse de una gigante. Tras el soñador, la figura masculina de un guerrero que desciende hacia él flotando sobre una nube; se esconde tras un escudo redondo, su rostro está oculto. Estas figuras oníricas, espectros, reproducen al mismo tiempo el sueño de Ingres y el de Ossian.

Ingres utilizó el cuadro que había recibido por encargo para representarse a sí mismo. El lienzo estaba destinado al dormitorio de Napoleón en el palacio imperial de Roma. Napoleón, como muchos de sus contemporáneos, estaba fascinado por los «cantos de Ossian», que había editado el escocés James Macpherson en 1760. La mezcla de héroe noble, trágicas batallas y bellas princesas en un mundo sombrío y arcaico producía un sentimiento de horror en el lector. La escena del sueño de Ossian procede del volumen «La batalla de Lora»: «Entonces vendrán



Calcografía de: Blaise de Vigènère,
Histoire générale des Turcs, París 1662
Montauban, Musée Ingres

Ingres empleó esta calcografía de una colección como modelo para dos figuras femeninas en *El baño turco* (ilustr. pág. 86).

La gran bañista, denominada
Bañista de Valpinçon, 1808
Óleo sobre lienzo, 146 x 97,5 cm
París, Musée National du Louvre

Ejemplo más temprano del tratamiento del tema del desnudo femenino de espaldas por Ingres. El motivo reaparece en *El baño turco*.



ILUSTR. PÁG. 79:

Venus Anadiómena, 1808–1848

Óleo sobre lienzo, 163 x 92 cm

Chantilly, Musée Condé

Se trata de Venus, la diosa del amor nacida de la espuma, que aquí sale de las aguas del mar.

La fuente, 1856

Óleo sobre lienzo, 163 x 80 cm

París, Musée d'Orsay

*Ya fuera la personificación de la fuente o Venus, Ingres busca en esas variaciones la belleza ideal del cuerpo desnudo.





débiles, pero no conocerán mi tumba. ¡Mi fama está en el canto! Y mis obras serán iguales. Y mis obras aparecerán a los tiempos venideros como un sueño!»

Tales versos reflejaban la melancolía nostálgica de aquellos tiempos. También Ingres, quien en esos años —a pesar de estar becado en Roma— se consideraba a sí mismo como un pintor sin éxito y un artista no entendido, se sentía personalmente apelado. Para él, era su propio sueño del amor lo que personificaba la figura femenina, y de fama, que promete el guerrero masculino. Esta intensa nostalgia de amor y fama, unida al sentimiento permanente de no ser reconocido, marcaron la imagen de su propio paraíso, que abarcaba todo lo que no le ofrecía la realidad de su propia vida.

Ingres puso a hombres y dioses en relación directa, inmediata. En dos de sus obras, la *Edad de Oro* (ilustr. pág. 85) y *El baño turco* (ilustr. pág. 86), reunió a figuras oníricas en un lugar paradisíaco.

La *Edad de Oro* es una pintura mural para el Palacio Dampierre, cerca de París. En la teoría del arte de la época, las pinturas murales estaban consideradas como la forma artística más sublime, porque el artista podía definir, con práctica independencia, el tema y la ejecución de su obra. Se solían pintar sobre una superficie relativamente grande; debido a su formato se trataba de composiciones con un amplio número de figuras. Ahí radicaba también la especial dificultad y el reto, frente al cual Ingres finalmente fracasó: no pudo concluir la obra; en 1847 interrumpió los trabajos y en 1849, tras la muerte de su primera esposa Madeleine, abandonó definitivamente el proyecto. A las dificultades de la composición se vinieron a añadir problemas técnicos. Ingres quería trabajar en la medida de lo posible como los artistas del Renacimiento, sobre el revoco fresco. En su intento de acercarse al ideal de la pintura al fresco, trabajó con óleo sobre revoco, lo cual no dio resultado.

La sala palaciega prevista para la obra había de acoger, en un muro, la edad de oro; en el lado opuesto, la edad de hierro: la Arcadia de la Antigüedad clásica, por un lado, y la experiencia moderna de un mundo marcado por el trabajo y la guerra, por otro. Mientras que Ingres, en sus estancias veraniegas de varios meses en Dampierre, llegó a terminar prácticamente la edad de oro, de la de hierro solo se elaboraron los primeros bocetos.

Sobre su planteamiento, Ingres escribió: «Aquí se encuentra el breve programa que he desarrollado: ¡una colección de personas bellas y serenas! Representé la edad de oro tal y como se la imaginaban los poetas clásicos. Entonces apenas se conocía una edad avanzada. Vivían durante largo tiempo y permanecían siempre bellos; no había viejos. Eran buenos, justos y se amaban los unos a los otros; su único alimento eran los frutos de la tierra y el agua de los manantiales, la leche y el néctar. Así vivían y morían mientras dormían. Después de la muerte se convertían en los espíritus buenos que se ocupaban de la humanidad. Astraea los visitaba frecuentemente y les enseñaba amor y justicia. Amaban la justicia y Saturno perfeccionaba su felicidad desde el cielo». La *Edad de Oro* muestra el sueño de juventud y belleza eternos. En este paraíso no se trabaja y, como en el paraíso no hay nada que hacer, no se representa ninguna acción. La vida consta de una convivencia pacífica; las personas aparecen tumbadas o de pie, por familias, en un paisaje idílico. En el centro del cuadro, algunas mujeres danzan en corro (ilustr. pág. 84), mientras que un muchacho toca la flauta y una mujer toca las palmas, llevando el ritmo. A la izquierda se encuentra la única mujer vestida, la diosa Astraea; como decía Ingres, está enseñando amor y justicia.

El artista elaboró un pequeño modelo de cera, con unas 60 figuras, para observar las sombras que proyectaban. Cuando el comitente, el Duque de Luynes,



Nicolas Poussin
Los pastores de la Arcadia (Et in Arcadia ego),
1650–1655
Óleo sobre lienzo, 87 x 126 cm
París, Musée National du Louvre

La Arcadia era el lugar de la Edad de Oro en la mitología griega. También Ingres soñaba con el paraíso de la Antigüedad clásica.

Sueño de Ossian, 1812/13
Óleo sobre lienzo, 348 x 275 cm
Montauban, Musée Ingres

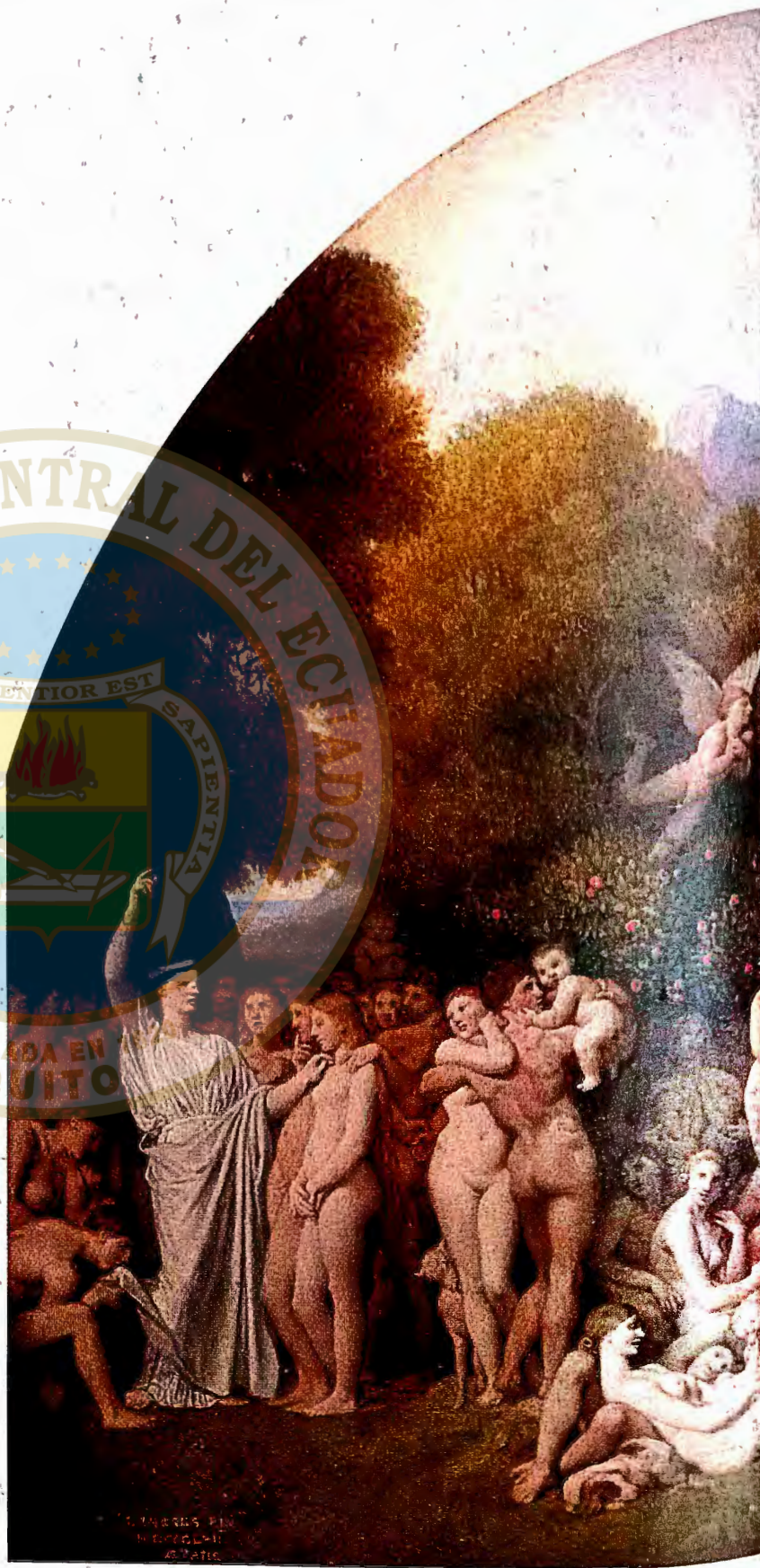
Los versos del «Canto de Ossian» estaban considerados como el redescubrimiento del canto épico nacional de Escocia. La obra fue una de las más leídas de su tiempo.



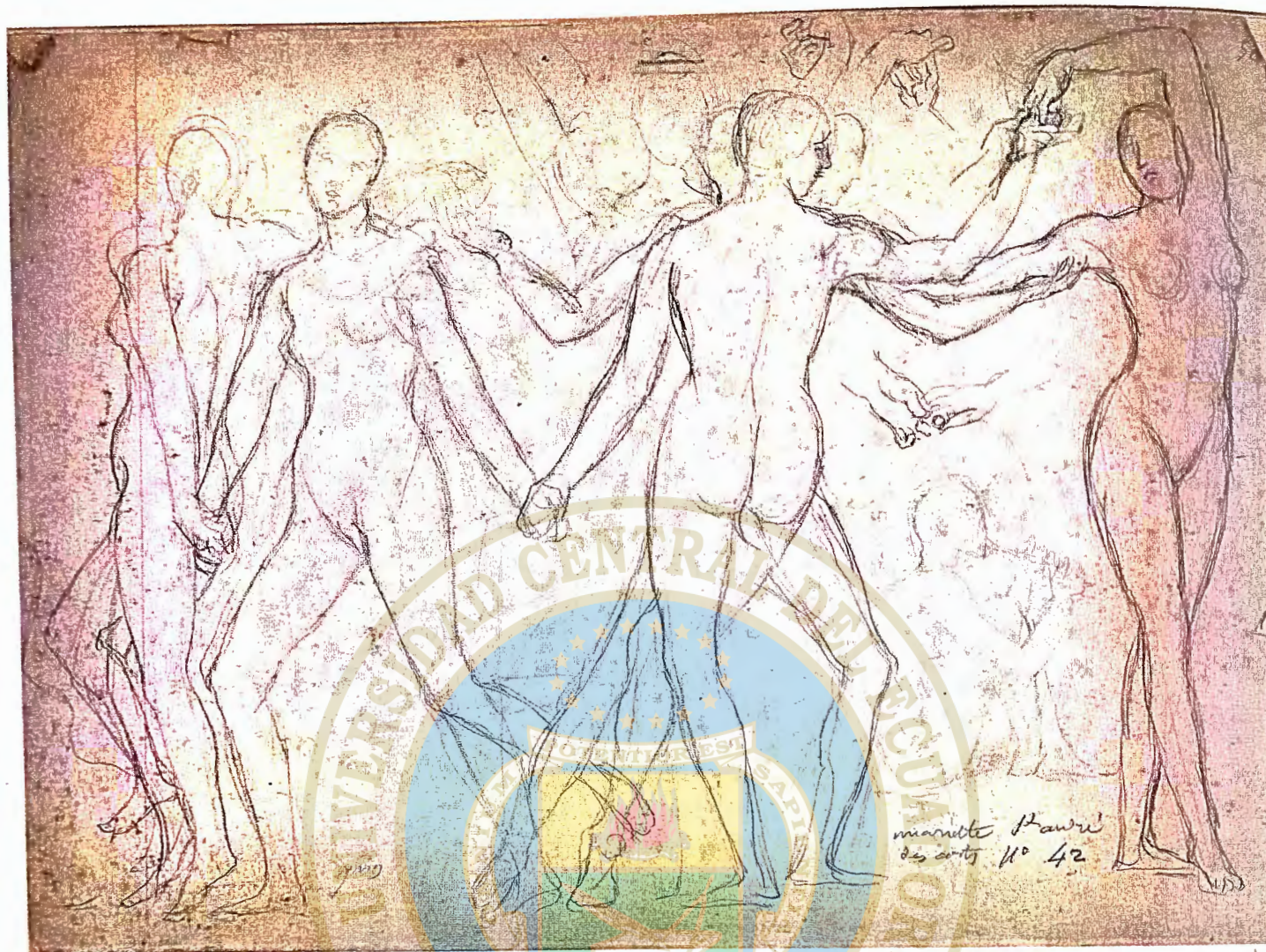
Edad de Oro, 1862

Óleo sobre papel, trasladado a madera,
46,4 x 61,9 cm
Cambridge (MA), Fogg Art Museum

En la Edad de Oro el paraíso de la Antigüedad clásica, no hay ningún envejecimiento: Ingres pintó aquí solo a personas jóvenes.







Las danzantes, estudio para *Edad de Oro*,
hacia 1843

Lápiz sobre papel, 13,2 x 19,7 cm
Montauban, Musée Ingres

Este es uno de aproximadamente 500 estudios
de las figuras individuales y de grupos de figuras
para la *Edad de Oro*.

vio por primera vez la pintura mural, en el otoño de 1844, quedó horrorizado por el elevado número de figuras y por su desnudez. Además, después de dos años, y a pesar que contaba con dos ayudantes, el pintor no había terminado aún el cuadro. Algunos años más tarde, Ingres interrumpió una obra, que según confesó no estaba acabada, después de haber hecho unos 500 dibujos de figuras individuales. En este estado inacabado se puede ver aún hoy.

Solo en 1862, cuando tenía más de 80 años, Ingres retomó el tema del paraíso en, el que no existe la vejez. Esta segunda versión (ilustr. págs. 82–83) fue más fácil de terminar para Ingres, pues ahora escogió un formato menor y la técnica —que le era familiar— de óleo sobre papel. Muchas de las figuras que pueblan aquí el paraíso nos son conocidas de otros contextos de sus obras: son los ángeles que acompañan a la Virgen o las damas del *Baño turco*. Ingres firmó y fechó esta segunda versión de la *Edad de Oro*; debajo de su firma escribió la palabra AETATIS, es decir, edad.

Esos mismos años, Ingres trabajó en una de sus obras más famosas, el óleo *El baño turco* (ilustr. pág. 86), del que hizo asimismo dos versiones. La primera, un cuadro originalmente rectangular, se entregó al comitente, el Príncipe Napoleón, en 1859. Sin embargo, estuvo poco tiempo en poder del propietario, pues fue devuelto a Ingres. Posiblemente, la esposa del Príncipe Napoleón se



mostrara horrorizada por la desnudez de las figuras. Sea como fuere, Ingres lo retocó hasta hacer un tondo e incluyó algunas modificaciones, hasta que tomó la forma que nos es conocida actualmente.

Théophile Gautier, un crítico de arte coetáneo, describió la obra acertadamente: «El gran artista ha dibujado esos bellos cuerpos en las posturas que favorecen sus encantos, ... ostrando la nuca, rodeada de un ligero turbante, y sus hombros, húmedos de los vapores del baño; se une el mármol de la diosa clásica con la carne de la sultana, bajo una palidez rosácea, velada por el vapor plateado del baño. ... Parece como si el cuadro fuera un álbum, en el que el pintor, en diferentes épocas, ha hilvanado sus sueños de belleza ...»

Aquí, Ingres citó, por un lado, figuras de su obra y las situó en una escena de baño; por otro lado, copió de los grabados y libros que le suministraron modelos para su tema (ilustr. págs. 74, 77). Su sueño de belleza comenzó con la vista posterior de *La gran bañista* (ilustr. pág. 76); se encuentra esta sentada en el primer plano del baño turco, tocando música. Su aislamiento respecto de las otras mujeres se manifiesta en el color cálido y vivo de su cuerpo, a diferencia de la palidez marmórea de las otras mujeres: parece ser la única mujer viva dentro de un grupo de figuras que han quedado petrificadas o convertidas en espectros. ¿Se trata, como en el *Sueño de Ossian*, de la irrupción de un mundo de espíritus, de

Edad de Oro, 1842-1847
Óleo sobre revoco, 480 x 660 cm
Yvelines, Château de Dampierre

Ingres intentó acercarse a la pintura al fresco del Renacimiento y empleó, en último término, óleo sobre revoco, una técnica que resultó difícil y que Ingres no continuó. Frente a los frescos, se sitúa la reconstrucción del Partenón de Atenas de Pierre-Charles Simart.



El baño turco, 1863

Óleo sobre lienzo, diámetro 108 cm
París, Musée National du Louvre

Ingres reunió motivos de toda su vida
en este cuadro. Es una última simbiosis y
el resultado de su búsqueda del paraíso,
al final de su vida.

un mundo onírico, en el ámbito terrenal? ¿O es un encuentro con el mundo celestial, paradisíaco? Pese a toda la belleza, surge una impresión de soledad inevitable. Si se observa con detenimiento, el óleo adquiere un carácter enigmático, tan fascinante como inquietante. En realidad, solo a primera vista se trata de una desnudez femenina arrolladora y sensual, en un baño turco, que se emplea como excusa para la mirada masculina, voyeurista.

Las semejanzas con la *Edad de Oro* resultan evidentes. Las dos obras son composiciones de muchas figuras de cuerpos desnudos; en las dos aparece música y danza; en uno y otro no hay personas mayores. Las figuras individuales o los grupos de figuras no consiguen establecer un contexto unificado, sino que se mantienen aisladas, unas junto a las otras. En las dos obras no se narra ningún argumento, sino que se describe un estado estático, el tranquilo descanso en un lugar seguro. La ausencia de la vejez, que Ingres describió como característica de su paraíso, puede observarse también en *El baño turco*. El propio Ingres es el mago que ha detenido el tiempo y el espacio, para formar una juventud perpetua.

Si, al margen de las fuentes literarias que empleó Ingres para sus representaciones, *El baño turco* y la *Edad de Oro* responden a su idea personal del paraíso, entonces allí hay algo solitario, enigmático, intranquilizante: la muerte. En el universo de sus ideas —según expuso en su correspondencia— existía, también en la edad de oro, la muerte durante el sueño. El sueño aparece como hermano de la muerte.

Entre las obras de Ingres de esos años hay otro óleo que aúna los temas del paraíso, el enigma y la muerte: *Edipo y la esfinge* (ilustr. pág. 88). Un motivo que

Estudio para *El baño turco*, hacia 1859
Óleo sobre papel, 25 x 26 cm
Montauban, Musée Ingres

Esta «mujer de tres brazos» muestra el proceso de creación durante el trabajo en el dibujo.







había empleado 60 años antes vuelve a ocuparle ahora. No es solo el enigma de la esfinge, que Edipo ya ha solucionado, sino que con la figura inconfundible del pastor de la Arcadia, del lienzo de Poussin (ilustr. pág. 81), en forma de Edipo, se proporciona una referencia al tema de Poussin: *Et in Arcadia ego*. Una de las cuestiones más debatidas en este contexto es la del significado preciso y la traducción de esas palabras latinas. Junto al significado: yo también estuve en la Arcadia, viví, existo allí, se ha impuesto una segunda variante, que supone a la muerte como «locutor» de esas palabras. Esto significaría: también yo, la muerte, existo en la Arcadia. Ingres pudo haber entendido la obra también en este sentido, por lo que no sería ninguna casualidad que diera a Edipo esa figura. Si *El baño turco* es la Arcadia de Ingres, ¿es la figura que toca música en ese reino de los espíritus, solitaria, la personificación de la muerte? En Poussin era una enigmática figura femenina la que se dirige hacia el pastor y le toca el hombro.

La búsqueda del paraíso por Ingres también incluía —y, teniendo en cuenta su edad, lo contrario resulta impensable— la muerte. Ya se tratara, como en Poussin, de pastores de la Arcadia que aparecen meditabundos al lado de una tumba, o del motivo del *Llanto sobre el Cristo muerto* de Giotto (ilustr. pág. 89), la muerte está inevitablemente presente. Al final de su vida, Ingres miró una vez más a los mundos de sus anteriores obras y reunió los cuerpos bellos, sin edad, para formar su paraíso absolutamente personal.

Llanto sobre el Cristo muerto (según Giotto); 1867

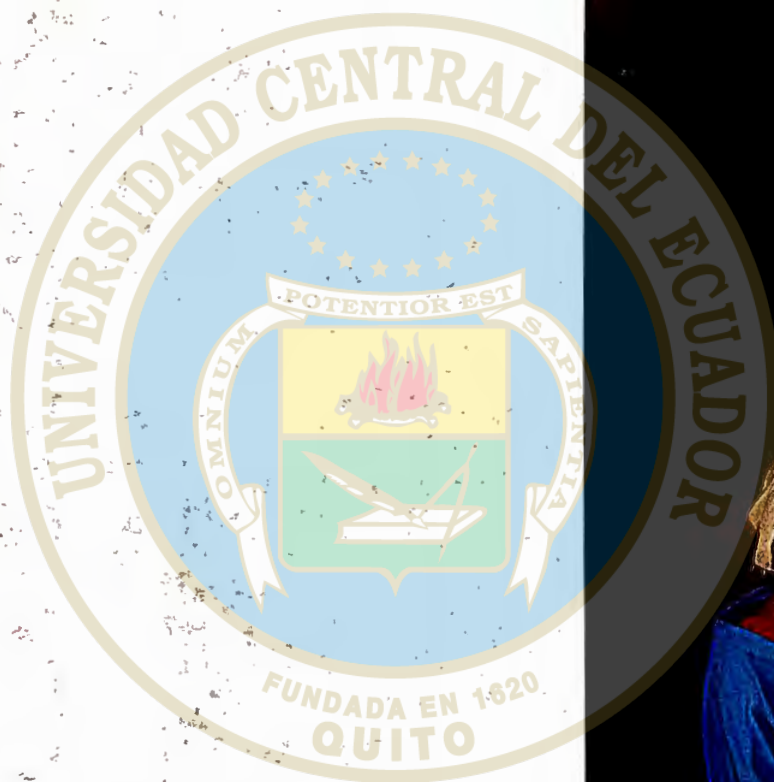
Lápiz sobre papel, 121 x 186 cm
Montauban, Musée Ingres

Este último dibujo de Ingres lo hizo apenas unos días antes de su muerte. Su carrera comenzó y terminó copiando a los antiguos maestros, tan admirados por él.

Edipo y la esfinge, 1864

Óleo sobre lienzo, 105 x 87 cm
Baltimore, Walters Art Gallery

La solución del enigma es: el hombre, que en la infancia gatea a cuatro patas, como adulto va sobre dos piernas y en la vejez precisa de un bastón para andar, así, a tres patas. Edipo sabía la solución y liberó a Tebas de la esfinge.



Jesús con los Doctores de la Ley, 1862
Óleo sobre lienzo, 265 x 320 cm
Montauban, Musée Ingres

El último cuadro histórico de temática religiosa, Ingres lo pintó al mismo tiempo que *El baño turco* y por encargo del Rey. El lienzo suscita algunos enigmas. La sombra de la lámpara judía de siete brazos aparece en el muro izquierdo, junto al altar, pero sorprendentemente de la memoria no se ve nada.



Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780–1867

Cronología

1780 Jean-Auguste-Dominique Ingres nace el 29 de agosto en Montauban, al sur de Francia. Es el mayor de siete hermanos. Su padre, Jean-Marie-Joseph Ingres, se gana la vida como pintor y escultor.

1790 En el estudio de su padre, Ingres dibuja pequeños primeros retratos de algunos miembros de su familia y copia viejas obras de arte, de las que se encuentra un elevado número de reproducciones en la casa paterna. El padre también le dio clases de música a su hijo.

1791 A los 11 años de edad, Ingres comienza —por indicación de su padre— a estudiar en la Academia de Arte de Toulouse. Sus profesores son el pintor Joseph Roques, el escultor Jean-Pierre Vigan y el pintor paisajista Jean Briant.

1797 En agosto, Ingres comienza su formación en el taller del pintor neoclásico Jacques-Louis David en París.

1799 En octubre ingresa en la Ecole des Beaux-Arts de París.

1800 Ingres obtiene el segundo puesto en el concurso por el Prix de Rome.

1801 En septiembre, con el óleo *Los embajadores de Agamenón en la tienda de Aquiles* (ilustr. págs. 18–19), Ingres gana el codiciado Prix de Rome de la Ecole des Beaux-Arts de París.

1803 El primer encargo oficial del gobierno a Ingres es el retrato *Napoleón Bonaparte* (ilustr. pág. 67), que realiza para el ayuntamiento de Lieja.

1805 Ingres comienza el lienzo *Napoleón I en su trono* (ilustr. pág. 64), con el que —el siguiente año— participa por primera vez en el Salón anual, la exposición de arte de la Académie des Beaux-Arts de París.

1806 En octubre comienza la beca de Ingres en Roma, en la Académie de France.

La familia Ingres, hacia 1796
Lápiz sobre papel, 17,1 x 25,2 cm
Montauban, Musée Ingres

En este dibujo de pequeño formato, Ingres representó a su padre Jean-Marie-Joseph y a sus dos hermanas Augustine y Anne-Marie.



Fotografía de un muro con obras de Ingres en la Exposición Universal de París, 1855
Fotografía
París, Bibliothèque Nationale de France

ILUSTR. ABAJO:

Etienne Carjat

Jean-Auguste-Dominique Ingres, hacia 1858

Fotografía

París, Musée d'Orsay



1807. Ingres rompe su compromiso matrimonial con Julie Forestier y no vuelve a París, como estaba inicialmente previsto.

1808. Las obras más recientes de Ingres, *La gran bañista*, denominada *Bañista de Valpinçon* (ilustr. pág. 76) y *Edipo y la esfinge* (ilustr. pág. 6) reciben malas críticas en la exposición anual de la Academia francesa de Roma.

1810 Después de terminar su beca en la Academia francesa de Roma, Ingres decide continuar en Italia. Alquila un piso en la Via Gregoriana romana y conoce a Charles Marcotte, a quien retratará (ilustr. pág. 21).

1813 Ingres pinta la primera versión de su *Rafael y la Fornarina*, un motivo que repetiría una y otra vez (ilustr. pág. 26). Se casa con Madeleine Chappelle (1782-1849) en Roma. Ingres había conocido poco antes a su joven esposa, solo por carta.

1814 El padre de Ingres muere en Montauban. Ingres viaja a Nápoles, porque recibió el encargo de retratar a la hermana menor de Napoleón, la Reina Carolina Murat (ilustr. pág. 32), y a otros miembros de la familia real.

1815 En un parto difícil muere el hijo del matrimonio Ingres, que no tendrá más hijos.

1817 La madre de Ingres muere en Montauban.

El embajador francés en Roma encarga a Ingres los cuadros *Cristo entrega a San Pedro las llaves del Paraíso* (ilustr. pág. 17) y *Roger liberando a Angélica* (ilustr. págs. 22-23).

1819 Ingres expone de nuevo en el Salón de París, entre otras obras la *Gran Odalisca* (ilustr. págs. 72-73). También este cuadro sería duramente censurado por los críticos.

1820 Ingres se traslada con su mujer Madeleine a Florencia, a casa de su amigo de juventud Lorenzo Bartolini; más tarde, a un piso propio. En Florencia, el pintor copia cuadros en los Uffizi y en el Palazzo Pitti.

1822/23 Ingres se queja de que ha de pasar mucho tiempo con retratos poco importantes, en lugar de dedicarse a la pintura de Historia.

1824 Con varios meses de retraso, Ingres lleva el *Voto de Luis XIII* (ilustr. pág. 69) al Salón de ese año. El cuadro consigue un éxito triunfal e Ingres se queda en París.



Adolphe-Jean-François Marin Dallemagne
Jean-Auguste-Dominique Ingres, hacia 1861
 Fotografía
 París, Cabinet des Estampes et de la
 Photographie, Bibliothèque Nationale
 de France

convierte en el rey francés de la denominada monarquía de julio, que se mantendrá durante 18 años.

1833 Ingres es nombrado Director de la École des Beaux-Arts. En el Salón de este año, Ingres presenta el retrato de *Louis-François Bertin* (ilustr. pág. 59), con relativamente poco éxito.

1834 Después del fracaso de sus obras *Martirio de Santo Sinforiano*, Ingres decide no exponer nunca más en el Salón. Se presenta al puesto del Director de la Academia francesa en Roma.

1835 En enero, Ingres llega a Roma, donde toma posesión del cargo de Director de la Academia francesa.

1837 La epidemia de cólera en Roma se cobra una víctima entre los estudiantes de Ingres de la Academia francesa.

1838 Ingres trabaja intensamente en la Academia y retoma el trabajo en sus propias obras.

1840 *Antíoco y Estratónice* (ilustr. pág. 38), de inspiración operística, realza de nuevo la fama del pintor.

El Ministro del Interior encarga a Ingres el lienzo *Martirio de Santo Sinforiano* (ilustr. pág. 28) para la catedral de Autun.

1825 El rey francés Carlos X entrega a Ingres, al término del Salón, la cruz de la Legión de Honor (ilustr. pág. 95 arriba). El pintor se refiere a la entrega de la distinción como el día más feliz de su vida.

1826 Ingres abre una escuela de dibujo cerca de su estudio.

1829 En diciembre, Ingres es nombrado profesor de la École des Beaux-Arts, donde comienza a dar clases a partir del 1 de abril de 1830.

1830 En julio se producen desórdenes y luchas callejeras durante varios días; el Duque de Orleans, Luis Felipe, se

François-Joseph Heim

Carlos X entregá los premios del Salón de 1824,

1827

Óleo sobre lienzo, 173 x 256 cm

París, Musée National du Louvre

En esta ocasión, Ingres recibió la cruz de la Legión de Honor. En el grupo de los artistas es casi una cabeza más pequeño que los compañeros que, de pie a la izquierda, esperan recibir la condecoración.

ILUSTR. ABAJO:

Madame Ingres (Madeleine Chapelle), 1814

Lápiz y resalte en blanco, 17,5 x 13,1 cm

París, Musée National du Louvre, Département des Arts graphiques



1841 Después de un periodo de seis años en el cargo de Director de la Academia francesa en Roma, Ingres regresa a París.

1842 En su estudio, Ingres expone, entre otras obras, *Luigi Cherubini y la musa de la Música* (ilustr. pág. 45) y *Odalisca con esclava* (ilustr. pág. 43).

1843 Ingres pasa el verano, con su esposa, en el castillo de Dampierre, donde el artista comienza la pintura mural *Edad de Oro* (ilustr. pág. 85).

1845 El retrato de *La vizcondesa Louise-Albertine d'Haussonville* (ilustr. pág. 39) se expone durante cuatro días en el estudio de Ingres en París.

1848 En febrero queda abolida la monarquía tras los numerosos desórdenes revolucionarios. Louis-Napoleon Bonaparte, sobrino de Napoleón I, será elegido Presidente de la Segunda República.

1849 El 27 de julio fallece Madeleine Ingres, de soltera Chapelle, por una enfermedad de la sangre.

1851 En lugar de profesor de la École des Beaux-Arts, Ingres recibe el título de Rector y un salario anual vitalicio.

El 2 de diciembre, Louis-Napoleon Bonaparte se corona a sí mismo como emperador Napoleón III. Comienza el Segundo Imperio, que durará hasta 1870.

1852 Ingres se casa el 15 de abril en segundas nupcias con Delphine Ramel (1808–1887), 28 años menor que él.

1855 En la gran Exposición Universal de París, Ingres presenta una retrospectiva de sus obras, con un total de 69 lienzos (ilustr. pág. 93 arriba).

1857 En una de sus exposiciones propias, Ingres presenta el retrato de *Madame Moitessier sentada* (ilustr. pág. 46) junto al lienzo *La fuente* (ilustr. pág. 78).

1859 La primera versión de *El baño turco* es vendida al Príncipe Napoleón.

1861 La Société des Arts-Unis de París organiza una exposición con más de 100 dibujos de Ingres.

1862 El 25 de mayo, Napoleón III nombra a Ingres miembro del Senado.

En septiembre, Ingres trabaja en una versión más pequeña de *Edad de Oro* (ilustr. págs. 82–83).

1867 Ingres muere el 14 de enero, a los 86 años de edad, en su vivienda de París. Es enterrado en el cementerio Père-Lachaise.



Bibliografía

Ingres 1780–1867 (ed.: Vincent Pomarède, Stéphane Guégan, Louis-Antoine Prat y Éric Bertin). Cat. exp. Musée du Louvre, París 2006

Portraits by Ingres: Image of an epoch (ed.: Gary Tinterow y Philip Conisbee). Cat. exp. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; The National Gallery, Londres; National Gallery of Art, Washington, 1999/2000

Fleckner, Uwe: *Jean-Auguste-Dominique Ingres: das Türkische Bad. Ein Klassizist auf dem Weg zur Moderne*. Frankfurt 1996

Fleckner, Uwe: *Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780–1867*. Colonia 2000

Hockney, David: *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of Old Masters*. Nueva York 2001

Ribeiro, Aileen: *Ingres in Fashion. Representations of Dress and Appearance in Ingres's Images of Women*. New Haven & Londres 1999

Rosenberg, Pierre: *From drawing to painting: Poussin, Watteau, Fragonard, David & Ingres*. Princeton 2000

Vigne, Georges: *Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780–1867*. París 1995

Wollheim, Richard: *Painting as an Art*, Londres 1987



Créditos fotográficos

La editorial agradece a archivos, museos, colecciones privadas y fotógrafos su amable colaboración en la realización de este libro y la autorización para reproducir las imágenes.

© Artothek, Weilheim: 53; Courtesy of the artist and Metro Pictures Gallery, Nueva York: 63; © Bridgeman Art Library, Londres: 10, 18/19, 24, 28, 33, 44 derecha, 58, 67; © École nationale supérieure des beaux-arts, París: 34; © The Frick Collection, Nueva York: 39; © Musée Granet, Aix-en-Provence. Photo: Bernard Terlay: 12, 51; © Harvard University Art Museums, Cambridge: 26, 43, 82/83; © Musée Ingres, Montauban.

Cliché Roumagnac: 7, 26, 68, 74, 77, 84, 89, 90/91, 92; © The National Gallery, Londres: 20 derecha, 46; © The Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Photograph by Jamison Miller: 50; Photograph © 1998 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York: 24, 56, 57, 61; © Photo RMN, París – Daniel Arnaudet / Gérard Blot: 66; © Photo RMN, París – Gérard Blot: 8, 9, 11, 22/23, 59/77, 86, 95 arriba; © Photo RMN, París – Michèle Bellot: 13, 14, 44 izquierda; © Photo RMN, París – René-Gabriel Ojeda: 6, 9, 29, 31, 75, 81; © Photo RMN, París – Hervé Lewandowski: 71, 72/73, 94; © Photo RMN, París – Thierry Le Mage: 16, 35, 65, 74/79, 95 abajo;

© Photo RMN, París – Christian Jean: 45; © Photo RMN, París – Harry Bréjat: cubierta posterior, 48, 55, 78; © Photo RMN, París – Droits réservés: 49; © Photo RMN, París – Philippe Bernard: 62, 90; © París – Musée de l'Armée, Dist. RMN / © Pascal Segrette: cubierta anterior, 64; © Photo RMN, París – Jean-Gilles Berizzi: 94; © 1990, Photo Scala, Florencia: 2, 58, 67, 80; © 1996, Photo Scala, Florencia: 30; © 2006 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington: 21, 27, 47; © V&A Images / Victoria and Albert Museum, Londres: 42; © Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. • Photo: Katherine Wetzel: 20 izquierda.

En la misma serie se han publicado:

«Back to visual basics»

International Herald Tribune, París

GIUSEPPE ARCIMBOLDO
Werner Kriegeskorte

FRANCIS BACON
Luigi Ficacci

BALTHUS
Gilles Néret

JEAN-MICHEL BASQUIAT
Leonhard Emmerling

FERNANDO BOTERO
Mariana Hanstein

SANDRO BOTTICELLI
Barbara Deimling

PIETER BRUEGEL
La obra completa – pintura
Rose-Marie y Rainer Hagen

ALEXANDER CALDER
Jacob Baal-Teshuva

CARAVAGGIO
Gilles Lambert

PAUL CÉZANNE
Ulrike Becks-Malorny

MARC CHAGALL
Ingo F. Walther y Rainer Metzger

GIORGIO DE CHIRICO
Magdalena Holzhey

GUSTAVE COURBET
Fabrice Masanès

SALVADOR DALÍ
Gilles Néret

EDGAR DEGAS
Bernd Growe

EUGÈNE DELACROIX
Gilles Néret

MARCEL DUCHAMP
Janis Mink

ALBERTO DURERO
Norbert Wolf

EL BOSCO
La obra completa – pintura
Walter Bosing

JAMES ENSOR
Ulrike Becks-Malorny

MAX ERNST
Ulrich Bischoff

M. C. ESCHER
Estampas y dibujos

LUCIO FONTANA
Barbara Hess

CASPAR DAVID FRIEDRICH
Norbert Wolf

PAUL GAUGUIN
Ingo F. Walther

HR GIGER ARH+

GIOTTO DI BONDONE
Norbert Wolf

VINCENT VAN GOGH
Ingo F. Walther

FRANCISCO DE GOYA
Rose-Marie y Rainer Hagen

EL GRECO
Michael Scholz-Hänsel

KEITH HARING
Alexandra Kolossa

HANS HOLBEIN EL JOVEN
Norbert Wolf

EDWARD HOPPER
Rolf G. Renner

HUNDERTWASSER
Pierre Restany

**JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE
INGRES**
Karin H. Grimme

FRIDA KAHLO
Andrea Kettenmann

WASSILY KANDINSKY
Hajo Dückting

ERNST LUDWIG KIRCHNER
Norbert Wolf

PAUL KLEE
Susanna Partsch

YVES KLEIN
Hannah Weitemeier

GUSTAV KLIMT
Gilles Néret

WILLEM DE KOONING
Barbara Hess

TAMARA DE LEMPICKA
Gilles Néret

LEONARDO
Frank Zöllner

ROY LICHTENSTEIN
Janis Hendrickson

AUGUST MACKE
Anna Meseure

FRANZ MARC
Susanne Partsch

RENÉ MAGRITTE
Marcel Paquet

KASIMIR MALEVICH
Gilles Néret

ÉDOUARD MANET
Gilles Néret

HENRI MATISSE
Volkmar Essers

MIGUEL ÁNGEL
Gilles Néret

JOAN MIRÓ
Janis Mink

AMEDEO MODIGLIANI
Doris Krystof

PIET MONDRIAN
Susanne Deicher

CLAUDE MONET
Christoph Heinrich

ALFONS MUCHA
Renate Ulmer

EDVARD MUNCH
Ulrich Bischoff

GEORGIA O'KEEFFE
Britta Benke

PABLO PICASSO
Ingo F. Walther

JACKSON POLLOCK
Leonhard Emmerling

RAFAEL
Christof Thoenes

REMBRANDT
Michael Bockemühl

PIERRE-AUGUSTE RENOIR
Peter H. Feist

DIEGO RIVERA
Andrea Kettenmann

NORMAN ROCKWELL
Karl Ann Marling

AUGUSTE RODIN
Esculturas y dibujos
Gilles Néret

MARK ROTHKO
Jacob Baal-Teshuva

HENRI ROUSSEAU
Cornelia Stabenow

PEDRO PABLO RUBENS
Gilles Néret

EGON SCHIELE
Reinhard Steiner

GEORGES SEURAT
Hajo Dückting

TIZIANO
Ian G. Kennedy

**HENRI DE
TOULOUSE-LAUTREC**
Matthias Arnold

J. M. W. TURNER
Michael Bockemühl

VICTOR VASARELY
Magdalena Holzhey

DIEGO VELÁZQUEZ
Norbert Wolf

VERMEER
La obra completa – pintura
Norbert Schneider

ANDY WARHOL
Klaus Honnef



ISBN-13: 978-3-8228-5312-2
ISBN-10: 3-8228-5312-7



www.taschen.com