

FIG. 39 Federico de Madrazo,
Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1833,
óleo sobre lienzo, 54,5 x 45 cm
Nueva York, The Hispanic Society
of America, A 286

CARLOS G. NAVARRO

Ingres y los pintores españoles. De Velázquez a Picasso

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) es uno de los grandes maestros de la pintura moderna. Su figura transita incólume por la primera mitad del siglo XIX, cercano a los movimientos artísticos decisivos de su tiempo, que no consiguieron desvirtuar ni su estilo ni su pensamiento. Independiente y confiado en el mensaje de su pintura, influyó en el desarrollo del arte occidental que, generación tras generación, ha convivido con su obra como el paradigma de la norma académica. A pesar de la extraordinaria atención que ha merecido en toda Europa el peso de su fama y las consecuencias de su influencia, su reflejo sobre el arte español no ha sido tan estudiado, a excepción de la huella que dejó en Picasso, quien fascinado con la idea de pintar la pintura encontró en el maestro francés un ejemplo de diálogo permanente con el arte del pasado desde planteamientos estrictamente personales. Aunque la consideración y el gusto del maestro francés por la pintura española antigua y la convivencia con artistas y clientes españoles contemporáneos ha recibido mayor atención, ni su vínculo con la pintura de Federico de Madrazo, ni su proyección sobre la pintura española del siglo XIX cuentan aún con una justa valoración que permita comprender mínimamente la relación que establecieron estos artistas con su obra. Las siguientes reflexiones son solo el punto de partida hacia estudios futuros de mayor calado sobre los aspectos principales de esta relación.

UN «AMOR MONSTRUOSO»:

INGRES Y LOS MAESTROS ANTIGUOS ESPAÑOLES

En diciembre de 1822 Ingres escribió desde Florencia a su amigo Jean-François Gilibert (1783-1850) su lapidaria opinión sobre la pintura española del Siglo de Oro:

¡Oh, ese complaciente y monstruoso amor, que tú mismo has percibido, de amar con la misma pasión a Murillo y Velázquez y a Rafael! Eso prueba que nunca les ha sido dada una inteligencia suprema para juzgar la belleza, y que, al crearlos, la naturaleza les negó un sentido, embrutecido más aún por su ignorancia, de la que mucho se resienten los artistas en general.¹

No se trata de una exageración jocosa entre dos amigos. Ingres se consideraba un verdadero reformador de los principios de la pintura, llamado a regenerar la escuela francesa y a convertirse en su cabeza². En su doctrina del arte situó siempre en la cúspide ideal de la pintura a Rafael y, salvo contadas excepciones, en un nivel inferior



FIG. 40 Jean Alaux, *El estudio de Ingres en Roma*, 1818,
óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm
Montauban, Musée Ingres, MI 50.545

FIG. 41 Anónimo madrileño, *Retrato de dama*,
último tercio del siglo XVII (?),
óleo sobre lienzo, 38 x 34 cm
Montauban, Musée Ingres, MI 867.165

al resto de los artistas de la historia de la pintura. Un símil musical, que toma como ejemplo a un limitado intérprete al que Ingres acababa de conocer, le sirvió para remachar esa opinión sobre la pintura española: «Mientras toca un cuarteto de Crammer [J. B. Cramer], Spor [Sporh] y Ramberg [B. Romberg], nuestros Velázquez en música, lo hace muy bien, pero en cuanto interpreta a Haydn, a Mozart o a Beethoven, le odio»³. Rafael había sido el primero en captar las proporciones ideales y universales de la naturaleza, cuya correcta imitación estaba solo al alcance de las personas de superior entendimiento. No es que los pintores y compositores considerados menores carecieran de todo valor a los ojos de Ingres, sino que correspondían a una vocación limitada a un ámbito cultural restringido en el tiempo y en el espacio, y alejado de la única verdad estética que representaban los modelos atemporales y universales del maestro de Urbino; eran artistas que, por su posición jerárquica, no merecían ser imitados para aquellos que buscaran la «buena educación por la frecuentación continua de la belleza

única», pues «el estudio serio debe ser dirigido por la razón y con sensibilidad para distinguir lo verdadero de lo falso, dónde solo se llega aprendiendo a ser exclusivo»⁴. Como ha notado Paul Guinard⁵, cuando Ingres se expresaba así, aún no se había abierto en París la llamada Galerie Espagnole del Louvre⁶, y hasta entonces la idea que este pudo formarse de la tradición española era, por falta de ejemplos, bastante pobre⁷. No obstante, es muy dudoso que un mayor conocimiento de esa pintura le hubiera hecho cambiar la esencia de su opinión, dada la radicalidad de la doctrina que la animaba.

Sin embargo, en su realidad cotidiana, el maestro hizo sitio a la pintura barroca española. Un vistazo al interior de su estudio romano de la Via Gregoriana, inmortalizado por sus discípulo Jean Alaux (1786-1864) (fig. 40) en 1818, revela que en la primera estancia, donde su esposa Madeleine se dispone a escuchar la música del violín del pintor, se aprecia, colgado en la pared tras una puerta, el «velázquez»⁸ que Ingres se preciaba de poseer y con el que es evidente que trataba de seducir a quienes

entraban en su casa, si no por su buen gusto, al menos por la sagacidad de su hallazgo (fig. 41). El cuadro, considerado hoy próximo al círculo de Claudio Coello (1642-1693)⁹, fue rescatado por Ingres de un anticuario romano que lo había recortado, historia que al parecer contaba a menudo, como si fuera el único valor de la obra; parece que, en realidad, sí mostró cierto interés por el pintor español, pues Federico de Madrazo (1815-1894) afirmaba «sé que [Velázquez] le gusta mucho a *Monsieur Ingres* (sic)¹⁰. En 1841 recibió el francés en su domicilio varias estampas de la Real Colección Litográfica¹¹ que reproducían cuadros de Velázquez y de Murillo de las Colecciones Reales españolas, y que le había remitido desde Madrid José de Madrazo (1781-1859)¹². Es probable que Federico quisiera agradar a su admirado amigo, quien le correspondió con estampas de sus propias obras. Ingres poseía alguna pintura española más entre sus bienes¹³, además de una estampa que reproduce el famoso *Soldado muerto* de la colección Pourtalès (Londres, National Gallery) —que se creyó una obra de Velázquez—, incluida en una carpeta con grabados y dibujos para su estudio¹⁴. En cualquier caso, el íntimo interés por esas obras no alteró en lo más mínimo la doctrina artística de Ingres ni el desarrollo de su obra, lejos siempre del llamado «ingrismo negro», fruto del paulatino descubrimiento del arte español del Siglo de Oro por los artistas y viajeros franceses, y que no podría sino colisionar con los exigentes supuestos estéticos del pintor. Así, el cuadro de uno de sus discípulos, Jules-Claude Ziegler (1804-1856) *El profeta Daniel* (Nantes, Musée des Beaux-Arts), dado a conocer en el salón de 1838 —al tiempo que se abría por fin al público la Galerie Espagnole del Louvre—, se identifica con el nacimiento de esa corriente de influencia española sobre la pintura francesa¹⁵. Aunque hubo quien se negó a aceptar la prevalencia de esa sorprendente fusión en París, lo cierto es que un crítico tan sensible a lo hispano como Théophile Gautier (1811-1872) vio pronto en las obras de Ziegler una feliz unión de la línea de Ingres y del color de Zurbarán, que puede considerarse definitiva de esa nueva y, a los ojos del maestro, perversa *maniera*, con una clara potencia regeneradora sobre la pintura francesa. Otro destacado discípulo de Ingres, Théodore Chassériau (1819-1856), asumió íntegramente los modelos españoles en sus obras más significativas, lo que le valió la separación definitiva de su maestro. El hispanismo pictórico en París alcanzó tal fuerza que se permitió censurar incluso a los jóvenes españoles que participaron en el Salón, acusándoles de renunciar a su propia herencia histórica por mostrarse afrancesados, como si estuvieran desdeñando unos poderes que la naturaleza les hubiera concedido solo por el puro azar geográfico de su nacimiento¹⁶. Ya en los años cuarenta y cincuenta, sorprendentemente, Ingres contribuyó al conocimiento de las pinturas de Velázquez y de Murillo en Francia. Presentó a dos de sus discípulos, Adolphe-Pierre Leleux (1812-1891)¹⁷ y Charles Porion (1814-1868)¹⁸, a los Madrazo para que pudieran hacer en Madrid copias de los origi-

nales de los grandes pintores españoles y las remitieran luego a París¹⁹; de hecho, en una carta dirigida a Madrazo con ese propósito, Ingres, califica a Velázquez de «pintor admirable y muy poco conocido en Francia»²⁰. En la década de los sesenta, la *maniera* negra se había impuesto ya, haciendo desaparecer casi por completo la influencia rafaelesca en el arte francés, por lo que en 1862 el maestro francés —anciano ya de ochenta y dos años— expuso en París su *Jesús entre los doctores* (cat. 61), como un «último soplo del culto a Rafael»²¹, frente al imparable triunfo de Velázquez, lo que se ha interpretado como un claro reproche hacia los pintores más jóvenes que habían caído en las garras de los monstruos españoles. De hecho, en la primera fila de los doctores se ha identificado precisamente al crítico Gautier²², amigo del pintor; pero también uno de los principales defensores de la pintura española en ese contexto.

INGRES Y LOS ESPAÑOLES EN ROMA

Sin embargo, la convivencia de Ingres con los artistas españoles de su generación fue más pacífica y beneficiosa para sus propósitos que la que tuvo con los viejos maestros barrocos. Ingres llegó a París en 1797 procedente de Toulouse, donde había recibido su primera educación artística, y se incorporó al *atelier* de Jacques-Louis David²³. Allí conoció, dos años más tarde, primero al destacado escultor José Álvarez Cubero (1768-1827), y después al pintor José Aparicio (1773-1838). Los españoles pertenecían a una generación mayor que la suya, pero, bajo las estrictas órdenes de David, fueron condiscípulos durante los dos años siguientes, si bien Ingres destacaría pronto del resto²⁴. Pese a que la bibliografía especializada rara vez menciona el hecho²⁵, las fuentes españolas subrayan que con el pintor José de Madrazo también mantuvo una relación de amistad desde que este llegara a París en 1801²⁶. Fue entonces cuando entró en el *atelier* de David, y se sumó al grupo de sus discípulos²⁷. El 29 de septiembre de ese mismo año, Ingres, alumno principal, ganó el *Grand Prix* de Roma, pero no se trasladaría a esta ciudad hasta el 12 de octubre de 1806²⁸, por lo que coincidió varios años con Madrazo en París, donde este —como él— pasaba su tiempo libre copiando sin descanso los dibujos de Rafael en el Louvre²⁹.

La idea preconcebida y romántica de Ingres como un artista aislado en Roma se derrumba a medida que se recopilan datos sobre su actividad en esos años. Christian Omodeo insiste sobre el hecho de que el artista, ya en la Ciudad Eterna, volvió a reencontrarse con sus condiscípulos españoles³⁰, y en que la afinidad de sus trabajos permitió el afianzamiento de un estilo que, importado de París, contaba con sus enemigos romanos, pero también con sus protectores napoleónicos. Ejemplo de esto es el lienzo que realizó Ingres por encargo (excepcional) del gobernador de Roma, el general Sextius-Alexandre-François Miollis (1759-1828), y que tenía por asunto *Virgilio*

lee la *Eneida* ante Augusto, Octavia y Livia, más conocido como *Tu Marcellus eris* (cat. 21), verso que supuestamente está leyendo el escritor del volumen sexto de su obra

*Heu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas, tu Marcellus eris.
Manibus date lilia plenis purpureos spargam, flores animamque ne-
potis his saltem accumularem donis, et fungar inani munere.*³¹

La pintura representa el momento — considerado como una profecía imperial — en que la alusión a Marcelo, que acababa de ser asesinado por órdenes secretas de Livia, esposa de Augusto, produjo el desvanecimiento de la madre del joven, Octavia. Terminada en 1812, la obra formó parte de un programa decorativo más amplio que debía complacer los refinados gustos literarios de Miollis. El paisajista Nicolas-Didier Boguet (1755-1839) explicaba el 11 de marzo de 1813 a François-Xavier Fabre (1766-1837) que la obra se había colgado en una estancia de Villa Aldobrandini en la que residía el gobernador, junto a una *Coronación de Homero* del español José Aparicio que reivindicaba al gran vate de la cultura griega. Seguramente, la elección de los dos pintores para decorar el palacio de un gobernador napoleónico educado en el gusto de París y amante de los clásicos griegos y latinos revele cierta complementariedad entre todos ellos. Por desgracia, no hay más noticias sobre esa *Coronación* que las proporcionadas por Boguet, que juzgaba injusta la impresión general de que la obra de Aparicio resultara más llamativa que la de Ingres: «Hice colocar hace un tiempo, en la villa del general, el cuadro de Aparicio y el de Ingres. El de Aparicio enseguida atrapa la vista. No así el de Ingres, motivo por el que no todo el mundo le hará justicia, como merece»³². Aunque no se conoce la fecha ni las circunstancias en las que se realizó este encargo, para algunos críticos deriva de la importantísima decoración del Palazzo del Quirinale de Roma emprendida con motivo de la prevista visita — nunca realizada — de Napoleón en 1812³³, en la que Ingres desempeñó un papel fundamental por las dos pinturas que dejó para la posteridad, claves en el conjunto de su obra. Tradicionalmente se atribuía a Miollis, tanto por su cargo como por sus intereses literarios, la elección de los artistas y de los temas. Sin embargo, un estudio más detallado de la documentación revela que este papel lo desempeñó más bien el barón Martial-Nöel-Pierre Daru (1774-1827), literato, primo de Henri Beyle, Stendhal (1783-1842), y militar muy bien relacionado, que además estuvo destinado en España en 1808³⁴. En ese programa decorativo Ingres y sus discípulos españoles muestran una compenetración estilística que arranca de su aprendizaje con David, y que evidencia su sensibilidad común hacia una interpretación de la Antigüedad con escaso eco en Italia en ese momento.

La primera obra de Ingres para el Quirinale, encargada en 1811³⁵, se pensó para los muros del segundo salón de la emperatriz, la conocida como Sala de Augusto. Decorada de an-

tiguo con frescos y elementos ornamentales del *Seicento*, debían cubrirse ahora por un nuevo ciclo de pinturas de gran formato, realizadas en su mayoría por jóvenes artistas activos en la Ciudad Eterna propuestos por el director de la Académie de France en Roma, Guillaume Guillon Lethière (1760-1832)³⁶. En los lados más cortos de la sala se colgaron *Horacio Cocles sobre el puente*, de Luigi Agricola (h. 1750-post. 1821, paradero desconocido), y *Rómulo, vencedor de Acrón, porta sus ricas armaduras al templo de Júpiter* (fig. 82), de Ingres. En el muro más largo de la sala se colocaron las dos composiciones de mayor tamaño: junto a la pintura de Agricola *La batalla de las Termópilas*, de Giacomo Conca (1787-1852, paradero desconocido), y al lado de la de Ingres *La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo* de Madrazo, que fue la pieza más cara del conjunto³⁷. La decoración exaltaba a los héroes griegos y romanos, pensando en complacer al futuro ocupante de ese palacio romano. El lienzo de Ingres fue recibido sin particular entusiasmo por uno de los responsables del proyecto, el arquitecto neoclásico italiano Raffaele Stern (1774-1820), que indicó al maestro algunos pequeños retoques³⁸. Pero para los más próximos a Antonio Canova (1757-1822), Ingres había llevado demasiado lejos su amor reverencial por las antigüedades. Encontraban:

exagerado el modelado [...]. Un cuadro suyo para Monte Cavallo [...] justifica esta afirmación. [...] En general, la tendencia a modelar siempre empleando el claroscuro y a hacer las sombras demasiado negras acentúa *la manera* de esta escuela; y la forma escultórica y los pliegues muy rectos, por un afán de componer a la griega, la vuelven dura en exceso.³⁹

La herencia primitivista y la proximidad al radicalismo arqueológico de la pintura de Ingres eran «defectos» que también se achacaban a la obra de Madrazo, como reflejan las críticas escritas por el mismo barón Daru:

Entre los defectos que sé que han señalado la mayoría de las personas está en primer lugar el de los colores del cuadro realizado por el señor Madrazo. Parece necesario retirar definitivamente este cuadro si su autor no lo corrige. Hablo con él, hay que volverle a llamar, señor; y después de que haya tomado una decisión que ensayaremos, veremos si cambiando el cuadro de lugar el efecto del tono del color que predomine es menos duro; en caso contrario, retiraremos el cuadro de los apartamentos [de la emperatriz], aunque se reconozca el mérito en la composición y en el dibujo.⁴⁰

El aspecto original del cuadro — con sus llamativos colores, debidos a su interés por la policromía de las estatuas griegas —, se conoce desde hace poco gracias a la identificación de una valiosa acuarela del fondo Madrazo del Museo del Prado, que evidencia las intenciones de su autor⁴¹ (fig. 42). Recientemente se ha podido



localizar la obra en los Museos Vaticanos pero su comprometido estado de conservación no permite comprobar el resultado final⁴². Seguramente introdujo todas las correcciones sugeridas por Daru, porque el cuadro le fue pagado y se colgó puntualmente en su emplazamiento⁴³. A diferencia de los trabajos de Conca y de Agricola, artistas académicos conocidos por sus modos atemperados, los discípulos de David habían optado por un lenguaje intenso y abstracto, inspirado en la escultura griega, que resultaba renovador en ese escenario napoleónico, necesariamente vinculado con París. Ingres y Madrazo trabaron desde entonces una relación amistosa: el español lo dibujó, como había hecho con David y con otros artistas que admiraba⁴⁴, y el francés lo recordaría como «mi viejo y excelente amigo»⁴⁵; compartieron además amistad con Joseph Balze (1781-1847) — ampliamente documentada por Guinard, Madrazo y Balze vivían en la misma casa —, cuyos lazos se completan con las referencias señaladas más tarde por Federico de Madrazo⁴⁶.

En el Palazzo del Quirinale trabajó también otro artista español amigo de Ingres, el ya mencionado escultor José Álvarez Cubero. Ingres señaló la ubicación de la casa de este pintor

escribiendo «Álvarez» sobre una vista de los viejos tejados de Roma (Montauban, Musée Ingres, inv. 867.4341), pero antes ya lo había inmortalizado envuelto en una amplia capa mientras dibujaba en el Louvre, en dos pequeños folios que lo muestran curiosamente de perfil severo y de espaldas (fig. 43); obras de escaso valor artístico, son sin embargo reflejo del tiempo compartido por ambos entre París y Roma⁴⁷. Los dos trabajaron en el Quirinale, en la decoración de uno de los espacios más importantes del Palazzo, el dormitorio del emperador. A Ingres se

FIG. 42 José de Madrazo, *La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patrolo*, h. 1812, acuarela, pluma, preparado a lápiz y tinta china, 420 x 950 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, D-6937

FIG. 43 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *José Álvarez Cubero, de espaldas*, h. 1796-1806, mina de plomo, 156 x 84 mm. Montauban, Musée Ingres, MI 867.194





le encomendó la decoración del techo, su segunda pintura para el Quirinale. Para esta labor había sido comisionado primero Agricola, a quien se había propuesto un asunto sobre el sueño y la vigilia de Alejandro Magno. Rechazado por Napoleón, Daru sugirió que fuera Ingres el encargado de dicha decoración, y que pintara *El sueño de Ossian* (cat. 17), asunto que, sin duda, satisfizo particularmente al emperador, admirador de la mitología irlandesa contenida en el texto que el propio Daru había traducido al francés. Ingres realizó gran número de dibujos preparatorios, y luego replicó la composición en algunas acuarelas. Uno de esos *ricordi*, una aguada de 1835⁴⁸, acabó en la colección de Clemencia Ramírez de Saavedra (1876-1946), marquesa de Villasinda —descendiente y heredera del III duque de Rivas—, donde fue fotografiado antes de la muerte de la aristócrata⁴⁹ (fig. 45). *El sueño* debió de ocupar la parte central del techo, reservándose el resto de la decoración de la estancia a los bajorrelieves que esculpió Álvarez Cubero, que representan alternativamente sueños y vigilias de los grandes militares de la literatura clásica, alusivos a la función de la sala: *El sueño de Cicerón*, *Los espartanos a las órdenes de Leónidas velan la noche anterior a la batalla de las Termópilas*, *La sombra de Patroclo aparece en sueños a Aquiles y le pide sepultura* (fig. 44) y, por último, *César, en la vigilia de la Farsalia, ve una luz premonitoria*. Los relieves, conservados en los Musei Vaticani, se consideran arcaizantes, extremadamente afines a la estética del grupo de los *Barbus*⁵⁰, que Álvarez había conocido, como Ingres, de primera mano durante sus años en París. La afinidad entre ambos artistas, a la que se suma también Madrazo, depende de una estética rigurosamente arqueológica aprendida en el *atelier* de David, a la sombra de ese grupo radical, pero asumida desde una mayor madurez. Su propuesta de revivificar planteamientos primitivistas en un escenario oficial marcado por el poder napoleónico, afín a su estética, les valió algunas críticas italianas, aunque reafirmó el estilo de todos ellos.

FIG. 44 José Álvarez Cubero, *La sombra de Patroclo aparece a Aquiles en sueños y le pide sepultura* ¿h. 1813?, relieve, Roma, Museos Vaticanos, 16289 y 16288

FIG. 45 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *El sueño de Ossian*, h. 1835, pluma, tinta negra y aguada gris, 242 x 189 mm Madrid, Archivo Moreno, 20864-B

Pero el personaje español con el que Ingres tuvo en Roma una relación mejor conocida por los estudiosos no fue un pintor sino un coleccionista, el XIV duque de Alba y VII duque de Berwick, Carlos Miguel Fitz-James Stuart (1794-1835)⁵¹. Este pasó buena parte de su vida en Italia, rodeado de obras de arte, disimulando su participación en la corte de José Bonaparte durante el Gobierno Intruso con un largo *Grand Tour*, que encubría en realidad el alejamiento de la corte que Fernando VII le había impuesto⁵². El aristócrata madrileño se ha asociado a Ingres por una serie de encargos comisionados antes de que pintara sus primeras obras reconocidas, lo que podría señalar al español como un cliente audaz, si pudiera demostrarse que la elección del artista fue debida a su propia iniciativa. Sin embargo, las circunstancias en que se realizaron son confusas; solo se sabe con exactitud que el duque encargó o pagó al pintor tres obras en junio de 1817, *Felipe V impone al duque de Berwick el Toisón de Oro en 1707* (fig. 46), *El duque de Alba recibe el Toisón y el Galero en Santa Gúdula* y *Bernardo de Cabrera restaura en el trono al rey Martín de Aragón*⁵³; pese a que Gonzalo Redin ha localizado un exhaustivo libro de cuentas llevado por el agente del duque, Ángel Benito Poublon, que recoge ese período, en él no constan los pagos al pintor francés. Por lo demás, algunos de los trabajos preparatorios relacionados con esas obras parecen haber sido fechados por el pintor a posteriori. Y tampoco se sabe cómo entraron en contacto pintor y

cliente. En general, se afirma que fue por medio del apoderado del duque, Poublon, que se ocupó de llevar la contabilidad y de señalar buena parte de las compras de este⁵⁴. Es lo que parece más plausible; aunque también se ha sugerido que fuera a través del chambelán de Carlos IV en Roma, Joseph Balze⁵⁵, si bien la nómina de posibilidades puede abrirse todavía a otros personajes que tuvieron también contacto con ellos, como el propio Álvarez Cubero, que mantuvo una estrecha relación clientelar con la familia del aristócrata⁵⁶. Un retrato a lápiz de Ingres de dos damas desconocidas conservado en la colección Santarelli de los Uffizi ha sido recientemente identificado como un inequívoco retrato de la madre del duque, María Teresa de Silva (1772-1818), marquesa de Ariza, acompañada de su hija, Elena de Palafox (1803-1868), hermanastra de Carlos Miguel⁵⁷ (cat. 33). Este delicado dibujo y la carta de condolencias escrita por Ingres a Carlos Miguel tras la muerte de la marquesa, hacen pensar que el pintor debió de tratar a la aristócrata con cierta confianza⁵⁸. El hecho de que este posado, que la crítica fecha hacia 1817, coincida con el que debió hacer para la estatua sentada esculpida por José Álvarez Cubero, formalizada ese año⁵⁹ (véase fig. 96), junto al del encargo de una pintura que la marquesa hizo a Ingres⁶⁰ — con el que quizá esté ligado el dibujo de los Uffizi —, y cuya realización quedó truncada por la muerte de la comitente, pueden interpretarse además como una nueva coincidencia entre el pintor y el escultor.

De la pintura más importante del conjunto encargado por Carlos Miguel, *Felipe V impone al duque de Berwick el Toisón de Oro en 1707*⁶¹, hay un *ricordo* compositivo que se guarda también en el Palacio de Liria, dedicado a Poublon, quizá de memoria, en 1817. En las condolencias que Ingres escribió al duque tras la muerte de la marquesa en 1818 alude a que el cuadro está ya a su disposición. Aunque existe un dibujo preparatorio fechado en 1813 que muestra una composición parecida a la versión final, adelantar los primeros contactos entre el duque e Ingres hasta esa fecha es excesivo, porque la pintura seguramente no se encargó antes de 1815⁶². Esta no destaca por su rigor histórico, pero fue reconocida sin embargo por la crítica, más por su verosimilitud que por sus cualidades plásticas; el público francés comprendió con toda naturalidad el impostado afrancesamiento con que Ingres interpretó la corte del primer Borbón de España. No parece que Carlos Miguel llegara a disfrutar de la posesión de esta pintura, que quedó en Italia y luego pasó a París y que no llegó al Palacio de Liria hasta que el XVII duque la recuperó del comercio por el significado que tenía para la historia de sus apellidos. En todo caso, Ingres tuvo en buena consideración esa obra, que destacó entre sus méritos más notables al ingresar en la Académie des Beaux-Arts de París⁶³.

Por el contrario, Ingres despreció íntimamente la obra *El duque de Alba recibe el Toisón y el Galero en Santa Gúdula* (1815,

FIG. 46 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Felipe V impone el collar del Toisón de Oro al duque de Berwick en 1707*, h. 1817, óleo sobre lienzo, 82 x 104 cm. Fundación Duques de Alba, Madrid, Palacio de Liria, P. 461



Montauban, Musée Ingres), que Carlos Miguel le comisionó, empeñado en restituir la dignidad histórica de un personaje que en los albores del Romanticismo aparecía rodeado del halo funesto de su leyenda. El premio pontificio concedido al Gran Duque de Alba, reconocía su papel a favor del catolicismo frente a las revueltas protestantes. Sin embargo, Ingres consideraba al Gran Duque de Alba un personaje siniestro, que dejó tras de sí miles de muertos en los Países Bajos. Poco decidido a pintar esa obra, retocó el lienzo a lo largo de numerosos dibujos, llegándose a replantear la composición íntegramente. Él mismo lo explica así en su cuaderno:

Cuadro encargado, pero solo abocetado. El duque de Alba, tras hacerse con los Países Bajos del Príncipe de Orange sin librar batalla, realizó a comienzos de enero de 1569 su entrada triunfal en Bruselas [...], y el Papa, eufórico, no creyó que fuera excesivo, pues quería mostrar a este horrible hombre su reconocimiento particular por los servicios prestados a la religión católica (10 000 víctimas inocentes inmoladas en el cadalso) [...]. Me vi forzado a pintar un cuadro así por la necesidad. Dios ha querido que quedara solo abocetado [...]. Así, para purificar eso que nunca fue sagrado, pinté un grupo de ángeles en la bóveda de la basílica, portando el santo viático.⁶⁴

Ingres transformó la inicial composición horizontal en vertical, manteniendo las proporciones del cuadro conservado en el Palacio de Liria —por lo que ha de suponerse que formaba una pareja con él—, y resituó la figura del duque desde el primer término hasta el fondo de la composición. La idea primitiva, que seguramente presentó a Carlos Miguel, se conoce gracias a una acuarela conservada en el Getty Museum de Malibú. En ella, el Gran Duque, en primer término, alza el estoque pontificio como si blandiera una espada, en ademán de prestar juramento, alimentando aún más el halo irredento del personaje⁶⁵. La pintura definitiva, que pasaría a ser propiedad, muchos años después, del pintor impresionista Edgar Degas (1834-1917), muestra por el contrario al aristócrata al fondo, sentado bajo un dosel bermellón, y al cardenal Antoine Perrenot de Granvela en el primer término, con los dones papales⁶⁶.

El encargo se debería haber completado con, al menos, un tercer lienzo que, de nuevo, hubiera aludido a la fidelidad de toda la vasta estirpe de Carlos Miguel a los reyes de España, aspecto que sin duda convenía a un personaje tan ambiguo políticamente como él. La escena a representar era *Bernardo de Cabrera restaura en el trono al rey Martín de Aragón*, argumento que venía a justificar sus derechos sobre el condado de Módice —en contra del conde—, incorporado solo un poco antes al reino borbónico de las Dos Sicilias⁶⁷. No se ha identificado, sin embargo, ningún material artístico con este asunto que permita suponer que Ingres se planteara siquiera la representación del episodio⁶⁸.

En todo caso, Carlos Miguel debió mantener cierto entendimiento con Ingres, pues el único aprendiz español en su *atelier* romano fue un joven muchacho de origen valenciano y de apellido Cuevas, del que poco se sabe, salvo que fue pensionado precisamente por Carlos Miguel y que, según refiere Joaquín de Villalba, al parecer discutió con el maestro, mostrando cierta ingratitud⁶⁹.

FEDERICO DE MADRAZO: UN AMIGO ESPAÑOL DE INGRES

Aunque el contacto de Ingres con el duque de Alba durante los primeros años romanos de su carrera podría considerarse de relieve en la trayectoria del artista, lo cierto es que las obras que realizó para el noble no tuvieron ninguna repercusión en la historia de la pintura española ni se vieron en España hasta bien entrado el siglo xx. No sucede lo mismo con la relación de amistad que Ingres mantuvo con Federico de Madrazo⁷⁰, uno de los artistas españoles más determinantes de esa centuria, pues fue responsable directo de la introducción de su eco en la plástica española. El pintor español gozó de una excepcional formación cosmopolita, que se tradujo en el reconocimiento a su pintura en la Europa de su tiempo, pero su atención al arte francés del siglo xix, y en particular a Ingres, se ha tratado con cierta desproporción. Para muchos historiadores Federico fue un seguidor más de Ingres, privado de personalidad propia, un pintor «tan sin etiqueta nacional que su arte podría haber sido acogido por cualquier bandera»⁷¹. Sin embargo, la influencia de la pintura francesa en Madrazo fue mucho más compleja, y no se limitó solo al maestro, cuya relación con el artista español debe ser revisada y ajustada a su dimensión real.

Hijo dilecto de José de Madrazo, Federico nació en Roma cuando su padre compartía trabajos con Ingres. Desde muy joven asumió un papel destacado en la pintura española, y cuando en 1833 viajó a París, con solo dieciocho años, gozaba ya de una cierta reputación en el ámbito profesional, gracias a su talento y a sus trabajos para la Corona, pero sobre todo por el buen hacer de su padre en la corte. «Deseoso de emancipar el ingenio de su hijo de toda influencia opresora [...] de ampliar el campo de sus conocimientos y de ponerle a la vista a muchos modelos entre los que elegir»⁷², fue José quien le preparó cuidadosamente un viaje de estudios a París, con la ayuda del barón Taylor, Isidore-Justin-Severin (1789-1879)⁷³, y de Joseph Balze, que había sido en Roma vecino y amigo de la familia. La primera estancia de Federico en París, en 1833, que duró medio año, conformó el gusto juvenil del pintor, por el arte francés más cosmopolita, tal y como revela su diario de entonces⁷⁴, que permite además comprobar su contacto directo con Ingres, quien le dedicó muchas atenciones⁷⁵. A él, que se presentó por intermediación de José, el 22 de julio de ese

año, al poco de llegar a París y tras dedicar un día entero a conocer el Louvre⁷⁶. Desde entonces, Federico acudiría casi a diario a visitar al maestro, y le acompañaría a menudo en sus quehaceres parisinos, sobre todo en los relacionados con la reproducción de sus obras, aspecto que interesaba particularmente al joven, pues su padre dirigía el Real Establecimiento Litográfico de Madrid⁷⁷. Así, en agosto de ese mismo año, Federico acompañó al maestro al *atelier* del grabador Luigi Calamatta (1801-1868) para revisar los trabajos para la estampa del *Voto* (véase fig. 115), cuyo extraordinario resultado comentó con su padre⁷⁸. En el *atelier* del maestro francés le llamó la atención el retrato de *Louis-François Bertin* (cat. 54), pero, sobre todo, vio cómo Ingres trabajaba denodadamente en el *Martirio de san Sinfiriano* (fig. 117), para el que había realizado numerosísimos dibujos y bocetos que tenía desplegados por todo el *atelier*. Además, Ingres le franqueó el acceso a algunas de las colecciones que poseían obras suyas, en especial la del conde de Pourtalès, James-Alexandre, donde quedó hondamente impresionado por la *Odalisca* (cat. 19). En muchas ocasiones Federico acudió a almorzar o a cenar con el maestro⁷⁹, citas en las que le expuso sus ideas estéticas. Según expresaba José de Madrazo en sus cartas de respuesta a los relatos de su hijo acerca de Ingres, este era todavía:

constante en las máximas que se propuso seguir desde que le conocí en París antes de pasar a Roma, y siguiendo tan estrictamente otro principio no dudo de que haya descuidado el colorido. Te acordarás que te he dicho muchas veces que esta es una parte muy principal de la pintura, y que un cuadro que no tenga esta cualidad pierde mucho, si está al lado de otros que la tengan, porque el dibujo, por muy correcto y bello que sea, no suele gustar más que a los muy inteligentes, y al contrario, los cuadros de buen colorido, aunque no sean tan sobresalientes en el dibujo, arrebatan los sufragios de los inteligentes y de los ignorantes.⁸⁰

Tras cuatro meses de contacto continuado, y a instancias de su padre, Federico retrató a Ingres en un lienzo que lo representa de busto corto (fig. 39), y que supone todo un hito en su propia trayectoria como retratista, tanto por el formato como por la ejecución. Las sesiones de posado se sucedieron a diario, y durante varias horas, desde el 12 de octubre hasta el 6 de noviembre de 1833⁸¹. José había criticado el retrato del barón Taylor que ese mismo año había pintado su hijo (Chatêau de Versailles), pues al vestirlo de uniforme, había aminorado el carácter velazqueño de la pintura, por lo que le pidió que cuidara especialmente ese aspecto en el retrato de Ingres⁸², al que Federico presentó de negro ante un fondo pardo; con ello escenificaba la imagen de legítimo heredero de la tradición española con la que Madrazo intentó presentarse en París, complementaria a la de importador de la moda francesa, con

la que se le veía en Madrid. Durante esos días, el pintor español continuó acompañando a Ingres cuando este se dirigía a atender algunas obligaciones, como a ver la nueva estampa recién publicada por Jean-Pierre Sudre (1783-1866) de su cuadro *Interior de la capilla Sixtina* (1814, Washington, National Gallery of Art), o al reparto de los premios del Institut de France de 1833. El 19 de noviembre se despidió de Ingres en su casa. El maestro le regaló entonces una estampa de su *Odalisca*, consciente de la honda impresión que le había causado ese cuadro.

Federico retornó a París cuatro años más tarde, en 1837. Para entonces, Ingres se había trasladado a Roma⁸³, pero el español pudo estudiar alguna de las pocas pinturas del maestro a las que era fácil acceder. En particular, admiró el techo de una de las salas del Musée Charles X, que en 1827 se estaba instalando en el Louvre, decorado con *La apoteosis de Homero* (fig. 11). Sobre esta obra escribió categórico a su padre: «[es] el cuadro que ha dado a Ingres la reputación que tiene»⁸⁴. La correspondencia que Federico redactó durante esos años desde París está trufada de menciones que transparentan su admiración por el maestro, al que reconoce como el artífice de la renovación de la pintura moderna, al contemplar la capacidad transformadora de su influjo en la ciudad.

En su persecución de la estela de Ingres en París, Federico llegó incluso a copiar y estudiar los modelos favoritos del maestro. Así, acudió por ejemplo a la École des Beaux-Arts para ver las copias de las obras murales de Miguel Ángel que habían empezado a remitir desde Roma sus amigos, los hermanos Balze⁸⁵, o contempló las decoraciones monumentales de sus alumnos más destacados⁸⁶ del francés, como las pinturas de Ziegler para el ábside de La Madeleine⁸⁷. En esa segunda estancia en París Federico aprovechó la fiel compañía del barón Taylor para conocer otras obras de Ingres conservadas en colecciones particulares, como un desnudo femenino, no identificado, de la colección Guénin, que de nuevo le dejó impresionado⁸⁸. Federico esperaba encontrarse con el maestro en Roma, y tenía pensado agasajarle con estampas de los cuadros de Velázquez y de Murillo de las Colecciones Reales, que pidió a su padre:

Otra cosa tenía que decirle a usted, y es la siguiente: en Roma encontraré y visitaré a Mr. Ingres. Este, en el día, supone tanto como Mr. David en otro tiempo, y creo que me conviene tenerle por amigo, o lo que es lo mismo, poderlo tratar. Usted se acordará que le ofreció alguna estampa sacada de los cuadros de Velázquez del Museo de Madrid, y me alegraría infinito que mandase usted, si fuese posible, unas dos o cuatro buenas estampas sacadas de dicho autor.⁸⁹

A juzgar por la correspondencia de Federico, desde su llegada a Roma en octubre de 1839 estuvo muy pendiente de Ingres. «Señor, su padre no reconocerá Roma», declaró el maestro al pintor

español en su recibimiento⁹⁰. Federico y su mujer acudían a veces a las *soirées* dominicales que organizaba el francés en su casa y en Villa Medici, en las que este tocaba su violín, acompañado al piano por Luisa Garreta (1813-1854), esposa del español⁹¹. Los intercambios de recuerdos entre José de Madrazo e Ingres se hacen frecuentes a través de Federico, que no deja de insistir a su padre para que le envíe a Roma las estampas de la colección litográfica. En el Archivo del Museo del Prado se conserva, sin fecha, una invitación informal escrita por el francés para que Federico y su esposa acudan a su casa a cenar⁹², ofrecimiento que debió repetirse y que los Madrazo aceptarían con cierta frecuencia. En una de esas cenas en casa de Ingres, en diciembre de 1839, coincidieron con el escultor Paul Le Moyne (1794-1873)⁹³, con el que departieron sobre José de Madrazo, del que había sido amigo. Federico e Ingres acudieron además a actos como la recepción que el embajador de Francia ofreció en 1840, en la que contemplaron un dibujo de José conservado en la embajada⁹⁴. En general, estos acontecimientos confirman el grado de confianza que alcanzaron los pintores y sus familias⁹⁵.

Madrazo fue testigo de la realización de algunas de las pinturas romanas de Ingres, de las que dio noticias a su padre en cartas que traslucen cierto sentido crítico hacia el maestro, cuya parsimonia en la ejecución y cuya concepción teórica en el planteamiento de las obras no terminaban de seducir al español, mucho más atento a la sensualidad plástica de la pintura y, desde luego, más expeditivo en su ejecución. A comienzos de verano del año 1840 explicaba a su padre que

el *monsieur* Ingres [...] está concluyendo un cuadrito de pocas cuartas que tiene empezado desde que vino a Roma: ¿concibe usted pereza igual?, y que no se diga que le faltan medios; usted sabe cómo lo pasan aquí los directores de esta Academia de Francia. Es verdaderamente doloroso que trabaje tan poco un hombre de tanto mérito. Con su pereza ha conseguido que en Roma todos le tengan por un pobre hombre, cuando está tan lejos de serlo.⁹⁶

Pero poco más de un mes después, cuando ese cuadro estuvo terminado, contento por los privilegios que el francés le había concedido, contó a su padre que

monsieur Ingres acabó su cuadrito, *La enfermedad de Antíoco* [véase cat. 3], y tuvo la delicadeza de hacérmelo ver antes que a todos los de la Academia de Francia y de permitirme que llevase a verlo al señor Villalba y a muchos artistas españoles con quienes trato y con quienes congenio en materia de artes. El cuadrito de *monsieur* Ingres es muy lindo y no parece una obra moderna, sino un cuadro desenterrado en Herculano o en Pompeya. Está lleno de carácter y de delicadeza, tiene bastante buen color; pero, por haber querido hacer ostentación de lo mucho que le han entrado en el espíritu las cosas griegas, ha hecho grande abuso de detalles; hay allí cuadritos en las paredes del cuarto de

Antíoco que están casi más hechos que el todo del cuadro. Si no fuera por este defecto, que dimana de su mucho conocimiento de muebles, etc., etc., el cuadro sería una obra completa; después lo volví a ver otras tres veces y siempre me gustó mucho.⁹⁷

En otro escrito, añade un comentario clarificador del tono que su cercanía con el francés le obligaba a guardar con su padre:

Todos los paños de su cuadro de *La enfermedad de Antíoco* me recordaban sobremanera los de sus obras de usted, tanto por la clase de ellos como por el modo de estar pintados; será sin duda porque han estudiado ustedes con el mismo maestro, pues me acuerdo que las figuras del cuadro de *Las sabinas*, están divinamente plegadas⁹⁸.

En relación a la pintura religiosa, Federico ponderó bastante la obra de Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) en las cartas remitidas a su padre y a su cuñado Eugenio de Ochoa, pero su aprecio por el alemán fue ideológico, pues compartía con él sus profundos sentimientos religiosos proyectados en el arte⁹⁹. Pero, de nuevo, también en este tema, el único artista realmente capaz de condicionar sus intereses plásticos fue Ingres, del que vio la versión para el zarevich de la *Virgen adorando la Sagrada Forma* (véase cat. 6c), «un cuadro de devoción, pequeño, sumamente lindo»¹⁰⁰, cuyo formato le sirvió de primera inspiración para algunas de sus pinturas piadosas. Así, antes de terminar su obra religiosa más importante *Las Marías ante el sepulcro*¹⁰¹ (Madrid, Palacio Real) quería enseñársela al maestro para obtener su aprobación. De hecho, escribió a su padre en septiembre de 1840, una vez concluido el cuadro, para decirle que, antes de llamar a Overbeck para que viera el lienzo, prefería acudir a Ingres: «Mejor juez, me parece»¹⁰². Este acto repercutiría en su fama pública, pues ponía de relieve la consideración que sentían hacia su arte los dos artistas más importantes que había tratado. De hecho, se propagó rápidamente la halagadora opinión sobre esa pintura, tanto del maestro francés como de Overbeck, que fue a ver la obra después. En la Hispanic Society of America, de Nueva York, se conserva una carta de Ingres a Madrazo en la que el maestro francés rememora la impresión sobre ese cuadro:

Querido amigo, he admirado, y logrado fácilmente que mis ilustres amigos admiraran, su bellissimo retrato de mujer en nuestro último Salón. Y su hermoso cuadro de las santas mujeres ante el sepulcro, que vi en Roma y del que guardo el mejor recuerdo, le sitúa ciertamente a la altura de los mejores pintores de Europa. Estas consideraciones, querido señor, y su amable y noble carácter hacen que le aprecie y le honre. Veniga a vernos a París, me alegrará sobremanera.¹⁰³

La búsqueda de reconocimiento por parte de dos de las fac-

FIG. 47 Federico de Madrazo, *Homero en el Parnaso*, pluma y tinta china sobre papel vegetal, 151 x 212 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, D-7050



ciones estéticas más enfrentadas en la Roma de 1840 define bien el espíritu del arte de Madrazo, que no solo aglutinó con naturalidad una compleja amalgama de influencias estilísticas, sino que, con un talento heredado del padre, supo relacionarse socialmente incluso con ideologías teóricamente opuestas. Así, no sorprende que cuando Federico planeó la frustrada restauración de la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid quisiera contar, además de con los artistas españoles que le eran más fieles, con intervenciones de Overbeck y de Ingres¹⁰⁴.

El peso del depurado idealismo de Ingres se hizo presente en varios aspectos de la obra de Madrazo. Sus composiciones narrativas de inspiración literaria establecen bien el límite de esa afinidad. *El sueño del artista* (Madrid, colección de la Comunidad de Madrid)¹⁰⁵, que alude a la inspiración divina, ofrece en realidad una reinterpretación de un dibujo de Ingres titulado *La inmortalidad del alma*, grabado por Jean-Claude-Auguste Fauchery para ilustrar una obra poética del barón de Norvins¹⁰⁶. También está presente la idealidad ingresca en *El sueño de Antropos* (Madrid, Museo del Prado)¹⁰⁷, cuyo argumento platónico, así como su formato, están estrechamente relacionados con la obra anterior; aunque esta refleja de manera más directa la transmisión esencial de su doctrina a Madrazo. Sin embargo, la composición que mejor permite valorar el peso y las limitaciones del idealismo del maestro en el español es *Homero en el Parnaso*, obra de gran formato que Madrazo nunca llegó a concluir; pero de la que han quedado suficientes trabajos preparatorios como para comprender su trascendencia¹⁰⁸ (fig. 47). Federico escribió a su padre durante su segunda estancia en París que *La apoteosis de Homero* de Ingres

(fig. 11) es una «cosa hermosísima. Todos los días me paro cerca de una hora, por lo menos, mirándola. Es una pintura sumamente agradable, muy natural y sin ninguna afectación. Estoy seguro de que a usted le gustaría muchísimo. Parece un cuadro del tiempo de Rafael»¹⁰⁹. Efectivamente, es una pintura que debió impresionar mucho a Federico, pues alude a ella a menudo en su correspondencia con familiares y amigos. Consiguió que Ingres le remitiera una estampa de dicha obra¹¹⁰, y volvía a visitarla cada vez que viajaba a París, incluso siendo ya un anciano, llegando a afirmar que se trataba de «la obra maestra de la pintura francesa moderna». En 1886 la vio de nuevo, ya con setenta y un años, en compañía de su nieto, el también pintor Federico Carlos de Madrazo (1875-1934), y todavía escribió de ella con emoción en su diario¹¹¹. Federico resolvió emular la composición de Ingres a gran escala incluyendo entre las glorias del Parnaso a los genios españoles que el maestro no había tomado en consideración. Los dibujos preparatorios muestran un primer tanteo en formato ovalado, donde las glorias universales de la Música, la Literatura y la Pintura se aglutinan, en un monte Parnaso entre nubes, alrededor de Dante¹¹². En un segundo esbozo, un Virgilio dirigiéndose a su escogido aforo protagoniza la composición¹¹³. Finalmente, determinado por su deseo de seguir los pasos de Ingres, situó a Homero presidiendo la asamblea de glorias eternas, en un interesante dibujo, en el que se identifica a todos y cada uno de los acompañantes del poeta griego¹¹⁴. Como es lógico, entre las glorias había una nutrida concurrencia de pintores y literatos a los que artista español más admiraba, como Leonardo, Rafael, Poussin, Tiziano o Van Dyck entre los pintores, una selección de artis-

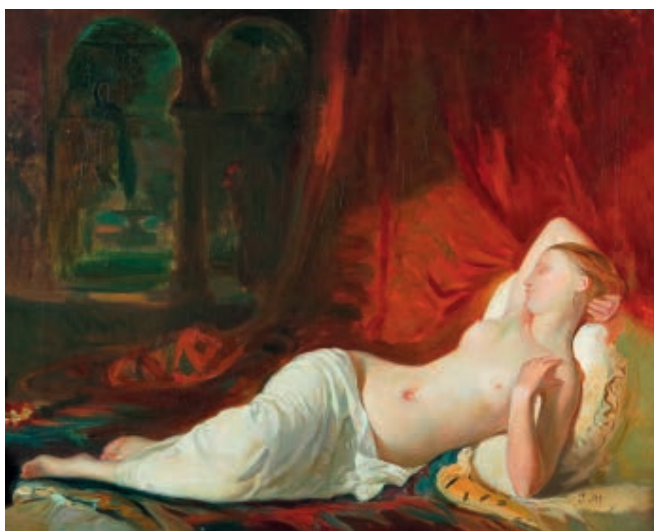


FIG. 48 Federico de Madrazo, *Odalisca*, 1850.
Óleo sobre lienzo, 52 x 64 cm
Colección particular

tas fiel a sus gustos, adquiridos del estudio de las Colecciones Reales y, sobre todo, de las obras del Museo del Prado, y Racine, Corneille, Schiller, Goethe o Dante entre los literatos. Pero la presencia cultural española asumió todo el protagonismo, en respuesta al panteón de celebridades del francés¹¹⁵. Así, Cervantes queda inmediatamente a la derecha de Homero y Calderón de la Barca charla animadamente con Shakespeare. Entre los pintores españoles el artista convocó a Velázquez y Murillo, y también a Goya que, curiosamente, no era el genio español más contemporáneo reproducido en el dibujo, pues en un alarde de orgullo familiar Federico incluyó a su padre, José de Madrazo, por lo que es posible que la obra se pueda fechar a comienzos de los años sesenta, tras la muerte de este último. Federico incorporó también en su panteón a Alberto Lista (1775-1848), que había sido su primer educador madrileño y el de toda la generación romántica, y a José de Espronceda (1808-1842), el más reconocido poeta romántico español. Aunque hizo variaciones importantes en la composición, de la que se conoce un colorista boceto preparatorio¹¹⁶, comenzó a pintarla en un lienzo de dimensiones monumentales que puede reconocerse arrumbado en una vista fotográfica del interior de su estudio¹¹⁷, y que quedó en un estado embrionario. La gran concentración de pintores y escritores españoles, el claro predominio de personajes de su época y la presencia de autores proscritos para el francés, como españoles, venecianos y flamencos, explica por sí sola la concepción ecléctica de la ideología purista española, de la que Federico fue su mejor representante, distanciada en realidad de los presupuestos plásticos del purismo italiano o de las doctrinas radicales de Ingres, debido precisamente al protagonismo formativo que tuvieron desde muy temprano para él las colecciones del Prado.

Aunque en los intereses artísticos de Madrazo no predominó el desnudo, la *Odalisca con esclava* (fig. 107) de Ingres inspiró su propia *Odalisca* de 1850 (fig. 48), en la que también empleó una ambientación orientalista para subrayar la intencionada sensua-

lidad de su representación¹¹⁸. La figura aislada del cuerpo desnudo de la mujer de ese lienzo, recostada y con los brazos en alto, uno recogiendo el cabello y el otro sobre su hombro, y con las piernas cubiertas con un paño, aparece también en un bellísimo dibujo que representa a *Tres bañistas* (Madrid, Museo Romántico)¹¹⁹. Relacionado con ese excepcional dibujo, pero con ligeras variantes, el Museo del Prado conserva además un calco, por lo que cabe pensar que fue una imagen fija en su mesurado imaginario femenino¹²⁰. De hecho, Federico realizó al menos una réplica de su primera *Odalisca*¹²¹, aunque dejó ambas pinturas sin concluir, y es más que probable que al menos una de las dos versiones, que se localizó en el inventario *post-mortem* del pintor, fuera empleada como modelo de enseñanza para sus alumnos. Se conocen al menos dos copias¹²² que indican que esto pudo ser así, puesto que en la Academia de Madrid solo se trabajaba con modelos vivos masculinos¹²³. Con ella emparentan todavía, algo más indirectamente, versiones de artistas como Juan Martínez Pozo, que en su *Odalisca* (Murcia, Museo de Bellas Artes) ofreció una respuesta en clave *pompier* a la *Odalisca con esclava*¹²⁴. En definitiva, ese desnudo ingreso de Madrazo se debió de convertir en un paradigma referencial en la memoria académica en la pintura española, pues su presencia planea además, sobre toda una tipología de desnudos femeninos retomada por los preciosistas españoles más cosmopolitas, algunos de los cuales habían sido discípulos o seguidores de Madrazo¹²⁵.

En sus años romanos Federico perfeccionó su interés por los retratos dibujados al modo de Ingres, que había visto practicar a su padre y que él mismo había realizado en sus años juveniles en Madrid. El Museo del Prado conserva un vasto conjunto de dibujos del pintor, entre los que destaca una serie de exquisita elegancia de retratos italianos, en los que el ascendente del pintor francés es claro. Siguiendo sus pasos, se concentra en la definición cuidada y precisa de los rostros de los retratados mediante un dibujo fino y atento, aunque reserva un trazo más suelto para definir el resto de cada figura. El resultado es una serie de imágenes idealizadas de su amplio círculo de amistades y de conocidos de algún relieve social única en el arte español de toda la centuria¹²⁶.

La retratística granjeó a Federico una gran reputación como artista durante toda su vida, desde el reinado isabelino hasta su muerte en la vigilia del siglo xx, y a menudo se ha asociado su éxito a su estrecha vinculación con Ingres. Guinard, escribió que el español

escapa a fórmulas demasiado fáciles; si no se resigna a ser un mero costumbrista, si no se ha convertido en el Winterhalter o el Carolus Duran de España, se debe sin duda a Ingres. Hay en sus retratos [...]

una probidad en el análisis del carácter; un sentido del arabesco sobrio, elegante y puro que son méritos propiamente ingrescos, muy raros, al menos a este nivel, entre los pintores españoles. Federico no ha sido propiamente un alumno de Ingres, como suele decirse a menudo. Pero sí uno de esos admiradores suyos inteligentes y devotos; se cuenta entre sus hijos espirituales.¹²⁷

Pero el crítico no advirtió que si Madrazo pudo escapar a la prevalencia de los modelos de Ingres o, más bien, a los modelos franceses contemporáneos para reivindicar una personalidad propia, fue gracias a la contemplación de los modelos de la retratística española, de Velázquez y de Goya fundamental-

mente, y de otros ejemplos presentes en las colecciones del Museo del Prado, que le confirieron en el ámbito europeo un distinguido halo diferenciador que fue la clave de su éxito. Prueba de ello es el menor recorrido como retratista de Carlos Luis de Ribera (1815-1891), cuya obra, en la que raramente se hace eco de la tradición española¹²⁸ pese a partir de una formación académica muy similar a la de Madrazo, se resiente de una sumisión plena al dictado de la moda francesa y su formación junto a Paul Delaroche (1797-1856)¹²⁹.

El retrato de *Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches* (fig. 49), una obra considerada emblemática de la pintura española del siglo XIX, presentada en el Salón de 1855, propició

FIG. 49 Federico de Madrazo,
Amalia de Llano y Dotres,
condesa de Vilches, 1853,
óleo sobre lienzo, 126 x 89 cm
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-2878



ante la crítica española la idea de que Madrazo dependía en gran medida de los modelos de retrato de Ingres. La pintura es consecuencia de su viaje a París en 1853, para el que el artista planeó de hecho su paso previo por Montauban desde Toulouse, seguramente para ver *El voto*¹³⁰. A su llegada a la capital francesa se reencontró personalmente con el maestro, que con más de setenta y dos años acababa de realizar su último gran retrato femenino, la *Princesa de Broglie* (fig. 120). Federico lo vio en su *atelier*, y lo describió a su padre como «muy bueno, aunque algo seco»¹³¹, pero lo cierto es que quedó profundamente seducido por la obra, íntima y cargada de una gestualidad contenida capaz de expresar la personalidad re-

traída y delicada de la modelo, algo que el español perseguía en sus propios retratos. De hecho, nada más regresar a Madrid ese mismo año, Federico pintó a su amiga la condesa de Vilches siguiendo una tipología insólita dentro de su propia producción, pues en ella encontró la modelo adecuada, por su personalidad y por su carácter, pero también por su sensualidad y sensibilidad hacia las modas francesas¹³². Federico concibió la obra para que fuera enviada a la exposición de París¹³³, por lo que se permitió emular más directamente los ejemplos retratísticos franceses, con una excepcional alegría cromática, impropia del pintor¹³⁴. Además, la sensualidad intimista, la proximidad psicológica que se ofrece al espectador y el acaba-



FIG. 50 Federico de Madrazo, *María Dolores de Aldama, marquesa de Montelo*, 1855, óleo sobre lienzo, 130 x 98 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4450

do brillante y esmaltado, «cerrado, cerradísimo»¹³⁵ de la obra, no se repetirían en la producción del artista tras el desigual recibimiento de que fue objeto el retrato en París, donde su intención de homenajear a Ingres pasó desapercibida¹³⁶. Es por tanto equívoco deducir a partir de esa obra que los retratos de Madrazo sean una mera traducción al español del estilo de Ingres —aunque, desde luego, este le influyera más que ningún otro contemporáneo—, pues Federico hizo prevalecer su propia visión ecléctica del arte, hecha a su medida. Obedeció rigurosamente, con ello, los consejos de su padre:

Sentiría mucho si rozándote demasiado con Monsieur Ingres (sic) tomases su mal colorido, que es además seco, bien que por la parte del dibujo y por su estilo puro y elevado sea el primer pintor, toma de él sus buenas máximas en esta parte, pero asócialas a un colorido fresco, verdadero, pastoso y con mucho jugo¹³⁷.

Así, aunque Federico sintonizó con Ingres rápidamente en los aspectos teóricos sobre la idealidad de la pintura, sintió una fuerte afinidad por los mismos modelos formales y, como él, contempló la primacía del dibujo, nunca llegó sin embargo a establecerse una verdadera sincronía artística entre ambos, debido a las referencias coloristas que Madrazo apreciaba tanto en la escuela española, como en la veneciana o la flamenca, que Ingres había proscrito de su propio credo. Además, con su sentido pragmático de la pintura, Federico valoró como una parte esencial la consecución de cierta unidad armónica en la composición, sacrificando con ello convenciones ideales de la pintura que Ingres consideraba imprescindibles.

Precisamente en los retratos de Federico en los que resulta más obvio el acercamiento a un modelo ingresco es donde mejor se percibe la distancia sustancial que separa a ambos. Así por ejemplo *Ferdinand-Philippe de Orleans*, de Ingres (cat. 58), replicado a través de la estampa, consagró un tipo de retrato asentado en la tradición moderna y del que Madrazo se hizo eco desde mediados de los años cuarenta en sus retratos masculinos, que culminan en el *Segismundo Moret y Quintana* del Museo del Prado, de 1855, una de sus cimas en este género. La elegante y gallarda presencia del modelo tiene un fuerte resabio de Ingres, pero la entonación de la obra, que destaca por el sagaz manejo de los pardos del fondo, con su iluminación exquisita, remite claramente a Velázquez, cuya influencia se impone incluso en el planteamiento de la pose. Por otra parte, el modelado realista de la cabeza y de los rasgos del personaje, el empleo sutil del negro en la levita y en la corbata, así como la sensualidad colorista y jugosa de su paleta se inspiran, pese a su estética de inspiración purista, en la tradición española, para expresarse con completa originalidad. Esta misma distancia se acusa en los retratos femeninos de Federico que incorporan los prototipos ingrescos, traducidos según su

propio lenguaje, y sin ningún ánimo imitativo. La asimilación del retrato de *La señora Moitessier* de la National Gallery de Washington (cat. 65), que el pintor español admiró en 1855, es buen ejemplo de ello. Su íntimo amigo Valentín Carderera, realizó dos dibujos de estudio del afamado retrato, que reflejan bien el mucho interés que la obra despertó en ellos¹³⁸. Antes de abandonar París en ese mismo año de 1855, Federico pintó el retrato de *María de los Dolores Aldama, marquesa de Montelo* (fig. 50), que, si bien, evoca el exitoso modelo de Ingres, su dominio de las calidades brillantes e intensas de los tonos negros del vestido, tan contrastados con la suave gradación de los grises del muro, de genuina herencia goyesca, también presente en la majeza de su pose, reivindican una identidad propia, radicada en los maestros españoles, claramente diferenciada de los propósitos idealizadores de Ingres.

EL RASTRO DE INGRES EN LA PINTURA ACADÉMICA ESPAÑOLA

Federico conservó consigo durante toda su vida el retrato del pintor francés que había hecho para su padre (fig. 39) y algunos de sus dibujos originales¹³⁹. Pocos días antes de su muerte, discípulos y amigos brindaban un homenaje al que reconocían como el maestro español más influyente de todo el siglo. Al glosar su trayectoria, se valoraron los referentes que conformaron su estilo, sin pasar por alto el papel de referencia fundamental que supuso Ingres para él. De hecho, sus discípulos consideraron el estudio de Federico «un santuario» que conmemoraba al pintor francés:

En la capital de Francia conoció y admiró fervientemente al pintor Ingres, a aquel ilustre dómine de la pintura, para el cual, en arte, la honradez es la línea [...]. La admiración de Madrazo por Ingres, cuyo profundo conocimiento del arte, cuya austeridad despegada y fría, pero valiente y admirable, reconocen aún sus más enconados adversarios, fue muy grande. Los íntimos de D. Federico le han oído hablar muchas veces con respeto, con fervor mejor dicho, del gran maestro francés, del cual conserva muchas cartas y recuerdos; el estudio de Madrazo es un santuario que le conmemora: magníficas reproducciones de los mejores cuadros de Ingres, del Edipo, del Parnaso, de la Virgen, adornan las paredes. Artística y personalmente, había muchos puntos de contacto entre Ingres y Madrazo.¹⁴⁰

Cuando se hizo inventario de los bienes de Federico de Madrazo, se encontraron en una gran carpeta numerosas fotografías de dibujos de Ingres, perfectamente ordenadas, junto a otras de los dibujos de Rafael, que dan la clave de lo que consideraba la cima del arte¹⁴¹. Es evidente que, desde muy pronto, los discípulos de Federico en España aprendieron del ejemplo



FIG. 51 Antonio Gisbert, *Autorretrato en su estudio*, h. 1865, óleo sobre lienzo, 48 x 37,5 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 69/108

de Ingres, por lo que su figura influyó poderosamente en el desarrollo de la pintura académica española, aunque quizá no con la potencia regeneradora que el maestro hubiera deseado. Las generaciones formadas directamente por él —que, siguiendo sus pasos, viajaron a París y a Roma con el fin de reforzar sus ideales estéticos—, asumieron la herencia ingresca sobre todo desde un punto de vista teórico, a la hora de escoger los argumentos en para las pinturas de historia o religiosas, las de mayor consideración Academia¹⁴². Pero la manera en que se asimiló esa declinación que ofreció Madrazo fue diferente en los muchos discípulos que tuvo durante más de medio siglo. Las primeras generaciones asumieron su lenguaje como uno de los ingredientes indispensables del estilo académico. El pintor español al que Federico transmitió la primada consideración de Ingres con mayor intensidad fue su hermano Luis (1825-1897). Las cartas entre ambos están llenas de referencias al maestro y de ejemplos de sus obras, aunque Luis no debió obedecer fielmente todas las indicaciones de su hermano, pues su *Entierro de santa Cecilia* (Madrid, Museo del Prado)¹⁴³, pintado en Italia, fue severamente amonestado tanto por Ingres como por Calamatta¹⁴⁴. Otros artistas de la generación del más joven de los Madrazo, como Bernardino Montañés (1825-1893), desearon cumplir las directrices impuestas por Federico como parte principal de la apuesta de modernidad del purismo, escenificando así en público la regeneración artística sobre los caducos lenguajes prerrománticos. Aunque su propia produc-

ción artística distaba de los resultados esperados por el maestro español, y el mensaje directo de Ingres quedaba manifiestamente diluido, su incorporación de Montañés y de Luis de Madrazo como profesores a la Academia influyó decisivamente a las siguientes generaciones, que asimilaron con naturalidad la herencia ingresca dentro del purismo en las décadas centrales del siglo. Por otro lado, la fortuna crítica de Ingres en España, según se conoce hasta ahora, permite suponer que su presencia visible en la prensa, la repercusión de sus éxitos en París y, sobre todo, la pervivencia de su fama más allá de su muerte sirvió de refuerzo para la acreditación de su prestigio ante las nuevas generaciones de artistas, por delante de las opciones estéticas que representaban otros maestros europeos de su tiempo.

Germán Hernández Amores (1823-1894) ofrece un ejemplo óptimo del resultado de ese fenómeno. Artista formado por Federico en Madrid, marchó a París a finales de los cincuenta, donde conectó con Charles Gleyre (1806-1874)¹⁴⁵ y con la corriente de seguidores neogriegos de la estética de Ingres¹⁴⁶. En el planteamiento de la obra con la que consiguió su pensión en Roma en 1852, titulada *La madre de los Gracos* (Madrid, Universidad Complutense), se percibe una tímida dependencia compositiva de *Virgilio lee la Eneida ante Augusto* (fig. 83) de Ingres, que debió conocer y estudiar en Madrid, quizá a través de un grabado, pues era una de las composiciones favoritas de Federico de Madrazo¹⁴⁷. Sin embargo, su *Sócrates reprendiendo a Alcibíades en casa de una cortesana*¹⁴⁸ (1858, Madrid, Museo del Prado) es una reflexión formal de esa misma composición ingresca —pasada ya por el tamiz de Gleyre, y, sobre todo, de Henri-Pierre Picou (1824-1895)¹⁴⁹—. Muestra la importancia que tuvo su producción en la conformación del lenguaje académico en general, más allá del purismo español, y evidencia la atracción por un lenguaje arqueologizante que alcanzó el paroxismo en su casi abstracto *Viaje de la santísima Virgen y san Juan a Éfeso* (1862, Madrid, Museo del Prado), que define con precisión su mejor voluntad artística, bien conectada a las consecuencias francesas del lenguaje de Ingres¹⁵⁰.

En realidad, los modelos de Madrazo empezaron a proliferar en la pintura española en los años centrales del siglo XIX, durante la formación o en las primeras obras de los discípulos que tuvo entonces. Este es el caso de Antonio Gisbert (1834-1902), cuya *Venus Anadiómena* (1858, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)¹⁵¹ es una versión con escasas variantes de la obra de Ingres, entendida ya como una referencia de autoridad académica (fig. 121).

Gisbert presentó esta obra en la Exposición Nacional de 1860, pero pasó casi desapercibida al estar acompañada de sus *Comuneros* (1860, Madrid, Congreso de los Diputados), vinculada a los modelos de Paul Delaroche (1797-1856)¹⁵², el otro gran artista de referencia para los pintores de Historia. En el *Autorretrato en su estudio* (fig. 51), fechado hacia 1865, puede verse a Gisbert representado como un estudioso, enfrascado en la contemplación de estampas y dibujos, bajo la protección de la *Virgen del velo azul*, estampa de una obra de Ingres visible en la pared sobre el escritorio y que, junto a un hipotético retrato de Delaroche y unas copias de Leonardo y de Rafael, conforman una auténtica declaración de su credo estético, única en el contexto español¹⁵³.

Para las últimas generaciones de pintores puristas formados con Madrazo en los años cincuenta, referencias como las de Gisbert fueron clave, incluso en el momento inmediatamente anterior a que ese lenguaje perdiera su validez, a mediados de la década de los años sesenta. En 1855 el hijo de Federico, Raimundo de Madrazo (1841-1920), que llegó a poseer varios dibujos del maestro, copió por recomendación paterna las estampas de los cartones para las vidrieras de la capilla votiva del duque de Orleans, que le suministró el propio Ingres¹⁵⁴ (fig. 34). Poco después, obedeciendo indicaciones de Madrazo, Eduardo Rosales (1836-1876) Alejo Vera (1834-1923)¹⁵⁵ y Vicente Palmaroli (1834-1896) viajaron a Italia, donde permanecieron varios años. En Siena, uno de los últimos bastiones del purismo¹⁵⁶, se encontraron con alguno de los referentes históricos favoritos del maestro francés¹⁵⁷. Palmaroli, de hecho, empleó los modelos de Ingres en composiciones ideadas para competir en Madrid. Una de las primeras fue una reinterpretación del *Voto de Luis XIII* (fig. 115) en el lenguaje de su generación: *Los cinco santos* (fig. 52). Plantea en ella una revisión tardopurista del modelo ingresco, pero con una ejecución sensiblemente interesada por el naciente naturalismo, manifiesto en otros aspectos de sus obras, y centrado aquí en aspectos que recuperaban las tradiciones pictóricas españolas. Su influencia se percibe claramente en el argumento votivo, pero también en la manera de concebir la composición, reforzada por la inclusión de elementos tomados casi literalmente de la original, como la presencia de los ángeles tenantes. Sin em-

bargo, la culminación de la apropiación de los modelos ingrescos se concentra en su *Sermón en la capilla Sixtina* (Salamanca, Caja Duero), obra con la que Palmaroli presenta en España la corriente realista que tanto le interesó durante su estancia en Italia. La cita a Ingres es casi provocadora, pues traduce su popularísimo modelo —(*Interior de la capilla Sixtina*, 1814, Washington, National Gallery), bien difundido y apreciado en España a través de grabados—, pero ejecutado con un tratamiento atmosférico tan propio de la tradición española del Siglo de Oro que la obra suscitó el entusiasmo generalizado en las críticas de la Exposición Nacional, recibió una primera medalla y pasó a la colección personal de la reina Isabel II¹⁵⁸.

El hecho de que los artistas de la generación de Palmaroli usasen hacia el final del purismo, además de los modelos de Ingres los de sus discípulos más cercanos, como Hippolyte Flandrin (1809-1864), anuncia la consideración casi histórica de ese estilo. Es el caso de Manuel Domínguez (1840-1906), autor de una poética *Margarita delante del espejo*¹⁵⁹ (1866, Madrid, Museo del Prado), que cita formalmente la silueta de una de las más cautivadoras santas penitentes de la decoración de la iglesia de San Vicente de Paul de París, *Santa Pelagia de Antioquía*¹⁶⁰, en una tímida visión tardopurista, realizada en plena formación romana. Con más vocación realista, el catalán



FIG. 52 Vicente Palmaroli, *Los cinco santos* o Santiago, santa Isabel, san Francisco y san Pío V, interceden con san Ildefonso, arzobispo de Toledo y santo tutelar del príncipe, para que le bendiga y guíe, 1862. óleo sobre lienzo, 325 x 225 cm. Patrimonio Nacional, Aranjuez, Real Convento de San Pascual, 10012902



FIG. 53 Casto Plasencia, *Institución de la Orden de Carlos III*, 1836. Madrid, Basílica de San Francisco el Grande, altar de la capilla llamada de Carlos III

Francisco Torras Armengol (1832-1878), en su *Martirio de los santos Servando y Germán* (Madrid, Museo del Prado, P-5632) se apropia del *Martirio de san Sinfiriano* de Ingres (fig. 117). La obra tuvo escasa fortuna crítica¹⁶¹, pero, a pesar de ello, recibió un reconocimiento oficial del jurado, debido seguramente al empleo del prestigioso modelo, del que no solo copió la composición, sino del que traspasó literalmente algunas de sus figuras.

Frente a ese trato respetuoso que mantuvieron los discípulos directos de Madrazo, al menos en sus años más juveniles,

la generación realista cuya formación ideológica no dependió del pintor de corte discrepó de esa cumplida veneración por el maestro francés. Entre ellos resulta notorio el criterio de Mariano Fortuny (1838-1874), cuya opinión crítica dejó escrita en una carta fechada el año de su muerte, a cuenta de haber visto en una exposición en París varias obras de Ingres:

Como ya conoces algo, no te hablaré del color y efecto sabiendo ya que no lo tienen; la composición y el dibujo [son] de un frío y un convencional que no comprendo cómo puede

gustar. Le encuentran mucho estilo, y si este consiste en la reminiscencia y plagio de los antiguos, sin duda tiene mucho. Es un arte completamente inútil para nosotros.¹⁶²

La misiva, dirigida a Ricardo de Madrazo (1851-1917), hijo de Federico pero fiel discípulo del catalán, acababa con una petición del artista de que, por discreción ante su padre, destruyera ese descarnado escrito.

Solo la consagración de Ingres como uno de los maestros históricos del pasado entre las generaciones más jóvenes del siglo XIX justifica que Casto Plasencia (1846-1890), uno de los más brillantes decoradores del templo de San Francisco el Grande de Madrid, la iglesia de corte más destacada de la restauración alfonsina, desplegara en la capilla de las órdenes militares, en plenos años ochenta, la muestra más significativa de la repercusión ingresca en la pintura realista española. La capilla responde a una clara intención propagandística de la monarquía española, dentro del complejo y cuidado programa ideológico del templo. Plasencia representó en el testero del altar el momento en que Carlos III instituye la Orden que lleva su nombre, ante la Inmaculada Concepción de la Virgen, que presta los colores a las insignias de sus caballeros (fig. 53). Tanto la organización de la imagen como el mensaje político que encierra aluden de manera directa e intencionada al *Voto de Luis XIII* de Ingres, citado aquí como una referencia clásica a un asunto necesitado de tradición, al tratar de un argumento puramente sobrenatural, que vinculaba a la Corona con la Divinidad¹⁶³.

Tras la legitimación del realismo como un lenguaje de plena validez académica, las referencias a modelos ingrescos conocieron lógicamente un sensible declive en las creaciones de los artistas más jóvenes, que convivieron con ellas como con otras valiosas piezas de la pintura antigua. En ese sentido, es revelador que la Academia de San Fernando aceptara del diplomático y *amateur* José Curtoys de Anduaga una deliciosa copia en miniatura de *El manantial* de Ingres (fig. 54), ejecutada por su hermano Joaquín (h. 1815-h. 1895) — aunque por la calidad de su acabado se considerara hasta ahora obra de Manuel Arbós¹⁶⁴ —, junto a otra copia del mismo Joaquín de un cuadro de Murillo, pues ambas eran ya modelos claramente aceptados y con el mismo reconocimiento histórico. De hecho, tanto era así que en los años ochenta Federico intentó sin éxito adquirir de la viuda de Ingres el gran cartón de *La apoteosis de Homero*, que hoy pertenece al Louvre, para incorporarlo a las colecciones del Museo del Prado, atendiendo a una oferta que esta hizo a su amigo español¹⁶⁵. También debido a esa consideración histórica ha de justificarse la incorporación a la colección de autógrafos de Joaquín Sorolla (1863-1923), de una carta de Ingres referente al encargo de su *Jesús entre los doctores* (cat. 61), al que Sorolla, uno de los artistas mejor considerados de su generación, apreciaría particularmente como dibujante¹⁶⁶, signo inequívoco de la elevada consideración académica que Ingres había alcanzado en España.



FIG. 54 Joaquín Curtoys de Anduaga [antes atribuido a Manuel Arbós], *El manantial* (copia según Ingres), h. 1870, témpera sobre cartulina, 180 x 100 mm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 0484

PICASSO Y MONSIEUR INGRES, AMOR INDECENTE

Poco después de publicar *El inmoralista*, el escritor André Gide, escribió una crónica sobre el Salón de 1905, en el que se había expuesto *El baño turco* de Ingres (cat. 67) junto a una pequeña selección de dibujos del artista. Le pareció muy notable la escandalosa reacción de algunos jóvenes pintores que, insatisfechos por el corto alcance de las propuestas de actualidad, reivindicaron la validez del viejo maestro francés:

Algunos que no habían sabido encontrar, de sala en sala, más que motivos para ponerse cada vez de peor humor, pudieron refugiarse en la «sala Ingres», descansar contemplando el *Baño turco*, admirar en la colección de detallados dibujos preparatorios de esta obra su paciente trabajo y atemperarse de tanto fervor. ¿Qué error o qué paradoja de amor indecente llevaba a estos jóvenes pintores desvergonzados a reclamar para sí, precisamente, un maestro como este?¹⁶⁷

Esa apropiación — juzgada de equívoca y a la que se sumó Pablo Picasso (1881-1973) a partir de entonces — del arte idealista de Ingres fue, efectivamente, una paradoja de la Historia. Recuperado por las generaciones más jóvenes, el maestro francés, sinónimo de la tradición académica más acerada, había sido visto, en palabras de Redon¹⁶⁸, como un supremo hacedor de monstruos; pero su lenguaje, retroalimentado por su propio idealismo radical, se revisitaba ahora en busca de expresiones formalistas, severas y sintéticas del cuerpo femenino que, liberadas de sus argumentos, fueran esencialmente pictóricas y les sirvieran para sus nuevos propósitos¹⁶⁹. Picasso fue uno de los más relevantes entre sus recién estrenados admiradores¹⁷⁰. A partir de su devoción por Ingres, suscitada desde el momento de revelación que supuso el descubrimiento de una pintura del maestro que había permanecido en una colección privada el *Baño turco* (cat. 67), recuperó lo más esencial de su pintura, el clasicismo y la línea, para hacerlos suyos, sometidos a un proceso de rigurosa depuración que le llevaría, incluso, a considerar a Ingres un «artista poco concienzudo»¹⁷¹. Con él estableció Picasso una relación muy distinta a la que mantuvo

con otros grandes maestros franceses, como Paul Cézanne. Sin declaraciones incendiarias, sin coleccionarlo más que en reproducciones, tal y como ha explicado Laurence Madeline¹⁷², Ingres se convirtió a partir de ese momento en una influencia subterránea de toda su trayectoria, aunque llegó a ser directamente alusiva y a adquirir un protagonismo pleno en distintos momentos de su quehacer.

En Madrid, Picasso sería consciente de la fama del artista francés. De hecho, se tomó la molestia de acudir a Montauban ya en 1904¹⁷³, aunque la crítica está de acuerdo en que sería su descubrimiento de 1905 la revelación artística determinante que marcaría su trayectoria posterior. En la cuantificación de ese impacto destacan los ecos inmediatos en la iconografía circense, en la que venía trabajando hasta entonces, y en los desnudos inmediatamente posteriores de Gósol. En ellos aparecen con frecuencia motivos como el de la mujer peinándose, que revelan una profunda reflexión en torno al hallazgo del *Baño turco*. Fernand Olivier recuerda cómo «en pintura, sus gustos de entonces le llevaban al Greco, Goya, a los primitivos y, sobre todo, a Ingres, que se complacía en ir a estudiar al



FIG. 55 Pablo Picasso,
Gertrude Stein, 1906.
Nueva York, The Metropolitan
Museum of Art, Bequest
of Gertrude Stein, 1946.47.106

FIG. 56 Pablo Picasso,
Retrato de Olga en un sillón, 1918,
óleo sobre lienzo, 130 x 88,8 cm
París, Musée Picasso, MP 55



Louvre»¹⁷⁴, y los motivos ingrescos, de hecho, ocupan pinturas cruciales en ese período. Para el complejo retrato que hizo en 1906, de *Gertrude Stein* (fig. 55), Picasso incorporó una cita reconocible del retrato de *Louis-François Bertin* (cat. 54), estableciendo una profética equivalencia intelectual entre ambos; en otra de las obras más notables de 1906 que fue propiedad precisamente de Stein, *Mujer con abanico* (Washington, National Gallery), interpeló magistralmente a la gélida figura principal de *Tu Marcellus eris* (cat. 21), cuyo dibujo preparatorio había

visto también en 1905. Pero la influencia estelar de Ingres se revela nítida e intencionadamente en las *Señoritas de Avignon*, de 1907 (Nueva York, Museum of Modern Art), así como en otros desnudos femeninos de ese entorno cronológico, que demuestran que Picasso había interiorizado plenamente las referencias formales del maestro, incorporándolas a su propio espectro creativo y superponiéndolas con otras¹⁷⁵. En realidad, esta influencia puede rastrearse de manera casi ininterrumpida durante toda su trayectoria, más como «una serie de obras,

una ética, una probidad artística»¹⁷⁶ con la que el artista español se identificó, que como episodios de recuperación del lenguaje del maestro francés de manera directa, como hiciera Picasso tantas veces con el lenguaje de otros pintores.

La crítica ha señalado con claridad en la producción de Picasso, entre 1917 y 1923 aproximadamente, un período ingresco en el que se instituía como clave elemental ese ascendente para la recuperación de los modelos clásicos¹⁷⁷. De hecho, en la convivencia con su esposa Olga, que se inició por aquella época, parece determinante, como sugiere Robert Rosenberg, una identificación vital de Picasso con el propio Ingres y de ella con las modelos que aparecen en sus retratos¹⁷⁸. El retrato de *Olga en un sillón* (fig. 56) de 1918, en el que da la réplica al retrato de *La señora Duvaucey* (Chantilly, Musée Condé), de Ingres, es muy palpable la confluencia del uso del modelo, pero, sobre todo, la identificación de las cualidades físicas de su esposa con las de Duvaucey; en ese tiempo, el pintor se trataba a sí mismo como «*Monsieur Ingres*»¹⁷⁹. Ese retrato, en todo caso, anticipa las plácidas pinturas de bañistas de Biarritz, en las que Picasso retoma con entusiasmo las del maestro francés, pero no sin usar una consciente ironía, al cubrirlas con bañadores modernos. En esos tiempos, los cuellos femeninos alargados artificialmente al modo de Ingres, o la torsión de otros miembros se apropian de la gestualidad de las figuras femeninas que evocan a Ingres, descontextualizado, como ingrediente clásico para el biomorfismo surrealista. Por otro lado, dejó ver también el vigor lineal de Ingres en una exquisita serie de retratos a lápiz de sus allegados y amigos. Si bien destaca el de Max Jacob (1915, colección particular), de corte figurativo, hay entre ellos algunos de los más sintéticos que realizó el pintor, retratos cuya potencia artística encontró eco en Juan Gris (1887-1927) o Salvador Dalí (1904-1989), que también se interesaron por una expresión de la línea adjetivada ingresca. Los dibujos de Picasso de esos

años, sobre todo, recogen el impacto del poderoso conjunto de ciento diecinueve retratos dibujados, expuestos en París en 1911, y que junto a un amplio conjunto de su obra supusieron una nueva oportunidad de contemplación y estudio de la obra del maestro francés.

El acercamiento de Picasso a Ingres a lo largo de toda su trayectoria artística posterior, aparece como nexo de unión con la tradición académica de la pintura, particularmente en su forma de aproximación a las formas del cuerpo de la mujer desde la contemplación de lo femenino y de lo carnal. El retrato de Marie Thérèse Walter realizado en 1932 (Pasadena, Norton Simon Foundation) alude directamente al de *La señora Moitessier* de la National Gallery de Washington (cat. 64), como también el de Dora Maar de 1937 (París, Musée Picasso), amantes sucesivas del pintor. Por otro lado, su entusiasta inclinación por el maestro francés se puso de evidente manifiesto en una excepcional serie de imágenes, acuñadas en torno al centenario de su muerte, en las que se suceden escenas «voyeuristas» inspiradas en los *tableautins* (cuadritos) más famosos del maestro, como el de *Rafael y la fornarina* (cat. 38), o *Paolo y Francesca* (cat. 37). Es evidente que Picasso interpretó la descripción de la carga sensual del cuerpo femenino a partir de la sinuosa idealización física que Ingres hiciera, concitando con frecuencia la evocación del desnudo a través de la codificación corporal propuesta por el francés (fig. 64). Pero el mayor ascendente de Ingres sobre Picasso fue en realidad el de alimentar las aspiraciones del pintor español de acuñar un lenguaje propio, capaz de interpelar a la tradición de la pintura, tal y como había hecho antes el artista francés. En febrero de 1973, poco antes de su muerte, Picasso hizo unas declaraciones en las que sancionaba la universalidad de esa herencia para la posteridad: «Hay que pintar como Ingres. [...] ¡Actualmente, con decir «Ingres» está todo dicho! [...] Tenemos que ser como Ingres»¹⁸⁰.

1 Fondo Gilibert, archivo particular; citamos a partir de Ternois 2011, p. 354. Véase además, una anotación más extensa de esa carta en Ternois y Ternois 2005, n.º 16, p. 214. El fragmento completo al que se refiere este texto había sido retocado y publicado antes así: «*Le grand point est d'être dirigé par la raison pour distinguer le vrai d'avec le faux, ce à quoi on ne peut arriver qu'en apprenant à devenir exclusif, et cela s'apprend par la fréquentation continue du seul beau. Ô! Le plaisant et monstrueux amour d'aimer de la même passion Murillo et Raphaël!*» («La cuestión fundamental es que es la guía de razón la que permite diferenciar lo verdadero de lo falso, asunto que no se logra si no es aprendiendo a ser exclusivo, y esto se aprende frecuentando continuamente la belleza única. Oh, el complaciente y monstruoso amor de amar con la misma pasión a Murillo y a Rafael»); Delaborde 1870, p. 115. Después, esta anotación fue dada a conocer, como inédita, por Boyer d'Agen 1909, p. 97.

2 Allard y Chaudonneret 2006, pp. 36 y ss. Un resumen de sus opiniones artísticas en español puede leerse en Marchán Fiz 1968, pp. 93-109.

3 Ternois 2011, p. 355.

4 Véase Ternois 2011, p. 354.

5 Guinard 1969, pp. 61-72.

6 Véase el texto clásico de Baticle y Marinas 1981 y una revisión más reciente de su contexto en Luxemburg 2008.

7 Véase el texto clásico de Lipschutz 1972. Sobre la fortuna de la escuela española en la Europa del siglo XIX, véase el trabajo imprescindible de García Felguera 1991, pp. 43-144, donde se describe extensamente la difusión de la fama de estos maestros en Francia. En particular, sobre la de Murillo en el país vecino, véase también García Felguera 1989, pp. 95-127, y sobre la de Velázquez, los trabajos de Geneviève Lacambre y Gary Tinterow en París-Nueva York 2002-3, con una amplia bibliografía; una nueva puesta al día sobre Velázquez la recoge en particular Gerard Powell 2015, pp. 81-89; una nueva reflexión sobre los aspectos de su incidencia en el mercado parisino se recoge en Coletes Laspra 2013, pp. 431-45.

8 Vigne 2007, n.º 73, pp. 110-12.

9 Registrado como de atribución discutible por Sullivan 1989, p. 225. Véase también Viguier 1993, n.º 23, pp. 35-36. Las anécdotas sobre su adquisición fueron recogidas por Angrand 1966, pp. 7-14. Del cuadro se conoce además una copia conservada en The Gallery of Fine Arts de Columbus (Ohio), según Ternois 1966, pp. 13-14.

10 Madrid, Archivo Histórico del Museo del Prado (en adelante AHMP), Fondo Madrazo, AP4/122, carta de Federico de Madrazo a su padre, 17 de agosto de 1839, publicada en Madrazo 1994, t. I, n.º 99, p. 252.

11 Ampliamente tratado ya por Guinard 1969.

- 12 La carta de entrega de doce ejemplares de las estampas dirigida por José de Madrazo a Ingres se conserva en la colección de manuscritos del Museo Nacional del Romanticismo de Madrid [FD0027]. En ella, Madrazo señala al maestro francés que se las regala «*sanchant par mon fils Frédéric l'estime éclairée que vous portez aux anciens peintures espagnoles*» («sabiendo por mi hijo Federico la clara estima que usted profesa por los antiguos pintores españoles»). Está fechada el 5 de marzo de 1841 y esa data encaja con la información sobre su entrega posterior en casa de Ingres por Eugenio de Ochoa, según Randolph 1967, p. 39; Las noticias anteriores, que dudaban sobre si las estampas llegaron efectivamente a Ingres, en Guinard 1969, pp. 67 y ss.
- 13 Viguier 1993, n.º 216, p. 86.
- 14 Goetz 2015, p. 126.
- 15 Guégan 2002, p. 158.
- 16 Alusiones ordenadas por Reyero 1993.
- 17 AHMP, Fondo Madrazo, AP3/50, carta de José de Madrazo a su hijo Federico, 10 de agosto de 1846, Madrazo 1998, n.º 179, pp. 510 y 511; Angrand 1966, pp. 10-11.
- 18 Lobstein 2002, pp. 260-79.
- 19 Seguramente desde una fotografía que hoy se conserva en el fondo Madrazo del Museo del Prado; aludió a ella Guinard 1969, p. 72; aunque se conservaba ya en Nueva York (Muller 1999, p. 440).
- 20 Guinard 1969, p. 62.
- 21 Tinterow 2002, p. 64.
- 22 Kearns 2007; sobre la identificación del personaje véase Vigne 2007, p. 92.
- 23 Bertin 2006, p. 4. Sobre la formación, de Ingres, véase el texto de Vincent Pomarède en este mismo catálogo.
- 24 Sobre el papel de los discípulos en el atelier de David, véase, con bibliografía anterior, Struckmeyer 2013, pp. 123-37.
- 25 Excepcionalmente lo hizo Guinard 1969, pp. 65-72.
- 26 Sobre los discípulos españoles de David, véase su puesta al día por Augé 2007, pp. 161-65.
- 27 Jordán de Urríes 1998, pp. 40-44.
- 28 Bertin 2006, p. 8.
- 29 AHMP, Fondo Madrazo, AP2/8, carta de José a Federico de Madrazo, 26 de agosto de 1833; Madrazo 1998, n.º 7, p. 35.
- 30 Omodeo 2009, pp. 251-74.
- 31 «¡Ay, joven digno de lástima, si tu áspero hado rompieras! ¡Tú serás Marcelo! Traed las manos llenas de lirios, esparza yo purpúreas flores y el alma del nieto cubra al menos con estos dones, y cumpla este vano honor», según versión de Alvar Ezquerro 2002-4, p. 1839.
- 32 Mediathèque Emile Zola (Montpellier), cartas de Bouguet a Fabrè. Ms. 64, F7.2. recogido por Ternois 2001, p. 234.
- 33 Se data a partir de una mención en la correspondencia de Ingres que lo asocia al cuadro de *Rómulo, vencedor de Acron*, en 1811, en la que se refiere a él como una obra que ya ha pintado; Ternois 2001, pp. 233-37, y con bibliografía anterior, Vincent Pomarède en París 2006, pp. 166-173.
- 34 Natoli y Scarpatì 1989 y Omodeo 2009, p. 259 y ss.
- 35 Vincent Pomarède en París 2006, pp. 166, con bibliografía.
- 36 Correspondencia entre Daru y Lethière, en Roma, mayo de 1811, en la que le propone los asuntos y los pintores que pueden participar en la decoración del salón, en la que junto a Ingres se mencionan a José de Madrazo y Aparicio, Archivo de la Academia de Francia en Roma, carton 14, f. 17; véase Fossier 2008, pp. 230-32.
- 37 Díez 2007, pp. 62-83.
- 38 París, Biblioteca Thiers (Institut de France), Fondo Masson, carton n8; citado en Omodeo 2009, p. 263, nota 65.
- 39 Véase Rudolph 1982, p. 59; Omodeo 2009, pp. 264.
- 40 París, Biblioteca Thiers (Institut de France), cartón n8; citado en Natoli y Scarpatì 1989, p. 552, nota 6.
- 41 Sobre los numerosos dibujos preparatorios véase Díez 2007, pp. 62-83.
- 42 Roma, Museos Vaticanos, Collezione di Arte Moderna e Contemporanea, inv. 65246, témpera sobre lienzo, 273 x 722 cm. La obra se encuentra enlucada. Agradezco a Macarena Moralejo, a Cecilia Mazzetti di Pietralta y a Micol Forti su inestimable ayuda para la localización de esta obra.
- 43 Jordán de Urríes 1992, pp. 351-70, y 1994, pp. 129-48, esp. p. 133, nota 16.
- 44 El dibujo se encuentra en paradero desconocido. Véanse algunos de ellos en Navarro 2014a, pp. 26-27.
- 45 Guinard 1969, p. 70.
- 46 Federico de Madrazo, *Recuerdos de mi vida*, manuscrito sin fecha, conservado en colección particular; citamos a partir de la transcripción publicada por González López y Martí Aixelá 1994, p. 18.
- 47 Vigne 1995a, núms. 2598 y 2599, pp. 462 y 463 y n.º 3047, pp. 548-49.
- 48 Prat 2011, p. 169.
- 49 Fototeca del Patrimonio Histórico, Archivo Moreno, cliché 20864-B.
- 50 Roma, Musei Vaticani: los relieves de *La vigilia de la Farsalia* (16274-16279); *El sueño de Cicerón* (16280-16285); *La sombra de Patroclo* (16286-16291) y *La velada de Leónidas* (16293-16297). Véase Natali y Scarpatì 1989, vol. 1, pp. 469-74, repr. Hubert 1964, p. 217, nota 44; Honour 1989, p. 474, nota 54.
- 51 Sobre ese personaje, existen ya varias visiones de conjunto. Véanse Berwick y Alba 1924; Papa 2009, pp. 79-101; véanse los estudios reunidos en el volumen dirigido por Beatrice Cacciotti, *El XIV duque de Alba, coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno* (Cacciotti [ed.] 2011), y la revisión ofrecida por la misma autora en Cacciotti 2012, pp. 27-37.
- 52 Debo esta noticia y muchas de las siguientes a la consulta del trabajo sobre el duque como coleccionista y mecenas de Gonzalo Redín Michaus, *Entre el Grand Tour y el exilio: La colección de Carlos Miguel Fitz-James Stuart, Duque de Berwick, Alba y Conde de Módice* (título provisional del manuscrito inédito, cuya publicación está prevista para 2015; Redín Michaus s. d.). Agradezco a su autor la generosidad de permitirme su consulta.
- 53 Guinard 1969, pp. 62-64.
- 54 La contabilidad, inédita, aparecerá en Redín Michaus s. d.
- 55 Ternois 2001, pp. 50-51.
- 56 Sobre la relación artística de Álvarez Cubero con la familia Alba, véanse Azcue Brea 2009, pp. 175-217, García Sánchez 2011, pp. 131-96, y Azcue Brea 2011, pp. 317-26.
- 57 La identidad es mencionada por Pellicer 2008, n.º 210, p. 394; también llega a esa conclusión, sin conocer la bibliografía anterior, García Sánchez 2011, p. 151.
- 58 La carta, conservada en el Archivo de la Fundación Casa de Alba, de Madrid, fue publicada íntegramente por Guinard 1969, p. 64.
- 59 Azcue Brea 2011, pp. 317-19.
- 60 Aparece mencionado en un dibujo según Vigne 1995a, n.º 4432, p. 796. Redín Michaus (s. d.) explica la comisión de la marquesa y de dos cuadros más para Poulbon, además de dos para el duque.
- 61 París 2006, pp. 216-17, fig. III.159. La pintura junto con el *ricordo* en Checa (ed.) 2015, p. 136, núms. 71 y 72.
- 62 El dibujo se conserva en el Musée Bonnat de Bayona, véase Ducourau 1979, p. 67, n.º 91. Sobre esto véase Redín Michaus s. d.
- 63 En una carta redactada con ayuda de su amigo Marcotte, y con la de un calígrafo profesional; se conserva su original en Institut de France, Archivo de la Académie des Beaux-arts, carton 5-E 16, dossier, elections 1825. Véase un estudio concienzudo en Ternois 2001, pp. 21-22.
- 64 Véase transcripción completa en Vigne 2007, n.º 20, pp. 50-52 (traducción al español del autor).
- 65 Redín Michaus s. d.
- 66 Naef 1960, pp. 3-10. La pintura de Montauban junto con la acuarela del Getty Museum en Checa (ed.) 2015, p. 137, figs. 14 y 15.
- 67 La interpretación del sentido político del argumento en Redín Michaus s. d.
- 68 Guinard 1969, p. 64.
- 69 Paz y Meliá 1910, p. 99.
- 70 Sobre su trayectoria artística, véase Díez (dir.) 1994a.
- 71 Gaya Nuño 1966, p. 246.
- 72 Ochoa 1845, p. 104.
- 73 Sobre la relación del barón Taylor con los Madrazo, véase Guinard 1967, más recientemente revisado por Luxenberg 2013.
- 74 Conservada en una colección particular, se conoce por lo publicado por González López 1994, pp. 211-24.
- 75 AHMP, Fondo Madrazo, AP2/2, carta de José a Federico de Madrazo, 1 de agosto 1833; Madrazo 1998, n.º 2, p. 22.
- 76 Guinard 1969, p. 68.

- 77 Vega 1990, y sobre el papel de José, véase también Vega 1998, pp. 121-49.
- 78 AHMP, Fondo Madrazo, AP2/11, carta de José a Federico de Madrazo, 5 de septiembre de 1833; Madrazo 1998, n.º 13, p. 43.
- 79 Guinard 1969, p. 68.
- 80 AHMP, Fondo Madrazo, AP2/10, carta de José a Federico de Madrazo, 2 de septiembre de 1833; Madrazo 1998, n.º 9, p. 40.
- 81 AHMP, Fondo Madrazo, AP2/13, carta de José a Federico de Madrazo, 12 de septiembre de 1833; Madrazo 1998, n.º 16, p. 50.
- 82 AHMP, Fondo Madrazo, AP2/18, carta de José a Federico de Madrazo, 30 de septiembre de 1833; Madrazo 1998, n.º 17, p. 57.
- 83 De hecho, la revista que capitaneaba Madrazo, *El Artista*, t. 1, entrega XI, p. 132 (1835), publicó en España la noticia de su traslado.
- 84 AHMP, Fondo Madrazo, AP4/93, carta de Federico a José de Madrazo, 7 de diciembre de 1838; Madrazo 1994, t. I, n.º 66, p. 175.
- 85 AHMP, Fondo Madrazo, AP4/110, carta de Federico a José de Madrazo, 11 de mayo de 1839; Madrazo 1994, t. I, n.º 86, p. 220.
- 86 AHMP, Fondo Madrazo, AP4/87, carta de Federico a José de Madrazo, 19 de octubre de 1838; Madrazo 1994, t. I, n.º 60, pp. 160-62.
- 87 AHMP, Fondo Madrazo, AP2/28, carta de Federico a José de Madrazo, 4 de agosto de 1838; Madrazo 1994, t. I, n.º 49, pp. 135-38.
- 88 AHMP, Fondo Madrazo, AP4/113, carta de Federico a José de Madrazo, 8 de junio de 1839; Madrazo 1994, t. I, n.º 90, p. 233.
- 89 AHMP, Fondo Madrazo, AP4/122; Madrazo 1994, t. I, n.º, p. 252; respuesta afirmativa de José en AHMP, Fondo Madrazo, AP 3/6.
- 90 AHMP, Fondo Madrazo, AP4/130, carta de Federico a José de Madrazo, 29 de octubre de 1839; Madrazo 1994, t. I, n.º 107, p. 275.
- 91 AHMP, Fondo Madrazo, AP3/8, carta de José a Federico de Madrazo, 19 de noviembre de 1839; Madrazo 1998, n.º 137, p. 383.
- 92 AHMP, Fondo Madrazo, AP/11/3.
- 93 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/3, carta de Federico a José de Madrazo, 3 de diciembre de 1839; Madrazo 1994, t. I, n.º 109, p. 283.
- 94 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/9, carta de Federico a José de Madrazo, 28 de febrero de 1840; Madrazo 1994, t. I, n.º 115, p. 298.
- 95 Randolph 1967, p. 39.
- 96 AHMP, Fondo Madrazo, AP3/24, carta de José de Madrazo a Federico, 26 de septiembre de 1840; Madrazo 1998, n.º 152, p. 423.
- 97 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/6, carta de Federico a José de Madrazo, 18 de julio de 1840; Madrazo 1994, t. I, n.º 122, p. 318, y la respuesta AHMP, Fondo Madrazo, AP3/22, carta de José a Federico de Madrazo, 12 de agosto de 1840; Madrazo 1998, n.º 150, p. 427.
- 98 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/18, carta de Federico a José de Madrazo, 3 de septiembre de 1840; Madrazo 1994, t. I, n.º 124, pp. 323-25.
- 99 Herrero García 1942, pp. 13-20.
- 100 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/23, carta de Federico a José de Madrazo, 16 de marzo de 1841; Madrazo 1994, t. I, n.º 129, pp. 336-37.
- 101 Sobre ese cuadro, véase, con bibliografía anterior, Navarro 2010, pp. 498-513.
- 102 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/18, carta de Federico a José de Madrazo, 3 de septiembre 1849; Madrazo 1994, t. I, n.º 124, p. 324.
- 103 Muller 1999, p. 440.
- 104 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/113, carta de Federico a Luis de Madrazo, 12 de diciembre de 1853; Madrazo 1994, n.º 203, p. 499. Sobre los trabajos del propio Madrazo proyectados para el templo, véase Díez 2010, pp. 78-80.
- 105 Véase Díez (dir.) 1994a, pp. 56-57.
- 106 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/30, carta de Federico a José de Madrazo, 26 de agosto de 1841; Madrazo 1994, t. I, n.º 136, p. 357.
- 107 El único dibujo preparatorio conocido se encuentra en el Museo del Prado, D-8887, véase Díez (dir.) 1994a, p. 58.
- 108 Díez s. d. (manuscrito inédito); agradezco a su autor que me haya permitido su consulta.
- 109 AHMP, Fondo Madrazo, AP4/51, carta de Federico a José de Madrazo, 9 de febrero de 1838; Madrazo 1994, n.º 28, p. 79.
- 110 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/18, carta de Federico a José de Madrazo, 3 de septiembre de 1840; Madrazo 1994, n.º 124, p. 324.
- 111 AHMP, Fondo Federico de Madrazo, AP19/5.
- 112 Madrid, Museo del Prado, D-7051, lápiz, pluma y aguada de tinta, 155 x 216 mm. Quizá está en relación con un *Apunte para un Parnaso* en la misma colección (D-7197, pluma, tinta china, 214 x 316 mm).
- 113 Compuesto, según la inscripción de: 1.- Dante, 2.- Rafael, 3.- Poussin, 4.- Durero, 5.- Van Dyck, 6.- Rubens, 7.- Murillo, 8.- Tiziano, 9.- Leonardo da Vinci, 10.- Miguel Ángel, 11.- Lope de Vega, 12.- Cervantes, 13.- Velázquez, 14.- Torcuato Tasso, 15.- Petrarca, 16.- Ariosto, 17.- Camoens, 18.- Ercilla, 19.- Goya, 20.- Horace Vernet, 21.- Calderón, 22.- Shakespeare, 23.- Goethe, 24.- Corneille, 25.- Bellini, 26.- Mozart y 27.- Meyerbeer.
- 114 Dibujo a pluma, conservado en colección particular; véase en González López y Martí Ayxelá (dirs.) 2007, p. 294.
- 115 Identificadas todas ellas en un dibujo del Museo del Prado (D-7050), *Homero en el Parnaso*, pluma, tinta china, 151 x 212 mm. Incluye a Rafael (n.º 2), Leonardo (n.º 3), Tiziano sustituyendo una primera intención tachada de representar a Rubens (n.º 5), Velázquez (n.º 6), Murillo (n.º 7) y Poussin (letra G), y en la parte izquierda del dibujo anota también: «Entre Leon. (ardo) y Dante / colocar á Miguel Angel».
- 116 *El Parnaso de las Artes y las Letras*, Madrid, colección de la Comunidad de Madrid, óleo sobre lienzo, 45 x 65,4 cm. González López y Martí Ayxelá (dirs.) 2007, pp. 294-95, n.º 79.
- 117 Madrid, Museo del Prado, HF 632 (Anónimo, gelatina/colodión, 180 x 240 mm) y HF 633 (gelatina/colodión, 180 x 229 mm).
- 118 Díez (dir.) 1994a, n.º 30, p. 218.
- 119 Inv. R.3789, p. 62, recto, papel adherido a cartón. El dibujo está inserto en el álbum de Tomasa Andrés y Moyano, esposa de Manuel Bretón de los Herreros.
- 120 *Cuatro bañistas*, Madrid, Museo del Prado, D-7192, lápiz sobre papel vegetal, 180 x 188 mm.
- 121 Colección particular. Véase nota 116.
- 122 La más temprana es obra de Leopoldo Sánchez del Bierzo (1830-1901) y la más tardía está atribuida a María Roesset (1882-1921), según Díez (dir.) 1994a, n.º 30, p. 218.
- 123 Navarrete Martínez 1999, pp. 145-47.
- 124 Reyero 1993, p. 94.
- 125 Casado 1981, pp. 198-204.
- 126 Díez (dir.) 1994a, núms. 108-11 y 115-36, pp. 377-401.
- 127 Guinard 1969, p. 72.
- 128 Barón 2007, p. 53.
- 129 Miguel Egea 1983.
- 130 AHMP, Fondo Madrazo, AP7/13, carta a Federico de Madrazo, 14 de julio de 1853. Agradezco a Juan Ramón Sánchez del Peral su generosa ayuda al localizar esta carta.
- 131 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/92, carta de Federico a José de Madrazo, 27 de julio de 1853; Madrazo 1994, t. I, n.º 171, p. 439.
- 132 Díez (dir.) 1994a, n.º 41, p. 240, con bibliografía anterior.
- 133 En el Archivo del Museo del Prado se conserva la correspondencia entre el pintor y su distinguida modelo: AHMP, Fondo Madrazo, AP11/17; 11/18; 11/19.
- 134 Puente 1985, p. 165.
- 135 Madrazo López de la Calle 1921, p. 17.
- 136 Reyero 1993, pp. 52-56.
- 137 Y continúa: «Días pasados estuvo a ver tu cuadro Don Nicasio Gallego y luego que vio tu retrato pintado por Carlos, bien que le alabase dijo que parecía de pergamino; cuya crítica es muy justa y atinada. ¿No te parece que tiene también algo de esto Monsieur Ingres?», AHMP, Fondo Madrazo, AP3/6, carta de José de Madrazo a Federico, 31 de agosto de 1839; Madrazo 1998, n.º 109, p. 380.
- 138 Madrid, colección particular.
- 139 AHMP, Fondo Madrazo. El documento comienza con un título: «Memento 11 de junio de 1881», pero una anotación posterior, fechada en el 19 de marzo de 1884, a mano de Federico, dice que a París, para Raimundo «remito, por León y Escosura, el dibujo original que he comprado últimamente en la testamentaria de Carderera.- Santa Elena, de Ingres (vale 700 o 1000 francos)».
- 140 Soriano 1894, s. p. Otros artículos de homenaje, antes de su muerte, y dada la delicada salud del maestro: Per-Abad 1894, s. p.
- 141 AHMP, Fondo Madrazo, inventario de bienes de Federico de Madrazo, n.º 267, valuado en 25 pesetas. Además, conservó, en otra carpeta más, to-

- das las estampas que poseía con los cuadros del maestro, inventario de bienes, n.º 277, valuado en 12 pesetas.
- 142 Véase Reyero 1993.
- 143 Véase Navarro 2007, pp. 124-42.
- 144 AHMP, Archivos Personales, Fondo Madrazo, 6/12c.
- 145 Lepdor (dir.) 2006.
- 146 Reyero 2006, pp. 33-39.
- 147 AHMP, Fondo Madrazo, AP2/2, carta de José a Federico de Madrazo, 1 de agosto de 1833; Madrazo 1998, n.º 2, p. 22.
- 148 Sobre esa pintura véase Barón 2004, n.º 149, pp. 370-71.
- 149 Su parentesco ingresco no pasó desapercibido a la crítica del siglo XIX, que todavía lo recordaría como mérito en uno de los recuerdos necrológicos escritos en honor del pintor: «Defendiendo en las últimas trincheras el clasicismo agonizante de Ingres, salió a la palestra con el lienzo Sócrates defendiendo a Alcibíades, y debió de ser un argumento fuerte, cuando se le hubo de conceder una medalla»; Balsa de la Vega 1894, p. 354.
- 150 Sciana y Viguier-Dutheil 2013.
- 151 Azcárate Ristori *et al.* 1991, n.º 17, p. 22. La obra fue recibida con bastante tibieza y se criticó sobre todo su desafortunada entonación: «Venus no nace de la espuma del mar, parece que brota de las profundidades del líquido elemento como una planta marina», escribió un crítico bastante afín, por otro lado, al artista; véase Goizueta 1860, p. 1.
- 152 Como también hizo antes su maestro Madrazo; sobre esto véase Navarro 2014b, t. II, pp. 238-45.
- 153 Navarro 2008, pp. 239-41.
- 154 AHMP, Fondo Madrazo, AP5/91, carta de Federico a José de Madrazo, 20 de julio de 1853; Madrazo 1994, t. I, n.º 170, p. 437.
- 155 Artista en el que ya se ha señalado la influencia de Ingres en varias de sus obras; Baldominos Utrilla *et al.* 2010.
- 156 Sobre esto véase Sisi y Spalletti (dirs.) 2007.
- 157 Rosales realizó allí una rebuscada copia de una figura de los frescos de la catedral, *La estigmatización de santa Catalina de Siena*, del Sodoma, que también había interesado a Ingres más de veinte años atrás (Madrid, Museo del Prado, P-6608).
- 158 Sobre esta obra, véase Díez 2014, pp. 93-94. Sobre su recepción en París, la comparación con Ingres allí y su evaluación como pintura heredera de Velázquez, véase Reyero 1993, pp. 135-38.
- 159 Díez (dir.) 1994b, n.º 29, pp. 180-81.
- 160 Foucart 1984, pp. 18-19.
- 161 Sobre la pintura y su escasa recepción crítica véase Fontbona 2005, pp. 44-47.
- 162 AHMP, Fondo Madrazo, AP8/100, carta de Mariano Fortuny a Ricardo de Madrazo, mayo de 1874. Sobre la última carilla del texto, en vertical, Mariano escribió: «tal vez será mejor que rompas la carta después de leída para evitar comentarios». La muestra en cuestión fue la realizada «*au profit de la colonisation d'Algérie par les Alsaciens-Lorrains*» en el Palais de la Présidence du Corps Législatif, a partir del 23 de abril de 1874 (París 1874).
- 163 Véase Casado 1987, t. II, p. 921, nota 20, que recoge las críticas de la época en las que se señala el parentesco.
- 164 Tormo (1929, p. 102) la dio como obra segura del reputado miniaturista Manuel Arbós, aunque para otras similares de esa misma donación consideró esta atribución como dudosa (véase p. 103). Pérez Sánchez (1964, n.º 484, p. 48) respetó la atribución de Tormo, que se ha mantenido hasta ahora. Sin embargo, la documentación que conserva el propio Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 4-10-1, relativa a la sesión del 23 de junio de 1890, es clara en cuanto a las circunstancias de ingreso del conjunto de esas miniaturas y también sobre la autoría de las mismas, casi todas ellas de Joaquín Curtoys de Anduaga, hermano del donante. En el listado aparece con el número siete «La source (el manantial) copia ídem del cuadro del pintor francés Ingre (sic) con marco de metal y estuche». Agradezco su generosa ayuda a Laura Fernández Bastos y a Esperanza Navarrete, del Museo y del Archivo de la Academia, respectivamente.
- 165 A pesar del fracaso que, por razones económicas —y también nacionalistas—, supuso ese intento de compra, Madrazo empleó a su hijo Raimundo de Madrazo (1841-1920) en París para que recabara otros dibujos ingrescos con el mismo destino, fruto de lo cual llegó al gabinete de papel del Prado una bellísima serie de obras de dos de sus más reputados seguidores lionneses, trabajos preparatorios para muchas de las más importantes obras de Victor Orsel (1795-1850) y de Alphonse Perin (1798-1874), donados altruistamente por el hijo de este.
- 166 El 9 de noviembre de 1911 recibió de su amigo Pedro Gil Moreno de Mora una carta de Ingres que quizá sea la que se conserva en el Museo Sorolla (CS-6298), junto a otra de Delacroix y de Corot, para que se integraran todas en su colección de autógrafos. En una carta anterior ya se mostraba el aprecio de Sorolla por ese pintor en concreto ante otro ofrecimiento de Gil Moreno de Mora: «Estoy contentísimo de tu ofrecimiento, pues Ingres me gusta mucho en sus dibujos y yo recuerdo que fuiste tú quien me hizo ver lo que valía este gran maestro», le escribió el 21 de marzo de 1903 desde Madrid a su amigo de París, según Tomás *et al.* (eds) 2007, pp. 169. Lo hizo seguramente ante la recepción de un libro de dibujos de Ingres, el de Henry Lapauze, *Cent portraits dessinés d'Ingres*, (Lapauze 1903), ejemplar que todavía conserva el Museo Sorolla de Madrid, según apunta Mónica Rodríguez desde dicho Museo. Agradezco también su ayuda a Lorena Delgado y a Covadonga Pitarch.
- 167 Gide 1905, p. 475.
- 168 Denis 1920, p. 101.
- 169 Véanse los distintos estudios reunidos en Quebec-Montauban 2009.
- 170 Daix 2008, pp. 73-87.
- 171 Jacob 1927, p. 44.
- 172 Madeline 2004, pp. 3-39.
- 173 *Ibidem*, p. 5.
- 174 Olivier 2001, p. 182.
- 175 Steinberg 1972, pp. 22-29 y pp. 38-47 respectivamente; y Rosenblum 1973, pp. 45-48.
- 176 Madeline 2004, p. 3.
- 177 Barr 1946, p. 40.
- 178 Rosenberg 2004, p. 60.
- 179 *Ibidem*, pp. 60-61; Cabanne 1975, t. I, p. 318, y Silver 1991, p. 144.
- 180 Parmelin 1980, p. 183.