

El esencialismo lineal de Ingres, como búsqueda de la idea de belleza

Carmen BERNÁRDEZ SANCHÍS
Universidad Complutense

No nos equivocáramos al imaginar que quien afirma que *es de rodillas como deberíamos estudiar la Belleza*, profesa una verdadera «religión del arte». Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), educado en el dibujo y el violín en su ciudad natal, Montauban, encarna las contradicciones de su época: el Romanticismo. Su influencia en el arte fue fértil, alimentando no sólo obras de carácter clasicista y académico, sino también creaciones novedosas que desbordan el siglo XIX recorriendo el XX, desde Matisse, Picasso y Dalí, a Giulio Paolini o Perejaume, pasando incluso por Duchamp.

¿En qué consiste la fascinación que haría decir a Picasso, poco antes de su muerte: «hay que pintar como Ingres»?¹. Se trata, quizá, de ese especial gusto por la «Forma»: un concepto absoluto de la belleza que traspasa el mundo de las apariencias para ahondar en lo que hay más allá.

LA BÚSQUEDA

Toda la obra de Ingres está orientada a la búsqueda de esa noción estética. Se trata de una búsqueda dolorosa, lenta, que requiere multitud de intentos. Con la misma disciplina del estudiante de violín que él mismo fue, Ingres ensaya la imagen una y otra vez, haciendo múltiples bocetos (figura 1) y retomando obras que había dado por terminadas años atrás. La suya no es una multiplicación de réplicas, sino el proceso de descubrimiento y perfeccionamiento de una imagen que invade su mente. El pintor no posee un catálogo

¹ Richardson, J., «L'époque Jacqueline» en *Le Dernier Picasso. 1953-1973*, París, Centre Georges Pompidou, 1988.



Figura 1. Ingres. estudios anatómicos para *Antíoco y Estratónice*.

muy nutrido de obras, aunque sus dibujos son muy abundantes. Y es que su proceso es doloroso: *En el arte no se llega a un resultado digno más que llorando. Quien no sufre, no cree*². En su búsqueda, Ingres trata de ocultar el proceso de realización. Su técnica está férreamente sometida a su concepción depurada de las formas. Evita la «huella» del pincel, que es también la huella física de la mano del artista. Niega el «toque» y, por extensión, la pintura abocetada, inconclusa, de su antagonista Delacroix y de los seguidores de éste: *es preciso hacer desaparecer las trazas de la facilidad, son los resultados, y no los medios empleados, los que deben aparecer*.³

² Ingres, «Textos», selección, traducción e introducción de Simón Marchán Fiz, *Revista de Ideas Estéticas*, nº 101, enero-marzo 1968, pp. 93-109. Sobre los dibujos de Ingres, véase Lapauze, H., *Les dessins de J. A. D. Ingres du Musée de Montauban*, París, Imprimerie Nationale, 1901; Morgan, A., «Drawings by Ingres in the Winthrop Collection», *Gazette des Beaux Arts*, vol. XXVI, julio-diciembre 1944, pp. 387-412; Pansu, E., *Ingres. Dibujs*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981; Vigne, G., *Le Retour à Rome de Monsieur Ingres. Dessins et Peintures*, Roma, Fratelli Palombi, 1994.

³ Texto de Ingres recogido por Delaborde, H., *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Brionne, Gérard Monfort, 1984, p. 125.

LA IDEA Y LA BELLEZA

El proceso creativo ingresiano viene a ser como un circuito que comienza y concluye en la «Idea». Antes incluso de escudriñar la naturaleza, Ingres concibe una imagen de plenitud, de «Belleza»: la «Idea preconcebida» que Baudelaire consideró el rasgo más definitorio de Ingres y su escuela⁴. *Tened completa en los ojos, en el espíritu, la figura que queréis representar, y que la ejecución no sea más que la consumación de esa imagen ya poseída y preconcebida*⁵. La idea ingresca está muy próxima a la noción de una «cierta idea que me viene a la mente»: imagen mental formulada por Rafael —su maestro supremo— en su famosa carta a Castiglione⁶. Existe, además, una clara relación con la definición de «Disegno interno» de Federico Zuccaro: «no es materia, no es cuerpo, no es accidente de sustancia alguna, sino forma, idea, orden, regla, término y objeto del intelecto en el que se expresan las cosas entendidas...»⁷. La idea de la belleza ideal está en el ojo del artista, de suerte que, cuando mira, sólo ésta ve. Sus ojos transforman cualquier imagen en hermosa: *Si quieres ver esa pierna como algo feo, yo sé que habrá una razón para que así lo hagas, pero te diría: toma mis ojos, y la verás hermosa*⁸. De ahí que el trabajo de Ingres esté jalonado de multitud de escollos, de un incesante ir y venir por las mismas figuras: *Bañista de Valpinçon, Pequeña bañista, Venus Anadiomene, La Fuente...* La imagen interna de belleza se logra a lo largo del proceso; se crea en la multiplicación, se ensaya en el fragmento sucesivo, desde el primer boceto a lápiz hasta el cuadro terminado.

La «Idea» y la «Belleza» se hallan totalmente relacionadas. Una belleza emanada de la naturaleza, y descifrada por el artista como quien descifra un jeroglífico. Es una belleza clásica, pero más vinculada a Rafael, el arcaísmo y el clasicismo griegos que a David o a los escultores helenísticos y romanos. Es una belleza de la calma, fría e inmóvil, por más que Ingres persiga el movimiento en el grafismo grácil de su línea. La belleza de Ingres, como resultado de su contacto con el grupo de los «Barbudos», condiscípulos suyos en el taller de David, y como resultado también de la limpidez incorpórea de los contornos de John Flaxman, es una belleza exquisita, sustentada en formas simples, esencializadas, creadas con el fervor religioso de quien se sabe el intérprete de un horáculo. La reducción a lo esencial es fundamental en esta

⁴ Baudelaire, C., «Salon de 1859», en *Curiosités Esthétiques. L'Art Romantique*, París, Classiques Garnier, 1990, p. 368.

⁵ Ingres, en Marchán, S., *op.cit.*, p. 96.

⁶ «Ma essendo carestia di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente», en Barocchi, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Turín, Einaudi, 1979, VIII/1, p. 1530.

⁷ Federico Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori e architetti* (1607), Libro I, capítulo II. ed. Florencia, Leo Olschki, 1961, p. 152.

⁸ Texto de Ingres, en Taylor, J. C., *Nineteenth-century Theories of Art*, University of California Press, 1989, p. 111.

búsqueda de la Belleza como premisa absoluta: *Cuanto más simples sean las líneas y las formas, más belleza y fuerza habrá. Cada vez que divides las formas las debilitas ... Las formas bellas son las que tienen planos y redondeces. Las formas bellas son las que tienen firmeza y corporeidad, aquellas en las cuales los detalles no comprometen el aspecto de las grandes masas ... Es necesario dotar de salud a la forma*⁹.

LA NATURALEZA Y SU REPRESENTACIÓN

Este fenómeno de la imagen preconcebida, tan heredero de las especulaciones teóricas de muchos tratadistas del Renacimiento y el Barroco, se encuentra asociado, en el caso de Ingres, a una atención especial hacia la naturaleza, que pudiera parecer contradictoria. Según el pintor, él no es sino un fiel imitador de la forma natural. Eso sí, seleccionando en ella la hermosura dispersa como Zeuxis hiciera con sus «vírgenes crotoniatas». Ingres se declara reiteradamente fiel a la naturaleza, e incluso critica la jerárquica imitación del «bello ideal» tomado de la estatuaria grecolatina. Defiende el estudio de las esculturas antiguas no para imitarlas, sino para aprender a ver, esto es, a desentrañar en ellas la oculta belleza cuyo desvelamiento requiere una mirada adiestrada y respetuosa: *¿Creeis que os envió al Louvre —dice a sus alumnos— para encontrar lo que se ha convenido en llamar el «bello ideal», alguna otra cosa que lo que hay en la naturaleza? Semejantes necedades son las que en épocas desgraciadas han ocasionado la decadencia del arte. Os envió al Louvre para que aprendais de los antiguos a ver la naturaleza: también es preciso vivir con ellos ... La naturaleza es el conocimiento íntimo y la expresión acabada, filosófica, de la naturaleza, de la belleza y de la forma ... Si faltáis al respeto que debéis a la naturaleza, si osáis ofenderla en vuestra obra, dais una patada en el vientre de vuestra madre*¹⁰.

La representación como paso necesario del proceso creativo, es el territorio donde se materializan las opciones, los gustos y las inquietudes del artista. A esta corresponden los temas: desde el cuadro de historia, al paisaje dibujado de su estancia italiana. Ingres se declara «Pintor de Historia», género supremo que ocupa el rango académico más elevado. Gran conservador, no pretende alterar la jerarquía. Aspira a realizar grandes composiciones como hiciera su maestro David. De mala gana pinta retratos, sufriendo por hacer «lo que no se puede hacer». La posteridad ha elevado sus retratos a la categoría de obras maestras. Su influencia ha sido notable —recordemos, en España, a Federico de Madrazo—, pero el retrato le parece poca cosa.

Sus elecciones van por la pintura histórica, recreando glorias del pasado,

⁹ *Ibidem.*, p. 113.

¹⁰ Texto de Ingres, en Marchán, S., *op. cit.*, p. 100.

de distintos «pasados», en un viaje ilusionado, de cuño romántico, por lo griego, lo medieval, el Renacimiento y el exótico Oriente: *Paolo y Francesca*, *Roger y Angélica*, *Rómulo vencedor de Acron*, *Antíoco y Estratónice*, *Vida de Rafael*, *Odaliscas*, *El Baño Turco*...

En sus temas grandiosos, Ingres reacciona como un arqueólogo del deseo, reconstruyendo escenarios (la colaboración de Victor Baltard en *La apoteosis de Homero* y en el *Antíoco*), recreando joyas, telas y muebles de tiempos remotos. Las grandes *machines* que son sus grandes composiciones —aunque muchas veces de tamaños reducidos—, poseen una artificiosidad que Baudelaire definió magistralmente como «espectros académicos» (figura 2): «Esta impresión, difícil de caracterizar, que posee en desconocidas proporciones, algo de malestar, de enojo y de temor, hace pensar vaga, involuntariamente, en los desmayos causados por el aire enrarecido, por la atmósfera de un laboratorio de química, o por la consciencia de un entorno fantasmático, diría incluso de un medio que imita lo fantasmático, de una población de autómatas que turbaría nuestros sentidos por su extrañeza demasiado visible y palpable»¹¹. Pero Baudelaire fue también muy perspicaz cuando destacó en Ingres un elemento especialmente importante: la preferencia por el tema de la mujer.

Sus temas femeninos nos ofrecen una doble visión de la mujer. Por un lado, la Madonna rafaelesca, de contornos suaves, rostro oval y ojos almendrados. Esa madre-virgen pura, cristalizada en formas delicadas: la Virgen de los *Votos de Luis XIII*, incluso el gesto recatado y concentrado de *Estratónice* que repetiría en el *Retrato de Louise d'Haussonville* y sería trasladado a la tercera dimensión por el escultor Jean Jacques Barre en su *Rachel* de 1848. Por otra parte, la «mujer prohibida», la «otra», seductora de los sueños de Ingres, a la que se acerca con una soterrada pulsión sensual. Son las *Bañistas*, *Odaliscas*, *El Baño Turco*, *Angélica*: expresiones del deseo (figura 3).

Pierre Barousse¹² ha analizado la temática ingresiana bajo un punto de vista psicológico. Según él, muchas de sus tensiones internas y de sus conflictos no resueltos hacen su aparición en las obras. Barousse habla de un complejo de Edipo no resuelto que Ingres deja traslucir en sus temas, cargados de ambigüedad, sobre la relación padre-mujer-hijo. El pintor gascón lucha durante toda su vida con la figura paterna y soporta apenas la autoridad de David, a quien identifica con aquél. Según esta interpretación, la abstracción formal de Ingres sería una suerte de autoprotección frente al mundo real, y muchos de sus temas serían claves para adivinar a un personaje reprimido que opta por la sublimación. Los personajes femeninos serían los principales depositarios de esa sublimación. *La Fuente* (1856) tal vez contenga esa mezcla de temperamentos que Amaury Duval descubrió en su maestro: «Noté desde ese primer

¹¹ Baudelaire, C., *op. cit.*, p. 224.

¹² Barousse, P., «L'Idée chez Monsieur Ingres», en *Actes du Colloque International Ingres et le Neoclassicisme*, Montauban, Musée Ingres, 1975, pp. 157-67.



Figura 2. Ingres. *El sueño de Ossian* (detalle), óleo sobre lienzo, 1813. Montauban, Museo Ingres



Figura 3. Ingres. *Roger liberando a Angélica* (detalle), óleo sobre lienzo, 1919. Varias réplicas y procedencias.

día las dos naturalezas tan diferentes de este gran artista, la una casi infantil y burguesa; la otra violenta y apasionada ... Padecía de esas cóleras bruscas que sirven con frecuencia para ocultar abismos de timidez y de candor, por no decir de ignorancia»¹³.

LA LINEA, EL DIBUJO, LA IDEA OTRA VEZ

*Dibujar no quiere decir simplemente reproducir contornos, el dibujo no consiste simplemente en la línea. El dibujo es también la expresión, la forma interior, el plan, lo modelado. ¡Ved qué permanece después de esto! El dibujo comprende las tres cuartas partes y media de lo que constituye la pintura. Si tuviera que poner un letrero sobre mi puerta, escribiría: Escuela de Dibujo, y estoy seguro de que formaría pintores ... La forma: ésta es el fundamento, la condición de todo. El mismo humo debe expresarse por una línea ... Que no pase ni un solo día sin trazar una línea, decía Apeles. Con esto quería decir y os lo repito yo: la línea es el dibujo, es todo*¹⁴.

Una vez decidido el tema que ha de constituir la obra, Ingres inicia el proceso fundamental de encuentro de la imagen «preconcebida», a través de un estudio parcial primero, general después —en buena lógica académica—, en forma de dibujo. Pero, para Ingres el dibujo no es sólo un procedimiento auxiliar, sino el alma y el corazón de su concepto de la forma. El dibujo —solía decir—, *es la probidad del arte*. La línea es el elemento central. En ella condensa la pureza esencial de las formas. La línea es ese fenómeno generador de movimiento, de latido vital. Lejos de ser un segmento útil para otra cosa, la línea es un fin en sí mismo. Para Ingres tiene la facultad de cristalizar ideas; de atrapar «fantasmas» (en el sentido griego de la palabra fantasma como «aparición, imagen de un objeto en el espíritu»¹⁵). Tal deseo de solidificación se manifiesta cuando Ingres nos informa de que el propio humo debería trazarse con una línea. Lejos, ciertamente, de la concepción leonardesca, sustentada en la negación de la línea: «La línea no conoce en sí misma materia o sustancia alguna, y así, más deberíamos tenerla por cosa espiritual que por sustancia»¹⁶.

Como ha señalado Gaëtan Picon, hay en la pintura de Ingres un proceso de eclosión (calor), seguido de una «cristalización» (frío, hielo): «las formas ascienden hasta la superficie que las aprisiona»¹⁷. La línea cumple el cometido de reducir la forma a su esencia. Domina el **contorno**, y domina la claridad en la **separación de los objetos**: *Los antiguos se han preocupado de separar*

¹³ Amaury-Duval, *El Taller de Ingres*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944, pp. 22 y 271.

¹⁴ Texto de Ingres en Marchán, S., *op. cit.*, p. 96.

¹⁵ Pabón S. de Urbina, J., *Diccionario Griego-Español*, Barcelona, Bibliograf, 1972.

¹⁶ Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, ed. a cargo de A. González García, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 113.

¹⁷ Picon, G., *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Ginebra, Skira, 1980, p. 134.

*los objetos en sus cuadros. Es un principio que han seguido más o menos siempre y que les ha granjeado la crítica de los modernos, debido a que éstos se han impuesto el principio completamente contrario, es decir, el de relacionarlo todo*¹⁸. Distinción nítida, hiperrealista casi, que proporciona a cada objeto o figura el mismo valor individual que caracterizaba los cuadros de los Primitivos Flamencos. Sin embargo, la misión de estos elementos está claramente subordinada a una idea de conjunto: enmarcar la figura, resaltándola. *Los pintores debemos rodear a nuestras figuras de forma que este cerco sirva para fijar la atención sobre ellas y para enriquecer todo el resplandor que levantamos alrededor de lo que las rodea*¹⁹.

La línea depurada que domina en los cuadros de Ingres es totalmente dueña de sus dibujos. Gran dibujante, su trazo seguro y fino, de punta de plata apenas hiriendo el papel blanco, expresa un concepto que se manifiesta con notable precisión y economía de medios (figura 4). Su línea segura expresa un conocimiento profundo y un adiestramiento en la forma de traslación de la idea al papel. Aun en sus apuntes y bocetos realizados como un primer tanteo, su trazo es firme. Busca la vida, y trata de envolver; quiere proporcionar movimiento a la forma. Pero no se trata de un movimiento orgánico. No se parece a la línea sinuosa, de larva en crecimiento, de William Blake. La línea ingresiana refleja movimientos del espíritu, de la serena majestuosidad que Winckelmann descubriera en el arte griego: «El más noble contorno une o circunscribe, en las figuras de los griegos, los fragmentos de la más bella naturaleza y de las bellezas ideales; o más bien es aquél, en ambos casos, el concepto supremo ... Son muchos los pintores modernos que han intentado reproducir el contorno griego, pero casi ninguno lo ha conseguido ... Es muy tenue la línea que separa la plenitud de la naturaleza respecto de lo superfluo, y los más grandes maestros modernos se han desviado demasiado, en ambos sentidos, de ese límite no siempre perceptible ... El artista griego ... ha trazado su contorno en cada figura como con la punta de un cabello»²⁰.

El trazo fino como un cabello es limen, frontera, separación primaria de dos ámbitos. La línea de contorno es la que definió una moda extendida por Europa durante los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX²¹. Aquella que dio fama a los grabados del escultor inglés John Flaxman (1755-1826), de Carstens, de Bonaventura Genelli, de Bénigne Gagnereaux, de George Cumberland, etc. Hasta Goya llegó la influencia de este sistema conocido como

¹⁸ Texto de Ingres en Marchán. S., *op. cit.*, p. 98.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 98.

²⁰ Winckelmann, J., *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1754), Barcelona, Península, 1987, pp. 31-32.

²¹ Véase Rosenblum, R., *The International Style of 1800. A Study in linear abstraction*, Nueva York, Garland, 1976; y *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1986.



Figura 4. Ingres. *La familia Stamaty*, dibujo a la mina de plomo

gravure au trait como lo prueban dos dibujos que se conservan de Goya en los que hizo copias de Flaxman²².

La línea de ese contorno flaxmaniano es extremadamente depurada. Es, ni más ni menos, el cabello de Winckelman. Es esa *línea-umbral* del calígrafo chino, para cuyo trazado el artista se encuentra en un proceso de concentración que vitaliza a la mano y al pincel. Esa primera pincelada da la clave de toda la obra. Para Matisse, es incluso generadora de luz: «Mi dibujo al trazo es la traducción directa y más pura de mis emociones: la simplicidad del medio lo permite. Sin embargo, y contra lo que pueda parecer, estos dibujos están mucho más acabados de lo que creen algunas gentes que en seguida los identifican con una especie de croquis. Son generadores de luz; si se los observa en un día oscuro o con iluminación indirecta se puede apreciar muy bien que además del sabor y de la sensibilidad de las líneas, contienen de forma evidente la luz y la diferencia de los valores correspondientes al color²³.

El contorno puro no es solo elemento de dibujo o de representación artísti-

²² Symmons, S., «John Flaxman and Francisco Goya: Infernos Transcribed», *Burlington Magazine*, n° 822, septiembre 1971, pp. 508-512; Idem., *Flaxman and Europe. The Outline illustrations and their influence*, Nueva York, 1984.

²³ Matisse, H., *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, Debate, 1993, p. 131.

ca. También es fórmula y medida. Medida, por lo que tiene de elemento geométrico básico, como la línea que Newton empleó para definir el Tiempo. La línea que explica, a través de su misma reducción a lo esencial. Es la línea de los esquemas, los croquis, del garabato, de la direccionalidad de la flecha indicadora. Es también la que reproduce la forma simplificada, para su identificación, como en las fotografías de grupos en las que se traza el contorno de los personajes para identificarlos con números²⁴.

El contorno sirvió también para la difusión de obras de arte. Los trazados lineales de muchas copias de obras de arte grabadas circularon por Europa con profusión. Muchas veces el contorno, la *gravure au trait*, era el modo elegido para estas copias, como las que distribuyó J.-B. P. Lebrun (el esposo anticuario de la pintora Elisabeth Vigée-Lebrun) como reproducciones de cuadros famosos vistos en sus viajes²⁵.

La línea es una suerte de lenguaje. Un lenguaje cifrado, porque sus rasgos no configuran letras, sino que aluden y, aparentemente al menos, perfilan la realidad tangible de los objetos. Sin embargo, el lenguaje de la línea es para Ingres todo un código. Tomando como punto de partida el dibujo de contorno de Flaxman aunque también el dibujo preparatorio utilizado por maestros como Holbein (figura 5). Ingres utiliza la línea para descubrir, penetrar, en el enigma de la forma. Es un lenguaje o un jeroglífico sólo para iniciados. Es como el lenguaje musical trasladado a líneas de un pentagrama, cargadas de signos cuyo significado va más allá de la pura percepción. Sólo quien conoce el lenguaje musical puede hacer que en sus oídos suene lo que hay escrito.

Resonancias similares operan en la obra de Ingres. Existe, además, lo que Lyotard ha denominado con acierto «el dibujo del deseo»²⁶. Se trata de aquel dibujo que permite recrear y reconocer el objeto perdido o nunca alcanzado, circunscribiéndolo, modelándolo para atraparlo y poseerlo. Artistas tan diferentes de Ingres como Man Ray y Marcel Duchamp captaron esta esencia del imaginario ingresiano del deseo. En sus evocaciones del maestro de Montauban, Duchamp ha sabido extraer con el lenguaje del dibujo a trazo la asociación de dos imágenes arquetípicas: Odalisca y Edipo (figura 6). La línea se hace nombre. Crea una forma que no es la producida por un arabesco, ni si-

²⁴ Sobre la línea, véase Bernárdez, C., «La línea sabia: apuntes sobre algunos momentos de la historia del dibujo», *Anales de Historia del Arte*, nº 3, Madrid, 1991-92, pp. 95-116; Brusatin, M., *Storia delle linee*, Turín, Einaudi, 1993; Damisch, H., «Memoires du support, mémoire de la ligne», *Repentirs*, catálogo de la exposición, París, Museo del Louvre, 1991, pp. 50-54; Gómez Molina, J. J. (coord.), *Las lecciones del Dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995; Rosand, D., «Leonardo da Vinci: sul disegnare una linea», *Eidos*, 1990, nº 6, pp. 4-28.

²⁵ Lebrun, J.-B. P., *Recueil de gravures au trait, à l'eau forte et ombrées d'après un choix de tableaux de toutes les écoles, recueillies dans un voyage fait en Espagne, au Midi de la France et en Italie, dans les années 1807 et 1808*, París, 1810, 2 vols.; Bailey, C. B., «Lebrun et le commerce d'art pendant le Blocus Continental. Patriotisme et marge bénéficiaire...», *Revue de l'Art*, nº 63, 1984, pp. 35-46.

²⁶ Lyotard, J.-F., *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 229.



Figura 5. Hans Holbein. *Sir Thomas More, Lord Chancellor and his family*, boceto, c. 1528.



Figura 6. Marcel Duchamp. *Morceaux choisis d'après Ingres*, aguafuerte, 1968

quiera por la *línea serpentinata* que Lomazzo caracterizara en Miguel Angel y que Hogarth redescubriera para el siglo XVIII y los siguientes. No es la línea ligera. Es esencia: esa esencia universal de las cosas de que nos hablara Schelling.

La dimensión superficial que supone la linealidad está relacionada íntimamente, en Ingres, con la búsqueda de un modelado de la figura. Pero no se trata de un bulto redondo, sino de un relieve suave que más se parece a un camafeo que a un altorrelieve o a una estatua. Frente a la formas estatuarias de su maestro David, Ingres quiere que su forma se vea definida por la línea curva y por las suaves redondeces. El resultado de muchas de sus obras tempranas es plano: *Tetis y Júpiter*, *Rómulo*, etc. Su falta de relieve nos habla de la dependencia del pintor de las decoraciones pictóricas de los vasos griegos, y de Flaxman. Además, el relieve pronunciado produciría sombras profundas y distraería la mirada. Las composiciones de muchas figuras adolecen de planitud: éstas se acumulan, sin que exista la sensación de «aire» o espacio en tres dimensiones entre ellas. Las curvas y contracurvas se repiten en una armonía de alternancias sensuales. Algunos de sus retratos repiten especularmente la línea que es al tiempo definición e indefinición, haz y envés de una imagen evasiva vista indirectamente: tal vez sea ese reflejo la auténtica «imagen» (figura 7).

Si contemplamos el cuadro *Rafael y la Fornarina* (figura 8), vemos al pintor amorosamente acompañado por la dama sentada sobre sus rodillas. Teniendo la realidad tan cerca, ese Rafael que no es otro que el propio Ingres, vuelve su rostro para «mirar» al ideal. Ingres busca una forma, pero «su» forma, no es nunca la que busca. Sus creaciones son alusiones a lo que está soterrado o quizá flota, ingrávido, inaprensible. El ambiente enrarecido que Baudelaire veía en sus creaciones es el ambiente del extrañamiento. Ingres busca una forma que es la que se adivina —no la que se ve—, por dentro, por detrás, reflejada en el espejo, repetida en sus múltiples ensayos. Es la realidad fantasmática de Baudelaire, la Esencia de lo Bello. Aquello por lo que su visión del mundo obsesiva, neurótica, intransigente y ruda se transfigura en enigmas. *Edipo consultando a la Esfinge* y *Rafael y la Fornarina*, son dos obras, en cierta medida, autobiográficas. La tercera, *El Baño Turco*, obra de ancianidad, objetivo indiscreto de *voyeur* de un harén del pensamiento: es la expresión de sus pulsiones, de sus deseos. Las formas de Ingres son entes que encierran fundamentalmente eso: el deseo de lo que está al otro lado.



Figura 7. Ingres. *Retrato de Mme. de Haussonville* (detalle), óleo sobre lienzo, 1845, Nueva York, The Frick Collection



Figura 8. Ingres. *Rafael y la Fornarina*, óleo sobre lienzo, 1814. Varias réplicas y procedencias