

L'AFFAIRE BALZAC

Historia y reflexión sobre el rechazo del monumento a Balzac de Auguste Rodin.

Lucía Font Casanovas (NIA: 124784)

Isabel Valverde

Curso 2012-2013

Facultad de Humanidades, Universidad Pompeu Fabra

ÍNDICE

Introducción.....	2
1. Conmemorar a Balzac.....	3
1.1 <i>La Société des Gens de Lettres</i> de Paris.....	3
1.2 Intentos fallidos de conmemorar a Balzac.....	4
1.3 <i>Ménage à trois</i> . Zola, Balzac, Rodin.....	6
2. Encontrar a Balzac. Proceso de documentación.....	10
3. Proceso de creación: múltiples estudios y metamorfosis final.....	15
3.1 De 1891 a 1893. Un buen comienzo.....	15
3.2 La borrasca se aproxima.....	18
3.3 Ataques y complots.....	23
3.4 El <i>Balzac</i> definitivo.....	26
4 <i>Balzac</i> : la polémica del Salón de 1898.....	28
4.1 El monumento a Balzac es rechazado.....	28
4.2 Una batalla erigida por la prensa.....	31
4.3 <i>Affaire Balzac, Affaire Dreyfus</i>	33
4.4 Alexandre Falguière: el definitivo escultor.....	34
4.5 Éxito internacional tras el fracaso nacional.....	35
5 Francia y el culto al <i>grand homme</i> del siglo XIX.....	37
5.1 <i>Le grand homme et la statuomanie. Le mal de siècle française</i>	38
5.2 La escultura de <i>l'École des Beaux Arts</i>	41
5.3 Estancamiento de la escultura vs. Independencia de la pintura.....	43
6 El fracaso de <i>Balzac</i> como monumento público y conmemorativo.....	45
6.1 En el monumento a Balzac el escritor no es reconocible.....	45
6.2 <i>Le génie humain</i> . Un nuevo <i>grand homme</i>	46
6.3 <i>Balzac</i> : la figura de un elemento.....	47
6.4 Una pieza de museo.....	49
6.5 Entre el fracaso y el éxito.....	50
Conclusiones.....	52
Anexo.....	53
Bibliografía.....	61

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX, en el París del *Panthéon* y del culto a los grandes hombres, la *Société des Gens de Lettres*, ansiosa también por conmemorar a sus más destacados escritores, encarga a Auguste Rodin, quien empezaba a darse a conocer, una escultura para celebrar al autor de la *Comédie Humaine*: Honoré de Balzac. Las esculturas conmemorativas se multiplicaban por aquel entonces entre las plazas, calles y jardines de París; la *statuomanie* se había convertido en la fiebre del *fin de siècle*. El *Balzac* de Rodin, no obstante, sería rehusado por sus clientes y ampliamente criticado por sus contemporáneos. La manera en la que Rodin había concebido su estatua no encontraba correspondencia con los valores del momento y sería declarada no válida para la vía pública.

El objeto de este trabajo es el estudio de la recepción y el rechazo de la escultura de *Balzac*. Para ello he encontrado pertinente el análisis del contexto del encargo y el proceso de creación del monumento. Mientas las primeras partes del trabajo tratan de examinar quién, cómo, cuándo y porqué Rodin es elegido como el escultor de Balzac, a partir del cuarto punto se expone la recepción, el rechazo y las reflexiones acerca los diferentes factores que llevan a refutar la escultura.

Aunque he sido siempre una gran entusiasta de la obra de Auguste Rodin, este trabajo me ha llevado a comprender no solo su obra sino todo su contexto. El haber estado en contacto con el actual presidente de la *Société des Gens de Lettres* de París, Jean Claude Bologne, quien me ha provisto de considerable información y me ha resuelto muchas dudas, además de ayudarme a contactar con Laurent Canches, autor del documental *L'Improbable rencontre*, justamente sobre la historia del *Balzac* de Rodin, quien también me ha aportado datos muy útiles; y asimismo el haber visto en primera persona la escultura y los diversos estudios preparatorios en el Museo Rodin y las diferentes esculturas e imágenes inspiratorias para Rodin en la *Maison Balzac* de París, me ha permitido vivir el trabajo no como una simple obligación académica sino como una experiencia enormemente enriquecedora.

1. CONMEMORAR A BALZAC.

1.1 *La Société des Gens de Lettres de París.*

La *Société des Gens de Lettres* de París nace en la misma capital el año 1838 durante la Monarquía de Julio¹ por medio de la iniciativa de Louis Desnoyers,² director del periódico francés *Le Siècle*, quien deseaba constituir una asociación de literatos en la cual se defendieran los derechos de autoría y privacidad³, y los intereses materiales y morales de los escritores franceses⁴, incesantemente amenazados.⁵ Muchas obras se representaban en la Opera de París y un gran número de textos eran reproducidos en periódicos y folletines sin autorización alguna. Ante el éxito inmenso del fenómeno de la novela en el siglo XIX era necesaria la organización de una asociación de gestión colectiva.

La idea de la creación de una sociedad de novelistas había sido ya lanzada por Honoré de Balzac en 1836, quien será en realidad, el verdadero fundador a pesar de no adherirse hasta ocho meses más tarde de su creación.⁶ Retomando la idea de este último, en 1837, Desnoyers reúne en su casa a literatos de ámbitos muy diversos, entre ellos: Alexandre Dumas, Victor Hugo y Abel-François Villemain. Tras consecutivas reuniones el proyecto se aprueba unánimemente, se establecen las bases y los estatutos, nombrándose también un comité constituido como órgano de decisión de la sociedad y dirigido por un presidente. Desnoyers pone *Le Siècle* a disposición de los miembros de la sociedad y se establecen contratos con diarios y periódicos proporcionándoles listas de novelas para su publicación, de esta manera fijando y limitando dónde y cómo debían publicar sus miembros. En un intercambio de favores, *les gens de lettres* cedían sus derechos a cambio de la seguridad. Un tiempo más tarde se adherirán literatos varios como George Sand, Théophile Gautier y Honoré de Balzac entre algún otro, siendo el último escogido para la presidencia del primer comité definitivo, junto con Henri Martin como secretario.⁷

Habiendo dejado atrás a los principales miembros y fundadores, como Víctor Hugo, Balzac y Alexandre Dumas, *la Société des Gens de Lettres*, alrededor de 1880, bajo la presidencia de Alexandre Dumas hijo, desea rodearse de bustos conmemorativos de sus más célebres miembros difuntos.⁸ La

¹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.252.

² Louis Desnoyers (1805-1868): periodista y escritor francés.

³ Los derechos de autor nacen cuando los autores de teatro, bajo la voz de Beaumarchais, protestan contra la falta de protección y el abuso reclamando los derechos sobre sus obras en 1791.

⁴ Los dramaturgos ya poseían protección desde 1829 cuando nace la empresa más antigua de escritores: La Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos (SACD), en 1829.

⁵ MONTAGNE, Edouard (1899): *Histoire de la Société des Gens de Lettres*. París: Libraire Mondaine.p.9.

⁶ DDAA.:*Rodin*. Royal Academy. Londres: Royal Academy of Arts, 2006.p.8.

⁷ *Ibid.*: p.8.

⁸ DE CASO, Jacques . *Rodin and the cult of Balzac*, *Burlington magazine*, Vol.106, 1964, p. 280.

Société era en esos momentos, a finales de siglo, la organización de escritores más prestigiosa de Francia; presidida por los literatos más reconocidos del momento y otorgadora de los premios literarios más significativos.⁹ Con el objetivo de conmemorar a los antiguos miembros de la *Société* se inicia la búsqueda de artistas y la recolección del dinero necesario para ello. En el París de *fin de siècle*; de los fastuosos Salones y de las Exposiciones Universales, ansioso por expresar su grandilocuencia por medio de los monumentos y la conmemoración de los *grands hommes*, Honoré de Balzac, tres décadas después de su muerte, aún no había sido debidamente honorificado y su existencia estaba presente tan solo por medio de sus obras y las literaturas que de él y de sus novelas habían sido escritas por otros hombres de letras.¹⁰ Víctor Hugo, contrariamente, muriéndose en 1885 provocará la nueva reconversión de la iglesia de Ste.-Geneviève en *Panthéon*¹¹ para poder ser enterrado en un apropiado espacio secular.¹² No obstante, haciendo referencia a Ruth Butler, mientras Víctor Hugo era en la Tercera República el tan asentado dios de las letras francesas, Balzac en cambio, no tenía una aceptación tan unánime y universal. La sociedad francesa se dividía en opinión en cuanto a lo que el autor de la *Comedia Humana* y la misma obra significaban para ella. Incluso sus admiradores no lograban ponerse de acuerdo en su interpretación, pues tal y como la odisea de su representación iba a evidenciar, se trataba de un personaje incómodo.¹³

1.2 Intentos fallidos de conmemorar a Balzac.

Inmediatamente después de la muerte de Balzac, en 1850, el escultor parisino Antoine Étex (1808-1888), artista destacado en la Francia del momento, había advertido en *Le Parisien* la apertura de una suscripción dirigida a erigir un monumento en su honor.¹⁴ Dumas pretendía glorificar a Balzac por medio de la escultura conmemorativa. Sin embargo y a pesar del reconocimiento que al escritor se le tenía y “de la manía por la estatuaria del momento”,¹⁵ el proyecto fracasó sin llegar a materializarse. Tres años después del primer intento frustrado, Francia sigue estando en deuda con el gran novelista, pero la adaptación de una de sus obras al teatro, *Le Lys dans la Vallée*, y su representación en el

⁹ Información obtenida a través de la conversación tenida por mail el día 25 de abril con Jean Claude Bologne, presidente de la *Société des Gens de Lettres* actualmente.

¹⁰ DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p. 280.

¹¹ La iglesia de Ste.-Geneviève será secularizada y transformada en *Panthéon* el año 1791 por la Asamblea Constituyente francesa para dedicarla al culto a los grandes hombres de la patria. Los sucesivos gobiernos modificarán el sentido de este edificio según sus políticas e ideologías.

¹² MAYO, Jane Roos. *Rodin's Monument to Victor Hugo: Art and Politics in the Third Republic*, *The Art Bulletin*, Vol.68, 1986, p.632.

¹³ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.252.

¹⁴ DE CASO, Jacques. *Rodin and the cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.279.

¹⁵ *Ibid.*: p.279.

Théâtre Français, permite que De Fiennes¹⁶ aproveche la oportunidad que la ocasión ofrece para reclamar la conmemoración del autor cuya tumba en el cementerio de Père Lachaise aún no había sido monumentalizada. Poco después, en 1853, Alexandre Dumas, de quien se dice que en realidad “detestaba a Balzac”¹⁷ retoma nuevamente la iniciativa de la suscripción pública con el fin de recaudar fondos para la realización de la estatua conmemorativa. Empero, la viuda del escritor, Eva Hanska, se opone a la suscripción por medio de una intervención judicial. A pesar de que la demanda le es denegada, la polémica ha provocado la desaparición del entusiasmo inicial y Dumas morirá sin haber realizado el proyecto.¹⁸ La conmemoración de Dumas, sin embargo, será menos complicada y recibirá honores mucho antes que Balzac. En 1880 ya habían sido construidos dos monumentos en su honor, uno en París y otro en Villers-Coterêts, su lugar de nacimiento.¹⁹

Ante la construcción de la segunda escultura en honor a Dumas en 1880, Émile Zola, miembro también de la *Société des Gens de Lettres* de París, plantea nuevamente el ya varias veces fracasado proyecto de glorificar a Balzac.²⁰ Y es que para Émile Zola, quien luchaba por establecer la legitimidad de la novela naturalista, de la cual era el padre, Balzac era un verdadero héroe.²¹ Si él era el padre del naturalismo, Balzac suponía para los ojos de Zola un primer y profundo golpe contra la superficialidad y artificialidad en la que la novela estaba estancada; él era el padre del realismo, del espíritu de observación y análisis de la sociedad y del hombre y por lo tanto, el introductor de la modernidad en la novela francesa. Zola se identificaba con Balzac hasta tal punto que relacionaba su colección de libros bajo el título *Rougon Macquart* con la inmensa *Comédie Humaine*.²² Pero como menciona Butler, Zola quería ser considerado el principal portavoz del movimiento instaurado por Balzac y de esta manera, reclamando su conmemoración reivindicaba también su posición.²³ De todos modos, la propuesta fue absolutamente ignorada y no fue hasta tres años más tarde, en 1883, con la inauguración del monumento a Alexandre Dumas padre²⁴ que, las protestas en contra de celebrar antes a Dumas, representante del romanticismo popular,²⁵ que a Balzac, vuelven a alzarse. Pero los amantes y admiradores de Dumas son en su mayoría opositores de Balzac, la obra del cual consideran “dated and unreadable”.²⁶ En respuesta a este ataque, el destacado crítico de arte Gustave Geoffroy (1855-1926), admirador de la obra de Balzac y futuro defensor de Rodin, afirma en un artículo que, la

¹⁶ Crítico de arte del diario francés *Le Siècle*.

¹⁷ DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.279.

¹⁸ *Ibid.*: p.279.

¹⁹ WARD JACKSON, Philip. *Rodin's Balzac 1898*, *Burlington Magazine*, Vol. 140, 1998, p.778.

²⁰ DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.279.

²¹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.252.

²² *Ibid.*: p.252.

²³ *Ibid.*: p.252.

²⁴ Realizado por el escultor Gustave Doré.

²⁵ WARD JACKSON, Philip. *Rodin's Balzac 1898*, *Burlington Magazine*, Vol. 140, 1998, p.778.

²⁶ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.252.

Comedia Humana, basada en un amplio análisis de las pasiones humanas y representando a tipos universales, nunca podría pasarse, quedarse anticuada. En este contexto de desencuentro, *les gens de lettres* deciden retomar nuevamente la iniciativa ya que tal y como escribe la amiga y promotora de Rodin Judith Cladel “35 años después de su muerte, el generador de *La Comedia Humana* esperaba todavía este homenaje que le debía su país y, en particular, la Sociedad de Escritores de Francia, de la que fue fundador y por orden de fechas, su segundo presidente.”²⁷

El año 1883 una nueva suscripción queda abierta por el comité ofreciendo 36.000 francos por la ejecución de un monumento a Balzac.²⁸ En 1885 Tours, ciudad natal del escritor, también abre una suscripción con la misma intención y adelantándose a París erige su escultura, realizada por un escultor llamado Fournier, el año 1889.²⁹ Pero el poco entusiasmo de la facción más conservadora de la *société* ralentiza el proceso y provoca nuevamente la indignación de los naturalistas como Gustave Geoffroy y Émile Zola. A pesar de ello, se empiezan a recaudar fondos y el Consejo Municipal promete una subvención de 3.000 francos mientras que el Estado ofrece la sexta parte de la suma total.³⁰ En 1888, finalmente, se presentan como candidatos para la realización del monumento: Millet, Chapu, Coutan y Vasselot; Rodin será sugerido por algunos pero su candidatura no será presentada puesto que, en palabras de Octave Mirbeau: “no tenía la cuarta parte de la celebridad del señor Chapu”.³¹ Este último, miembro de la Academia y profesor en l’*École des Beaux Arts*, será el escultor elegido. La ciudad de París, habiendo prometido un emplazamiento meritorio de lo que tratábase de celebrar, propone, en medio del núcleo de la gran capital, un espacio en la plaza del *Palais Royal*, enfrente de la *Comédie Française*.

1.3 *Ménage à trois*. Zola, Balzac, Rodin

Con el boceto a medio hacer Chapu morirá de gripe el año 1891 y otra vez el proyecto no podrá efectuarse.³² Dos semanas antes de la muerte del escultor, Émile Zola será elegido presidente de la *Société des Gens de Lettres*. Tras algunas gestiones, acabará de acordar la explanada de la plaza del *Palais Royal* como lugar definitivo para erigir la estatua. El comité de la sociedad, entonces, nombra a los escultores Alexandre Falguière, Jean Antonin Mercié, y Paul Dubois consejeros artísticos del proyecto *Balzac*, quienes recomiendan que se materialice la misma escultura ideada y maquetada por

²⁷ Judith Cladel, además de su amiga, será también su primera biógrafa: CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p.210.

²⁸ *Ibid.*: p.213.

²⁹ DE CASO, Jacques *Rodin and the Cult of Balzac, Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.208.

³⁰ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p.214.

³¹ *Ibid.*: p.214.

³² BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.253.

Henri Chapu.³³ Así, Marquet de Vasselot junto con Falguière, entre otros, proponen su candidatura.³⁴ A pesar de la cantidad de ofertas, el comité de estudio rechaza esta solución; entre otros motivos, la maqueta de Chapu había sido perdida.³⁵

Entretanto, Auguste Rodin, quien tras el encargo del Estado el año 1880, de alzar unas puertas destinadas al Museo de Artes Decorativas de París, las famosas *Puertas del Infierno*, jamás finalizadas y de las cuales surgirán muchas de sus siguientes obras como *El Pensador* (1882), *Las Tres sombras* (1886) o *Eva* (1882), empieza a ser reconocido por sus contemporáneos. A partir de esta fecha comenzará a rodearse de artistas e intelectuales reconocidos y a frecuentar los salones artísticos y literarios. En 1890 se reúne con personalidades diversas como Puvis de Chavannes, Jules Dalou, Carrier-Belleuse y Meissonier, fundando entre todos la *Société Nationale des Beaux-Arts*.³⁶ Artistas jóvenes como la compositora Augusta Holmes, periodistas como Séverine y escritores del círculo de Zola y Goncourt, con los cuales Rodin ya había establecido una amistad, como Alphonse Daudet, van a visitarle a su taller. La demanda irá *in crescendo* y surgirán encargos como el de *Los Burgueses de Calais* (1885), *El Beso* (1886), el monumento a Claude Lorrain (1889); y a su vez eventos como la exposición de *El Pensador* (1882) en Copenhague el año 1888 y en efecto, la exposición de Rodin junto a Monet en la galería Georges Petit un año más tarde.³⁷ Con esta última aflorará verdaderamente su reputación en cuanto que artista moderno.³⁸ Además de haber sido nombrado en 1887 caballero de la Legión de Honor, el mismo año de la exhibición en la galería Georges Petit, 1889, le es encargado el monumento a Víctor Hugo destinado a emplazarse en el *Panthéon* que no obstante, será rechazado y emplazado en los jardines de Luxemburgo.³⁹ Así, el taller del escultor, aupado por el prestigio que empieza a serle otorgado, se encuentra en los 90 en pleno rendimiento, sucediéndose los trabajos uno tras otro.

Sin embargo, el éxito y el reconocimiento de estos años, podría decirse que cierra el primer periodo creativo de Rodin al cual le seguirá en contraposición, a partir de 1891, aun siendo ampliamente famoso, una serie de conflictos y decepciones. Entre otras cosas, su proyecto escultórico del Víctor Hugo para el *Pantheón* será rechazado y encargado a su amigo Dalou y la controversia y el rechazo se alzarán en torno el encargo de conmemorar a Balzac.⁴⁰

³³ ELSEN, Albert. *Rodin's Naked Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol. 109, 1967, p.606.

³⁴ DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.281.

³⁵ *Ibid.*: p.282.

³⁶ DDAA.: *La fabrique du portrait*. Skira-Flammarion. París: Museo Rodin, 2009.p.33.

³⁷ DDAA.: *I dossier pédagogique*. París: Musée Rodin.p.4.

³⁸ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p. 214.

³⁹ Pero Rodin, modificando su maqueta, insistirá en un Víctor Hugo para el *Pantheón*, que se inaugurará en 1909, 18 años más tarde: *Ibid.*:p. 214.

⁴⁰ *Ibid.*: p.216.

En medio de la incertidumbre en la cual se encontraba la conmemoración a Balzac, los amigos y admiradores de Rodin, quien por aquel entonces poseía ya un nombre glorioso, empiezan a plantearse la posibilidad de que fuera él el comisionado para dicha construcción.⁴¹ Un grupo de escritores y periodistas que se reúnen semanalmente, decide en uno de sus encuentros enviar una comunicación al presidente de la *Société des Gens de Lettres* proponiéndole que fuera Rodin el escultor de Balzac.⁴² Émile Zola, había defendido en los 60 a Manet y a Cézanne y a los impresionistas en los 70, siendo de este modo un guerrero veterano de la vanguardia.⁴³ Por lo tanto, todo le predisponía a aceptar la que era, para él, padre del naturalismo, una suculenta petición.⁴⁴ Dicha propuesta, no obstante, para algunos no era ninguna novedad; al menos no lo era ni para Geoffroy ni para el mismo Rodin como lo evidencia la carta dirigida por Geoffroy al escultor una semana después de la exposición en la galería Georges Petit, antes de la muerte de Henri Chapu, el primer escultor contratado por la *société*:

“Por supuesto que te quiero como el escultor de Balzac. Estoy seguro que eres el que mejor sabrá cómo representar al gran nombre del siglo registrando un hermoso resumen de *La Comédie Humaine* en un pedestal. Sólo debemos esperar y servir al proyecto”⁴⁵

En 1889 Zola visita el taller del escultor;⁴⁶ antes de ser oficialmente elegido por la *société*, Rodin ya había discutido con Zola acerca del futuro encargo. A pesar de todas las preocupaciones que por aquel entonces rondaban por la mente del escritor, que velaba por el éxito de su última novela titulada *L'Argent* y estaba ansioso por que le otorgaran un lugar en la *Académie Française*, conseguirá organizar a la comisión para ponerlos en favor de Rodin.⁴⁷ Sin embargo, Marquet de Vasselot, con acumulada experiencia en lo referente a la conmemoración de Balzac y además destacado como historiador de la escultura y altamente considerado por les *gens de lettres* y por el comité, será reivindicado para competir con Rodin por el encargo. Evidentemente, como ya se ha mencionado más arriba, Zola consideraba a Rodin la perfecta elección, siendo este, según Zola, el primer y mejor escultor naturalista.⁴⁸ Tal y como en 1883 confiesa a Huysmans, los artistas que le agradaban eran “those great, abundant creators who carry a whole world within them”,⁴⁹ y tanto Balzac como Rodin

⁴¹ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p.216.

⁴² Personalidades como el periodista Chincholle, el escritor de arte Pablo Eudel y el novelista Arturo Arnould se reunían semanalmente en casa del poeta Goeneutte.

⁴³ Aunque solo fuera en los inicios puesto que más adelante expresaría públicamente sus reservas. BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.253.

⁴⁴ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p.216.

⁴⁵ Traducción propia del inglés al castellano. BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.253.

⁴⁶ *Ibid.*:p.253.

⁴⁷ *Ibid.*: p.253.

⁴⁸ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.253.

⁴⁹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.253.

podían perfectamente encuadrarse en esa definición. Los universos ideados por ambos artistas eran a su vez muy cercanos a las teorías naturalistas de Zola. Ningún artista podía ser más adecuado que Rodin para representar a Balzac desde la interpretación de Zola: el precursor del naturalismo.⁵⁰ De este modo, aceptando Rodin el encargo, promete a Zola dedicarse a él por completo para en mayo de 1893 tenerlo ya finalizado.⁵¹

Vasselot y Rodin entendían divergentemente a Balzac y concebían sus respectivos monumentos de maneras diferentes. Mientras Vasselot, idealista, consideraba a Balzac como un personaje único en la historia de las letras por haber sido capaz de ver y retratar a la humanidad haciendo de ella un todo; Rodin, en cambio, más inclinado hacia el naturalismo, aunque sin contradecirle, era de la opinión de que, la grandeza de Balzac se centraba en su inmensa habilidad de introducirse en el corazón de los hombres para ver su más profunda esencia y dar vida a cualquier cosa dotándole de una sorprendente realidad.⁵² Sin embargo, por aquellos años la visión que tanto Rodin como Zola compartían, era ya rechazada por alguna de las facciones de la *société* puesto que se considerada de tendencia izquierdista.⁵³ De este modo, Vasselot se imaginaba a un Balzac en pie, grandioso y vestido sencillamente.⁵⁴ Distintamente Rodin, antes de proyectarse prefería introducirse en la obra y la vida del escritor a través de la recolección de imágenes y documentos, con tal de encontrar no solo su físico sino también su espíritu.⁵⁵

Con todo esto, cuando llega el momento de la votación, el 6 de julio de 1891, no sorprende que el mismo presidente de la *société* exclame: “No podemos dudar (...) La comisión os propone dos nombres, uno de los cuales es Rodin. Este nombre es una garantía. Rodin es uno de los primeros escultores de nuestro tiempo.”⁵⁶ Al fin, Rodin ganará sobre Vasselot convirtiéndose para la alegría de Zola entre algunos otros, en el escultor encargado de llevar a cabo la gran misión de conmemorar a Balzac.⁵⁷ Haciendo referencia a las palabras proclamadas por Frantz Jourdain⁵⁸ “Es cierto que si no hubieras sido el presidente de la *Société des Gens de Lettres*, Rodin nunca hubiera obtenido la comisión.”⁵⁹ Escondiendo su ya tomada decisión bajo la apariencia de una votación ecuaníme, Zola hace de Rodin el escultor de Balzac. Rodin, cargando con el peso pesado de representar a las dos

⁵⁰ *Íbid.*: p.253.

⁵¹ *Íbid.*: p.253.

⁵² *Íbid.*: p.254.

⁵³ *Íbid.*: p.254.

⁵⁴ Como segunda opción tenía pensado erigir a Balzac en forma de esfinge. *Íbid.*:p.254.

⁵⁵ *Íbid.*: p.254.

⁵⁶ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p. 217.

⁵⁷ ELSEN, Albert. *Rodin's Naked Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol. 109, 1967, p.606.

⁵⁸ Frantz Jourdain (1847-1935): fundador y futuro presidente del Salón de Otoño, escritor y arquitecto y además miembro del comité de la sociedad. Le será encargado el pedestal para el monumento de Balzac de Rodin.

⁵⁹ Traducción propia del inglés al castellano. BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.253.

grandes reputaciones de la Francia de *fin de siècle*, -Victor Hugo y ahora Balzac-, se convierte en el gran escultor del momento.⁶⁰ Su celebridad, no obstante, no le libraría de la envidia de sus enemigos. Al no haber sido en ningún momento apoyado unánimemente por los *gens de lettres*, muchos miembros de la sociedad, descontentos, no cesarán de poner palos a las ruedas durante todo el periodo de realización. Lo mismo harán a su vez algunos escultores, como es el caso de Vasselot, dolidos por haber sido rechazados. El asunto que solo había hecho que empezar, ya despertaba las iras y desencuentros que como una bomba explotarían no mucho tiempo después.⁶¹

Hacia una cuarentena de años que Honoré de Balzac había muerto; asimismo, una cuarentena de años de consecutivas controversias. Pero lo que no podía imaginarse Rodin era que no iba a ser él el que pusiese punto y final al inacabable drama, pues el verdadero drama, el clímax de la tragedia estaba aún por llegar. Si en el momento de aceptar el encargo, dice Cladel, “Rodin hubiera conocido y meditado la historia de este primer proyecto y de sus peripecias, sin duda, extraordinarias, habría descubierto el presagio de las tribulaciones por las que el mismo tenía que pasar.”⁶²

2. Encontrar a Balzac. Proceso de documentación.

Una vez le ha sido traspasado el encargo de la escultura, Auguste Rodin dedicará el primer tiempo a la investigación y a la documentación de la persona y la obra de Honoré de Balzac.⁶³ Dicha tarea no será en absoluto sencilla, puesto que, la iconografía existente del escritor era relativamente pobre. El novelista se opuso durante la mayor parte de su vida a posar para ser retratado.⁶⁴ Así, las referencias visuales eran bastante heterogéneas y algunas veces poco realistas.⁶⁵ En concordancia con las descripciones contemporáneas, su apariencia, de cabeza considerable, piernas cortas y cuerpo redondo “deformado por la vida sedentaria del hombre inclinado”⁶⁶ por la costumbre de escribir sus novelas del tirón dedicando 16 u 18 horas diarias, como expresa Judith Cladel, suponía una importante dificultad a la hora de conmemorarlo.⁶⁷ Contrariamente a Víctor Hugo, que en su edad adulta todavía conservaba un cuerpo firme y de considerable nobleza haciendo posible el endiosamiento por medio del mármol, Balzac, era rechoncho y poseía una voluminosa barriga, constatable bajo la ropa.⁶⁸ Posiblemente por

⁶⁰ *Ibid.*: p.254.

⁶¹ ELSEN, Albert. *Rodin's Naked Balzac*, Burlington Magazine, Vol. 109, 1967, p.606.

⁶² CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.210.

⁶³ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.254.

⁶⁴ DDAA.: 1898: *le Balzac de Rodin*. París: Musée Roin, 1998, p.39.

⁶⁵ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p.218.

⁶⁶ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p.218.

⁶⁷ ELSEN, Albert. *Rodin's Naked Balzac*, Burlington Magazine, Vol. 109, 1967, p.607.

⁶⁸ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p.220.

ello, la mayor parte de los retratos contemporáneos de Balzac eran caricaturas.⁶⁹ No existían, o al menos, Rodin no conocía, ninguna escultura realista que mostrara verdaderamente el aspecto y las dimensiones reales del novelista.⁷⁰ Las opiniones de la época de Balzac afirmaban que, mientras a primera vista podía equivocadamente ser visto como un aprendiz de librero, lo único que de él imponía y resaltaba era su mirar y su hablar.⁷¹ Asimismo, el hecho de que Balzac hubiera muerto 50 años atrás, suponía para Rodin, acostumbrado a trabajar con modelos vivos directamente de la naturaleza, un problema adicional. De esta manera, la representación del Balzac sería de todo menos una labor ligera. Ante una situación nueva para él, pues anteriormente, había podido o bien conocer al retratado o bien poseer mayor documentación sobre su fisonomía, como es en el caso de Víctor Hugo, a quien podrá ir a visitar y a retratar en vida; Rodin se siente inseguro y se apoya en quien posee un conocimiento más amplio y profundo gracias al estudio y admiración hacia el escritor. Este es sin duda Emile Zola, “a man in the line of descent who truly knows Balzac.”⁷² Como muestra una carta de Rodin a Zola, el escultor se muestra necesitado de la ayuda de su principal patrón y defensor: “(...) Vous me serés d’un grand secours pour les idées à venir car pour le moment je ne n’ai pas et vous avez certainement pensé à ce monument.”⁷³

Curiosamente, dos años antes de que el encargo cayera en sus manos, Rodin había visitado la región natal de Balzac, Tours, y había leído y releído también la obra del escritor titulada *Le Lys dans la Vallée*, texto en el cual, el novelista había descrito intensa y pródigamente su provincia.⁷⁴ Para poder realizar la inmensa ambición que suponía la tarea que había pasado a ser suya, Rodin debía poder asentarse sobre la realidad, basándose en el rigor del documento humano y la observación anatómica.⁷⁵ Creyendo que la búsqueda del Balzac verdadero y real debía hacerse desde su lugar de origen, decide volver a Tours el mismo año de la concesión del encargo para empezar a documentarse en la biblioteca de la ciudad y con la intención de encontrar, en el ambiente touriniano, a alguna persona con unos rasgos similares al Balzac que Rodin se imaginaba para que le sirviera como modelo.⁷⁶ Debía por lo tanto, encontrar a un individuo chato, grueso, de cuello ancho y fuerza física. Rodin había conseguido ponerse en contacto con el nieto sobrino de Balzac, M. Surville, de quien había ya recibido algún material y del cual esperaba el envío del molde de yeso de la mano de Balzac.⁷⁷ Por otro lado, logra

⁶⁹ ELSEN, Albert. *Rodin’s Naked Balzac*, Burlington Magazine, Vol. 109, 1967, p.607.

⁷⁰ Existe la escultura de Puttinatti, realizada el año 1937, pero que por lo que se sabe nunca fue vista por Rodin.

⁷¹ ELSEN, Albert. *Rodin’s Naked Balzac*, Burlington Magazine, Vol. 109, 1967, p.607.

⁷² BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.255.

⁷³ DDAA.: 1898: *le Balzac de Rodin*.París:Musée Roin, 1998, p.35.

⁷⁴ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p.218.

⁷⁵ *Ibid.*: p.218.

⁷⁶ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.255.

⁷⁷ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.255.

contactar con Charles de Spoelberch de Lovenjoul, vizconde belga poseedor de una gran fortuna y el mayor estudioso de Balzac por aquel entonces quien le advierte de que no tratase de encontrar un físico similar al de Balzac en Touraine ya que, ni el padre, nacido en el sí una familia campesina albigense, ni la madre, parisina, del escritor, por lo tanto, eran originarios de la región.⁷⁸ Ignorando, no obstante, dicha advertencia, Rodin, mantiene su consternación de encontrar a alguien cuyo físico fuera próximo al de Balzac y que le permitiese la inspiración para su creación.

Con la muerte del escritor no pudo ser realizado un vaciado de los rasgos de su rostro, puesto que, como afirma Octave Mirbeau, habiendo muerto de arteriosclerosis, a los moldeadores les fue imposible por causa de la absoluta descomposición del rostro.⁷⁹ Sin máscara mortuoria, la única aproximación totalmente verídica de las dimensiones del escritor eran las de la mano derecha, gracias al molde en yeso emplazado en Bruselas. Entre los materiales que tenía a su alcance, estaban: la caricatura escultórica en yeso coloreado de Jean-Pierre Dantan realizada en 1835;⁸⁰ un medallón de bronce con el retrato del novelista de perfil realizado por David d'Angers en 1842, y sobretodo un monumental y decorativo busto realizado el 1844 por el mismo autor,⁸¹ el cual Rodin encontraba "solennel et un peu froid";⁸² la fotografía en sepia de un retrato al óleo realizado en 1837, en los últimos años de la vida del escritor, por Louis Boulanger y adquirida por el escultor en 1892;⁸³ la fotografía de un pastel realizado por Antonio Court, alumno de Gros, presente en el museo de Bellas Artes de Tours junto con el pastel realizado en 1842 por Gerard Seguin.⁸⁴ El mismo 1891 por mano de un amigo suyo, Matias Morhardt, adquiere también la reproducción de un daguerrotipo realizado por Louis Auguste Bisson⁸⁵ y más tarde adquirido por Nadar⁸⁶: "Es el Balzac de los últimos días, gravemente enfermo, con la mano abierta extendida sobre el pecho como indicando el mal que le mata y atestiguar su obra inmensa interrumpida".⁸⁷ Este era el Balzac que a los ojos de Rodin era un hombre ya prodigioso, en la soberanía de su genio.⁸⁸ Además de algunas litografías, una caricatura ilustrativa del periódico *Le Charivari*, cierto croquis al natural y el retrato del joven Balzac dedicado a su primer amor, Claude de Berni, proporcionado en 1893 por Count de Lowenjoul.⁸⁹

⁷⁸ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.219.

⁷⁹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.255.

⁸⁰ ELSÉN, Albert (1967): *Rodin's Naked Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol. 109, 1967, p.607.

⁸¹ Existen dos copias del busto; una en Tours y la otra en Père Lachaise, sobre la tumba de Balzac en París.

⁸² LE NORMAND-ROMAIN, Antoniette: *Rodin et le Bronze. Catalogue des oeuvres conservées au Musée Rodin*. París: Réunion des musées nationaux, 2007, p.184.

⁸³ *Ibid.*: p.184.

⁸⁴ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.219.

⁸⁵ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.255.

⁸⁶ Pseudónimo de Gaspar Félix Tournachon.

⁸⁷ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.220.

⁸⁸ *Ibid.*: p.220.

⁸⁹ Anexo fotográfico: Figura 1.

Mientras los diversos retratos y demás permitían a Rodin hacerse una idea de Balzac para la construcción de la cabeza y el busto, le faltaba material para la elaboración del cuerpo. No había encontrado ningún retrato, ni escultórico, ni fotográfico ni plástico en el cual apareciera representado Balzac a cuerpo entero. Por ello, el escultor, tanto en su viaje a Touraine como en París, esperaba encontrar a alguien similar físicamente a Balzac que le sirviera como modelo. Del mismo modo que Balzac hacía con sus personajes, Rodin utilizaba como modelos a amigos, familiares, conocidos e incluso gente con la que se cruzaba por la calle.⁹⁰ En Tours Rodin distinguirá a algunas personas que le sugerirán cercanía al Balzac que tenía en mente como es el caso de Estager,⁹¹ el conductor del autobús público que conducía entre las estaciones de Mons y Chateau of Azay-le-Rideau.⁹² Este, posará para Rodin quien realizará en base a él y apoyándose también en otras imágenes, documentos y esculturas, el primer Balzac.⁹³

Al volver de su viaje por la región natal del novelista, Spoelberck de Lovenjoul le proporciona el contacto del viejo sastre de Balzac, llamado Pion, que aun en vida, conservaba las medidas del escritor.⁹⁴ Gracias a ello, Rodin puede encargarle un pantalón, un chaleco y una chaqueta, que le sirven para hacerse una idea de las dimensiones reales del escritor.⁹⁵

No obstante, la lectura tanto de sus obras como de los estudios de sus obras y de su correspondencia así como de los textos de sus biógrafos, será esencial para su interpretación. Geoffroy, crítico de arte y amigo de Rodin, le recomienda leer la *Correspondance du Balzac*, publicada el año 1876, la cual había sorprendido a muchos por la honestidad que las cartas desprendían.⁹⁶ El texto de Lamartine titulado *Balzac et ses oeuvres*, en el cual se identifica a Balzac como “la figura de un elemento”, será para Rodin una importante iluminación:

“Balzac était gros, épais carré par la base et les épaules, le cou, la poitrine, le corps, les cuisses, les membres puissants. Et il y avait tant d’âme qu’elle portait tout cela légèrement, gaiement. Ses mains grasses et larges exprimaient en s’agitant toute sa pensée ! Mais en face du visage, on ne pensait plus à la charpente. Les yeux noirs perçaient comme des dards (...)”⁹⁷

Leerá también *Portrait intime de Balzac, sa vie, son humour et son caractère* de Edmond Werdet, destacado biógrafo de Balzac, que junto con la obra de Lamartine, formaban parte de su

⁹⁰ ELSSEN, Albert. *Rodin’s Naked Balzac*, Burlington Magazine, Vol. 109, 1967, p. 608.

⁹¹ Anexo fotográfico: Figura 2.

⁹² DDAA.: *Rodin*. Londres: Royal Academy of Arts, 2006, p.100.

⁹³ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.p.219.

⁹⁴ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts de Paris, p.156.

⁹⁵ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.219.

⁹⁶ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.255.

⁹⁷ LAMARTINE, Alphonse de (1866): *Balzac et ses oeuvres*. París: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs,p.3.

biblioteca.⁹⁸ Otro texto inspirador para el escultor será el publicado en 1866 por Hippolyte Taine, historiador y una de las primeras influencias teóricas del movimiento naturalista francés:

“Balzac murió a los 50 años, con la sangre inflamada por el trabajo nocturno y el abuso del café, al que le condenaban sus ineludibles veladas. Para publicar en veinte años noventa y siete novelas, y retocarlas minuciosamente corrigiendo diez o doce pruebas, era necesario un temperamento tan potente como su genio. Los retratos lo muestran como un hombre robusto, rechoncho, de hombros anchos, cabello abundante, mirada audaz y boca sensual, “de frecuente y ruidosa risa, con dientes solidos como colmillos.”⁹⁹

Además, por supuesto, el escultor se apoya en la lectura de las obras de Balzac, que ya le eran familiares antes del 1891 y que le permitían introducirse en la genialidad de sus universos literarios. Igualmente, Rodin estudiará los textos de autores como Flaubert, Zola, Maupassant y Geoffroy, quienes habían ya explorado los trabajos de Balzac.¹⁰⁰ Como declara Rainer Maria Rilke, amigo y futuro secretario de Rodin, lo que verdaderamente permite al escultor sentir la viva presencia del escritor no es una imagen en concreto, más el proceso de absorción de las diversas y ficticias vidas que fluían por sus novelas:

“And just as one can guess which play is being performed from the expressions of the audience, he searched all these characters’ faces for the man who had given them life. Like Balzac, he believed in the reality of this world, and he succeeded for a while in inserting himself into it. He lived as if Balzac had convinced him as well, unnoticed among the multitude of his creations.”¹⁰¹

Tras la recolección y revisión de todos estos materiales, tanto visuales como literarios, Rodin hará un enorme esfuerzo de fusión y de síntesis, integrando también su propia imaginación por medio de la cual empezarán a surgir los múltiples estudios preliminares. Sin embargo, Rodin tenía claro que su Balzac no se basaría en nada en particular.¹⁰² Estudio tras estudio, Rodin irá tanteando el terreno hasta que en un inmenso escrute creativo surgirá el terrible Balzac, el genio, el creador eterno:

⁹⁸ VINCENT, Claire (1966): *In Search of a Likeness: Some European Public Sculpture*, Metropolitan Art Museum, Vol.24,1966, p.245.

⁹⁹ DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009, p.108.

¹⁰⁰ DE CASO, Jacques . *Rodin and the cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.281.

¹⁰¹ DDAA.: *Rodin*. Londres: Royal Academy of Arts, 2006, p.100.

¹⁰² WARD JACKSON, Philip. *Rodin’s Balzac 1898*, *Burlington Magazine*, Vol. 140, 1998, p.778.

“El reflejo de su pensamiento en perpetua gestación, amasando y martilleando desde su interior una cara de visionario con los relieves repujados; es el gigante de las letras en el momento que da a luz un mundo.”¹⁰³

3. PROCESO DE CREACIÓN. MÚLTIPLES ESTUDIOS Y METAMORFOSIS FINAL

3.1 De 1891 a 1893: un buen comienzo.

El contrato firmado con la *Société des Gens de Lettres*, exigía a Rodin, la realización de una escultura que, independientemente del zócalo o pedestal, encargado al arquitecto y escritor Frantz Jourdain, midiese tres metros de alto con tal de dominar, como menciona Judith Cladel “desde las altitudes de su pensamiento y de su orgullo a la multitud (...)”¹⁰⁴, por el precio de 30.000 francos. La escultura debía ser entregada en 18 meses, el día 1 de mayo de 1893 para una vez librada ser instalada, tal y como tras alguna dificultad había acordado Zola con el Consejo Municipal, entre el Louvre y la *Comédie Française*, justo en la plaza del *Palais Royal*; plaza señorial, donde el gran Balzac se alzaría dominante.¹⁰⁵

Durante el primer tiempo, entre el 1891 y el 1893, como ya se ha visto en el anterior punto, el escultor se dedica a la investigación y a la documentación:¹⁰⁶ “Outre que ma conception est généralement assez lente, je ne veux rien commencer avant d’avoir recueilli sur Balzac le plus des documents possible”.¹⁰⁷ A medida que va entrando en contacto con las diferentes fuentes, visuales y literarias, va experimentando y cuidadosamente modelando diferentes estudios, en primer lugar, para la cabeza. Estager, el conductor de Tours que le servirá como modelo, el retrato de Louis Boulanger, el daguerrotipo de Nadar y el busto de David d’ Angers, entre otras antiguas representaciones y materiales como las obras del escritor y las literaturas sobre él, son el fundamento para los ensayos iniciales del *Balzac* de Rodin. Acorde con sus consideraciones, y de la misma manera en la que estaba concibiendo a sus otros dos grandes escritores, Víctor Hugo y Charles Baudelaire, lo verdaderamente esencial, tratándose de la representación de un hombre de intelecto, era la realización de un busto.¹⁰⁸ Así, haciendo referencia a su escultura de *Baudelaire* Rodin afirma lo siguiente: “What is a statue after

¹⁰³ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p. 218.

¹⁰⁴ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p. 221.

¹⁰⁵ Teóricamente debía estar situada en medio de la plaza, solitaria, sin ninguna otra escultura a su lado.

¹⁰⁶ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts de París, p.167.

¹⁰⁷ DDAA.:1898: *le Balzac de Rodin*.París:Musée Rodin,1998, p.42.

¹⁰⁸ ELSEN, Albert. *Rodin´s Naked Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol. 109, 1967, p.607.

all? A body, arms, legs, covered with banal clothing. What do these have to do with Baudelaire, who lives only by his brain? With him the head is everything.”¹⁰⁹

Aunque en el caso de *Balzac* acabará realizando una escultura a cuerpo completo, su primera inquietud y sus primeros estudios equivaldrán al rostro. En los primeros estudios, tratará de retratar al novelista de manera naturalista, en base a los diversos materiales que llegarán a sus manos;¹¹⁰ para evolucionar progresivamente a un acercamiento más personal y expresionista por medio de la exageración de las facciones: aumentando la espesura de los labios, la carne de los carrillos y la medida y masa del cuello.¹¹¹ Los estudios se multiplicarán progresivamente, puesto que lo que Rodin buscaba no era una representación sino un rostro en sí mismo, que respirase, de carne y de hueso. Rodin insistía en la creación del rostro y dos meses antes de la entrega del primer boceto permanecía todavía realizando modelos para la cabeza. Parecía que Rodin pensaba lo mismo que Lamartine en cuanto a que Balzac: “was the face of an element (...) he possessed so much soul that the heavy body seemed not to exist.”¹¹² Por otro lado, Rodin consideraba que era la cabeza del busto de David d’Angers, el modelo más apropiado para la elaboración del rostro de su Balzac para. Añadiendo que, era un busto, el de David d’Angers, y no una representación completa de Balzac, la imagen por la cual más se decantaba: “(...) in my opinion, the very important question of Balzac’s head is decided: it is David d’Anger bust that will represent it.”¹¹³ No obstante, a medida que la obra se aproxima a su forma definitiva, Rodin va rechazando las distintas referencias para trabajar cada vez más, al natural, optando por lo sintético e intuitivo y sin decidirse por nada en particular: “s’efforce d’oublier ces portraits-documents (même celui de David d’Angers), aucun ne correspondant à l’idée obsédante du Balzac qu’il porte en lui.”¹¹⁴

En medio de la búsqueda, lo que verdaderamente concernía a Rodin era identificar la actitud, el gesto y la expresión precisa para su *Balzac*. En esto, se encuentra que, el aire en que más comúnmente es inmortalizado, entre los treinta y los cuarenta de edad, unas veces de brazos cruzados sobre su voluminoso estómago (como en la caricatura de *Le Charivari* o la escultura de Puttinatti), otras con la mano en el pecho (como en el retrato de Nadar), o simplemente alzado y con disposición activa (en el caso de la caricatura escultórica de Dantan), es un aire en el que queda plasmado un Balzac de carácter, enérgico y seguro de sí mismo.¹¹⁵ En relación a esto, sus primeras maquetas a cuerpo entero, presentarían a un hombre alzado, que con los pies bien clavados en el suelo muestra su imponente

¹⁰⁹ *Ibid.*: p. 607.

¹¹⁰ Anexo fotográfico: Figura 3.

¹¹¹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.302.

¹¹² *Ibid.*: p.305.

¹¹³ *Ibid.*: p.307.

¹¹⁴ DDAA.: *1898: le Balzac de Rodin*. París: Musée Roin, 1998, p.45.

¹¹⁵ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.308.

presencia. Además de los 20 modelos para la cabeza, según la prensa, medio que condicionará el *Affaire Balzac*¹¹⁶, anuncia tan solo diez meses después de la concesión del encargo que el trabajo de Rodin está ya positivamente encauzado:

“Une maquette existe, très poussée, très précise, définitive et superbe. Balzac y est figuré debout drapé dans le froc de dominicain qui fut le suaire jamais quitté de ce penseur opiniâtrement rivé à la tâche, selon la manière des moines du vieil âge. Et comme l’ample vêtement séculaire n’accuse aucune date, la pensée va généralisant et la seule idée suggérée par la costume est celle de la réclusion laborieuse, celle du travail repris à chaque aube, sans trêve ni merci.”¹¹⁷

Como evidencia el texto, a la visita de Zola al taller del escultor, en la cual le enseña sus diferentes estudios, le sucede, dos semanas más tarde, exactamente el 9 de enero de 1892, la primera inspección del comité.¹¹⁸ Entre las tres maquetas existentes: “Balzac debout, les mains derrière le dos, la tête haute”¹¹⁹, Balzac con levita y Balzac con el hábito de monje que habitualmente se ponía para escribir, tan solo la segunda conservada,¹²⁰ el comité se decantará por la tercera: un Balzac en pie, de brazos cruzados, cabeza alta y vestido con su habitual bata monacal de trabajo agarrada a la cintura por medio de una cuerda: “la troisième enfin montre Balzac debout, les mains croisées sur la poitrine, dans l’attitude de la méditation.”¹²¹ Los miembros de la *Société* presentes en el taller quedan encantados con el trabajo realizado por Rodin, elogiando su estilo y otorgándole plena libertad para la gestación final del monumento.¹²² De este modo, y a pesar de las dificultades y conflictos que en cuestión de meses empezaría a tener con sus clientes y suscriptores, de los cuales existe más documentación que del propio proceso creativo, hasta el 1893 todo estará bien y en orden.¹²³

Para Rodin y para su taller este era un momento glorioso; con las dos maquetas a Víctor Hugo, el nuevo encargo para el monumento de la tumba de Baudelaire, y ahora la conmemoración a Balzac, Rodin se convertía en el escultor de los tres grandes genios de la literatura moderna francesa. En esa época se encontraba también batallando con *Las Puertas del Infierno*, las cuales no lograba acabar y que de hecho, no acabaría nunca. La maqueta del *Balzac*, en cambio, estaba ya establecida tal y como había indicado la *société*; además de algunos pocos retoques solicitados, lo único requerido era

¹¹⁶ La polémica de la escultura será tratada por la prensa como *Affaire Balzac*.

¹¹⁷ Artículo de *Le Temps*. DDAA.: *La Comédie humaine et ses objets*. Toulouse: Musée Paul Dupuy, 1970, p.176.

¹¹⁸ LE NORMAND-ROMAIN, Antoniette: *Rodin et le Bronze. Catalogue des oeuvres conservées au Musée Rodin*. París: Réunion des los musées nationaux, 2007, p.167.

¹¹⁹ DDAA.: *1898: le Balzac de Rodin*. París: Musée Roin, 1998, p.42.

¹²⁰ Anexo fotográfico: figura 4.

¹²¹ DDAA.: *1898: le Balzac de Rodin*. París: Musée Roin, 1998, p.42.

¹²² BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press. p. 255.

¹²³ DE CASO, Jacques. *Rodin and the cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.281.

redimensionarla, darle el tamaño que debía tener según lo fijado. Sin embargo, midiendo 90 cm debía ser convertida a una versión una y media veces mayor, obligando así a Rodin a reconsiderar el cuerpo.¹²⁴ De esta manera, empezando por solucionar el problema de la pierna derecha, la cual modifica para moverla hacia atrás; y solicitando 5.000 francos de adelanto a Zola, seguirá con su búsqueda para elaborar una escultura prácticamente nueva.¹²⁵ Así, los estudios de desnudos empiezan a amontonarse en el *Dépôt des marbres*,¹²⁶ haciendo con ello evidencia de su desesperada búsqueda:

“Peu à peu prend forme la figure d’un Balzac drapé dans le froc qu’il revêtait quand il travaillait. Mais aura-t-il les pieds écartés ou joints, la tête en arrière ou penchée sur le côté, les bras croisés ou la main sur le cœur, comme sur l’unique photographie que possède Rodin? à chacune de ces éventualités correspond un es innombrables modelages de « Balzac nu » qui s’alignent, obsédants, dans l’atelier du dépôt des marbres.”¹²⁷

3.2. La borrasca se aproxima.

A cinco meses de la fecha límite de entrega, en diciembre de 1892, poco sabía Rodin acerca de su monumento; con la prensa al acecho presionando al escultor y generando expectativas en el público, empezaba ciertamente entonces el verdadero drama: el *Affaire Balzac*.¹²⁸

El método de Rodin consistía en la elaboración del desnudo, la construcción anatómica, donde en su opinión yacía la verdad, para luego cubrir el cuerpo con las ropas, que servían tan solo para sugerir la figura que tras ellas se escondía. Muchas veces, a pesar de no ser este el caso, dejará sus obras sin vestir, como sucede en el caso del Víctor Hugo del Luxemburgo. Es por este motivo que, en base a la maqueta elegida por el comité de la *Société des Gens de Lettres*, se lanza a la búsqueda de un modelo anatómico convincente y realmente balzaquiano. El mismo año vuelve a Touraine en busca de inspiración y sobretodo anhelando encontrar un modelo vivo, una copia contemporánea del escritor, con la que poder trabajar al natural. Es entonces cuando entra afortunadamente en contacto con el viejo Pion,¹²⁹ antiguo sastre de Balzac, quien guardaba aún sus medidas. Asimismo, descubrirá en el conductor de las estaciones Mons y Chateau de Azay-le-Rideau un parecido a Balzac más próximo que cualquiera de las muchas caricaturas existentes. Con todo esto, Rodin emprende la realización de los

¹²⁴ DDAA.: *Rodin*. Londres: Royal Academy of Arts, 2006, p.102.

¹²⁵ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.256.

¹²⁶ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Biblioteque des Arts de París, p.167.

¹²⁷ DDAA.: *La Comédie humaine et ses objets*. Toulouse: Musée Paul Dupuy, 1970, p.183.

¹²⁸ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.260.

¹²⁹ CANCHES, Laurent (2010): *L’improbable reconcoitre. Balzac, Rodin*. París: Guns & Knifes: documental en el cual Canches relata toda la historia del Balzac de Rodin pasando por todos los lugares y mostrando uno a uno todas las fuentes utilizadas por Rodin y los modelos realizados por él hasta la consecución del Balzac definitivo.

primeros desnudos. Uno de ellos presenta a un Balzac en su edad madura, erguido con una posición desafiante y avanzando con una vasta zancada, manteniendo los brazos cruzados por encima del vientre.¹³⁰ La robustez del cuerpo y la decisión con la que da un paso son reveladoras de su genialidad y grandeza. En otro de los estudios, por su estabilidad seguramente el más influyente para su estudio definitivo,¹³¹ Balzac nuevamente adulto y derecho, adelanta ligeramente su pierna derecha apoyándose sobre la izquierda. En esta postura y con las manos cruzadas bajo el vientre su corpulencia es “casi atlética”¹³² como la de un hombre que su cuerpo hace memoria de un pasado en el que fue fuerte y vigoroso; en palabras de Cladel, dicho estudio presenta “the movement of a fighter who marches to combat”.¹³³

Llegados a 1893, no obstante, la incansable búsqueda de Rodin se verá considerablemente truncada por motivos diversos. Por un lado Estager, conductor que posaba para él, desaparece, mientras que por el otro, se encuentra en una etapa turbulenta en su relación con Camille Claudel.¹³⁴ Además, los clientes para los que al mismo tiempo trabajaba empiezan a impacientarse reclamando sus comandas: Omer Dewavrin¹³⁵ quería sus Burgueses de Calais lo antes posible; Charles Yriarte, a cargo de la inspección del Víctor Hugo para el *Panthéon*, esperaba ver el monumento pronto emplazado en su lugar; Armand Silvestre también, aguardaba para ver su Hugo del jardín del Luxemburgo; y entretanto Zola, con la *société* y los suscriptores a la espalda, ansiaba con fuerzas ver pronto realizado su tan relevante encargo.¹³⁶ Si el monumento a Balzac, tal y como estaba planeado, se erigía en mayo de 1893, el mismo año en el que Émile Zola tenía pensado haber terminado su último libro del *Rougon-Macquart*, el naturalismo y el mismo Zola habrían triunfado.¹³⁷ Pero a millas aún de su finalización, suscriptores y escritores comienzan a murmurar.

En este contexto, Edouard Montagne, miembro del comité, escribe a Rodin interpeándole: “Have the goodness to indicate to me the day and the place where the commission can gather before your work in order to establish a date for delivering the model to a founder?”¹³⁸ Rodin, ignorándole, ha pedido a Zola otros 5.000 francos prometiéndole que no hace nada más que trabajar en el Balzac: “I assure you I work on nothing but Balzac.”¹³⁹ Es aquí, donde la prensa se hace con la situación, dando voz tanto a indignados como a defensores, para no callar hasta años después del Salón de 1898. Sus

¹³⁰ DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009, p.43.

¹³¹ La estabilidad de este estudio le permitía prescindir de los soportes adicionales de la versión anterior.

¹³² DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009, p.43.

¹³³ Anexo fotográfico: figura 5. ELSÉN, Albert. *Rodin's Naked Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol. 109, 1967, p.611.

¹³⁴ CANCHES, Laurent (2010): *L'improbable reconotre. Balzac, Rodin*. París: Guns & Knives.

¹³⁵ Alcalde de Calais y patrón de *Los Burgueses de Calais*.

¹³⁶ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.285.

¹³⁷ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.285.

¹³⁸ *Íbid.*: p.285.

¹³⁹ *Íbid.*: p.285.

clientes, además de exigentes,¹⁴⁰ para la desgracia del escultor, eran escritores, y sin problemas y rápidamente, expresaban cualquier elogio o calumnia, siendo lo último lo más frecuente. Irritados por la ampliación del plazo que solicita Rodin, hablan algunos de llevar a cabo un proceso judicial;¹⁴¹ El presidente, no obstante, tratando de apaciguar el ambiente intenta convencerles de que el escultor “se ocupa muy activamente y muy artísticamente”¹⁴² de la obra que tanto ansían. En su defensa sale también su amigo y ferviente defensor Gustave Geoffroy, haciendo alabanza de su escultura en un artículo: “la efigie de Balzac, el gran observador de la realidad, no podía haber caído en mejores manos que este ardiente amante de la naturaleza, Rodin.”¹⁴³ Mas Rodin, manteniéndose siempre alejado de dichas ofensivas, trata de concentrarse en su trabajo. Mientras que el proyecto a Baudelaire es cancelado por carencia de presupuesto y encontrándose *Los Burgueses* aún en proceso, Rodin sigue exprimiendo todo su tiempo y creatividad con tal de dar con buenos estudios para los Hugos y para el *Balzac*. Realiza bocetos uno tras otro sin que ninguno le satisfaga plenamente. Necesita partir de cero, volver a inspirarse, encontrar otros modelos; y así vuelve a Touraine nuevamente.¹⁴⁴ La fecha de entrega vuelve a retrasarse y Rodin se compromete a librar su escultura el 1895. Llega marzo de 1894 y Zola dimite de su cargo, y es Jean Aicard, admirador como Zola de Rodin quien toma en su lugar la presidencia. Advirtiendo a su continuador Zola escribe a Aicard:

“He dejado en la Sociedad una cuestión preñada de tormenta, la cuestión de la estatua de Balzac. Tendrá usted muchos disgustos; se lo prevengo amigablemente. Soy partidario de Rodin; ya me ha oído usted hablar en el comité defendiéndole con todas mis fuerzas, pero no quiero que usted crea que mis opiniones puedan preocuparle. (...) Sea conciliador. Encontrará un punto de armonía. Un proceso haría perder tiempo al artista y no ganaría simpatías para la sociedad...la borrasca se aproxima.”¹⁴⁵

En 1894 reúne otra vez en su taller al Comité de inspección y también a Alfred Duquet, abogado que se pondrá al frente de la batalla contra Rodin, quienes para su sorpresa y horror se encuentran, tal y como escribe Chincolle en *Le Figaro*, con “un Balzac extraño, con la actitud de un luchador pareciendo desafiar al mundo, piernas muy separadas, vientre enorme, chocante, disforme...presentose

¹⁴⁰ No solo por ellos mismos sino también presionados por los suscriptores que había invertido para la realización de la escultura.

¹⁴¹ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.224.

¹⁴² *Ibid.*: p.224.

¹⁴³ Traducción propia del inglés al castellano. BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.286.

¹⁴⁴ DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.281.

¹⁴⁵ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.224.

respetuosamente a Rodin que habría podido figurarlo en otra edad”.¹⁴⁶ Es a su parecer “artistiquement insuffisant”.¹⁴⁷

Uno de los desnudos de 1894, alzado y con las piernas abiertas, una mano en la espalda y la otra extendida, sugiere una actitud de oratoria, de teatralidad, que hace referencia a sus habilidades dramáticas y que por lo tanto, le vinculaban con el emplazamiento al que iba destinado, la *Cómedie Française*.¹⁴⁸ Las manos eran para Rodin un elemento de importante fuerza expresiva y en esta maqueta, el brazo desplegado y la mano abierta conllevan un significado; puede que Rodin, como menciona Albert Elsen se viera influenciado por la descripción que hace Balzac de Napoleón en *Autre étude de femme*: “a man is depicted with his arms folded...but who did everything because he willed everything”.¹⁴⁹ En dicha postura, y la de otros desnudos de esta época igual de grotescos, Rodin jugaba con la posición de los brazos, la voluminosidad del estómago y la separación de las piernas; buen recurso para camuflar la pequeñez de sus extremidades. Sugiriendo nuevamente vigor y empuje frente a la vida, esta postura aparece para Rodin como la “solución perfecta para hacer una escultura seria e imponente de un personaje gordo y retórico.”¹⁵⁰ El escultor, así, acoge las imperfecciones físicas que supuestamente tenía Balzac para armonizarlas, disminuirlas, sin ocultarlas, para obtener una escultura, que al fin y al cabo debía ser una conmemoración.¹⁵¹ Pero, ¿Y el Balzac pensador, meditativo; y el Balzac genio de las letras? Rodin, insatisfecho, sigue buscando, obstruyendo el depósito con estudios de cuerpos y cabezas. Aunque como dice Balzac en la película de Canches: “Genius is patience; for mankind patience is what resembles most the creative process of nature (...) art is concentrated patience.”¹⁵²

Justamente era la paciencia, la virtud que los suscriptores, los miembros de la *société* y el público general que seguía el conflicto por medio de la prensa, empezaba a perder. Pero es que Rodin no buscaba una simple escultura; quería un Balzac vivo, con alma. Por eso, cuando recibe la visita de una amiga¹⁵³ al *atelier* Rodin exclama: “(...)But it is the feeling, the intimate inner life of the man that I want to get- and that’s a tough customer to find: The Soul of Balzac.”¹⁵⁴

El mismo 1894, en este contexto, Edmond Tarbé,¹⁵⁵ se alía con Duquet para anunciar que Rodin debe entregar la escultura en 24 horas o devolver los 10.000 francos pagados en adelantado;¹⁵⁶

¹⁴⁶ *Ibid.*: p.222.

¹⁴⁷ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts de París, p.169.

¹⁴⁸ ELSÉN, Albert. *Rodin’s Naked Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol. 109, 1967, p.611.

¹⁴⁹ *Ibid.*: p.611.

¹⁵⁰ Anexo fotográfico: figura 6. ELSÉN, Albert (1967): *Rodin’s Naked Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol. 109, 1967, p.612.

¹⁵¹ *Ibid.*: p.612.

¹⁵² CANCHES, Laurent (2010): *L’improbable reconotre. Balzac, Rodin*. París: Guns & Knives.

¹⁵³ Séverine: periodista, amiga y defensora de Rodin.

¹⁵⁴ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p. 291.

¹⁵⁵ Ex director del journal *Le Gaulois* y autor de algunas novelas de poca admiración.

proposición acordada por unanimidad.¹⁵⁷ El ultimátum quedará reflejado con una explosión de artículos, a favor y en contra, en numerosos periódicos de la capital francesa. ¿Debe el artista ajustarse al cliente o es el cliente quien tiene que respetar al creador, que es luz para los hombres?¹⁵⁸ La cuestión del Balzac de Rodin introducía así en la prensa este tipo de dilemas. No todo eran ataques y algunos críticos como Charles Morice publicaban en contra de la presión que la *Société* ejercía sobre Rodin: “What is all the fuss about? What’s the peril? Are we living in a time of such universal worry about speed? Zola, who writes his big novels at the rate of six pages a day, can’t seem to understand.”¹⁵⁹ No obstante, eran Geoffroy y Clemenceau¹⁶⁰ sus máximos defensores. Será Clemenceau quien, el mismo día en el que se votaba si concluir o alargar de nuevo la fecha límite, escribirá en *La justice*: “Balzac no es propiedad de les *gens de lettres*. Él es un verdadero genio francés a quien París debe honrar en nombre de Francia. (...) Nos dicen que Rodin se demora. ¡Bien! Eso significa que es difícil de complacer.”¹⁶¹ En adición, Rodin, probablemente ayudado por sus amigos, escribe a la sociedad muy cordialmente alcanzando por medio de ella su compasión.

Empero, la mala salud de Rodin les hacía pensar que moriría sin haber acabado la escultura y haciéndoles perder a ellos sus 10,000 francos como había pasado con Chapu, quien había muerto con el trabajo a medio hacer y manteniendo el dinero consigo.¹⁶² Consecuentemente, alargaban el plazo bajo una condición: que reembolsara el dinero en una caja de depósitos que le serían devueltos al finalizar su trabajo.¹⁶³ A pesar del acuerdo, el ambiente dista de la tranquilidad y Rodin recibe constantemente críticas y rechazos. El presidente, indignado con el maltrato que desde la *Société* se dirige al escultor, decide dimitir el noviembre de 1894 retirándose con él algunos otros miembros más.¹⁶⁴

Aurelien Scholl es el nuevo Presidente, otro más que no conseguirá dar por finalizada la gran pugna artística de los 90. Rodin, mareado por la cantidad de artículos y entrevistas que iban y venían, se retira a la *Villa des Brillants* en Meudon tratando de alejarse discretamente del centro parisino. Debe ser dicho que, el conflicto no residía únicamente en un problema de tiempo mas, otros factores, como la existencia de otro escultor, reputado y bien considerado entre *les gens de lettres*, que ansioso por

¹⁵⁶ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Biblioteque des Arts de París, p.169.

¹⁵⁷ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.225.

¹⁵⁸ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p. 291.

¹⁵⁹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p. 291.

¹⁶⁰ Georges Clemenceau (1841-1929) fue médico, periodista y político francés. Durante la Tercera República Francesa ejerció el cargo de primer ministro y jefe de gobierno.

¹⁶¹ Traducción propia del inglés al castellano. BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the shape of genius*. New Haven: Yale University Press, p. 291.

¹⁶² BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the shape of genius*. New Haven: Yale University Press, p. 292.

¹⁶³ La caja de depósitos no admite el dinero de Rodin y el escultor confiará sus fondos al notario de la sociedad.

¹⁶⁴ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p. 228.

presentar a Balzac, tras anteriores intentos, fuerza la situación para abatir a Rodin y poder ser él, en su lugar el elegido.¹⁶⁵ Dicho artista era el ya mencionado Marquet de Vasselot. La presión que se ejerce sobre Rodin, no es pura indignación sino que trae consigo actitudes interesadas; si se consigue hacer más lento el proceso de creación, en algún momento la comisión deberá ser cancelada.¹⁶⁶ Se dice también, en diarios como *L'Éclair* que el litigio no se dirige tanto a Rodin como al intento de rehuir una nueva presidencia de Zola.¹⁶⁷ El asunto del Balzac, por lo tanto, no se limita al campo artístico sino que con esto y más tarde con el asunto Dreyfus,¹⁶⁸ abarca también cuestiones políticas y sociales. La prensa sigue de muy cerca el *Affaire Balzac* y en el taller de Rodin la paz y la tranquilidad han dejado definitivamente de existir. Visitas, entrevistas y recortes de las múltiples publicaciones llegan diariamente al atelier del escultor.

En cuanto al trabajo escultórico, entre 1894 y 1895, siguen sucediéndose las contradicciones.¹⁶⁹ El artista, medio en depresión, continua experimentando con sucesivos modelos. Unos más finos y otros más gruesos; con las piernas más o menos abiertas; bien con los brazos cruzados por encima del estómago como con los brazos extendidos debajo del vientre y encima del falo. Experimentando con la posición de las manos, Rodin hace modelos en los cuales hace coincidir la excitación sexual y la actividad creadora haciéndolas explícitas por medio de ellas. Balzac aparece con cuerpo de atleta,¹⁷⁰ musculoso y sin su voluminosa y característica barriga; contrastada en cambio, por la prominencia del órgano viril y por su expresividad gracias a las manos.¹⁷¹ El escultor se halla en el camino de espiritualizar la escultura sin idealizarla. Pero sin haber encontrado el modo definitivo; sigue buscando.

3.4 Ataques y complots.

Entre 1895 y 1897, los ataques y los complots no dejan de sucederse. Rodin vuelve de nuevo a Touraine en busca de nuevos modelos e indaga por París con el fin de encontrar más fotografías, más imágenes, que le sirvieran de inspiración.¹⁷² La prensa, al pie de cañón, no aparta sus ojos de la cuestión, que es el monotema de la década. Félicien Champsaur, quien le había apoyado algún tiempo atrás, bajo el título de *L'échec de génie* escribe, refiriéndose a las *Puertas del Infierno* en 1896: "Never finish, even more, which no longer exists, for the magnificent dream that gave it form has taken it

¹⁶⁵ *Ibid.*: p. 299.

¹⁶⁶ *Ibid.*: p. 299.

¹⁶⁷ *Ibid.*: p. 300.

¹⁶⁸ Se explica con más detalle en el siguiente capítulo.

¹⁶⁹ DE CASO, Jacques. *Rodin and the cult of Balzac*, *Burlington magazine*, Vol.106, 1964, p. 281.

¹⁷⁰ Los diversos estudios de esta época reciben el nombre de "nu en Athlète".

¹⁷¹ Anexo fotográfico: figura 7. DDAA.: *Rodin*. Londres: Royal Academy of Arts, 2006, p.102.

¹⁷² CANCHES, Laurent (2010): *L'improbable reconcotre. Balzac, Rodin*. París: Guns & Knives.

back. And then there is the statue of Balzac that he can't seem to produce.”¹⁷³ Sin embargo, no todo son fracasos y entre los años 1895 y 1896 Rodin expone en Ginebra por segunda vez sus trabajos junto a los de Puvis de Chavannes y a los de Carriere Belleuse. Se encontraba también traduciendo a las dimensiones reales la escultura de Sarmiento, tallando la escultura de *El Beso* encargada para los jardines de Luxemburgo y repasando los céfiros para la escultura a Albert Kahn.¹⁷⁴ En abril del 1895 Zola es reelegido como presidente de la *Société des Gens de Lettres*. Zola trata de hacer reconsiderar a Rodin la idea de abandonar la comisión pero el escultor, rechaza la propuesta y se compromete firmemente a entregar la escultura en 1897.¹⁷⁵ Sin embargo, a finales de 1896 una nueva presidencia sucede a la de Zola; Henry Houssaye, crítico de arte y uno de los principales opositores de Rodin junto con Arsène y Vasselot, y por supuesto partidario de este último para la construcción de la estatua, es elegido presidente. De este modo, Marquet de Vasselot, habiéndose mantenido a la expectativa, puede ahora, dentro de este nuevo panorama, volver a atacar.

Este, de la misma generación que Zola y Rodin,¹⁷⁶ era escultor de profesión al mismo tiempo que se dedicaba a escribir y a teorizar sobre escultura, así formando parte como escritor, de la *Société des Gens de Lettres* desde 1888. Habiendo ya ofrecido a *les gens de lettres* un busto a Balzac en 1886, se une posteriormente a la *Ordre du Temple de la Rose-Croix*: un grupo de artistas bajo el liderazgo del poeta y novelista Joséphin Péladan, de tendencia espiritual entre el simbolismo y el esoterismo, que realizaban sus propios salones bajo el nombre de *Rose + Croix*, donde Vasselot encuentra el contexto perfecto para presentar sus trabajos balzaquianos y ser elogiado y apoyado.¹⁷⁷ Estos representaban el movimiento reaccionario al naturalismo, puesto que aparecen como movimiento de radical simbolismo y misticismo; y presentan el esoterismo como respuesta al materialismo reinante en ese momento por medio de Zola y del naturalismo.¹⁷⁸ Contrarios a la atribución que los naturalistas hacían de Balzac, querían, en palabras de Butler “salvar a Balzac de Zola y por lo tanto de Rodin”.¹⁷⁹ De este modo, entre los años 1892 y 1897, los salones de *Rose + Croix* acogen la iconografía balzaquiana de Vasselot. En 1893 dicho artista presenta 12 trabajos cinco de los cuales conmemoran al escritor. Para Péladan, Balzac “a toute étudié, tout compris” mientras que para Leonce de Larmandie era “l'écrivain rosicrucien par excellence”.¹⁸⁰ Bajo la mirada de los de la orden *Rose-Croix*, Balzac era una especie de visionario católico. En 1895 vuelve a presentar una serie de trabajos y la campaña de presión contra de

¹⁷³ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.297.

¹⁷⁴ *Ibid.*: p.297.

¹⁷⁵ *Ibid.*: p.297.

¹⁷⁶ Zola, Rodin y Vasselot eran los tres nacidos el 1840.

¹⁷⁷ DE CASO, Jacques . *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.282.

¹⁷⁸ *Ibid.*: p.282.

¹⁷⁹ Traducción propia del inglés al castellano. BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.300.

¹⁸⁰ DE CASO, Jacques . *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.283.

Rodin se hace cada vez mayor. Haciendo referencia a la obra de la *Comédie Humaine* de Vasselot, Péladan escribe:

“Recently, there has been a bit of noise over the statue of Balzac ordered from M. Rodin, the sculptor of primates, the plastician of Borneo! M. Marquet Vasselot has undertaken several projects for a statue of Balzac...To prefer that of M. Rodin is not only unjust, it is absurd.”¹⁸¹

Llegados a 1896, con Houssaye como presidente, Vasselot aprovecha la proximidad del centenario de la muerte de Balzac y presenta dos trabajos más en el Salón de la *Société Nationale*.¹⁸² Por un lado un Balzac alado en forma de esfinge,¹⁸³ y por el otro una escultura derecha de Balzac al estilo emperador. Contrariamente a la representación grotesca de Rodin, Vasselot tendía hacia la máxima idealización.¹⁸⁴

A todo esto, los suscriptores, impacientados, empiezan a reunir firmas con el fin de recuperar su dinero si la estatua no aparecía para finales de año. Como Cladel afirma, Rodin, pasaba entonces, por el momento más desesperante de su vida y exhausto, se encontraba “resolviendo el problema central de su vida: como comprender el genio individual para transformarlo en un gran monumento moderno.”¹⁸⁵ Afortunadamente, sus amigos salen en su defensa: George Rodenbach señala que si Paris ha podido esperar 100 años para conmemorar a Jean Jacques Rousseau, ¿porqué tanto énfasis en la realización de una escultura en honor a Balzac?¹⁸⁶ Octave Mirbeau, por su lado escribe: “A quien están proponiendo para traer a Balzac otra vez con nosotros? Marquet de vasselot! Vaya idea más improbable y calumniosa”¹⁸⁷ La situación política, además, bajo el gobierno moderado de Jules Méline,¹⁸⁸ intentando conservar el orden social, quedará polarizada por diferentes acontecimientos: el asesinato de Carnot y la polémica de Dreyfus.¹⁸⁹ Esta última será la gran controversia política que a partir del 1896 se confundirá con el duradero conflicto artístico. Con estas dos polémicas entrecruzándose, la sociedad parisina del *fin de siècle* quedará fragmentada; partición que en cierto modo se enardecía gracias a la prensa. No obstante, a finales de año aparecerá un artículo en *Le Temps* en el que se afirmará que al fin: “M. Rodin finished a maquette about a month ago that gives him the satisfaction for which he has searched untiringly. Balzac will be represented standing in an attitude that is strong

¹⁸¹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.300.

¹⁸² DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, Vol.106, 1964, p.283.

¹⁸³ Anexo fotográfico: figura 8.

¹⁸⁴ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.301.

¹⁸⁵ *Ibid.*: p.297.

¹⁸⁶ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.301.

¹⁸⁷ Traducción propia del inglés al castellano. BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.301.

¹⁸⁸ Político francés de derecha moderada que fue Presidente del Consejo en 1896 hasta 1898 durante la III República.

¹⁸⁹ Véase explicado más detalladamente en el cuarto punto.

and simple, with legs slightly apart and his arms crossed. He will be dressed in a long betled robe falling to his feet.”¹⁹⁰

3.5 El *Balzac* definitivo.

A pesar de la poca información que se tiene de este último paso creativo desde la exhibición del *Balzac-Sphinx* de Vasselot,¹⁹¹ el escultor, debía acabar la escultura para ser expuesta antes del aniversario de Balzac, en 1899, y así poder ser erigida en su honor. El modelo definitivo, surge por fin el 1897, un año antes del Salón Nacional de Bellas Artes donde finalmente se exhibirá ante el público. Influida por la crítica, en base al modelo que trabajaba para él en el último periodo, Rodin empieza a hacer estudios menos gruesos.¹⁹² Debía encontrar un cuerpo que pudiese adaptarse correctamente al vestido, compuesto por trapos y yeso líquido,¹⁹³ que el escultor tenía pensado ponerle. Así, el nuevo y definitivo Balzac, equivale a uno de los estudios *nu en Athlète*:¹⁹⁴ cuerpo robusto, más fuerte que gordo, erguido y apoyando el peso en la pierna izquierda, los brazos extendidos hacia abajo y las manos cruzadas con el pene erecto en la mano izquierda haciendo referencia a la potencia sexual y seguramente, creadora.¹⁹⁵ Como había hecho ya en muchos otros trabajos, como en *Las Puertas del Infierno* o en *Los Burgueses de Calais*, Rodin utiliza el cuerpo de una figura y la cabeza de otra. En concordancia, para el desnudo definitivo de Balzac, Rodin reciclará las piernas pertenecientes a Jean d’Aire,¹⁹⁶ uno de sus burgueses de Calais. En cuanto a los últimos estudios del rostro, Rodin intenta hacer una síntesis de la totalidad del carácter de Balzac presente en los diversos retratos que había podido consultar. No pretende copiar uno en particular sino que prefiere presentar a un Balzac total, con una cara capaz de expresar todos los matices de su personalidad:¹⁹⁷ Debido a su inestable vida, entre el fasto y el ayuno, Balzac sufría constantes transformaciones físicas. Por este motivo, la cabeza de la escultura de Balzac es una cabeza polivalente que condensa simultáneamente la expresión de una persona sonriente, distante, benigna y meditativa, entre otras características, en una única superficie.¹⁹⁸ En consecuencia, por medio de la cambiante superficie facial, llena de huecos y relieves, Rodin compone el rostro de su Balzac; un retrato de Balzac en su totalidad: “Pour moi Balzac est avant

¹⁹⁰ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.302.

¹⁹¹ DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.283.

¹⁹² BUTLER, Ruth. *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.302.

¹⁹³ DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.283.

¹⁹⁴ DDAA.: 1898: *le Balzac de Rodin*. París: Musée Roin, 1998, p.66.

¹⁹⁵ BUTLER, Ruth. *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.302.

¹⁹⁶ WARD JACKSON, Philip. *Rodin’s Balzac 1898*, *Burlington Magazine*, Vol. 140, 1998, p.778.

¹⁹⁷ ELSEN, Albert. *Rodin’s Naked Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol. 109, 1967, p.612.

¹⁹⁸ *Íbic.*: p.615.

tout un créateur, est c'est l'idée que je souhaiterais faire comprendre dans la statue", dice Rodin.¹⁹⁹ Con tal de unir el rostro al vigoroso cuerpo, es modelada una gran papada bajo la cabeza permitiendo así mayor estabilidad. Con esto, Rodin podría perfectamente haber leído la afirmación que alguna vez Balzac había hecho: "Voy a llevar un mundo en mi cabeza."²⁰⁰

Con los últimos modelos del desnudo en yeso, que aún en 1897 son seis, según Matias Morhardt²⁰¹ y siete según Cladel²⁰² experimenta enrollándoles con una especie de ropa que cubre con yeso, cada uno de una manera distinta, para encontrar la forma más adecuada de vestir a Balzac. El objetivo era que el vestido interactuase con el voluminoso cuerpo, haciéndolo más expresivo a través de los pliegues, que en conjunción con el cuerpo, creaban juegos de luz y de sombra. Finalmente conseguirá recrear la ropa de monje con la que solía Balzac trabajar, que acomodándola al cuerpo la simplificará y la alisará provocando la concentración de toda la expresión en el rostro; como Hélène Pinet afirma: "la simplification qui est la vraie grandeur".²⁰³ De este modo Judith Cladel afirma que el Balzac definitivo: "de pié y cubierto" evitando así "el espectáculo de esa deformidad, de ese torso de Vulcano hundido en unas piernas de gnomo"; "de pié y con los brazos cruzados sobre el abdomen (...) ese desnudo, tan atrevido como fuere, tenía que sentirse presente debajo de los pliegues de la tela, presente y palpitante de las emociones del gran corazón enermo."²⁰⁴ El concluyente Balzac, además, cubierto con su ropaje, no solo tapaba su torso sino que cubría también sus manos, que siendo vitales para la escritura, representan a un Balzac que se auto suprimía, que quedaba anulado físicamente para dar cabida a la idea, al Balzac de la *Cómedie Humaine*, el Balzac como "figura de un elemento".²⁰⁵ Como afirma Cezanne: "les mains, qui sous la houppelande maîtrisent toute la vie de ce chaste".²⁰⁶ El último Balzac, el definitivo, es como Rainer Maria Rilke describe: "C'était Balzac, dans la fécondité de son abondance, le fondateur de générations, le gaspilleur de destins...c'est ainsi que Rodin a vu Balzac en un instant de concentration formidable et de tragique exagération, et c'est ainsi qu'il l'a créé. La vision ne s'évanouit pas; elle se réalisa."²⁰⁷

Alfred Duquet lanzará su última amenaza en 1897, consistente en una acción judicial, que de nuevo no podrá llevarse a cabo ya que esta vez Rodin anuncia que presentará la escultura en el Salón

¹⁹⁹ DDAA.: *1898: le Balzac de Rodin*. París: Musée Roin, 1998, p.65.

²⁰⁰ Anexo fotográfico: figura 9; traducción propia del inglés al castellano. ELSEN, Albert. *Rodin's Naked Balzac*, Burlington Magazine, Vol. 109, 1967, p.615.

²⁰¹ ELSEN, Albert. *Rodin's Naked Balzac*, Burlington Magazine, Vol. 109, 1967, p.615.

²⁰² CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.235.

²⁰³ PINET, Hélène (2000): *Les mains du genie*. Italia: Découvertes Gallimard / Sculpture, p.65.

²⁰⁴ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.220.

²⁰⁵ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.218.

²⁰⁶ WARD JACKSON, Philip. *Rodin's Balzac 1898*, Burlington Magazine, Vol. 140, 1998, p.778.

²⁰⁷ DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009, p.67.

de 1898 junto a otro trabajo, *El Beso*.²⁰⁸ El *Balzac* por fin terminado es enviado a Henri Lebosse para ser fundido y alargado. Pero, en una extraña maniobra, la *Société des Gens de Lettres*, decide no traducir aún el monumento y presentarlo en el Salón en yeso. La sociedad parisina entera se encontraba expectante. Rodin era consciente de ello, sabiendo que, sus clientes tras tantos años de lucha y tratándose de un monumento para la vía pública, estarían especialmente ansiosos.²⁰⁹ Pero la historia no acababa aquí, y la tormenta de la que Zola advierte a Aicard al final de su primera presidencia aún estaba por estallar. El mismo Balzac había escrito: “le plâtre c’est le manuscrit; le bronze sera notre roman.”²¹⁰ El escultor, fatigado tras la larga y dura gestación de su gran obra, se situaba aun en el primer acto del espectáculo.

4. BALZAC: LA POLÉMICA DEL SALÓN DE 1898.

4.1 El monumento a Balzac es rechazado.

*This morning Le Figaro had news that is going to fill every art lover with joy....The statue of Balzac is finished! And we are not speaking of a sphinx with a mustache, which in the eyes of M. Marquet de Vasselot is the correct personification of the genial author of La Comédie Humaine. What we are talking about is Balzac, unique and without equal, for which we have waited so long...the definitive Balzac which will serve to represent the glory of the great novelist for posterity....Friends of the artist have told us that Balzac will be the chef-d’oeuvre of modern sculpture.*²¹¹

La tan esperada obra será expuesta en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1898, primer evento en el que la Sociedad de Artistas Franceses y la reciente *Société Nationale des Beaux Arts*,²¹² a la cual Rodin pertenecía ocupando el puesto de Presidente de la sección de escultura desde de 1893, expondrán conjuntamente.²¹³ Rodeada de más de 7000 obras, el monumento a Balzac, emplazado en la *Galerie des Machines*, dentro del Pabellón creado en *Champs-de-Mars*, ocupaba el número 150 situándose en el ala central de la galería mientras que *El Beso*, obra encargada por el estado en 1888, con el número 151, se instalaba en el centro de la columnata circular de esta.²¹⁴ Rodin creía que, exhibiendo *El Beso*, una de sus obras más refinadas, conseguiría neutralizar la reacción del público que ya se temía.²¹⁵ No

²⁰⁸ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts de Paris, p.173.

²⁰⁹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.305.

²¹⁰ CANCHES, Laurent (2010): *L’improbable reconotre. Balzac, Rodin*. Paris: Guns & Knives.

²¹¹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p. 316.

²¹² NÉRET, Gilles (2008): *Rodin; esculturas y dibujos*. Madrid: Taschen, p.8.

²¹³ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts de Paris, p.173.

²¹⁴ BEAUSIRE, Alain (1988): *Quand Rodin exposait*. Paris: Museo Rodin, p.141.

²¹⁵ BÉNÉDITE, Léonce (1934): *Rodin*. Barcelona: Hymosa, p.72.

obstante, su táctica fue un completo fracaso puesto que pasando inadvertida, no hubo manera de frenar lo que fue más que una borrasca,²¹⁶ un auténtico tifón.²¹⁷

Contrariamente a lo que había sido el recibimiento del Víctor Hugo para el Luxemburgo, que por lo general había sido acogido con aceptación como lo hace evidente la prensa del Salón de 1897, publicando artículos en los que se comenta la obra con admiración: ““le clou, le vrai clou”, a truly “sublime work””;²¹⁸ *Balzac* será, en cambio, por poco repudiada unánimemente por el público y por la crítica. El *Balzac* era, en su forma definitiva, una cabeza de extrañas facciones y “enérgica cabellera”²¹⁹ que situada sobre un tosco cuello confundiendo con la gran papada, se alzaba encima del simplificado y casi geométrico cuerpo cubierto por una simple bata tras la cual escondía su arma de escritor: las manos. En palabras de Judith Cladel: “unos pasos más allá de *El Beso* destacábase el gran aparecido, envainado en su ropa de yeso inmaculado, levantando a los cinco metros por encima de la multitud el doloroso esplendor de su cabeza, la boca torcida de ironía y de piedad y los ojos buscando el sol y ya invadidos por la sombra.”²²⁰

Era una obra casi abstracta delante de la cual los clientes y espectadores, horrorizados y sin ser capaces de reconocer al retratado, considerándola una “monstruosidad” la rechazan.²²¹ En medio de la infinidad de obras que se presentaban en el Salón, *Balzac* era una “inmensa masa blanca”²²² alrededor de la cual la gente se aglutinaba. Se alzaban comentarios y burlas de todo tipo; comparaban la escultura con un menhir con rostro humano,²²³ un “enorme feto”,²²⁴ un muñeco de nieve, un trozo de carne, o bien, un conserje quejumbroso que sin afeitarse había sido inmortalizado en su bata de baño.²²⁵ Jean Rameau, escribía en *Le Gaulois*:

“Si quieren escuchar mi modesta voz, se apresurarán a erigir esta estatua maravillosa. Y la pondrán sobre un pedestal muy alto para que pueda verse desde lejos, hecha con un bronce indestructible para que los siglos futuros sepan hasta qué grado de aberración mental llegamos a fines de este siglo. Pediré tan solo que sean gravados en el

²¹⁶ En referencia a la carta que Zola escribe a su sucesor, Aicard, advirtiéndole del conflicto.

²¹⁷ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Biblioteque des Arts de París, p.173.

²¹⁸ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.308.

²¹⁹ DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009, p.33.

²²⁰ Anexo Fotográfico: figura 10. CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.238.

²²¹ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Biblioteque des Arts de París, p.173.

²²² NÉRET, Gilles (2008): *Rodin; esculturas y dibujos*. Madrid: Taschen, p.69.

²²³ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.238.

²²⁴ NÉRET, Gilles (2008): *Rodin; esculturas y dibujos*. Madrid: Taschen, p.68.

²²⁵ Jean Villemer publica en *Le Figaro* una recopilación de comentarios que en el Salón se hacen del *Balzac*. BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.317.

zócalo de esta estatua los nombres de los eminentes cofrades que la elogiaron. Sería su castigo y nuestra venganza.”²²⁶

Su imponente extrañeza llevaba al silencio, a la indignación, a la risa y en definitiva, a la incompreensión.²²⁷ Aproximadamente 100 artículos se publicaron en todo tipo de revistas y periódicos entre mayo y julio del mismo año.²²⁸ Sin embargo, gran parte de los comentarios, además de las múltiples caricaturas, se apoyaban en juegos de palabras, bromas fáciles y vacías metáforas:²²⁹ “La estatua de Balzac...es doloroso verla...prefiero abstenerme de llevar una piedra más al pedestal que se le prepara para la plaza del Palacio Real”²³⁰ menciona Benjamin Constante; “(...)y el escultor, bajo esta avalancha, ha sentido probablemente transformarse en Dios...nunca se concibió la idea de extraer así el cerebro de un hombre y aplicárselo en la cara”²³¹ declara Enrique Rochefort. Menos abundantes eran las críticas serias que, profundizando un poco más, discutían la interpretación que el escultor había hecho de Balzac o protestaban del aspecto inacabado que la escultura presentaba. Ante dicho monumento toda reacción era posible excepto la indiferencia. Sin embargo, como bien afirma Mauclair, bajo las críticas y las miradas hostiles se encuentra el miedo a no reconocer una cosa bella, una obra precursora; el mismo miedo que se percibió en los rostros de los detractores que en 1865 se postraban delante de las primeras obras de Manet.²³² En este sentido cabe destacar que los críticos más célebres del momento, como Zola, Huysmans, Wyzewa y Fénéon se abstienen de participar esta vez.²³³ Asimismo, los artistas, literatos y periodistas más vanguardistas, muchos de ellos amigos del escultor, salen inmediatamente en su defensa fundamentando sus elogios donde otros basaban sus reproches. Monet afirma: “Es absolutamente hermoso y fabuloso y no puedo parar de pensar en ello”;²³⁴ Octave Mirbeau exclama: “Es maravilloso!...y este bloque macizo, ya sabes, está hecho para ser visto en la noche, iluminado con violencia desde abajo, a la salida de la *Théâtre Français* o la Ópera en la fiebre nocturna de París en la que nos imaginamos el novelista y sus novelas”;²³⁵ Geoffroy asiente que Rodin “ha penetrado y vivido en el mundo de *La Comédie Humaine*.”²³⁶ Mauclair, Geoffroy, Cladel, Morice, Maillard, Mirbeau, Rodenbach entre otros, se muestran favorables a Rodin y a su colosal escultura.

²²⁶ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.243.

²²⁷ *Íbid.*: p.238.

²²⁸ DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p. 284.

²²⁹ *Íbid.*: p.284.

²³⁰ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.242.

²³¹ *Íbid.*: p.242.

²³² MAUCLAIR, Camille (1918): *Auguste Rodin: L'homme et l'oeuvre*. París: Renaissance du Livre,p.49.

²³³ DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol.106, 1964, p.284.

²³⁴ Traducción propia del inglés al castellano. DDAA.: *Rodin*. Londres: Royal Academy of Arts, 2006, p.102.

²³⁵ Traducción propia del inglés al castellano. *Íbid.*: p.103.

²³⁶ Traducción propia del inglés al castellano. BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.317.

A todo esto, el comité de la *Société des Gens de Lettres*, bajo la presidencia de Henry Houssaye y la vicepresidencia de Alfred Duquet y Enrique Demesse,²³⁷ tan escandalizado como el público, rechazará la escultura y tratará de evitar su erección a través de un procedimiento, que, como menciona Judith Cladel era legal y moralmente incorrecto.²³⁸ Estando el contrato firmado era ilícito cancelarlo para entregar el encargo a otro.²³⁹ En un primer momento, el Comité prohíbe la fundición en bronce de la escultura bajo la excusa de que la estatua que había sido encargada no tenía nada que ver con la obra presentada en el Salón, ofreciendo al escultor la posibilidad de realizar una nueva. Y cuando todos los miembros del Comité han visitado el Salón y han visto ya la obra, en una votación oficial y contando con el apoyo de la Comisión de Bellas Artes del Consejo Municipal de París, que retira la cesión del espacio de la plaza del *Palais Royal*, deciden no erigir públicamente la estatua.²⁴⁰ De este modo, el 9 de mayo del mismo año, se anuncia que, bajo el pretexto de no reconocer a Balzac en la escultura comisionada, no pueden aceptarla: “Le Comité de la Société des Gens de Lettres a le devoir et le regret de protester contre l'ébauche que M. Rodin expose au Salon et dans laquelle il se refuse à reconnaître la statue de Balzac.”²⁴¹

4.2 Una batalla erigida por la prensa.

Como no, inminentemente tras el rechazo, los reporteros invaden el taller de *Rue de l'Université* curiosos por conocer la reacción del escultor tras la noticia; este, indignado declarará: “Qué quiere decir esto: “negarse a reconocer?” Que! Han sido cinco años de mi vida; He trabajado con toda mi fuerza, con todos mis medios, este es el Balzac tal y como yo lo quería, y la *société* que me lo ha encargado no puede desear más!”²⁴²

Ante la afirmación de no reconocer a Balzac, Rodin declara que *Balzac*, como *Víctor Hugo*, representaba el intento de hacer un tipo de escultura que no fuera fotográfica y que, rechazada o no, la consideraba la línea de demarcación existente entre la escultura comercial y el arte de esculpir en la gran tradición europea.²⁴³ Tras casi una década de trabajo y esta última decepción, Rodin quería nada más que volver a tener paz y tranquilidad. Se sentía demasiado mayor para prolongar la lucha de defender su arte. Tan solo un par de días más tarde, Mirbeau, Geoffroy, Carriere y entre algunos otros Morhardt, deciden reunirse en uno de los talleres de la *Rue de l'Université* para redactar una carta en

²³⁷ Ambos hostiles a Rodin.

²³⁸ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.244.

²³⁹ *Ibid.*:p.244.

²⁴⁰ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts de París, p.174.

²⁴¹ *Ibid.*: p.174.

²⁴² Traducción propia del inglés al castellano. BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.320.

²⁴³ *Ibid.*: p.320.

Le Figaro en signo de protesta contra la sentencia del Comité de escritores.²⁴⁴ En ella declaran que les parece insustancial la excusa puesta por la *Société* para deshacerse del Balzac; y que esperan y desean que la polémica acabe por tener un final feliz puesto que, un noble y refinado país como Francia no podía permitir que un asunto como tal finalizara de tan horrible manera.²⁴⁵ Artistas, literatos e intelectuales franceses, amigos o simplemente admiradores de Rodin, como Signac, Monet, Toulouse Lautrec, Maillol, Bourdelle, Debussy, Rodenbach, Valery y Kahn entre muchos otros, firmarán dicha declaración uniéndose así a la causa rodiniana.²⁴⁶ En adición, bajo la iniciativa de Matias Morhardt, se abre una suscripción, anunciada en diversos periódicos como *La Plume* y *L'Aurore*,²⁴⁷ con la intención de recaudar 30,000 francos para poder comprar la escultura y alzarla sobre una plaza pública de París.²⁴⁸ Artistas y escritores franceses como Monet, Cézanne, Sisley, Renoir, Mallarmé o Léon Daudet colaboran con la causa y, además, siendo la controversia con más publicaciones en la prensa del momento, la noticia se expande alrededor del mundo y artistas y personalidades extranjeras como el pintor americano Alexander Harrison o el príncipe George Karageorgevitch, hacen también sus contribuciones.²⁴⁹ La ciudad entera se encontraba dividida en dos facciones, la de los comiteros, es decir, partidarios del Comité y por lo tanto, detractores de Rodin y la del bando defensor del escultor.²⁵⁰ Una lucha encarnizada aparecía cada mañana en la prensa a través de artículos de los unos contra los otros. Los amigos de Rodin se obstinaban a que defendiera su causa y que se hiciera justicia con su estatua. *El Dépôt des marbres* había convertido en uno de los lugares más frecuentados de la ciudad.²⁵¹ A pesar de la polémica y gracias a la fama internacional del suceso, además de la que Rodin iba adquiriendo, aparecen interesantes ofertas de compra: Auguste Pellerin, por una parte, un rico industrial e importante coleccionista de arte francés presenta a Rodin su intención de adquirir la obra por 20.000 francos. Además, algunos amigos y admiradores suyos belgas, liderados por Edmond Picard desean también poseerla.²⁵²

²⁴⁴ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.251.

²⁴⁵ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.320.

²⁴⁶ *Ibid.*: p.320.

²⁴⁷ DDAA.: *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2004, p.97.

²⁴⁸ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.253.

²⁴⁹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.321.

²⁵⁰ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.247.

²⁵¹ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.249.

²⁵² *Ibid.*: p.249.

4.3 *Affaire Balzac, Affaire Dreyfus.*

Pero París no se dividía únicamente por el asunto Balzac mas por el coetáneo *Affaire Dreyfus*, que se encontraba en la etapa de más intenso debate.²⁵³ El caso es que habíase acusado falsamente de espionaje al capitán judío Alfred Dreyfus²⁵⁴ conmocionando a la sociedad francesa de la Tercera República y provocando una gran controversia política y social. El polémico suceso se destapa en el mismo momento en el que el mundo del arte empieza a discutir el caso de Rodin y el encargo de conmemorar a Balzac; alrededor de 1894. Ambos temas, bajo el título *Affaire* eran tratados por los mismos escritores sobre los mismos diarios.²⁵⁵ Zola, el mismo año del Salón, sale en defensa de Dreyfus escribiendo al Presidente de la República francesa, Jules Méline, el artículo *J'accuse*, denunciando al gobierno y ejército de haber condenado a un hombre inocente.²⁵⁶ El mismo Zola, durante su primera presidencia en la *Société des Gens de Lettres* había sido quien había permitido que el encargo de Balzac cayera en manos de Rodin y quien lo había apoyado constantemente, a pesar de que por aquel entonces no mantenían tan buena relación como antes;²⁵⁷ de tal forma que el primer defensor de Rodin era también, el máximo protector de Dreyfus. Así, la mayoría de *dreyfusards* eran partidarios de Rodin mientras que los *antidreyfusards* eran también sus detractores. El estar a favor de Rodin era, por lo tanto defender la inocencia de Dreyfus. El escultor, quien habíase siempre alejado de este tipo de conflictos, tras el Salón y el seguido rechazo de su obra, se encuentra abocado al gran conflicto político del momento. Él, quien era partidario de “l’art pour l’art” o como afirma Puvis de Chavannes de “la neutralidad del arte”²⁵⁸ y que lo último que deseaba era verse implicado, él y su Balzac, en un asunto como aquel, decide anular la suscripción que sus amigos habían iniciado y renunciar a realizar un proceso legal contra sus clientes como sus amigos, casi todos dreyfusards, le aconsejaban.²⁵⁹ A pesar de que la suscripción había ya alcanzado los 30.000 francos y de las existentes ofertas de compra particulares, por la que se ve tentado, pues era para él una manera de escapar del enfrentamiento público, Rodin decide no vender ni entregar su estatua a nadie. Absteniéndose de participar en dicha batalla, con tal de no manchar ni sus ideales ni su nombre,²⁶⁰ se desentiende tanto de sus amigos como de sus enemigos retirando su estatua de la esfera pública y trasladándola a su casa

²⁵³ *Ibid.*: p.252.

²⁵⁴ Oficial francés de origen alsaciano.

²⁵⁵ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.321.

²⁵⁶ Acto por el cual se exiliaría a Londres. *Ibid.*: p.252.

²⁵⁷ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.321.

²⁵⁸ Traducción propia del inglés la castellano. *Ibid.*: p.322.

²⁵⁹ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p. 322.

²⁶⁰ Se dice que contrariamente a sus amigos, Rodin era *antidreyfusard*.

de Meudon: “Deseo formalmente ser el único poseedor de mi obra. Mi trabajo interrumpido y mis reflexiones lo exigen en estos momentos (...)”²⁶¹

Sin embargo, el gesto de Rodin no sería suficiente y aunque la estatua no estaba presente físicamente en París, si lo estaba en el ambiente y sobretodo en la prensa donde seguía siendo fervientemente atacada por unos y elogiada por otros. Así G. d’Azambuja, burlándose, escribe en *L’Univers* y en *Le Monde*: “The innocence of Dreyfus is just another statue of Balzac”²⁶²

4.4 Alexandre Falguière: el definitivo escultor.

La sociedad, aún sin estatua, y con el centenario de la muerte de Balzac, 1899, llamando a la puerta, contratará a Alexandre Falguière para que sea él el escultor conmemorador de Balzac.²⁶³ Falguière presenta su maqueta en 1899 y dejando pasar el aniversario de Balzac, morirá en 1900 con el mármol a medio hacer, que deberá ser acabado por Paul Dubois en 1902.²⁶⁴ Ante la nueva escultura, la reacción del público será, por lo general, la indiferencia. Como afirma Judith Cladel: “El público no manifestó nada ante este hombre grueso sin densidad, sentado en una banqueta y cubierto con su famosa capa, desprovista esta vez de estilo; en suma, un Balzac semejante a un buen burgués saliendo del baño (...) pecaba (...) por falta de fuerza y de profundidad (...)”²⁶⁵ “¿Cómo hace usted su Balzac?” se le pregunta al escultor; y es el mismo Falguière quien contesta: “sencillamente sentando al de Rodin.”²⁶⁶ Emplazando la escultura en la intersección de las calles Balzac y Friedland, en vez de hacerlo en la plaza del *Palais Royal*, en 1902 es inaugurada con las palabras que pronuncia el nuevo Presidente de la *Société des Gens de Lettres* de Paris, Abel Hermant:

“La obra que tienen ustedes ante sus ojos es lo bastante fuerte para que yo no tema evocar aquí recuerdos competidores; el nombre de Falguière es demasiado grande para que pueda pronunciar sin temor a que le haga sombra el gran nombre de Rodin (...), pues incluso en presencia del Balzac vivo y tangible que tenemos aquí, el fantasma del otro persiste y se cierne obsesionante e inolvidable....”²⁶⁷

Puede decirse que, el *Balzac* de Falguière no significaba nada en sí mismo; cualquier persona que lo mirara no vería en él más que la imagen del *Balzac* de Rodin. Aunque aún no podían saberlo, el *Balzac* de Rodin había triunfado, imponiéndose como la gran y única representación del escritor. El

²⁶¹ Carta de Rodin dirigida a sus suscriptores. CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.255.

²⁶² BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.324.

²⁶³ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Biblioteque des Arts de París, p.174.

²⁶⁴ *Ibid.*: p.174.

²⁶⁵ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.263.

²⁶⁶ *Ibid.*: p.261.

²⁶⁷ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.263.

Balzac de Falguière no era más que el de Rodin sentado; la crítica así lo afirmaba: “Le Balzac qu’on voit aujourd’hui avenue de Friedland n’est qu’un demi-pastiche de celui de Rodin, c’est le Balzac de Rodin assis, sans caractère ni intérêt.”²⁶⁸

4.5 Éxito internacional tras el fracaso nacional.

Rodin había sido rechazado en París, por la *Société des Gens de Lettres* y por el Salón Oficial de Bellas Artes y derrotado, apenas volverá a trabajar para encargos públicos. Le será encargado algún monumento como el de Puvis de Chavannes, el año posterior al Salón, y alrededor de 1900 el proyecto del monumento al Presidente chileno Francisco Ramón Vicuña, entre alguna otra obra sin especial trascendencia. Sorprendentemente, sin embargo, es después de la creación del *Balzac* que realmente Rodin adquirirá reconocimiento mundial. Personas de todo el mundo acudían a Rodin para ser retratados. La controversia del 1898 había hecho eco internacionalmente suscitando en el extranjero curiosidad por la obra y el artista.²⁶⁹ A partir del *Balzac*, Rodin será un hombre inmensamente conocido y solicitado recibiendo continuamente visitas y entrevistas. De este modo, alejándose del mundo del Salón y de las Exposiciones oficiales, en 1899 realizará su primera exposición personal en Bruselas para pasar después a Rotterdam, Amsterdam y la Haya.²⁷⁰ En 1900, además, durante la Exposición Universal de París, decidirá desentenderse de la institución con tal de elevar su propio Pabellón en *Place de l’Alma*, el mismo lugar donde algunas décadas atrás Courbet y Manet, aunque con resultados considerablemente desiguales, habían instalado también sus propios pabellones²⁷¹. Allí erigirá una gran exposición individual en la cual excluirá *El Beso* sustituyéndola por el *Balzac*, explicitando así la seguridad en que sentía que había triunfado en su batalla personal como artista y desafiando por lo tanto, a aquellos que no habían sabido apreciar aquel logro artístico que la obra suponía.²⁷² La Exposición Universal del 1900, donde gente de todas las nacionalidades podrá ver en persona el *Balzac* de Rodin, que convirtiéndose en un “mito vivo” para Europa y América, hará evidente su victoria.²⁷³ Celebrities americanas como la bailarina Isadora Duncan le visitarán y posarán para él y jóvenes fotógrafos americanos, entre los cuales destacará Edward Steichen, quien realizó uno de los reportajes fotográficos más significativos para Rodin, viajaran para fotografiar a

²⁶⁸ Anexo fotográfico: figura 11. MAUCLAIR, Camille (1918): *Auguste Rodin: L’homme et l’oeuvre*. París: Renaissance du Livre, p.43.

²⁶⁹ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.256.

²⁷⁰ DDAA.: *I dossier pédagogique*. París: Musée Rodin, p.4.

²⁷¹ En la primera Exposición Universal en París (1855) Courbet decide realizar una exposición independiente al margen de la institución. En la segunda Exposición Universal (1867) Courbet volverá a exponer individualmente y también lo hará Manet.

²⁷² DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009, p.37.

²⁷³ *Íbid.*: p.37.

Rodin y a sus esculturas para luego publicar las imágenes en la reconocida revista americana *Camera Work*.²⁷⁴ Tal y como Monet le expresaba en una carta, Rodin se unía por medio del polémico *Balzac* al conjunto de artistas alternativos que se situaban fuera de la oficialidad y de la institución artística francesa: “Su exposición victoriosa da fuerzas a todos los artistas perseguidos, como yo lo soy ahora (...)”²⁷⁵ De la misma forma, Jacques de Caso, refiriéndose al *Balzac* de Rodin afirma: “No es hasta finales del siglo XIX que una obra artística causa tanto escándalo y controversia pública como, al nivel de la *Olympia* de Manet o *Les Casseurs de Pierres* de Courbet.”²⁷⁶ Y es que solo tras la oficial derrota del *Balzac*, Rodin se atreverá a declarar que su escultura a Víctor Hugo, deshecha de las primeras alegorías era ya por si sola poesía.²⁷⁷ Además reconocerá que la escultura a Balzac era la que mejor expresaba “la quintaesencia” de lo que consideraba la “ley secreta” de su arte.”²⁷⁸ Y escribiendo en *Le Matin* afirmará:

“Si la verdad debe morir, mi Balzac será hecho pedazos por las generaciones venideras. Si la verdad es imperecedera, yo le pronostico a usted que mi estatua seguirá su camino. Pero aprovechando la ocasión de esta ruindad que durará bastante todavía, le diré lo que sigue: (...) Esta obra, de la que se han reído y burlado porque no podían destruirla, es la resultante de toda mi vida, el eje mismo de mi estética. Desde el día que la concebí, soy otro hombre. Mi evolución fue radical: había unido las grandes tradiciones perdidas y mi propio tiempo con un lazo que cada día se estrecha más.(...) El Balzac fue para mí un emocionante punto de partida, y es debido a que su acción no está limitada a mi persona y constituye en sí su axioma, por lo que lucha todavía por él y se seguirá luchando durante mucho tiempo. La batalla continúa; es preciso que ella continúe. Balzac tiene en contra suyo a los doctores de la ley estética. A la inmensa mayoría del público y a la mayor parte de la prensa crítica. No importa. El sabrá hacerse por la fuerza o por la persuasión una voz hacia los espíritus.”²⁷⁹

Diez años después del Salón de 1898, ya en la última década de su vida, Rodin se traslada al *Hôtel Biron*, en *Rue Raynouard*, que habiendo sido una casa de religiosas del Sagrado Corazón se había convertido en un espacio que se alquilaba a artistas; en él residían por aquel entonces, Henri

²⁷⁴ Anexo fotográfico: figura 12. PINET, Hélène (2000): *Les mains du genie*. Italia: Découvertes Gallimard / Sculpture, p.117.

²⁷⁵ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.357.

²⁷⁶ DE CASO, Jacques . *Rodin and the Cult of Balzac*, Burlington Magazine, Vol.106, 1964, p.279.

²⁷⁷ DDAA.: *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2004, p.99.

²⁷⁸ NÉRET, Gilles (2008): *Rodin; esculturas y dibujos*. Madrid: Taschen, p.69.

²⁷⁹ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.260.

Matisse, Isadora Duncan y Jean Cocteau.²⁸⁰ En 1911 el Estado recuperará sus derechos sobre el lugar y Rodin decidirá donar en 1916 todas sus obras y colecciones además de su casa y atelier en Meudon a la ciudad de París.²⁸¹ De esta manera, surge la idea y la oportunidad de crear un museo personal del artista, aún en vida, que tras algún que otro conflicto, puesto que era poco común conmemorar así a un artista vivo, el *Hôtel Biron* como museo abre sus puertas al público en 1919, dos años después de la muerte del escultor.²⁸² Rodin había donado toda su obra a París rechazando ofertas extranjeras de fundición; deseaba que la primera fundición en bronce de su *Balzac* fuera destinada a la misma capital.²⁸³ Pasada la guerra, el escultor muere sin haber visto jamás su escultura traducida al bronce y emplazada públicamente. Georges Grappe, conservador del Museo Rodin recibe posteriormente, en 1935, una nueva oferta de fundición por el Museo de Anvers que esta vez aceptará, haciendo simultáneamente una segunda fundición para el Museo Rodin de París. A pesar de que Rodin deseaba que su obra fuera traducida al granito negro, como las estatuas de los dioses y diosas del Antiguo Egipto, finalmente será fundida en bronce.²⁸⁴ Judith Cladel, entonces, asociándose con Matias Morthard y Georges Lecomte y creando un nuevo comité deciden hacer por fin justicia a Rodin. Afortunadamente, la *Société des Gens de Lettres* habíase renovado y una generación más joven había ocupado el puesto de la generación de letrados anterior.²⁸⁵ Así, con Juan Vignaud como Presidente y con la colaboración del Ministro de Bellas Artes, se lanza una suscripción que inmediatamente recibirá contestación con muchas donaciones.²⁸⁶ *La Ville* de Paris donará el espacio de la intersección entre los boulevares Montaprnasse y Raspail y tras tres años de gestión, el julio de 1939 se alzarán al fin el imponente *Balzac* de Rodin, que por medio de gran una ceremonia oficial representada por los escultores Maillol y Despiau,²⁸⁷ ponía punto y final a la controversia que había durado 48 años con Rodin y unos cuantos más desde la muerte del escritor.

5. FRANCIA Y EL CULTO AL GRAND HOMME EN EL SIGLO XIX

By convention, a statue in a public place must represent a great man in a theatrical attitude which will cause him to be admired by posterity. But such reasoning is absurd. I submit there was only one way to evoke my subject. I have to show Balzac in his study, breathless, hair in disorder, eyes lost in a dream, a genius who in his little room reconstructs

²⁸⁰ DDAA.: *I dossier pédagogique*. París: Musée Rodin, p.5.

²⁸¹ *Íbid.*: p.5.

²⁸² *Íbid.*: p.5.

²⁸³ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.263.

²⁸⁴ DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts de París, p.275.

²⁸⁵ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.264.

²⁸⁶ *Íbid.*: p.264.

²⁸⁷ *Íbid.*: p.264.

*piece by piece all of society in order to bring it into tumultuous life before his contemporaries and generations to come.*²⁸⁸

El brutal monumento era sin duda, tal y como Rodin afirmaba, la representación poco ortodoxa de un *grand homme* francés del siglo XIX. Tanto era así que, en los Salones de 1919 y de 1928, tras la muerte del escultor, el modelo en yeso del Balzac, exhibido en ambos eventos, no dejará de desconcertar al público. Aunque los miembros y partidarios de la antigua escuela²⁸⁹ seguirán refunfuñando, los artistas jóvenes, como Maillol, Despiau, Bourdelle y Charpentier contemplarán la escultura con gran admiración.²⁹⁰ Mientras los escultores coetáneos a Rodin seguían produciendo retratos conmemorativos y monumentos públicos a la manera tradicional, aun cuando a finales del siglo y con este la *statuomanie* parecían ser el *mal de siècle*,²⁹¹ Rodin consideraba que un monumento podía ser al mismo tiempo “moderno y significativo” y que la glorificación de un individuo no tenía por qué entrañar gestos teatrales, anticuados ropajes, atributos decorativos, ni ningún otro tipo de idealización protocolaria.²⁹²

Un año después del escándalo del *Balzac*, el público francés aprueba y elogia obras que siguen aún el tan repetido tipo de monumento: el proyecto de Bartholdi para el monumento de Lafayette, y el *Balzac* de Flaguère.²⁹³ No obstante, era Jules Dalou el gran escultor del final de siglo, el gran “inmortalizador” de los grandes hombres del momento; en 1899 se inaugura su monumento a Charles Floquet, otro a Jean-Charles Alphand²⁹⁴ y realiza el colosal monumento al Triunfo de la República.²⁹⁵ Dalou utilizaba el lenguaje que sus contemporáneos conocían y con el que se sentían cómodos; su producción respondía a lo que la República requería; y de ahí su éxito.²⁹⁶ A diferencia de él, Rodin, aunque conocido por todos y reconocido por bastantes, fracasará con sus tres grandes conmemoraciones: *Víctor Hugo*, *Baudelaire* y *Balzac*. Los dos monumentos a Víctor Hugo, el busto conmemorativo de Baudelaire y el monumento a Honoré de Balzac, serán proyectos anulados o bien rechazados para ser encargados a otros escultores del momento.

5.1 *Le Grand Homme et la Statuomanie. Le mal de siècle Française.*

²⁸⁸ ELSEN, Albert E. (1974): *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*. Oxford: Phaidon, p.28.

²⁸⁹ L'École des Beaux Arts, los representantes del Salón.

²⁹⁰ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p. 263.

²⁹¹ ELSEN, Albert E. (1974): *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*. Oxford: Phaidon, p.28.

²⁹² BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.333.

²⁹³ *Íbid.*: p. 333.

²⁹⁴ (1817-1891) Ingeniero francés. La estatua que le conmemora está situada en la *avenue Foch* de París.

²⁹⁵ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.p.333.

²⁹⁶ *Íbid.*: p.334.

A principios del siglo XVIII, con “la crise de la conscience européenne”,²⁹⁷ crisis de las tradicionales convicciones hasta ese momento incuestionables, y la consecuente Ilustración, el individuo adquiere una nueva significación y un nuevo sentido en el seno de la sociedad. El programa ideológico *des Lumières* introduce el culto a *les grands hommes* como fuerza para la renovación del estancado *Ancien Régime*²⁹⁸. Los valores ilustrados rompen con el absolutismo monárquico y la hegemonía de la Iglesia y de ahí nace el nuevo héroe: *le grand homme*;²⁹⁹ que adquiere verdadera significancia con la Revolución. Los santos, los reyes, los emperadores y los hombres ilustres pierden importancia enfrente del *grand homme*. Mientras el hombre ilustre corresponde al modelo de individuo del Antiguo Régimen que sin desviarse de la tradición actúa ejemplarmente honrando con sus actos el sistema al que pertenece: monárquico y clerical; el *grand homme* surge en el contexto de la Ilustración para contrarrestarlo.³⁰⁰ Los filósofos, las “têtes pensantes”³⁰¹ son los protagonistas y los líderes de la renovación política y social que empieza con *Les Lumières*. Los grandes hombres son aquellos que acumulan méritos tanto en política como en literatura, en filosofía o en cualquier otro arte y con ellos sirven a la nación, la hacen honorable. Los científicos, escritores, artistas e intelectuales constituyen el desafío a los valores tradicionales y suponen, con su actos y creaciones, la reforma de la sociedad.³⁰² Voltaire, Montesquieu, Condorcet y Diderot, entre otros, quienes dedicaron su vida a la renovación de la sociedad francesa, además de ser ellos mismos los ideadores del concepto, son considerados los primeros *grands hommes*. El mismo Voltaire afirma: “j’appelle *grands hommes* tous ceux qui ont excellé dans l’utile ou dans l’agréable. Les saccageurs de provinces ne sont que héros.”³⁰³ A diferencia del héroe militar, el *grand homme* con su actividad intelectual o artística es útil y agradable a sus contemporáneos y a la posteridad. Así, la introducción de nuevas convicciones republicanas tras la Ilustración y más tarde con la Revolución, hace necesaria la emergencia de la figura de un héroe coherente con dichos ideales, un héroe moderno. La escultura, a disposición de este nuevo héroe adquiere una significación pedagógica; tiene la función de difundir y recordar los nuevos valores republicanos. El siglo XVIII y el XIX, sin embargo, no serán enteramente republicanos puesto que se sucederán también monarquías e imperios. Por ello, aunque la figura del *grand homme* emerge de la

²⁹⁷ GAEHTGENS, Thomas W.; WEDEKIND, Gregor (2009): *Le culte des grands homes 1750-1850*. París: La Maison des sciences de l’homme, p.137.

²⁹⁸ *Ibid.*: p.122.

²⁹⁹ *Ibid.*: p.2.

³⁰⁰ *Ibid.*: p.162.

³⁰¹ *Ibid.*:p.136.

³⁰² *Ibid.*: p.137.

³⁰³ *Ibid.*: p.136.

ideología republicana, los programas escultóricos de los diferentes gobiernos utilizarán dicho modelo para corroborar sus propios ideales.³⁰⁴

En consecuencia, la obra de arte y sobre todo la escultura, se dispone a representar a los grandes hombres y su actitud ejemplar.³⁰⁵ Le Comte d'Angiviller, director *des Bâtiments* de Louis XVI, es el primero que inicia un programa de esculturas, destinado a llenar las galerías del Louvre, que no se dedicarían a conmemorar a los soberanos mas a las glorias literarias y artísticas de la nación.³⁰⁶ Aunque también honraba a militares y navales, y estaba más cerca de la idea del *homme illustre* que del *grand homme*, supone una renovación en cuanto a que rompe las limitaciones en las cuales hasta entonces estaba insertada la escultura.³⁰⁷ Más adelante, tras la Revolución y la instauración del Imperio, numerosas esculturas empiezan a instalarse en el exterior como es el ejemplo de la serie del *Pont de la Concorde*. Además, la iglesia de *Sainte-Geneviève*³⁰⁸ es transformada en *Panthéon* nacional el año 1791.³⁰⁹ Aunque con los cambios de gobierno se reconvertirá repetidas veces en iglesia, como *Panthéon* nace dirigido “Aux grands hommes de la patrie reconnaissante”,³¹⁰ llenándose consecuentemente de un extenso corpus “anticlerical y democrático”³¹¹ de monumentos que darán gloria a los *grands hommes* franceses, los nuevos dioses de la patria. No obstante, el gran boom de la escultura conmemorativa se da a partir de 1877, en la III República. Los gobiernos locales poseían más autonomía para erigir monumentos a sus propias glorias y las diferentes instituciones y sociedades también poseían libertad para ello. En adición, la reforma urbanística de Baron Haussmann, con sus uniformes boulevares, proveía un marco físico perfecto para la proliferación de estatuas a lo largo y lo ancho de París.³¹²

La estatua o el retrato escultórico y el monumento conmemorativo tienen aquí un rol esencial. Desde la Antigüedad, la realización de estatuas en materiales resistentes como el mármol, la piedra o el bronce solo era posible en el caso de tratarse del monarca o soberano y de su círculo más inmediato. A partir del siglo XVIII, el género que se reservaba al reducido círculo de la Aristocracia y la Iglesia, se abre ampliamente para abarcar la representación de los eruditos de la nación. En el siglo XIX el género

³⁰⁴ En estos casos podría decirse que utilizan el modelo de *homme illustre* en vez de *grand home*.

³⁰⁵ GAEHTGENS, Thomas W.; WEDEKIND, Gregor (2009): *Le culte dels grands homes 1750-1850*. París: La Maison des sciences de l'homme, p.300.

³⁰⁶ WARD JACKSON, Philip. *The Statues of Paris: An Open Air Pantheon-The History of Statues to Great Men by June Hargrove*, Burlington Magazine, Vol. 132, 1990, p.883.

³⁰⁷ GAEHTGENS, Thomas W.; WEDEKIND, Gregor (2009): *Le culte dels grands homes 1750-1850*. París: La Maison des sciences de l'homme, p.163.

³⁰⁸ Comisionada por Louis XV en 1755 y dedicada al santo patrón de París.

³⁰⁹ Equivalente en cierto modo a Westminster en Londres y al Panteón de Walhala en Alemania.

³¹⁰ Inscrición realizada por David d'Angers, al igual que todo el frontón.

³¹¹ W. GAEHTGENS, Thomas; WEDEKIND, Gregor (2009): *Le culte dels grands homes 1750-1850*. París: La Maison des sciences de l'homme.p.9.

³¹² WARD JACKSON, Philip. *The Statues of Paris: An Open Air Pantheon-The History of Statues to Great Men by June Hargrove*, Burlington Magazine, Vol. 132, 1990, p.883.

del retrato inmortalizará a los héroes modernos de la sociedad para ser emplazados en la vía pública. Durante el Romanticismo, la tendencia del culto a los grandes hombres se mantiene e incluso se acrecienta; el fenómeno de la prensa y del diario ilustrado contribuye también a ello. Una inmensa cantidad de monumentos conmemorativos se alzan en la capital francesa para ornamentar galerías, plazas y jardines, y por supuesto el gran templo colectivo de la nación: el *Panthéon*.³¹³ El siglo XIX, marcado por la democracia laica, los debates políticos y los conflictos ideológicos, se convierte en el siglo de la *estatuomanía* y la *retratomanía*, donde la principal tarea del escultor será la de fijar físicamente la imagen de los múltiples héroes de la nación; los nuevos dioses seculares, portavoces de la moral pública.³¹⁴ David d'Angers, Bartholdi y Rodin,³¹⁵ aunque el último sin éxito, serán los principales ejecutores de la manía de la centuria.

A la glorificación póstuma de los grandes hombres contribuirá también la importación del fenómeno artístico de la caricatura litográfica³¹⁶ que paralelamente a la producción de estatuas, constituirá un extenso memorial en papel dedicado a las glorias del día.³¹⁷ Dicho género permitirá la visibilización y la expansión del éxito de importantes personalidades; entre muchas otras Víctor Hugo, y Honoré de Balzac. Auguste Rodin, de hecho, como ya se ha expuesto, se encuentra que la mayoría de representaciones de Balzac son caricaturas. El retrato, el género más producido por Rodin, será el tipo de escultura más abundante en los sucesivos Salones de París y en general estará fuertemente presente en toda Europa. En concordancia con esto, triunfarán también el tipo de novelas retratistas de autores realistas y naturalistas como Charles Dickens, Honoré de Balzac o Emile Zola, entre otros.³¹⁸ El daguerrotipo y más tarde la fotografía impulsaría aún más esta tendencia.

5.2 La escultura de l'École des Beaux Arts.

Entre l'École des Beaux Arts y la Petit École, a los escultores se les enseñaba a trabajar siguiendo una técnica y un estilo artístico concretos, sujetos fuertemente a la tradición. Siguiendo la escuela clásica, se establecía un método de lo más práctico, el cual se fijaban soluciones para un amplio abanico de problemas que se resistían al mínimo cambio.³¹⁹ Además, la escultura se concebía como un género

³¹³ GAEHTGENS, Thomas W.; WEDEKIND, Gregor (2009): *Le culte des grands homes 1750-1850*. París: La Maison des sciences de l'homme, p.469.

³¹⁴ *Ibid.*: p.469.

³¹⁵ *Ibid.*: p.469.

³¹⁶ Importación inglesa por Aubert, editor, a principios de la Monarquía de Julio.

³¹⁷ GAEHTGENS, Thomas W.; WEDEKIND, Gregor (2009): *Le culte des grands homes 1750-1850*. París: La Maison des sciences de l'homme, p.469.

³¹⁸ DDAA.: *La fabrique du portrait*. Skira-Flammarion. París: Museo Rodin, 2009, p. 6

³¹⁹ FUSCO, Peter; Janson, H. W. and Fusco, Peter (ed.) (1980): *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North-American Collections*. Los Ángeles: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, p.19.

artístico estrechamente vinculado a la ornamentación³²⁰ y como ya se ha dicho, su realización y emplazamiento público buscaba expresar y confirmar los valores de alta nobleza de la sociedad a la que pertenecían. En 1848, hablando sobre los estudiantes de escultura de l'École des Beaux Arts, Angers afirma: "(...) It is your works which will perpetuate, for the most far off ages, the images of great men and the most remarkable deeds of nation."³²¹

El escultor retratista del siglo XIX recibía un legado inmenso del siglo anterior que tenía su base puesta en la Antigüedad; sus métodos, convenciones y estilo venían amoldándose y redefiniéndose desde su origen a las diferentes tradiciones y producciones de la historia del arte. Las convenciones escultóricas, por lo tanto, se encontraban fuertemente arraigadas y el cambio o la modernización era difícil de concebir. Desde Grecia el retrato existía con predominancia en formato de estatua,³²² en la cual las cualidades del retratado se plasmaban por medio de la perfección física del cuerpo y la maestría de su gestualidad.³²³ La estatuaria era de este modo el medio más adecuado para la representación del rey o monarca y más tarde de los *grands hommes*. El artista de l'École des Beaux Arts del XVIII y XIX

"(...) doit choisir ce qu'il y a de plus beau dans les plus belles formes, doit se limiter à un certain degré dans l'expression des passions, celles-ci ne devant pas altérer les formes (...). Les hommes célèbres et les gouvernants sont représentés avec une contenance majestueuse, tels qu'ils se montraient aux yeux de tous (...): nous y voyons l'incarnation de la sagesse que Platon dit ne pas être un objet pour les sens."³²⁴

La extensa producción escultórica de Jean Antoine Houdon en el siglo XVIII, es heredada en el siglo XIX por los escultores de l'École des Beaux Arts y especialmente por David d'Angers el gran retratista de las primeras décadas del siglo al que después sucederán, entre otros Carpeaux y más tarde Rodin. David d'Angers, romántico y conservador,³²⁵ es hasta los primeros años del Segundo Imperio el gran productor de estatuaria pública³²⁶ de la capital francesa y por lo tanto, el creador del imaginario heroico del siglo XIX e importante colaborador de la manía del siglo. En referencia a Jacques de Caso: "he attacked the problem of setting up these monuments with a willfulness that bordered on mania."³²⁷

³²⁰ *Íbid.*: p.11.

³²¹ *Íbid.*: p.9.

³²² Aunque no siempre fue así puesto que existen frescos renacentistas como los de Andrea del Castagno, en los cuales aparecen retratados hombres y mujeres ilustres.

³²³ GAEHTGENS, Thomas W.; WEDEKIND, Gregor (2009): *Le culte des grands homes 1750-1850*. París: La Maison des sciences de l'homme, p.253.

³²⁴ *Íbid.*: p.265.

³²⁵ FUSCO, Peter; Janson, H. W. and Fusco, Peter (ed.) (1980): *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North-American Collections*. Los Ángeles: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, p.24.

³²⁶ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.307.

³²⁷ *Íbid.*: p.307.

Sus esculturas seguían las establecidas maneras románticas y la mayoría vestían según la moda del momento. Sin ser un artista “independiente”³²⁸ o subversivo, David d’Angers normaliza la utilización del bronce, del ropaje moderno e introduce la austeridad ornamental.³²⁹ Con su naturalismo noble y moderado, y una ligera distorsión subjetiva fruto de su romanticismo, Angers muere dejando en París infinitas series de retratos.³³⁰

Tras el esteticismo un tanto ecléctico del II Imperio Francés, presente en artistas como Carpeaux, Clésinger o Carriere Belleuse,³³¹ en la Tercera República (1870-1940) Dubois, Chapu, Dalou, Duret, Falguèiere, Barrias y Rodin, entre otros, aparecen como escultores y por lo tanto retratistas. A pesar de estar en cierta manera influidos por “las nuevas nociones de lo plausible y lo natural”,³³² l’École concebía la escultura como un arte noble, de belleza sana, y de forma y composición claras donde lo natural se acomodaba a los cánones recogidos de la Antigüedad.³³³ Sin apenas novedades en cuanto al formato, el único recurso para variar o enfatizar el prestigio del retratado era el de aumentar el embellecimiento de la composición y la pomposidad decorativa.³³⁴

La homogeneidad de la escultura conmemorativa de finales de siglo era una uniformidad estilística y de significado. Como bien sabía Jules Dalou, el retratista más reconocido del momento, la clave estaba en utilizar el estilo artístico heredado de los periodos absolutistas del XVII y XVIII para traducirlos a una causa democrática.³³⁵ El resultado de esta combinación era la creación de tradicionales retratos o alegorías agradables, amenas y accesibles: “They are definitely light reflections of a grand tradition, on whose existence they have a kind of parasitic dependence.”³³⁶

5.3 Estancamiento de la escultura vs. Independencia de la pintura.

París era por aquel entonces capital cultural del mundo y la producción artística la forma de mostrar su supremacía. Los Salones y las Exposiciones Universales constituían los espacios donde los artistas y sus producciones se hacían visibles. Los bustos y los retratos constituían la materia prima de los

³²⁸ Fuera de la institución; de sus salones, premios y concursos.

³²⁹ Con su obra a Thomas Jefferson introduce innovaciones en la escultura.

³³⁰ FUSCO, Peter; Janson, H. W. and Fusco, Peter (ed.) (1980): *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North-American Collections*. Los Ángeles: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, p.39.

³³¹ *Ibid.*: p.46.

³³² *Ibid.*: p.39.

³³³ *Ibid.*: p.39.

³³⁴ *Ibid.*: p.31.

³³⁵ WARD JACKSON, Philip. *The Statues of Paris: An Open Air Pantheon-The History of Statues to Great Men by June Hargrove*, Burlington Magazine, Vol. 132, 1990, p.884.

³³⁶ *Ibid.*: p.884.

Salones de escultura pues permitían la reafirmación intelectual y cultural francesa;³³⁷ y el arte oficial, por medio de jurados la mayoría de veces académico, se aseguraba de la calidad de estas representaciones. Plazas, parques, jardines; ningún lugar público se libraba del monumento conmemorativo, fenómeno que tanto antes como después de 1900 empezaba a considerarse la fobia de *fin de siècle*. *L'École des Beaux Arts* se encargaba de mantener el canon y en un sistema organizado por premios, el propósito de ser original se hacía difícil para los estudiantes o ya formados escultores.³³⁸

Mientras la pintura se encontraba en plena revolución, que habíase iniciado con la exposición independiente de Courbet en la Exposición Universal de 1855, el *Salón des Refusés* de 1863 y más tarde con la exposición individual de Manet en 1867, también durante la Exposición Universal, rompiendo con la institución del arte y todo su sistema e iniciando fuera de este una pintura independiente,³³⁹ la escultura, en cambio, permanecía estancada en la oficialidad. A diferencia de la pintura, que comenzaba a diversificarse, la escultura giraba únicamente en torno al tema de la figura humana y se encontraba firmemente inscrita en las restricciones de la estatuaria pública y conmemorativa.³⁴⁰ El arte de la escultura conmemorativa, como afirma Charles Baudelaire en su crítica a la escultura *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*, es el paradigma de lo intemporal y por lo tanto de lo anti moderno. La escultura era para Baudelaire un arte complementario que se repetía incansablemente sin aportar nada más que nuevos ídolos de piedra.³⁴¹ Los escultores, además de por convencionalismo, por exigencias económicas, no podían hacer otra cosa que servir a dicha obsesiva celebración de los *grands hommes* nacionales y los valores burgueses.³⁴² “Educar, elevar y deleitar” era aún la principal premisa de la producción escultórica.³⁴³ A pesar de algún que otro escándalo como el provocado por *La danza* de Carpeaux en 1869, cuya ejecución y polémica sugerían el cambio y la renovación,³⁴⁴ la escultura vivía en el estancamiento. Con este panorama, el monumento a Balzac de Rodin solo podía suponer controversias y el ferviente rechazo.

³³⁷ ELSEN, Albert E. (1974): *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*. Oxford: Phaidon, p.509.

³³⁸ *Ibid.*: p.6.

³³⁹ DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009, p.15.

³⁴⁰ DDAA.: *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*. Hazan. París: Musée d'Orsay, 2009, p.79.

³⁴¹ <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=457>

³⁴² ELSEN, Albert E. (1974): *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*. Oxford: Phaidon, p.3.

³⁴³ *Ibid.*: p.3.

³⁴⁴ *La Danza* de Carpeaux fue realizada para la ópera de París y causó mucha polémica por su carácter innovador.

6. EL FRACASO DE *BALZAC* COMO MONUMENTO PÚBLICO Y CONMEMORATIVO

El monumento a Balzac de Rodin no pretendía ser una revolución. Aunque preveía el escándalo que su escultura iba a suponer, Rodin no buscaba la controversia o el ataque al sistema establecido. Tanto la temática como el objetivo formaban parte del programa tradicional. Se trataba de una escultura conmemorativa en forma de retrato y pretendía ser emplazado en la plaza del *Palais Royal*, un espacio público.³⁴⁵ Rodin era reconocido internacionalmente como escultor, y por lo tanto como retratista.³⁴⁶ No obstante, serán el tratamiento y la interpretación lo que harán que la escultura sea rechazada por el comité. De este modo, Rodin, siendo al mismo tiempo moderno y tradicional, conmocionará el mundo de la escultura de finales del siglo XIX y principios del XX.³⁴⁷

6.1 En el monumento a Balzac el escritor no es reconocible.

El motivo por el cual el comité de la *Société des Gens de Lettres* dice no aceptar la obra de Rodin, es la incapacidad de reconocer al escritor en la escultura. Como es evidente, en la realización de un retrato póstumo aparece el problema del parecido y de la interpretación.³⁴⁸ Rodin no había conocido a Balzac y es en su propia interpretación donde se hace innovador puesto que, deja de lado la conmemoración de algo muerto y perteneciente al pasado para crear una obra vital, palpitante.

Al no ser reconocible no puede ser conmemorativo y en consecuencia tampoco tener valor pedagógico. Su interpretación rompía con el patrón histórico y pedagógico de la escultura pública del hombre ilustre o el *grand homme* que venía imponiéndose desde tiempo atrás.³⁴⁹ La norma primordial del monumento público era que el retratado estuviera perfectamente reflejado ya que, alzado en un pedestal en el centro de una plaza o de un jardín, debía honrar a su nación y educar a sus conciudadanos;³⁵⁰ y para ello su representación debía ser además de “reconocible”, venerable. Sin embargo, el poco agraciado *Balzac* envuelto en su bata de trabajo, que había sido simplificada a la mínima expresión, y su ausencia de gestualidad, provocada por el recogimiento de sus manos bajo el ropaje, se parecía a todo menos a un *grand homme*. La sencillez y la poca altura del pedestal en el que se alzaba, además, acercándolo a la tierra y a los hombres, rebajaban su carácter de superioridad y por lo tanto de ejemplaridad.

³⁴⁵ DDAA.: *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*. Hazan. París: Musée d'Orsay, 2009, p.80.

³⁴⁶ ELSEN, Albert E. (1974): *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*. Oxford: Phaidon, p.42.

³⁴⁷ DDAA.: *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*. Hazan. París: Musée d'Orsay, 2009, p.80.

³⁴⁸ DDAA.: *La fabrique du portrait*. Skira-Flammarion. París: Museo Rodin, 2009, p.59.

³⁴⁹ DDAA.: *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2004, p. 108.

³⁵⁰ DDAA.: *La fabrique du portrait*. Skira-Flammarion. París: Museo Rodin, 2009, p.62.

Aunque parezca extraño, Rodin creía en los objetivos tradicionales de la escultura pública: educar, elevar y deleitar.³⁵¹ Su problema era, sin embargo, el de “enacts rather than depicts values”.³⁵² El *Balzac* de Rodin no estaba pensado para posar ante la multitud mostrando su ejemplar moralidad, sino que más bien pretendía situarse en medio de ella; ser humano o ser la humanidad misma. En vez de presuponer la erudición del público,³⁵³ presentaba una escultura viva, humana, en la que reconocer no tanto al Balzac noble y social como a la genialidad de su obra y por lo tanto, la genialidad de su pensamiento. El problema no residía, en consecuencia, en la distancia que adquiriría la escultura respecto al retratado, sino en la ausencia de grandilocuencia y en el nulo carácter de *grand homme* que poseía. Con su *Balzac* Rodin antepone la verdad, lo verdaderamente humano a la idealización de la conmemoración; el mismo afirma:

“Nunca he mentido. Jamás he mentido a mis contemporáneos. Mis bustos han disgustado muchas veces porque fueron siempre muy sinceros. Tienen de verdad un mérito: la veracidad. ¡que sea ella su belleza!(....)todo en la naturaleza es bello(...)el artista solo crea fealdad cuando miente”.³⁵⁴

6.2 *Le génie humain. Un nuevo grand homme.*

En la época de la *statuomanie* y de la conmemoración de los grandes hombres por su virtud moral, la representación corporal había adquirido un importante grado de falsedad.³⁵⁵ A pesar de ser valorados por su pensamiento, se le daba más importancia a todo aquello superficial: la vestimenta, los atributos, los zapatos y la postura adquirirían mayor relevancia que lo esencial, su aportación intelectual. El cuerpo, la gestualidad e incluso el mismo rostro eran casi impersonales, modelos estandarizados. El rostro debía reflejar el parecido pero la suavización y armonización de las facciones le daba un carácter frívolo.³⁵⁶ El París de *fin de siècle*, de esta manera, se encontraba invadido por un considerable número de estatuas conmemorativas representando a hombres y mujeres que no eran auténticos: “el colmo de lo absurdo y el honor más burlesco”.³⁵⁷

³⁵¹ ELSEN, Albert E. (1985): *Rodin's Thinker and the dilemmas of modern public sculpture*. New Haven: Yale University Press.p.116.

³⁵² ELSEN, Albert E. (1985): *Rodin's Thinker and the dilemmas of modern public sculpture*. New Haven: Yale University Press.p.116.

³⁵³ ELSEN, Albert E. (1974): *Origins of modern sculpture: pioneers and premises*. Oxford: Phaidon.p.35.

³⁵⁴ DDAA.: *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2004.p.45.

³⁵⁵ DDAA.: *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2004.p.45.

³⁵⁶ DDAA.: *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2004, p.46.

³⁵⁷ *Íbic.*: p.46.

Por este motivo, cuando Rodin presenta en el Salón una escultura en la cual el atributo ha desaparecido y donde el ropaje, rebajado a lo mínimo, esconde su deformado cuerpo para concentrar todo el énfasis en la cabeza, como representante del pensamiento, sus contemporáneos la encuentran deshonrosa, ridícula.³⁵⁸ Está claro que, desconcertó a todos aquellos que esperaban ver al escritor realizando un noble y estereotipado gesto sobre un gran pedestal a la manera de los *grands hommes* que se multiplicaban en las plazas públicas.³⁵⁹

Como había pasado con *Los Burgueses de Calais*, obra en la cual la crítica se escandaliza por la poca heroicidad reflejada en sus personajes: “de ninguna manera deben representarse así nuestros famosos conciudadanos. Su actitud de derrota lesiona nuestra religión (...)”.³⁶⁰ El *Balzac*, de pie, inmóvil y vestido toscamente con su bata de trabajo, de nuevo abandona su sacralizada heroicidad para evocar su genio humano. El *Balzac*, por lo tanto, a través de su anti heroicidad, que no es otra cosa que una nueva forma de héroe, se contrapone a “la naturaleza honorífica del monumento público”.³⁶¹ Por medio de la síntesis del cuerpo, la anulación de la gestualidad y la penetración psicológica de su rostro, Rodin crea a un verdadero pensador. Pero tal y como afirma Rolan Barthes, “les grands portraitistes sont de grands mythologues”, y Rodin no se libra de serlo.³⁶² Cada época posee sus propios ídolos que se crean en respuesta a determinadas necesidades, y en un tiempo de desarrollo industrial, crecimiento de las ciudades y de transformación general de la vida y la sociedad, los artistas y en este caso Rodin, constituyen nuevos modelos de heroicidad.³⁶³ Con *Balzac* Rodin establece una nueva manera de contemplar al héroe; y lo hace por medio de la intensidad expresiva de lo humano. No hace de Balzac un simple *grand homme* más para la lista de héroes franceses sino la idea universal del genio humano: “l’oeuvre la plus fortement expressive de Rodin, on écoute bouillonner le genie humaine.”³⁶⁴

6.3 *Balzac*: la figura de un elemento.

The essence of modernity, in general is psychologism, the experience and interpretation of the world in conformity with the reactions of our interiority, this world being seen itself, in truth, as interior; it is therefore also the dissolution of solid contents in the fluid element of the soul, from

³⁵⁸ *Íbic.*: p.108.

³⁵⁹ CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia, p.249.

³⁶⁰ NÉRET, Gilles (2008): *Rodin; esculturas y dibujos*. Madrid: Taschen, p.8.

³⁶¹ FUSCO, Peter; Janson, H. W. and Fusco, Peter (ed.) (1980): *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North-American Collections*. Los Ángeles: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, p.28.

³⁶² DDAA.: *La fabrique du portrait*. Skira-Flammarion. París: Museo Rodin, 2009, p.59.

³⁶³ DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009, p.9.

³⁶⁴ KUNSTLER, Charles (1961): *La sculpture française 1900-1960*. París: Éditions de l'Illustration, p.3.

*which all substance emerges purified, and whose forms are but those of movement.*³⁶⁵

Contrariamente al caso de Víctor Hugo, a quien conoce, lee y admira y a quien podrá retratar al natural, no tiene la oportunidad de conocer a Balzac, cuya obra descubre tardíamente.³⁶⁶ Una vez recibe el encargo de retratarlo, Rodin se sumerge en sus novelas, biografías e iconografía, para poder penetrar en su psicología y comprender su pensamiento. El ser un individuo desconocido facilita al escultor la distancia necesaria entre él y el trabajo, el espacio de interpretación para crear una obra en sí misma y no una simple representación.³⁶⁷ El mismo proceso de creación refleja como el *Balzac* pasa de parecerse a las diferentes imágenes anteriores y posteriores a la muerte del escritor y a sus modelos, hasta no semejarse en prácticamente nada a todas estas representaciones. Esto es porque Rodin, en el definitivo *Balzac* no trata de reflejar al escritor mas a la idea que se hace él del escritor. Eliminando a la persona, referente primordial en un retrato, se concentra en la expresión de una idea mediante una metáfora.³⁶⁸ Rodin consideraba el cuerpo como un todo y por ello, la escultura entera de Balzac pasa de ser el retrato de un sujeto a ser la expresión del pensamiento, genial y creativo, que el escultor consideraba que Balzac poseía. De este modo, la síntesis de las formas y los gestos de la escultura son el medio perfecto para la abstracción.³⁶⁹ Abandonando la construcción ilusoria de Balzac, Rodin opta por reflejar la energía balzaquiana; la emanación de la *Comédie Humaine*.³⁷⁰ El voluminoso vientre de *Balzac* es el “ventre fécond du plus fécond de nos romanciers.”³⁷¹

Por medio de la simplificación repudiaba la escultura erudita, es decir, reconocible gracias al conocimiento³⁷² y concebía un nuevo tipo de escultura basada en la intuición y la comprensión espiritual.³⁷³ Mientras la escultura tradicional se juzgaba estéticamente, en cuanto a la composición y el tratamiento de la forma en base a prototipos históricos, *Balzac* abría un nuevo lenguaje completamente diferente. En una escultura en la cual tanto el cuerpo como la gestualidad o la teatralidad se hallaban en disolución, se abría la posibilidad de interpretación.³⁷⁴ Aunque Rodin no consideraba, como haría un poco más adelante Matisse, la totalidad de su escultura como una expresión en sí misma, sí se acercaba a ello haciendo expresivas cada una de las partes del cuerpo y

³⁶⁵ SCHOR, Naomi. *Pensive Texts and Thinking Statues: Balzac with Rodin*, Critical Inquiry, Vol.27, 2001, p.245.

³⁶⁶ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.307.

³⁶⁷ *Ibid.*: p.325.

³⁶⁸ DDAA.: *La fabrique du portrait*. Skira-Flammarion. París: Museo Rodin, 2009, p.63.

³⁶⁹ ELSEN, Albert. *Rodin's Naked Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol. 109, 1967, p.616.

³⁷⁰ LE NORMAND-ROMAIN, Antoniette: *1898, le Balzac de Rodin*. París: Musée Rodin, 1998, p.108.

³⁷¹ *Ibid.*: p.109.

³⁷² ELSEN, Albert E. (1974): *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*. Oxford: Phaidon, p.35.

³⁷³ *Ibid.*: p.68.

³⁷⁴ ELSEN, Albert E. (1974): *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*. Oxford: Phaidon, p.39.

evocando lo que él consideraba esencial de la persona de Balzac.³⁷⁵ Como afirma George Simmel: "Rodin aporta a la figura una nueva movilidad que revela la vida interior del hombre."³⁷⁶ Así, el expresionismo de *Los Burgueses de Calais* es superado por el acercamiento que el monumento a Balzac realiza a la escultura vanguardista.³⁷⁷

6.4 Una pieza de museo.

A pesar de que como la mayoría de escultores, la máxima ambición de Rodin era el encargo público; de hecho, recibió comisiones repetidamente, como es el caso de *Los Burgueses de Calais*, *Victor Hugo*, *Claude Lorrain*, *Las Puertas del Infierno* y entre otros *Balzac*, muy pocos de sus trabajos fueron erigidos en vida del escultor y menos en el lugar al cual estaban destinados.³⁷⁸ A diferencia de sus contemporáneos Dalou y Falguière, tras la muerte de Rodin apenas había huellas de su trabajo en las calles y plazas de París. No obstante, un tiempo antes de su muerte donará toda su obra a París, colocándola en un espacio propio, el museo del *Hôtel Biron*.³⁷⁹ Habiendo sido rechazadas para el emplazamiento público sus obras se acomodaban en un museo concebido especialmente para ellas.

El monumento a Balzac, lejos de la narratividad y la referencia literaria sobre la cual se basaba la escultura, es considerado por el comité como no apropiado para la vía pública. Como ya se ha visto anteriormente, los conciudadanos de Rodin se niegan rotundamente a erigir públicamente dicha "monstruosidad" pues esperan otra cosa de un monumento conmemorativo. Para que una escultura pública pueda ser bien acogida debería responder a las necesidades del ciudadano y amoldarse al contexto en la que tiene que ser emplazada. El público del monumento es el ciudadano a pie y no un especialista de arte. Consecuentemente, la escultura pública debería reunir tanto la expresión artística del autor como a los valores de la población del lugar donde va a ser erigida.³⁸⁰

Con su monumento a Balzac, Rodin se encuentra con esta contradicción: realiza una escultura para el consumo público que se adecua a su concepción artística pero que no cumple con las expectativas del espectador.³⁸¹ En palabras de Barnett Newman constituye una "culture without cult"; el culto que realiza Rodin no concuerda con el del público,³⁸² que veneraban la nobleza y la dignidad

³⁷⁵ *Íbid.*: p.13.

³⁷⁶ ELSEN, Albert E. (1985): *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture*. New Haven: Yale University Press, p.97.

³⁷⁷ DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009, p.14

³⁷⁸ DDAA.: *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*. Hazan. París: Musée d'Orsay, 2009, p.81.

³⁷⁹ *Íbid.*: p.81.

³⁸⁰ NETTLESHIP, Will. *Public Sculpture as Collaboration with a Community*, MIT Press, Vol. 22, 1989, p.172.

³⁸¹ ELSEN, Albert E. (1974): *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*. Oxford: Phaidon, p.28.

³⁸² *Íbid.*: p.28.

de los grandes hombres expresada en nobles y dignas formas y materiales: “if the subject was noble, its embodiment should be suitably dignified.”³⁸³ Como afirma Rosalind Krauss la escultura posee sus propias leyes y lógica interna y en aquel entonces, su lógica aún estaba ligada a la del monumento conmemorativo. Debía ser figurativa, normalmente vertical y alzada sobre un pedestal que permitía separar la realidad del símbolo que trataba de representar; instalada en un lugar particular “it speaks in a symbolical tongue about the meaning or use of that place”.³⁸⁴ El monumento a Balzac, en cambio, pensado para emplazarse en la plaza del *Palais Royal*, entre el Louvre, máxima institución del canon tradicional y la *Comédie Française*, sede de la dramaturgia, no cumplía con los requisitos exigidos. Sin embargo, a finales de siglo, la lógica del monumento se encontraba en transformación y el Balzac de Rodin, entre otras obras suyas y de otros autores, constituye uno de los agentes de dicha mutación.³⁸⁵ La subjetividad con la que Rodin realiza su *Balzac* era demasiada como para ser digerida por sus contemporáneos. Aunque en 1939 le será otorgado un lugar en la vía pública, en la época de la *statuomanie* solo le queda la opción de ser colocado en un espacio privado a su medida,³⁸⁶ a modo de pieza de museo.

6.5 Entre el fracaso y el éxito.

Dos años después del fracaso de *Balzac* en el Salón, el año 1900, al margen del Salón oficial de la Exposición Universal celebrada ese año en París, Rodin decide hacer, tal y como se ha mencionado en otros puntos del trabajo,³⁸⁷ su primera verdadera exposición individual colocando a su repudiado *Balzac* en medio del pabellón, situado en *Place de l'Alma*. “Ocupando el mismo trozo de tierra que Courbet y Manet”³⁸⁸ desafiaba los valores académicos y el sistema oficial regido por l'École des *Beaux Arts*, que había hecho de su trabajo un fracaso. Ningún escultor hasta Rodin había expuesto una retrospectiva individual de toda su obra y menos fuera del Salón. En ese acto provocaba por lo tanto, la ruptura de la escultura con el sistema y se declaraba artista independiente, tal y como ya habían hecho Courbet y Manet en su momento. Tras su fracaso en cuanto al monumento de Balzac, Rodin se atreve a exponer individualmente situando la más polémica de sus obras en el centro de la exposición. A

³⁸³ ELSEN, Albert E. (1985): *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture*. New Haven: Yale University Press, p.131.

³⁸⁴ E. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*, *Burlington Magazine*, Vol. 8, 1979,p.33.

³⁸⁵ *Ibid.*: p.34.

³⁸⁶ El taller de Meudon y más tarde el *Hôtel Biron*.

³⁸⁷ DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009,p.37.

³⁸⁸ BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: the Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, p.358.

través de este acto Rodin se declara antiacadémico y consecuentemente, se sitúa en el campo de batalla en el que desde años atrás la pintura se encontraba.³⁸⁹

La gran parte de los monumentos de Rodin habían suscitado conflictos. Sin embargo, tras el último de sus trabajos de encargo público, el ruidoso *Balzac*, el escultor adquiere reconocimiento internacional. Su fama se extiende por occidente y las comandas privadas se multiplican.³⁹⁰ A pesar de no encontrarse emplazada en París ninguna de sus obras, Rodin es considerado con su muerte el representante del monumento conmemorativo.³⁹¹ De hecho, Rodin mismo había deseado destacar en ese ámbito; el lugar de trabajo máspreciado para un escultor de la Tercera República francesa en el siglo de la *estatuomania*. Pero tras su muerte la manía del siglo empieza a decaer y la demanda de obras conmemorativas se reduce espectacularmente.³⁹² De esta manera el monumento de Rodin a Balzac, que no se instalará en París hasta 1939, anuncia el final de la escultura conmemorativa tal y como se había concebido hasta el momento y marca el inicio de la escultura moderna. El mismo emplazamiento que le es otorgado en 1939, en la intersección de los boulevares Raspail y Montparnasse, rodeado de los cafés más frecuentados por los artistas de los años treinta, -*La Coupole*, *Le Dôme* y *La Rotonde*-,³⁹³ evidencia la influencia que ejerció Rodin por medio de su obra y en especial a través de *Balzac* en la escultura del siglo XX. Consecuentemente, la escultura de *Balzac*, tal y como muestra su inscripción, *A Balzac, A Rodin*, no es tan solo una conmemoración a la genialidad del escritor mas una alabanza a la genialidad creativa y siempre poco ortodoxa tanto de Balzac como de Rodin.

³⁸⁹ KUNSTLER, Charles (1961): *La sculpture française 1900-1960*. París: Éditions de l'Illustration, p.3.

³⁹⁰ *Ibid.*:p.3.

³⁹¹ DDAA.: *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*. Hazan. París: Musée d'Orsay, 2009, p.81.

³⁹² *Ibid.*:p.81.

³⁹³ Anexo fotográfico: figura 13. Información obtenida a través de una conversación con Laurent Canches, director del film *L'improbable reconcotre. Balzac, Rodin*, el 20 de abril de 2013.

CONCLUSIONES

Durante siete años Auguste Rodin realiza una escultura que será rechazada tanto por sus patrones como por prácticamente toda la sociedad francesa. Encargada en 1891 por la *Société des Gens de Lettres* será exhibida en el Salón de 1898 despertando innumerables críticas y algún que otro elogio. Considerándola una “mounstruosidad”, una burla al gran novelista francés, el comité de la *société*, contando con el favor de la Comisión de Bellas Artes del Consejo Municipal y con el soporte de la mayor parte del público, rechazará la escultura que Rodin instalará en su taller de Meudon. A pesar de las diversas ofertas de compra privada, Rodin decidirá convertirse en el único propietario de *Balzac*. De este modo, no será hasta 1908 con el reportaje que el fotógrafo americano Eduard J. Steichen hará de *Balzac*, que Rodin recuperará las fuerzas para defender lo que como él había afirmado constituía “la quintaesencia de su arte” y “el eje de su estética.” Habiendo recuperado la seguridad expondrá él mismo su *Balzac* en una exposición individual en 1909. Tanto Rodin como *Balzac* se harán famosos internacionalmente y las fundiciones de la escultura se sucederán;³⁹⁴ pero hasta 1939, dos décadas más tarde de la muerte del escultor, el *Balzac* no será alzado públicamente en París.

La escultura de Rodin suscitó polémicas desde sus inicios. Además de ser recriminado por el retraso de la escultura, Rodin se verá inmerso en los conflictos políticos más candentes del siglo. El *Affaire Dreyfrus* emergerá en el mismo momento que el *Affaire Balzac* confundiendo el uno con el otro. Estar con Dreyfus significaba ser partidario del *Balzac* de Rodin y a la inversa. El politizado ambiente del arte y de la prensa sería uno de los factores que harían fracasar la escultura de Rodin.

Sin embargo, será la interpretación demasiado propia y personal que Rodin hará del escritor lo que frustrará la escultura como monumento público y conmemorativo. En una época en la que se multiplicaban las conmemoraciones a artistas, escritores, intelectuales y en definitiva *grands hommes* por medio de la estatuaria pública, y cuya forma y significado se encontraban firmemente establecidos, aparecerá el supuesto monumento en honor a Balzac. Rodin interpretará al escritor, aunque en base a muchas imágenes ya existentes, subjetivamente y en un acercamiento profundamente psicológico. Como había mencionado tantas veces lo que le interesaba de Balzac era su espíritu, su pensamiento y su creación. Y para llegar a eso Rodin opta por la síntesis y la reducción. Ante un *Balzac* como el de Rodin, el espectador del momento, acostumbrado a la representación de nobles y ejemplares *grands hommes* no entenderá nada y se indignará. No obstante, Rodin prefería lo verdadero a lo ejemplar:

*Il y a deux histoires : l'Histoire officielle menteuse qu'on enseigne, puis l'Histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une Histoire honteuse. (Honoré de Balzac)*³⁹⁵

³⁹⁴ Actualmente existen 13 bronce de la escultura de Balzac repartidos por todo el mundo.

³⁹⁵ CANCHES, Laurent (2010): *L'improbable reconcotre. Balzac, Rodin*. París: Guns & Knives.

ANEXO

Figura 1³⁹⁶



³⁹⁶ Busto de David d'Angers; daguerrotype de Nadar; Caricatura de *Le Charivari*; pastel de Gerard Seguin; óleo de Louis Boulanger; Caricatura escultórica de Jean Pierre Dantan. (DDAA.: *1898: le Balzac de Rodin*. París: Musée Rodin, 1998.)

Figura 2³⁹⁷



Figura 3³⁹⁸



³⁹⁷ Estager: conductor de autobús de Tours y primer modelo de Rodin. (DDAA.: 1898: *le Balzac de Rodin*. París: Musée Rodin, 1998.)

³⁹⁸ Uno de los primeros estudios para la cabeza en base a su modelo Estager. (DDAA.: 1898: *le Balzac de Rodin*. París: Musée Rodin, 1998.)

Figura 4³⁹⁹



Figura 5⁴⁰⁰



³⁹⁹ Balzac en redingote; una de las tres maquetas, la única conservada, que presenta Rodin en la primera visita del comité al taller en 1892.(google)

⁴⁰⁰ Estudio del desnudo en 1892.(google)

Figura 6⁴⁰¹

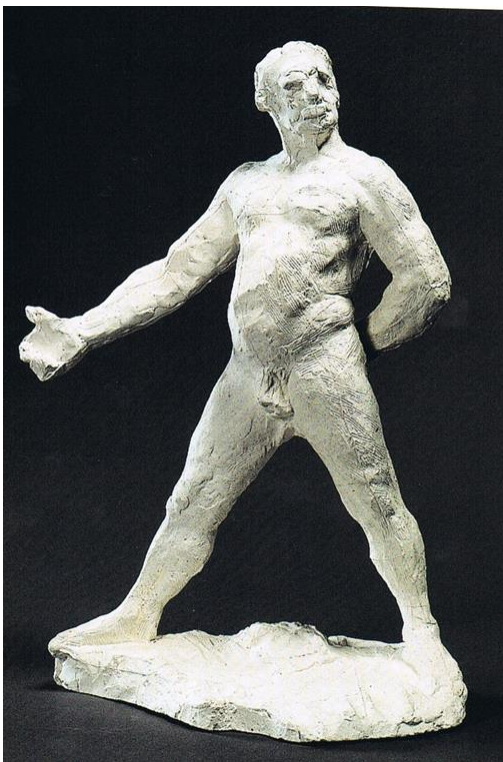
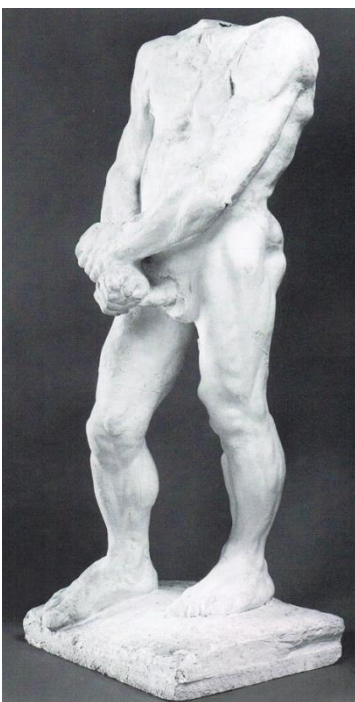


Figura 7⁴⁰²



⁴⁰¹ Estudio del desnudo de 1894. (DDAA.: 1898: *le Balzac de Rodin*. París: Musée Rodin, 1998.)

⁴⁰² Una de las maquetas del desnudo de entre los años 1894 y 1895; muy influyente para el modelo definitivo. (DDAA.: 1898: *le Balzac de Rodin*. París: Musée Rodin, 1998.)

Figura 8⁴⁰³



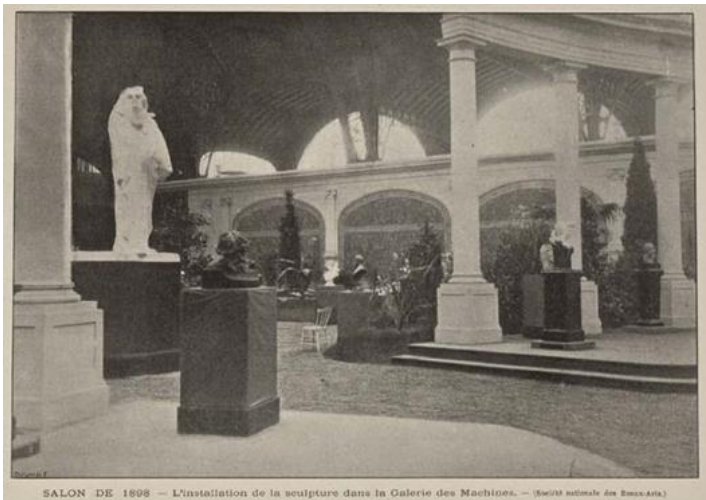
Figura 9⁴⁰⁴



⁴⁰³ *Balzac-Sphinx* de Marquet de Vasselot de 1895. (google)

⁴⁰⁴ Estudio definitivo de la cabeza; 1897. (DDAA.: 1898: *le Balzac de Rodin*. París: Musée Rodin, 1998.)

Figura 10⁴⁰⁵

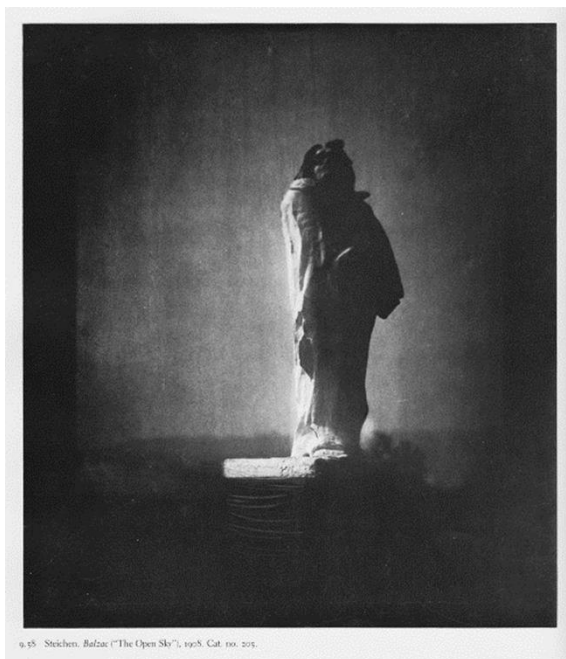


⁴⁰⁵ El Balzac definitivo en yeso; en la primera imagen en el Salon de 1898 y en la segunda en el taller. (DDAA.: 1898: *le Balzac de Rodin*. París: Musée Rodin, 1998.)

Figura 11⁴⁰⁶



Figura 12⁴⁰⁷



0.55 Steichen, Balzac ("The Open Sky"), 1928, Cat. no. 205.

⁴⁰⁶ El *Balzac* de Falguière (1902) entre las calles Balzac y Friedland. (google)

⁴⁰⁷ Fotografías del reportaje Eduard J. Steichen hace a la escultura de Rodin en 1908 bajo la luz de la luna.. (google)

Figura 13⁴⁰⁸



⁴⁰⁸ *Balzac* alzado en la intersección entre boulevard Raspail y Montparnasse.(google)

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

BÉNÉDITE, Léonce (1934): *Rodin*. Barcelona: Hyma.

CLADEL, Judith (1954): *Rodin: su vida gloriosa, su vida desconocida*. Barcelona: Iberia.

LAMARTINE, Alphonse de (1866): *Balzac et ses oeuvres*. París: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs.

MAUCLAIR, Camille (1918): *Auguste Rodin: L'homme et l'oeuvre*. París: Renaissance du Livre.

MONTAGNE, Edouard (1899): *Histoire de la Société des Gens de Lettres*. París: Librairie Mondaine.

OCTAVE, Mirbeau (1900): *Auguste Rodin et son oeuvre*. París: La Plume.

Monografías

BEAUSIRE, Alain; PINET, Hélène (1985): *Correspondance de Rodin 1860-1899*. París: Museo Rodin.

BEAUSIRE, Alain (1988): *Quand Rodin exposait*. París: Museo Rodin.

BUTLER, Ruth (1993): *Rodin: The Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press.

DESCHARNES, Robert (1967): *Auguste Rodin*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts de París.

ELSEN, Albert E. (1985): *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture*. New Haven: Yale University Press.

ELSEN, Albert E. (1974): *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*. Oxford: Phaidon.

E. KRAUSS, Rosalind (2002): *Pasajes de la Escultura Moderna*. Madrid: Akal.

FUSCO, Peter; Janson, H. W. and Fusco, Peter (ed.) (1980): *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North-American Collections*. Los Ángeles: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.

GARDES, Gilbert (1994): *Le monument public français*. Paris: Presses universitaires de France.

GOLDSCHIEDER, Ludwig (1979): *Rodin: Sculptures*. Oxford: Phaidon.

KUNSTLER, Charles (1961): *La sculpture française 1900-1960*. París: Éditions de l'Illustration.

LEVIN, Harry (1974): *El realismo francés*. Barcelona: Laia/Barcelona.

- MARTÍNEZ de Sousa, José (1999): *Manual de edición y autoedición*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- NÉRET, Gilles (2008): *Rodin; esculturas y dibujos*. Madrid: Taschen.
- PINET, Hélène (2000): *Les mains du genie*. Italia: Découvertes Gallimard / Sculpture.
- REYERO, Carlos; FISOGNI, Fiorenzo (2006): *Los Grandes Genios del Arte Contemporáneo*. El siglo XX. Madrid: Biblioteca el Mundo.
- RILKE, Rainer Maria (2004): *Cartas a Rodin*. Madrid: Editorial Síntesis.
- RILKE, Rainer Maria (1987): *Rodin*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, El laberinto 24.
- RODIN, Auguste (2000): *El arte. Entrevistas recopiladas por Paul Gsell*. Madrid: Editorial Síntesis.
- RODIN, Auguste (1983): *Rodin on Art and Artists. Conversations with Paul Gsell*. New York: Dover Publications.
- VALVERDE, Isabel. *El artista y su escritor. La novela de artista en el siglo XIX francés*, en March, Eva; Narváez, Carme (eds.) (2013), *Vida de artistas y otras narrativas biográficas*. Barcelona: ACAF-ART.
- GAEHTGENS, Thomas W.; WEDEKIND, Gregor (2009): *Le culte des grands homes 1750-1850*. París: La Maison des sciences de l'homme.

Artículos

- DE CASO, Jacques. *Rodin and the Cult of Balzac*, *Burlington magazine*, Vol.106, 1964, pp.278-284.
- ELSEN, Albert. *Rodin's Naked Balzac*, *Burlington Magazine*, Vol. 109, 1967, pp.604-617.
- E. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*, *Burlington Magazine*, Vol. 8, 1979, pp. 30-44.
- MAYO, Jane Roos. *Rodin's Monument to Victor Hugo: Art and Politics in the Third Republic*, *The Art Bulletin*, Vol.68, 1986, pp.632-656.
- NETTLESHIP, Will. *Public Sculpture as Collaboration with a Community*, *MIT Press*, Vol. 22, 1989, pp. 171-174.
- SCHOR, Naomi. *Pensive texts and thinking statues: Balzac with Rodin*, *Critical Inquiry*, Vol.27, 2001, pp.239-265.
- SILLEVIS, John. *Rodin's First One-Man Show*, *Burlington Magazine*, Vol. 137, 1995, pp. 832-837.
- STERN, Guenter. *Homeless Sculpture*, *Philosophical and Phenomenological Research*, Vol. 5, 1944, pp. 293-307.

VINCENT, Claire. *In Search of a Likeness: Some European Public Sculpture, Metropolitan Art Museum*, Vol.24, 1966, pp.245-260.

WARD JACKSON, Philip. *Rodin's Balzac 1898, Burlington Magazine*, Vol. 140, 1998, pp.777-778.

WARD JACKSON, Philip. *The Statues of Paris: An Open Air Pantheon-The History of Statues to Great Men by June Hargrove, Burlington Magazine*, Vol. 132, 1990, pp. 883-884.

Catálogos

GRAPPE, Georges: *Musée Rodin. Oeuvres de Rodin. París: Hôtel Biron, 1927.*

LE NORMAND-ROMAIN, Antoniette: *Rodin et le Bronze. Catalogue des oeuvres conservées au Musée Rodin. París: Réunion des musées nationaux, 2007.*

PINGEOT A., LE NORMAND-ROMAIN A. et LEMAISTRE I.: *Sculpture française XIXe siècle. Paris: École du Louvre, 1982.*

DDAA.: *La fabrique du portrait. Skira-Flammarion. París: Museo Rodin, 2009.*

DDAA.: *Rodin. Bronzes i aquarel.les del Museu Rodin de París. Barcelona: Museo de Arte Moderno, 1987.*

DDAA.: *Rodin. La chair, le marbre. Hazan. París: Museo Rodin, 2012.*

DDAA.: *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti. Barcelona: Fundación la Caixa, 2004.*

DDAA.: *Rodin y la mitología simbolista. Barcelona: Fundación la Caixa, 2009.*

DDAA.: *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma. París: Reunión de los museos nacionales, 2001.*

DDAA.: *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914. Hazan. París: Musée d'Orsay, 2009.*

DDAA.: *Rodin et la photographie. Gallimard. París: Museo Rodin, 2007.*

DDAA.: *Maison de Balzac. Guia de la visita. París: Musées de la Ville de Paris; Musée de France; Mirie de Paris, 2010.*

DDAA.: *I dossier pédagogique. París: Musée Rodin.*

DDAA.: *Visite de l'Hôtel de Massa. París: La Société des Gens de Lettres.*

DDAA.: *Rodin. Londres: Royal Academy of Arts, 2006.*

DDAA.: *Auguste Rodin. Barcelona: Fundació La Caixa, 2000.*

DDAA.: *1898: le Balzac de Rodin. París: Musée Rodin, 1998.*

DDAA.: *La Comédie humaine et ses objets. Toulouse: Musée Paul Dupuy, 1970.*

Webs

<http://baudelaire.litteratura.com/cri/texte/457-xvi-pourquoi-la-sculpture-est-ennuyeuse.html#.UcCnFefwmSo>

Filmografía

CANCHES, Laurent (2010): *L'improbable reconcotre. Balzac, Rodin*. París: Guns & Knives.