

# Génesis y evolución

François Blanchetière

de *La Porte de l'Enfer*



< fig. 1

Montaje moderno de las tres fotografías de *La Porte de l'Enfer* [La puerta del Infierno] tomadas por William Elborne en el taller de Rodin en abril de 1887 (Véase fig. 6.)

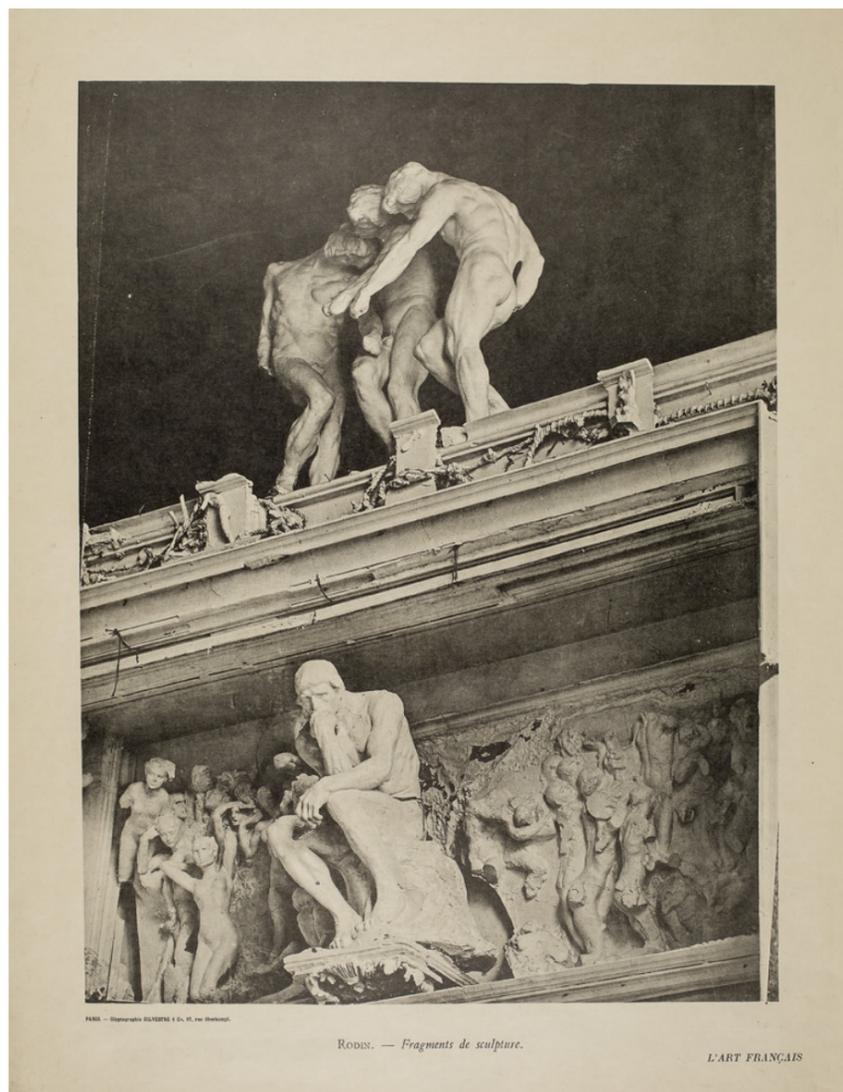


fig. 2

Fotografía del tímpano de *La Porte de l'Enfer* publicada en *L'Art français*, 4 de febrero de 1888

## Génesis y evolución de *La Porte de l'Enfer*

«La obra de Rodin es como un mundo inmenso»<sup>1</sup>, decía con verbo elegante Roger Marx. Nosotros podríamos añadir que *La Porte de l'Enfer* [La puerta del Infierno] es sin duda su continente más vasto, y que, aunque su mapa está trazado a grandes rasgos, aún quedan regiones muy poco exploradas. Varias generaciones de estudiosos se han apasionado por su historia, y sus trabajos van a servirnos de base para ir un poco más lejos.

### Arqueología de una obra maestra

La historia de la *Porte* empieza con documentos de archivo (decretos de encargo, cartas varias) y prosigue con crónicas, relatos publicados en la prensa en el momento de los hechos (sin perspectiva, por lo tanto, y no exentos de parcialidad). Debemos conformarnos con los artículos, a menudo cortos, publicados entre 1882 y 1884 en *The Magazine of Art*<sup>2</sup> y en varios periódicos franceses<sup>3</sup>, antes de que Octave Mirbeau nos haga por fin una descripción completa del estado de la obra en la que Auguste Rodin lleva ya cerca de cinco años trabajando<sup>4</sup>. En la segunda mitad de los años 1880 se produce una floración de escritos sobre la *Porte*, debido a la posición eminente alcanzada por Rodin en la escena artística parisina y a la admiración que despierta «esta divina comedia plástica»<sup>5</sup>. En cuanto a los documentos fotográficos, de esta primera época solo existen tres imágenes tomadas en 1887 por William Elborne (figs. 1 y 6) y otra de la vista del tímpano publicada en 1888 (fig. 2).

Después hay que esperar diez años para que la *Porte* vuelva a aparecer en fotografías, a finales de los años 1890 (cat. 152). La prensa, asimismo, se muestra muy silenciosa

durante esta década: Rodin no ha expuesto en 1889 la gran obra tan esperada, ha pasado a otra cosa, y la crítica también... Hacia 1898, al aproximarse la Exposición Universal de 1900, renace el interés tanto del artista como de los periodistas. Por fin se expone la *Porte*, pero de una forma extraña, incompleta o «degradada», según las interpretaciones (cat. 153). Después de esta nueva decepción, la obra deja de ser un tema de actualidad e incluso, en algunos periodos, resulta difícil saber dónde se encuentra.

En 1917, varios meses antes de la muerte de Rodin, se produce un fenómeno normal en escultura, pero mal comprendido por el público: la puerta se desdobra, se multiplica, primero en yeso y luego en bronce, por obra del jovencísimo Musée Rodin, la institución que el artista ha querido fundar para conservar, estudiar y difundir su obra. Al mismo tiempo dicho museo empieza a examinar el fondo de taller, los archivos y sobre todo los miles de obras gráficas que custodia. Su conservador, Léonce Bénédite, publica en 1921 un artículo titulado «Dante et Rodin» [Dante y Rodin]<sup>6</sup>, primer ensayo con un poco de perspectiva histórica, aunque vemos que, por el propio tema y por su fuente principal —los dibujos—, orienta la comprensión de la *Porte*. Georges Grappe, el sucesor de Bénédite, también se basa en «Les dessins de Rodin pour *La Porte de l'Enfer*» [Los dibujos de Rodin para *La puerta del infierno*]<sup>7</sup> para estudiar los orígenes de la obra. Es el primero en señalar que los dibujos llamados «negros» no están necesariamente relacionados con el *Infierno*, ni todos destinados a la *Porte*; plantea la hipótesis de que algunos folios podrían ser anteriores a 1880 y Rodin los habría aprovechado para sus estudios. Judith Cladel,

<sup>1</sup> Marx 1907, p. 9.

<sup>3</sup> Anónimo 1882b, Thurat 1883.

<sup>6</sup> Bénédite 1921.

<sup>2</sup> Anónimo 1882a, Henley 1883, Cartwright 1884; sobre el papel de William E. Henley, jefe de redacción del *Magazine of Art*, véase Le Normand-Romain 2006.

<sup>4</sup> Mirbeau 1885a.

<sup>5</sup> Dargenty 1886.

<sup>7</sup> Grappe 1932.

que había sido gran amiga del artista, examina más bien los archivos y sobre todo la correspondencia para proponer una visión íntimamente informada en *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue* [Rodin, su vida gloriosa y desconocida]<sup>8</sup>.

Una generación después hay una segunda fase de perspectiva histórica, protagonizada por varios investigadores que no han conocido a Rodin. Los más importantes, además, no son franceses: Albert E. Elsen, en Estados Unidos, y Adolf Schmoll *genannt* Eisenwerth, en Alemania, dominan los estudios rodinianos durante las décadas 1950-1990. El primero dedicó su tesis a *La Porte de l'Enfer*<sup>9</sup> y de ella extrajo un libro publicado en 1960, que es la primera publicación de gran amplitud sobre este asunto<sup>10</sup>. El segundo, que se interesó mucho por los temas del fragmento y lo inacabado, publicó una serie de textos que tratan de proponer una lectura coherente de *la Porte*<sup>11</sup> —intentos loables que han hecho avanzar nuestros conocimientos, aunque, en realidad, son más sistemáticos que el espíritu de Rodin.

Varias exposiciones basadas en verdaderas investigaciones y acompañadas por la publicación de un catálogo científico<sup>12</sup> también fueron hitos importantes: en 1979, en Berlín Este, por iniciativa de Claude Keisch; en 1981, en Washington, bajo la dirección de Albert E. Elsen; en 1986, en Londres, donde Catherine Lampert presentó por primera vez las inestimables fotografías de William Elborne; en 2001, en París, para la conmemoración de la Exposición de 1900; y por último en Londres y Zúrich en 2006, de nuevo bajo la dirección de Catherine Lampert, asociada con Antoinette Le Normand-Romain, que aportó al proyecto el fruto de su enorme labor realizada durante diez años en el museo.

Además de estos grandes hitos se podrían mencionar muchas otras publicaciones<sup>13</sup>, que están reseñadas en la bibliografía del presente volumen; pero ya es hora de entrar en el meollo del asunto, empezando por el documento oficial a partir del cual empezó todo.

#### Circunstancias de un encargo

Las circunstancias del encargo de *La Porte de l'Enfer* están marcadas por los debates en torno a la creación de un museo de artes decorativas en Francia y al riesgo que corría el país de quedarse atrasado frente a sus vecinos en el sector de las industrias de lujo. Como bien señala Ruth Butler, Edmond Turquet, subsecretario de Estado del ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, estaba enzarzado en una pelea de poder con la Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie y quiso que el Estado, de alguna manera, marcara su acción tomando la iniciativa de un encargo<sup>14</sup>. Contra todo pronóstico, dicho encargo, oficializado por un decreto ministerial del 16 de agosto de 1880, puede calificarse de modesto, discreto y circunstancial. Modesto, porque la cantidad anunciada en el decreto es de apenas 8.000 francos, lo cual, más que a una puerta de bronce, corresponde a una estatua de personaje de tamaño natural, por ejemplo<sup>15</sup>. Discreto, además, porque no se convocó ningún concurso ni se le dio publicidad, hecho sorprendente tratándose de un proyecto concebido por un gobierno de la joven Tercera República. Las primeras menciones en la prensa datan de noviembre de 1881, justo antes<sup>16</sup> y justo después<sup>17</sup> de la caída del gobierno del primer ministro Jules Ferry, al que pertenecía Turquet. La segunda es incluso claramente irónica: «¡Y todavía no tenemos en Francia un museo nacional de artes decorativas! [...] ¡Lo único que se ha hecho con este fin es el encargo al Sr. Rodin de la puerta del futuro monumento! [...] Puede que algún día, después de la inauguración de la puerta, se decida levantar muros alrededor. Tal es, obviamente, la razón de este singular encargo que bien podría llegar a ser legendario». Encargo circunstancial, por último, porque la relación personal entre Rodin y Turquet tuvo mucho que ver (véanse pp. 92-95 y cat. 2). «Fuera del pequeño círculo de amigos íntimos de Rodin, nadie tenía la menor idea de la importancia del encargo que le había hecho Turquet»<sup>18</sup>, concluía Truman H. Bartlett en 1889.

<sup>8</sup> Cladel 1950, reedición del libro publicado en 1936, que fue la bibliografía de referencia hasta las de Frederic V. Grunfeld, publicada en 1987, y Ruth Butler, en 1993 (véase Butler 1998).

<sup>9</sup> Bajo la dirección de Meyer Shapiro, Columbia University, 1955.

<sup>10</sup> Elsen 1960; libro increíblemente anticuado, lleno de imprecisiones y afirmaciones tajantes, por suerte corregidas en la versión totalmente revisada de 1985, que sigue siendo una obra de referencia.

<sup>11</sup> Schmoll 1983 y Schmoll 1991.

<sup>12</sup> La exposición organizada en el Musée du Louvre por Cécile

Goldscheider en 1962-1963, *Rodin inconnu* [Rodin desconocido], tuvo el mérito de revelar varias obras inéditas (cats. 58-59), pero sin estudiarlas realmente.

<sup>13</sup> En especial Krauss 1977, que propone una interpretación muy «modernizadora» de *la Porte*; Ruiz-Gomez 2013, que ha encontrado interesantes paralelismos entre ciertas

figuras de *la Porte* y la iconografía en La Salpêtrière; y Gaudet 2014, que describe acertadamente *la Porte* como obra clave de la relación entre Rodin y los críticos de arte, aunque seguramente con una visión demasiado maniquea.

<sup>14</sup> Véase una buena explicación de esta situación en Butler 1998, p. 86-89.



fig. 3  
Manufacture Nationale de Sèvres y Auguste Rodin  
Vase antique chinois  
*L'Instruction*, 1880-1882 (detalle)  
[Jarrón chino antiguo *La instrucción*]  
Porcelana dura, alt. 35;  
diám. 15,50 cm  
Sèvres, Cité de la céramique  
(MNC 15534<sup>2</sup>)

#### Primeros esbozos, dibujados y modelados

*La Divina comedia* era ya una de las obras preferidas de Rodin. El artista, pese a haber tenido una escolaridad bastante mediocre, se había convertido en un lector voraz —es posible que un detalle del *Vase Antique chinois L'Instruction* [Jarrón chino antiguo *La Instrucción*], decorado por él para la Manufacture Nationale de Sèvres, sea una especie de autorretrato leyendo (fig. 3)—. A finales de la década de 1870 ya había creado dos figuras de Ugolino<sup>19</sup>, y el *Infierno* ya le había inspirado, sin duda, algunos dibujos; de modo que, en cuanto recibió el encargo, se enfrascó completamente en el trabajo. Incluso es probable que empezara sus esbozos antes incluso de la fecha oficial, ya que a primeros de julio de 1880 quedó «autorizado a ocupar en el almacén de mármoles, en el n.º 182 de la Rue de l'Université, el taller M con el señor Osbach»<sup>20</sup>.

A menudo se citan estas palabras del escultor recogidas veinte años después por un periodista: «He pasado un año entero con Dante, viviendo solo de él y con él, dibujando los ocho ciclos de su *Infierno* [...] Al cabo de un año me di cuenta de que esos dibujos, aunque reflejaban mi visión de Dante, no estaban lo bastante próximos a la realidad. Y empecé todo otra vez, [...] con mis modelos»<sup>21</sup>. Hay que tomarlas con prudencia, pues aunque es innegable que Rodin dibujó mucho durante el primer año de trabajo, de hecho empezó simultáneamente a modelar, como revela una carta que escribe a Turquet a primeros de octubre de 1880: «He hecho muchos dibujos y bocetos de barro que creo poder someter a su apreciación»<sup>22</sup>. En la misma carta pedía «un adelanto de la cuarta parte que [le] permita pagar los primeros gastos de armado del modelo», que le pagaron el 14 de octubre.

No sabemos exactamente qué tenía entonces Rodin para mostrar, pero es probable que el lote incluyera la primera y la segunda maqueta de *la Porte*, así como los dibujos de conjunto<sup>23</sup> (véanse fig. 7, p. 111; y cats. 5-6). En estas obras se ve una puerta dividida en cuarterones, cuyo número pasa de diez (como en *La puerta del Paraíso* [La puerta del Paraíso] de Lorenzo Ghiberti, cat. 10) a

<sup>15</sup> En la base de datos Arcade de los Archives Nationales se pueden encontrar varios encargos hechos en el mismo momento por una cantidad semejante. En 1881 el Estado pagó 6.000 francos a Rodin por la compra del *Saint Jean-Baptiste* [San Juan Bautista] de bronce.

<sup>16</sup> Anónimo 1881, un suelto totalmente lacónico en *L'Événement* del 11 de noviembre.

<sup>17</sup> Vachon 1881, en *La France* del 24 de noviembre.

<sup>18</sup> Bartlett 1889, p. 239.

<sup>19</sup> *Correspondance*, t. 1, n.º 15, 16, 17, 19 y 20 (marzo-abril de 1877).

ocho. Según la interpretación de Albert E. Elsen se trata de los ocho círculos del *Inferno*, si se considera que el primero no cuenta porque es el Limbo<sup>24</sup>. No parece muy probable, porque cuanto más se avanza en el relato de Dante más se desciende en los Infiernos y más se subdividen los círculos<sup>25</sup>. Es más, los castigos de los condenados varían dentro de cada una de estas subdivisiones, de modo que difícilmente habría podido sintetizar Rodin en una sola composición por círculo todo lo que describe Dante, a veces con gran detalle. El mayor de estos dibujos muestra una puerta sencilla (fig. 7, p. 111), pero otros indican que la idea se va complicando: en uno de ellos<sup>26</sup> (fig. 4) cada cuarterón está flanqueado por compartimientos más pequeños, verticales, también ellos con escenas concurridas; en los demás esos cuarterones laterales han pasado a ser montantes que enmarcan las hojas de la puerta.

Los compartimientos están ocupados por bajorrelieves cuya composición obedece al mismo principio: a los lados, unas figuras sentadas o de pie, de perfil; en el centro una muchedumbre y a menudo, en primer plano, una forma rectangular. Encontramos la misma organización en muchos folios que representan asambleas de hombres, condenados o «sombras». En varios dibujos los cuarterones están separados por elegantes follajes que recuerdan el carácter decorativo de la *Porte* (véanse fig. 7, p. 111; y cat. 9). Rodin había reunido en álbumes una documentación gráfica que nos indica algunas de sus fuentes. Por ejemplo, en una página de uno de estos álbumes vemos un detalle de la *Puerta del Paraíso* recortado y pegado junto a un detalle de los follajes de la verja de una capilla de la catedral de Prato<sup>27</sup>. A medida que *La Porte de l'Enfer* se va transformando, los elementos del vocabulario ornamental tradicional que contribuyen a animar su estructura (follajes, hojas de acanto, ménsulas y modillones) evolucionan, pero nunca desaparecen (cats. 91-97).

Al cabo de un año Rodin, evidentemente, no había dejado de dibujar; en mayo de 1883 aún podía explicar su método de trabajo con unos «estudios sobre la obra



fig. 4

Boceto para *La Porte de l'Enfer* [La puerta del Infierno], ca. 1880  
Lápiz de grafito y tinta sobre papel, 19,20 x 14,50 cm  
Anotación: «Jesus [...] Marie Joseph» (Véase nota 26.)

<sup>20</sup> Corresp. ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, carta del 1 de julio de 1880 (Archives du musée Rodin, en adelante AMR).

<sup>21</sup> Basset 1900.

<sup>22</sup> Carta de Rodin a Turquet, s. f. [octubre de 1881] (AN, F/21/2109). La carpeta Rodin F/21/2109 está sin localizar en los Archives Nationales desde 2013.

<sup>23</sup> Sobre estas maquetas dibujadas, véanse Le Normand-Romain 2008 y Blanchetière 2010.

<sup>24</sup> Elsen 1960, p. 65.

<sup>25</sup> El séptimo círculo, el de los violentos, tiene tres «recintos» (cantos XII a XVII); el octavo, de los fraudulentos, diez «fosas» (cantos XVIII a XXX); y el noveno, el de los traidores,

de Dante que trata de traducir en dibujos» a Léon Gauchez, director de la revista *L'Art*:

...antes de llegar al trabajo propiamente dicho debía intentar transformarme y obrar con la inspiración de ese formidable poeta; por eso en los dibujos se nota el esfuerzo, el tanteo [...], y si mis dibujos [...] no encajan todos en mi trabajo, por lo menos me han servido de preparación. No puedo pretender que todos mis dibujos se acaben modelando, pues una cosa es la armonía general y otra lo que se ha trabajado desde el punto de vista de la expresión pura [...]. La expresión, en el poeta, es siempre primitiva y escultórica, creo yo<sup>28</sup>.

Gauchez había escrito a Rodin el 21 de marzo de 1883: «He sabido por Dalou [...] que usted desearía ver sus dibujos reproducidos en *L'Art*, pero que por un exceso de delicadeza no osaba pedírmelo»<sup>29</sup>. Esta prestigiosa revista fue, por tanto, la primera que publicó una muestra de los dibujos «negros», mezclando estudios para la *Porte* con otros para Sèvres (véanse pp. 198-201) en una reseña del Salón de 1883 escrita por Gustave Dargenty, que presentaba a Rodin como la gran esperanza de la escultura francesa<sup>30</sup>. Algunos dibujos más se publicaron de vez en cuando, pero solo fueron realmente conocidos y admirados a partir de 1897, unos diez años después de que Rodin cerrara este corpus, gracias al mecenazgo de Maurice Fenaille, que sufragó un magnífico álbum editado por Goupil y prologado por Octave Mirbeau, *Les Dessins de Auguste Rodin*<sup>31</sup> (véanse pp. 40-42).

#### Evolución de la composición

Muy pronto, pero en absoluto de un modo lineal, Rodin tendió hacia una composición más unificada. En la tercera maqueta (cat. 15) aparecen un tímpano y unos montantes bien separados de las hojas; estas todavía tienen cuarterones esbozados, al menos en la parte alta, pero cada uno de ellos está dominado por un gran grupo: *Ugolin* [Ugolino]

cuatro zonas (cantos XXXII a XXXIV), cada una con su propio nombre: «Caina», «Antenora», «Tolomea» y «Judeca».

<sup>26</sup> Procedencia propuesta para este dibujo cuya localización actual es confidencial: compra de Kichizaemon Kishimoto a un conde irlandés en Francia, hacia 1919-1920; véase cat. exp. Shizuoka, Aichi 2001, n.º 176.

<sup>27</sup> Las otras fotografías reunidas en esta página representan el palacio Pitti y la luneta de la capilla Sixtina, *La serpiente de bronce*, por Miguel Ángel; cabe suponer que Rodin se trajo estas imágenes de su viaje a Italia en 1876.

<sup>28</sup> Carta de Rodin a Léon Gauchez, 13 de mayo de 1883

y *Paolo et Francesca* [Paolo y Francesca], mientras que en el centro del tímpano el antecesor del *Penseur* [El pensador] forma con ellos un triángulo que estructura el conjunto. Esta figura sentada debía desempeñar un papel primordial: para Léon Maillard, autor de la primera biografía de Rodin (publicada en 1899, y por tanto antes de que *Le Penseur* se convirtiera en una obra famosa), esta «estatua es como el pensamiento general de la obra. Toda la unidad decorativa, tanto la de la cima como la de los paneles y los montantes, converge hacia ella. Este centro ideal remata el gran despliegue escultórico»<sup>32</sup>.

El 20 de octubre de 1881 Rodin escribió al subsecretario de Estado del ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para anunciar: «Necesito al menos tres años para acabar esta obra; tendrá como mínimo 4,50 de alto por 3,50 de ancho y, además de los bajorrelieves, incluirá muchas figuras casi exentas, más dos figuras colosales a cada lado». En el Salón, seis meses antes, había expuesto una gran figura esculpida probablemente el año anterior, un auténtico homenaje a Miguel Ángel titulado *La Création de l'homme* [La creación del hombre], o *Adam* [Adán] (cat. 27). Concibió la idea de darle una pareja, por supuesto *Ève* [Eva] (cat. 28), y colocarlos a ambos lados de su *Porte*: al fin y al cabo los antepasados de la humanidad, ausentes en el *Inferno* de Dante, son el origen de todos los pecados de su progenitura. Varios croquis representan una puerta flanqueada por dos figuras (véase fig. 8, p. 130), pero da la impresión de que Rodin, durante algún tiempo, también pensó en colocarlas encima de la *Porte* (cat. 9). Dos autores serios, Rainer Maria Rilke y Georg Treu, apuntaron en 1903 en este sentido, pero refiriéndose solo a *Ève*: «Al principio estaba destinada a coronar *La Porte de l'Enfer*; temblorosa, esconde la cara tras los brazos encogidos para no ver el abismo de sufrimiento que se abre a sus pies»<sup>33</sup>.

Este proyecto no acabó de concretarse, sobre todo porque Rodin no terminó su *Ève* (véase p. 130), pero volvió a plantearse esta disposición en 1897 y hacia 1910

(Viena, Österreichisches Staatsarchiv); véanse Wagner 1956, p. 586, y copia en los AMR.

<sup>29</sup> Corresp. Gauchez (AMR), carta del 21 de marzo de 1883.

<sup>30</sup> Dargenty 1883.

<sup>31</sup> Mirbeau 1897; véase cat. exp., Burdeos 1996.

<sup>32</sup> Maillard 1899, p. 81.

<sup>33</sup> Treu 1903; la fórmula, más o menos, se encuentra en Rilke 1903, pp. 36-37.

<sup>34</sup> Véase Le Normand-Romain 1999, figs. 20 y 21, pp. 26-27.

(véase fig. 7, p. 44), como muestran varios croquis<sup>34</sup>. Varios museos del mundo han adoptado una presentación de la *Porte* acompañada de *Adam* y *Ève*, que Albert E. Elsen aprobaba<sup>35</sup> y él mismo se encargó de que estuviera en el Cantor Arts Center de la universidad de Stanford. No cabe duda de que la obra sale ganando en equilibrio, pues la composición forma un triángulo con *Les Trois Ombres* [Las tres sombras] (cat. 33) en el vértice superior. No sabemos exactamente cuándo apareció este grupo<sup>36</sup>. Mirbeau no lo menciona en 1885, a diferencia de Félicien Champsaur, que alude a él de entrada en enero de 1886: «Dominándolo todo, tres personajes parecen encarnar la frase a la que señalan, escrita en el frontón: *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate* [¡Perded cuantos entráis toda esperanza!]<sup>37</sup>. Es improbable que Rodin hubiera puesto nunca esa inscripción en su *Porte* (y además en italiano...), pero el autor se refiere aquí a la puerta de entrada al Infierno que describe Dante (canto III). Estas *Ombres* obedecen a una iconografía compleja que bebe de varias fuentes plásticas y se inspira, sin duda, en varios pasajes del *Infierno*<sup>38</sup>.

#### Primer montaje de la *Porte*

A finales de 1881 Rodin mandó construir un gran armazón de madera<sup>39</sup> para colocar los grupos y las figuras que llevaba más de un año modelando. Lo vemos en algunas fotografías tomadas en 1882 (cat. 19), y uno de los primeros periodistas autorizados a visitar el taller en abril de 1882 habla de las «obras maestras cubiertas de lienzos húmedos y una enorme caja de madera que llega hasta el techo y ocupa todo el suelo [...]». Rodin os contesta tranquilamente: «¡Es mi puerta!» [...]. En el Salón del año que viene todos se sentirán pequeños al lado de esta obra grandiosa<sup>40</sup>. No hubo tal, sin embargo, pues aunque el escultor trabajaba deprisa, también le gustaba reflexionar, probar varias soluciones, dar marcha atrás, y estos titubeos a veces se prolongaban. Antes de septiembre de 1882 escribió al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes: «La puerta que estoy haciendo es de un tamaño

muy grande, y ahora que tengo que producirla completa, a partir de los estudios especiales de dibujo y escultura que he hecho de las partes principales, ya no dispongo en el taller donde me encuentro del espacio que me resulta absolutamente indispensable»<sup>41</sup>. En enero de 1883 pudo ocupar otro taller, al que se sumó otro más en 1890 después de recibir el encargo del *Monument à Victor Hugo* [Monumento a Victor Hugo].

Para que le pagaran una parte de lo que le debían, Rodin solicitó varias veces que un inspector de Bellas Artes acudiera a verificar el trabajo realizado. Así se hizo en octubre de 1880, a lo que siguió un pago de 2.700 francos<sup>42</sup>. Un año después otro decreto ratificó el encargo de *Adam* y *Ève*, con lo que el monto del encargo ascendió a 18.000 francos<sup>43</sup>. En enero de 1883 tuvo lugar la primera inspección cuyo informe ha llegado hasta nosotros<sup>44</sup>: Roger-Ballu declaraba en él que «el trabajo ya hecho justifica plenamente la petición del Sr. Rodin y [...] estima que puede ponerse ya a su disposición una suma de 3.000 francos». Solo había encontrado «en el taller del artista pequeños grupos aislados, que retiraban envueltos en lienzo húmedo» y lamentaba no haber podido «ver todos esos grupos colocados en su sitio». No obstante, su conclusión era: «En este joven escultor hay una originalidad y un poder de expresión atormentada realmente asombrosos». Rodin cobró el 27 de enero un segundo anticipo de 3.000 francos.

Varios meses después, en noviembre de 1883, Roger-Ballu volvió y pudo juzgar mejor la composición: «[Rodin] modela, pieza a pieza, copiando del natural, sus pequeñas figuras, y después las ajusta en el conjunto y las sitúa en los grupos de los paneles de la puerta. Creo que la composición será portentosa»<sup>45</sup>. En febrero de 1884 el escultor acudió a sus contactos y rogó a su amigo Jules Dalou que diera su opinión sobre la *Porte*: «Tengo la profunda convicción de que va a ser una de las obras de arte más bellas de este siglo y quizá la más original. En cuanto a la cantidad que se ha asignado para esta obra, usted sabe tan bien como yo que es muy modesta, no solo teniendo en cuenta los gastos considerables que acarrea

<sup>35</sup> Elsen 1981a, n. 12, p. 78.

<sup>36</sup> Véanse cat. exp. Quimper 2010 y especialmente Le Normand-Romain 2010.

<sup>37</sup> Champsaur 1886; su descripción de la *Porte* es, en gran medida, un plagio de la de Octave Mirbeau; sobre este autor fantasioso y a veces

poco recomendable véase Keshavjee 1997.

<sup>38</sup> Querer limitarlas a una iconografía simple está destinado al fracaso; véase Audeh 1999.

<sup>39</sup> Factura del carpintero Guichard (AMR), 6 de enero de 1882.

<sup>40</sup> Anónimo 1882b, en *L'Art populaire* del 30 de abril.

<sup>41</sup> *Correspondance*, t. I, n.º 36; con una nota sobre los talleres de Rodin, n. 3, p. 56; véase también Le Normand-Romain 2009b.

<sup>42</sup> Certificado de pago, 14 de octubre de 1880 (AN, F/21/2109).

<sup>43</sup> Decreto ministerial del 31 de octubre de 1881 (AN, F/21/2109).

<sup>44</sup> Informe del 23 de enero de 1883 (AN, F/21/2109).

<sup>45</sup> Informe del 13 de noviembre de 1883 (AN, F/21/2109).

<sup>46</sup> Carta de Jules Dalou al subsecretario de Estado del ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 29 de febrero de 1884 (AN, F/21/2109).

fig. 5

Fernand Paillet  
Portrait-charge de Rodin, 1884  
[Caricatura de Rodin]  
Lápiz, pluma y acuarela, 50,60 × 34 cm  
Sèvres, Cité de la céramique  
(Bibliothèque de la Manufacture)



la escultura, sino también el gran valor artístico de este hermoso trabajo»<sup>46</sup>. Por entonces Rodin había cambiado de categoría en la jerarquía artística, y la *Porte* era la principal razón de su éxito, como revela esta caricatura amistosa dibujada por un compañero suyo de Sèvres (fig. 5): Rodin, en 1884, era ya «el que vuelve del Infierno»<sup>47</sup>.

#### Tribulaciones de un encargo de fundición

En junio de 1884 Rodin escribió a la administración de Bellas Artes: «La puerta decorativa [...] ha llegado a un punto en que debo ponerme de acuerdo con el fundidor (cera perdida) para que alternemos nuestro trabajo y lo hagamos más deprisa»<sup>48</sup>. Solicitaba, por consiguiente, el encargo de la fundición, precisando: «La cera perdida para este trabajo muy detallado tiene la ventaja de ser más barata y de conservar todo el calor de la escultura». Es probable que en esta época estuviera influido por Dalou, ferviente propagandista de la fundición a la cera perdida<sup>49</sup>, y sabemos que mandó ejecutar varias obras con esta técnica a los fundidores Pierre Bingen y Eugène Gonon (véase fig. 1, p. 208). Son los mismos a los que hizo competir para la ejecución en bronce de *La Porte de l'Enfer*, y el primero se la quedó con un presupuesto de 35.000 francos<sup>50</sup>. El 8 de agosto el monto del encargo se elevó a 25.000 francos y Rodin cobró otro anticipo el día 12, de 2.500 francos<sup>51</sup>.

El 11 de diciembre de 1884 volvió a escribir al ministro para pedir que se encargara la fundición; su carta adjuntaba una recomendación prestigiosa, escrita por Jules Ferry: «Sería lamentable dejar a medio camino una obra tan considerable»<sup>52</sup>. Rodin recibió dos anticipos más el 14 de enero y el 20 de julio de 1885, fecha en la que afirmaba que «el modelo de escayola estará terminado en unos seis meses»<sup>53</sup>.

El 20 de agosto un decreto abrió un crédito de 35.000 francos sobre los trabajos de arte con vistas a la fundición<sup>54</sup>. Este crédito, renovado año tras año, provocaría una polémica incluso después de que fuera suprimido en 1904 (véase más adelante, p. 65).

<sup>47</sup> Champsaur 1886.

<sup>48</sup> Carta de Rodin al ministro Armand Fallières, 25 de junio de 1884 (AN, F/21/2109).

<sup>49</sup> Sobre este asunto véase Lebon 2012.

<sup>50</sup> Véanse los presupuestos de los fundidores y los vaciadores (AN, F/21/2109).

<sup>51</sup> Decreto ministerial del 8 de agosto y nota del 22 de agosto de 1884 (AN, F/21/2109).

<sup>52</sup> Carta de Rodin al ministro Armand Fallières, 25 de junio de 1884 (AN, F/21/2109).

<sup>53</sup> Certificados de pago del 14 de enero y el 20 de julio de 1885; carta de Rodin al ministro, 20 de julio de 1885 (AN, F/21/2109).

Composición narrativa y posterior descomposición

Mientras tanto Rodin había aceptado que el crítico Octave Mirbeau publicara la primera descripción global de su *Porte* en febrero de 1885. Así era, a grandes rasgos:

«Encima del capitel de la puerta, en un panel ligeramente excavado en bóveda, aparece Dante muy saliente y totalmente separado del fondo, revestido de bajorrelieves que representan la llegada a los Infiernos. [...] Los batientes de la puerta están divididos en dos paneles, cada uno separado por un grupo, formando una especie de aldaba. En el batiente derecho, Ugolino y sus hijos; en el izquierdo, Paolo y Francesca de Rímimi. [...] Por debajo de estos dos grupos, más bajorrelieves, en los que sobresalen unas máscaras del dolor. A lo largo del río de cieno galopan unos centauros, llevando cuerpos de mujeres que se debaten, se revuelcan y se retuercen sobre las grupas encabritadas [...]. Los montantes también están hechos de bajorrelieves admirables; el de la derecha expresa los amores malditos que se enlazan siempre y no se sacian jamás; el de la izquierda, el limbo, donde se ven, en una suerte de vapor misterioso, volteretas de niños mezclados con horribles figuras de viejas»<sup>55</sup>.

Para verlo más claro hay que colocar estos elementos en el orden del texto del *Inferno* y añadirles una precisión que debemos únicamente al periodista estadounidense Truman H. Bartlett: «El tímpano de la *Porte*, delante del cual Dante se sienta en silencio, contiene dos asuntos: *L'Arrivée* a su derecha y *Le Jugement* a su izquierda». Entonces se puede proponer la composición siguiente, haciendo que la mirada siga un recorrido narrativo:

- *Les Limbes* [El Limbo], montante de la izquierda (cats. 62-63), primer círculo de los Infiernos, canto IV.
- *L'Arrivée aux Enfers* [La llegada a los Infiernos], parte izquierda del tímpano (fig. 6, p. 165), canto V.
- *Le Jugement* [El juicio], parte derecha del tímpano (cat. 92), canto V.

- *Le Cercle des amours* [El círculo de los amores], montante de la derecha (cats. 64-65), segundo círculo de los Infiernos, canto V.

Por último, cada hoja estaba ocupada (o habría debido estarlo) por un grupo que representaba uno de los dos episodios más famosos de la *Divina comedia*, el de *Paolo et Francesca*, que domina el principio del *Inferno*, y el de *Ugolin*, que está en el último círculo. Esta hipótesis es coherente con la idea de que al principio el *Penseur* representaba a Minos: su posición entre *L'Arrivée aux Enfers* y *Le Jugement* es la que corresponde al juez infernal, comparable a la de Cristo presidiendo el Juicio Final que vemos en el centro de los tímpanos románicos. Varios indicios apuntan en este sentido, tanto en Mirbeau como en Bartlett (véase p. 118), y un visitante ilustrado del taller de Rodin, en 1891, menciona «su gran *Porte de l'Enfer*, coronada por la figura de Satanás»<sup>56</sup>. Como la polisemia era una regla primordial del artista, no está de más recordar que en 1882 también decía que esta figura era una imagen de Dante<sup>57</sup> y que el título *Le Penseur* apareció en la misma fecha (véanse pp. 209-210).

Cabe suponer que Rodin ya había renunciado a una lectura tan lineal de su *Porte* cuando recibió a Mirbeau, ya que este mezcla sus componentes. El escultor, que de todos modos nunca dio la menor clave de lectura de su obra maestra, fue aún más lejos, pues oscureció deliberadamente toda lógica narrativa a medida que se alejaba de la inspiración dantesca (véanse pp. 159-162). Rompió este orden recomponiendo los bajorrelieves laterales, con inversión de las mitades superiores e inferiores (cats. 62-65), de modo que hoy no representan realmente ni *Les Limbes* ni *Le Cercle des amours*. En las fotografías tomadas en el taller de Rodin en abril de 1887 (fig. 6) se puede ver que los bajorrelieves tienen ya el aspecto que hoy conocemos, con una salvedad: el grupo *Je suis belle* [Soy bella] todavía no se ha incluido en la parte superior del de la derecha. En cuanto al tímpano, en la fotografía publicada en febrero de 1888 en la revista *L'Art français*<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Decreto ministerial del 20 de agosto de 1885 (AN, F/21/2109).

<sup>55</sup> Mirbeau 1885a.

<sup>56</sup> Byvanck 1892, p. 8.

<sup>58</sup> Javel 1888.

<sup>57</sup> Anónimo 1882a (seguramente, Henley), en *The Magazine of Art*: «The subjects are Dantesque, and include an ideal portrait of the poet himself»; Henley 1883, idem: «a superhuman Dante».

fig. 6

William Elborne  
*La Porte de l'Enfer dans l'atelier de Rodin*,  
abril de 1887  
[La puerta del Infierno en el taller de Rodin]  
Tres copias en gelatina de plata, 16,50 × 21,50 cm  
aproximadamente cada una  
Colección particular, Gran Bretaña



(fig. 2) se ve que Rodin ha ocultado los relieves del fondo, añadiendo por delante muchas figuras de bulto redondo (véase cat. 92). El perfume de *Las flores del mal* ya había prevalecido sobre las visiones del *Infierno*.

1889: ¿una última oportunidad?

Una de las grandes cuestiones que intrigaban a los críticos desde que tuvieron conocimiento de la *Porte* —hacia 1882, los más precoces—<sup>59</sup> era saber cuándo se decidiría Rodin a mostrarla. Con motivo de la exposición en la galería Georges Petit (véase p. 160), Gustave Geffroy hablaba de «esa puerta de museo, comparable con las más bellas obras, que presentará el año que viene, esperemos, [...] el eminente y osado proyecto de un infierno poblado por los dolores humanos»<sup>60</sup>. Y el mismo, al año siguiente: «Esta puerta, esculpida por adelantado para un monumento que no existe y que necesitaría un gran arquitecto, está ya casi terminada. Rodin ha adoptado la disposición definitiva y ha empezado a emplazar las figuras»<sup>61</sup>. Roger Marx, más realista, estimaba que la *Porte* «ya le ha llevado a su autor varios años de trabajo e imagino que seguramente no aparecerá hasta la Exposición de 1889»<sup>62</sup>. Marcel Fouquier, en enero de 1888, se decía bien informado: «La obra no estará acabada antes de varios meses, y Rodin no desea que se hable de ella mientras no se la pueda juzgar tal como la ha querido y la ha hecho».

Poco después, en marzo de 1888, el proyecto de instalación del Musée des Arts Décoratifs en el antiguo palacio de la Cour des Comptes fue abandonado<sup>63</sup> y se pensó en instalar las colecciones de la Union Centrale des Arts Décoratifs «en el pabellón de Marsan, que le cedería el Estado»<sup>64</sup>. A Rodin seguramente no le desagradó este retraso del plazo de entrega de su modelo. Durante algún tiempo pensó en mostrar su *Porte* con motivo de la Exposición Universal de 1889, pero luego renunció. Prefirió acabar el monumento de *Les Bourgeois de Calais* [Los burgueses de Calais] para presentarlo en la gran exposición que organizó con su amigo Claude Monet en la galería Georges Petit<sup>65</sup>. Sin embargo, *La Porte de l'Enfer* estuvo muy presente en los artículos que se publicaron

con motivo de esta exposición, y los críticos hablaron largo y tendido del carácter preponderante de la influencia baudelairiana, ya bien patente (véanse pp. 158-162). Aunque el pintor sueco Allan Österlind hizo este año una bonita acuarela de Rodin trabajando al pie de su *Porte* (fig. 7), la verdad es que la gran fase de creación de los años 1880 ya estaba tocando a su fin.

#### El misterio de 1900

La *Porte* permaneció en el taller durante la década siguiente, y la vemos aparecer en el fondo de algunas fotografías de Eugène Druet tomadas hacia 1897. Entonces se encontraba en el estado que conocemos hoy, con muy pocas variantes: por ejemplo, en una de las fotos (cat. 152), a lo largo de la hoja izquierda, hacia el exterior, se distingue una especie de tablilla con la estatuilla conocida como *Le Jour* [El día] detrás de un bronce de la gran *Iris*. En 1898 Rodin se decidió por fin a mostrar la *Porte* en público en la Exposición Universal de 1900, y así se lo comunicó al crítico Henri Frantz, quien dice que «el sueño del artista es tener los montantes en mármol y las dos hojas en bronce. Se puede imaginar el espléndido efecto decorativo de la combinación de estos dos materiales»<sup>66</sup>.

De momento Rodin se conformó con el yeso, lo que requería un gran esfuerzo de preparación, porque la *Porte* tenía una historia de más de quince años y muy agitada (véanse pp. 247-248). La inauguración de la exposición se aplazó y es probable que la dificultad del trabajo con la *Porte* tuviera algo que ver. Cuando por fin el público pudo entrar en el pabellón erigido en la Place de l'Alma, se llevó una sorpresa monumental: la ansiada *Porte de l'Enfer* se presentaba incompleta, sin sus figuras y sin sus grupos más destacados, a excepción de *Les Trois Ombres* (véase cat. 153). Los primeros artículos que se publicaron en la prensa no lo reseñaron y describieron la *Porte* tal como aparecía en el pequeño catálogo encargado por Rodin para acompañar a su gran retrospectiva<sup>67</sup>. Para él había mandado varias ilustraciones, entre las que estaba el



fig. 7  
Allan Österlind  
Portrait de Rodin dans son atelier  
[Retrato de Rodin en su taller], 1889  
Acuarela, 73 × 51,50 cm  
Helsinki, Ateneum Art Museum  
(legado de H. F. Autell Bequest)

tímpano de la *Porte* con sus figuras. Cabe suponer, por tanto, que la intención de Rodin era presentar una obra completa y que una combinación de motivos materiales y estéticos lo llevaron a renunciar (véase p. 248).

Algunos, no obstante, reaccionaron como el joven poeta y crítico Fagus, que decidió escribir una carta a Rodin para expresarle su desconcierto en términos muy certeros: «Desde luego, vistas desde el extremo de la sala, las piezas suprimidas, *Ugolin*, *Francesca da Rimini*, etc., parecían inútiles [...]. Pero los desesperantes, *Le Penseur*, parece que se obstinan en faltar. ¿Por qué? Tenían una función arquitectónica y como moral. [...] ¡Ah! Lo ideal (irrealizable) sería, ¿no es cierto?, las dos puertas, la antigua y la nueva, una al lado de otra, confrontadas»<sup>68</sup>. Muy pocos

se atrevieron a comentar algo en la prensa, pero un crítico belga deploró que Rodin expusiera, «en un inmenso armazón de escayola, algunas figuras rodeando vacíos», y aprovechó para elogiar los méritos de Jef Lambeaux: «Mientras que *La Porte de l'Enfer* sigue siendo un proyecto, *Les Passions humaines* [Las pasiones humanas] existen, obra colosal y decisiva»<sup>69</sup> (véanse fig. 12, p. 22, y p. 23).

Al parecer André Fontainas y Anatole France fueron los únicos que examinaron la obra para comentarla tal como era. No obstante, parece difícil que de sus textos se pueda extraer el argumento de que Rodin «supera entonces los límites de lo figurativo y es el primero que se adentra en el ámbito de la pura abstracción»<sup>70</sup>. En efecto, si bien es cierto que Fontainas admiraba «el

<sup>59</sup> Anónimo 1882b, véase n. 39.

<sup>64</sup> Anónimo 1888.

<sup>60</sup> Geffroy 1886.

<sup>65</sup> Véase cat. exp. París 1989-1990; Butler 1998, p. 134, juzga severamente esta decisión.

<sup>61</sup> Geffroy 1887.

<sup>62</sup> Marx 1886.

<sup>63</sup> Anónimo 1888, en *L'Artiste*; esta idea se había propuesto en 1882, véase Butler 1998, n. 4, p. 314.

<sup>66</sup> Frantz 1898, p. 276; traducción nuestra.

<sup>67</sup> Cat. exp. París 1900, escrito por Arsène Alexandre; la reseña de la *Porte* reunía elementos de la descripción publicada por Geffroy en el catálogo de la exposición Monet-Rodin de 1889.

<sup>68</sup> Corresp. Fagus (AMR), carta del 1 de junio de 1900; publicada en Fagus 1934, n.º 1.

<sup>69</sup> GVZ 1900.

<sup>71</sup> Fontainas 1900.

<sup>70</sup> Le Normand-Romain 2007, p. 612.

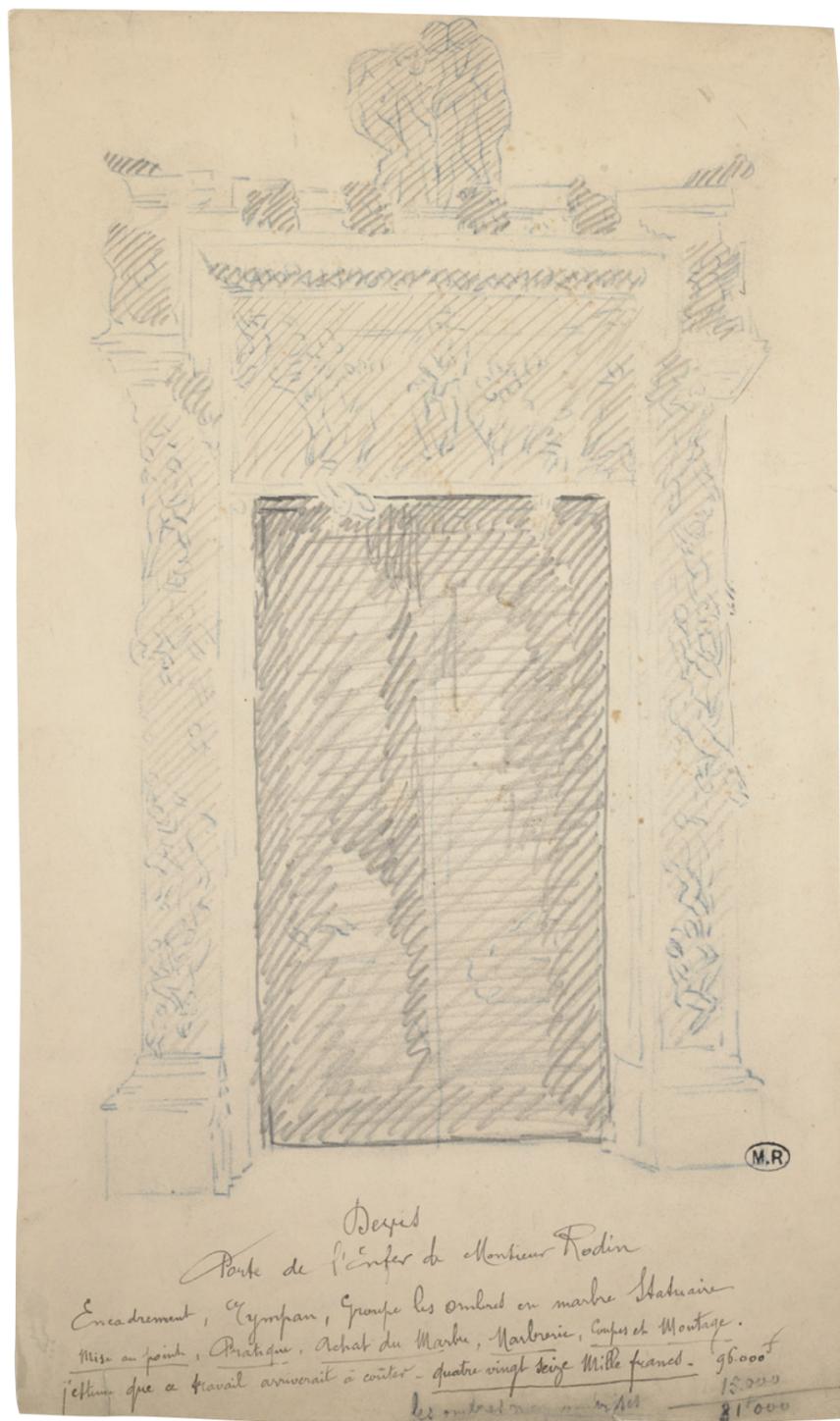


fig. 8

Anónimo  
*La Porte de l'Enfer en marbre et bronze*,  
 1898 o 1908-1910 (?)  
 [La puerta del Infierno en mármol y bronce]  
 Lápiz de grafito y lápiz azul sobre papel,  
 39,80 x 23,60 cm  
 París, Musée Rodin (D.07637)

esplendor palpitante de la composición» y la «superficie llena de huecos y bultos», no era menos consciente de que aún hacían falta unas «figuras que detallarán, una a una, su sentido, y no están colocadas»<sup>71</sup>. France, por su parte, también estima que «en el estado en que se encuentra ahora [...], sus batientes despojados de las figuras en alto relieve que deberían aplicárseles, es una obra de un sentido profundo y una expresión poderosa», pero la continuación del texto muestra que su análisis no se refería únicamente a las meras cualidades plásticas de la *Porte*. Sus observaciones eran más bien de orden iconográfico y moral: «El Infierno de Rodin no se parece más al Infierno de Dante que el pensamiento de nuestro tiempo al del siglo XIII. [...] Allí ya no hay demonios, a no ser que los demonios se escondan dentro de los condenados»<sup>72</sup>.

#### La Porte de l'Enfer después de 1900

Rodin no consideraba que ese estado desguarnecido fuese el definitivo, o el ideal, y varios hechos revelan que tuvo intención de reanudar el trabajo. En febrero de 1901 se vio obligado a dejar libre el emplazamiento que ocupaba su pabellón en la Place de l'Alma, y la *Porte* fue transportada a Meudon, pero desconocemos cómo se almacenó allí<sup>73</sup>. Más adelante la subieron de nuevo al taller de la Rue de l'Université, como muy tarde en el transcurso de 1904, y en una fotografía tomada en noviembre con motivo de la visita de unos parlamentarios británicos vemos, por ejemplo, que Rodin había vuelto a colocar los bajorrelieves llamados *Masque de la pleureuse et centaures* [Máscara de la llorona y centauros] en la parte inferior de las hojas (cats. 58-59; y véase también cat. 156). Por entonces la prensa solo hablaba de la *Porte* muy de cuando en cuando,

y a veces con tintes polémicos: con su seudónimo *Paul Leroi*, Léon Gauchez vapuleaba regularmente a Rodin en *L'Art*, después de haberlo apoyado en la década de 1880 (véase p. 57): «El Sr. Rodin, tan carente de gusto como de imaginación creadora, es completamente incapaz de hacer un monumento de conjunto [...]. Su *Porte* dista mucho de estar terminada, pero es una abundante fuente de ingresos gracias a la explotación de varios fragmentos»<sup>74</sup>. En una verdadera incriminación titulada «Comptes éloquents!» [Cuentas elocuentes!]<sup>75</sup> confeccionó una lista de los pagos que había recibido el artista por los encargos que no había entregado: «Termine o no su *Porte* el Sr. Rodin, el arte quizá no se pierda gran cosa. Pero [...] los buenos de los contribuyentes sí que perderán». No en vano el 24 de febrero de 1904 se revocó el decreto de encargo de la fundición<sup>76</sup>.

En torno a 1908-1910 Rodin todavía acarició el proyecto de acabar su *Porte*, mandarla ejecutar en bronce y en mármol (fig. 8) y colocarla en la capilla del antiguo seminario de Saint-Sulpice, acompañada de frescos con representaciones del Paraíso (véase p. 212). Hizo varias pruebas de pinturas sobre panel enlucido con la ayuda de los pintores Henri Charlier, Jeanne Bardey y probablemente Marie Cazin<sup>77</sup>, pero una vez más el proyecto no tuvo continuidad. Antes de 1912 *La Porte de l'Enfer* se volvió a transportar a Meudon, al pabellón del Alma montado en la finca de Rodin<sup>78</sup>. Algunas de las últimas fotografías que nos han llegado de él lo muestran al pie de su *Porte*, en 1917, un anciano fatigado rodeado de sus familiares delante de la gran obra de su vida, inacabada pero tan llena de todo lo que le había permitido crear (cat. 156). Lo que sigue son asuntos de museos, ya no de artista (véanse pp. 248-249).

<sup>72</sup> France 1900a, en *Le Figaro* del 7 de junio y después en France 1900b y France 1903.

<sup>73</sup> Corresp. Autin, transportista (AMR), memoria del 28 de mayo de 1901.

<sup>74</sup> Leroi 1903a.

<sup>75</sup> Leroi 1903b.

<sup>76</sup> Decreto del 24 de febrero de 1904 (AN, F/21/2109).

<sup>77</sup> Véanse sus correspondencias respectivas (AMR), en torno a 1910-1912; el Musée Rodin conserva 15 paneles pequeños pintados al fresco. Véase también Jeanneau 1912.

<sup>78</sup> Estaba en el taller de la Rue de l'Université en 1907, como se ve en una fotografía del fondo Vizzavona (RMN, VZD5101). Guillemot 1911 la describe aún en el almacén de mármoles, pero no es seguro que este testimonio sea fiable. Gracias a Butterworth 1912 sabemos que en esta fecha se encontraba en Meudon.