Trabajo fin de Grado

Camille Claudel

LA AFIRMACIÓN DE UNA OBRA PROPIA



Margarita Worcel de Pedro

Tutora: Carme Narváez Cases

Curso: 2025-2026

Grado en Historia del Arte

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Camille Claudel

LA AFIRMACIÓN DE UNA OBRA PROPIA

La escultura es una pasión vehemente
que la posee por completo.

Mathias Morhardt



EL VALS
Camille Claudel, c.1893, bronce, Musée Rodin, París.

Contribución del TFG a la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS)

El presente Trabajo de Fin de Grado se vincula principalmente con dos Objetivos de Desarrollo Sostenible: la educación de calidad (ODS 4) y la igualdad de género (ODS 5). En primer lugar, contribuye al ODS 4 al ampliar el conocimiento sobre la historia del arte, mediante el estudio documentado de la vida, obra y recepción crítica de Camille Claudel. A través del análisis de su trayectoria y de algunas de sus esculturas más significativas, el trabajo favorece una lectura más completa y reflexiva de una artista fundamental dentro de la escultura de finales del siglo XIX.

En segundo lugar, se vincula con el ODS 5, puesto que permite analizar las dificultades que encontraron muchas mujeres artistas para poder acceder a una formación de calidad, obtener reconocimiento y desarrollar una carrera autónoma dentro de un sistema artístico dominado mayoritariamente por hombres.

De este modo, el TFG contribuye a visibilizar la aportación de Camille Claudel a la historia del arte y a valorar su producción escultórica desde su propio desarrollo formal y artístico, atendiendo a la construcción de una trayectoria cada vez más autónoma.

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la vida y obra de Camille Claudel, prestando especial atención tanto a la evolución de su producción escultórica como a la construcción de una trayectoria artística propia. El trabajo parte de su formación, pasando por sus primeros años en París y por su relación con Auguste Rodin para de esta manera poder situar el contexto en el cual se desarrolló su carrera. A partir de ahí, se estudia cómo Claudel fue configurando un lenguaje cada vez más autónomo, desde sus primeras obras hasta sus composiciones de madurez. También se abordan las dificultades personales, económicas y profesionales que marcaron su última etapa, aunque sin situarlas como el eje principal de su trayectoria. De este modo, el trabajo busca comprender a Camille Claudel como una escultora con una aportación propia dentro del arte de finales del siglo XIX.

Palabras clave: Camille Claudel, Auguste Rodin, autonomía artística, escultura francesa, mujeres artistas, Eugène Blot, bronce, Salón, Estado francés, recepción crítica.

Abstract

The aim of this dissertation is to analyse the life and work of Camille Claudel, paying particular attention both to the development of her sculptural production and to the construction of an artistic trajectory of her own. The study begins with her training, her early years in Paris and her relationship with Auguste Rodin, in order to situate the context in which her career developed. From there, it examines how Claudel gradually shaped an increasingly autonomous language, from her early works to her mature compositions. The personal, financial and professional difficulties that marked her final period are also addressed, although without placing them at the centre of her trajectory. In this way, the dissertation seeks to understand Camille Claudel as a sculptor with a distinctive contribution to the art of the late nineteenth century.

Keywords: Camille Claudel, Auguste Rodin, artistic autonomy, French sculpture, women artists, Eugène Blot, bronze, Salon, French State, critical reception.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación y justificación del tema 7
1.2. Metodología 8
1.3. Objetivos 9
1.4. Estado de la cuestión 9

2. CONTEXTO BIOGRÁFICO DE CAMILLE CLAUDEL

2.1. Entorno familiar e infancia 16
2.2. Formación e inicios artísticos 17
2.3. Primeros años en París 18
2.4. Crisis personal e internamiento 19

3. CAMILLE CLAUDEL Y AUGUSTE RODIN

3.1. En el taller de Rodin 20
3.1.1. Aprendizaje junto a Rodin 20
3.1.2. Primeras obras durante los años de taller 21
3.2. Consolidación de una producción propia 23
3.3. ¿Claudel o Rodin? 24
3.4. Retratos mutuos y diálogo escultórico 26

4. PRODUCCIÓN AUTÓNOMA Y MADUREZ ARTÍSTICA

4.1. *Sakuntala* 27
4.2. *El vals* 29
4.3. *La edad madura*: *Clotho* y *La implorante* 31
4.4. *La pequeña castellana* 35
4.5. Bocetos del natural 37

5. ÚLTIMA ETAPA DE PRODUCCIÓN 40

6. CONCLUSIONES 43

7. BIBLIOGRAFÍA 45

8. ANEXOS GRÁFICOS 48

9. ANEXOS DOCUMENTALES 93

9.1. Carta de Camille Claudel a Maurice Guillemot 93
9.2. Carta de Camille Claudel a Léon Gauchez 94
9.3. Carta de Camille Claudel a Paul Claudel 95
9.4. Carta de Camille Claudel a Maurice Fenaille 99

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación y justificación del tema

La figura de Camille Claudel (1864-1943) ocupa actualmente un lugar fundamental dentro de los estudios dedicados a la escultura francesa de finales del siglo XIX. Considerada hoy en día como una de las artistas más importantes de su época, su obra ha despertado un gran interés tanto por la fuerza expresiva y originalidad de su producción escultórica como por las complicadas circunstancias personales y profesionales que marcaron su trayectoria. Sin embargo, durante gran parte del siglo XX, Claudel estuvo profundamente condicionada por su relación con Auguste Rodin (1840-1917), quedando completamente relegada a un segundo plano dentro de la historiografía artística, y dando paso a que se enfatizasen aspectos biográficos y sentimentales por encima del estudio de su propia obra.

A ello se sumó el interés generado por el desenlace trágico de su trayectoria, especialmente tras su internamiento psiquiátrico durante las últimas décadas de su vida, dando paso a la construcción de una imagen marcada por el sufrimiento personal y por una interpretación profundamente romantizada de la escultora. Esta interpretación condicionó durante años la crítica de Claudel, reduciendo frecuentemente su figura a la de discípula, colaboradora o, más conocida, musa de Rodin.

No obstante, las investigaciones y exposiciones desarrolladas durante las últimas décadas han permitido revisar progresivamente esta visión. La recuperación de numerosas obras, la publicación de correspondencia y documentos, así como los estudios comparativos entre la producción de Claudel y la de Rodin, han favorecido nuevas aproximaciones centradas tanto en su autonomía artística como en la singularidad de su lenguaje escultórico. Al mismo tiempo, ha crecido el interés historiográfico por las mujeres artistas, lo que ha contribuido a la reconsideración crítica de su figura. En este sentido, su obra ha comenzado a ser estudiada no únicamente desde su dimensión biográfica, sino también a partir de sus aportaciones formales, expresivas y técnicas dentro del panorama escultórico francés de finales del siglo XIX. Precisamente, este proceso de reconsideración de la figura de Claudel constituye una de las principales motivaciones que dieron lugar a la elección del tema de este Trabajo de Fin de Grado.

Mi interés por Camille Claudel no apareció de manera inmediata, sino que se fue desarrollando progresivamente a lo largo de los años a partir de distintos acercamientos a su obra. Uno de mis primeros contactos con el universo de la escultora tuvo lugar incluso antes de iniciar mis estudios de Historia del Arte, a través del ballet Camille Claudel de Boris Eifman, representado en el *Palais des Congrès* de París en 2019. Aunque en aquel momento todavía desconocía gran parte de la trayectoria de Claudel y de su producción escultórica, aquella representación despertó un primer interés por la figura de la artista.

Posteriormente, ya durante el grado en Historia del Arte, el descubrimiento de obras como *La Edad Madura* aumentó progresivamente mi admiración por la escultora y por la complejidad de su producción artística. A pesar de ello, debo admitir que durante mucho tiempo mi atención se dirigió más hacia la figura de Auguste Rodin que hacia la propia Claudel, incluso cuando comenzaba a plantear posibles temas para este Trabajo de Fin de Grado.

De este modo, haber conocido a Camille Claudel como una artista frecuentemente olvidada y constantemente vinculada al componente trágico de su vida despertó mi interés por aproximarme a su figura desde una perspectiva que permitiera dar mayor visibilidad al valor de su obra y a la singularidad de su trayectoria artística. Este acercamiento dio lugar al descubrimiento de una escultora extraordinaria que, a pesar de la creciente atención recibida durante las últimas décadas, continúa teniendo una presencia reducida dentro de muchos ámbitos académicos.

1.2. Metodología

La metodología empleada para la realización de este Trabajo de Fin de Grado se ha basado principalmente en la consulta y análisis de fuentes bibliográficas sobre Camille Claudel, su producción escultórica y su relación artística y personal con Auguste Rodin. La investigación comenzó con una búsqueda de monografías, catálogos de exposiciones, artículos especializados y estudios dedicados a la escultora, con el objetivo de reunir una base suficiente para abordar tanto su trayectoria vital como el desarrollo de su obra.

La búsqueda inicial se realizó a través de los fondos del CRAI de la Universitat de Barcelona y de distintos catálogos de bibliotecas catalanas. Sin embargo, la disponibilidad de publicaciones específicas sobre Claudel resultó limitada, especialmente en el caso de catálogos monográficos y estudios recientes. Por este motivo, fue necesario comprar una parte considerable de la bibliografía a través de librerías especializadas y plataformas de venta de libros nuevos y de segunda mano, recurriendo principalmente a vendedores de Francia y de otros lugares de España. En este sentido, resultaron especialmente importantes el catálogo editado por Emerson Bowyer y Anne-Lise Desmas, *Camille Claudel*, y los estudios dirigidos por Antoinette Le Normand-Romain, ya que reúnen una gran cantidad de información sobre la artista, sus obras, su recepción crítica y su relación con Rodin.

Asimismo, algunas publicaciones se han consultado a través de archivos digitales y plataformas abiertas como Archive.org, realmente útiles para acceder a obras descatalogadas o de difícil localización. También se han utilizado fuentes primarias, como correspondencia, testimonios y textos críticos de la época, accesibles en algunos casos mediante recursos digitales del Musée Rodin y del Musée Camille Claudel.

No obstante, conviene señalar que no todas las publicaciones localizadas pudieron ser consultadas directamente. Algunos estudios recientes o de difícil acceso, como *Camille Claudel: Catalogue raisonné* (2019), *Camille Claudel: le réenchantement de l'œuvre* (2011), *Camille Claudel: l'expression farouche de l'intime* (2025) o el catálogo de exposición *Au temps de Camille Claudel: Être sculptrice à Paris* (2025), no pudieron adquirirse debido a su elevado coste o a las dificultades de disponibilidad. A pesar de ello, se ha intentado compensar esta limitación mediante el uso de bibliografía especializada, otros catálogos de exposiciones, artículos académicos y recursos digitales accesibles.

En cuanto a la selección de obras, se han escogido aquellas esculturas que han recibido una mayor atención por parte de la bibliografía especializada y que permiten comprender mejor la evolución artística de Claudel. Por ello, el trabajo se centra en piezas especialmente significativas dentro de su trayectoria, desde sus primeros años de formación hasta su etapa de madurez y su última producción.

Por último, también se han tenido en cuenta algunas representaciones cinematográficas centradas en Camille Claudel, como *La pasión de Camille Claudel* (1988), *Camille Claudel 1915* (2013) y *Rodin* (2017). Estas

películas no se han utilizado como fuentes principales, pero sí han servido para comprender la construcción contemporánea de la imagen de la escultora y la permanencia del interés por su vida y su obra.

1.3. Objetivos

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo principal estudiar la figura de Camille Claudel a partir de su producción escultórica y de la evolución de su trayectoria artística. Aunque el trabajo incluye un recorrido por su vida, los aspectos biográficos se plantean como un marco necesario para comprender las condiciones personales, profesionales y artísticas en las que desarrolló su obra. De este modo, se pretende evitar una lectura centrada únicamente en su relación sentimental con Auguste Rodin y en su posterior internamiento, para conceder un mayor protagonismo a su actividad como escultora.

A partir de este planteamiento, el trabajo busca analizar algunas de sus obras más significativas para observar la evolución de su producción desde sus primeros años de formación hasta su etapa de madurez y sus últimas esculturas. El estudio de estas piezas permitirá examinar los principales cambios formales, temáticos y expresivos de su trayectoria, así como el desarrollo de soluciones propias dentro de la escultura de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Asimismo, se pretende estudiar la relación entre Camille Claudel y Auguste Rodin como un aspecto fundamental de su formación y de sus primeros años de actividad. La colaboración entre ambos, el aprendizaje en el taller y el intercambio artístico que mantuvieron resultan esenciales para comprender parte de su evolución. Sin embargo, esta relación no se presenta como el único eje de interpretación, sino como uno de los contextos a partir de los cuales Claudel fue afirmando progresivamente su independencia artística. Del mismo modo, se tendrán en cuenta otros vínculos personales y profesionales de la escultora, a través de algunas cartas y documentos que permitan completar la lectura de su trayectoria.

También se atenderá a las dificultades profesionales, económicas y personales que condicionaron el desarrollo de su carrera, como la falta de encargos estables, los problemas para financiar algunas obras y su progresivo aislamiento. Estas circunstancias se estudiarán sin convertirlas en la única explicación de su trayectoria ni reducir su producción a los aspectos más dramáticos de su biografía.

Finalmente, el trabajo pretende contribuir a una lectura de Camille Claudel centrada en el valor y la singularidad de su producción escultórica. El objetivo último es situar su obra dentro del contexto artístico de su tiempo y reconocerla como una escultora con una trayectoria propia y una aportación relevante a la historia del arte moderno.

1.4. Estado de la cuestión

La figura de Camille Claudel, tradicionalmente conocida como la alumna de Auguste Rodin, ha sido objeto de múltiples interpretaciones a lo largo del tiempo, condicionadas tanto por los enfoques historiográficos como por el contexto en el que se han desarrollado. Durante décadas, su imagen estuvo marcada por una lectura centrada en su vínculo con el escultor y por una visión de carácter trágico asociada tanto a su vida personal como a su internamiento en el hospital psiquiátrico durante más de 30 años hasta su muerte.

No obstante, dichas interpretaciones no han seguido una única línea, sino que han ido experimentando distintas lecturas. En este sentido, el presente trabajo tiene como objetivo analizar la vida y obra de la artista, prestando suma atención tanto a su contexto biográfico como a su producción artística. Para ello, resulta imprescindible incluir un estado de la cuestión que permita examinar a fondo las principales obras historiográficas que se han

hecho sobre Camille Claudel y comprender cómo su figura ha sido progresivamente reinterpretada, dando lugar a perspectivas diversas que van desde su consideración como musa o figura trágica hasta estudios que reivindican su papel como escultora autónoma y subrayan la relevancia de su obra en la historia del arte. Por lo tanto, se abordarán aquellas obras consideradas más relevantes, organizadas de manera cronológica, con el fin de analizar la evolución de los principales enfoques desarrollados en torno a la artista.

El recorrido debe comenzar con las aproximaciones realizadas en el propio contexto de la artista, ya que permiten conocer cómo fue presentada Camille Claudel antes de las reinterpretaciones posteriores de la historiografía. Entre ellas destaca *Mademoiselle Camille Claudel* (1898)[1], de Mathias Morhardt, crítico de arte próximo a la escultora. El texto combina el relato de su trayectoria con la descripción minuciosa de sus obras y presenta a Claudel como una artista de gran talento, destacando tanto su fuerza creativa como la calidad de su producción. Aunque Rodin aparece relacionado con su formación, el estudio no se centra en la relación sentimental entre ambos, sino en la evolución artística de la escultora. De este modo, Morhardt ofrece una imagen muy positiva de Claudel, aunque también idealizada, puesto que deja en un segundo plano las dificultades y tensiones de su vida. Esta visión debe entenderse dentro del contexto en el que fue escrita, ya que se trata de un texto cercano a la crítica de arte de finales del siglo XIX, cuya intención era principalmente reconocer y dar valor a una artista todavía activa. Por ello, su importancia reside en presentar una imagen de Claudel centrada en su capacidad creadora, anterior a la posterior construcción de su figura trágica.

Siguiendo con esta misma línea de reconocimiento, destaca el catálogo de la exposición presentada en la Galerie Eugène Blot en 1905[2], dedicada a Camille Claudel y Bernard Hoetger. En este caso, Louis Vauxcelles reconoce la influencia inicial de Rodin, pero insiste en la personalidad propia de Claudel y en que su obra no puede entenderse únicamente como la de una discípula. En cambio, Gustave Kahn la incluye en 1906 en *Le Nu chez les sculpteurs contemporains*[3], un estudio sobre la escultura moderna bajo la influencia de Rodin. Asimismo, aunque no analice su trayectoria, destaca la impresión «severa y conmovedora» de *El abandono* y su capacidad para crear tanto pequeñas figuras como composiciones heroicas. Por lo tanto, mientras Vauxcelles insiste en la autonomía artística de Claudel, Kahn contribuye principalmente a situar su obra dentro del panorama de la escultura moderna de su tiempo.

En 1913, la recepción de Camille Claudel adquiere un mayor desarrollo con el artículo de Paul Claudel, *Camille Claudel, statuaire*, publicado en *L'Art décoratif*[4]. Aunque retoma ideas ya presentes en los textos anteriores —la autonomía destacada por Vauxcelles y su presencia en la escultura moderna señalada por Kahn —, ofrece una aproximación más completa hacia su figura. Su principal aportación consiste en definirla como una creadora original y formular la idea de una «escultura interior» para poder interpretar su obra. Por tanto, el texto no supone una ruptura con las lecturas anteriores, sino una ampliación más personal y elogiosa, condicionada sobre todo por la relación fraternal del autor.

Tras este primer periodo de recepción, los años ochenta supusieron un momento importante para la recuperación y difusión de la figura de Camille Claudel. Entre las obras que contribuyeron a darle dicha

---

1 MORHARDT, M., *Mademoiselle Camille Claudel*. París: Jérôme Périgne, 2019.

2 VAUXCELLES, L., «Camille Claudel», en *Exposition d'œuvres de Camille Claudel et de Bernard Hoetger*, cat. exp., 4–16 de diciembre de 1905, Galerie Eugène Blot, París. París: Eugène Blot, 1905, s. p.

3 KAHN, G., «Le Nu chez les sculpteurs contemporains», *L'Art et le Beau*, 8, 1906, pp. 163-169.

4 CLAUDEL, P., «Camille Claudel, statuaire», *L'Art décoratif*, 193, 1913, pp. 5-50.

visibilidad se encuentra *Une femme*, publicada por Anne Delbée en 1982[5]. Se trata de una biografía de tono narrativo, importante sobre todo por haber dado a conocer su vida a un público mucho más amplio, más que por ofrecer un análisis detallado de su obra. Delbée presenta así a Camille desde el talento y el carácter trágico de su trayectoria, de modo que el relato biográfico adquiere más peso que el estudio de su producción escultórica.

Frente a esta recuperación de carácter más literario, al año siguiente Anne Rivière publica *L'Interdite: Camille Claudel 1864-1943*[6], una biografía de orientación más documental y cercana al estudio historiográfico. El relato se organiza de manera cronológica y combina los principales episodios de la vida de Claudel con referencias continuas a su producción escultórica, lo que permite seguir de forma conjunta su evolución personal y artística. Aunque Auguste Rodin ocupa un lugar importante, su figura no estructura por completo el texto, sino que se integra dentro de un recorrido más amplio en la trayectoria de la escultora. Rivière ofrece así una visión más equilibrada que la de Delbée, en la que el relato biográfico mantiene un peso considerable, pero la obra de Claudel adquiere una presencia más constante.

En esta misma línea de recuperación biográfica se sitúa *Camille Claudel 1864-1943*, de Reine-Marie Paris[7], publicada en 1984. Frente al carácter más sintético de *L'Interdite*, la autora ofrece una reconstrucción más extensa, apoyada en testimonios, correspondencia, fuentes contemporáneas y numerosas reproducciones de las obras. Esta base documental convirtió el libro en una referencia importante para la rehabilitación de Camille Claudel y para su reconocimiento como artista. Sin embargo, aunque la producción escultórica está presente a lo largo del relato, se interpreta principalmente en relación a su trayectoria vital, más que mediante un análisis formal o histórico-artístico. La imagen de Claudel continúa así vinculada a su relación con Rodin, a los conflictos familiares y al carácter trágico de su destino.

A partir de estas primeras aproximaciones, comenzaron a aparecer estudios más sistemáticos y más apoyados en fuentes documentales. Entre ellos se encuentra *Dossier Camille Claudel* (1987), de Jacques Cassar[8], una obra organizada en capítulos breves que reconstruye de forma sintética la trayectoria de la escultora a través de cartas, testimonios y textos contemporáneos, junto a referencias a su producción artística. A diferencia de Reine-Marie Paris, Cassar concede un mayor peso a las fuentes y adopta una interpretación personal mucho más contenida. Asimismo, la biografía continúa guiando el relato, de modo que las obras se presentan principalmente en relación con los distintos momentos de su vida.

A diferencia del enfoque más documental de Cassar, la obra de Reine-Marie Paris, *Camille: The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress* de 1988[9], desarrolla una lectura de carácter más biográfico e interpretativo. El estudio se organiza de manera cronológica, desde la infancia hasta el internamiento, pero la trayectoria de Camille Claudel aparece articulada en torno a un antes, un durante y un después de su relación con Rodin. En este sentido, aunque París reconoce el talento y la originalidad de la escultora, su figura aparece

---

5 DELBÉE, A., *Une femme*. París: Presses de la Renaissance, 1982. Disponible en: https://archive.org/details/unefemme0000delb (Consultado: 16/3/2026).

6 RIVIÈRE, A., *Camille Claudel: la internada*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1989.

7 PARIS, R.-M., *Camille Claudel 1864-1943*. París: Gallimard, 1984. Disponible en: https://archive.org/details/camilleclaudel180000pari/page/78/mode/2up (Consultado: 26/4/2026).

8 CASSAR, J., *Dossier Camille Claudel*. París: Librairie Séguier / Archimbaud, 1987.

9 PARIS, R.-M., *Camille: The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress*. New York: Seaver Books, 1988. Disponible en: https://archive.org/details/camillelifeofcam0000pari (Consultado: 2/4/2026).

con frecuencia situada en la órbita del escultor, tal como sugiere el propio subtítulo de la obra. Asimismo, las esculturas se interpretan a menudo en relación con experiencias personales o estados emocionales, especialmente en obras como *La edad madura* o *Clotho*. De este modo, la obra contribuye a difundir una imagen de Camille como artista de gran talento, pero todavía muy vinculada al relato biográfico y a su relación con Rodin.

También en 1988 se publicó *Le Jour et la nuit de Camille Claudel*, de Brigitte Fabre-Pellerin[10], una obra que se diferencia de las aproximaciones anteriores por adoptar una perspectiva principalmente psiquiátrica y psicoanalítica. Como en buena parte de la historiografía biográfica precedente, la trayectoria vital de Claudel continúa ocupando el centro del relato y sus esculturas se interpretan en relación con sus experiencias personales. Sin embargo, Fabre-Pellerin aborda esa biografía principalmente a partir del internamiento y de la presencia de Rodin dentro del delirio persecutorio de la artista. De este modo, Claudel deja de aparecer únicamente como una escultora marcada por una vida trágica y pasa a ser observada también desde su condición de paciente, mientras que su producción artística queda subordinada en gran medida al análisis de su estado mental. Precisamente esta forma de interpretar la obra desde la biografía y la psicología de la artista fue cuestionada al año siguiente por Claudine Mitchell en «Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin de Siècle Sculptress» (1989)[11]. Frente a una imagen de Claudel construida principalmente desde su relación con Rodin, el sufrimiento y la enfermedad, Mitchell propone considerarla como una creadora e intelectual por derecho propio. Para ello, analiza obras como *El vals*, *Clotho* y *La edad madura* a partir de sus características formales, su recepción crítica y los condicionamientos que afectaban a una mujer escultora a finales del siglo XIX. Su estudio introduce así un cambio significativo al desplazar la atención desde la vida personal de Claudel hacia su producción artística y el contexto cultural en el que fue realizada.

Durante los años noventa siguieron apareciendo estudios sobre Camille Claudel desde perspectivas distintas, aunque sin introducir cambios profundos respecto a las interpretaciones anteriores. En *Auguste Rodin and Camille Claudel* (1994), Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth[12] volvió a examinar la relación entre ambos escultores e intentó matizar tanto la imagen de Claudel como víctima de Rodin como la idea de que sus trayectorias podían estudiarse de manera completamente separadas. Aun así, Rodin continuó ocupando un lugar central, por lo que el estudio no supuso una renovación significativa. Algo parecido ocurre con *Camille Claudel: A Sculpture of Interior Solitude* (1999), de Angelo Caranfa[13], quien centró su atención en la vida interior de la artista y presentó su obra como una búsqueda de identidad creadora. Sin embargo, su interpretación siguió relacionando la producción de Claudel con la soledad y sus experiencias personales, de modo que, aunque reforzó su imagen como artista autónoma, no llegó a apartarse por completo de la lectura biográfica.

---

10 FABRE-PELLERIN, B., *Le Jour et la Nuit de Camille Claudel*. París: Lachenal & Ritter, 1999. Disponible en: https://archive.org/details/lejouretlanuitde0000brig/page/144/mode/2up (Consultado: 27/4/2026).

11 MITCHELL, C., «Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin de Siècle Sculptress», *Art History*, 12, 4, 1989, pp. 419-447.

12 SCHMOLL GEN. EISENWERTH, J. A., *Auguste Rodin and Camille Claudel*. Múnich: Prestel-Verlag, 1994. Disponible en: https://archive.org/details/augusterodincami0000unse/page/34/mode/2up (Consultado: 27/4/2026).

13 CARANFA, A., *Camille Claudel: A Sculpture of Interior Solitude*. Lewisburg: Bucknell University Press; Londres: Associated University Presses, 1999. Disponible en: https://archive.org/details/camilleclaudelsc0000cara/mode/2up (Consultado: 7/6/2026).

A comienzos del siglo XXI, *Camille Claudel: A Life* (2002), de Odile Ayral-Clause[14], se convirtió en una de las obras más importantes y completas dedicadas a la escultora. La autora reúne una documentación muy amplia con la intención de revisar las imágenes que se habían construido sobre Claudel y acercarse a su figura de una forma más fiel, atendiendo tanto a su vida como a su obra y al contexto en el que desarrolló su carrera. Aunque el relato mantiene una estructura biográfica, no se limita a los episodios más conocidos, sino que incorpora su formación, sus años de creación, sus dificultades profesionales y las relaciones que marcaron su trayectoria. De este modo, Claudel aparece como una artista con una personalidad y una producción propias, pero también como una figura compleja, sin idealizarla ni reducirla a una única interpretación. La amplitud del estudio y la variedad de las fuentes utilizadas convierten así la obra de Ayral-Clause en una referencia fundamental dentro de la historiografía sobre la escultora.

En 2003 aparecieron dos publicaciones de carácter distinto. En *Camille Claudel & Rodin. Le temps remettra tout en place*, Antoinette Le Normand-Romain[15] ofrece una síntesis de la trayectoria de Claudel y de su relación con Rodin, relacionando distintos momentos de su biografía con la comparación de numerosas obras de ambos escultores. Aunque este vínculo sigue organizando el estudio, la autora concede un peso importante al diálogo entre las dos producciones. Por su parte, *Correspondance*, editada por Anne Rivière y Bruno Gaudichon[16], reunió y revisó las cartas accesibles hasta entonces, proporcionando una base documental más ordenada y un acercamiento directo a la trayectoria de Claudel a través de sus propias palabras, aunque este conjunto sería ampliado de forma considerable en publicaciones posteriores.

Dos años después, esta línea se amplió de manera considerable con *Camille Claudel et Rodin. La rencontre de deux destins* (2005), dirigida por Antoinette Le Normand-Romain y Yves Lacasse[17]. Frente al breve estudio publicado por Le Normand-Romain en 2003, se trata de una obra colectiva y mucho más completa, en la que numerosos especialistas abordan la relación entre ambos escultores desde la biografía, la documentación y el análisis detallado de sus obras. Los distintos ensayos, las fichas, la cronología y la bibliografía permiten seguir con mayor profundidad tanto los intercambios entre Claudel y Rodin como la evolución de sus respectivas producciones. Aunque el vínculo entre ambos continúa siendo el eje del catálogo, Claudel recibe un tratamiento mucho más amplio y preciso, por lo que la publicación constituye una de las aportaciones más importantes para comprender su trayectoria artística.

En 2006, Dominique Bona publicó *Camille et Paul. La passion Claudel*[18], una biografía novedosa por ser la primera en reunir en un mismo relato la trayectoria de ambos hermanos. La autora alterna capítulos dedicados a Camille con otros centrados en Paul, estableciendo paralelismos entre sus vocaciones, sus conflictos familiares y sus relaciones personales. Así, por ejemplo, la relación de Camille con Rodin encuentra su correspondencia en la pasión de Paul por Rosalie Vetch, de modo que las experiencias de ambos se van reflejando a lo largo del libro. Esta estructura permite observar a Camille desde una perspectiva distinta, no solo como escultora o a través de su vínculo con Rodin, sino también dentro de la historia familiar y en relación con la trayectoria de su hermano. Aunque no supone una revisión detallada de su producción artística,

---

14 AYRAL-CLAUSE, O., *Camille Claudel: A Life*. New York: Harry N. Abrams, 2002. Disponible en: https://archive.org/details/camilleclaudelli0000ayra/page/162/mode/2up (Consultado: 16/3/2026).

15 LE NORMAND-ROMAIN, A., *Camille Claudel & Rodin. Le temps remettra tout en place*. París: Musée Rodin, 2003.

16 RIVIÈRE, A.; GAUDICHON, B. (eds.), *Correspondencia: Camille Claudel*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.

17 LACASSE, Y.; LE NORMAND-ROMAIN, A. (dirs.), *Camille Claudel et Rodin. La rencontre de deux destins*. París: Hazan, 2005.

18 BONA, D., *Camille y Paul Claudel. La pasión entre el arte y la vida*. Buenos Aires: El Ateneo, 2008.

sí introduce un punto de vista biográfico original al mostrar cómo dos vidas aparentemente separadas estuvieron profundamente relacionadas.

En 2012, Ingrid Goddeeris publicó *D'une découverte à l'autre: la précieuse collection d'autographes de Léon Gauchez et les 36 lettres inédites de Camille Claudel*[19], un artículo de carácter principalmente documental que da a conocer la correspondencia mantenida por la escultora con el marchante y crítico de arte entre 1890 y 1900. Estas cartas aportan nueva información sobre sus obras, sus encargos y sus dificultades económicas, además de mostrar el papel de Gauchez como comprador e intermediario. Claudel aparece así a través de sus propias palabras, preocupada por mantener su carrera y defender su trabajo, aunque también expresa de manera constante el peso que Rodin seguía teniendo en su vida. La principal aportación del estudio reside, por tanto, en incorporar nuevas fuentes para conocer mejor su actividad profesional durante aquellos años.

En 2015, Reine-Marie Paris y Philippe Cressent publicaron *Camille Claudel. Lettres et correspondants*[20], una edición que amplía de manera considerable la *Correspondance* de 2003. El volumen organiza las cartas según las personas con las que Claudel mantuvo correspondencia y presenta la relación que cada una de ellas tuvo con la escultora. También incorpora cartas de remitentes o destinatarios desconocidos y otros intercambios en los que se habla de ella. Más que proponer una nueva interpretación de su figura, su principal aportación es documental, ya que permite reconstruir con mayor amplitud su entorno y acercarse a su personalidad, sus preocupaciones y su actividad profesional a través de testimonios directos.

Entre las aportaciones más recientes se encuentra *Camille Claudel* (2023), editada por Emerson Bowyer y Anne-Lise Desmas[21], una publicación que dedica una atención especialmente amplia a la producción escultórica de la artista. Aunque incluye un resumen de su vida y varios estudios sobre el contexto en el que desarrolló su carrera, el núcleo del volumen se organiza en torno a sus principales obras y etapas creativas. Cada capítulo parte de una obra para desarrollar su análisis y relacionarlo con otras esculturas, versiones y documentos. De este modo, la publicación ofrece una lectura actualizada de Claudel en la que su obra ocupa el centro del estudio y permite comprender con mayor profundidad la evolución y diversidad de su producción.

Finalmente, en 2025 Camila Roytman publicó *Camille Claudel: la fragilidad en lo sublime*[22], una obra de orientación psicoanalítica basada en su tesis de maestría. La parte biográfica no introduce grandes novedades, ya que se apoya en buena medida en estudios comentados anteriormente en este estado de la cuestión. Sin embargo, la autora también recurre a publicaciones menos accesibles, como *Camille Claudel. El irónico sacrificio* (2001) y *Camille Claudel. Reencantamiento de la obra* (2014), ambas de Danielle Arnoux, a las que no se ha podido acceder directamente para este trabajo, pero cuyas aportaciones quedan recogidas dentro de la interpretación propuesta por Roytman.

En conjunto, este recorrido historiográfico permite observar cómo la imagen de Camille Claudel ha ido transformándose desde las primeras valoraciones publicadas durante su vida hasta los estudios más recientes. Los textos de Morhardt, Vauxcelles, Kahn y Paul Claudel ya reconocieron la calidad y la originalidad de su

---

19 GODDEERIS, I., «D'une découverte à l'autre: la précieuse collection d'autographes de Léon Gauchez et les 36 lettres inédites de Camille Claudel», *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, 5, 2012.

20 PARIS, R.-M.; CRESSENT, P., *Camille Claudel: Lettres et correspondants*. París: Culture Economica, 2015.

21 BOWYER, E.; DESMAS, A.-L. (eds.), *Camille Claudel*. Los Angeles: Getty Publications, 2023.

22 ROYTMAN, C., *Camille Claudel: la fragilidad en lo sublime*. Buenos Aires: Letra Viva, 2025.

producción, aunque posteriormente su figura quedó vinculada principalmente a su relación con Auguste Rodin y al desenlace trágico de su vida. A partir de la década de 1980, su recuperación dio lugar a aproximaciones muy diversas. Algunas contribuyeron a difundir su historia entre un público amplio, pero mantuvieron una lectura marcada por la pasión, el sufrimiento y el internamiento; otras incorporaron progresivamente cartas, testimonios y documentos que permitieron conocer con mayor precisión su entorno personal y profesional. A estas investigaciones se sumaron después los estudios comparativos, las ediciones de correspondencia y los catálogos recientes, que han concedido una atención cada vez mayor a las esculturas, sus distintas versiones y sus procesos de creación.

A partir de esta evolución, cabe preguntarse si todavía existen vacíos dentro de los estudios dedicados a Camille Claudel. En términos generales, no puede hablarse de una falta de investigaciones, ya que tanto su vida como su relación con Rodin, su internamiento y las principales etapas de su trayectoria han sido ampliamente abordados. Sin embargo, sí se observa durante buena parte de la historiografía un desequilibrio entre la atención concedida a estos aspectos y al análisis de su producción escultórica. Aunque los catálogos y estudios más recientes han contribuido a corregirlo, el estudio de sus obras continúa apareciendo en muchos casos disperso entre publicaciones, fichas de catálogo y análisis de piezas concretas. Por ello, sigue resultando útil reunir estas aportaciones en una visión de conjunto que permita seguir la evolución artística de Claudel y comprender su obra en relación con su experiencia personal, pero sin reducirla únicamente a su biografía o a su vínculo con Rodin.

2. CONTEXTO BIOGRÁFICO DE CAMILLE CLAUDEL

2.1. Entorno familiar e infancia

La familia Claudel se formó en 1862 con el matrimonio entre Louis-Prosper Claudel (1826–1913) y Louise-Athanaïse Cerveaux (1840–1929)[23], en un contexto rural de clase media marcado por el sentido del deber y una concepción exigente de la vida familiar. Desde sus inicios, esta estructura estuvo atravesada por una experiencia de pérdida: su primer hijo, Charles-Henri, falleció a los pocos días de nacer, dejando una huella persistente en el entorno familiar.[24]

Camille nació el 8 de diciembre de 1864 en Fère-en-Tardenois, convirtiéndose en la hija mayor del matrimonio. Después de ella nacería su hermana Louise (1866–1935) y, en 1868, tras el traslado familiar a Villeneuve-sur-Fère, el hijo menor, Paul Claudel (1868–1955). Desde los primeros años, Camille ocupó un lugar particular dentro de la familia, no solo por ser la hija mayor, sino también por la fuerza con la que empezó a manifestar su carácter y su inclinación hacia la escultura.[25]

Esta vocación temprana encontró un apoyo decisivo en la figura de su padre. Louis-Prosper Claudel mostró una especial preocupación por la educación de sus hijos y, al advertir el interés artístico de Camille, decidió favorecer su formación. Su actitud permitió que la joven pudiera desarrollar unas capacidades que, en otro contexto familiar, quizá habrían quedado limitadas. De este modo, el apoyo paterno no solo tuvo un valor afectivo, sino también práctico, ya que abrió para Camille la posibilidad de acceder poco a poco a una formación más sólida.[26]

La relación con su madre, en cambio, se desarrolló en un sentido muy distinto. Louise-Athanaïse Cerveaux no aceptaba fácilmente que su hija mayor se apartara del modelo femenino que ella esperaba, basado en el matrimonio y en una vida doméstica respetable. La escultura, además, era una actividad que se alejaba de las expectativas sociales asociadas a una joven burguesa. Por ello, la vocación de Camille no fue recibida por su madre como una posibilidad de futuro, sino como una forma de resistencia frente al orden familiar. Esta diferencia de expectativas acabó generando una tensión constante entre ambas.[27]

Esa misma tensión también se percibe en la relación de Camille con sus hermanos. Su hermana Louise se adaptaba mejor a los valores defendidos por la madre, lo que acentuaba la distancia entre ambas.[28] Con Paul, en cambio, la relación fue más cercana. Los dos compartieron desde pequeños intereses intelectuales y artísticos, así como una afinidad que ocuparía un lugar importante en la vida de Camille.[29]

Así, su infancia quedó marcada por una doble experiencia: por un lado, el apoyo de su padre y la complicidad con su hermano; por otro, la incomprensión materna y la dificultad de encajar en el papel que se esperaba de

---

23 Sobre el origen social y geográfico de las familias Claudel y Cerveaux, véase BONA, D., *op. cit.*, pp. 18-19.

24 ROYTMAN, C., *op. cit.*, p. 16.

25 *Idem*.

26 BONA, D., *op. cit.*, pp. 26-34.

27 *Ibidem*, pp. 24-25.

28 ROYTMAN, C., *op. cit.*, pp. 16-17

29 AYRAL-CLAUSE, O., *op. cit.*, p. 14.

ella. Este ambiente familiar ayuda a comprender tanto la firmeza de su carácter como su deseo temprano de acceder a una formación artística más seria.

2.2. Formación e inicios artísticos

Ese deseo de formación se desarrolló, además, en una infancia marcada por constantes traslados. Debido al trabajo de Louis-Prosper Claudel, vinculado a la gestión de hipotecas[30], la familia se desplazó por distintas regiones. Esta movilidad hizo que la educación de los hijos no estuviera ligada a un único lugar, aunque el padre procuró mantener una cierta continuidad en su aprendizaje.[31]

En Bar-le-Duc, Camille recibió primero una educación de carácter religioso y, más adelante, una formación más amplia a través de un preceptor, M. Colin[32], quien proporcionó a los hermanos conocimientos en gramática, aritmética e historia.[33] Sin embargo, en el caso de Camille, esta educación general comenzó pronto a ir acompañada de un aprendizaje más personal, relacionado con la literatura, los grabados antiguos y el estudio de la figura humana. Así, antes de acceder a una enseñanza artística reglada, la joven ya había empezado a construir un imaginario propio.[34] Durante estos años, su creatividad se manifestó con una fuerza cada vez más evidente. Trabajando sola y con pocos medios, realizó figuras inspiradas en la mitología griega, como *Edipo y Antígona*, así como personajes históricos como *Napoleón* o *Bismarck*. Estas primeras obras permiten entender que su interés por la escultura no apareció de forma repentina en París, sino que se había desarrollado desde la adolescencia, en un contexto todavía alejado de los grandes centros artísticos.[35]

La intensidad de esta vocación llamó pronto la atención de quienes la rodeaban. Mathias Morhardt (1863–1939), que más tarde se convertiría en uno de sus defensores, recordaría especialmente una obra juvenil dedicada a *David y Goliat*, realizada cuando Camille tenía alrededor de trece años.[36] También Alfred Boucher (1850–1934)[37] advirtió sus capacidades poco después del traslado de la familia a Nogent. A partir de entonces, comenzó a orientar a la joven y a ofrecerle una primera guía profesional, en un momento en que su formación seguía siendo en gran parte autodidacta.[38]

La intervención de Boucher fue importante porque permitió a Camille avanzar con mayor seguridad, pero también hizo visible un problema más amplio. El ámbito provincial no ofrecía suficientes posibilidades para una mujer que quería dedicarse seriamente a la escultura.[39] La enseñanza artística femenina seguía siendo limitada y, en muchos casos, no permitía acceder al estudio del desnudo, considerado fundamental dentro de la

---

30 ROYTMAN, C., *op. cit.*, p. 18.

31 BONA, D., *op. cit.*, pp. 26-27.

32 *Idem*.

33 ROYTMAN, C., *op. cit.*, p. 19.

34 PARIS, R.-M., *Camille Claudel (1864–1943), op. cit.*, p. 26.

35 *Idem*.

36 Sobre la descripción de la obra David y Goliath, véase MORHARDT, M., *op. cit.*, pp. 12-17.

37 Alfred Boucher (1850–1934) fue un escultor francés formado en la École des Beaux-Arts de París y reconocido en los círculos oficiales de su tiempo. Destacó también por su apoyo a los jóvenes artistas, especialmente mediante la fundación de La Ruche, y fue uno de los primeros maestros de Camille Claudel.

38 PARIS, R.-M., *Camille Claudel (1864–1943), op. cit.*, p. 26.

39 ROYTMAN, C., *op. cit.*, pp. 19-20.

formación académica. Por eso, la cuestión ya no era solo si Camille tenía talento, sino si podría encontrar un lugar donde desarrollarlo plenamente.[40] La respuesta a esa limitación se encontraba en París. La capital ofrecía academias privadas y talleres donde las mujeres podían recibir una formación más completa que en la mayoría de ciudades de provincias.[41] Tanto Alfred Boucher como M. Colin comprendieron que el traslado resultaba fundamental para el futuro artístico de Camille. Sin embargo, esta decisión afectaba a toda la organización familiar: mientras que Paul podía ingresar en un internado, Camille no disponía de una alternativa equivalente, puesto que resultaba impensable que una joven burguesa residiera sola en París.

Finalmente, en 1881, Madame Claudel se trasladó a la capital junto a sus hijos, mientras Louis-Prosper permanecía en provincia por motivos laborales. Esta separación familiar estuvo directamente ligada a la formación de los hijos, pero en el caso de Camille tuvo un significado especial. París no representaba solo un cambio de residencia, sino la posibilidad de acceder a los medios que necesitaba para convertirse en escultora. Allí, Paul ingresó en el Lycée Louis-le-Grand, mientras Camille inició su formación en la Académie Colarossi.[42]

2.3. Primeros años en París

La llegada a París supuso para Camille Claudel un cambio decisivo. Frente a las limitaciones del ámbito provincial, la capital ofrecía un ambiente artístico mucho más amplio, con academias, talleres y círculos profesionales que podían favorecer su desarrollo. Para una joven que aspiraba a dedicarse a la escultura, este nuevo entorno abría posibilidades que hasta entonces habían sido difíciles de alcanzar.

En este contexto, la Académie Colarossi ocupó un papel importante. La institución ofrecía un espacio más accesible para las mujeres artistas y permitía una formación práctica, más adecuada para quienes querían trabajar de manera seria en el campo artístico. Para Camille, esta etapa no significó únicamente recibir clases, sino que le permitió empezar a situarse dentro de un ambiente donde la escultura podía convertirse en una carrera profesional.[43] Al mismo tiempo, la formación académica se completó con el trabajo de taller. Alfred Boucher continuó apoyándola en París y la animó a desarrollar una práctica más independiente,[44] por lo que Camille empezó a compartir estudio con otras escultoras vinculadas a la Académie Colarossi, como Amy Singer (1862–1941) y Emily Fawcett (1852–1947)[45]. Este espacio común permitía reducir gastos, compartir modelos y mantener una dinámica de aprendizaje constante. De este modo, su formación se construyó entre la academia, el taller y la orientación de Boucher.[46]

El reconocimiento de Boucher hacia el talento de Camille fue creciendo con el tiempo, hasta el punto de que decidió presentarla a Paul Dubois (1829–1905), entonces director de la École des Beaux-Arts. En ese

---

40 AYRAL-CLAUSE, O., *op. cit.*, p. 17.

41 SOUTER, J., *Camille Claudel (1864-1943)*. New York: Parkstone Press International, 2012, pp. 12-15.

42 CHARLES, V., *Camille Claudel (1864–1943)*. New York: Parkstone Press International, 2018, pp. 17-18.

43 BOWYER,E., DESMAS, A-L., «Camille Claudel: A Biographical Overview», *op. cit.,* pp. 21-23.

44 BONA, D., *op. cit.*, pp. 51-52.

45 Conviene mencionar también a Jessie Lipscomb (1861–1952), escultora inglesa y una de las amigas más cercanas de Camille durante sus primeros años en París. Ambas compartieron taller y mantuvieron una relación estrecha, aunque posteriormente se distanciaron debido a las tensiones entre Claudel y Rodin. Lipscomb volvió a visitarla en 1929, durante su internamiento en Montdevergues.

46 *Ibidem*, pp. 52-53.

encuentro, Camille mostró varios estudios en arcilla, entre ellos el *David y Goliat* que ya había llamado la atención de Morhardt. Dubois quedó sorprendido por la solidez de aquellas obras y llegó a pensar que la joven había recibido formación de Auguste Rodin (1840–1917)[47], aunque en aquel momento Camille todavía no lo conocía.[48] La anécdota resulta significativa porque muestra que, antes de entrar en el entorno de Rodin, Claudel ya poseía una formación y una capacidad técnica reconocibles.

Esta etapa de apoyo se prolongó hasta 1881, año en que Boucher obtuvo el Gran Premio del Salón, reconocimiento que motivó su traslado a Florencia al año siguiente. Con el fin de asegurar la continuidad de la formación de sus alumnas, pidió entonces a su amigo Rodin que se hiciera cargo de su orientación, circunstancia que propició el contacto entre este y Camille Claudel hacia 1882.[49] Aunque este encuentro fue decisivo para su trayectoria, no debe entenderse como el punto de partida de su vocación, sino como su entrada en un ambiente artístico más exigente y profesionalizado, al que llegaba con una formación previa ya iniciada.[50] A partir de entonces, la relación entre Camille Claudel y Auguste Rodin adquirió una doble dimensión, artística y personal. Su entrada en el entorno del escultor supuso un momento fundamental dentro de su trayectoria, no solo por el aprendizaje que desarrolló junto a él, sino también porque la situó en contacto con un ámbito profesional al que muchas mujeres artistas tenían un acceso limitado. Sin embargo, esta relación tampoco explica por completo su producción, ya que Claudel había mostrado desde muy joven una vocación firme y había comenzado a desarrollar una búsqueda artística propia.[51]

Más adelante, el vínculo entre ambos se volvió cada vez más difícil. La negativa de Rodin a romper definitivamente con Rose Beuret (1844–1917) —su compañera durante más de cincuenta años—, unida al deseo de Claudel de afirmarse como escultora autónoma, hizo que la separación tuviera no solo una dimensión afectiva, sino también artística y profesional. A partir de entonces, Camille intentó consolidar una trayectoria independiente, aunque esta búsqueda de autonomía coincidió con un periodo marcado por dificultades económicas, personales y laborales que acabarían condicionando profundamente los últimos años de su vida.[52]

2.4. Crisis personal e internamiento

El alejamiento de Rodin no supuso para Camille Claudel una liberación inmediata. A partir de la década de 1890, su deseo de independencia avanzó en un contexto cada vez más inestable. La artista intentó separarse tanto afectiva como artísticamente del escultor, pero esa ruptura fue lenta y conflictiva, ya que durante años su nombre había quedado unido al suyo y una parte importante del ambiente artístico seguía interpretando su obra desde esa relación. Esta situación acentuó su necesidad de demostrar que su producción poseía un valor propio, al margen de la autoridad de Rodin.[53]

---

47 Véase AYRAL-CLAUSE, O., *op. cit*., p. 29: "You took lessons with Monsieur Rodin!".

48 PARIS, R.-M., *Camille Claudel (1864–1943), op. cit*., pp. 26-30.

49 PARIS, R.-M., *Camille: The Life of Camille Claudel…*, *op. cit*., p.7.

50 LE NORMAND-ROMAIN, A., DUFRÊNE, T., ALIX TRUEBA, J., *Rodin y la revolución de la escultura: de Camille Claudel a Giacometti*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 2004, pp. 12-19.

51 LE NORMAND-ROMAIN, A., *Camille Claudel & Rodin. Le temps remettra…*, *op. cit*., pp. 16–20.

52 SCHMOLL GEN. EISENWERTH, J. A., «Attraction and Repulsion», *op. cit*., pp. 59-68.

53 PARIS, R.-M., *Camille Claudel (1864–1943), op. cit*., pp. 65-67.

A estas tensiones se sumaron problemas materiales cada vez más graves. La escultura era una práctica especialmente costosa, que exigía taller, modelos, materiales, vaciados, fundiciones y, en algunos casos, la intervención de otros profesionales para la talla del mármol. Aunque Claudel continuó trabajando y obtuvo cierto reconocimiento en determinados círculos, no recibió encargos oficiales estables ni un apoyo institucional suficiente para sostener una carrera autónoma con regularidad. Por ello, su situación económica se volvió cada vez más frágil y tuvo que depender en algunos momentos de ayudas familiares o de apoyos puntuales.[54]

En este contexto, su aislamiento fue creciendo a medida que se apartaba progresivamente de los círculos sociales y profesionales, viviendo de forma cada vez más encerrada y desarrollando una desconfianza constante hacia Rodin y hacia las personas de su entorno. Esa sospecha, vinculada al miedo al plagio y a la apropiación de sus ideas, fue ocupando un lugar cada vez más importante en su vida. La crisis afectó también a su producción, ya que en algunos periodos destruyó obras y materiales de su taller, lo que pudo provocar la pérdida de algunas obras que no se conservan en la actualidad.[55]

La muerte de su padre en 1913 agravó todavía más esta situación, ya que Louis-Prosper había sido uno de sus principales apoyos desde la infancia. Poco después, Camille Claudel fue internada por decisión de su familia, lo que puso fin a su vida pública y a su actividad como escultora. Su crisis, por tanto, no puede reducirse únicamente a una explicación médica ni a su relación con Rodin. Fue el resultado de un proceso más amplio, en el que se combinaron la precariedad económica, la falta de reconocimiento institucional, el aislamiento, las tensiones familiares y un sufrimiento personal cada vez más profundo.[56]

3. CAMILLE CLAUDEL Y AUGUSTE RODIN

3.1. En el taller de Rodin

3.1.1. Aprendizaje junto a Rodin

La entrada de Camille Claudel en el entorno de Auguste Rodin a partir de 1882 dio paso a un momento fundamental en su formación como escultora. Durante aquellos años, el taller del escultor francés se encontraba marcado por una intensa actividad creativa, vinculada a proyectos de gran importancia como *La puerta del Infierno* (fig. 1) o *Los burgueses de Calais* (fig. 2). Para Claudel, este contexto supuso el acceso a una práctica escultórica profesional, permitiéndole familiarizarse progresivamente con los procedimientos técnicos propios de la escultura y con la dinámica de un taller de gran actividad artística.[57]

Asimismo, conviene tener presente que la documentación conservada permite situar a Claudel en el taller de Rodin desde los primeros meses de 1882, donde se percibe la presencia de una “Camille” en una agenda del escultor, con sesiones especialmente prolongadas durante la primavera de ese mismo año. Aunque su función exacta no puede determinarse con seguridad, se plantea que probablemente se trataría de Camille Claudel y que Rodin la habría aceptado entonces como su alumna. Este dato resulta importante porque permite entender que

54 *Ibidem*, pp. 77-79.

55 *Ibidem*, pp. 79-85

56 RIVIÈRE, A., *Camille Claudel: la internada, op. cit.*, 1989, pp. 96-99.

57 LE NORMAND-ROMAIN, A., «Dans l’atelier de Rodin», en LACASSE, Y.; LE NORMAND-ROMAIN, A., *op. cit.*, pp. 41–43.

su relación con el taller comenzó muy pronto, y que su aprendizaje se desarrolló en contacto directo con los procedimientos del escultor.[58]

La enseñanza de Rodin se basaba en la observación directa de la naturaleza y en el trabajo ante el modelo vivo. Según los testimonios de la época, uno de los principios fundamentales de su método era el llamado "método de los perfiles", centrado en estudiar la escultura desde múltiples puntos de vista y construir la forma a partir de la coherencia de sus perfiles sucesivos.[59] Esta forma de trabajo tuvo una gran importancia para Claudel, ya que reforzó su dominio del modelado y contribuyó al perfeccionamiento de un lenguaje escultórico centrado en la anatomía, el movimiento y la expresividad del cuerpo.

Sin embargo, esta etapa no puede entenderse únicamente como una fase de aprendizaje dependiente de Rodin. La intensa actividad del taller hizo necesaria la participación de asistentes y colaboradores, y los testimonios contemporáneos presentan a Claudel como una presencia activa dentro de ese ambiente. De este modo, al mismo tiempo que trabajaba en el entorno del escultor, también comenzaba a desarrollar una obra propia, marcada inicialmente por la influencia rodiniana, pero también por una sensibilidad personal cada vez más visible.[60]

De esta manera, es a partir de este contexto donde pueden analizarse sus primeras esculturas de los años de taller, en las que se percibe tanto la asimilación de los procedimientos aprendidos junto a Rodin como el inicio de una voz artística propia.

3.1.2. Primeras obras durante los años de taller

Los recursos adquiridos en el taller de Rodin comenzaron a reflejarse en las primeras esculturas realizadas por Camille Claudel durante los años centrales y finales de la década de 1880. Sin embargo, estas obras no deben entenderse como piezas dependientes de la influencia del maestro, sino como el resultado de un proceso de aprendizaje, colaboración e intercambio artístico realmente complejo. Durante estos años, Claudel participó activamente en el ambiente del taller, trabajando en contacto con los procedimientos de Rodin y, al mismo tiempo, desarrollando una producción propia.

Antes de abordar dichas esculturas, conviene recordar que la actividad de Claudel en el taller no se limitó a una observación pasiva. En una carta dirigida en 1891 a Léon Gauchez, crítico de arte, marchante y fundador de la revista *L'Art*, la propia Claudel explicaba que seguía trabajando con Rodin porque este estaba muy ocupado con sus monumentos y apenas disponía de ayudantes, por lo que ella se encargaba de realizar la mayoría de manos y pies.[61] Esta información permite situarla dentro del funcionamiento real del taller, donde el estudio fragmentario del cuerpo formaba parte del proceso creativo. La importancia de estos fragmentos se refuerza, además, por dos fotografías reproducidas por Paul Claudel en 1913 en *L'Art décoratif*, donde aparecían brazos,

---

58 *Ibidem*, pp. 38-41.

59 BUTLER, R., *Rodin: the shape of genius*. New Haven: Yale University Press, 1993, pp. 44-45. Disponible en: https://archive.org/details/rodin00ruth/page/54/mode/2up (Consultado: 23/5/26).

60 FAVA-PIZ, C., «In Rodin's Studio», en BOWYER, E.; DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 117.

61 GOODDERIS, I., *op. cit.*, p. 82.

piernas y cabezas de yeso atribuidos a la escultora bajo los títulos *Fragmentos (yeso)* (fig. 3) y *Estudios (yeso)* (fig. 4).[62]

Entre las piezas más representativas de este periodo destaca *Mujer en cuclillas* (fig. 5), modelada hacia 1885 y considerada por Morhardt como una de las primeras obras realizadas por Claudel en el taller de Rodin. La escultura representa una figura femenina recogida sobre sí misma, con el cuerpo comprimido, la espalda arqueada y el rostro oculto entre los brazos. La composición aproxima la obra al universo de *La puerta del Infierno* y, en particular, a la *Mujer en cuclillas* de Rodin, realizada entre 1880 y 1882 (fig. 6). Sin embargo, en la versión de Claudel la composición resulta más cerrada e interiorizada: la expresividad no depende de un gesto expansivo, sino de la tensión del cuerpo replegado sobre sí mismo.[63]

La preocupación por las posibilidades expresivas del cuerpo humano continuó desarrollándose en *Hombre inclinado* (fig. 7), fechada en 1886. En esta escultura, Claudel representa una figura masculina inclinada hacia delante, cuyo cuerpo parece apoyarse pesadamente sobre el bloque que la sostiene. La inclinación del torso, la caída de la cabeza y la posición cerrada de los brazos refuerzan una sensación de esfuerzo físico y de carga corporal.[64] La obra se ha relacionado con la tradición miguelangelesca del cuerpo replegado, especialmente con el *Joven en cuclillas* (fig. 8) (1530-1534), referencia que también formaba parte del horizonte formal de Rodin. No obstante, Claudel transforma estas referencias en una búsqueda propia sobre el peso, el apoyo y la resistencia del cuerpo.[65]

Una búsqueda distinta puede apreciarse en *Torso de mujer de pie* (fig. 9), fechado hacia 1888 por Paul Claudel. En esta obra, el interés principal no reside en la representación de una acción ni en la expresión de un rostro, sino en la organización formal del torso. La figura aparece marcada por una torsión que genera una composición en espiral, subrayada por la línea curva que atraviesa la caja torácica. Esta solución se ha puesto en relación con el *Torso de Adele* de Rodin, realizado entre 1882 y 1883 (fig. 10), tanto por la torsión del cuerpo como por la importancia concedida al ritmo interno de la figura. En este caso, la fragmentación permite concentrar la atención en el movimiento del torso y en una expresión más silenciosa y formalmente contenida.[66]

La exploración de la expresividad vuelve a alcanzar una dimensión diferente en *Cabeza de joven con moño* (fig. 11). Aquí Claudel desplaza el interés desde el cuerpo completo o fragmentado hacia el rostro. La pieza ha sido comparada con *El Grito* (fig. 12) de Rodin, realizado también en 1886, por la semejanza de escala, el tratamiento de la cabellera mediante estrías y, sobre todo, por la tensión con que el rostro se proyecta hacia delante. Esta comparación permite entender la proximidad formal entre ambos artistas durante estos años, pero

---

62 CLAUDEL, P., *op. cit.*, p. 48.

63 FLAMBARD, M., *Camille Claudel. Torse de femme accroupie, 1887*, cat. exp., 10–18 de setembre 2016, 28e Biennale des Antiquaires, Grand Palais, París. París: Galerie Malaquais, 2016.

64 FAVA-PIZ, C., «In Rodin's Studio», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, pp. 120–121.

65 FERGONZI, F., *Rodin and Michelangelo: A Study in Artistic Inspiration*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1997, pp. 134-135. Disponible en: https://archive.org/details/rodinmichelangel00ferg (Consultado: 23/5/26).

66 LE NORMAND-ROMAIN, A., «Collaborations», en LACASSE, Y.; LE NORMAND-ROMAIN, A., *op. cit.*, pp. 61-62.

también señala un cambio importante dentro del propio recorrido de Claudel: la expresividad ya no depende de la postura corporal, sino de la concentración del gesto.[67]

En conjunto, estas primeras obras permiten observar la cercanía de Claudel al ambiente del taller de Rodin, no como una simple dependencia, sino a través de problemas formales compartidos: el estudio fragmentario del cuerpo, el dinamismo de las posturas, la importancia de los perfiles y la búsqueda de expresividad. Sin embargo, cada una de estas piezas resuelve esos elementos de manera distinta, desde el carácter cerrado de *Mujer en cuclillas* hasta el peso físico de *Hombre inclinado*, la depuración formal de *Torso de mujer de pie* o la intensidad facial de *Cabeza de joven con moño*. La relación con Rodin resulta evidente, pero no agota el sentido de estas obras, en las que ya se advierte una orientación personal.

3.2. Consolidación de una producción propia

Paralelamente al aprendizaje desarrollado en el entorno de Rodin, Camille Claudel continuó elaborando una producción propia que comenzó a darse a conocer principalmente a través del retrato. Este género ocupó un lugar central en sus primeros años, no solo porque le permitió trabajar con modelos de su entorno familiar, doméstico y profesional, sino también porque sus obras empezaron a circular en Salones, revistas y colecciones. De este modo, el retrato no aparece como una actividad secundaria dentro de su trayectoria, sino como una vía fundamental para comprender su primera visibilidad pública y la consolidación de una obra propia.[68]

En sus primeros retratos, Claudel recurrió con frecuencia a modelos cercanos, pero los trató desde registros muy distintos. *La vieja Hélène* (fig. 13), realizada en 1882 y presentada en el Salón de 1885, representó a Victoire Brunet, antigua sirvienta de la familia Claudel, mediante un rostro envejecido, marcado por las arrugas y por una expresión de gran viveza. La obra revela un temprano interés por la caracterización individual y por la representación de la vejez, aspecto que reaparecerá más adelante en esculturas como *Clotho* o *La edad madura*. En cambio, en *Joven romano* o también conocido como *Busto de Paul Claudel* (fig. 14), realizado hacia 1882, la imagen de su hermano adquiere una dimensión más solemne: la frontalidad, la gravedad del rostro y el tratamiento del busto remiten a la tradición del retrato florentino del Renacimiento, conocida por Claudel a través de la enseñanza de Paul Dubois. La recepción crítica de esta obra, expuesta en bronce en el Salón de 1887, fue especialmente importante para la joven escultora, ya que contribuyó a presentarla como una artista prometedora ante críticos y coleccionistas.[69]

La misma importancia del retrato puede observarse en el *Busto de Louise Claudel* (fig. 15), presentado en el Salón de 1886. Frente al carácter más psicológico del busto de Paul, el retrato de Louise insiste más en la elegancia del rostro, la inclinación de la cabeza, la sonrisa discreta y el tratamiento cuidado del peinado, rasgos que Morhardt relacionó con el arte del siglo XVIII.[70] Su recepción confirma además la entrada de Claudel en los primeros circuitos de reconocimiento artístico: Léon Gauchez adquirió tanto el bronce expuesto en el Salón como la versión en terracota. La posterior circulación de ambas piezas entre colecciones privadas y museos

---

67 *Ibidem*, pp. 62-63.

68 DESMAS, A.-L., «Portraits», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 91.

69 *Ibidem*, pp. 91-93.

70 *Ibidem*, p. 94.

muestra que estos retratos no quedaron limitados al ámbito familiar, sino que comenzaron a formar parte de una red más amplia de crítica, mercado y coleccionismo.[71]

A mediados de la década de 1880, esta práctica del retrato se amplió hacia modelos externos y hacia una investigación más expresiva del rostro. Como ha señalado Anne-Lise Desmas, *Giganti* (fig. 16), presentado en 1885 junto a *La vieja Hélène*, representa a un modelo profesional empleado por Rodin y conocido también bajo el título de *Cabeza de bandido*. La fuerza de la obra reside en el modelado naturalista de los rasgos —el mentón cuadrado, la nariz prominente, las mejillas marcadas y las cejas salientes—, así como en la actitud altiva del personaje, construida a través del ligero giro de la cabeza, los labios apretados y la profundidad de los ojos. En una línea distinta, *Joven mujer con los ojos cerrados* (fig. 17), fechada hacia 1885, se aproxima más a la categoría de "cabeza de expresión"[72]: los ojos cerrados, la boca ligeramente abierta, el giro del rostro y la tensión del cuello convierten la pieza en un estudio de expresión más que en un retrato identificable. Estas obras muestran que, para Claudel, el retrato no era solo un género de semejanza, sino también un campo de experimentación formal y psicológica.[73]

A finales de la década, el retrato siguió funcionando como un espacio de afirmación artística. En *El Salmo* (fig. 18), fechado por Morhardt en 1889, Claudel aisló la cabeza femenina de *Sakuntala* y la transformó mediante una capucha de pliegues profundos. La obra resulta significativa porque conecta el retrato con una práctica escultórica más amplia: la reutilización de una forma previa para convertirla en una pieza autónoma. Ese mismo año realizó el *Busto de Charles Lhermitte* (fig. 19), hijo del pintor Léon Lhermitte, obra admirada por la vivacidad de la expresión infantil. El propio Léon Lhermitte encargó también su retrato (fig. 20) a Claudel, iniciado en 1889 y terminado antes de su exposición en 1895. Estos encargos indican que la escultora empezaba a ser reconocida por su capacidad para captar la individualidad física y psicológica de distintos modelos, más allá del círculo familiar y del ambiente inmediato de Rodin.[74]

De esta manera, estas obras permiten comprender la consolidación temprana de Camille Claudel desde una perspectiva distinta a la del aprendizaje en el taller. Mientras las esculturas analizadas anteriormente mostraban su interés por el cuerpo, la anatomía y la fragmentación, los retratos revelan su dominio de la expresión, su atención al carácter del modelo y su progresiva entrada en los circuitos públicos de la escultura francesa. La atención recibida por estas piezas demuestra que, incluso durante los años de mayor cercanía con Rodin, Claudel estaba desarrollando una producción propia, reconocible y valorada por críticos, marchantes y coleccionistas.

3.3. ¿Claudel o Rodin?

La estrecha colaboración entre Camille Claudel y Auguste Rodin durante los años de taller generó, en algunos casos, problemas de atribución difíciles de resolver. El propio funcionamiento del taller favorecía esta ambigüedad, ya que en él circulaban yesos, moldes, estudios parciales y fragmentos que podían pasar de un

---

71 GOODDERIS, I., *op. cit.*, pp. 69-94.

72 Las llamadas «cabezas de expresión» constituían un ejercicio académico destinado al estudio de las pasiones y los estados emocionales mediante la representación del rostro; en la École des Beaux-Arts de París existió incluso un concurso dedicado a este tipo de obras.

73 DESMAS, A.-L., «Portraits», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, pp. 95-96.

74 *Ibidem*, pp. 96-98.

conjunto a otro o conservarse posteriormente fuera de su contexto original. Por ello, algunas piezas quedaron situadas en un fondo que no siempre correspondía a su autoría real, lo que explica que determinadas obras hayan sido objeto de debate bajo la pregunta: ¿Claudel o Rodin?[75]

Uno de los casos más significativos se encuentra en algunas cabezas conservadas en relación con el entorno del taller. Determinadas piezas vinculadas a la familia Claudel, como una pequeña *Cabeza de san Juan Bautista* o la *Cabeza de la Avaricia*, atribuida a Rodin (fig. 21), no deben interpretarse necesariamente como obras de Camille utilizadas después por Rodin. En el caso de la *Cabeza de la Avaricia*, el examen material indica que se trata de un fragmento separado por corte de una figura completa perteneciente al grupo *La avaricia y la lujuria*, de Rodin (fig. 22). Su presencia entre las obras conservadas por Claudel respondería, por tanto, más a la circulación de fragmentos dentro del taller que a una autoría directa de la escultora.[76]

El problema inverso también se produjo: algunas obras de Claudel recibieron posteriormente la firma de Rodin, especialmente cuando se realizaron bronces a partir de yesos conservados en Meudon tras la muerte del escultor. Este fue el caso de algunas versiones de *Cabeza de esclavo* (fig. 23) y *Cabeza de joven riendo* (fig. 24), obras que existían también en ejemplares firmados por Camille Claudel, pero cuya atribución se complicó al desaparecer las bases donde figuraba su firma. La situación revela hasta qué punto la autoridad de Rodin condicionó la lectura posterior de las piezas procedentes del taller.[77]

La comparación formal entre estas obras y algunos estudios de Rodin permite entender mejor la dificultad de atribución. En el caso de *Cabeza de joven riendo*, su proximidad con estudios para *Boceto para la cabeza de Jean de Fiennes* (fig. 25*)* o para *Balzac* (fig. 26) muestra que, durante estos años, el trabajo de ambos escultores podía resultar muy cercano. Sin embargo, el análisis técnico permite señalar diferencias: en Rodin predomina un modelado más libre y trabajado principalmente con los dedos, mientras que en Claudel se observa un uso más marcado de herramientas, como la espátula dentada, para compactar la tierra. Estas diferencias no eliminan la complejidad del problema, pero permiten matizar la idea de una simple indistinción entre maestro y alumna.[78]

Un caso semejante plantea el *Hombre con los brazos cruzados* (fig. 27), fechado en 1885. La pieza ha sido relacionada con los estudios de Rodin para Balzac, especialmente por la posición de los brazos y por su montaje sobre una pequeña base cilíndrica de ónix, semejante a las que Rodin utilizaba para algunas obras propias. Precisamente por ello, si esta escultura hubiera pertenecido al fondo del taller de Rodin y no a la familia Claudel, probablemente habría sido interpretada como un estudio preparatorio del maestro. Su conservación en el entorno de Claudel obliga, en cambio, a replantear esa lectura.[79]

Estos casos demuestran que la pregunta "¿Claudel o Rodin?" no se limita a un problema puntual de autoría, sino que revela la complejidad del trabajo compartido en el taller. La proximidad formal entre ambos artistas

---

75 LE NORMAND-ROMAIN, A., «Claudel ou Rodin?», en LACASSE, Y.; LE NORMAND-ROMAIN, A., *op. cit*., pp. 66-67.

76 *Idem*.

77 *Idem*.

78 *Idem*.

79 *Idem*.

fue resultado de una convivencia creativa intensa, basada en el aprendizaje, la colaboración y la circulación de modelos y fragmentos. Al mismo tiempo, estas atribuciones dudosas muestran cómo la obra de Claudel quedó muchas veces absorbida por la autoridad artística de Rodin, dificultando el reconocimiento de su aportación propia dentro de ese espacio común.

3.4. Retratos mutuos y diálogo escultórico

La relación artística entre Camille Claudel y Auguste Rodin no se manifestó únicamente en el trabajo compartido dentro del taller, sino también en una serie de obras que muestran un diálogo escultórico entre ambos. Este intercambio resulta especialmente visible en los retratos que cada uno realizó del otro y en algunas composiciones donde la influencia parece circular en ambas direcciones.

Poco después de conocer a Camille, Rodin modeló su rostro en *Camille Claudel "con el cabello corto"* (fig. 28), tradicionalmente fechado hacia 1884, aunque algunas propuestas adelantan su ejecución hacia 1882. Antoinette Le Normand-Romain relaciona esta obra con una fotografía de Victor Pannelier, tomada hacia 1882[80], en la que Claudel aparece junto a Chita Theuriet con blusa de taller y un peinado que la autora describe como "casi infantil". El retrato ofrece una imagen cercana y familiar de la escultora, alejada de una idealización decorativa o sentimental.[81]

Rodin volvió a tomar el rostro de Camille como punto de partida en obras como *Camille con gorro* (fig. 29), derivada de un primer *Masque de Camille Claudel* visible en una fotografía del taller[82] de abril de 1887.[83] Esta imagen tuvo una proyección más amplia dentro de su producción y fue transformada posteriormente en obras de carácter más simbólico, como *El pensamiento* (fig. 30) o *La aurora* (fig. 31). En estos casos, la imagen de Camille deja de funcionar únicamente como retrato para convertirse en un motivo escultórico recurrente dentro del universo de Rodin.[84]

Frente a estas representaciones, el *Retrato de Auguste Rodin* (fig. 32) realizado por Claudel constituye una respuesta especialmente significativa. Iniciado probablemente hacia 1886-1888 y presentado en el Salón de la Société nationale des beaux-arts en 1892, el busto muestra a Rodin con un rostro delgado, una frente amplia y una nariz marcada. Claudel no suaviza la apariencia del escultor, sino que construye una imagen de fuerte presencia psicológica, centrada en la seriedad y el carácter firme del maestro. La obra permite situar a Claudel no solo como modelo de Rodin, sino también como artista capaz de observar e interpretar escultóricamente su figura.[85]

Este diálogo no se limitó al retrato. La relación entre *La joven con la gavilla* (fig. 33) y *Galatea* (fig. 34) permite observar también una influencia formal en sentido inverso. La terracota de Claudel existía ya a finales de 1887, antes de la realización de *Galatea*, por lo que este caso permite matizar la lectura tradicional de la

---

80 Para la fotografía de Victor Pannelier y su relación con este retrato, véase LE NORMAND-ROMAIN, A., *Camille Claudel & Rodin. Le temps remettra…*, *op. cit.*, p. 13.

81 *Ibidem*, pp. 12-13.

82 Para la fotografía del taller de abril de 1887 en la que aparece el primer *Masque de Camille Claudel*, véase LE NORMAND-ROMAIN, A., *Camille Claudel & Rodin. Le temps remettra…*, *op. cit.*, p. 14.

83 *Ibidem*, p. 14.

84 LE NORMAND-ROMAIN, A.,«1894-1913. La Niobide Blessée», *Camille Claudel & Rodin. Le temps remettra…*, pp. 46-47.

85 DESMAS, A.-L., «Portraits», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, pp. 97-98.

relación entre ambos artistas: no siempre fue Claudel quien partió de Rodin, sino que Rodin también pudo tomar como punto de partida una composición de su alumna y colaboradora.[86]

De este modo, estas obras permiten comprender la relación entre Claudel y Rodin como un verdadero diálogo escultórico. Rodin convirtió a Camille en modelo y en imagen recurrente, pero Claudel también convirtió a Rodin en objeto de observación e interpretación. Esta inversión resulta importante porque desplaza a Claudel del lugar pasivo de alumna, musa o colaboradora, y la sitúa como una artista capaz de participar activamente en un intercambio formal, a la vez que complejo. Por ello, los años compartidos con Rodin deben entenderse como una etapa decisiva de aprendizaje y colaboración, pero no como un periodo de simple dependencia.

4. PRODUCCIÓN AUTÓNOMA Y MADUREZ ARTÍSTICA

Si el apartado anterior ha permitido abordar la relación de Camille Claudel con el taller de Auguste Rodin mediante un diálogo formal establecido entre ambos escultores, este capítulo se centrará principalmente en la evolución de su propio lenguaje escultórico. Aunque los años compartidos con Rodin fueron decisivos para su formación, Claudel no se limitó a reproducir las soluciones aprendidas en ese contexto, sino que las transformó progresivamente a partir de una búsqueda propia centrada en la expresividad del cuerpo, el movimiento y la relación entre la figura completa y fragmentada. Desde ese proceso de transformación, fue consolidando un lenguaje escultórico cada vez más autónomo, cuyo desarrollo puede observarse a través de algunas de sus obras más significativas, comenzando por *Sakuntala*.

4.1. *Sakuntala*

Sakuntala ocupa un lugar realmente importante dentro de la producción escultórica de Camille Claudel, al tratarse de su primera gran composición monumental. Iniciada durante los años de mayor proximidad con Rodin, la obra fue retomada y transformada por la artista en distintos momentos de su trayectoria, lo que permite observar la consolidación de un lenguaje propio.[87]

La artista comenzó a trabajar en ella hacia 1886 y presentó la versión en yeso (fig. 35) en el Salón de los Artistas Franceses de 1888, donde obtuvo una mención honorífica y una valoración positiva de la crítica. De hecho, fue la única obra por la que recibió un reconocimiento en el Salón a lo largo de toda su carrera. Asimismo, aunque en ese momento no consiguió el encargo oficial que le habría permitido realizarla en mármol, la composición no desapareció de su producción, puesto que el yeso fue donado en 1895 al museo de Châteauroux[88] y, años más tarde, Claudel volvió a la misma composición, pero en una versión reducida al mármol (fig. 36), titulada *Vertumno y Pomona*, encargada por la condesa de Maigret, y expuesta en 1905.[89] Finalmente, ese mismo año, la obra también fue editada en bronce (fig. 37) por Eugène Blot bajo el título *El abandon*o, en una versión destinada a una mayor difusión comercial.[90]

---

86 LE NORMAND-ROMAIN, A., «Claudel ou Rodin?», en LACASSE, Y.; LE NORMAND-ROMAIN, A., *op. cit.*, pp. 92-98.

87 SOUTER J., *op. cit.*, p. 42.

88 ARIOT, C., «*Sakuntala* in Three Acts», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 153.

89 RIVIÈRE, A., GAUDICHON, B., *op. cit.*, p. 71.

90 Para la relación entre Camille Claudel y Eugène Blot, así como para las cartas conservadas entre ambos y el papel del marchante en la edición y difusión de sus obras en bronce, véase PARIS, R-M., CRESSENT, P., «Eugène Blot (1857-1938)», *op. cit.*, pp. 50-62.

La importancia de esta evolución no reside únicamente en la repetición de una misma obra en distintos materiales, sino en la manera en que Claudel, partiendo de una composición inicial, la adapta a nuevos títulos, formatos y contextos de recepción.

En su primera versión, *Sakuntala* toma como punto de partida *El reconocimiento de Sakuntala*, drama del poeta hindú Kalidasa, escrito probablemente entre los siglos IV y V. La obra narra la historia del rey Dushyanta, quien conoce a Sakuntala durante una cacería, se casa con ella y, a causa de una maldición, acaba olvidándola. La escena escogida por Claudel representa el momento del reencuentro, cuando el rey recupera el recuerdo de su amada y cae a sus pies.[91] Sin embargo, en las versiones posteriores, la composición se desprende progresivamente de esta referencia inicial: en *Vertumno y Pomona*, el mismo grupo escultórico se traslada al ámbito de la mitología clásica a través de la *Metamorfosis* de Ovidio, mientras que en *El abandono* el título adquiere un sentido más amplio, centrado en la dimensión emocional de la escena y no tanto en una fuente literaria.[92]

Esta relación con Sakuntala puede observarse también en *Niobide herid*a, obra derivada de la figura femenina de la composición, encargada por el Estado francés en 1906 y realizada en bronce en 1907 (fig. 38). En este caso, la mujer aparece separada del grupo original y transformada en una figura aislada y herida, identificada como una hija de Niobe alcanzada por una flecha.[93]

La comparación resulta significativa porque muestra que Claudel no solo retomó la composición completa de *Vertumno y Pomona* o *El abandono*, sino que también pudo extraer de ella una figura autónoma. De este modo, la forma inicial de Sakuntala no queda limitada al grupo de 1888, sino que se prolonga hacia nuevas obras, adquiriendo sentidos distintos dentro de su producción posterior. [94]

Asimismo, en las tres versiones principales se mantiene una misma estructura compositiva: un hombre arrodillado ante una mujer que parece a punto de caer en sus brazos. Según Ariot, los estudios preparatorios conservados (fig. 39 y fig. 40) presentaban un abrazo más cerrado, mientras que en la versión final, Claudel abrió ligeramente la unión entre las figuras, de modo que el abrazo no llega a cerrarse por completo. Por ello, la obra no representa un abrazo ya consumado, sino el instante inmediatamente anterior a él. Así, la artista no se centra tanto en narrar el episodio literario, sino en representar la relación física y emocional entre las dos figuras. En este sentido, resulta especialmente adecuada la expresión de Paul Claudel, quien definió la obra como “el segundo antes del contacto”.[95]

---

91 KALIDASA., *Sakuntala or The Recovered Ring*. New York: Henry Holt and Company, 1894, pp. 9-18. Disponible en: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044092180116&seq=18 (Consultado: 6/6/2026).

92 HAMEL, K., «The Ovidian Metamorphoses of Camille Claudel», *New Voices in Classical Reception Studies*, 9, 2014, p. 34. Disponible en: https://fass.open.ac.uk/sites/fass.open.ac.uk/files/files/new-voices-journal/issue9/hamel.pdf (Consultado: 8/6/2026).

93 *Ibidem,* p. 37.

94 Se ha puesto en relación *Sakuntala* con algunas composiciones de Rodin centradas en la pareja amorosa. La comparación más significativa se establece con *El ídolo eterno* (1890-1893), donde también aparece un hombre arrodillado ante una mujer. La diferencia entre ambas obras resulta significativa: en *Sakuntala*, los cuerpos se aproximan en una unión compartida y los rostros llegan a tocarse, mientras que en *El ídolo eterno* la mujer se deja adorar por el hombre y los rostros permanecen separados. Esta comparación permite entender que Claudel no reproduce simplemente un modelo rodiniano, sino que transforma el motivo de la pareja en una escena de reconocimiento y entrega mutua. LE NORMAND-ROMAIN, A., «Sakuntala», en LACASSE, Y.; LE NORMAND-ROMAIN, A., *op. cit*., pp. 101-110.

95 ARIOT, C., «*Sakuntala* in Three Acts», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., pp. 154-155.

Esta forma de tratar el tema también permite comprender la originalidad de la composición. Aunque la historia de Sakuntala había sido traducida al francés, adaptada al ballet y representada en escena, Claudel no desarrolla una imagen cargada de elementos narrativos u orientalistas, sino una composición sobria centrada en la tensión entre las dos figuras.[96]

Por ello, *Sakuntala* puede considerarse una obra de transición, no solo por su cronología, sino porque acompaña a Claudel a lo largo de su carrera y se transforma junto a ella. El paso del yeso al mármol y al bronce muestra cómo la artista volvió sobre una misma forma para reformularla desde perspectivas distintas. Si *Sakuntala* constituye el primer gran éxito de la escultora, *Vertumno y Pomona* demuestra su capacidad para reelaborar el grupo en una versión más mitológica, mientras que *El abandono* permite comprender la adaptación de la composición al mercado del bronce.

En este sentido, resulta especialmente significativa la valoración de Morhardt, quien en 1898 afirmaba que, aunque se trataba de una obra temprana, *Sakuntala* era ya "la obra de una maestra".[97]

4.2. *El vals*

Después de *Sakuntala*, *El vals* introduce un cambio de enfoque dentro del desarrollo escultórico de Camille Claudel. Si la obra anterior partía de una fuente literaria y se centraba en el instante previo al encuentro amoroso, *El vals* desplaza el interés hacia un tema moderno: el movimiento de una pareja que baila. Claudel comenzó a trabajar en esta composición hacia 1889, poco después de *Sakuntala*, y presentó una versión en yeso en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de 1893, donde llamó rápidamente la atención de la crítica. La obra fue además una de las composiciones de Claudel con mayor circulación fuera de Francia, puesto que se expuso en Bélgica en 1894, en Estados Unidos al año siguiente y en Italia en 1911.[98]

Uno de los aspectos más relevantes de la historia de *El vals*, anterior incluso a su presentación en el Salón de 1893, se relaciona con el problema del desnudo. El 8 de febrero de 1892, Claudel solicitó al Estado francés un encargo para poder realizarla en mármol, pero la primera versión de la obra provocó reservas tanto por el carácter sensual de la composición como por la proximidad de los cuerpos desnudos.[99] Tras examinar la obra en marzo de 1892, Armand Dayot[100], inspector de Bellas Artes, reconoció la calidad de la ejecución, pero consideró que la obra no podía aceptarse tal y como estaba, debido al carácter demasiado explícito y realista de ambos cuerpos.[101] Por eso pidió a Claudel que cubriese parcialmente las figuras mediante drapeados.[102] Su

---

96 *Idem*.

97 CASSAR, J., *op.cit*., p. 471.

98 JOUBIN, F. «The Waltz», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., pp. 171.

99 GAUTHIER, S., *Les images de Camille Claudel dans le discours critique de son époque*, mémoire de maîtrise, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2002-2003, pp. 26-31. Disponible en: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://mirbeau.asso.fr/darticlesfrancais/Gauthier-Les%20images%20de%20Cami.pdf&ved=2ahUKEwiP4qKs-euVAxW1OfsDHStmPdkQFnoECCAQAQ&usg=AOvVaw29GBoEQys9ump_IPcrswvS (Consultado: 10/6/2026).

100 Armand Dayot (1851-1934) crítico e historiador del arte francés, fue una figura vinculada a la administración artística y a la difusión del arte francés de finales del siglo XIX y principios del XX. En 1905 fundó la revista *L'Art et les Artistes*.

101 Sobre la concepción de Armand Dayot de la imagen femenina, basada en el equilibrio entre fidelidad a la naturaleza, ideal artístico y rechazo de los excesos formales o iconográficos, véase AGUILAR, A.-S., «L'Image de la femme d'Armand Dayot (1899), une lecture baudelairienne du portrait féminin», *Romantisme*, 176, 2017.

102 GAUTHIER, S., *op. cit*., pp. 151-160.

intervención no afectó únicamente a la recepción inicial de la obra, sino que terminó influyendo en su configuración formal, al introducir un elemento que acabaría siendo esencial en las versiones posteriores.

Asimismo, la incorporación del drapeado no debe entenderse como una solución únicamente destinada a cubrir los cuerpos, sino que Claudel pudo transformar dicha exigencia en un recurso escultórico fundamental. En la versión revisada, conocida como *El vals con velos* (fig. 41), probablemente trabajada durante el verano de 1892, el tejido no solo suaviza la desnudez, sino que participa en la construcción del movimiento. El drapeado consigue envolver a los bailarines, prolongando el giro de ambos cuerpos y contribuyendo a crear la sensación de rotación propia del vals. De este modo, aquello que en primer momento había sido impuesto como una corrección, se convierte en uno de los elementos más característicos de la composición.[103]

La importancia de *El vals* se encuentra precisamente en la manera en que Claudel intenta trasladar a la escultura una sensación de movimiento continuo. La pareja no aparece representada como una figura estática, sino como si estuviera suspendida en pleno giro. En este sentido, la obra puede relacionarse con el interés finisecular por el estudio del movimiento, visible en las fotografías secuenciales de Eadweard Muybridge (1830-1904)[104] con ejemplos como *Hombre y mujer bailando un vals, placa 197 de la serie Locomoción animal*, de 1887, y en la cronofotografía de Étienne-Jules Marey (1830-1904). Sin embargo, Claudel no reproduce una fase aislada del movimiento, como haría una imagen fotográfica, sino que consigue sugerir la continuidad del baile dentro de una única composición.[105]

Este tratamiento del movimiento también puede relacionarse con la cultura visual de la danza en torno a 1893, especialmente con las imágenes de Loïe Fuller realizadas por Jules Chéret (1836-1932).[106] En sus espectáculos, carteles e imágenes impresas, los velos adquirían un papel fundamental, pues intensificaban la presencia visual del cuerpo en movimiento.[107]

Como en *Sakuntala*, también en *El vals* resulta importante tener en cuenta las distintas variantes de la obra. La composición tuvo una historia compleja, con versiones en yeso, bronce y gres, además de ediciones posteriores vinculadas a fundidores como Siot-Decauville[108] y Eugène Blot. Estas variantes no fueron idénticas entre sí. Algunas modificaban la inclinación y el entrelazamiento de los cuerpos, mientras que otras alteraban la posición de las manos y las cabezas, la forma de la base o el tratamiento del drapeado. Algunas versiones conservaban el velo que envolvía la parte superior de los bailarines, mientras que otras lo suprimían o modificaban. Hacia 1893, Claudel retomó además el grupo en un formato más reducido y sin el gran velo superior; posteriormente se realizaron varios bronces con variaciones, entre ellos el ejemplar Allioli (fig. 42).

---

103 *Idem*.

104 Eadweard Muybridge (1830–1904) fue un fotógrafo británico pionero en el estudio del movimiento, conocido especialmente por sus secuencias fotográficas de personas y animales en acción.

105 JOUBIN, F. «The Waltz», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., pp. 174-175.

106 Jules Chéret (1836-1932), cartelista y litógrafo francés, realizó en 1893 la litografía *Folies Bergère. La Loïe Fuller*, conservada en la Biblioteca Nacional de Francia. La imagen representa a la bailarina estadounidense Loïe Fuller, célebre por sus espectáculos con amplios velos, que envolvían el cuerpo y generaban una forma móvil y expansiva, tal y como puede verse en *El vals* de Camille Claudel. *Ibidem*, p. 176.

107 *Ibidem*, pp. 175-176.

108 Siot-Decauville (1881-1926) fue una fundición y casa editora de bronces artísticos establecida en París por Edmond-Gustave Siot (1841-1908), quien adoptó este nombre tras su matrimonio con Élise Decauville. La firma estuvo especializada en la edición de esculturas en bronce y destacó por el uso de pátinas coloreadas, aspecto especialmente importante en la escultura de finales del siglo XIX.

Esta variedad demuestra que Claudel no concibió *El vals* como una imagen fija, sino como una composición abierta a sucesivos cambios.[109]

Dentro de esta variedad, la versión en gres, realizada hacia 1895 por la casa Muller (fig. 43), sitúa la obra en un punto de contacto entre la escultura y el objeto decorativo del *Art Nouveau*. La elección del material no funciona aquí como un simple cambio técnico, sino como una manera de modificar la presencia visual de la obra y su relación con el gusto decorativo de fin de siglo.[110]

De este modo, *El vals* ocupa un lugar significativo dentro de la evolución escultórica de Claudel. La obra parte de un tema moderno y sensual, pero lo convierte en una reflexión plástica sobre el movimiento, la unión de los cuerpos y la capacidad de la materia para sugerir una acción que parece prolongarse más allá del momento representado.

4.3. *La edad madura*: *Clotho* y *La implorante*

Después de *Sakuntala* y *El vals*, *La edad madura* marca una nueva etapa dentro de la evolución escultórica de Camille Claudel a partir de la consolidación de un lenguaje cada vez más autónomo. En *Sakuntala*, la artista afrontó una primera gran composición monumental, todavía dentro de un contexto de proximidad con Rodin. En *El vals*, en cambio, se alejó de las composiciones de tema literario para centrarse en un tema moderno, el baile, tratado ya desde un lenguaje personal. Con *La edad madura*, Claudel amplía esta búsqueda mediante una composición más compleja, formada a partir de tres figuras: la juventud, el hombre de edad madura y la vejez. La obra se ha vinculado a menudo a la ruptura con Rodin, pero su importancia no se limita a esta lectura biográfica, sino que permite observar cómo la artista consigue transformar una experiencia personal en una composición elaborada a lo largo de los años.[111]

Antes de abordar directamente *La edad madura*, conviene detenerse en *Clotho*, presentada en yeso en el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1893 en París (fig. 44).[112] La obra se relaciona con el interés de Claudel por la representación de la vejez, que ya había aparecido hacia 1881 en sus estudios escultóricos de una sirvienta de la casa familiar, como *La vieja Hélène*. En el entorno cercano de la artista, también Rodin, con obras como *La que fue La Bella Armera* (fig. 45)[113], y Jules Desbois, con *La Miseria* (fig. 46)[114], habían trabajado a partir del cuerpo envejecido de Maria Caira[115], que pudo servir igualmente de modelo para *Clotho*. Sin embargo, la solución de Claudel se aleja de estas aproximaciones y convierte la vejez en una imagen mucho más extraña e inquietante.

Esta investigación sobre el cuerpo envejecido puede observarse también en el *Torso de Clotho*, realizado hacia 1893 (fig. 47), ya que al aislar el cuerpo de la figura, la obra permite ver con mayor claridad la atención que le

---

109 LE NORMAND-ROMAIN, A., «La valse», en LACASSE, Y.; LE NORMAND-ROMAIN, A., *op. cit.*, pp. 110-120.

110 JOUBIN, F. «The Waltz», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, pp. 173-174.

111 MITCHELL, C., *op. cit.*, pp. 419-420.

112 BOWYER,E., «Age of Maturity», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 193.

113 FISOGNI, F., *Rodin*. Presentación de Carlos Reyero. Madrid: Unidad Editorial, 2006, p. 120.

114 SANDLER, J.-B., «Jules Desbois», *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine*, 24, 2011, p. 240.

115 Algunas fuentes la presentan como una modelo italiana anciana —incluso octogenaria—, perteneciente al entorno de modelos profesionales que circularon entre los talleres de Desbois, Rodin y Claudel.

da Claudel a una anatomía frágil, marcada por la extrema delgadez y el deterioro físico. De este modo, el interés no se centra únicamente en el rostro o en la cabellera, sino también en la construcción de un cuerpo vulnerable, cuya presencia resulta incómoda.[116]

Clotho representa a Cloto, la hermana más joven de las tres Parcas de la mitología grecorromana, encargada de hilar el hilo de la vida y decidir los destinos humanos. Claudel, sin embargo, no la presenta como una figura joven ni idealizada, sino más bien como una mujer anciana, de cuerpo deteriorado y cubierta por una gran masa de cabellos que no se limitan a evocar el hilo del destino, sino que caen sobre el cuerpo de forma desordenada y pesada, hasta parecer atraparla. De este modo, Cloto no aparece únicamente como quien hila el destino, sino también como un cuerpo sometido a él.[117] La originalidad de esta obra fue defendida por la propia Claudel en 1899, cuando respondió a una crítica de *L'Europe artiste* que acusaba a *Clotho* de inspirarse en un dibujo de Rodin. En su respuesta, la artista rechazó esta acusación y afirmó que la obra era completamente original (anexo 9.1).

Más allá de la defensa de su independencia artística, *Clotho* resulta importante dentro del apartado porque permite establecer una clara cercanía con la figura anciana de la primera versión de *La edad madura*. Esta relación se aprecia sobre todo en la postura del cuerpo y en el brazo extendido, elementos que permiten entender la continuidad entre ambas obras.

La primera referencia documental de *La edad madura* aparece en una carta de Camille Claudel a Léon Gauchez, fechada en agosto de 1890, donde la artista menciona la realización de un pequeño grupo de tres figuras (anexo 9.2)[118]. Más tarde, el proyecto vuelve a aparecer en diciembre de 1893, en una carta dirigida a Paul Claudel, en la que la artista afirma que sigue trabajando en su "grupo de tres" y señala que la composición estará "dispuesta en anchura". Esta carta iba acompañada de un dibujo rápido de la composición (anexo 9.3).[119] Ambos documentos muestran que *La edad madura* no fue una obra improvisada a partir de la ruptura con Rodin, sino que fue trabajada durante mucho tiempo.

La primera versión conocida de *La edad madura*, realizada en yeso hacia 1893 (fig. 48), presenta una composición compacta, en la que las tres figuras aparecen unidas entre sí mediante un entramado de brazos que ha sido descrito como un "Laocoonte moderno". El hombre se sitúa entre la joven arrodillada y la anciana; aunque mira hacia esta última, su cuerpo todavía se inclina hacia la joven, que le sujeta la mano contra el pecho. La escena muestra así una lucha todavía abierta: el personaje masculino mantiene el contacto con la joven, pero parece dividido entre ambas figuras femeninas. La obra representa, por tanto, un momento de indecisión.[120]

Durante el desarrollo de la composición, Claudel realizó también estudios de partes concretas del grupo. Entre ellos se conserva un *Estudio para la cabeza de La Implorante*, fechado entre 1890 y 1907, donde la figura

---

116 BOWYER, E., «Age of Maturity», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 193-194.

117 BUXTON, R., «The Fates», en *The Complete World of Greek Mythology*. Londres: Thames & Hudson, 2004, p. 86.

118 PARIS, R-M., CRESSENT, P., «Léon Gauchez (1825-1907)», *op. cit.*, p. 198.

119 *Ibidem*, pp. 122 -123.

120 BOWYER, E., «Age of Maturity», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, pp. 192-193.

aparece con la mirada elevada, los ojos abiertos y la boca entreabierta (fig. 49). También se conocen una *Cabeza de anciana*, fechada hacia 1890 (fig. 50), y una *Cabeza de hombre mayor*, cuyo modelo se sitúa hacia 1890 y cuya fundición en bronce se realizó hacia 1905 (fig. 51). Estos ejemplos permiten ver que Claudel no trabajó únicamente la disposición general de las tres figuras, sino que también trabajó la expresión individual de cada personaje.[121]

En 1895, Armand Silvestre (1837-1901)[122], inspector de Bellas Artes, valoró favorablemente *La edad madura* ante el Ministerio de Bellas Artes. La composición quedaba descrita como una escena en la que un hombre, representante de la edad madura, era atraído por la vejez, mientras la juventud intentaba retenerlo.[123] Poco después, el 25 de julio de 1895, Claudel recibió un encargo estatal para realizar el yeso de la obra.[124] Sin embargo, la composición no fue terminada hasta octubre de 1898[125], lo que confirma que la artista continuó modificándola durante varios años más tarde.[126]

En 1898, Silvestre señaló dos cambios fundamentales introducidos por Claudel. Por un lado, la artista separó la mano del hombre de la figura de la juventud, para expresar mejor la separación entre ambos. Por otro lado, envolvió a la figura de la vejez con varios drapeados, reforzando la sensación de movimiento. Estos cambios son decisivos para la lectura de la obra, ya que, mientras que en la primera versión el contacto físico todavía mantenía abierta la posibilidad de retener al hombre, en la versión final ese contacto desaparece y la separación se convierte en el tema central de la composición.[127]

La versión definitiva de *La edad madura* fue expuesta en yeso en el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1899.[128] En ella, la juventud aparece arrodillada y desnuda, con los brazos extendidos hacia la figura masculina. El hombre ocupa el centro de la escena, pero ya no parece responder a su gesto, dado que su cuerpo sigue la dirección marcada por la vejez, que lo conduce hacia adelante, desplazando el grupo en diagonal. La escena puede leerse como una alegoría del paso del tiempo[129]: la juventud queda atrás, mientras la edad madura avanza hacia la vejez.[130] Esta figura masculina puede relacionarse también con *El atardecer del sirgador* de Gabriélle Dumontet (fig. 52), donde también aparece un hombre envejecido, inclinado y en

---

121 PORTER, J.R., «L'âge mûr ou la fatalité», en *Camille Claudel et Rodin: la rencontre de deux destins*. París: Hazan, 2005, pp. 177-182.

122 Armand Silvestre (1837-1901), escritor, poeta y crítico de arte francés. En 1892 fue nombrado inspector de Bellas Artes, cargo desde el que intervino en el ámbito artístico de la Francia de finales del siglo XIX.

123 PORTER, J.R., *op. cit.*, pp. 177-182.

124 PARIS, R-M., CRESSENT, P., «Ministère des Beaux-Arts», *op. cit.*, p. 20.

125 *Ibidem*, p. 21.

126 En una carta a León Gauchez de diciembre de 1898, Claudel aludió a las dificultades administrativas del encargo estatal de *La edad madura*, y afirmó haberse sentido "cruelmente engañada" tras el informe favorable del inspector. BOWYER, E., «Claudel and Her Contemporaries», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, pp. 278-279.

127 PORTER, J.R., *op. cit.*, pp. 177-182.

128 BOWYER, E., «Age of Maturity», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, pp. 191.

129 DE L'ORME, M., «Du Génie aux trois âges de la vie. L'Âge mûr de Camille Claudel», *Humanisme*, 338, 2023, pp. 93-98.

130 Además, Mitchell interpreta *La edad madura* como una composición en que la idea de destino se construye a partir de la propia forma escultórica. Según la autora, Claudel no se limita a representar tres edades de la vida, sino que organiza la obra mediante una estructura que avanza: la base, el desplazamiento horizontal de las figuras y las líneas oblicuas conducen la mirada hacia la figura anciana, reforzando la sensación de tránsito inevitable. De este modo, el destino no aparece como un elemento externo a la escena, sino como una fuerza dentro del movimiento mismo del grupo. MITCHELL, C., *op. cit.*, pp. 425-428.

movimiento. Sin embargo, en *La edad madura* el cuerpo no expresa solo el peso de la vejez, sino también una actitud de resignación ante la fuerza que lo arrastra hacia la muerte.[131]

Al mismo tiempo, la obra fue interpretada desde el principio en clave autobiográfica. Muchos contemporáneos pudieron reconocer en el hombre a Rodin, en la anciana a Rose Beuret y en la joven arrodillada a la propia Camille Claudel. Esta lectura se relaciona con el proceso de separación entre Claudel y Rodin, desarrollado precisamente durante los años en que la obra fue elaborada. Sin embargo, reducir *La edad madura* a una historia personal sería limitar su alcance. La escultura sí que parte de una experiencia íntima, pero se transforma en una imagen mucho más amplia sobre la separación y la imposibilidad de retener aquello que se pierde. Esta idea se concentra especialmente en el pequeño espacio que queda entre las manos del hombre y de la joven, donde el contacto ya no llega a producirse.[132]

Junto a esta lectura formal, también debe tenerse en cuenta el proceso material de la obra. Aunque el Estado aceptó el yeso, el encargo para una versión en bronce fue cancelado de forma repentina en 1899. Se ha sugerido que Rodin pudo intervenir para impedir que el Estado apoyara una obra que exponía de manera demasiado evidente su vida privada. En cualquier caso, Claudel conservó el yeso, lo que permitió que la composición fuera finalmente fundida en bronce en 1902[133] gracias al encargo de Louis Tissier (1863-1947)[134]. Esta versión, conservada actualmente en el Musée d'Orsay, constituye la fundición completa más importante de *La edad madura* (fig. 53).[135]

La recepción crítica de la obra confirmó su importancia dentro de la trayectoria de Claudel. En 1899, varios críticos destacaron la fuerza de la composición, y uno de ellos llegó a afirmar que ya no podía llamarse a Claudel como alumna de Rodin, sino como rival. También Jean Bernard (1858-1936)[136] insistió en esta autonomía al señalar que, aunque se seguía vinculando a Claudel con el taller de Rodin, la artista había conseguido afirmar su propia personalidad, y que de aquella enseñanza solo quedaba un interés por la modernidad[137]. Estas valoraciones resultan significativas porque muestran que *La edad madura* fue percibida como una afirmación de independencia artística.[138]

La figura de la joven arrodillada tuvo además una vida independiente. Claudel ya había trabajado una figura semejante en *El dios desaparecido*, obra expuesta en 1894 y actualmente perdida. Más tarde, hacia 1905, Eugène Blot empezó a editarla bajo el título de *La implorante*, en dos tamaños (fig. 54). Extraída de *La edad*

---

131 *Ibidem*, pp. 428-429.

132 DE L'ORME, M., *op. cit.*, pp. 93-98.

133 BOWYER, E., «Age of Maturity», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 195.

134 Louis Tissier (1863-1947), conocido como el capitán Tissier, fue un coleccionista privado vinculado a Camille Claudel por haber encargado en 1902 la primera fundición en bronce de *La edad madura*, después de que el encargo estatal no llegara a realizarse.

135 El bronce de *La edad madura* fue comentado en 1903 por Charles Morice (1860-1919), escritor y crítico de arte francés, quien la valoró como una obra marcada por un profundo sentimiento de dolor y respondió de forma indirecta a las acusaciones de dependencia respecto a Rodin. BOWYER, E., «Claudel and Her Contemporaries», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 281.

136 Jean Bernard (1858-1936), pseudónimo de Jean-Bernard Passerieu, fue un abogado, periodista y autor francés, activo en la prensa política y cultural de finales del siglo XIX.

137 […] Se dice que la señorita Claudel es alumna de Rodin, y es muy posible. En tal caso, tanto el maestro como la discípula merecen ser celebrados; pero lo cierto es que la señorita Claudel supo hacer emerger su propia personalidad, y no se encuentra ninguna huella de las enseñanzas recibidas en aquel taller, salvo una muy bienvenida atención a la modernidad. Jean Bernard, *L'Indépendance belge*, 2 de junio de 1899, citado en BOWYER, E., «Claudel and Her Contemporaries», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 280.

138 GAUTHIER, S., *op. cit.*, pp. 109-116.

madura, la figura conserva la misma gestualidad, pero cambia completamente de sentido. Al desaparecer tanto el hombre como la vejez, la joven acaba quedando sola, arrodillada, con los brazos elevados. La súplica ya no se centra en la separación representada en el grupo, sino que adquiere una lectura más abierta, vinculada al abandono, la espera y la pérdida.[139]

La difusión de *La implorante* fue más amplia que la de la composición completa, en parte por su formato más accesible. Sin embargo, Blot también comenzó en 1907 la producción de una versión reducida de *La edad madura*, en una edición de seis ejemplares.[140] Esta circulación posterior muestra que la obra siguió ocupando un lugar importante en la producción de Claudel. Aun así, la artista continuó preocupada por el destino del yeso original. En los años siguientes, ella y sus apoyos intentaron que el Estado encargara una versión en bronce, aunque sin éxito.[141] Hacia 1909, Claudel escribió a Paul Claudel expresando su inquietud por la obra: "Tiemblo por lo que pueda ocurrirle a *La edad madura*; ¡es increíble!". El yeso acabaría perdiéndose, pero el bronce de Tissier permitirá entender la importancia que la composición alcanzó dentro de su trayectoria.[142]

De esta manera, *La edad madura* puede considerarse un punto de inflexión en la producción de Claudel. La autonomía que se afirma en esta obra no se debe únicamente al drama de la ruptura con Rodin, sino a su capacidad para transformar una experiencia personal en una composición de gran complejidad formal y expresiva. Al mismo tiempo, no debe interpretarse como el cierre definitivo de su evolución, puesto que Claudel continuará explorando otros registros, especialmente en obras vinculadas a la naturaleza, al pequeño formato, y a la experimentación con materiales.

4.4. *La pequeña castellana*

La pequeña castellana es una de las composiciones más conocidas de Camille Claudel durante la década de 1890. La obra representa a una niña de ojos muy abiertos, que mira hacia arriba con seguridad y curiosidad. Su origen se encuentra en un modelo de barro realizado en 1892, durante una estancia de la escultora en el Château de l'Islette, cerca de Azay-le-Rideau. La modelo fue Marguerite Boyer, una niña de seis años cuya abuela estaba vinculada al château, de donde procede el título francés de la obra, *La petite châtelaine*. Aunque el primer modelo en barro se ha perdido, una fotografía contemporánea de Boyer[143] permite apreciar el parecido logrado por Claudel.[144] A partir de esta primera imagen, la escultora desarrollará varias versiones en yeso, bronce y mármol, diferenciadas sobre todo por el tratamiento del cabello.[145]

La estancia de Claudel en L'Islette se ha relacionado a veces con circunstancias personales vinculadas a Rodin, concretamente con una posible recuperación tras un embarazo terminado en aborto o pérdida. Sin embargo,

---

139 BOWYER, E., «Age of Maturity», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., pp. 196-197.

140 En el prefacio del catálogo de la exposición celebrada en la galería de Eugène Blot en 1907, el crítico de arte francés Louis Vauxcelles (1870-1943) valoró positivamente esta versión reducida de *La edad madura*. Destacó la unión entre conocimiento escultórico y emoción, la calidad de la fundición y de la pátina, y leyó la escena como la separación entre la juventud y el hombre arrastrado por la vejez. BOWYER,E., «Age of Maturity», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., pp. 196-197.

141 *Idem*.

142 PARIS, R-M., CRESSENT, P., «Paul Claudel (1868-1955)», *op. cit*, pp. 123-124.

143 Sobre la fotografía de Marguerite Boyer, véase PELLETIER, C. M., «From Portrait to Allegory: Claudel's *The Little Lady*», en BOWYER, E.; DESMAS, A.-L., *op. cit*., p. 212.

144 Mathias Morhardt indica que el modelado en barro del pequeño busto original de *La pequeña castellana* no requirió menos de sesenta y dos sesiones, dato que permite entender el carácter metódico del trabajo de observación realizado por Claudel. *Ibidem*, p. 211.

145 *Ibidem*, pp. 211-212.

esta interpretación debe tratarse con cautela. La correspondencia conservada no menciona ningún embarazo ni expresa un deseo concreto de maternidad; en cambio, muestra a una artista en plena actividad, concentrada en su trabajo y en su propia carrera.[146] La misma carta de diciembre de 1893 a Paul Claudel, ya citada en relación con *La edad madura*, permite situar también *La pequeña castellana* en ese momento de intensa producción artística. En ella, Claudel menciona "la pequeña de L'Islette" entre las obras que pensaba enviar al Salón de la Libre Esthétique de Bruselas, como podrían ser *Sakuntala*, *o El vals* en bronce. Además, al describir sus nuevas ideas, afirma que ya no se parecen en nada a Rodin (anexo 9.3). Por lo tanto, esta referencia resulta significativa porque vincula la obra con un periodo de afirmación artística propia, más que con una lectura exclusivamente biográfica.[147]

Esta voluntad de afirmación se observa también en la manera en que Claudel hizo circular su propia obra. En 1894, una versión en bronce fue presentada en Bruselas con el título de *Contemplación*, un nombre que alejaba la imagen del simple retrato y ponía el acento en la actitud interior de la figura. En su presentación parisina, la composición apareció en el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts bajo el título de *Retrato de una pequeña castellana*.[148] En la primavera de ese mismo año, Claudel escribió también a Maurice Fenaille (1855-1937)[149] para afirmar que ahora trabajaba para sí misma, al mismo tiempo que lo invitaba a visitar su propio taller (anexo 9.4).[150] Este gesto muestra a una artista ya consciente de la necesidad de defender su obra y de construir una posición propia dentro del medio artístico.[151]

Entre las versiones conservadas, una de las más importantes es el bronce fundido por el fundidor Adolphe Gruet en 1895, adquirido por el barón Alphonse de Rothschild y donado al museo de Beaufort-en-Vallée, actual Musée Joseph-Denais. En este material, la composición adquiere una presencia distinta respecto a las versiones en yeso y mármol: la superficie metálica permite acentuar detalles como los ojos, la nariz y el modelado del rostro, creando un claro contraste entre la solidez del propio bronce y la delicadeza del tema infantil.[152]

La versión en mármol presentada en el Salón de 1895 introduce un cambio importante. Encargada por el banquero Joanny Peytel y conservada actualmente en el Musée Rodin, fue expuesta con el título de *Juana de Arco niña* (fig. 55).[153] Este nuevo título modifica la lectura de la figura, ya que el retrato de Marguerite Boyer queda asociado a una dimensión histórica y también simbólica, puesto que la niña aparece menos ligada a su propia identidad y más ligada a una imagen de interioridad y misterio.[154]

---

146 FABRE-PELLERIN, B., *op. cit*, pp. 86-87.

147 PARIS, R-M., CRESSENT, P., «Paul Claudel (1868-1955)», *op. cit*, pp. 122-123.

148 La obra recibió una acogida favorable por parte de la crítica en 1894. Gustave Geffroy destacó su "nueva expresión", mientras que Roger Marx subrayó el "intenso resplandor" inspirado por la juventud de la figura. PELLETIER, C. M., «From Portrait to Allegory: Claudel's *The Little Lady*», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., p. 212.

149 Maurice Fenaille (1855-1937) fue un industrial, coleccionista y mecenas francés. Cercano al círculo de Rodin, también formó parte de la red de posibles apoyos y compradores a la que Claudel intentó dirigirse durante estos años.

150 PARIS, R-M., CRESSENT, P., «Fenaille», *op. cit*, p. 190.

151 Poco después, Claudel se dirigió también al ministro de Bellas Artes para proponer la compra estatal del bronce de *La pequeña castellana* presentado en París, aunque la adquisición no llegó a realizarse.

152 PELLETIER, C. M., «From Portrait to Allegory: Claudel's *The Little Lady*», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., pp. 212.

153 *Ibidem*, p. 213.

154 CARANFA, A., *op. cit.,* p. 69.

Claudel realizó otras dos versiones en mármol de la misma composición, una para el artista Frits Thaulow y otra para la coleccionista Louise Lefèvre Escudier, ambas actualmente en manos privadas. Aunque las tres versiones en mármol mantienen una estructura muy cercana, presentan diferencias sutiles, sobre todo en el tratamiento del cabello. La versión realizada para Thaulow muestra una trenza más recta y contenida, mientras que en la versión Escudier la trenza aparece más refinada y ligeramente curvada. Estas variantes no funcionan como simples repeticiones, sino como reformulaciones de una misma imagen, en las que Claudel ajusta pequeños detalles para modificar la presencia de la figura.[155]

La versión más experimental fue el mármol de 1896 conocido como *La pequeña castellana con cabello "tout à jour"*(fig. 56).[156] Presentada como *Busto de niña* en la Société Nationale des Beaux-Arts y, más tarde, en el Salón del Art Nouveau de Siegfried Bing, la obra se conserva actualmente en La Piscine - Musée d'art et d'industrie André Diligent, en Roubaix. En ella, la cabeza se sitúa sobre una base de piedra, mientras que el cabello se abre en mechones calados, con espacios vacíos entre ellos. El trabajo detallado de los cabellos y el vaciado interior de la pieza, pensado para iluminar la pieza desde adentro, muestran hasta qué punto Claudel llevó el mármol hacia nuevos efectos de luz y sombra. No resulta extraño que Morhardt afirmara poco después que *La pequeña castellana* demostraba que Camille Claudel era ya toda una maestra.[157]

El recorrido de *La pequeña castellana* culmina hacia 1900 con *Aurora*, una obra derivada de la misma composición, pero ya convertida en una imagen claramente alegórica (fig. 57). En ella, el rostro infantil tomado por Marguerite Boyer se suaviza y pierde parte de su carácter individual para convertirse en una figura idealizada, asociada a la juventud y a la idea de comienzo. Así, lo que había nacido como el retrato de una niña de L'Islette acaba transformándose en una figura simbólica. La importancia de esta obra dentro de la trayectoria de Claudel está precisamente en ese proceso: a partir de un busto infantil, la artista desarrolló una imagen cambiante, capaz de pasar del parecido con la modelo a una forma de mayor alcance poético y alegórico.[158]

4.5. Bocetos del natural

Durante estos mismos años, Camille Claudel desarrolló un conjunto de obras de pequeño formato que ella misma presentó en varias ocasiones como *croquis d'après nature*, es decir, bocetos tomados del natural. Esta denominación apareció por primera vez en el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1895 para *Las conversadoras*, volvió a utilizarse en 1897 para *La ola* y reapareció finalmente en 1898 para *Pensamiento profundo*. No se trataban únicamente de estudios preparatorios, sino de composiciones acabadas que partían de escenas cotidianas. En ellas, Claudel dejó de lado las grandes obras monumentales de temática mitológica o literaria, para centrarse en obras de carácter más cercano a lo cotidiano, como las conversaciones mundanas, las figuras ante el mar o sencillamente mujeres frente al fuego de una chimenea. La novedad de estas obras se

---

155 PELLETIER, C. M., «From Portrait to Allegory: Claudel's *The Little Lady*», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., p. 213.

156 El tratamiento del mármol con cabello *tout à jour* puede ponerse en relación con otras investigaciones formales de Claudel, especialmente con *Clotho*, donde la masa de cabellos e hilos adquiere también un valor expresivo fundamental.

157 PELLETIER, C. M., «From Portrait to Allegory: Claudel's *The Little Lady*», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., pp. 215-216.

158 "*Aurora* también presenta afinidad con la escultura florentina y, al igual que *La pequeña castellana* y *Charles L'hermitte niño*, transmite el sentimiento del milagro de la existencia. En efecto, nada podría ser más prerrafaelita y delicado que esta niña envuelta en una atmósfera de frescura, ternura, resplandor, gracia, pureza y serenidad, ya que representa el amanecer del día, mirando con una mirada inspirada y lejana, llena de asombro. Los rasgos faciales están delicadamente tallados y sugieren inocencia, dulzura y puro deleite. Todo en ella contribuye a crear el efecto de que la niña sonríe a lo eterno, a lo bello, y de que participa con alegría ingenua en el comienzo de un nuevo día, o incluso en el comienzo de la existencia misma, como indican la cabeza ligeramente elevada y los ojos abiertos. Todo es contemplación, todo es asombro, todo es arrebato ante los ojos de esta niña encantadora; cada poro de su piel suave y tierna irradia un impulso interior del corazón." CARANFA, A., *op. cit.,* p. 70.

observa también en su pequeño tamaño, y en el uso de nuevos materiales y combinaciones como el bronce, el mármol, el alabastro o el mármol ónice.[159]

Instalada en su taller del boulevard d'Italie, en un barrio popular de París, Claudel encontró nuevas ideas en la observación de la vida diaria. Morhardt describirá sus paseos por las calles y bulevares, donde un grupo visto de pasada, un gesto o una escena ordinaria podían sugerirle futuras composiciones.[160] Dicha orientación aparece también en la carta de diciembre de 1893 a Paul Claudel, donde la escultora nombra varias nuevas ideas, entre ellas *La Confidencia*, *El Benedícite*, *El Domingo*, *La Falta* y *El Rascatripas* (anexo 9.3). La carta resulta importante porque muestra que Claudel ya estaba pensando en un nuevo tipo de obra basado en escenas más breves, figuras más pequeñas y situaciones relacionadas con la vida moderna.[161]

La primera gran obra de este grupo fue *Las conversadoras*, presentada en yeso en el Salón de 1895. La composición se desarrolla a partir de la idea de *La confidencia*, mencionada en la carta a Paul, y representa a cuatro mujeres desnudas sentadas en bancos, dentro de un espacio cerrado. Tres de ellas se inclinan hacia la cuarta, como si estuvieran escuchando algún secreto. El interés de la obra está precisamente en esa escena de escucha: las cabezas se agrupan, los cuerpos se acercan y el espacio queda reducido a lo necesario para contener la conversación.[162]

Aunque el punto de partida pudo estar en la observación de mujeres conversando, Claudel no representa una escena concreta. Las figuras no llevan vestidos, no hay un mobiliario reconocible y el lugar no puede identificarse con un interior concreto. El título de *croquis d'après nature* podría hacer pensar en una copia directa de la realidad, pero la obra funciona de otra manera, dado que Claudel parte de una situación cotidiana, pero elimina los detalles concretos para quedarse con el gesto de escuchar y la relación entre las figuras. Por eso *Las conversadoras* no es una simple escena de género, sino una composición construida a partir de la observación del natural.[163]

La versión en mármol ónice y bronce de *Las conversadoras*, presentada en 1897, muestra la importancia que tuvieron los materiales en este grupo de obras (fig. 58). En el catálogo del Salón, el material fue identificado por error como jade, aunque en realidad se trataba de mármol ónice. Esta confusión resulta significativa, porque el jade se asociaba a los objetos japoneses y chinos, de modo que la obra quedaba cerca del gusto orientalizante de finales de siglo. Al mismo tiempo, el mármol ónice, brillante, translúcido y veteado, daba a la composición un aspecto más precioso y hacía más viva la presencia de las pequeñas figuras. Claudel realizó también otras versiones, entre ellas una en mármol sin paredes, donde el grupo queda reducido todavía más a las cuatro mujeres y a su conversación.[164]

La comparación con Édouard Vuillard permite situar *Las conversadoras* dentro de un interés moderno por los espacios íntimos. En *La visita de la viuda,* o también conocida como *La conversación* (fig. 59), fechada en 1898, Vuillard representa un interior burgués, con muebles, vestidos y objetos concretos de la época. Claudel,

---

159 DE MARGERIE, L., «Les "croquis d'après nature"», en LACASSE, Y.; LE NORMAND-ROMAIN, A., *op. cit*., pp. 237-238.

160 MORHARDT, M., «V», *Mademoiselle Camille Claudel, op. cit*., pp. 52-54.

161 PARIS, R-M., CRESSENT, P., «Paul Claudel (1868-1955)», *op. cit*, pp. 123-124.

162 BOWYER, E., «Sketches from Nature», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., pp. 228-229.

163 DE MARGERIE, L., «Les "croquis d'après nature"», en LACASSE, Y.; LE NORMAND-ROMAIN, A., *op. cit*., pp. 240-241.

164 *Ibidem*, pp. 244-245.

en cambio, reduce el espacio a una estructura mínima. No le interesa describir una habitación, sino concentrar la atención en las figuras y en la acción de escuchar. Por eso, aunque ambas obras tratan escenas de intimidad, *Las conversadoras* resulta mucho más cerrada y menos dependiente de un ambiente.[165]

La ola, presentada inicialmente en yeso en 1897, continúa algunas de las investigaciones iniciadas en *Las conversadoras*, aunque las desplaza a un contexto distinto. En la versión posterior en mármol ónice y bronce, tres jóvenes desnudas aparecen ante una gran ola que se levanta sobre ellas (fig. 60). Las figuras proceden del grupo anterior y, como ha señalado Bowyer, la gran ola vuelve a envolver parcialmente la escena, de forma parecida al espacio cerrado de *Las conversadoras*.[166] Sin embargo, la conversación privada queda sustituida por una escena de bañistas, situadas ante el agua y suspendidas en el momento previo a la caída de la ola.[167] Esta oposición se refuerza también en el plano material, ya que la combinación de mármol ónice y bronce diferencia visualmente la masa del agua y los cuerpos.[168]

La obra se relaciona además con el japonismo, especialmente por la referencia a *La gran ola* de Hokusai (fig. 61). La curva del agua y su movimiento recuerdan la estampa japonesa, aunque Claudel no la copia literalmente. Toma ese motivo y lo adapta a una composición de pequeño formato, realizada a partir de nuevos materiales. Este interés por el arte japonés puede relacionarse con el ambiente parisino de fin de siglo, con la Exposición Universal de 1889 y con la circulación de objetos japoneses a través de figuras como Siegfried Bing (1838-1905). El tema de las bañistas permite también relacionarla con *Mujeres bañándose* de Paul Gauguin (1848-1903), señalada como uno de sus posibles antecedentes (fig. 62), y diferenciarla de *La ola* de Aristide Maillol (1861-1944), donde la figura femenina aparece tratada con una carga erótica más evidente, una dimensión que Claudel evita (fig. 63).[169]

Las obras de chimenea desarrollan otra dirección dentro de los *croquis d'après nature*. *Pensamiento profundo* fue presentada en bronce en 1898 y más tarde en mármol en la Exposición Universal de 1900 (fig. 64). La figura aparece arrodillada ante una chimenea, con la cabeza inclinada y las manos apoyadas en la repisa. A diferencia de *Las conversadoras* y *La ola*, aquí ya no hay un grupo de figuras, sino una mujer sola, detenida ante el fuego. La escena parte de una situación doméstica, pero el gesto de la figura introduce un tono más íntimo.[170]

Ensueño junto al fuego desarrolla una idea cercana. La mujer aparece sentada junto a la chimenea, con el cuerpo vencido y la cabeza apoyada, como si estuviera perdida en sus pensamientos. La obra tuvo numerosas versiones, entre ellas ejemplares en mármol, alabastro y bronce. A partir de 1905, Eugène Blot también editó

---

165 BOWYER, E., «Sketches from Nature», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., p. 229.

166 "Los críticos coincidieron en general en que *La ola* era una composición encantadora que mostraba los placeres simples y vitales de los cuerpos en el agua y de la compañía femenina. Gustave Geffroy, por ejemplo, la llamó 'una maravilla, una arabesca de luz y agua que sube y baja sobre esas pequeñas mujeres que bailan en la orilla, esperando la cascada con estremecimientos de alegría'." BOWYER,E., «Sketches from Nature», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., p. 231.

167 La lectura de *La ola* no es necesariamente única. Ayral-Clause propone una interpretación más dramática de la escena, en la que las tres bañistas no aparecen simplemente detenidas ante el agua, sino sorprendidas por una ola inmensa que se cierne sobre ellas y amenaza con engullirlas. La autora insiste en el carácter inquietante de la composición al comparar la ola con una gran mano a punto de cerrarse sobre las figuras, lo que desplaza la escena hacia una lectura más angustiosa y menos lúdica. AYRAL-CLAUSE, O., *op. cit*., p. 140.

168 BOWYER, E., «Sketches from Nature», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit*., p. 231.

169 *Ibidem*, pp. 232-233.

170 GALERIE MALAQUAIS, «Rêve au coin du feu», dossier de obra. París: Galerie Malaquais, 2022. Disponible en: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.galerie-malaquais.com/fr/oeuvres/document/228&ved=2ahUKEwjV0uHy69yVAxX88LsIHW3lNFoQFnoECBkQAQ&usg=AOvVaw1k3T37NVmhopofGaLljt-A (Consultado: 2/7/2026).

algunas composiciones de chimenea con figuras en bronce y estructuras en piedra o mármol. En algunos casos incorporó una pequeña luz roja detrás de los leños (fig. 65), de modo que la obra funcionaba también como objeto decorativo. Este detalle muestra hasta qué punto estas esculturas se situaban cerca del gusto de fin de siglo por los objetos artísticos destinados al interior doméstico.[171]

Con estas composiciones de chimenea, los *croquis d'après nature* pasan de la conversación y el movimiento del agua al silencio del interior. En *Las conversadoras* domina la palabra; en *La ola*, el movimiento; en *Pensamiento profundo* y *Ensueño junto al fuego*, la quietud. Por eso Paul Claudel habló más tarde de una "escultura interior" al referirse a la obra de su hermana. La expresión encaja con estas piezas porque no se trata solo de esculturas pequeñas para espacios privados, sino de obras centradas en gestos más íntimos.[172]

Los bocetos del natural ocupan, así, un lugar particular dentro de la producción de Claudel. Frente a los grandes grupos y a las composiciones de mayor ambición que había realizado en esos años, estas piezas desplazan la atención hacia escenas pequeñas, pensadas para una contemplación más cercana. Su importancia no depende de la monumentalidad, sino de la capacidad de convertir un gesto cotidiano —escuchar, esperar la ola o mirar el fuego— en una obra escultórica completa. Con ellas, Claudel demuestra que su lenguaje propio no se desarrolla solo en las grandes composiciones, sino también en obras reducidas, íntimas y cuidadosamente trabajadas.

5. ÚLTIMA ETAPA DE PRODUCCIÓN

Los últimos años de actividad de Camille Claudel estuvieron marcados por una situación cada vez más inestable. Aunque la artista ya había afirmado un lenguaje escultórico propio, siguió trabajando en un contexto cada vez menos favorable, condicionado por dificultades económicas, falta de estabilidad y por un progresivo aislamiento. Asimismo, esta etapa no debe entenderse únicamente como un periodo de decadencia personal, ya que durante estos años todavía pudo realizar obras importantes, recibir algunos encargos y conservar ciertas ayudas externas. El problema principal era que la escultura exigía unos medios materiales muy elevados, y esos recursos resultaban cada vez más difíciles de sostener para Claudel.[173]

Una de las obras que mejor permite entender esta situación es *Perseo y la Gorgona* (fig. 66), un encargo de la condesa de Maigret destinado a decorar su residencia parisina. El gran modelo en yeso ya estaba terminado en 1897 y fue presentado al año siguiente en el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts. Sin embargo, su recepción quedó en un segundo plano, ya que en aquel momento la atención tanto del público como de la crítica se encontraba en *La edad madura*. A pesar de ello, la obra continuó su desarrollo y más tarde fue realizada en mármol, a una escala algo menor que la del yeso original, y fue expuesta en el Salón de 1902.[174]

El proceso de ejecución de *Perseo y la Gorgona* muestra hasta qué punto la escultura monumental suponía para Claudel un esfuerzo económico y técnico considerable. Para la preparación y talla del mármol contó con la ayuda de François Pompon (1855-1933), un escultor que había conocido en el taller de Rodin. No obstante,

---

171 *Idem*.

172 BOWYER,E., «Sketches from Nature», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 235.

173 DESMAS, A.-L., « The Last Decade of Claudel's Career », en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 251.

174 *Ibidem*, pp. 251-252.

precisamente por tratarse de una obra de gran formato y en un material costoso, el proyecto acabó siendo muy difícil de asumir, por lo que Claudel no pudo pagar completamente a Pompon y tuvo que recurrir a la ayuda de Joanny Peytel (1844-1924)[175] y, de forma indirecta, también de Rodin.[176] En este sentido, resulta significativa la expresión con la que la propia artista llegó a referirse a la pieza, al llamarla un "Perseo de desgracia", ya que resume la carga material y emocional que este trabajo tuvo para ella.[177]

Desde el punto de vista formal, *Perseo y la Gorgona* retoma un tema mitológico tradicional, pero Claudel lo transforma al dar un gran protagonismo a la figura vencida. El cuerpo, las alas y las serpientes de la Gorgona intensifican el dramatismo de la escena y convierten el triunfo del héroe en una composición de fuerte tensión física y expresiva. Esta solución ha llevado a relacionar la obra con el *Perseo con la cabeza de Medusa* de Benvenuto Cellini (1500-1571), realizado entre 1545 y 1554, ya que en ambas el héroe aparece de pie sobre el cuerpo de Medusa y sostiene su cabeza decapitada. Sin embargo, Claudel se aleja de este modelo mediante una composición más frontal e inquietante, en la que las formas horizontales de la roca y de las alas contrastan con la verticalidad del cuerpo de Perseo.[178]

A pesar de las dificultades que acompañaron la realización del mármol, *Perseo y la Gorgona* tuvo un desarrollo posterior en pequeño formato. Claudel quiso que el Estado adquiriera la obra en bronce, pero este proyecto no llegó a realizarse. Asimismo, Eugène Blot empezó a editar pequeñas versiones en bronce a partir de 1905. Estas piezas no reproducían exactamente la composición monumental, sino que partían de un modelo inicial de 1898, con diferencias en la posición de los cuerpos, el tratamiento de la Gorgona y la relación entre las figuras. Aunque estas versiones reducían parte de la tensión del grupo, permitieron que la obra circulara en un formato más accesible y formaron parte del esfuerzo de Blot por promover la escultura de Claudel durante esos años.[179]

La actividad de Blot fue especialmente importante en la última etapa de la carrera de la artista. Además de producir bronces de varias obras, expuso sus esculturas en su galería y organizó muestras en 1905, 1907 y 1908. Esta labor no eliminó las dificultades de Claudel, pero sí permitió que algunas de sus obras siguieran teniendo visibilidad. En ese mismo contexto se sitúa también el *Retrato de Paul Claudel a los 37 años* (fig. 67), realizado tras el regreso de su hermano de China. Paul tenía entonces treinta y siete años y era ya un escritor y diplomático reconocido. Con este busto, Camille retomaba el interés por el retrato familiar que había estado presente desde los primeros años de su trayectoria. La cabeza aparece muy trabajada y contrasta con una base más informe, que conserva la huella del modelado directo en arcilla.[180]

Este procedimiento de reutilizar figuras ya trabajadas aparece con frecuencia en las obras de Claudel de los años 1900. Sin embargo, no debe entenderse simplemente como una limitación. Desmas insiste en que estas obras han sido interpretadas a menudo de manera demasiado severa cuando se miran solo desde el deterioro de su salud. En realidad, la reutilización de modelos anteriores revela también una forma inteligente de trabajar con los recursos disponibles. Claudel supo reconocer el potencial de sus propias composiciones y

---

175 Joanny Peytel (1844-1924) fue un banquero, coleccionista y mecenas cercano a Auguste Rodin. También adquirió varias obras de Camille Claudel y actuó como intermediario en algunas de las ayudas económicas que Rodin le proporcionó.

176 AYRAL-CLAUSE, O., *op. cit.*, pp. 161-162.

177 DESMAS, A.-L., « The Last Decade of Claudel's Career », en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 253.

178 CALLAHAN, S. R., «Beyond Rodin: Revisiting the Legacy of Camille Claudel». Gettysburg: Gettysburg College, 2015, pp. 23-24.

179 DESMAS, A.-L., «The Last Decade of Claudel's Career», en BOWYER, E., DESMAS, A.-L., *op. cit.*, p. 253-254.

180 *Ibidem*, p. 254.

transformarlas mediante cambios concretos, dotándolas de una nueva identidad y de una nueva carga expresiva.[181]

Esta capacidad de transformación se observa también en *La Sirena* o *La Flautista* (fig. 68). La posición del cuerpo se relaciona con *Joven con gavilla* y el tratamiento del drapeado con *El vals*, pero la obra adquiere una fuerza propia. Claudel convierte una figura sentada en una imagen llena de tensión, concentrada por completo en el gesto de tocar. La postura del cuerpo y la disposición de los brazos dirigen la atención hacia la flauta, mientras el velo que rodea el torso aporta movimiento y crea distintos efectos de luz sobre el bronce. Por ello, la obra no se limita a repetir soluciones anteriores, sino que las reorganiza para crear una imagen nueva.[182]

Así, la última década de Camille Claudel no debe entenderse como una simple pérdida de actividad artística. Fue una etapa marcada por dificultades económicas y personales cada vez más graves, pero también por obras que muestran la persistencia de sus intereses escultóricos. En ellas siguen presentes el movimiento, la tensión entre los cuerpos, la fuerza de los gestos y el interés por buscar nuevas soluciones formales y materiales. Aunque en estos años Claudel recurrió en ocasiones a figuras y composiciones anteriores, no lo hizo como una mera repetición, sino como una manera de transformar motivos ya trabajados y darles nuevos sentidos. De este modo, sus últimas obras no cierran su trayectoria de forma brusca, sino que muestran el esfuerzo de la artista por seguir creando dentro de unas condiciones cada vez más adversas.

181 *Ibidem*, p. 256.

182 *Ibidem*, p. 256.

6. CONCLUSIONES

El análisis de la vida y obra de Camille Claudel realizado en este trabajo permite formular una conclusión principal: su figura no puede reducirse únicamente a su relación con Auguste Rodin ni al relato trágico de su internamiento. Aunque ambos aspectos marcaron profundamente su trayectoria y condicionaron la recepción posterior de su obra, el estudio de su producción escultórica demuestra que Claudel desarrolló un lenguaje propio, complejo y plenamente integrado en los debates artísticos de su tiempo.

Esta conclusión se ha podido alcanzar gracias a un recorrido que ha combinado el contexto biográfico de la artista con el análisis de su producción escultórica. La vida de Camille Claudel resulta fundamental para comprender las condiciones en las que desarrolló su carrera, pero no basta por sí sola para explicar la importancia de su obra. Precisamente, uno de los aspectos que se ha intentado demostrar a lo largo del trabajo es que su producción no debe entenderse únicamente como reflejo de sus experiencias personales, sino como el resultado de una búsqueda artística consciente y sostenida en el tiempo.

En este sentido, la relación con Rodin debe ocupar un lugar importante, pero no absoluto. Su paso por el taller fue decisivo para su formación, ya que le permitió entrar en contacto con una práctica escultórica profesional y con una manera moderna de trabajar el cuerpo, el movimiento y la expresividad. Sin embargo, esa influencia inicial fue progresivamente transformada por Claudel. Su trayectoria muestra cómo la artista asimiló determinados recursos del entorno rodiniano, pero los llevó hacia una sensibilidad propia, más centrada en la tensión emocional, en la relación entre las figuras y en la intensidad del gesto.

Por ello, la autonomía de Camille Claudel no debe entenderse como una ruptura inmediata con Rodin, sino como un proceso. En sus primeros años resulta evidente la proximidad formal con el maestro y con el ambiente del taller, pero con el tiempo su obra adquiere una identidad cada vez más definida. Esta evolución se manifiesta tanto en las grandes composiciones como en las obras de pequeño formato, donde Claudel demuestra una gran capacidad para transformar temas literarios, mitológicos, modernos o cotidianos en imágenes escultóricas de gran fuerza expresiva.

Asimismo, este proceso de autonomía se observa también en la manera en que Claudel fue ampliando los temas, formatos y materiales de su escultura. Su obra no se limita a una única línea de producción, sino que avanza desde el estudio del cuerpo y el retrato hacia composiciones de mayor ambición simbólica, piezas de pequeño formato y obras pensadas para una contemplación más íntima. En este sentido, resulta especialmente importante su capacidad para transformar una experiencia personal o una escena aparentemente sencilla en una imagen de mayor alcance. *La edad madura*, por ejemplo, puede relacionarse con la ruptura con Rodin, pero no se agota en esa lectura, ya que funciona también como una reflexión sobre el paso del tiempo, la separación y la pérdida. Del mismo modo, los llamados Bocetos del natural muestran una artista capaz de encontrar en la vida cotidiana nuevas posibilidades escultóricas, alejadas de la monumentalidad tradicional.

Otro aspecto fundamental que se desprende del trabajo es que las dificultades de Camille Claudel no fueron únicamente personales. Su trayectoria estuvo condicionada por un contexto artístico en el que las mujeres escultoras encontraban numerosos obstáculos para obtener encargos, visibilidad y reconocimiento estable. La cancelación de algunos proyectos, las dificultades económicas y la necesidad de contar con apoyos externos muestran hasta qué punto su carrera dependía de unas estructuras poco favorables. Aun así, Claudel consiguió

participar en Salones, recibir encargos, atraer la atención de críticos y marchantes, y mantener una producción propia durante varios años. Por ello, su caso no debe entenderse solo desde el aislamiento final, sino también desde el esfuerzo constante por construir una carrera artística en un medio profundamente desigual.

También resulta necesario matizar la lectura de su última etapa. Aunque estos años estuvieron marcados por una situación cada vez más difícil, no pueden reducirse simplemente a un proceso de decadencia. Obras como *Perseo y la Gorgona* o *La flautista* permiten comprobar que Claudel siguió trabajando con ambición formal y que continuó retomando problemas presentes en toda su trayectoria, como el movimiento, la tensión del cuerpo, la expresividad del gesto y la transformación de modelos anteriores. Incluso cuando reutiliza composiciones ya trabajadas, esa repetición no debe entenderse únicamente como falta de creatividad, sino como una forma de adaptar sus obras a nuevos formatos, materiales y posibilidades de circulación.

Por otra parte, si nos centramos en las publicaciones dedicadas a Camille Claudel analizadas en el estado de la cuestión, puede concluirse que estas no siempre han estudiado su calidad artística desde una perspectiva suficientemente autónoma. Resulta significativo que los primeros críticos ya reconocieran la originalidad de su producción, mientras que buena parte de la historiografía posterior concedió un mayor protagonismo a los episodios biográficos y a las interpretaciones psicológicas. La recuperación iniciada en la década de 1980 tuvo, en este sentido, un efecto doble: devolvió visibilidad a una artista que fue olvidada durante mucho tiempo, pero también favoreció a la consolidación de una imagen trágica que llegó a imponerse sobre el análisis de sus esculturas. Posteriormente, la publicación de cartas, testimonios y otros documentos permitió reconstruir con mayor precisión su entorno y su actividad profesional, aunque este avance documental no siempre estuvo acompañado de un estudio igualmente amplio de su producción. Los catálogos y trabajos más recientes han comenzado a corregir dicho desequilibrio al situar las obras, sus distintas versiones y sus procesos de creación en el centro del análisis. En cuanto a su relación con otras artistas contemporáneas, el enfoque tratado en publicaciones muy recientes, como el catálogo *Au temps de Camille Claudel. Être sculptrice à Paris* (2025), muestran que esta perspectiva ha comenzado a recibir una atención específica. Sin embargo, al no haber podido consultar directamente esta publicación, la valoración debe limitarse al corpus examinado, dentro del cual la comparación con otras mujeres artistas no ocupa un lugar central. Profundizar en esta línea permitiría situar mejor a Claudel dentro del panorama de la escultura femenina de su época y comprender las condiciones en las que desarrolló su carrera. Asimismo, aunque sus composiciones principales han recibido una atención considerable, el estudio de su producción continúa apareciendo en muchos casos disperso entre monografías, fichas de catálogo y análisis de obras concretas. Por ello, aunque la historiografía ha experimentado una renovación importante, todavía es posible avanzar hacia una comprensión más conjunta de su obra y de su contexto artístico.

En definitiva, el estudio de Camille Claudel permite revisar una imagen tradicionalmente condicionada por su vínculo con Rodin, por el relato de su sufrimiento y por su internamiento. Estos aspectos forman parte de su historia y no deben ser ignorados, pero tampoco pueden ocupar todo el espacio interpretativo. La importancia de Claudel reside precisamente en que, a pesar de esas dificultades, logró desarrollar una obra de gran intensidad formal y expresiva, capaz de dialogar con la escultura de su tiempo y, al mismo tiempo, afirmar una sensibilidad propia. Por ello, su figura debe ser comprendida no como un apéndice de Rodin ni como una artista definida únicamente por su tragedia, sino como una escultora autónoma cuya producción merece ocupar un lugar propio dentro de la historia del arte moderno.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, A.-S., «L'Image de la femme d'Armand Dayot (1899), une lecture baudelairienne du portrait féminin», *Romantisme*, n.º 176, 2017.

- AYRAL-CLAUSE, O., *Camille Claudel: A Life*. New York: Harry N. Abrams, 2002.

- BONA, D., *Camille y Paul Claudel. La pasión entre el arte y la vida*. Buenos Aires: El Ateneo, 2008.

- BOWYER, E.; DESMAS, A.-L. (eds.), *Camille Claudel*. Los Angeles: Getty Publications, 2023.

- BUTLER, R., *Rodin: The Shape of Genius*. New Haven: Yale University Press, 1993.

- BUXTON, R., *The Complete World of Greek Mythology*. London: Thames & Hudson, 2004.

- CALLAHAN, S. R., *Beyond Rodin: Revisiting the Legacy of Camille Claudel*. Art History Senior Thesis, Gettysburg College, 2015.

- CARANFA, A., *Camille Claudel: A Sculpture of Interior Solitude*. Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, 1999.

- CASSAR, J., *Dossier Camille Claudel*. París: Librairie Séguier/Archimbaud, 1987.

- CHARLES, V., *Camille Claudel (1864-1943)*. New York: Parkstone Press International, 2018.

- CLAUDEL, P., «Camille Claudel, statuaire», *L'Art décoratif*, n.º 193, 1 de julio de 1913, pp. 5-50.

- DE L'ORME, M., «Du Génie aux trois âges de la vie. L'Âge mûr de Camille Claudel», *Humanisme*, n.º 338, 2023, pp. 93-98.

- DELBÉE, A., *Une femme*. París: Presses de la Renaissance, 1982.

- DÍAZ HÚDER, J., *El beso. Camille Claudel. Escultora. Una mujer*. Pamplona: Ediciones Eunate, 2016.

- FABRE-PELLERIN, B., *Le Jour et la Nuit de Camille Claudel*. París: Lachenal & Ritter, 1999.

- FERGONZI, F., *Rodin and Michelangelo: A Study in Artistic Inspiration*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1997.

- FISOGNI, F., *Rodin*, presentación de Carlos Reyero. Madrid: Unidad Editorial, 2006.

- FLAMBARD, M., *Camille Claudel. Torse de femme accroupie, 1887*, catálogo de exposición, 28e Biennale des Antiquaires, Grand Palais, París, 10-18 de septiembre de 2016. París: Galerie Malaquais, 2016.

- FUNDACIÓN MAPFRE, *Camille Claudel, 1864-1943*. Madrid: Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, 2007.

- GALERIE EUGÈNE BLOT, *Camille Claudel, statuaire; Bernard Hoetger, sculpteur*, catálogo de exposición. París: Galerie Eugène Blot, 1905.

- GALERIE MALAQUAIS, *Camille Claudel. Persée et la Gorgone, 1898-1905*, dossier de obra. París: Galerie Malaquais, 2020.

- GALERIE MALAQUAIS, *Rêve au coin du feu*, dossier de obra. París: Galerie Malaquais, 2022.

- GAUTHIER, S., *Les images de Camille Claudel dans le discours critique de son époque*. Mémoire de maîtrise, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2002-2003.

- GODDEERIS, I., «D'une découverte à l'autre: la précieuse collection d'autographes de Léon Gauchez et les 36 lettres inédites de Camille Claudel», *In Monte Artium*, n.º 5, 2012, pp. 69-94.

- HAMEL, K., «The Ovidian Metamorphoses of Camille Claudel», *New Voices in Classical Reception Studies*, n.º 9, 2014, pp. 30-45.

- KAHN, G., «Le Nu chez les sculpteurs contemporains», *L'Art et le Beau*, 1906, pp. 163-169.

- KALIDASA, *Sakuntala or The Recovered Ring*. New York: Henry Holt and Company, 1894.

- LACASSE, Y.; LE NORMAND-ROMAIN, A. (dirs.), *Camille Claudel et Rodin. La rencontre de deux destins*. París: Hazan, 2005.

- LE NORMAND-ROMAIN, A., *Camille Claudel & Rodin. Le temps remettra tout en place*. París: Musée Rodin, 2003.

- LE NORMAND-ROMAIN, A.; DUFRÊNE, T.; ALIX TRUEBA, J., *Rodin y la revolución de la escultura: de Camille Claudel a Giacometti*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 2004.

- MITCHELL, C., «Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin de Siècle Sculptress», *Art History*, vol. 12, n.º 4, 1989, pp. 419-447.

- MORHARDT, M., *Mademoiselle Camille Claudel*. París: Jérôme Périgne, 2019.

- MUSÉE MARMOTTAN-MONET, *Camille Claudel*, catálogo de exposición. París: Musée Marmottan-Monet, 2005.

- PARIS, R.-M., *Camille Claudel 1864-1943*. París: Gallimard, 1984.

- PARIS, R.-M., *Camille: The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress*. New York: Seaver Books, 1988.

- PARIS, R.-M.; CRESSENT, P., *Camille Claudel: Lettres et correspondants*. París: Culture Economica, 2015.

- RIVIÈRE, A., *Camille Claudel: la internada*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1989.

- RIVIÈRE, A.; GAUDICHON, B. (eds.), *Correspondencia: Camille Claudel*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.

- ROYTMAN, C., *Camille Claudel: la fragilidad en lo sublime*. Buenos Aires: Letra Viva, 2025.

- SANDLER, J.-B., «Jules Desbois», *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine*, n.º 24, 2011, pp. 237-246.

- SCHMOLL GEN. EISENWERTH, J. A., *Auguste Rodin and Camille Claudel*. Múnich: Prestel-Verlag, 1994.

- SOUTER, J., *Camille Claudel*. New York: Parkstone International, 2018.

8. ANEXOS GRÁFICOS



Fig. 1
Auguste Rodin (1840-1917)
La Puerta del Infierno, 1880-1917
Alto relieve en yeso, 635 × 400 × 94 cm
Musée d'Orsay, París
Fuente de la imagen: Musée d'Orsay



Fig. 2
Auguste Rodin (1840-1917)
Monumento de los burgueses de Calais, 1889
Bronce, 217 × 255 × 197 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 3
[Louis ?] Lémery
Fragmentos (yeso) procedentes del taller de Camille Claudel
Publicado en Paul Claudel *Camille Claudel statuaire*
Fuente de la imagen: *L'Art décoratif* n.º 193 1 de julio de 1913 p. 48



Fig. 4
[Louis ?] Lémery
Estudios (yeso) procedentes del taller de Camille Claudel
Publicado en Paul Claudel *Camille Claudel statuaire*
Fuente de la imagen: *L'Art décoratif* n.º 193 1 de julio de 1913 p. 48



Fig. 5
Camille Claudel (1864-1943)
Mujer en cuclillas, c. 1884-1885
Yeso patinado, 37,5 × 38,5 × 24,5 cm
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claudel



Fig. 6
Auguste Rodin (1840-1917)
Mujer en cuclillas, c. 1880-1882
Yeso pintado, 32,39 × 30,48 × 22,86 cm
Los Angeles County Museum of Art
Fuente de la imagen: Wikimedia Commons

Fig. 7
Camille Claudel (1864-1943)
Hombre inclinado, c. 1886
Yeso, 43,2 × 16,5 × 28 cm
La Piscine - Musée d'art et d'industrie André Diligent Roubaix
Fuente de la imagen: Historia Arte





Fig. 8
Michelangelo Buonarroti (1475-1564)
Joven en cuclillas, c. 1530-1534
Mármol, 54 cm de altura
The State Hermitage Museum, San Petersburgo
Fuente de la imagen: The State Hermitage Museum



Fig. 9
Camille Claudel (1864-1943)
Torso de mujer de pie, c. 1885-1888
Bronce, 35,5 × 15,5 × 18 cm
Muzeul Național de Artă al României, Bucarest
Fuente de la imagen: Galerie Malaquais



Fig. 10
Auguste Rodin (1840-1917)
Torso de Adele, c. 1882-1883
Bronce, 16,8 × 47,5 × 19,6 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 11
Camille Claudel (1864-1943)
Cabeza de joven con moño, c. 1886
Bronce y granito, 14,3 × 9,5 × 14,8 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 12
Auguste Rodin (1840-1917)
El grito, c. 1886
Bronce, 25,5 × 31 × 20 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 13
Camille Claudel (1864-1943)
La vieja Hélène, c. 1881-1882
Terracota, 28 × 20 × 18,5 cm
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claudel



Fig. 14
Camille Claudel (1864-1943)
Joven romano, c. 1882
Yeso patinado, 51,5 cm
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claudel



Fig. 15
Camille Claudel (1864-1943)
Retrato de Louise Claudel, c. 1886
Bronce, 34 × 18 × 24 cm
Musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand
Fuente de la imagen: Wikimedia Commons



Fig. 16
Camille Claudel (1864-1943)
Giganti, c. 1885-1892
Bronce con peana de madera pintada, 48,3 × 27 × 26,5 cm
Musée des Beaux-Arts, Reims
Fuente de la imagen: Musées de Reims



Fig. 17
Camille Claudel (1864-1943)
Joven mujer con los ojos cerrados, c. 1885
Terracota, 39 × 37 × 20 cm
Musée Sainte-Croix, Poitiers
Fuente de la imagen: Alienor

Fig. 18
Camille Claudel (1864-1943)
El salmo, c. 1889
Bronce, 45 × 31,5 × 38 cm
Musée Boucher-de-Perthes, Abbeville
Fuente de la imagen: Pinterest





Fig. 19
Camille Claudel (1864-1943)
Busto de Charles Lhermitte, c. 1889
Bronce, 30,6 cm
Colección privada
Fuente de la imagen: Wikimedia Commons



Fig. 20
Camille Claudel (1864-1943)
Léon Lhermitte, c. 1889-1895
Bronce, 52,4 × 24,7 × 25,1 cm
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claudel



Fig. 21
Auguste Rodin (1840-1917)
Cabeza de la Avaricia, c. 1887
Yeso, 15 x 10 x 10 cm
Colección particular
Fuente de la imagen: Artcurial

Fig. 22
Auguste Rodin (1840-1917)
La avaricia y la lujuria, c. 1888-1890
Yeso, 21,2 x 53,2 x 45 cm
Musée Rodin, París.
Fuente de la imagen: Musée Rodin, París





Fig. 23
Camille Claudel (1864-1943)
Cabeza de esclavo, c. 1887; fundición de 1925
Bronce, 12,7 × 9,2 × 10,8 cm
Rodin Museum, Filadelfia
Fuente de la imagen: Philadelphia Museum of Art



Fig. 24
Camille Claudel (1864-1943)
Cabeza de joven riendo, c. 1891-1892; fundición de 1925
Bronce, 12,5 × 9,3 × 11,7 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Christie's



Fig. 25
Auguste Rodin (1840-1917)
Boceto para la cabeza de Jean de Fiennes , c. 1885-1886
Terracota, 15,5 × 12,5 × 12,5 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin, París



Fig. 26
Auguste Rodin (1840-1917)
Cabeza de Balzac, estudio c. 1891
Terracota, 15,4 × 9,6 × 14,4 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 27
Camille Claudel (1864-1943)
Hombre con los brazos cruzados, c. 1885
Terracota, 10 × 9,5 cm
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claudel



Fig. 28
Auguste Rodin (1840-1917)
Camille Claudel "con el cabello corto", c. 1884
Yeso, 27,5 × 21,5 × 21,5 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 29
Auguste Rodin (1840-1917)
Camille Claudel con gorro, c. 1884
Yeso, 25 × 15,2 × 18,4 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 30
Auguste Rodin (1840-1917)
El pensamiento, c. 1895
Mármol, 74,2 × 43,5 × 46,1 cm
Musée d'Orsay, París
Fuente de la imagen: Musée d'Orsay



Fig. 31
Auguste Rodin (1840-1917)
La Aurora, c. 1895-1897
Mármol, 56 × 61 × 30 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 32
Camille Claudel (1864-1943)
Retrato de Auguste Rodin, c. 1886-1888
Bronce, 40 × 24,6 × 28 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: J. Paul Getty Museum



Fig. 33
Camille Claudel (1864-1943)
La joven con la gavilla, c. 1887
Terracota, 35,6 × 18,5 × 20,7 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 34
Auguste Rodin (1840-1917)
Galatea, c. 1888
Mármol, 60,8 × 40,6 × 39,5 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin

Fig. 35
Camille Claudel (1864-1943)
Sakuntala, c. 1888
Yeso patinado, 190,5 × 76 × 122,5 cm
Musée Bertrand, Châteauroux
Fuente de la imagen: Musée Bertrand





Fig. 36
Camille Claudel (1864-1943)
Vertumno y Pomona, c. 1905
Mármol, 86 × 80 × 42 cm; peana: 5 × 80 × 42 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin

Fig. 37
Camille Claudel (1864-1943)
El abandono, c. 1905
Bronce, 42,3 × 39,1 × 20,5 cm
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claude



Fig. 38
Camille Claudel (1864-1943)
Niobide herida, 1906; fundición c. 1907
Bronce, 90 × 50 × 55 cm
Musée Sainte-Croix, Poitiers
Fuente de la imagen: Musée Sainte-Croix





Fig. 39
Camille Claudel (1864-1943)
Estudio I para Sakuntala, c. 1886
Terracota, 15,5 × 11,5 × 12,5 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 40
Camille Claudel (1864-1943)
Estudio II para Sakuntala, c. 1886
Terracota, 21,5 × 18,5 × 11 cm
Musée d'Orsay, París
Fuente de la imagen: Musée d'Orsay



Fig. 41
Camille Claudel (1864-1943)
El vals con velos, 1892; fundición de 1893
Bronce, 96 × 87 × 56 cm
Colección privada
Fundición Siot-Decauville, París
Fuente de la imagen: HENI



Fig. 42
Camille Claudel (1864-1943)
El vals(Allioli), c. 1889-1905; fundición c. 1900
Bronce con pátina marrón-negra, 46,7 × 25,5 × 16,8 cm
Colección privada
Procedencia: Joseph Honoré Allioli
Fuente de la imagen: Rouillac

Fig. 43
Camille Claudel (1864-1943)
El vals, 1889-1893; edición de 1895
Gres flameado, 41,5 × 37 × 20,5 cm
Edición de la manufactura Émile Muller, n.º 14
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claudel





Fig. 44
Camille Claudel (1864–1943)
Clotho, 1893
Yeso, 90 × 49,5 × 43,5 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 45
Auguste Rodin (1840-1917)
La que fue la bella armera, c. 1885; fundición de 1910
Bronce, 50,2 × 27,9 × 20,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Fuente de la imagen: The Metropolitan Museum of Art



Fig. 46
Jules Desbois (1851-1935)
La miseria, c. 1893-1894
Terracota, 38,5 × 18 × 25 cm
Musée d'Orsay, París
Fuente de la imagen: Musée d'Orsay

Fig. 47
Camille Claudel (1864-1943)
Torso de Clotho, c. 1893
Yeso, 44,5 × 25 × 14 cm
Musée d'Orsay, París
Fuente de la imagen: Musée d'Orsay





Fig. 48
Camille Claudel (1864-1943)
La edad madura, primera versión, c. 1893
Yeso, 87 × 103,5 × 52,5 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 49
Camille Claudel (1864-1943)
Estudio para la cabeza de La implorante, c. 1894
Yeso, 13,5 × 9,5 × 13 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford
Fuente de la imagen: Wadsworth Atheneum Museum of Art

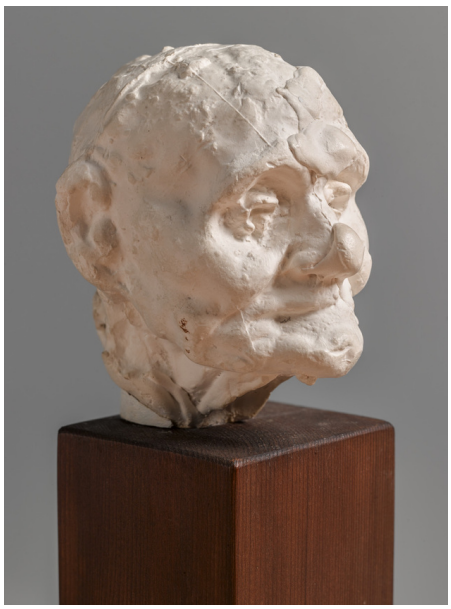


Fig. 50
Camille Claudel (1864-1943)
Cabeza de anciana, estudio para La edad madura, c. 1890
Yeso, 11 × 9 × 11 cm
Musée d'Orsay, París
Fuente de la imagen: Musée d'Orsay



Fig. 51
Camille Claudel (1864-1943)
Cabeza de anciano, estudio para La edad madura, c. 1890
Bronce, 18,2 × 9,5 × 11,5 cm
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claudel

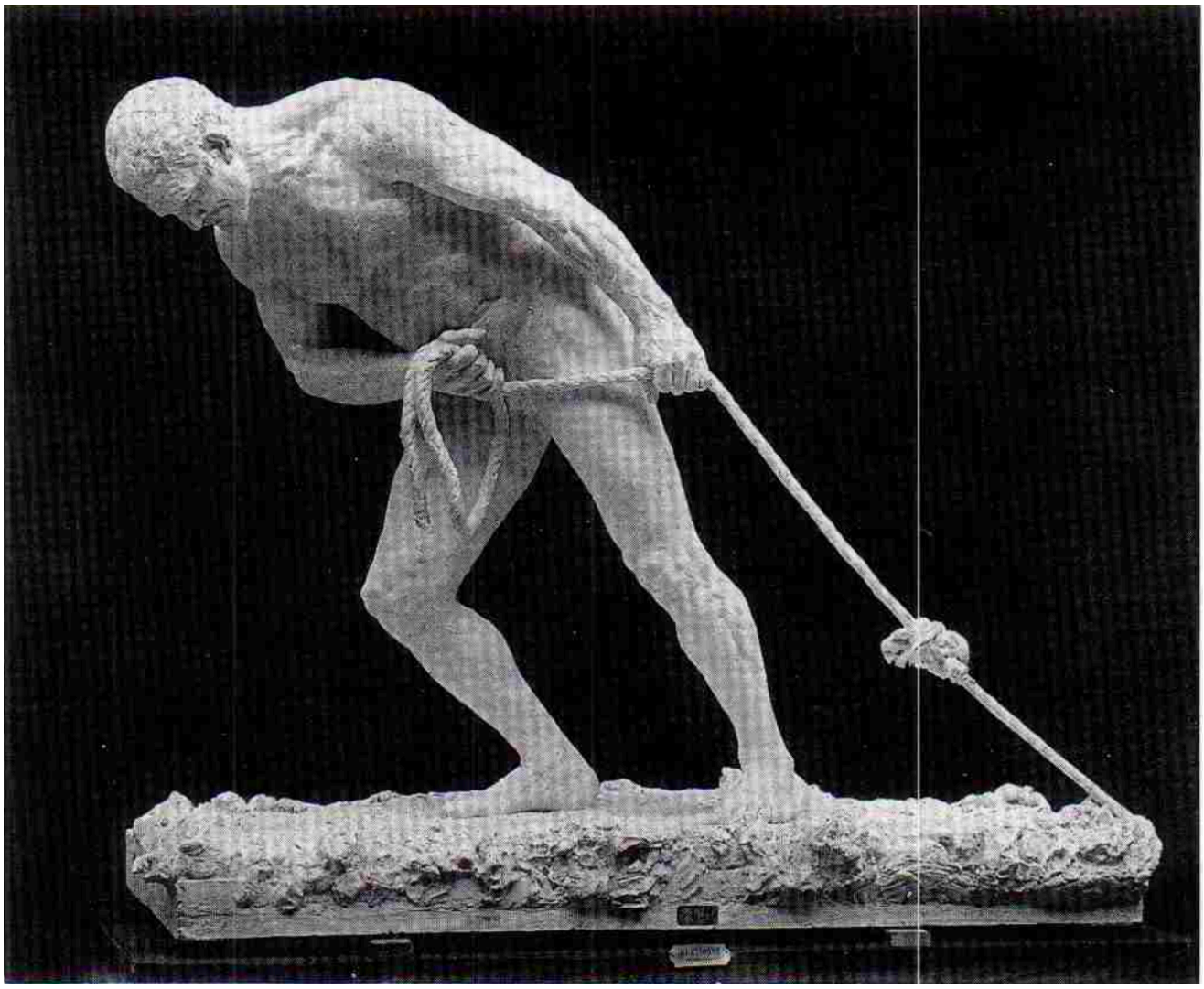


Fig. 52
Gabrielle Dumontet (1860–1936)
El atardecer del sirgador, 1899
Yeso
Localización actual desconocida
Fuente de la imagen: MITCHELL, C., *op. cit.*, p. 429



Fig. 53
Camille Claudel (1864-1943)
La edad madura, c. 1902
Bronce, 114 × 163 × 72 cm
Musée d'Orsay, París
Fuente de la imagen: Musée d'Orsay

Fig. 54
Camille Claudel (1864-1943)
La implorante, gran modelo, modelada c. 1898-1899; fundición c. 1905
Bronce, 67,3 × 72,4 × 58,4 cm
Colección privada
Fuente de la imagen: Gurr Johns Ltd





Fig. 55
Camille Claudel (1864–1943)
La pequeña castellana (Juana de Arco niña), 1895
Mármol, 34,3 × 28,4 × 22 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin



Fig. 56
Camille Claudel (1864–1943)
La pequeña castellana con cabello «tout à jour», c. 1896
Mármol, 44,2 × 36 × 29 cm
La Piscine – Musée d'art et d'industrie André-Diligent, Roubaix
Fuente de la imagen: La Piscine – Musée d'art et d'industrie André-Diligent



Fig. 57
Camille Claudel (1864–1943)
Aurora, c. 1898–1900
Mármol, 35 × 29 × 30 cm
Fuente de la imagen: Lévy Gorvy

Fig. 58
Camille Claudel (1864–1943)
Las conversadoras, 1897
Mármol ónice y bronce, 44,9 × 42,2 × 39 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Musée Rodin





Fig. 59
Édouard Vuillard (1868–1940)
La visita de la viuda o *La conversación*, 1898
Óleo sobre papel montado sobre madera
Art Gallery of Ontario, Toronto
Fuente de la imagen: MeisterDrucke

Fig. 60
Camille Claudel (1864-1943)
La ola, c.1897-1903
Mármol ónice y bronce, 62 × 56 × 50 cm
Musée Rodin, París
Fuente de la imagen: Arthive





Fig. 61
Katsushika Hokusai (1760-1849)
La gran ola de Kanagawa, c.1830-1832
Xilografía en color sobre papel, 25,7 × 37,9 cm
Serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*
Fuente de la imagen: Wikimedia Commons



Fig. 62
Paul Gauguin (1848-1903)
Mujeres bañándose, 1885
Óleo sobre lienzo, 38,1 × 46,2 cm
Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio
Fuente de la imagen: Museo Nacional de Arte Occidental



Fig. 63
Aristide Maillol (1861-1944)
La ola, c. 1891-1898
Óleo sobre lienzo, 95,8 × 88,2 cm
Petit Palais, Museo de Bellas Artes de la Villa de París, París
Fuente de la imagen: MeisterDrucke

Fig. 64
Camille Claudel (1864-1943)
Pensamiento profundo, 1900
Mármol, 23,3 × 23,5 × 31 cm
Musée Sainte-Croix, Poitiers
Fuente de la imagen: Alienor



Fig. 65
Camille Claudel (1864-1943)
Ensueño junto al fuego, c. 1905
Alabastro y bronce, 22 × 30,5 × 25 cm
Fundición de Eugène Blot
Galerie Malaquais, París
Fuente de la imagen: J. Paul Getty Museum



Fig. 66
Camille Claudel (1864-1943)
Perseo y la Gorgona, modelo c. 1897; mármol, 1902
Mármol, 196 × 111 × 90 cm
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claudel



Fig. 67
Camille Claudel (1864-1943)
Paul Claudel a los treinta y siete años, 1905
Bronce, 42,3 × 38,8 × 19,9 cm
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claudel



Fig. 68
Camille Claudel (1864-1943)
La Sirena o La Flautista, c. 1905
Bronce, 53 × 27 × 34 cm
Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine
Fuente de la imagen: Musée Camille Claudel



9. ANEXOS DOCUMENTALES

9.1. Carta de Camille Claudel a Maurice Guillemot

Original en francés

Camille Claudel à Maurice Guillemot

mai 1899

(Collection privée)

Monsieur,

Je lis avec étonnement votre compte rendu du Salon dans lequel vous m'accusez de m'être inspirée d'un dessin de Rodin pour ma *Clotho*. Je n'aurais pas de peine à vous prouver que ma *Clotho* est une œuvre absolument originale ; à part que je ne connais pas les dessins de Rodin, je vous ferai remarquer que je ne tire jamais mes œuvres que de moi-même, ayant plutôt trop d'idées que pas assez. M. Rodin, qui accuse les autres de le copier, ferait bien de ne pas publier précisément dans ce même journal son *Génie de la guerre* entièrement copié sur celui de Rude (voir Arc de Triomphe, place de l'Étoile).

Je vous prie de bien vouloir publier dans votre journal la petite rectification que je vous demande.

Traducción al español

Camille Claudel a Maurice Guillemot

mayo de 1899

(Colección privada)

Estimado Señor,

Leo atónita su información del Salón en la que me acusa de inspirarme en un dibujo de Rodin para mi *Clotho*. No tendría dificultad en probarle que mi *Clotho* es una obra absolutamente original; aparte de que no conozco los dibujos de Rodin, le hago notar que nunca saco mis obras más que de mí misma y que las ideas antes me sobran que me faltan. El Sr. Rodin, que acusa a los demás de copiarle, haría bien en no publicar precisamente en ese mismo periódico su *Genio de la guerra* enteramente copiado del de Rude (ver Arco de Triunfo, place de l'Etoile).

Le ruego que tenga la gentileza de publicar en su diario esta pequeña rectificación.

Fuente del texto original: PARIS, R.-M.; CRESSENT, P., *Camille Claudel: Lettres et correspondants*. París: Culture Economica, 2015, p. 339.

Traducción al español tomada de: RIVIÈRE, A.; GAUDICHON, B. (eds.), *Correspondencia: Camille Claudel*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006, pp. 155-156.

9.2. Carta de Camille Claudel a Léon Gauchez

Original en francés

Camille Claudel à Léon Gauchez

août 1890

(Bibliothèque royale de Belgique)

Monsieur Gauchez,

Je suis allée pour vous voir deux fois mais je n'ai pas eu l'honneur de vous rencontrer. Je voulais d'abord vous remercier de la grande bonté que vous avez de vous occuper de moi, particulièrement à l'occasion d'une nomination au grade d'officier d'académie.

Et puis je voulais vous rendre compte de mes travaux depuis la dernière fois que j'ai eu le plaisir de vous rencontrer. Cet hiver j'ai travaillé beaucoup chez M. Rodin qui a bien voulu m'accueillir à son atelier. L'été, à cause de ma santé j'ai dû travailler un peu dans mon pays où j'ai maintenant un atelier. J'ai fait l'esquisse d'un petit groupe de trois personnes et j'ai repris un peu mon groupe de valseurs dont je désirais faire une chose complètement finie. En fait de choses terminées j'ai un buste en bronze : *Tête de brigand* qui a déjà été exposée au Salon et qui vous a plu, je crois ; puis une terre *Sybille* qui n'est pas encore cuite.

Veuillez agréer, Monsieur, avec tous mes regrets, l'assurance de ma profonde reconnaissance.

Camille Claudel

Traducción al español

Camille Claudel a Léon Gauchez

agosto de 1890

(Bibliothèque royale de Belgique)

Señor Gauchez,

He ido a verlo dos veces, pero no he tenido el honor de encontrarlo. En primer lugar, quería agradecerle la gran bondad que ha mostrado al ocuparse de mí, especialmente con motivo de una propuesta para el grado de oficial de Academia.

También quería informarlo de mis trabajos desde la última vez que tuve el placer de encontrarme con usted. Este invierno he trabajado mucho con el señor Rodin, quien tuvo la amabilidad de acogerme en su taller. Este verano, debido a mi estado de salud, he tenido que trabajar durante algún tiempo en mi tierra, donde ahora dispongo de un taller. He realizado el boceto de un pequeño grupo de tres figuras y he retomado mi grupo de bailarines de vals, del que deseaba hacer una obra completamente acabada. En cuanto a las obras terminadas, tengo un busto en bronce, *Cabeza de bandido*, que ya fue expuesto en el Salón y que, según creo, le gustó; además de una pieza de barro, *Sibila*, que todavía no ha sido cocida.

Le ruego que acepte, señor, junto con la expresión de mi pesar, el testimonio de mi profundo agradecimiento.

Camille Claudel

Fuente del texto original: PARIS, R.-M.; CRESSENT, P., *Camille Claudel: Lettres et correspondants*. París: Culture Economica, 2015, p. 198.

Traducción propia a partir del original francés.

9.3. Carta de Camille Claudel a Paul Claudel

Original en francés

Camille Claudel à Paul Claudel

décembre 1893

(Société des manuscrits des auteurs français)

Mon cher Paul,

Ta dernière lettre m'a fait bien rire, je te remercie de tes floraisons américaines, mais j'en ai reçu moi-même toute une bibliothèque, effet de neige, oiseaux qui volent, etc. La bêtise anglaise est sans bornes, il n'y a pas de sauvages qui fabriquent de pareilles amulettes.

Je te remercie de l'offre que tu me fais de me prêter de l'argent : cette fois-ci, ce n'est pas de refus, car j'ai épuisé les 600 F de maman et voici l'époque de mon terme ; je te prie donc, si cela ne te cause aucun dérangement, de m'envoyer 150 à 200 F.

J'ai eu dernièrement des malheurs : un mouleur, pour se venger, a détruit à mon atelier plusieurs choses finies, mais je ne veux pas t'attrister.

Les Daudet doivent venir me voir la semaine prochaine avec Mme Alphonse Daudet. Ils sont toujours très aimables ; je ne vois plus souvent Schwob et Pottecher, Mathieu a disparu. Je suis toujours attelée à mon groupe de trois ; je vais mettre un arbre penché qui exprimera la destinée ; j'ai beaucoup d'idées nouvelles qui te plairaient énormément, tu serais tout à fait enthousiasmé. Elles rentrent dans ton esprit, voici un croquis de la dernière esquisse :

La Confidence

Trois personnages en écoutent un autre derrière un paravent.

Le Bénédicité

Des personnages tout petits autour d'une grande table écoutent la prière avant le repas.

Le Dimanche

Trois bonshommes en blouse neuve et pareils, juchés sur une très haute charrette, partent pour la messe.

La Faute

Une jeune fille accroupie sur un banc pleure, ses parents la regardent tout étonnés.

Tu vois que ce n'est plus du tout du Rodin et c'est habillé ; je vais faire des petites terres cuites.

Dépêche-toi de revenir pour voir tout ça.

Le Violoneux

Trois petits enfants, assis par terre, écoutent un vieux joueur de violon ; qu'en dis-tu ?...

C'est à toi seulement que je confie ces trouvailles, ne les montre pas !

J'ai un grand plaisir à travailler. Je vais envoyer au Salon de Bruxelles le ***petit groupe des amoureux***, le ***Buste à capuchon***, ***La Valse*** en bronze, ***la petite de L'Islette***.

Au Salon prochain, le ***Buste de Lhermitte***, avec une draperie qui vole, et le groupe de trois, si j'ai fini ; voilà comment il sera, tout en largeur.

Et puis j'ai un autre groupe dans la tête que tu trouveras épatant. Tu ne me parles jamais de ce que tu écris : as-tu de nouveaux livres en train ?...

Plusieurs de mes amis m'ont dit qu'ils allaient acheter *Tête d'Or*. Tu ne seras pas là pour le vernissage, je le regrette beaucoup. Il a fait dernièrement un froid terrible. J'ai été obligée de faire du feu la nuit.

Je te serre la main, Camille

Traducción al español

Camille Claudel a Paul Claudel

diciembre 1893

(Société des manuscrits des auteurs français)

Mi querido Paul,

Tu última carta me ha hecho reír mucho, te agradezco tus flores americanas, pero ya he recibido toda una biblioteca, efecto de nieve, pájaros que vuelan, etc. La tontería inglesa no tiene límites, no hay salvajes que fabriquen amuletos semejantes.

Te agradezco tu ofrecimiento de dinero: esta vez no te lo rechazo, ya que he agotado los 600 F de mamá y ahora vence mi alquiler; te ruego que, si no te causa ningún trastorno, me prestes 150 o 200 F.

He tenido algunos contratiempos últimamente: un vaciador, para vengarse, destruyó en mi taller varias cosas acabadas, pero no quiero entristecerte.

Los Daudet deben venir la semana próxima con la señora Alphonse Daudet. Son siempre muy amables; ya no veo mucho a Schwob y Pottecher, Mathieu ha desaparecido. Estoy siempre ocupada en mi grupo de tres; voy a poner un árbol inclinado que expresará el destino; tengo muchas ideas nuevas que te encantarán, te van a entusiasmar. Vuelven a tu espíritu, aquí tienes un croquis del último boceto:

La Confidencia

Tres personajes escuchan a otro tras un biombo.

El Benedícite

Unos personajes muy pequeños en torno a una gran mesa escuchan la oración antes del almuerzo.

El Domingo

Tres hombres iguales con blusa nueva, encaramados en una carreta muy alta, se van a misa.

La Falta

Una joven llora acurrucada sobre un banco, sus padres la miran muy sorprendidos.

Como ves, ya no es nada a lo Rodin y está vestido; voy a hacer pequeñas terracotas.

Apresúrate a venir a ver todo esto.

El Rascatripas

Tres niños pequeños sentados en el suelo escuchan a un viejo violinista; ¿qué te parece?...

Sólo a ti confío estos trabajos, ¡no los enseñes!

Disfruto mucho trabajando. Voy a enviar al Salón de Bruselas el ***grupo pequeño de los enamorados***, el ***Busto con capucha***, ***El Vals*** en bronce, **l*a pequeña de L'Islett***e.

Al próximo Salón, el ***Busto de Lhermitte***, con unos paños que vuelan, y el grupo de tres, si lo he acabado. Mira cómo será:

A lo ancho.

Y además tengo en la cabeza otro grupo que te parecerá sorprendente.

Nunca me hablas de lo que escribes: ¿tienes libros nuevos en marcha?...

Varios de mis amigos me han dicho que se van a comprar *Tête d'Or*.

No vas a estar para la inauguración y lo siento mucho. Ha hecho últimamente un frío terrible. Me veo obligada a encender el fuego por la noche.

Un abrazo, Camille

Mon cher Paul
Ta dernière lettre m'a fait bien rire, je te remercie de tes floraisons américaines mais j'en ai reçu moi-même toute une bibliothèque, effet de neige, oiseaux qui volent etc la bêtise anglaise est sans bornes, il n'y a pas de sauvages qui fabriquent de pareilles annuelles
Je te remercie de l'offre que tu me fais de me prêter de l'argent : cette fois-ci, ce n'est pas de refus car j'ai épuisé les 600 f de maman et voici l'époque de mon terme, je te prie donc si cela ne te cause aucun dérangement de

m'envoyer 150 à 200 f.
J'ai eu dernièrement des malheurs : un moulage pour se venger a détruit à mon atelier plusieurs choses finies, mais je ne veux pas t'attrister.

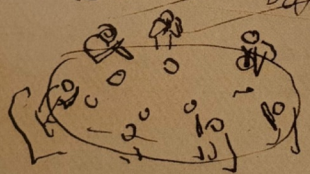
Les Dandet doivent venir me voir la semaine prochaine avec madame Alphonse Dandet. Ils sont toujours très aimables je ne vois plus souvent Schnerb et Rattacher Mathieu a disparu ; je suis toujours attelée à mon groupe de trois je vais mettre un arbre penché qui entourera la destinée ; j'ai beaucoup d'idées nouvelles qui te plairont énormément, j'ai tout à fait entrevu les rentrant dans

ton esprit voici un croquis de la dernière esquisse (la Confidence)



trois personnages s'écoutent un autre derrière un paravent

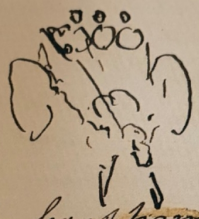
le Bénédicité



arbre

des personnages tout petits autour d'une grande table écoutent la prière avant le repas

La Dimanche

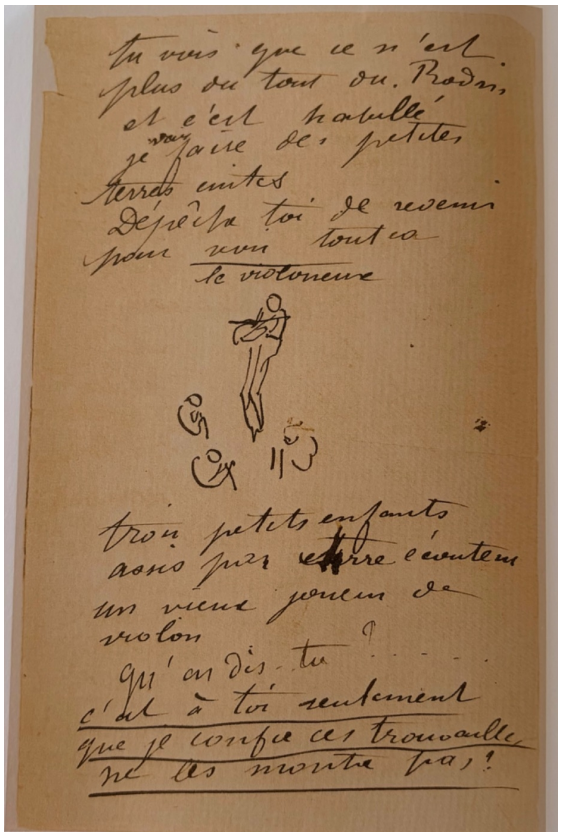


trois bons hommes en blouse neuve et pareils pochés sur une très haute chaussette partent pour la messe

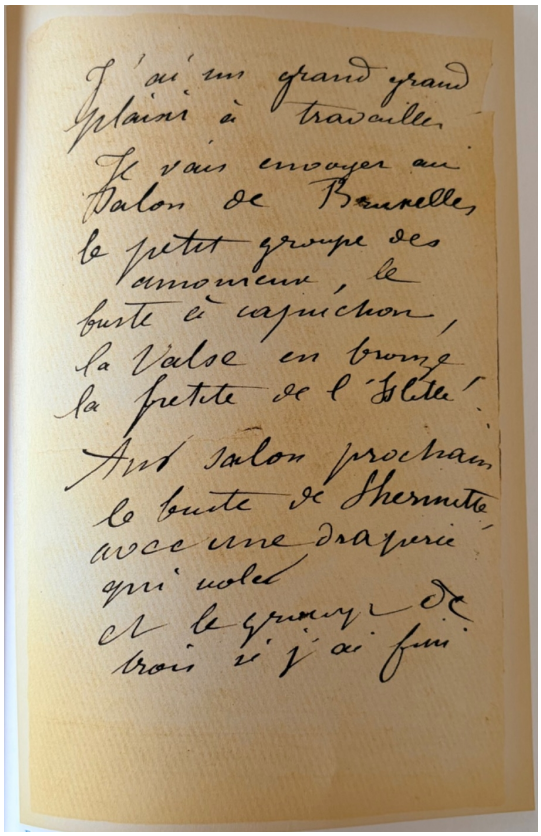
La Sainte

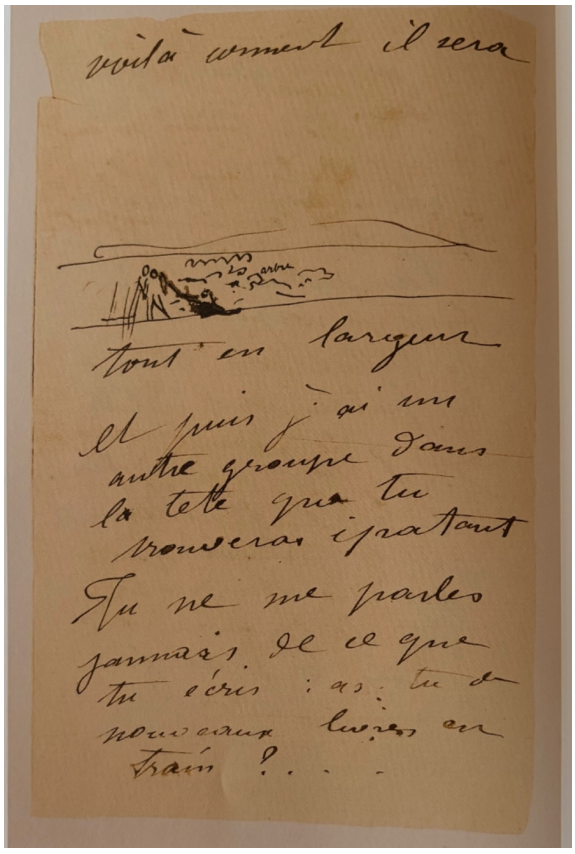


une jeune fille accroupie sur un banc [illegible] ses parents la regardent tout étonnés

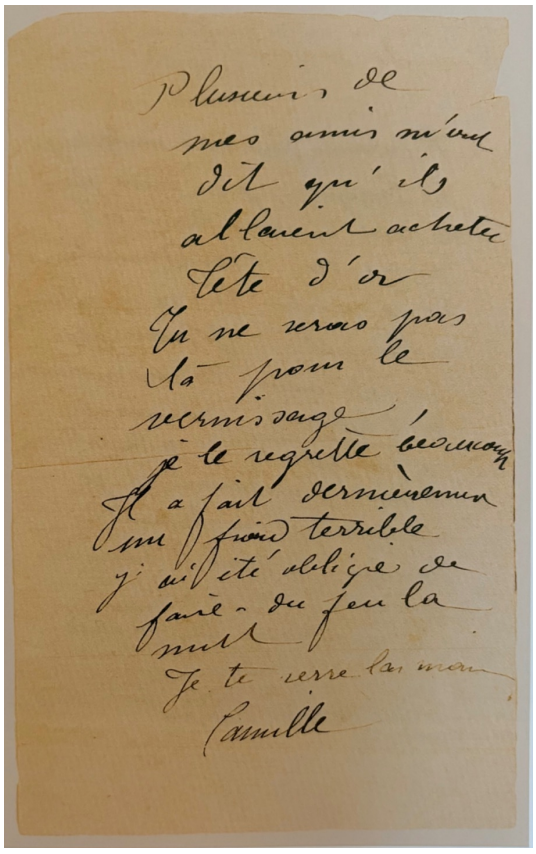

tu vois que ce n'est plus du tout du Rodin et c'est habillé je vais faire des petites terres cuites
Dépêche toi de revenir pour voir tout ça
le violoneux

trois petits enfants dans jusqu'aux genoux écoutent un vieux jouer du violon
qu'en dis-tu ? . . . .
c'est à toi seulement que je confie ces travaux ne les montre pas !


J'ai un grand grand plaisir à travailler
Je vais envoyer au Salon de Bruxelles le petit groupe des amoureux, le buste à capuchon, la Valse en bronze la petite de l'Eté
Au salon prochain le buste de Shermette avec une draperie qui volera et le groupe de trois si j'ai fini


voilà comment il sera

tout en largeur
et puis j'ai un autre groupe dans la tête que tu trouveras épatant
Tu ne me parles jamais de ce que tu écris : as-tu de nouveaux livres en train ? . . .


Plusieurs de mes amis m'ont dit qu'ils allaient acheter tête d'or
Tu ne verras pas là pour le vernissage, je le regrette beaucoup
Il a fait dernièrement un froid terrible j'ai été obligée de faire du feu la nuit
Je te serre les mains
Camille

Fuente del texto original e imágenes: PARIS, R.-M.; CRESSENT, P., *Camille Claudel: Lettres et correspondants*. París: Culture Economica, 2015, p. 122.

Traducción al español tomada de: RIVIÈRE, A.; GAUDICHON, B. (eds.), *Correspondencia: Camille Claudel*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006, pp. 83-85.

La disposición de los pasajes se ha ajustado al orden de la transcripción francesa de 2015.

9.4. Carta de Camille Claudel a Maurice Fenaille

Original en francés

Camille Claudel à Maurice Fenaille

printemps 1894

(Société des manuscrits des auteurs français)

Monsieur,

Veuillez avoir la bonté de m'excuser si je prends la liberté de vous écrire.

J'ai eu l'honneur de faire votre connaissance chez Monsieur Rodin dont je suis l'élève. Je travaille maintenant pour moi et je venais vous prier de me faire l'honneur de visiter mon atelier ; je serais très heureuse et très flattée de connaître votre opinion sur mes œuvres, particulièrement sur ma prochaine exposition du Salon du Champ-de-Mars.

Vous avez peut-être vu dans le magasin de Monsieur Siot-Decauville au boulevard des Italiens la reproduction en bronze de mon groupe ***La Valse***, qui était exposé en plâtre au Salon dernier.

J'espère, Monsieur, que vous ne dédaignerez pas de m'accorder la faveur de votre visite bien que je demeure un peu loin.

Je reçois ordinairement le dimanche toute la journée.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Mlle Camille Claudel

Traducción al español

Camille Claudel a Maurice Fenaille

primavera 1894

(Société des manuscrits des auteurs français)

Estimado señor:

Tenga la bondad de perdonar la libertad que me tomo de escribirle.

Tuve el honor de conocerle en casa del Señor Rodin de quien soy alumna. Trabajo actualmente por mi cuenta y quería pedirle que me honrara visitando mi taller; me sentiría muy feliz y muy halagada si pudiera conocer su opinión sobre mis obras, en especial sobre mi próxima exposición en el Salón del Campo de Marte.

Habrá visto usted acaso en el establecimiento del Señor Siot-Decauville en el bulevar des Italiens la reproducción en bronce de mi grupo ***El Vals*** que fue expuesto en yeso en el último salón.

Espero, Señor, que no decline concederme el favor de su visita a pesar de que quedo un poco lejos.

Recibo habitualmente los domingos todo el día.

Acepte, Señor, el testimonio de mi consideración más distinguida.

Señorita Camille Claudel

Fuente del texto original: PARIS, R.-M.; CRESSENT, P., *Camille Claudel: Lettres et correspondants*. París: Culture Economica, 2015, p. 190.

Traducción al español tomada de: RIVIÈRE, A.; GAUDICHON, B. (eds.), *Correspondencia: Camille Claudel*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006, pp. 86-87.

A Camille Claudel, cuya obra sigue hablando más allá del silencio.

Margarita Worcel de Pedro

