

El cronista de la noche:
La temática de
Henri de Toulouse-Lautrec



Grado en Historia del Arte, curso 2014-2015.
Trabajo de Fin de Grado realizado por - María Rodríguez Suárez.
Tutora: Carmen Milagros González Chávez.

ÍNDICE

1. Justificación.....	3
2. Objetivos.....	3-4
3. Fuentes y metodología.....	4
4. Desarrollo del trabajo.....	5-58
4.1. Los salones de baile y sus estrellas.....	7-22
4.2. El cartel como ilustración de la Belle Époque.....	22-34
4.3. El mundo interior de la prostitución.....	34-50
4.4. El mundo del circo como espectáculo.....	50-58
5. Conclusión.....	59-60
6. Bibliografía.....	60-61

1. JUSTIFICACIÓN

En primer lugar, la elección de este trabajo acerca de la temática de la obra de Toulouse-Lautrec fue debido tanto a cuestiones académicas como personales. Por un lado, el estudio de una de las figuras claves del arte contemporáneo y del París de la Belle Époque, así como una oportunidad para analizar en profundidad una de las líneas temáticas que se habían impartido a lo largo del grado. Por otro lado, las cuestiones personales fueron las que más influyeron en la selección de este trabajo, dado que se fueron descartando posibles temáticas hasta que se optó por lo que se consideró más idóneo e interesante. En concreto, el arte contemporáneo como uno de los periodos artísticos que produce mayor fascinación y, en especial, la figura de Toulouse-Lautrec (su arte adelantado y atípico, así como sus extravagancias y su personalidad) unida a todo el ambiente cultural y artístico que floreció durante el París de finales del siglo XIX. Asimismo, la elección del título del trabajo tampoco es arbitraria: el interés que despierta la temática de la noche en pintores impresionistas y postimpresionistas, especialmente la faceta más bohemia, mordaz y desinhibida que muestra Lautrec, a diferencia de otras temáticas artísticas más usuales y tradicionales en las que se han ahondado.

2. OBJETIVOS

Como indica el título de este trabajo, el principal propósito es el estudio de las temáticas que se han considerado más relevantes y sustanciales dentro de la obra de Toulouse-Lautrec, todas ellas unidas por el hilo conductor del ambiente nocturno. No obstante, cabe destacar que, por tanto, no se trata de un trabajo genérico acerca de la vida y la obra de un artista, sino que se centra exclusivamente en la temática de su obra al considerarlo un aspecto mucho más ameno y atrayente a la hora de abordar el trabajo. Así, aunque no se trata de un relato biográfico acerca de Toulouse-Lautrec, sí se ha considerado imprescindible mencionar aquellos aspectos de su vida que se encuentran estrechamente ligados al desarrollo y comprensión de sus temas. De esta manera, el trabajo plantea cuatro de las temáticas más importantes de su obra, aunque también hay otras interesantes que no se han podido desarrollar por cuestiones de extensión, y todas ellas giran en torno a lo nocturno: los salones de baile, el cartel, la prostitución y el circo.

En lo referente a las temáticas de los cabarets y del mundo de la prostitución, la vinculación al ambiente nocturno es más que evidente, sin embargo, las otras dos temáticas constituyen también una relación mucho más sutil y aparentemente oculta. En el caso de la temática del

cartel, aunque ya se desarrollará más adelante, es incuestionable el vínculo tan estrecho que se produjo entre la amplia gama de espectáculos y formas de ocio nocturnas con este medio publicitario (al igual que las estrellas más importantes del momento fueron las protagonistas en ambos casos). Por otro lado, el circo, otra de las formas de entretenimiento y de espectáculo más importantes de la época, guarda una profunda relación con algunas de las características más repetidas por Lautrec en sus escenas nocturnas: la incompreensión, la soledad, el misterio, lo sórdido y lo trascendental de la existencia humana.

3. FUENTES Y METODOLOGÍA

Por un lado, las fuentes más utilizadas para la elaboración del trabajo consistieron, en su mayoría, en libros publicados, aunque también fueron de gran utilidad los recursos en red y los catálogos de museos. En este aspecto, cabe destacar la importancia de consultar fuentes en inglés, aproximadamente la mitad del total, mucho más específicas que se centraban en aspectos concretos de algunas de las temáticas de Lautrec que no se pueden encontrar en otros libros más generales. Así, entre ellas cabe destacar obras como *Toulouse-Lautrec and Montmartre* y *Henri de Toulouse-Lautrec: woman as myth*.

Respecto a la metodología empleada, lo primero que se realizó fue una profusa revisión de fuentes, subrayando por colores lo relativo a la información de cada uno de los temas que se iban a tratar, así como otras cuestiones más generales pero que también eran decisivas para la comprensión de su obra. Una vez reunida suficiente información sobre cada una de las temáticas y cotejando las numerosas fuentes en las que se trataban, también se incluyó un análisis de las obras seleccionadas y más importantes de cada uno de los apartados. En numerosas ocasiones, como por ejemplo con los cabarets y el cartel, fue muy habitual que se hiciera alusión de nuevo a algunos de los elementos descritos previamente, como importantes locales o figuras del ambiente nocturno parisino que fueron los protagonistas en ambas temáticas.

4. DESARROLLO DEL TRABAJO

Henri de Toulouse-Lautrec es considerado uno de los renovadores de la pintura de su tiempo, capaz de representar su época sin necesidad de viajar a las lejanías para conocer la verdad de su existencia, como hicieron otros pintores como Gauguin o Van Gogh. Para Lautrec, no existía otro camino más directo y verdadero que ése en su pintura: gozando de una actitud completamente natural y exenta de prejuicios, logró mostrar a la perfección lo que veía, sin embellecer o afear, tan solo mostrando la realidad que se mostraba ante sus ojos. Así, supo plasmar la representación de todos los elementos de la vida que consideraba atractivos y vibrantes, mostrando un profundo rechazo al gusto por el mundo ideal y sano que había heredado de su familia. Por tanto, detestaba todo signo de artificialidad para convertirse en el abanderado de los que consideraba la gente auténtica, sin que nada escapara de su atención: los marginados, despreciados y viciosos, todos aquellos curtidos por la vida y heridos del alma. De este modo, derribando las jerarquías tradicionales de la pintura, Lautrec supo expresar estas verdades incómodas mediante un lenguaje irónico, mordaz e implacable. Con toda su fuerza sugestiva y su expresión de la realidad material, sensorial e intelectual, el artista supo crear todo un universo a su alrededor, revelando el ser de sus figuras, esto es, penetrando en el alma de los personajes, y permitiendo a los espectadores palpar la atmósfera que se respira en sus obras¹.

Su obra, que va más allá de las imágenes emblemáticas del París nocturno, propone al mismo tiempo una visión intemporal de la humanidad que todavía hoy sigue teniendo vigencia, lo que refleja un tipo de arte innovador y adelantado para su tiempo. Así, es por ello que su vida y su obra siguen despertando gran interés en nuestros días: su personalidad, su familia, sus extravagancias, los ambientes que frecuentaba y que eran plasmados a través de su obra... En definitiva, numerosos aspectos que han hecho de él una figura mítica y que, trascendiendo más allá de las circunstancias difíciles y concretas de su vida, le han valido para ser considerado uno de los mayores cronistas de la Belle Époque y de la vida parisina de finales del siglo XIX.

No obstante, resulta llamativo que sus logros y aportaciones hayan partido o, más bien, hayan sido consecuencia directa de unos inicios muy estrictos, tradicionales y aristocráticos en los que el pintor se vio envuelto a lo largo de su niñez y juventud temprana. Pese a todo ello, el exceso de lujos y comodidades no lo privó de numerosas dificultades y dramas que el

¹ NÉRET, Gilles. *Henri de Toulouse-Lautrec: 1864-1901*. Colonia: Taschen, 2009. pp. 7-9

pintor fue arrastrando a lo largo de su vida y que, probablemente, activaron, dieron rienda suelta y potenciaron su faceta artística.

De esta manera, fue la inmersión en el ambiente de Montmartre el elemento determinante en su obra y evolución, pues la butte se convirtió rápidamente en la fuente de inspiración durante su etapa de madurez y primeros años de la década de 1890². “La butte³, el barrio chino del Montmartre parisino, resulta ser un <<pequeño mundo lleno de maravillas>> poblado por los más extraños fenómenos. Aquí está el lugar de Lautrec, aquí forma parte del ambiente, aquí pasa desapercibido. Aquí encuentra también el equilibrio y la paz interior”. Montmartre, con sus cabarets y sus excéntricos personajes, con sus burdeles, circos y teatros, se encontraba en ascenso. Este *fauburg* (suburbio) estaba muy lejos de ser unitario, pues en él se mezclaban diversas actividades y clases sociales: vividores, prostitutas, burgueses, artistas, actores y cantantes que contribuyeron a forjar su mitología, todos ellos evidenciados y perpetuados a través de la obra de Lautrec. Así, nos preguntamos: “¿Cuántas de las personas que aparecen en sus cuadros hoy no estarían olvidadas, si su mirada atenta y compasiva no se hubiera detenido sobre ellas?”⁴.

Una vez que adquirió su apartamento y estudio entre la rue Caulaincourt y la rue Tourlaque en Montmartre, Lautrec pudo llevar a cabo una verdadera vida de artista bohemio, logrando desprenderse así de sus costumbres aristocráticas y los lazos familiares que lo aislaban. En esta nueva atmósfera, el pintor comenzó a buscar nuevos motivos para sus dibujos y pinturas, la mayoría de ellos casi exclusivamente en las calles, music halls y cabarets. A su vez, Lautrec continuó realizando retratos a sus amigos, entre ellos, los jóvenes artistas que había conocido en los talleres durante su etapa de aprendizaje y, al mismo tiempo, las compañías femeninas de éstos que también vivían en las mismas zonas que frecuentaba el pintor. No obstante, su interés artístico previo por los agricultores, los desnudos académicos y los motivos mitológicos desapareció para, finalmente, dejar paso a las lavanderas, prostitutas, cantantes, circenses y bailarines⁵.

En definitiva, la vida de Lautrec se confunde con sus lugares y temas de inspiración: de Montmartre a los burdeles, de la Comedia Francesa a los escenarios del teatro de vanguardia,

2 VV. AA. *Toulouse-Lautrec. De Albi y de otras colecciones* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 1996. p. 7-11

3 La *butte*, además de aludir al barrio chino del Montmartre parisino, también era el término utilizado para referirse a la colina de Montmartre.

4 AFANADOR, Luis Fernando. *Henri de Toulouse-Lautrec: la obsesión por la belleza*. Barcelona: Tayrona, 2007. p.41

5 HELLER, Reinhold. *Toulouse-Lautrec: the soul of Montmartre*. New York: Prestel, 1997. p. 21

del círculo de la Revue Blanche a la Ópera de París. De este modo, la temática de la obra de Lautrec fue extraída de la propia realidad urbana y de la suya propia: desde la representación de algunos oficios humildes como lavanderas o modistas, al estilo de Degas o Manet, hasta la representación de las distracciones populares de las que era partícipe. En referencia a lo último, siguiendo la estela de otros pintores como Renoir o Seurat, Lautrec mostró este tipo de entretenimiento en merenderos, bailes, cafés-concierto o circos; pero, en todos ellos, reflejando una sensibilidad especial por este tipo de vida nocturna. No obstante, el arte de Lautrec no puede ni debe ser leído estrictamente como el relato de una época: más allá de su valor documental, que es más que evidente, el pincel de Lautrec estuvo siempre guiado por el principio de la búsqueda de lo auténtico del ser humano, de la intemporalidad de su realidad social. Por último, a esto hay que añadirle una ausencia total de juicio moralizante o crítico, lo que hace detener sus imágenes a las puertas de la caricatura, y las convierte en mucho más que una simple ilustración documental de su época⁶.

4.1. Los salones de baile y sus estrellas.

Con el paso del tiempo y la fuerza de atracción que ejercía Montmartre, los bares de las afueras se fueron convirtiendo, poco a poco, en salas de baile de carácter público o privado a los que todos asistían por un módico precio. El cambio latente en los gustos del público hizo que, a finales del siglo XIX, en estos locales no solo se bailara el erótico y diabólico cancan, sino también la música de Offenbach⁷, convirtiéndose en el principal atractivo y fuente de diversión de finales de siglo.

Así, desde hacía décadas estos salones de baile ya existían en París como lugar de entretenimiento para las clases más trabajadoras, por lo que para 1880-1890 estos salones gozaban de una larga tradición y popularidad. Un ejemplo era el Elysée-Montmartre, que había abierto sus puertas en 1840 en el boulevard Rochechouart, entre el centro de la ciudad y la butte, además de un gran número de locales que ofrecían bailes, pero en su mayoría de manera modesta. Una publicación de la época, *Paris qui danse*, había llegado a calcular un total de 250 locales de bailes públicos en 1890, aunque casi su totalidad se trataba de los llamados “bals mussettes”. Estos últimos constituían una especie de cafés en donde el baile estaba

6 VV. AA. Op. cit. pp. 12-15

7 Aunque el cancan surgió en la década de 1830, Jacques Offenbach lo inmortalizó a través de su célebre galop infernal de la opereta *Orfeo en los infiernos* (1850), traspasándose así esta pieza a los espectáculos de cabarets de Montmartre.

completamente permitido, pero con la peculiaridad de que la música se limitaba a unos pocos instrumentos, entre los que destacaba el acordeón. No obstante, otros lugares mucho más grandes y consolidados, como el caso del Ball Bullier en la orilla izquierda, gozaban de una importante reputación desde mediados de siglo, logrando reunir una clientela estudiantil y proletaria.

Por otro lado, los efectos del capitalismo y de una ciudad cada vez más competitiva económicamente también se percibieron en el ámbito de los salones de baile parisinos, especialmente en el cambio que se produjo en el consumo y en la mercantilización de bienes y servicios de Montmartre. Así, entre 1879 y 1913 (periodo en el que Lautrec desarrolló su carrera), la población parisina aumentó, al mismo tiempo que se triplicó la cantidad que consumía estas formas de entretenimiento y ocio nocturno. De esta forma, tres fueron los factores principales que propiciaron el florecimiento de los salones de baile a finales de 1880 y principios de 1890:

- En primer lugar, las iniciativas de la Tercera República para lograr una mayor armonía social entre las diferentes clases, lo que propició que la alta burguesía se convirtiera en gran parte de la clientela de locales populares como cafés-concierto y salones de baile.
- En segundo lugar, la mejora de las instalaciones, la novedad y la elegancia que logró atraer a un sector mucho más refinado.
- Por último, el desarrollo de toda una cultura de masas que giraba en torno a las estrellas y celebridades más reconocidas y que, al mismo tiempo, supuso el verdadero éxito de estas formas de ocio renovadas⁸.

Por tanto, si inicialmente los salones de baile de Montmartre, con su música alta y sensualidad comercial, sus luces de gas, sus fuertes olores, su humo de tabaco y gusto por la cerveza constituían una vía de escape de las preocupaciones diarias de una clientela proletaria y artesana, a mediados de 1880 se convirtió también en punto de atracción para otro tipo de clases sociales. Repletos del aura de lo vulgar, lo peligroso y lo prohibido, los salones de baile comenzaron a ser invadidos por la fascinación, la compasión y el desconcierto de periodistas, novelistas, artistas y miembros de la clase alta y burguesa, que eran recibidos en estos locales con la rudeza más audaz y ofensiva posible⁹.

8 THOMSON, Richard; DENNIS CATE, Philip; WEAVER CHAPIN, Mary; COMAN, Florence. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Princeton University: National Gallery of Art Princeton University, 2006. pp. 109-111

9 VV. AA. Op. cit. pp. 31-32

No obstante, esta transformación en los gustos sociales también se produjo a todos los niveles, no solo en el entretenimiento, por lo que también suscitó un cambio en los estilos de vida y en la prostitución parisina, como indica Baudelaire en sus *Tableaux Parisiens*¹⁰. De esta forma, la figura de Lautrec irrumpió con gran fuerza en este fin de siglo marcado por numerosos cambios y contrastes, muchos de los cuales el propio artista favoreció. Si los espectáculos de Montmartre, que hacían furor en la Belle Époque, han inspirado a numerosos pintores, ninguno ha sabido revivir con tanta fuerza y tanta verdad este mundo alegre y despreocupado. En breves rasgos, Lautrec llega a una síntesis definitiva y nada logra escapar del lápiz despiadado del pintor¹¹.

Asimismo, si el nombre de Renoir está indisolublemente unido al Moulin de la Galette, el de Lautrec hace lo propio con el del Moulin Rouge:

*Quince años separan la obra maestra de Renoir de la de Lautrec. Se mueven por el mismo barrio, y sin embargo, ¡qué diferencia! El público del Moulin de la Galette y el del Moulin Rouge establecen la diferencia entre la diversión y el vicio. Hacia 1890 comienza la era del comercio del vicio. No solamente había que abastecer los burdeles del barrio, sino también los del extranjero, ávidos de mujeres parisinas. De este tiempo es la trata de blancas, y el Moulin Rouge era su bolsa y mercado, bajo la apariencia de sala de baile*¹².

La obra de Toulouse-Lautrec ***El inglés en Moulin Rouge*** (fig. 1) representa a la perfección el foco turístico en que se había convertido el ahora atractivo Montmartre, especialmente con la llegada de turismo extranjero que frecuentaba los cabarets en busca de entretenimiento y placer. En este estudio preliminar, se observa a un inglés galante, Mr. Warrener, un cliente asiduo armado de bastón y chistera en actitud acechante y animalésca, negocio y propósito que se logra deducir por la apariencia de sus dos acompañantes: los adornos en negro, como el collar y los guantes, la abertura del traje en la espalda y el mechón de pelo en el rostro de la otra joven nos indican que se trata de dos prostitutas¹³.

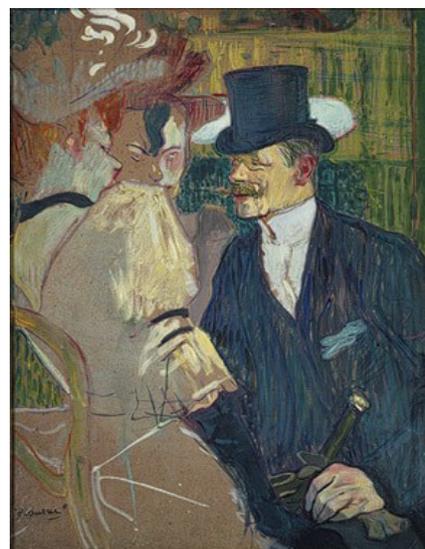


Fig. 1: *El inglés en Moulin Rouge* (1892)

Toulouse-Lautrec, fascinado por la vida nocturna de Montmartre, decidió trasladarse allí de

10 *Tableaux parisiens* (cuadros parisinos) es el título referido a la segunda parte de *Las flores del mal*, compuesta por 18 poemas en los que Baudelaire contempla la ciudad de París y describe sus ambientes y habitantes.

11 JULIEN, Édouard. *Toulouse-Lautrec: Moulin Rouge y cabarets*. Barcelona: Gustavo Gili S.A, 1989. p. 5

12 NÉRET, G. Op. cit. p. 64

13 JULIEN, É. Op. cit. pp. 6-8

forma definitiva en 1884, en busca de todo aquello que no había podido encontrar en sus orígenes tan aristocráticos, rígidos y clasicistas: lo común, lo corriente, lo vulgar y lo carente de falsedad de todas aquellas masas y diferentes clases sociales que cohabitaban en Montmartre. De esta manera, de observador pasa a ser actor en la vida de Montmartre y empieza a definir sus propias tendencias, tanto en los temas que va a tratar como en el lenguaje pictórico que va a elaborar a raíz de encuentros e influencias periódicas, pero siempre marcando claramente una búsqueda totalmente independiente en su arte¹⁴.

En este nuevo entorno, Lautrec se complacía de ver a los parisinos divertirse y disfrutar de su juventud sin ataduras, dejando al descubierto la verdadera esencia humana, anestesia que le permitía evadirse de las limitaciones físicas y psicológicas que llevaba acarreado desde su niñez. En palabras del autor, se sentía atraído por lo que muchos otros pintores de la época habían rehusado mirar: “Siempre y en todos lados, lo horrible tiene sus aspectos mágicos; es emocionante encontrarlos ahí, en donde nadie nunca antes se había percatado”¹⁵. Habiendo escogido la temática de los cabarets como núcleo central de su obra durante estos años, el pintor frecuentaba estos locales casi a diario para refrescar su memoria y empaparse de nuevos estímulos, acompañado por algunos de sus amigos más inseparables como Joyant, Guibert o Anquetin.

Sentado ante un vaso de vino, Lautrec observaba el ambiente sórdido y jovial de los cabarets, ya fuera el Elysée-Montmartre, el Moulin Rouge o el Folies Bergère, y todo lo que allí percibía era profundamente humano hasta la brutalidad, casi animal. Bajo los efectos del alcohol, Lautrec se deleitaba viendo aflorar la verdadera naturaleza humana, las mujeres hermosas que se paseaban por los locales, el movimiento fugaz y el centelleo de luces y colores de un mundo que, aparentemente artificial, era mucho más honesto y natural ante sus ojos. Al mismo tiempo que disfrutaba, Lautrec se dedicaba a beber y a dibujar los bocetos que tomaba en los reservados de los cabarets, para luego dar forma a sus obras, caracterizadas por una mirada impasible y casi diseccionista, ni cruel ni afectuosa, con todo lo que vibraba a su alrededor. Este ambiente, que se convirtió durante un tiempo en el marco de su vida, de su público y de los sujetos de sus obras, se caracterizaba por una iluminación peculiar e irregular que dotaba de vida al espacio y que se distinguía del resto de formas de entretenimiento¹⁶.

En ese ambiente nocturno, su preferido, ningún detalle pasaba desapercibido, ni los

14 VV. AA. Op. cit. p. 12

15 MATTHIAS, Arnold. *Henri de Toulouse-Lautrec: el teatro de la vida*. Köln: Taschen, 1990. p. 54

16 *Ibidem*. pp. 49-50

decorados de los salones de baile ni los actores que bailaban esa <<danza ritual>> ante sus ojos, la gran ceremonia erótica y casi teatral en la que se había convertido el cancán. Así, Montmartre se convertía para Lautrec en su *tierra prometida*, en donde el artista era conocido por cada una de las estrellas más famosas asociadas a los cabarets: Grille d'Egoût, Môme Fromage, Rayon de'Or, Miss Rigoletto, Nini Pattes-en-l'Air y, sobre todo, Valentin le Désossé, La Goulue o Jane Avril, estrellas que siempre se mantuvieron asociadas al París de 1890 gracias a la obra y testimonio del pintor.

Por un lado, algunas de las obras del pintor tienen como marco el Moulin de la Galette, un gran granero situado en la Rue Léprieux al que asistía con frecuencia, y en el que uno de sus dos molinos se había adaptado como local de diversión dotándolo con una pista de baile y una plataforma para la orquesta. Conocido sobre todo a través de la obra de Renoir, Lautrec también dejó su huella particular y la muestra de su tiempo de este local al que asistían al baile de los domingos, sobre todo, numerosas familias humildes de la butte, empleados, estudiantes y artistas bohemios. Sin embargo, a medida que pasaba la tarde e iba anocheciendo, los bailes se volvían cada vez más eróticos y era necesaria la presencia de “la brigada de higiene social”. En concreto, en muchas de las escenas de cabaret de la obra de Lautrec se aprecia la figura de Coutelat du Roche, más conocido como “père la pudeur” (padre pudor), policía miembro de esta brigada muy permisivo que se encargaba de custodiar la moralidad de estos salones. Por tanto, su misión era vigilar que los bailes no fuesen demasiado eróticos, especialmente que las bailarinas de cancán no alzaran demasiado sus faldas y que llevaran prendas suficientes por debajo, así como expulsar a aquéllos que no se comportasen como era debido.

Un claro ejemplo es *Un rincón del Moulin de la Galette* (1892) o *Baile en Moulin de la Galette* (fig. 2), obra decisiva de esta etapa en la que tres figuras femeninas y un hombre con bombín y bigote (llamado Alphonse según el crítico Fénéon) acaparan el primer plano, mientras que la multitud danzante se coloca en segundo término y se confronta con el primero. La composición, muy refinada y estudiada, consigue esa sensación de profundidad y dinamismo mediante la tensión y el juego de diagonales entre el respaldo del banco y las tablas del suelo. Además, las miradas de las cuatro figuras de primer plano, bien definidas, se dirigen hacia la pista de baile, creando numerosas líneas horizontales imaginarias y uniéndolos, en cierta manera, de forma psicológica entre el sofoco, la soledad y el hastío.

No obstante, a través de esta obra Lautrec pretende hacer un contraste entre las formas de entretenimiento de la burguesía y las clases bajas, lo elegante y lo vulgar, la formalidad y lo espontáneo, lo disfrazado y el artificio frente a la naturalidad y simplicidad. Al mismo tiempo, a partir de esta obra se concluye y comienza una etapa artística dentro de su carrera, y para algunos críticos del momento tiene una lectura más allá de



Fig. 2: *Baile en Moulin de la Galette* (1889)

lo aparentemente visible: como si se tratara de un trío de prostitutas y su proxeneta, las figuras, sin ningún tipo de comunicación entre ellas, miran hacia la pista de baile con cierta melancolía, convirtiéndose el espectador en observador y posible cliente al igual que los hombres aislados que salpican la pista de baile. Por tanto, la obra se convierte de forma simbólica en una síntesis de los placeres decadentes, una visión pesimista de la sociedad proletaria desintegrada y alienada los unos de los otros, a excepción del contacto durante el baile y los cuerpos en venta de las tres mujeres en primer plano¹⁷.

Entre 1890 y 1896, el Moulin Rouge sirvió como fuente de inspiración inagotable para, al menos, 30 de sus obras, consideradas casi como un reportaje fotográfico del ambiente y la clientela que reinaba durante aquellos años. De este modo, podemos asegurar que existía cierta jerarquía en los salones de baile, pues aquellas jóvenes bailarinas que querían triunfar y tener éxito tenían que pasar, tarde o temprano, de locales como el Moulin de la Galette al Moulin Rouge. Este local, inaugurado el 5 de octubre de 1889 por Zidler en el Boulevard de Clichy 90, vino a desbancar al Elysée-Montmartre (junto con el traspaso de sus más importantes bailarinas) y se convirtió en un importante foco de encuentro de la sociedad parisina, importantes artistas y damas de alterne. Su magnificencia y esplendor, ahora convertido en el cabaret más importante de todo París, se apreciaba mediante su decoración suntuosa y variada: un elefante gigantesco a la entrada del jardín, un molino de pura tramoya y luces rojas y un enorme hall de entrada donde Lautrec colocará alguna de sus obras. Casi cada noche, Lautrec hacía uso de una mesa reservada en el local, perfectamente dispuesta para observar la pista de baile mediante varios niveles.

¹⁷ HELLER, R. Op. cit. pp. 52-55

A medida que avanzaba la noche, el local se convertía en una especie de bacanal, que resultaba muy atrayente especialmente para los curiosos extranjeros que venían de fuera. La atmósfera que reinaba en el local era descrita por testigos de la época de la siguiente manera:

A altas horas de la noche, el escenario es indescriptible. La bebida despierta las pasiones latentes de los que bailan, pasiones que en este lugar no deben contenerse en modo alguno [...] Después, se deja la sala libre para la actuación final del grupo, que brinda el baile más extraño que uno se pueda imaginar en este ambiente estrafalario. El libertinaje solemne y a la vez sosegado de estas mujeres, la multitud urgente, que se apiña alrededor de la pista de baile para no perderse algo especialmente atrevido, la excitación de todos los presentes, que se manifiesta por doquier¹⁸.

De esta manera, cabe destacar **Baile en Moulin Rouge** (fig. 3), composición mucho más madura y compleja que la obra anterior, en la que la profundidad viene definida por la perspectiva del suelo, que al mismo tiempo proyecta el espacio y las figuras hacia delante: la clientela expectante que se agolpa a mirar, a modo de friso, a la pareja danzante de La Goulue y Valentin le Désossé, mientras que otras parejas bailan en el extremo y otras se disponen a salir del local. En concreto, vemos a una muchacha girar alrededor de la figura desgarbada de Valentin, mientras que otra bailarina escondida al fondo entre los espectadores, que reconocemos por su pierna levantada y su ropa interior blanca, sigue también sus indicaciones. Así, Lautrec retrata a muchos de sus amigos y les pone rostro en esta obra con realismo, aunque también con cierta caricaturización, como es el caso del hombre de rostro verdoso y esquelético.



Fig. 3: *Baile en Moulin Rouge* (1890)

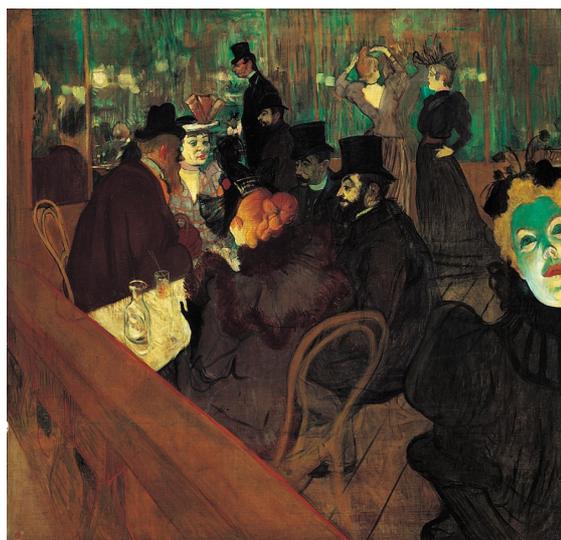


Fig. 4: *En Moulin Rouge* (1892-1893)

Otra de sus obras más representativas, sugestivas y creativas hacia 1892-1893 de esta línea temática es **En Moulin Rouge** (fig. 4), en donde se aprecia un importante progreso del pintor y

18 NÉRET, G. Op. cit. p. 69

queda patente la influencia de la xilografía japonesa. Buscando la sensación espacial del local, Lautrec subraya la diagonal mediante las tablas de madera del suelo y la propia balaustrada con una destacada armonía cromática. No obstante, lo importante aquí es cómo Lautrec deja patente la clientela habitual del local alrededor de la mesa: el crítico Edouard Dujardin con su barba rubia, la bailarina española Georgette conocida como “La Macarona”, el fotógrafo Paul Sescou, su inconfundible amigo Maurice Guibert y la pelirroja Nelly C.

A su vez, una característica muy importante en la obra del artista, como ocurre en este caso, es la tendencia de Lautrec a desplazar el centro, centrando toda nuestra atención en la figura cortada de primer plano, vestida de negro y en el extremo derecho: la bailarina May Milton, de cabellos flameantes y cuyo rostro queda convertido en una especie de máscara por las sombras verdes de la parte superior, encandilada por la luz de los focos desde abajo. De esta manera, vemos que la obra entera, en lo referente a su perspectiva y organización, se orienta en torno a la figura de May Milton y, una vez que ya nos hemos detenido en ella, el espectador se percata del resto de elementos espaciales. En cierta manera, Lautrec, mediante esta perspectiva y enfoque, fuerza al espectador a adoptar un punto de vista similar al de alguien de su estatura.

Por tanto, este tipo de ángulos visuales y puntos de vista extremadamente inusuales, tomados sobre todo de Degas o de la estampa japonesa, se convierten en una de las características definitorias de su obra. Así, si nos detenemos en algunas de sus obras de principios de 1890, podemos observar que, en lo referente al punto de vista, es frecuente que posicionemos la mirada en las figuras al nivel de los hombros, el pecho o incluso por debajo, tal y como el artista debió de experimentar en primera persona¹⁹. Por último, en la obra también aparece retratada a lo lejos La Goulue, que se retoca el cabello frente a un espejo acompañada de su amiga Môme Fromage, además de la importante presencia del pintor en su propia obra, junto a la figura alargada de su primo Gabriel Tapié de Céleyran atravesando la sala y en cómico contraste²⁰.

Por tanto, la obra de Lautrec es fiel testimonio de las estrellas más famosas del momento -o que llegaron a serlo gracias a su obra- a quienes admiraba con completa devoción, formando una especie de caleidoscopio y mitología en imágenes del esplendor de toda una época. Así,

19 HELLER, R. Op. cit. pp. 25-26

20 *Ibidem*. p. 76

una de las figuras que más se repite en la temática de los salones de baile, tanto en primer plano como en las figuras de fondo, es la singular Louise Weber, más conocida con el apodo de La Goulue (la golosa) por su apetito extremadamente voraz e incontrolable.

Ésta fue una de las bailarinas de cancan más célebres de su tiempo, llegando a actuar en los locales más afamados del momento como en el Moulin de la Galette, Elysée-Montmartre, Jardin de Paris y, sobre todo, en el Moulin Rouge a la edad de 20 años, frecuentemente acompañada por Valentin le Désossé. No obstante, su periodo de esplendor fue relativamente efímero cuando, cinco años después, engordó y fue sustituida por otra cuadrilla, aunque la obra de Toulouse logró concederle cierta inmortalidad. En obras como ***La Goulue entrando en Moulin Rouge*** (fig. 5), Lautrec la retrata un año antes de su aparición en el cartel con un amplio escote al descubierto, acompañada por dos jóvenes cortadas a los bordes que solo sirven de telón de fondo para acentuar la entrada triunfal de la estrella en el cabaret. Otro ejemplo es ***En Moulin Rouge: La Goulue y su hermana*** (fig. 6), en la que la sitúa también en primer plano y la vemos acompañada a su derecha de su gran amiga la bailarina Môme Fromage (la chica de queso).



Fig. 5: *La Goulue entrando en Moulin Rouge* (1892)



Fig. 6: *En Moulin Rouge, La Goulue y su hermana* (1892)

En otros casos, simplemente aparece esbozada de fondo, como en ***El paseo (La Goulue y Jane Avril al fondo)*** de 1891/92. No obstante, una vez ya retirada de los cabarets y exhibiéndose en los tenderetes de feria, Lautrec siguió siendo partícipe de su éxito sobrepasado, o más bien decadencia, mediante los dos paneles que se ofreció a decorar para ella: ***Baile en Moulin Rouge: La Goulue y Valentin le Désossé*** (fig. 7) y ***Danza Mora*** (fig. 8).

Respectivamente, la primera obra supone una especie de añoranza a sus años de éxito en el Moulin Rouge, acompañada del contorsionista Valentin como de costumbre, mientras que en la última obra aparece ya retratada en sus espectáculos de barraca, especialmente la danza moruna, y habiendo perdido ya su frescura de antaño. Sin embargo, lo interesante aquí es cómo Lautrec, haciendo uso de su memoria y de sus vivencias acumuladas, introduce de espaldas a un público suficientemente reconocido y prestigioso: Sescou, Guibert, Tapié de Céleyran, Oscar Wilde, Jane Avril, el propio artista y Fénéon.

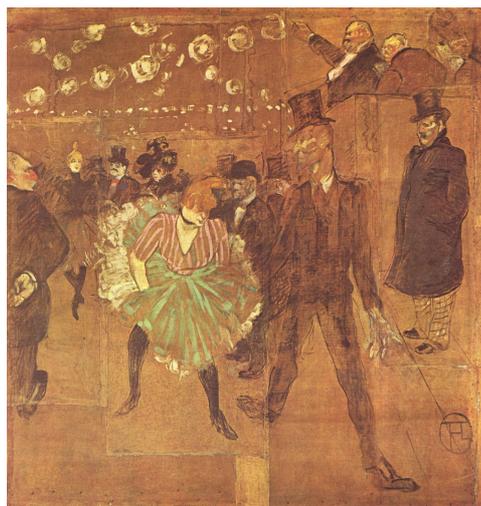


Fig. 7: Baile en Moulin Rouge, La Goulue y Valentin le Désossé (1895)

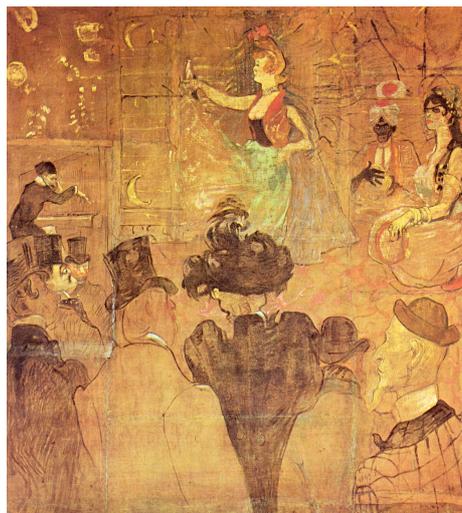


Fig. 8: Danza mora (1895)

Sin embargo, como ya se mencionó, la figura de La Goulue solía aparecer representada junto con Valentin le Désossé, apodado como “el hombre serpiente” o el “deshuesado” por su gran flexibilidad. Bailarín apasionado y único hombre entre las bailarinas, participaba en el espectáculo de forma gratuita y formaba un tándem estelar con la estrella. La repercusión de la obra de Lautrec fue tal que, hizo mundialmente conocida la figura extremadamente alargada y escuálida de Valentin, junto con su sombrero de copa característico, reluciente y abollado, su pantalón estrecho y su levita de faldones²¹: “sobre sus largas piernas bailaba admirablemente el vals y las señoritas de la contradanza consideraban un honor dar vueltas con ese esquelético personaje”²². El éxito de ambos bailarines fue tan grande que, durante un tiempo, tal y como muestra la obra de Lautrec, representaron por excelencia la viva imagen de la *quadrille naturaliste*, un tipo de baile parisino posterior que derivó del cancán tradicional. A su vez, esta variación coreográfica estaba asociada con las masas, sus valores y su identidad política potencialmente volátil y revolucionaria.

21 JULIEN, É. Op. cit. pp. 6-7

22 FONTBONA, Francesc; THOMSON, Richard; TRENC, Eliseu. *Toulouse-Lautrec y el cartel de la Belle Époque: colección Musée d'Ixelles*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005. p. 45

A través de estas piruetas y pasos altamente sugerentes, mediante los que la ropa interior de encaje quedaba al descubierto, las bailarinas tendían a proyectar una actitud plebeya y poco refinada, además de un gozo natural e instintivo de la vida, como si se tratara de una especie de argot visual. Por consiguiente, por *naturaliste* se entendía como la antítesis de la pomposidad, el artificio y la farsa propia de los bailes y celebraciones parisinas del momento. En la obra ***En el Moulin Rouge: el comienzo de la cuadrilla*** (fig. 9), Lautrec capta el momento pasajero y el instante en que, una bailarina, probablemente La Goulue, se prepara para el comienzo de la actuación de la cuadrilla con las

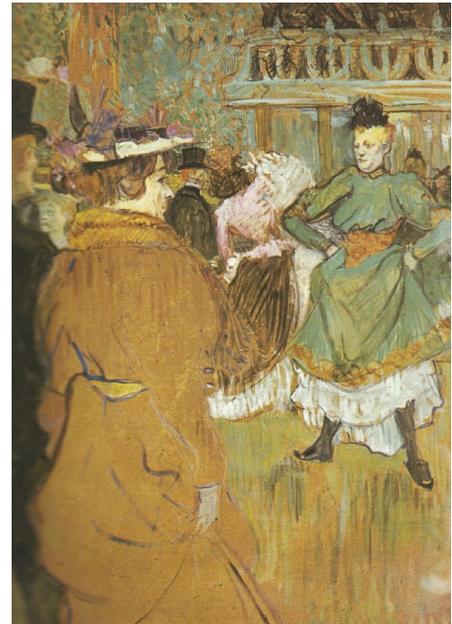


Fig. 9: *En el Moulin Rouge, el comienzo de la cuadrilla* (1892)

piernas abiertas y las manos a la cintura levantándose el vestido. Sin duda, lo interesante en esta obra, además de plasmar un momento rutinario de los cabarets, es cómo se anticipa a ciertos enfoques fotográficos y cómo activa sabiamente el centro de la obra por medio de zonas vacías y el uso de los colores²³.

Por otro lado, la figura de Lautrec resulta imposible de desligar de Jane Avril, cantante y bailarina bajo el apodo de Mélinite (explosivo similar a la dinamita) con la que el artista compartía una profunda amistad y cariño. Desde su juventud, ésta había padecido una enfermedad similar al Baile de san Vito, que le provocaba movimientos bruscos e incontrolados, aunque gracias al descubrimiento del baile pudo superarla. No obstante, siguió manteniendo esa energía exuberante tan peculiar y personal que la poseía al entrar en contacto con la música²⁴. Esta estrella del baile, cautivadora y discreta, llegó a bailar en la cuadrilla del Moulin Rouge junto a La Goulue, entre otras, y en este local adquirió tanta fama que pudo acceder a otros de los locales más prestigiosos, como el Jardin de Paris. Como contrapartida de La Goulue, el baile de Jane Avril se caracterizaba por pura espiritualidad y fuerza expresiva, de ahí a que fuese considerada una “orquídea en delirio”, famosa por sus coreografías en las que levantaba la pierna y la movía sin cesar.

Además, otra de sus características más importantes, como se aprecia en las obras de Lautrec, consistía en que era la única bailarina de cancan que no llevaba ropa interior blanca,

23 HELLER, R. Op. cit. pp. 29-32

24 FONTBONA, F; THOMSON, R; TRENC, E. Op. cit. p. 64

sino sedas y muselinas de numerosos colores en perfecta combinación, confeccionadas por ella misma y realzando su personalidad al mismo tiempo. No obstante, el verdadero atractivo que encontraba Lautrec en Jane Avril, además de su evidente talento y dulzura, era esa fragilidad y melancolía que hacía única su belleza²⁵. En *Jane Avril bailando* (fig. 10), Toulouse-Lautrec refleja esa admiración que sentía cada vez que veía a la artista bailar, mostrando esa ligereza y gracia de una belleza tan pálida y alargada.

En concreto, la plasma en plena actuación, levantando y girando la pierna izquierda de un lado para el otro en el aire, ingrávida, con su peculiar vestimenta de cuello ceñido y amplias mangas, además de su famoso tocado con plumas. De nuevo, vemos cómo Lautrec traslada el motivo central a un lado del cuadro, llegando incluso a trasladarlo en otras obras por fuera del lienzo, innovación tomada del arte japonés que abrió nuevos puntos de vista inusuales en el arte. Pese a su aspecto frágil y algo etéreo, Lautrec la inmortaliza en la obra como una bailarina acrobática llena de energía y gracia, elegancia y juego dinámico que capta aún más a través de la fluidez de la pintura. En segundo plano, se puede apreciar a dos personajes: la mujer del



Fig. 10: *Jane Avril bailando* (1892)

sombrero no está identificada, pero sabemos que el hombre a su izquierda es el agente artístico Warrener, que ya había aparecido en su obra *El inglés en Moulin Rouge* acompañado de dos damas²⁶.

Asimismo, otra de las estrellas que inmortalizó Lautrec, aunque su relación fue menos cercana, fue Loïe Fuller, como reflejan algunas de sus obras en su descubrimiento durante la temporada de 1893-1894. Esta bailarina era famosa por un tipo de danza innovadora, misteriosa y fantásica que solo efectuaba en el Folies Bergère, lugar de reunión y de entretenimiento de todas las clases en la rue Richer 32. Su coreografía, que recordaba al espíritu alado de una mariposa, se caracterizaba por girar sobre sí misma pasando de una esquina a otra mediante un traje muy largo de tules, haciendo espirales y vuelos con los velos

25 NÉRET, G. Op. cit. pp. 102-104

26 *Henri de Toulouse-Lautrec: Jane Avril bailando*. Musée d'Orsay, 2006. [consulta el 28-06-15] Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/jane-avril-bailando-9316.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=be94b68d9f

que esculpían la luz y los colores producidos por los reflectores del suelo, además de dejar entrever sus formas corporales. En estos números, denominados *danza del radio* o *baile ultravioleta*, también era muy frecuente que se colocasen espejos por todo el suelo para multiplicar así su figura y el efecto poético que producía²⁷ (fig. 11 y 12).

Las obras que Toulouse-Lautrec realiza sobre Fuller reflejan, valiéndose de una línea muy fluida, las movedizas espirales alrededor de la figura de la bailarina, cuyo esfuerzo se trasluce en el arco de tensión de su cuerpo desde los pies a la cabeza. Los trazos verticales que emplea elevan ante nuestros ojos esta síntesis sinuosa, efímera y absoluta entre el movimiento y la luz que produce su baile tan característico. A su vez, las litografías posteriores a estos estudios previos logran enriquecer esta visión mediante el uso sabio del color: el pintor decide retratarla en fases sucesivas con una gama de colores cambiantes, realzando incluso algunas pruebas a mano con polvo de oro²⁸.

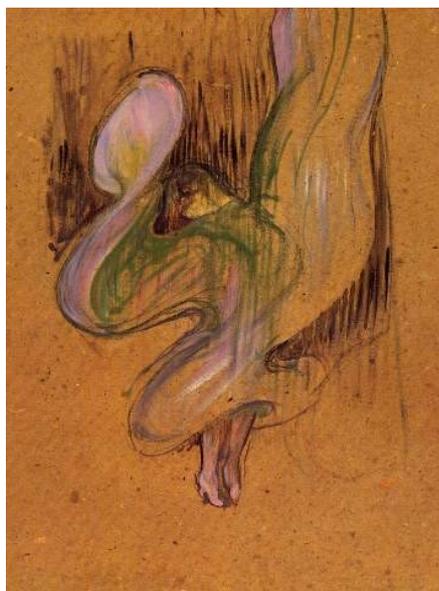


Fig. 11: *Loïe Fuller en el Folies Bergère* (1893)

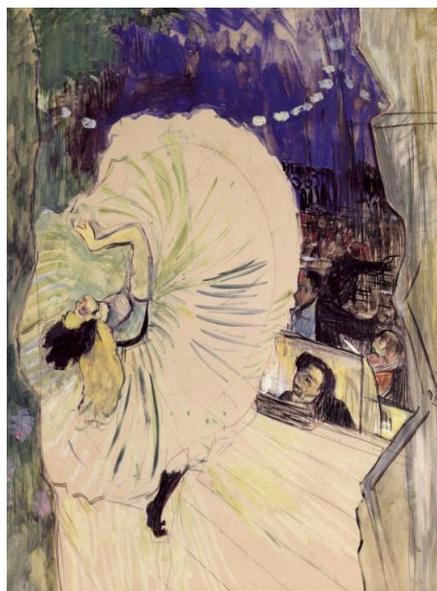


Fig. 12: *La rueda* (1893)

Además de las estrellas del cancón, el gusto de Lautrec por las mujeres no dejaba de cesar, captando también en su obra otras artistas reconocidas que por aquel entonces debutaban en los cabarets y salones de baile. Un caso privilegiado fue el de la cantante Yvette Guilbert, que despertaba la admiración del artista con su sola presencia y solía actuar en aquellos sitios que Toulouse-Lautrec frecuentaba, como el *Divan Japonais* o el *Moulin Rouge*. Lo más peculiar de este icono, cuestión que la obra de Lautrec ha atestiguado y, probablemente, atribuyó, fue la imagen distintiva y emblemática que diferenciaba a la cantante: su porte extravagante, sus

27 NÉRET, G. Op. cit. pp. 111-113

28 VV. AA. Op. cit. p. 15

vestidos de noche de seda y sus largos y estilizados guantes negros hasta los codos que escondían sus finos brazos, cuestión que se repite en cada una de sus obras hasta el punto de la caracterización. La importancia de esta prenda fue tal que, tanto para el artista como para el resto del público, sus guantes elegantes y característicos se convirtieron en su seña de identidad y en el principal punto de interés de su puesta en escena (amago de striptease).

Asimismo, la estrecha relación de la cantante con el pintor queda evidenciada cuando ésta le encarga su primer álbum de litografías bajo el título **Yvette Guilbert** (fig. 13 y 14), compuesto por dieciséis láminas, junto con un texto del crítico Gustave Geffroy. Una segunda serie inglesa, en este caso con ocho láminas, fue publicada en 1898 con litografías de planos más cercanos e íntimos, como bustos o vistas de medio cuerpo, mientras que la primera serie se encargó de representar el fenómeno total de la estrella. No obstante, sólo después de muchas vacilaciones y reticencias terminó firmando Yvette estas litografías, aunque sus familiares y amigos le habían aconsejado que tomara medidas judiciales contra el pintor. Así, éste se convierte en uno de los personajes cuyo carácter subrayó Lautrec con mayor exageración y sin compasión, retratándola en todas sus actitudes y escenarios en los que actuaba. A diferencia de otras efigies de la cantante que tuvieron la suerte de gustarle, más estilizadas e idealizadas hechas por otros artistas (Frappa, Blanche, Bellery-Desfontaines...), fue la visión cruda, poco ortodoxa y original de Lautrec la que llegó a hacerla inmortal. A pesar del valor incalculable de la obra de Lautrec, Yvette siempre calificó sus dibujos de “horribles” y, por este motivo, no le permitió finalmente al pintor que ejecutara el proyecto del cartel que le había encargado, aconsejada en parte por Jean Lorrain²⁹.

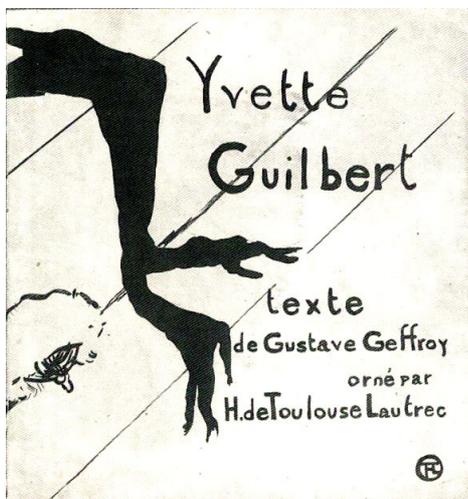


Fig. 13: Portada del álbum *Yvette Guilbert* (1894)

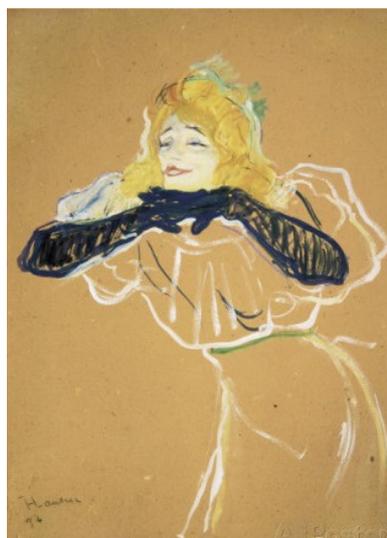


Fig. 14: *Yvette Guilbert cantando* <<linger, longer, loo>> (1894)

29 JULIEN, É. Op. cit. pp. 5-6

La misma curiosidad despertaba en Toulouse-Lautrec la payasa Cha-U-Kao, bailarina, cómica y mujer serpiente cuyo apodo hacía referencia al “ruido y caos”, una clara alusión al baile frenético y peculiar con el que deleitaba a la clientela del Moulin Rouge. En especial, durante esta época se convirtió en su paradigma, teniendo en cuenta el gusto que el artista profesaba por todo lo que se consideraba una rareza o extravagancia: la payasa simbolizaba esa doble transposición, no solo porque adoptaba roles masculinos, sino porque también reflejaba una vertiente homosexual. Un claro ejemplo es la obra *La payasa Cha-U-Kao* (fig. 15), cuyo oficio de payaso y, a veces, de acróbata la conectan tanto con la tradición del circo (temática que apasionaba a Lautrec) como con la de los cabarets. Al contrario que en otras obras de ella, aquí Lautrec ofrece una imagen más íntima del personaje, quizás en un espacio cerrado como puede ser su camerino, tratando de colocarse el collarín amarillo de su vestimenta tan característica³⁰. Otro ejemplo de la fascinación que sentía el pintor por esta figura extravagante es *La cómica Cha-U-Kao en Moulin Rouge* (fig. 16), aunque el pintor ya había mostrado su alucinación por estas relaciones en los salones de baile como en su obra *En Moulin Rouge: dos mujeres bailando el vals* (fig. 17), mostrando con delicadeza un tipo de escena íntima y privada dentro de la inmensa diversidad de estos locales nocturnos.



Fig. 15: *La payasa Cha-U-Kao* (1895)



Fig. 16: *La cómica Cha-U-Kao en Moulin Rouge* (1895)



Fig. 17: *En Moulin Rouge, dos mujeres bailando el vals* (1897)

30 *Henri de Toulouse-Lautrec: la payasa Cha-U-Kao*. Musée d'Orsay, 2006. [consulta el 28-06-15] Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/es/coleccion/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/la-payasa-cha-u-kao-3244.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=97464226a0

Por tanto, observamos que muchas de las estrellas del momento que Lautrec retrató en primer plano también aparecen como fondo en muchas otras, esbozadas sus siluetas en los reservados y en los pasillos de forma coqueta, como un elemento más del ambiente que se respiraba y de esa precisión casi fotográfica que caracteriza estas escenas nocturnas. Pese a ello, después de tres años de plena dedicación a los cabarets y, en especial, al Moulin Rouge, se puede apreciar a través de su obra cómo Lautrec, de forma paulatina, va perdiendo su entusiasmo por este tipo de representaciones de los templos del placer, del entretenimiento y del cancan. Así, los motivos van cambiando y tiende a representar a las estrellas del baile no tanto en la plena ejecución de sus movimientos, sino en instantes inmóviles y previos para ahondar ahora en la personalidad humana³¹. Esto se ve perfectamente reflejado en obras como *Jane Avril entrando al Moulin Rouge* (fig. 18) o *Jane Avril saliendo del Moulin Rouge* (fig. 19), en las que vemos a la artista introvertida, melancólica y sumergida en sus pensamientos, individualidad que se contrasta con el resto de transeúntes agitados.



Fig. 18: *Jane Avril entrando al Moulin Rouge* (1892)

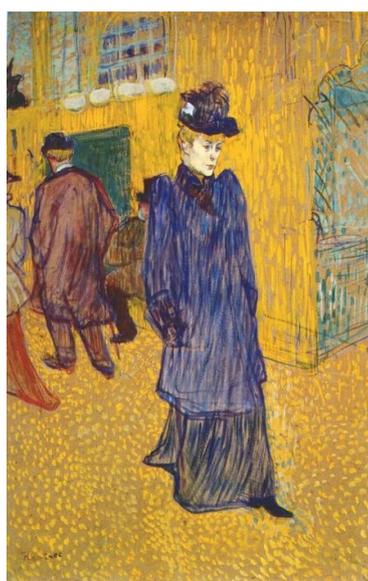


Fig. 19: *Jane Avril saliendo del Moulin Rouge* (1893)

4.2. El cartel como ilustración de la Belle Époque.

Hacia finales del siglo XIX, la publicidad había crecido como consecuencia del gran desarrollo industrial y el cartel se había convertido en un medio óptimo para publicitar diversos espectáculos y productos, cuestión que también se veía favorecida por lo rentable

31 NÉRET, G. Op. cit. p. 104

que resultaba la técnica de la litografía. Así, París se había convertido en el principal referente de ocio de toda Europa y los locales que promocionaban sus espectáculos mediante el cartel, como bares, cabarets y music-halls, disputaron grandes competencias para atraer a la clientela. Aunque es indudable la labor de Jules Chéret³², quien fue el primero en dotar a los carteles de un estatus de obra de arte, fue Lautrec quien logró superar al entonces único en este medio mediante su calidad artística, su economía de las imágenes, su contundencia y su síntesis.

De sus cerca de 360 litografías, 30 de ellas son carteles (de los cuales podemos hablar de excelencia al menos en 12), medio que rápidamente consiguió atraer al artista por numerosas cualidades que éste poseía: simplificación de las líneas, contornos lineales de las superficies, economía de medios, sencillez, impacto, visibilidad y colores regulares sin veladuras. En todos sus carteles, Lautrec se deja influenciar por la técnica del *cloisonné*, inspirada en el arte japonés, y consigue equilibrar la profundidad marcando con pocas rayas los primeros planos y destacando las siluetas de las figuras mediante un fondo claro. Por tanto, sus carteles son el resultado de un profundo proceso de abstracción, por lo que no pueden ni deben mostrar la misma vivacidad y expresión de una pintura o boceto, apoyándose en una serie de signos y símbolos que buscan un propósito concreto. Así, estas características se convierten en el punto fuerte de la obra de Lautrec, quien, al mismo tiempo, marca las pautas y una referencia indispensable para los carteles del futuro al resultar hoy la obra de Chéret excesivamente barroca, pesada y poco innovadora³³.

En lo referente a la temática del cartel, más que en cualquier otra, es preciso hacer una mención especial y detallada a la importancia del arte japonés en su obra, piezas que empezó a coleccionar muy pronto y que además pudo admirar en numerosas ocasiones, especialmente en la exposición que organizó Van Gogh en 1887. Este tipo de pintura, muy en boga a finales del siglo XIX, ofrece una serie de principios plásticos que tanto Lautrec como muchos de sus coetáneos llevaron a la práctica: la transcripción de imágenes planas apoyadas por un fuerte colorido y la estilización del contorno, delineado por un borde coloreado, que propició la aparición del cloisonismo. A su vez, el Ukiyo-e³⁴ se basa en unos procedimientos de organización espacial y en unas visiones en escorzo que el pintor adoptó de forma definitiva

32 Pintor, litógrafo y diseñador gráfico francés considerado el creador del cartel moderno (1836-1933).

33 AFANADOR, L. Op. cit. pp. 36-37

34 Conocido también como estampas japonesas o “pinturas del mundo flotante”, hace referencia a una serie de grabados en madera producidos en Japón durante los siglos XVII y XX, cuya temática principal es el paisaje, el teatro y las geishas.

en muchas de sus obras, como por ejemplo, el uso de la diagonal para conseguir profundidad. Así, la mirada avanza por la imagen, zona por zona, partiendo de elementos escalonados que disminuyen progresivamente y que parten, en su mayoría, de un primer plano recortado arbitrariamente que da lugar a punto de vista desde lo alto. Por tanto, este nuevo enfoque visual, muy próximo a la fotografía, es una de las características y elementos de su obra que coinciden en la búsqueda hacia la modernidad³⁵.

La primera incursión de Toulouse-Lautrec en el mundo del cartel moderno tiene lugar al año siguiente del cartel de inauguración del Moulin Rouge diseñado por Jules Chéret, cuando Charles Zidler se lo encarga esta vez a él para la temporada de 1891. La obra, *Moulin Rouge: La Goulue* (fig. 20), se distribuyó por todas las vallas y columnas publicitarias de París en una sola noche y, su éxito fue tan arrollador, que fue el verdadero motivo que encumbró al artista y lo dio a conocer en el ámbito nocturno. Basándose en una de sus obras pictóricas anteriores, *Baile en Moulin Rouge* (1890), Lautrec elimina todo lo anecdótico y delimita la obra anterior para hacer su cartel, mostrando sólo los elementos más emblemáticos y necesarios. Además, vuelve a utilizar como motivo a las estrellas de la temporada anterior, La Goulue y Valentin le Désossé, quien aparece en primer término burlesco e hipertrofiado, cubriendo un poco a la artista y como una especie de silueta fantasmal por el gris verdoso de su perfil.

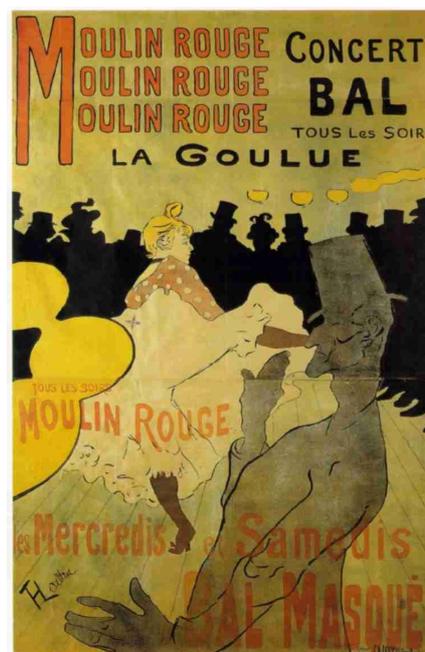


Fig. 20: *Moulin Rouge, La Goulue* (1891)

En segundo plano y en el centro de la composición, vemos a La Goulue en plena actuación levantando con sensualidad la pierna derecha, mientras que un friso de espectadores, siluetas a modo de sombras chinescas, la observan en su ejecución rodeados de lámparas amarillas. De esta manera, Lautrec decide imponer a La Goulue como imagen emblemática de su época, sustituyendo el encanto estereotipado e impersonal de las “chérettes” por la nueva sensualidad de la estrella, que acababa de despuntar hace poco en el Moulin Rouge. De nuevo, aprovecha las líneas del suelo y fusiona a las figuras en un todo, apoyándose en las técnicas del arte japonés: tanto su composición como la brillantez de sus tonos son un claro ejemplo de las lecciones aprendidas de las estampas japonesas. Finalmente, Lautrec coloca el letrero del

35 VV. AA. Op. cit. p. 11

Moulin Rouge en llamativas letras rojas, repetido y unido en tres ocasiones por la M, potenciando así el impacto y la visibilidad del cartel: “una ráfaga de sorprendente modernidad, que prefiguraba los parpadeos del neón”³⁶.

En 1892, a Lautrec se le encargó su segunda obra importante en este arte utilitario junto a Bonnard, a quien se le encomendó la portada de la nueva novela polémica de Viktor Joze, *Reine de Joie* (reina de la alegría). Este escritor, vecino y amigo de Lautrec, había decidido apostar por estos dos jóvenes artistas de gran futuro para publicitar su novela de tintes antisemíticos, aunque Lautrec siempre se había posicionado al margen de este tipo de conflictos ideológicos. Así, el cartel *Reine de Joie* (fig. 21) logra ilustrar a la perfección el ambiente de vicio que se respira en la obra y las vivencias del banquero Olizac: el banquero adinerado,

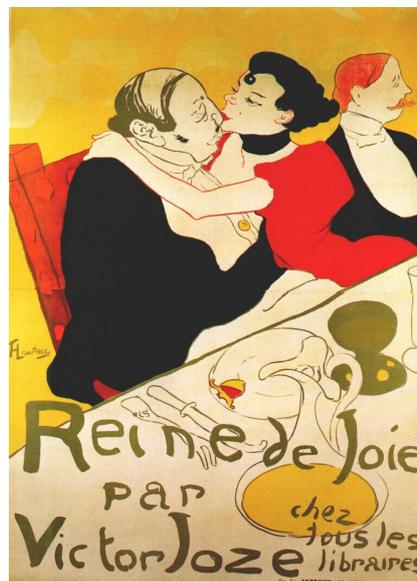


Fig. 21: *Reine de Joie* (1892)

engominado y rollizo, se encuentra sentado en una mesa opulenta y se deja besar la nariz por una cocotte, Héléne Roland, que se abalanza sobre él. Aunque el cartel fue bien recibido por el público y constituye uno de los mejores ejemplos de integración del texto en la obra, éste se vio envuelto en una gran polémica que afectaba a su escritor y al artista: el barón de Rothschild, al verse representado y caricaturizado como el banquero Olizac, hizo todo lo posible para prohibir la distribución de la obra y el cartel, aunque finalmente resultó en vano. De nuevo, vemos como Lautrec se inspiró para su obra en el cloisonismo japonés, posiblemente en las xilografías coloreadas de Isoda Koryūsai³⁷. Un año después, Thadée Natanson comentó lo siguiente en el nº 16 de la *Revue Blanche*:

*Los carteles que recientemente han decorado -y siguen decorando- los muros de París nos han sorprendido, molestado o encantado [...] En particular, su último cartel nos ha dado escalofríos de placer: esta deliciosa Reine de Joie, brillante, atractiva y magníficamente perversa... Sin duda, sus ojos encantadores siguen perdurando fuera de las ventanas de las tiendas y presentan la alegría despreocupada de los carteles de Chéret; pero con el entusiasmo añadido de un arte que se ha convertido en algo dolorosamente tangible a través de las innovaciones inquietantes de Lautrec*³⁸.

Asimismo, en el mismo año se produjo un mayor acercamiento entre el pintor y Aristide

36 FONTBONA, F; THOMSON, R; TRENC, E. Op. cit. p. 39

37 NÉRET, G. Op. cit. p. 82

38 KOUTSOMALLIS, Kyriakos. *Henri de Toulouse-Lautrec: woman as myth (exhibition catalogue)*. Turin: Umberto Allemandi, 2001. p. 164

Bruant, aunque esta amistad ya se había fraguado años atrás desde que actuaba en el Chat Noir y cuando decidió crear su propio cabaret en Montmartre, Le Mirliton. Este animador de cabarets y cantante de canciones de contenido realista y proletario, había despertado la atención y admiración de Lautrec por su carácter desdeñoso y descarado con su propio público. Con atuendo original y voz soberbia y bruta, cantaba en argot arrabalero sus canciones profundas que le habían valido gran popularidad, el llamado “Homero del suburbio” que convencía expresando, entre otras cosas, lo patético de la crápula. En concreto, su público variopinto estaba compuesto por diferentes clases sociales, incluso las más selectas, que disfrutaban oyendo su contenido revolucionario y drástico³⁹.

Siendo ya una estrella aclamada, Bruant fue invitado al prestigioso café Ambassadeurs en los Campos Elíseos, y fue el propio cantante quien le encomendó a Lautrec la realización de un cartel para este concierto, teniendo en cuenta la creciente fama que el artista había alcanzado con su cartel para el Moulin Rouge. Para el cartel, bajo el título *Ambassadeurs: Aristide Bruant* (fig. 22), Lautrec esboza al cantante de tres cuartos en plena actuación, destacando su silueta sobre el fondo y con rostro enérgico y autoritario, sintetizando la esencia de su personalidad. Además, añadió a su figura los signos distintivos e icónicos de su vestimenta que tanto le caracterizaban: su capa negra sobre los hombros, su bufanda roja atada al cuello, su bastón a modo de garrote y su sombrero de fieltro de ala ancha, incorporando este último de forma ingeniosa sobre las letras del local publicitado. Así, en la penumbra del fondo se aprecia una figura inquietante con gorra, todo ello bajo la influencia de las estampas japonesas con colores planos delimitados por un trazo oscuro y suelto⁴⁰.

A su vez, innova en el género con nuevos tipos de letras perfectamente integradas y, para hacerlo más sugerente, reduce el cartel a diferentes zonas con los colores primarios: rojo, azul y amarillo. No obstante, cabe destacar que hay dos versiones de éste con ligeras diferencias, una de ellas considerada una obra mucho más viva al ser un estudio preliminar del cartel, aunque ambas conservan su naturaleza. Una vez más, el éxito del cartel y de la estrella retratada, en este caso el cantante, estuvo más que asegurado, aunque el director del Ambassadeurs se vio obligado a aceptarlo a la fuerza por exigencias de Bruant.

Además de este encargo, Lautrec utilizó el mismo modelo de cartel para publicitar otro concierto de Bruant en *Eldorado*, limitándose a cambiar el título e imprimiendo la litografía

39 JULIEN, É. Op. cit. pp. 6-7

40 NÉRET, G. Op. cit. pp. 98-100

hacia el lado inverso, aunque es cierto que el cartel precedente fue mucho más impactante. A su vez, en este último decidió remplazar su firma tradicional por un monograma, HTL, al estilo japonés, que comenzará a utilizar más a menudo de ahora en adelante. Por último, cabe también destacar que fueron dos carteles más los que Lautrec realizó para Bruant, en 1893 y 1894 respectivamente: ambos lo muestran de espaldas, inclinado y con actitud provocadora, pero el primero sólo hasta medio cuerpo (fig. 23) y el segundo de cuerpo entero, mostrando su terno de terciopelo y sus botas altas⁴¹.



Fig. 22: *Ambassadeurs*, Aristide Bruant (1892)



Fig. 23: *Aristide Bruant dans son cabaret* (1893)

No obstante, teniendo en cuenta el importante auge de algunas estrellas del cancan por esta época, Toulouse-Lautrec dedicó también algunos de sus carteles a estos importantes iconos del ambiente nocturno, además de las obras pictóricas ya comentadas. Un caso ejemplar fue el de Jane Avril, aunque cabe destacar que su verdadero reconocimiento y posterior inmortalidad se debe, sobre todo, a los importantes carteles que Lautrec concibió de la bailarina. Así, lo reconoció la propia artista: “A Lautrec le debo mi fama, a raíz del primer cartel que hizo para mí”⁴². En la primavera de 1893, Lautrec creó un cartel para Jane Avril, inspirándose en ese frenesí y fuerza explosiva que la poseía al bailar, bajo el título de *Jardin de Paris: Jane Avril* (fig. 24).

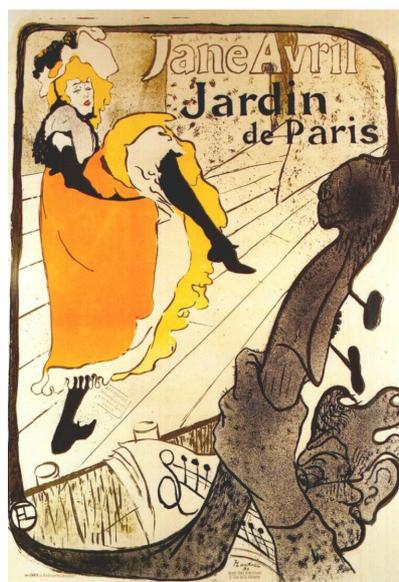


Fig. 24: *Jardin de Paris*, Jane Avril (1893)

41 FONTBONA, F; THOMSON, R; TRENC, E. Op. cit. p. 55

42 AFANADOR, L. Op. cit. p. 41

Este cabaret de verano, situado en los Campos Elíseos, pertenecía también al mismo propietario del Moulin Rouge, y fue en ese mismo año cuando debutó Jane Avril por primera vez en solitario, por lo que este cartel fue una especie de trampolín para la estrella. Éste estuvo precedido de un estudio preliminar espontáneo e impecable, en el que la energía vibrante queda patente con los trazos de su silueta, los trazos vigorosos de su falda marcan el movimiento y los ojos se entrecierran en pleno éxtasis. Ya en el cartel, vemos que Lautrec se ha tenido que adaptar a las características y exigencias del medio litográfico, por lo que reduce la obra a colores planos delimitados por trazos negros, y de la expresión del rostro preliminar sólo se mantienen sus labios sugerentes.

Por otro lado, mientras que en el estudio previo Jane Avril aparece en un vacío espacial, el propósito de la publicidad lo obliga a situarla en un espacio concreto, bailando el cancan en el escenario del local publicitado. De nuevo, el artista se apoya en las líneas del suelo para crear múltiples puntos de fuga a modo de abanico, mientras que la obra se cierra de un modo original: a partir de un marco asimétrico con la mano hipertrofiada y el perfil caricaturesco y cortado de uno de los músicos que se encuentran en el foso de la orquesta, su silueta porta el mango monumental de un contrabajo. Así, dicho personaje queda reducido a un simple motivo decorativo, recibiendo influencia de la técnica de las estampas japonesas y de los arabescos ornamentales del Art Nouveau⁴³.

Ese mismo año, también surgió el cartel *Divan Japonais* (fig. 25), justo cuando el local había adquirido un nuevo dueño, Édouard Fournier, quien pretendía convertirlo en un cabaret con ambiciones literarias y artísticas, contando ahora con Lautrec para publicitar su reapertura. En la obra, la famosa bailarina aparece como cliente del local acomodada en una mesa, con su sombrero adornado tan característico, acompañada del también conocido crítico de arte y poeta Édouard Dujardin, con un objetivo bastante claro: atraer así a un nuevo tipo de clientela refinada, especialmente reflejada y asociada con las figuras más conocidas del mundo artístico de París.

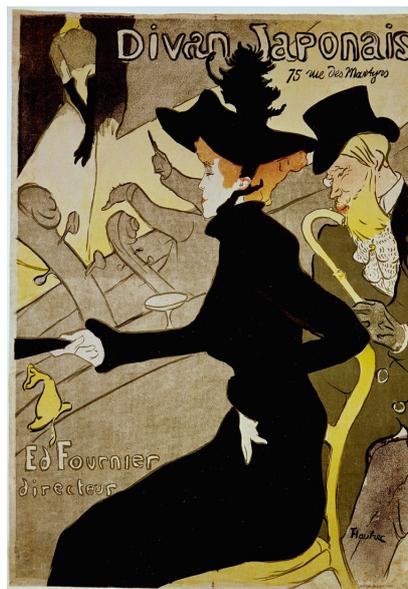


Fig. 25: *Divan Japonais* (1893)

43 FONTBONA, F; THOMSON, R; TRENC, E. Op. cit. pp. 62-63

Siguiendo la moda y los gustos de la época, además del nombre del local, cuya decoración hacía honor a su nombre, Lautrec plasma en su cartel un japonismo mucho más verídico. A su vez, cabe destacar la influencia de la fotografía y del cuadro de Degas *La orquesta de la ópera* (1869), obra con la que el pintor se había encaprichado y en la que también aparecen figuras de bailarinas recortadas por la mitad. Concebida la figura en negro y de perfil, con su cabellera anaranjada sobresaliente, la silueta de Jane Avril está inspirada en la técnica de los grabados japoneses, al igual que la parte del escenario y del foso de la orquesta oblicua, recortada con los mástiles de los instrumentos, y la batuta del director a modo de friso. A su lado, la figura elegante del crítico de arte con su barba amarillenta, mientras que sobre el proscenio coloca a la figura recortada de Yvette Guilbert a modo de homenaje, estrella que identificamos con total facilidad por su silueta estilizada y sus largos guantes negros⁴⁴.

Ese mismo año, a colación del cartel que el artista había creado para el Divan Japonais, el crítico Felix Fénéon dijo lo siguiente: “el joven Lautrec es imprudente, no es tímido ni en sus dibujos ni en el uso del color. Blanco, negro y rojo en grandes franjas y con formas simples, eso le define y no hay otro igual como él”⁴⁵.

Asimismo, durante su gira por Inglaterra en 1896 junto con la compañía formada por Églantine Demay, Jane Avril le encarga a Toulouse-Lautrec un cartel para la actuación del grupo en el Palace Theatre de Londres. En este momento, los carteles de Toulouse-Lautrec gozan de mayor aceptación que nunca y, en cierta manera, el cartel *Tropa de Mademoiselle Églantine* (fig. 26) marca una nueva etapa en su obra: Lautrec pone fin a la época desenfadada y licenciosa de La Goulue y del Moulin Rouge, especialmente una vez que el cancan ya ha sido aceptado en sociedad y estas bailarinas gozan de una reputación diferente⁴⁶. Para la realización del cartel, el artista tiene a su disposición una fotografía de la compañía y ciertas indicaciones de la bailarina: en el lado izquierdo, se observa a Jane Avril enérgica bajo el influjo de la danza, algo sobresaliente quizás, pero sin llegar a diferenciar en exceso su silueta del resto de bailarinas de la compañía. Además, resulta muy llamativo el arabesco continuo que atraviesa la escena mediante la agitación de las faldas, así como el logro de la perspectiva y la prolongación vertical de las plumas de los tocados mediante las medias

44 *Ibidem*. pp. 66-68

45 KOUTSOMALLIS, K. *Op. cit.* p. 165

46 NÉRET, G. *Op. cit.* p. 167

negras de las ejecutantes⁴⁷.

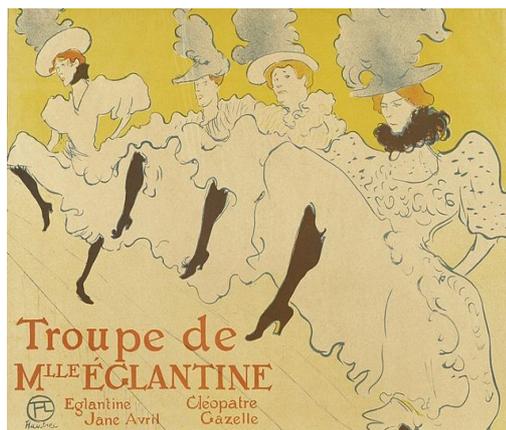


Fig. 26: *Tropa de Mademoiselle Églantine* (1896)



Fig. 27: *Jane Avril* (1899)

Finalmente, Jane Avril volverá a encargarle un nuevo cartel a Lautrec en 1899, el último, aunque su peculiaridad y que éste rompiera con el estilo precedente de sus carteles anteriores hizo que fuese rechazado por el empresario de la cantante y que nunca fuese colgado. Bajo el título de *Jane Avril* (fig. 27), Lautrec apuesta por una composición rebuscada, de nuevo influida por las tendencias y líneas sinuosas del Art Nouveau, enroscando una serpiente alrededor de su cuerpo. Además de su evidente diálogo plástico sobre la ondulación, cabe destacar que, al igual que ocurre en las pinturas que produce en esta época, se produce una aproximación y cambio estilístico en sus obras.

No obstante, hubo otras mujeres de la época que lograron despertar el interés del pintor y a quienes éste dedicó parte de sus obras, gusto que no siempre fue compartido por el resto del público. Un ejemplo fue la cantante irlandesa de operetas May Belfort, a quien Lautrec encontraba atractiva por su aspecto enfermizo, infantil e inocente, aunque algo depravado al mismo tiempo. Esta muchacha, que tenía la apariencia de muñeca con largos tirabuzones negros, vestidos de colores vivos y un peculiar gorro de puntilla, fue durante una época su modelo predilecta. De esta manera, la retrata en su cartel *May Belfort* (fig. 28) cantando uno de sus éxitos sobre el escenario del Petit Casino y con su gato en brazos, tal y como solía hacer a menudo para dulcificar su imagen. Además, para potenciar la monumentalidad de su figura, la viste con un traje de un llamativo rojo contorneado que resalta su figura. Pese a todos sus esfuerzos, las cualidades de la irlandesa como cantante no lograron convencer al público y, de no haber sido por el cartel de Lautrec, la cantante habría caído en el olvido.

47 FONTBONA, F; THOMSON, R; TRENC, E. Op. cit. p. 70



Fig. 28: *May Belfort* (1895)



Fig. 29: *May Milton* (1895)

Un caso muy similar fue el de la bailarina y cantante inglesa May Milton, íntima amiga de Jane Avril que contaba con su protección, aunque de ninguna manera logró alcanzar su misma fama. Así, Lautrec la conoció al mismo tiempo que a May Belfort y, a pesar de que no despertaba mucha atención en el público, el pintor rápidamente se sintió atraído por su melena y su piel llena de pecas. Como una especie de pareja del cartel anterior, Lautrec diseña el cartel *May Milton* (fig. 29) para un gira que ésta iba a realizar por América, en el que coloca su silueta, ligera y sobresaliente, sobre un azul profundo y rellena el espacio central mediante el arabesco y el volante de su vestido blanco. Por el contraste tan grande de sus colores y la simplicidad de su diseño, se convierte así en uno de sus carteles más modernos, razones que seguramente motivaron a Picasso a colocarlo en el fondo de su obra *La habitación azul* (1901) ⁴⁸.

Asimismo, en la obra de Toulouse-Lautrec no sólo encontramos estrellas y figuras reconocidas femeninas (aunque es evidente que conforman su mayoría), sino también algunas figuras masculinas del momento. Un ejemplo es su cartel *Caudieux* (fig. 30), un cantante y humorista vanidoso, rollizo y de buena presencia conocido como el hombre-cañón, que actuaba en importantes cafés-concierto (Petit Casino, Ambassadeurs o Eldorado). Para el cartel, Lautrec se basó en

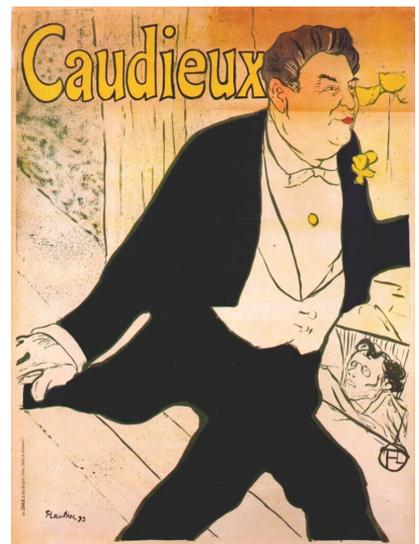


Fig. 30: *Caudieux* (1893)

dos croquis suyos que había tomado en vivo durante sus actuaciones, aunque lo que más destaca en la litografía final es Caudieux entrando en el escenario de forma impetuosa y con

48 *Ibidem*. pp. 90-95

grandes zancadas. En esta obra, podemos decir que el artista alcanza un grado mayor en la simplificación de imágenes: la silueta negra que se contrasta con el verde del contorno otorga a la figura rapidez y dinamismo, cualidades que se asocian con su profesión.

Por otro lado, a pesar de que se sigue interesando por Montmartre y sus excentricidades, nunca abandona el gusto por pertenecer a los círculos intelectuales, artísticos y refinados de París, lo que en cierta manera le recuerda a sus orígenes familiares. Un ejemplo de ello es la estrecha unión que mantuvo con la revista literaria y artística *Revue Blanche*, publicación vanguardista que por aquel entonces había pasado a las manos de los hermanos Natanson. El título de la revista, el color blanco, había sido escogido por la suma de todos los colores, lo que, de forma metafórica, hacía alusión a su carácter ecléctico respecto a todos los estilos y vanguardias existentes. Así, al igual que muchos artistas del momento, Lautrec participó en ella y en 1895 se encargó de realizar el cartel de *La Revue Blanche* (fig. 31), atribuyendo a Misia, esposa de Thadée Natanson, el papel de embajadora. Esta joven seductora, coqueta e independiente disfrutaba estando rodeada de escritores y artistas, lo que potenció la gran complicidad que mantuvo con Lautrec, y desempeñó un papel cultural muy importante en la revista.

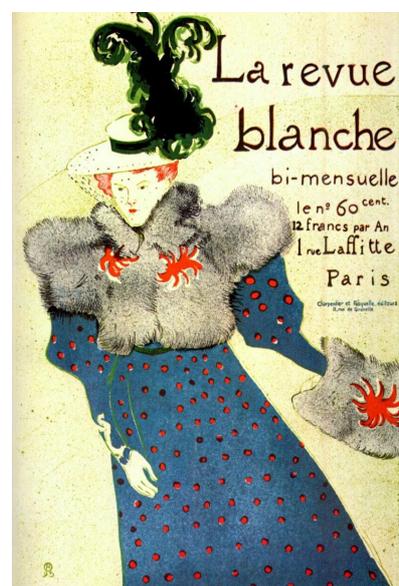


Fig. 31: *La Revue Blanche* (1895)

Antes de hacer el cartel, Lautrec se basa en numerosos bocetos previos suyos, que una vez más son mucho más vivaces y expresivos que la litografía final⁴⁹. Aunque el rostro de Misia pierde expresividad, sigue manteniendo la elegancia de su modelo y la retrata como una gran dama: el sombrero adornado con plumas, el velo que esconde su rostro triangular y despierto y el abrigo de piel de un azul vivo con manguitos y ligeros toques rojos, que causan gran impacto publicitario y brillo a su silueta⁵⁰. Además, su figura aparece cortada por los pies y da la sensación de abalanzarse sobre el espectador, por lo que probablemente se inspira en la postura de las patinadoras sobre hielo, actividad que se puso muy de moda a finales del siglo XIX.

49 *Ibidem*, pp. 122-126

50 NÉRET, G. *Op. cit.* p. 128

No obstante, no todos los carteles de Lautrec surgieron con ese propósito. En verano de 1895, después de visitar a su madre el pintor decidió embarcarse en el “Chili”, navío que realizaba la ruta hacia África, con su amigo Maurice Guibert para detenerse en Lisboa. Entre los pasajeros de la embarcación, Lautrec se sintió fuertemente atraído por una joven que tenía pensado reunirse con su marido en Dakar, y de la que sólo conocemos que se alojaba en el camarote nº54. Por tanto, este cartel denominado *Pasajera de la cabina 54* (fig. 32), surge de la litografía que Lautrec realiza a partir de una fotografía y un dibujo durante su travesía: se aprecia una joven de cabello rubio recogido con un moño y con un sombrero de ala ancha, que abandona su lectura por un momento para perder la mirada en el horizonte. Una vez finalizada, la litografía fue enviada a la revista vanguardista *La Plume* que, al año siguiente, decidió utilizarla para publicitar la exposición de carteles del Salon des Cent de 1896. Con el texto añadido



Fig. 32: *Pasajera de la cabina 54* (1896)

después, es evidente que esta obra no fue concebida bajo las características propias del cartel, pues se trata de una composición demasiado compleja y sobrecargada que narra una experiencia íntima y afectiva, lejos de los cometidos propios de la publicidad⁵¹.

Ese mismo año, Lautrec realizó un cartel para su íntimo amigo y fotógrafo Paul Sescou, a quien había conocido a través de Maurice Guibert y había representado años atrás en sus importantes obras *En Moulin Rouge* y *Baile en Moulin Rouge*. En este cartel, *P. Sescou, fotógrafo* (fig. 33), Lautrec introduce a su amigo de forma humorística bajo la tela de su cámara fotográfica mientras realiza la toma, como si fuese un voyeur, aludiendo mediante un doble lenguaje a su reputación y carácter mujeriego. Así, esta connotación psicológica y jocosa queda reforzada por la actitud de la joven que está siendo fotografiada, que le da la espalda y parece querer salir corriendo. Además de la ambigüedad y lo mordaz de la escena, se puede entrever que la figura femenina hace referencia a un personaje de comedia, en concreto, por su vestido de baile y el

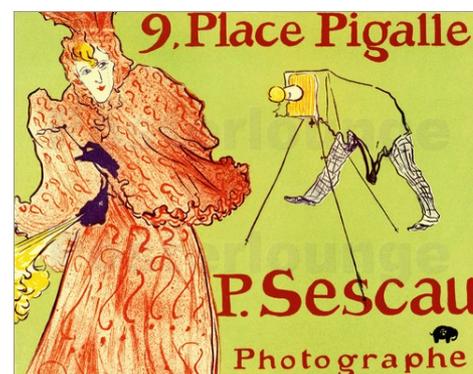


Fig. 33: *P. Sescou, fotógrafo* (1896)

51 FONTBONA, F; THOMSON, R; TRENC, E. Op. cit. pp. 134-139

antifaz que le cubre el rostro. Sin duda, esta obra es otro claro ejemplo de la riqueza de los estudios previos al cartel, dibujos a tinta llenos de vitalidad que se combinan con elementos puramente ornamentales y que, en cierta manera, son reminiscencias de los arabescos decorativos de Vuillard o Bonnard⁵².

Finalmente, la última incursión de Lautrec en el mundo del cartel se produjo en 1900 para la Revue Blanche, un año antes de su muerte, y supone todo un logro de la economía expresiva y de los medios, además de estar considerado un ejemplar bastante peculiar e insólito. Ese año, el Théâtre Antoine presentaba un drama de Jean Richepin, una novela que narraba la historia de una cruel seductora encarnada por la mujer del más joven de los hermanos Natanson. Para el cartel *La gitane* (fig. 34), Lautrec esboza a la protagonista deslumbrante y con gran monumentalidad, alzándose sobre la figura del amante sombrío y desdeñado que en movimiento



Fig. 34: *La gitane* (1900)

oblicuo se dirige fuera del marco. De forma precisa, coloca la sombra de una máscara sobre el rostro perfilado de la actriz para recordar que se trata de una representación teatral, apoyándose también en el fondo verde oliva para contrastar aún más la estatura imponente y arrogante de la figura femenina frente a la debilidad del amante despedido.

4.3. El mundo interior de la prostitución.

En primer lugar, la prostitución había constituido una cuestión difícil de asimilar durante 1880 y 1890, así como un problema para las autoridades parisinas y un asunto de debate entre políticos, policías, interesados en salud pública o reformas sociales y aquellos artistas cuyas obras se adentraban en este mundo. Así, desde hacía mucho tiempo la prostitución era considerada un elemento necesario, aunque indeseable, que formaba parte de la ciudad moderna, cuyo carácter inmoral requería que fuese disfrazada y supervisada. De este modo, el establecimiento de aquellos burdeles con licencia, en los que se podía alojar de manera discreta, quedaba regulado por la policía y por el personal correspondiente a las inspecciones médicas cíclicas de las prostitutas.

⁵² KOUTSOMALLIS, K. Op. cit. p. 166

En cierta manera, se trataba de un sistema de control estrechamente relacionado con una visión más rígida y puritana que respaldaba el mundo de la prostitución desde mediados de siglo: el sistema del burdel se definía a partir de la prostituta registrada que dependía de su establecimiento, trabajaba bajo la supervisión de la madame y tenía que ser sometida a controles médicos rutinarios. Así, la prostitución se convertía en una decisión temporal y urgente, de forma que las prostitutas se alojaban en las llamadas *maisons closes* (eufemismo francés de los burdeles) y, de vez en cuando, podían infiltrarse en los espacios públicos de la ciudad (es el caso de muchas de las mujeres que Lautrec pintó rondando sus escenas de cabaret)⁵³.

De 1892 a 1895, Lautrec empieza a frecuentar los burdeles de las lejanías de Montmartre (en la Rue des Moulins, Rue d'Amboise, Rue Joubert, Rue des Rosiers, Rue Richelieu...), y reside allí durante largas temporadas, buscando la misma esencia, naturalidad y sencillez para sus cuadros que había encontrado en los cabarets durante su primera etapa en París. Por tanto, si su primera fase de madurez como artista se caracterizó por obras que reflejaban el entretenimiento de los salones de baile, su segunda fase fue especialmente notable por el desarrollo del tema de los burdeles, las escenas de lesbianas y un mayor interés en los temas teatrales. En cierta manera, esto estuvo estrechamente relacionado con un cambio en su estilo de vida: aunque Lautrec seguía manteniendo su estudio y apartamento en Montmartre, sus actividades nocturnas le llevaban cada vez más lejos de la butte, en concreto, hacia los barrios más elegantes y prestigiosos de París. Además, es necesario recordar que, sobre estas fechas (finales de 1890), la zona de Montmartre como importante polo de atracción había comenzado a decaer una vez que el cancan había sido reemplazado por otro tipo de demandas y espectáculos⁵⁴.

En 1896, su amigo y galerista Maurice Joyant organizó una exposición reservada para los amigos y conocidos del pintor en la que éste, por primera vez, exhibía una serie de pinturas realizadas en diferentes burdeles en las que mostraba una cara totalmente inusual y desconocida de estas jóvenes, temática que su tío consideró totalmente contraproducente para el honor y fama del apellido Toulouse-Lautrec. Aunque muchos pintores contemporáneos y anteriores a Lautrec (Degas, Manet, Seurat, Bonnard, Vuillard...) ya habían encontrado en la

53 THOMSON, R; et al. Op. cit. pp. 205-206

54 CARCAS CASTILLO, María Rosario. *El alcohol entre la vida y la obra de Toulouse-Lautrec*. Dirigida por Ana Cristina de Pablo Elvira. Tesis doctoral inédita. Universidad de Zaragoza, facultad de psicología y sociología, 2012. p. 363

intimidad de los burdeles una fuente de inspiración para su pintura, los escritores ya los habían descrito sin ambages y, posiblemente, el origen de esta temática se encuentre en la novela naturalista de importantes referencias como Émile Zola, los hermanos Edmond, Jules Goncourt, Huysmans o Guy de Maupassant. No obstante, también hay que tener en cuenta la importancia de algunos pintores japoneses del siglo XVIII, como Utamaro, Harunobu y Hokusai, que tanto admiraban Degas y Lautrec, y que también describieron con detalle la vida y las ceremonias rituales de las *casas verdes* de Edo.

Alojado y refugiado en estos prostíbulos, Lautrec pasó largas temporadas en compañía de algún íntimo amigo suyo, como Maurice Guibert o Romain Coolus, escritor que encontró en estos lugares la calma necesaria para escribir. Así, en esta búsqueda de la figura femenina en los burdeles, al igual que ocurrió en los salones de baile, se puede apreciar un afán por parte del pintor de huir de una madre excesivamente moralista y controladora, lo que supuso una afirmación de su independencia y la búsqueda de su propio “yo”, al mismo tiempo que el camino hacia su autodestrucción. Por tanto, la razón de este cambio y nuevas costumbres fue por motivos puramente artísticos: necesitaba experimentar por sí mismo y en primera persona estas situaciones, para sólo así poder retratar y reproducir la verdad que se escondía detrás de estas muchachas de mala fama. A través de las palabras de Lautrec, <<en ningún otro sitio me encuentro tan cómodo>>, se comprende que el pintor decidiera pasar allí alrededor de 3 años y que, de forma sorprendente, encontrase en estos burdeles el lugar más idóneo para componer algunas de sus obras más importantes.

A manera de preludio, Lautrec pintó en 1893 un interior de burdel bajo el título ***Monsieur, madame y el perrito*** (fig. 35), de carácter algo inocente si comparamos la obra con otras que vinieron después. Aquí, se aprecia a la pareja propietaria de un prostíbulo en tonos claros, sentada en un sofá rojo y delante de un espejo, a través del cual se puede apreciar la silueta de espaldas y difuminada de una de sus muchachas. Sin embargo, la grandeza

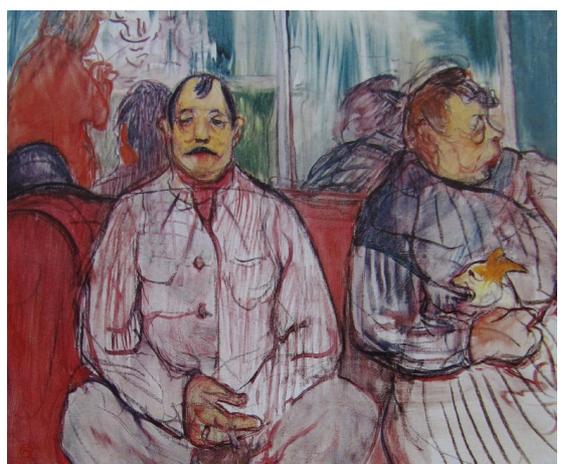


Fig. 35: *Monsieur, madame y el perrito* (1893)

del cuadro no se encuentra tanto en lo que representa, sino en cómo lo representa y lo que transmite: en claro contraste, esboza a las figuras con total naturalidad y mediante una pincelada muy suelta, gente corriente casi rozando lo caricaturesco, lo que recuerda casi

inevitablemente a la obra de Daumier. Así, esta obra es un claro ejemplo de arte revolucionario y adelantado a su tiempo, especialmente a través de la deformación, la abstracción y aquellas partes inconclusas de la obra como nuevas posibilidades de transmitir las percepciones, la verdad y lo esencial en el arte.

A pesar del tema aparentemente controvertido y escandaloso del que se trata, son muy pocas las obras en las que Lautrec representa a estas jóvenes con sus clientes, pues probablemente fuesen hechas en cierto tono caricaturesco para él mismo o para algunos de sus amigos, o que simplemente las más explícitas fuesen destruidas más tarde por su familia. Por ello, los pocos ejemplares de este tipo nunca fueron de carácter público, pues el pintor era plenamente consciente de que con este arte se adelantaba a su tiempo, además de la polémica que podría haber suscitado un tipo de escenas de burdel en las que las prostitutas apareciesen ejerciendo su profesión. Por el contrario, Lautrec prefiere plasmar en su obra momentos privados, escenas íntimas y privilegiadas que nada tienen que ver con lo que uno espera toparse en obras con una temática de esta índole: “no importaba tanto mostrar los encantos de una mujer, como descubrir su ser, sus sentimientos, su manera de vivir”⁵⁵. Por tanto, aunque en algunas de estas obras resulta extremadamente difícil discernir su verdadero significado, su mayoría se convierte en una especie de catálogo de la vida de los burdeles que solía frecuentar, en un contexto completamente contrario al sexual o vulgar⁵⁶. Al igual que las estrellas y los visitantes reconocidos que Lautrec plasma en sus escenas de cabaret, las figuras de las escenas de burdeles tampoco son anónimas: Mireille, su modelo predilecta, mademoiselle Pauline (Popo), mademoiselle Pois-vert (la guisanta), Elsa la vienesa, Rolande, Gabrielle...

Durante su estancia en los burdeles, Lautrec se sintió fascinado por las relaciones amorosas y de amistad que las prostitutas mantenían entre ellas, frecuentes en estas casas en las que la promiscuidad y la dificultad para sobrevivir las empujaban hacia estos amores considerados marginales⁵⁷. Así, Lautrec trasladó estos motivos y escenas íntimas a muchas de las obras que realizó durante esta época, también como una especie de reivindicación y aceptación social de estas relaciones homosexuales (y que más tarde llegó a exhibir). Por consiguiente, dentro de esta temática podemos distinguir un grupo diferenciado de obras, siempre tratadas con respeto y delicadeza, en las que se aprecia una faceta más privada y personal de algunas

55 MATTHIAS, A. Op. cit. p. 66

56 HELLER, R. Op. cit. pp. 95-98

57 VV. AA. Op. cit. pp. 15-16

mujeres de los burdeles en la proximidad de otras⁵⁸.

En concreto, estas escenas íntimas de afecto son mucho más naturalistas y menos caricaturescas que la gran mayoría de escenas generalizadas de los prostíbulos. Grandes ejemplos de ello son obras como *El beso* (fig. 36) o *En la cama* (fig. 37), quizás una de sus obras más logradas en la que muestra sobre las almohadas y entre las sábanas dos cabezas, aunque a primera vista no dejan intuir que se trate de dos mujeres. Muy próximas la una a la otra, Lautrec representa con total delicadeza las miradas de complicidad y protección que se intercambian, como una especie de sustituto a la falta de ternura y vacío existencial que la profesión les produce.

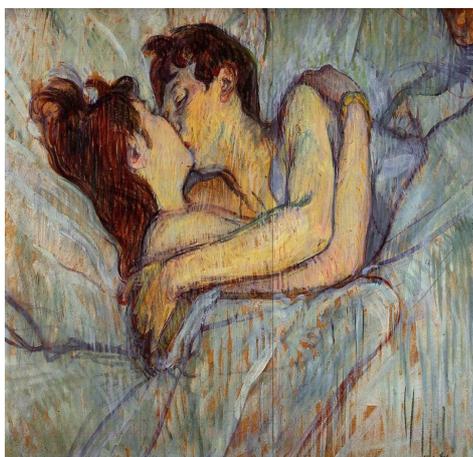


Fig. 36: *El beso* (1892)

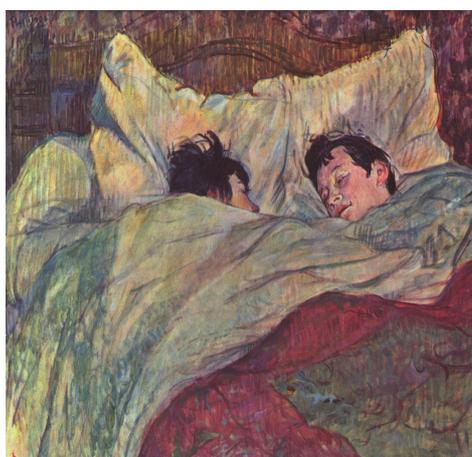


Fig. 37: *En la cama* (1892)

En La obra *Las dos amigas* (fig. 38), que sirvió como boceto previo para las figuras centrales de *En el salón de la Rue des Moulins*, vemos a Mireille, de cabello oscuro, que se agazapa detrás de su amiga, postura con cierta connotación sexual que Lautrec decide eliminar de la obra definitiva, colocando un cojín rojo entre las dos figuras. En este caso, la sencillez de la composición y la austeridad del decorado hacen que toda la atención se concentre en estas dos mujeres, envueltas en batas que difuminan las formas de los cuerpos. Así, si todo en esta obra contribuye a expresar el sentimiento que une a las dos prostitutas, la elegancia de su tratamiento y de sus líneas la convierten en una imagen de un esteticismo refinado⁵⁹.

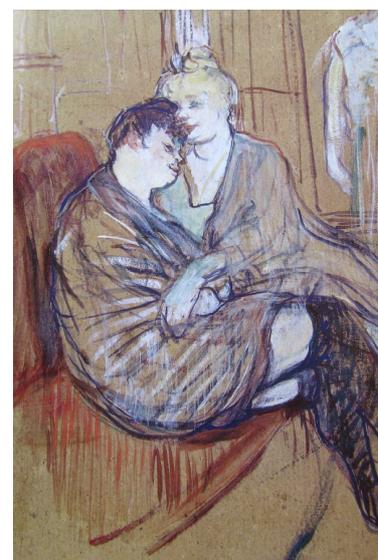


Fig. 38: *Las dos amigas* (1894)

58 CARCAS CASTILLO, M. Op. cit. pp. 356-360

59 VV. AA. Op. cit. p. 16

Otro caso muy similar es *El sofá* (fig. 39), en el que se puede distinguir en primer plano y en escorzo a Gabrielle, que también posó para el pintor en otros cuadros. Aunque no se puede distinguir del todo si se trataba de una modelo que posó en su taller o, por el contrario, de una prostituta retratada en la cotidianidad, de cualquier manera alude a una práctica muy frecuente en los burdeles, mediante la que los clientes podían ser partícipes y observadores de las relaciones entre mujeres. Mucho más significativa resulta la obra *Las amigas (la entrega)* (fig. 40), en la que la figura femenina en primer término se convierte así en una especie de barrera, impidiendo que el espectador sobrepase un momento tan íntimo y observe la escena con total derecho. No obstante, a pesar de que sólo se aprecia el rostro y el brazo de la muchacha que se encuentra detrás, su nariz respingona nos indica que se trata de Rolande, modelo frecuente también en sus obras. A su vez, la obra podría estar inspirada en una xilografía japonesa, en la que se ve también a una pareja de amantes y una de ellas se encuentra de espaldas al público. En concreto, Lautrec tenía a su disposición una serie de grabados japoneses de alto contenido sexual, los llamados *shunga*, y que seguramente utilizó como fuente de inspiración para muchas obras de este tipo⁶⁰.



Fig. 39: *El sofá* (1894-1895)



Fig. 40: *Las amigas (la entrega)* (1895)

En estos locales del comercio carnal, Lautrec se siente atraído por el sentimentalismo, la nobleza y la espontaneidad de las prostitutas, ganándose así su confianza para que pudiera retratarlas sin posar, en la cotidianidad de sus actividades y mostrándolas tal y como eran, sin falsedades ni idealizaciones. Esta delicadeza, atención y complicidad que Lautrec muestra con cada una de ellas hace que éstas le acepten y lo acojan como uno más, permitiéndole traspasar las fronteras más íntimas de su día a día sin apenas conocerlo. Así, el pintor las presenta en un

⁶⁰ NÉRET, G. Op. cit. pp. 147-151

gran número de dibujos, litografías y cuadros realizando un sinnúmero de actividades: vistiéndose y desnudándose, lavándose, comiendo, jugando a las cartas, esperando a los clientes, durmiendo, hablando entre ellas, mirándose frente al espejo... Aunque a todas ellas no las representa igual de atractivas, a sus ojos sí tienen en común una misma humanidad, conmoción y melancolía que habla de su triste e inexorable existencia. De esta manera, el pintor se deja seducir por el ambiente y la vida casi familiar que se respiraba en los prostíbulos, compartiendo tiempo con ellas y siendo testigo de las uniones transitorias, los celos, las peleas y las reconciliaciones que tenían lugar en estos espacios.

La cotidianidad de los burdeles se extiende a cada una de sus obras, como si se tratara de instantáneas casuales: en *El lavandero del burdel* (fig. 41), Lautrec muestra a un hombre encorvado y de rostro contraído entregando un paquete de ropa limpia a la madame, quien inspecciona el contenido de las facturas vestida con una bata. De forma caricaturesca y satírica, lo llamativo de la obra es la forma de representar al lavandero de ojos azules, como si se tratara de un voyeur, con una mirada de lascivia descarada hacia la figura de la mujer, aunque ella parece no inmutarse al estar posiblemente acostumbrada a ello. Una situación aún más explícita es *Rue des Moulins: el reconocimiento médico* (fig. 42), escena íntima y cotidiana en la que plasma el reconocimiento ginecológico habitual al que tienen que someterse las muchachas. Pudiendo representar una escena más soez y tosca, Lautrec prefiere tratar el tema representado con sutileza pero sin dobleces, de forma completamente natural e, incluso, algo desenfadada para otorgarle cierta connotación humorística a la obra. Fiel a su estilo, el pintor reproduce el momento con total imparcialidad, pero sin necesidad de hacerlas sentir intimidadas o avergonzadas por lo que plasma⁶¹.

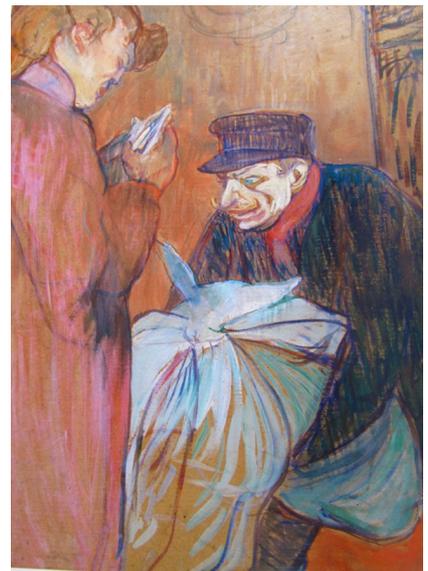


Fig. 41: *El lavandero del burdel* (1894)

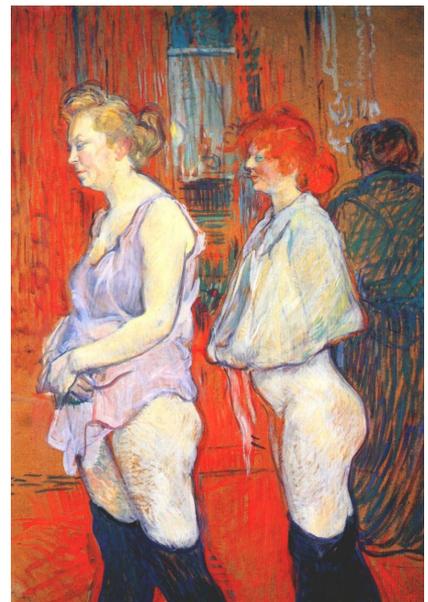


Fig. 42: *Rue des Moulins, el reconocimiento médico* (1894)

61 *Ibidem*. pp. 141-143

Por tanto, podemos asegurar que en estas escenas de burdel queda excluido cualquier atisbo de juicio o de desprecio hacia alguna de sus protagonistas, al contrario de lo que sí ocurre con algunos personajes de escenas de diferente temática. Así, este juicio moral queda totalmente fuera de la mirada del pintor, con el único objetivo de revelar la verdadera naturaleza de los personajes de la manera más fiel posible e intentar plasmar sus sentimientos y el drama esencial que las rodea. Este fin único y exclusivo en las obras de esta índole, de carácter testimonial más que erótico, siempre fue comprendido por estas jóvenes, motivo que hizo que, en todo momento, se sintieran muy halagadas, orgullosas y nada molestas de ser las protagonistas y modelos principales de su obra⁶².

Hacia 1894, Lautrec crea una de sus obras más importantes como culmen y síntesis a los numerosos dibujos y cuadros que el pintor había realizado durante su estancia en los burdeles. Para su obra *En el salón de la Rue des Moulins* (fig. 43), una de las pocas composiciones que pintó de memoria, Lautrec se valió de numerosos bocetos y estudios individuales de los personajes (quizás algo más frescos y naturales que la obra final), además de detalles de la arquitectura o del mobiliario del prostíbulo. No obstante, cabe destacar que el título de la obra no es correcto, pues en realidad no se trata del burdel de la Rue des Moulins, sino del de la Rue d'Amboise, cuestión que se ha corregido ya que era en este último dónde trabajaba Mireille y, a partir de su marcha al extranjero, Lautrec comenzó a frecuentar el primero⁶³.

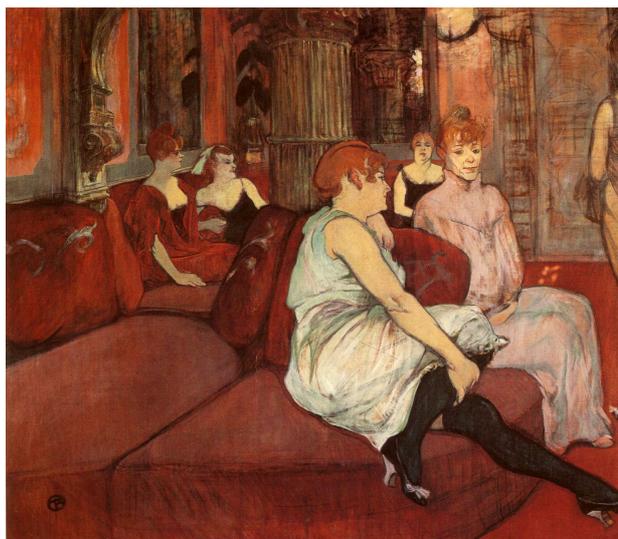


Fig. 43: *En el salón de la Rue des Moulins* (1894)

Como compendio de su búsqueda artística, la combinación de tonos rosas, malvas y rojos, con algunos toques de verde y negro, produce una atmósfera peculiar e inigualable. Bajo la atenta mirada de la dueña del establecimiento, que se encuentra vigilando los buenos modales rígidamente a la derecha y con un traje rosa cerrado, vemos a varias prostitutas sentadas en el recibidor sobre un sofá de terciopelo rojo, más o menos ligeras de ropa, esperando a la clientela por llegar. Ante esta espera, Lautrec ha sabido plasmar magistralmente esta

62 AFANADOR, L. Op. cit. pp. 52-54

63 NÉRET, G. Op. cit. p. 145

atmósfera de aburrimiento que reinaba en los momentos previos, así como la apatía que las muchachas reflejan a través de su rostro. Así, la composición del cuadro y su estructura reflejan la clausura y opresión de estas mujeres que esperan la llegada de un posible cliente, sin apenas cruzar las miradas, como si estuvieran adormecidas o en un mutismo resignado. Frente a esta sumisión, la madame es la única figura que dirige una mirada fría y directa hacia el espectador⁶⁴.

Por tanto, aquí Lautrec resuelve de forma muy acertada las diferentes fisionomías y posturas corporales de cada una de ellas, así como el contraste tan acentuado entre la madame y las chicas de compañía. A su vez, evita los problemas espaciales del cuadro y crea un efecto de unidad mostrando a las muchachas tan solo de perfil, siguiendo el estilo egipcio o japonés. Así, ésta es la solución que propone para el escorzo de la figura en primer plano, Mireille, que se sujeta la pierna derecha mientras extiende la izquierda. Por último, otro aspecto muy logrado y cuidado en esta obra es la decoración prototípica que solían tener estas casas: normalmente en estilo exótico u oriental, pomposamente decoradas con espejos, columnas, paneles y divanes de colores estridentes...

Por un lado, Lautrec no rehúye en sus obras de representar el desnudo y la belleza corporal en esta importante serie femenina de los burdeles. Así, vemos numerosas escenas en las que las prostitutas aparecen desnudas o semidesnudas desde vistas frontales o traseras: muchachas con sus blusas y trajes levantados, esperando a la cola para la inspección médica legal y listas para ser sometidas a ese humillante examen⁶⁵ (*Dos mujeres semidesnudas de espaldas en el burdel de la Rue des Moulins*, fig. 44); una mujer completamente desnuda colocándose las medias (*Mujer subiéndose las medias*, fig. 45); o la mitad superior de otra joven cuyo cuerpo grueso y carne expresa una mezcla de vida, generosidad y cansancio (*Mademoiselle Lucie Bellanger*, fig. 46).



Fig. 44: *Dos mujeres semidesnudas de espaldas en el burdel de la Rue des Moulins* (1894)

64 VV. AA. Op. cit. p. 16

65 *Ibidem*. p. 15

En este tipo de obras, la búsqueda de la realidad se convierte en lo más importante y la intención del pintor de mostrar el desnudo de estos cuerpos debilitados no es para nada obscena, sino, al contrario de los enfoques convencionales, un intento de crear una imagen naturalista. Aún más importante, el pintor pretende representar a través de su particular percepción artística una simple combinación de líneas de color, un elemento puramente formal que va más allá de la realidad: esto lo consigue a través del dibujo, que no es una copia exacta de la realidad, sino un conjunto de signos inesperados que la sugieren y capturan la vida⁶⁶.



Fig. 45: *Mujer subiéndose las medias* (1894)

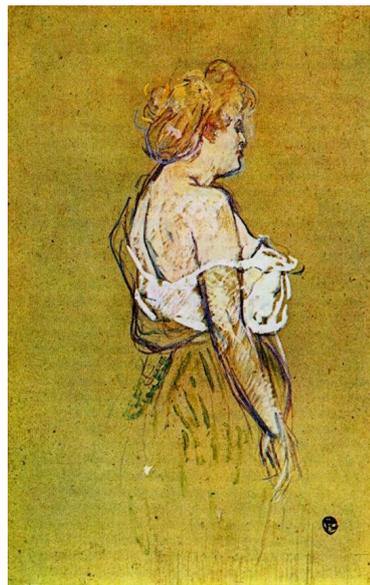


Fig. 46: *Mademoiselle Lucie Bellanger* (1896)

De esta manera, siguiendo la línea de las obras anteriores, cabe prestar especial atención al significado, a las aportaciones y a la relevancia del desnudo en la obra de Lautrec, deteniéndonos especialmente en el momento en el que fueron creadas. En ese momento, los desnudos académicos también estaban plagados de connotaciones eróticas y sexuales, sin embargo, sus títulos los convertían en decentes y puros al elevarlos a la altura de importantes acontecimientos históricos o figuras culturales universalmente conocidas. Así, estos desnudos de pintores académicos, aun siendo frívolos, libertinos o excitantes, eran respetados y valorados porque respiraban historia por todos sus poros. Por el contrario, Lautrec, siguiendo la estela de pintores impresionistas y realistas, se toma total libertad a la hora de representar la verdadera esencia y naturaleza de los desnudos de prostitutas, mujeres de ciudad o chicas de clase obrera.

En las escenas de desnudo de los burdeles, en las que parece que las jóvenes han sido

⁶⁶ KOUTSOMALLIS, K. Op. cit. p. 27

sorprendidas y se acaban de desnudar mientras esperan a sus clientes, es este exceso de intimidad y realismo lo que producía estupor y, en cierta manera, rechazo en la obra de Lautrec (y que hoy apreciamos tanto). Por tanto, los desnudos de los prostíbulos de Lautrec hubiesen gozado de mayor estimación si, en vez de representar a una muchacha cualquiera de mala fama, hubiesen aludido a una Venus, decisión tomada por parte del pintor que muestra un afán de querer subrayar su independencia a la hora de decantarse por sujetos desvergonzados⁶⁷.

Asimismo, en aquellas obras en las que aparecen mujeres aseándose, como *La toilette* (fig. 47), llama la atención la estrecha relación e influencia del arte japonés, especialmente en el tratamiento de la pose de las prostitutas. No obstante, el vínculo con la tradición pictórica francesa (Boucher o Fragonard) es casi inevitable y se empapa de él, como si quisiera establecer una unión entre esta tradición y su forma personal y adelantada de concebir el arte. No obstante, pese a la gran influencia que supuso Degas para Lautrec, el pintor marca una línea divisoria con su admirado en este tipo de obras: una

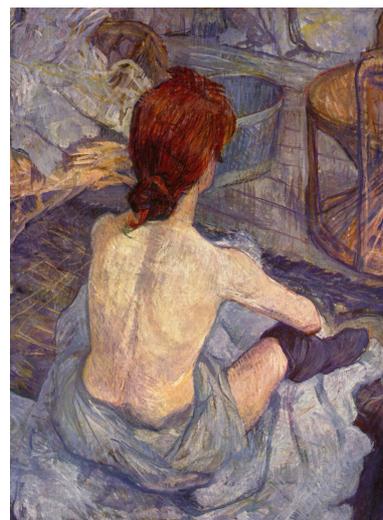


Fig. 47: *La toilette* (1891)

de las características que va a diferenciar su obra de la de Degas, quizás su principal referencia, es que, a través de sus escenas de burdel, no somos capaces de distinguir la clase social ni la profesión de estas mujeres. Así, Lautrec, a diferencia de numerosos pintores que habían tratado esta misma temática exclusivamente desde un punto de vista salvaje y sexual, opta por mostrar el lado humano de estas muchachas, petrificadas y ajenas al tiempo, sin hacer ningún tipo de juicio o distinción social.

Por ejemplo, en *Las damas del comedor del burdel* (fig. 48), Lautrec muestra a las prostitutas alrededor de una mesa tras la comida, completamente absortas y hastiadas, sin ningún tipo de comunicación verbal ni visual entre ellas: “éste, sin embargo, es de los pocos cuadros que sugiere que además están aburridas las unas de las otras”⁶⁸. No obstante, lo más



Fig. 48: *Las damas del comedor del burdel* (1893)

67 NÉRET, G. Op. cit. pp. 32-37

68 MILNER, Frank. *Toulouse-Lautrec*. Madrid: Libsa, 1992. p. 143

llamativo de la obra es que Lautrec las representa de manera que nada en ellas puede facilitar el intuir su profesión: vistiendo ropas cerradas hasta arriba, dos de ellas con batas de cuello alto y color rosa, lo único que puede recordar la trágica existencia de estas moradoras es la combinación de colores llamativos en sus prendas⁶⁹.

Sin embargo, si hay algo que caracteriza la obra de Lautrec y, especialmente, la de temática de burdel es la búsqueda de la verdad frente a la curiosidad del espectador, junto con la importante mirada psicológica y penetrante que define su lenguaje pictórico. **Mujer desnuda frente al espejo** (fig. 49) es, quizás, uno de los mejores ejemplos de ello, así como un perfecto resumen y balance de toda su obra realizada en los burdeles de Montmartre. Aquí, Lautrec representa a una prostituta desnuda, melancólica y reflexiva ante un gran espejo que le devuelve su imagen, pero el pintor va más allá de una escena simplemente erótica y busca el lado verdaderamente humano del motivo.

La figura femenina, que sólo está vestida con unas medias negras hasta las rodillas, lleva en su mano el camisón que acaba de quitarse, por lo que el desnudo tiene, al mismo tiempo, una doble lectura: el desnudo físico de la mujer se traduce en un desnudo moral del ser, que no admite máscaras ni escondrijos. A su vez, la belleza del desnudo de la joven se encuentra en toda su plenitud, pero la belleza que plasma Lautrec no es eterna, sino efímera, por lo que la muchacha se plantea todas estas cuestiones ante el espejo. Además, la cama que se ve al fondo, deshecha y revuelta, es una clara alusión a su profesión y a hasta qué momento tendrá que dejar de ejercerla. Por tanto, la sensibilidad y grandeza del pintor se encuentra en la diversidad de lecturas de su obra, no limitándonos exclusivamente a la contemplación de un desnudo y su evidente sensualidad, sino al espíritu temeroso y alarmado que encierra un cuerpo que se va marchitando. Como en la gran mayoría de sus obras, la delicadeza y veracidad con la que plasma a sus personajes se debe a esa estrecha cercanía y ese entendimiento que siente con ellos, un Lautrec afligido que se va aproximando lentamente hacia su decadencia⁷⁰.

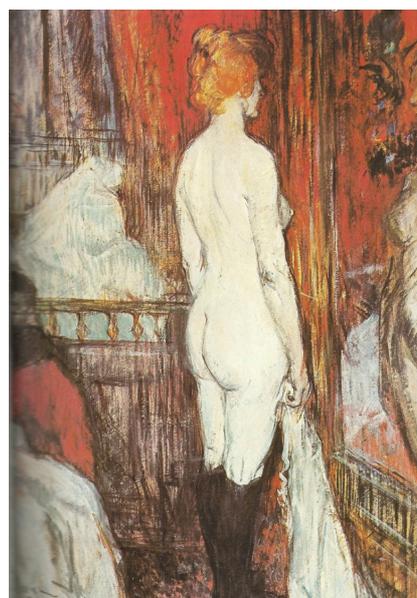


Fig. 49: *Mujer desnuda frente al espejo* (1897)

69 CARCAS CASTILLO, M. Op. cit. p. 595

70 MATTHIAS, A. Op. cit. pp. 76-78

En estos cuadros en los que trasciende el erotismo, Lautrec no sólo expresa sus propios tormentos acerca del deterioro físico y la llegada del inevitable final, que ya empieza a sentir cercano, sino que también deja patente toda esa influencia de la pintura barroca que ha visto en Holanda por esas fechas, completamente obsesiva con la vanidad de la vida⁷¹. La misma lectura se puede apreciar en su obra *Madame Poupoule en los afeites* (fig. 50), en la que otra prostituta, en este caso mucho más joven, se mira frente al espejo y se acicala con una expresión todavía más melancólica. De nuevo, Lautrec no homenajea lo bello y lo erótico, sino que refleja el paso inexorable del tiempo mediante esta muchacha del burdel absorta y cuya mirada está repleta de dudas existenciales. Por tanto, este retrato afectuoso y delicado, basado en la armonía de colores y en una gran libertad de ejecución, muestra a la joven no como una figura fantasiosa e idealizada, sino simplemente como un verdadero ser humano⁷².

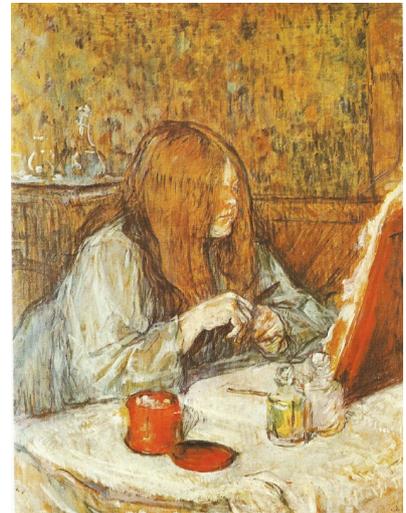


Fig. 50: *Madame Poupoule en los afeites* (1898)

Por otro lado, dentro de la temática de los burdeles es imprescindible mencionar su serie litográfica *Elles* (1896), compuesta por diez placas litográficas junto con su portada, que conforman uno de los ejemplos más sutiles entre las bellas artes y la ilustración⁷³. Este título poético simboliza lo que la prostitución significaba para él y lo aplica a la mujer en general, sin distinciones, pues Lautrec se niega a ver una diferencia entre estas muchachas y el resto de mujeres que había retratado a lo largo de su obra. En líneas generales, esta serie, publicada por Gustave Pellet (especializado en la estampa licenciosa), vino a suponer el epílogo artístico y culminante de lo que Toulouse-Lautrec experimentó al ser testigo de la rutina diaria en las *maisons closes* de Rue des Moulins, Rue d'Amboise o Rue Joubert. Aquí, encerrado y aislado de todo lo que le había rodeado hasta el momento, Lautrec quiso representar un estilo de vida que la sociedad relegaba de forma despectiva de la llamada “zona de tolerancia”.

Siendo consciente de que su decisión resultaba completamente inusual y escandalosa, el pintor logró adentrarse así en el misterioso e impenetrable universo femenino, descubrimiento que constata su obra y que no hubiera podido lograr de no ser de este modo tan atrevido. Al mismo tiempo, esta serie alude, en un sentido amplio, al mundo de los

71 AFANADOR, L. Op. cit. p. 55

72 KOUTSOMALLIS, K. Op. cit. p. 26

73 CARCAS CASTILLO, M. Op. cit. p. 364

sentidos en los prostíbulos: la mirada narcisista o complacida, el tacto del pelo, la ropa interior o una esponja, así como el sentido del gusto y el olfato en una escena de desayuno⁷⁴. Así, la sorprendente serie *Elles* se puede entender como la forma más personal y artística por parte del pintor de agradecer toda la comprensión y el afecto que recibió por parte de estas mujeres durante su larga estancia en los burdeles. Con el total respeto a cada una de las prostitutas retratadas en el álbum y con el pleno conocimiento de cómo se mostraban ante sus ojos, sin tapujos ni falsedades, al mismo tiempo revela la cara verdadera de una brutal realidad social bajo la influencia estilística y plástica de las estampas japonesas de Yoshiwara.

A través de estas diez litografías, el pintor expresa su delicadeza, su respeto y su admiración por el tema retratado mediante los detalles, la belleza de cada una de sus obras y los espacios de color que plasma en estas láminas de diferentes papeles tintados, así como sus dibujos en negro, verde oliva, rojo tiza o violeta oscuro. Además, Lautrec siguió un proceso muy meticuloso y detallado, pues para cada una de las litografías que compone la serie realizó bocetos preliminares y estudios al pastel o al óleo⁷⁵. Sin lugar a dudas, el álbum *Elles* supuso la representación más cercana y afectuosa de la intimidad y vida diaria de estas mujeres: llenando la bañera, peinándose el cabello, mirándose de manera melancólica en pequeños espejos de mano, atándose el corsé mediante la atenta mirada de un cliente o siendo servidas por la Madame que les lleva el desayuno a la cama. “Le gustaba todo, particularmente observar a una mujer a hurtadillas, mirarla ocuparse de su aseo personal y ataviarse con la ropa. Como si sólo le interesara una verdad interior que sólo él tenía el privilegio de observar”⁷⁶.

A su vez, encontramos algunas obras de alto contenido sexual y erótico como *Sola* (fig. 51), en la que vemos a una joven desnuda, recostada y con medias negras que representa con total respeto tras una dura jornada⁷⁷. En concreto, éste es un sobrecogedor boceto para la litografía que hará después bajo el título *Lasitud*, casi a modo de instantánea, en la que la modelo se encuentra representada casi a modo de bosquejo, sobre la cama deshecha que contrasta con sus medias

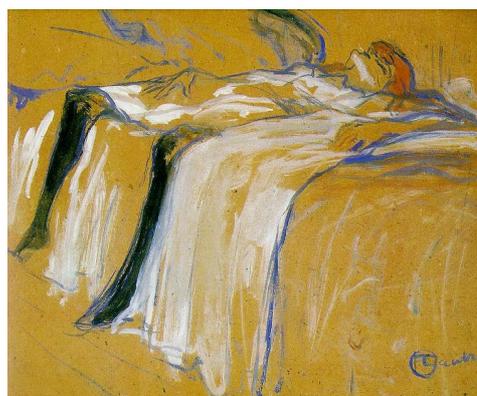


Fig. 51: *Sola*, serie *Elles* (1896)

74 Ídem.

75 KOUTSOMALLIS, K. Op. cit. pp. 13-15

76 HARRIS, N. Op. cit. p. 73

77 DENVIR, Bernard. *Toulouse-Lautrec. 170 illustrations, 31 in color*. London: Thames and Hudson, 1991. pp. 158-159

negras y en actitud de abandono⁷⁸. Por otro lado, en *Mujer peinándose* (fig. 52), Lautrec escoge un punto de vista elevado, lo que puede ser muy significativo si tenemos en cuenta la sumisión frecuente de estas muchachas hacia sus clientes, y que al mismo tiempo viene a simbolizar los requisitos de estas jóvenes: atracción física y anonimato personal⁷⁹. No obstante, cabe destacar que la primera lámina de esta serie, *La payasa sentada, Cha-U-Kao* (fig. 53), es la única que se diferencia del resto en cuanto a la temática, aunque es posible que a través de ella Lautrec quisiera establecer una especie de relación entre los prostíbulos y espectáculos: “con su vestido de fiesta y en forma de sol, la payasa proporciona placer a los otros, mientras que su rostro no refleja más que tristeza y soledad”⁸⁰.



Fig. 52: *Mujer peinándose*, serie *Elles* (1896)



Fig. 53: *La payasa sentada, Cha-U-Kao*, serie *Elles* (1896)



Fig. 54: Portada serie *Elles* (1896)

La portada de la serie (fig. 54), bajo el lacónico título de “Elles por HTL”, está ilustrada con una mujer de piel clara y bata azul arreglándose el cabello pelirrojo, su debilidad: “su afición por el cabello rojo será aquí otro elemento importante en la sofocante uniformidad de las *maisons closes*”⁸¹. Sin embargo, lo realmente llamativo es el sombrero de copa que se encuentra sobre su ropa interior en la cama y que, de forma metafórica, simboliza la presencia masculina en el cuarto de la muchacha. No obstante, esta misma litografía, con letras rojas añadidas, fue utilizada más tarde como cartel para promocionar la exposición del mismo álbum en la galería de la revista literaria y artística *La Plume*. Sin embargo, un mismo tipo de

78 *Henri de Toulouse-Lautrec: sola*. Musée d'Orsay, 2006. [consulta el 28-06-15] Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/sola-10961.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=3610be78eb

79 CARCAS CASTILLO, M. Op. cit. p. 365

80 FONTBONA, F; THOMSON, R; TRENC, E. Op. cit. p. 108

81 MILNER, F. Op. cit. p. 145

características se repiten en cada una de las litografías: colores suaves y poco estridentes, composiciones descentradas, asimetrías con un sabio equilibrio, amplios fondos planos de color, economía del decorado, gusto por el arabesco, originalidad de las perspectivas... En líneas generales, un arte capaz de evocar la ligereza del ser y la fugacidad del tiempo haciéndose eco de la lección y el arte de la litote de los japoneses (entender más de lo que se dice) ⁸².

Aunque se aleja del periodo que corresponde a las obras ejecutadas durante su estancia en los burdeles de París, a finales de 1899 y principios de 1900 Lautrec realiza otra de sus obras más importantes en estrecha relación con la temática de la prostitución, aunque el escenario no corresponde a los burdeles como tal. La obra, **Reservado en el Rat Mort** (fig. 55), supuso un gran éxito y fue creada después de que Toulouse-Lautrec fuese ingresado en un sanatorio por una crisis nerviosa y por su excesivo abuso del alcohol. Años después, la obra supone el reencuentro con esta temática que parecía abandonada, y en ella vemos a la conocida prostituta del mundo galante de París Lucy Jordan cenando con su acompañante en un restaurante muy transitado y mundano de la Rue Pigalle, el Rat Mort. La prostituta, con un recogido muy adornado, aparece sentada junto a su cliente, figura muy esquemática que Lautrec no muestra del todo y corta por los bordes para que nos percatemos de quién es la verdadera protagonista de la obra.



Fig. 55: *Reservado en el Rat Mort* (1899-1900)

Si se observa la obra con detenimiento, el rostro y cabello de la mujer parece, o más bien imita, al frutero que tiene en primer plano de la mesa, como si ésta fuese una fruta apetecible más que uno puede degustar: tanto el rostro como el frutero guardan la misma forma intencionadamente, así como Lautrec utiliza el mismo tono rojo luminoso para sombrear la pera y para esbozar los labios sugerentes y en forma de corazón de Lucy Jordan. A su vez, utiliza un mismo tono amarillo para la parte superior de la pera y del rostro, utilizando tonos muy vivos y luminosos para conseguir proyectar las figuras y objetos de primer plano y destacarlos sobre el fondo. La obra, aunque tiene un contraste de luces muy rico e intenso propio de esta última época, adolece de la gran humanidad, delicadeza y sensibilidad que

⁸² FONTBONA, F; THOMSON, R; TRENC, E. Op. cit. pp. 106-108

Lautrec plasmó en sus primeras escenas de burdel. Por tanto, *Reservado en el Rat Mort* podría venir a representar la otra faceta oculta de la prostitución, mucho más edulcorada, ficticia y maquillada⁸³.

4.4. El mundo del circo como espectáculo.

Uno de los grandes espectáculos del siglo XIX fue el circo: combinaba extraordinarias acrobacias de gimnasia, animales domados para obedecer y entretener, payasos locos, un humor slapstick⁸⁴ atrevido y asombroso, excitación, control y caos. Por tanto, el circo era una poderosa arma de atracción de multitudes, tanto en los grandes espectáculos que se realizaban en las principales ciudades como en otros más pequeños que iban recorriendo las zonas rurales. En lo referente a la tradición francesa circense, el Cirque d'Été (1848) y el Cirque d'Hiver (1852) habían sido construidos de forma personalizada, eliminando los espejos y los candelabros propios del teatro para poder centrar toda la atención de los espectadores en el centro de la pista.

Durante esa época, los grandes hipódromos se habían convertido en la principal competencia de los circos, pero estos últimos habían caído ya en decadencia durante la etapa de madurez de Lautrec, quien retrató numerosas escenas de circo en el momento de mayor esplendor y prosperidad de este espectáculo. Como una parte importante de la industria del entretenimiento, al igual que ocurrió con los salones de baile, el circo apostaba tanto por la tradición como por la expectación y la innovación. En 1880, uno de los payasos más reconocidos era el inglés Billy Hayden, famoso por sus actuaciones con un cerdo negro. En 1887, Lautrec crea su obra ***En el Circo Fernando: Médrano con un cerdo*** (fig. 56),

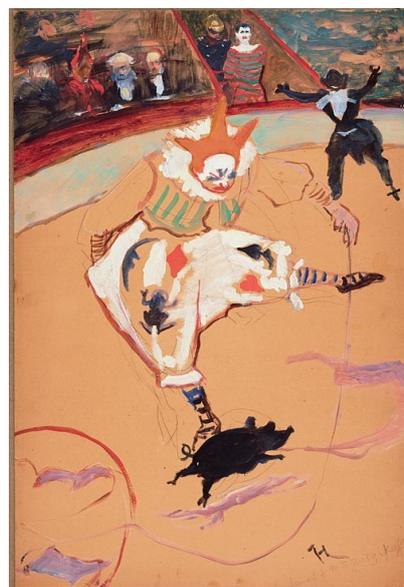


Fig. 56: *En el Circo Fernando, Médrano con un cerdo* (1887)

pintura muy viva y agitada en la que se muestra a Jérôme Médrano, payaso principal del Circo Fernando y que, seguramente, habría imitado las actuaciones de otros payasos más reconocidos para asegurarse el éxito.

83 NÉRET, G. Op. cit. pp. 180-182

84 Traducido como bufonada, payasada o “golpe y porrazo”, es un término inglés para referirse a un tipo de comedia caracterizada por presentar acciones exageradas de violencia física sin llegar a provocar dolor.

En cualquier caso, la temática del circo siempre estuvo muy presente en la mente de Toulouse-Lautrec, quien ya había conocido el mundo de los caballos en su infancia -un tipo de actividad aristocrática muy arraigada en su familia- y había sido llevado, sin lugar a dudas, al circo en algún momento de su niñez. Ya desde principios de 1880, cuando comenzó a tomar sus primeros pasos como artista bajo la tutela de su maestro Princeteau, Lautrec se había quedado fascinado por el gran circo y eran muy frecuentes sus escapadas al circo Fernando de Montmartre. En este entorno, Lautrec se sentía muy atraído por los personajes de este circo: caballos, jinetes, artistas de trapecio, malabaristas... En definitiva, todos aquéllos que dominaban su cuerpo y que lograban grandes peripecias, además de la torpeza y ridiculez de los payasos, con quienes se divertía y se sentía identificado por su propia miseria⁸⁵. Por aquel entonces, en el París de fin de siglo, el circo había ganado una profunda admiración y reconocimiento como forma de entretenimiento y como medio creativo, por lo que este espectáculo físico y visual atrajo también la atención de numerosos artistas. Así, quizás Lautrec no hubiese visto la obra de Degas *Miss La La en el Circo Fernando*, pero sí que era plenamente consciente de la extensión de la temática del circo entre pintores⁸⁶.

Asimismo, la temática del circo en la obra de Lautrec abarca dos fases y una tercera, esta última consistente en una agrupación de obras mucho más fluidas durante este periodo. Su primer grupo de obras circenses se produjo en un periodo relativamente corto, entre 1886 y 1888, al mismo tiempo que produjo sus obras de cabarets y otras con contenido más proletario y popular. Por tanto, esta temática se encuentra entre esos primeros motivos que Lautrec desarrolló para expresar su independencia creciente, eligiendo así para su obra temas y elementos propios de la ciudad moderna. En una de sus pinturas de entre 1886-1887, ***En los bastidores del circo*** (fig. 57), vemos la clara transición de una ejecución

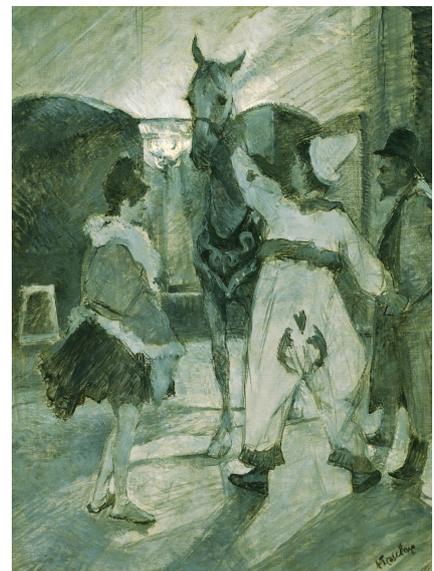


Fig. 57: *En los bastidores del circo* (1886-1887)

más convencional (propia de su etapa de aprendizaje en el estudio de Cormon) a una más dinámica e improvisada que desarrollará a finales de 1880. En esta obra, vemos en grisalla una captura de las bambalinas en la que un payaso acaricia a un caballo, al mismo tiempo que una joven artista y un hombre lúgubre observan la escena con detenimiento a ambos lados.

85 CARCAS CASTILLO, M. Op. cit. p. 676

86 THOMSON, R; et al. Op. cit. pp. 237-238

De esta manera, el tema del circo permitía al artista un tipo de arte que encajaba a la perfección con el estilo personal que comenzaba a desarrollar, con un color corriente y con un sentido del humor bastante travieso. A su vez, esta fuente de inspiración le valió para crear la que parece ser que fue su obra más ambiciosa y grande, y que hoy sólo podemos conocer a partir de fotografías de 1890 de las paredes de su estudio al encontrarse perdida o destruida. Según el testimonio de su amigo François Gauzi, Lautrec tuvo que subirse a una escalera muy alta para componer la obra e, incluso, las figuras, un payaso y un jinete a punto de saltar, estaban concebidas a una escala mucho mayor que la humana.

En 1888, en la primera gran exposición pública de Lautrec con el grupo modernista belga de Los XX, el pintor exhibió su obra monumental *Amazona en el Circo Fernando* (fig. 58). A través de su obra, Lautrec favoreció este circo bajo la dirección de Ferdinand Beert (afamado por su duro pero efectivo entrenamiento de caballos), que había consistido en una serie de carpas en la esquina entre la Rue des Martyrs y el boulevard de Rochechouart, y que, con el paso del tiempo, adquirió gran permanencia y fue trasladado a un edificio en 1878. A su vez, este circo ofrecía los usuales repertorios y actuaciones propias de este espectáculo -payasos, acróbatas, caballos domados-, pero al mismo tiempo ofrecía otro tipo de innovaciones para mantener el interés de sus espectadores. Por ejemplo, a principios de 1889, su director contrató a La Goulue para algunas de las actuaciones del circo, decisión que fue muy criticada al considerarse que la mala reputación de la bailarina podría poner en juego los valores familiares y pequeño-burgueses de este circo. Sin embargo, este tipo de decisiones, aun arriesgadas, eran muy frecuentes en la directiva de la industria de Montmartre⁸⁷. Así, Lautrec era un visitante muy frecuente de este circo, considerado el primero de carácter permanente en París, y conocía a la perfección cada uno de sus artistas e integrantes. Cada vez que lo visitaba, iba siempre acompañado de sus prismáticos y de su cuaderno de bocetos para tomar esbozos rápidos de lo que veía⁸⁸.

En cierta manera, esta obra cumplió los propósitos del pintor de crear piezas decorativas a gran escala, en concreto, cuando fue comprada por el Moulin Rouge nada más volver de la exposición de Bruselas y fue exhibida en el vestíbulo. Esta compra de Zidler no sólo confirmaba el amplio gusto del director de cabarets por todo tipo de espectáculos, sino que también atestiguaba su compromiso con la contemporaneidad y con las últimas innovaciones

87 *Ibidem*. pp. 238-239

88 *Overview Lautrec's At the circus: work in the ring*. Art Institute of Chicago, 1994 [consulta el 28-06-15] Disponible en: <http://www.artic.edu/aic/resources/resource/168>

artísticas como una de las extensiones y defensas del Moulin Rouge⁸⁹. La obra, con una perspectiva inusual como si fuese vista ligeramente desde abajo, representa cuatro acciones simultáneas: la jinete que galopa sobre el caballo en diagonal (quizás su íntima amiga Suzanne Valadon, que había sido trapeceista amateur), Ferdinand con el látigo en actitud autoritaria y elegantemente vestido, la platea que observa y dos payasos que entretienen en el lateral izquierdo, uno sobre un taburete y otro a ras del suelo. Mediante esta obra, Lautrec logra que el espectador dirija su mirada por toda la pista del circo, sin ningún punto central claro y dominante, evocando un tipo de movimiento y encuadre que, más que fotográfico, recuerda a un plano típico del cine. Siguiendo su estilo propio e inconfundible, el pintor coloca a su gusto figuras recortadas sin piedad en los bordes, como si se tratara de un símbolo de la fragmentación y disparidad de perspectivas de la vida moderna⁹⁰. Por otro lado, es preciso señalar la importancia de estas figuras en movimiento, al igual que ocurre en las escenas de caza o baile, por ejemplo, cuya insistencia va estrechamente ligada a sus limitaciones físicas y al simple placer que sentía mediante la observación de estas escenas como alternativa⁹¹.



Fig. 58: *Amazona en el Circo Fernando* (1888)

Asimismo, en la obra se puede apreciar cierta lectura y carga sexual: La jinete, muy maquillada sobre el caballo, se encuentra sentada en el sillín y con la falda muy levantada, hasta el punto de que su cuerpo queda al descubierto hasta las caderas. A su vez, cabe destacar que todo el público de las gradas es masculino, Ferdinand, con ojos saltones, muestra una actitud bastante dominante y el caballo muestra por detrás sus genitales. Por esta razón, además de lo sugerente que resultaba para el público masculino la escasa vestimenta de las jinetes a la hora de realizar las acrobacias, también hay que señalar la posible relación de la

89 HELLER, R. Op. cit. pp. 59-60

90 AFANADOR, L. Op. cit. pp. 28-29

91 CARCAS CASTILLO, M. Op. cit. p. 692

obra con la literatura contemporánea, en la que se narra cierta naturaleza erótica entre la jinete y su caballo⁹².

Así, numerosos pintores como Lautrec, Anquetin o Zandomeneghi, además de mostrar la cara jovial y entretenida del circo, también mostraron la faceta más agresiva, grotesca, cruel y fantástica de los payasos a través de sus obras. No obstante, no todas las imágenes del circo de la primera etapa del artista tienden a ser caricaturescas, y un claro ejemplo es **Trapecista del Circo Fernando** o **En el circo: trapecista** (fig. 59 y 60). Esta última, boceto visto desde abajo en escorzo, muestra una imagen muy naturalista de la joven sobre lo alto del trapecio y, tanto si fue concebida como una obra individual o fue un estudio para otra obra más compleja, lo cierto es que esta obra tiene la esencia de algo más presenciado que ingeniosamente improvisado. La fascinación de Lautrec por el circo continuó, pero no de la misma manera que a finales de 1880, cuando el Circo Fernando se convirtió en su fuente principal con cierto tono caricaturesco y, ya en 1890, esta temática se convirtió en algo más bien esporádico a lo largo de su obra. Por ejemplo, a mitad de la década y en pleno desarrollo de sus escenas de cabaret, la ya mencionada payasa Cha-U-Kao apareció en algunas de sus obras, algunas disparatadas y extraordinarias, aunque nunca la llegó a representar desempeñando su oficio.



Fig. 59: *Trapecista del Circo Fernando* (1887-1888)

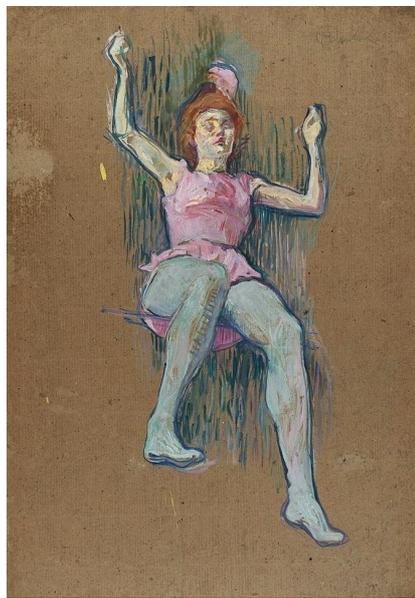


Fig. 60: *En el circo, trapecista* (1887-1888)

Años después, en 1899, algunas imágenes de artistas de circo resurgieron en la imaginación y creatividad del pintor en un momento de gran dificultad personal, justo cuando éste había sido hospitalizado a la fuerza debido a su comportamiento y alcoholismo totalmente

92 THOMSON, R; et al. Op. cit. p. 239

descontrolado. Así, en un entorno poco esperanzador como una clínica para enfermos mentales, sus recuerdos del circo le valieron para la realización de algunas de las mejores obras de su etapa final. El pintor, desesperado por demostrar su mejoría, echó mano de su memoria al no tener modelos delante y, con pocos lápices de colores, creó una serie de 39 dibujos, *En el circo*, que puede resultar excesivamente elaborada para su estilo, pero cuya única finalidad era su puesta en libertad. De esta forma, el dictamen de los médicos fue positivo en líneas generales: “se ha conseguido una mejoría psíquica y espiritual... Ya no se aprecia ningún síntoma de delirium. Los signos de intoxicación han desaparecido, exceptuando algún pequeño temblor”⁹³.

A pesar de su maestría, estos dibujos son completamente inusuales a todo lo que había hecho con anterioridad, incluso sabiendo que ésta era una de las temáticas preferidas de su juventud: el sombreado tan acentuado y su esfuerzo no siempre exitoso por hacer las proporciones adecuadas, por ejemplo, eran algunas de las características de estos dibujos en los que aparecían payasos y animales frente a plateas vacías. Dejando a un lado esta precisión tan marcada que no es propia en su obra, algo forzada y maquillada, estos dibujos proyectan el desorden de su vida tambaleante, su tristeza, su tensión y melancolía⁹⁴. En gran parte, muchos de los dibujos de esta serie presentan características que resultan extremadamente irreales, ejecutados con tal ilógica que serían muy pocos los circos reales que presentarían a este tipo de artistas ensayando y mostrando sus trucos.

El carácter extraño y problemático de esta serie ha hecho que numerosos críticos y observadores hayan buscado una justificación y respuesta a estas obras: en primer lugar, éstas fueron realizadas de pura memoria, sin ningún dibujo o boceto preliminar del tema para basarse, lo que explica las proporciones antinaturales en sus figuras humanas y animales, además del tratamiento incoherente del espacio. En segundo lugar, la otra explicación se debe a la grave situación nerviosa que afrontaba el pintor en ese año, cuestión que provocaba, al mismo tiempo, esas distorsiones en su obra y que su maestría en el tratamiento de las figuras y del espacio apenas pudiera ser percibida. Sin embargo, resultaría igualmente erróneo considerar todos estos cambios como algo completamente ajeno a un propósito artístico intencionado, lo que hace que estas obras de su etapa final adquieran una mayor importancia y un sentido mucho más enigmático⁹⁵.

93 AFANADOR, L. Op. cit. p. 67

94 MATTHIAS, A. Op. cit. pp. 82-84

95 DENVIR, B. Op. cit. pp. 51-52

Como una especie de unión con las obras circenses que había producido doce años antes, estas obras evocan un mundo fantasioso que nada tiene que ver con los cabarets o prostíbulos. Así, esto es debido a que, a diferencia de cualquier otra temática, ésta hunde sus raíces en su niñez y adolescencia: “el circo conjuraba un mundo como el de los cuentos de hadas o *Los viajes de Gulliver*, en los que nada se asemeja o recuerda a la vida ordinaria”⁹⁶. A través de esta serie, Lautrec representa directores de circo, bailarinas, jinetes, caballos, perros y monos, además de escenas de comedia y habilidad. De nuevo, aparecen algunos matices de carácter erótico, como en *En el circo: jinete* (fig. 61), en la que la figura femenina de montura azul aparece sobre un caballo excesivamente desproporcionado. Otro caso similar es *En el circo: el bis* (fig. 62), en donde aparece un payaso vestido de amarillo que se arrodilla para suplicarle a una bailarina con un tocador, justo antes de que ésta cruce sus brazos implacablemente sobre su escote.



Fig. 61: *En el circo, jinete* (1899)



Fig. 62: *En el circo, el bis* (1899)

Por un lado, en muchos otros, los caballos parecen más de raza percherón que de las razas más esbeltas propias de este espectáculo, representando animales musculosos, atados con cintas y con las colas cortadas, un tipo de castración decorativa. Como en *En el circo: el ring* (fig. 63) o *En el circo: el ensayo* (fig. 64), Lautrec dibuja caballos con pelaje oscuro y presencia algo siniestra e inquietante, en los que su peso masivo se sobrepone a las figuras ligeras y delgadas de las jinetes femeninas. Además, en la primera obra cabe destacar, sobre todo, como ésta parece una instantánea del circo tomada en vivo y en directo, a pesar de que Lautrec sólo tenía a su disposición sus recuerdos. De esta manera, el pintor logra capturar y congelar un momento concreto de la actuación circense para después cortar la imagen como si se tratara

⁹⁶ THOMSON, R; et al. Op. cit. p. 240

de una fotografía⁹⁷.



Fig. 63: *En el circo, el ring* (1899)



Fig. 64: *En el circo, el ensayo* (1899)

Por otro lado, algunos de los dibujos más tardíos representan a animales que son o han sido entrenados, lo que, a primera vista, parece completamente propio de las escenas de circo. Sin embargo, la rareza se encuentra en que los animales de Lautrec parecen tener casi un carácter atormentado y de pesadilla, como si se tratara al mismo tiempo la preocupación del control humano sobre las fuerzas animales: mediante el entrenamiento, las normas, las repeticiones y, si es necesario, mediante la fuerza, por lo que es muy frecuente la presencia del látigo en las figuras humanas. Ejemplos de ello son *En el circo: caballo encabritado* (fig. 65) o *En el circo: el entrenador de perros* (fig. 66). En obras como *En el circo: el jinete* o la anterior, por ejemplo, se proyecta una alegría artificial, mediante la cual se pretende enmascarar de forma sutil una restricción humana inadecuada.



Fig. 65: *En el circo, caballo encabritado* (1899)



Fig. 66: *En el circo, el entrenador de perros* (1899)

97 Overview Lautrec's *At the circus: work in the ring*. Art Institute of Chicago, 1994 [consulta el 28-06-15] Disponible en: <http://www.artic.edu/aic/resources/resource/168>

Asimismo, estos dibujos representan los últimos productos de su fantasía. En ningún otro lugar de la obra de Lautrec, o, por lo menos, no hasta tal punto, hay tanto de grotesco, distorsionado y siniestro. Así, este tipo de obras esconden algo horrible en la solemnidad lúgubre del acto de montar en sí y en sus caballos monstruosos, que son perseguidos por payasos amenazantes. A menudo, parece que, de forma llamativa, las características tan extremadamente rígidas de la obra lograran sacudir a las figuras, como si se tratase de una bailarina que gira sobre sí misma tan rápido que parece que se encuentra quieta. Casi de forma inevitable, uno no puede detenerse en profundidad en esta serie sin recordar, en cierto modo, las visiones alucinatorias de algunos de los mejores grabados de Goya⁹⁸.

Por otro lado, en *En el circo: pony entrenado y babuino* (fig. 67), Lautrec representa a un payaso con sombrero alto junto con estos dos animales, cuyo traje voluminoso y maquillaje cargado logran deshumanizar su figura. El pintor, de forma metafórica, quiere asociar al payaso con el resto de animales del circo como uno más, que también debe ser entrenado para actuar y para realizar trucos fuera de su condición natural. En definitiva, si la serie del circo de Lautrec de 1899 trata sobre el entrenamiento, la disciplina y la obligación a los animales yendo en contra de sus instintos para agradar a sus amos es, al mismo tiempo, la narración de la mala situación que estaba atravesando el pintor. Del mismo modo, Lautrec estaba siendo forzado a controlar sus urgencias y necesidades, por lo que esta serie de dibujos se convirtió en una actuación calculada para lograr su liberación de la institución mental. Acerca del juicio de los médicos Lautrec se burla amargamente: “esa gente tiene la opinión de que tanto los enfermos como las enfermedades están hechos para ellos [...] He sido yo quien ha comprado mi libertad con mis dibujos”⁹⁹. Como una metáfora perfecta de su psicología, este conjunto de obras le valió para articular tanto sus propios traumas y luchas como sus conflictos pictóricos internos.



Fig. 67: *En el circo, pony entrenado y babuino* (1899)

98 DENVIR, B. Op. cit. p. 53

99 NÉRET, G. Op. cit. p. 178

5. CONCLUSIÓN

La renovación en la obra de Toulouse-Lautrec, revolucionaria y adelantada a su tiempo, no sólo es debida a los motivos que representa, sino a la manera en que plasma su arte. Éste, vibrante, enérgico, audaz y, en ocasiones, caricaturesco, refleja una mirada del artista nada crítica o juiciosa hacia lo retratado, limitándose a reproducir con naturalidad y veracidad la realidad de su época. Ajeno a los convencionalismos y tópicos en el arte, encontramos representaciones casi fotográficas, como si se tratara de un cronista, de aquellos espacios y personalidades que formaron parte de la época en la que vivió y en la que se vio inmerso hasta el exceso. De esta manera, Montmartre se convierte en un elemento primordial en la vida y obra del artista: no solo como fuente de inspiración para su arte, sino como fuente de alimentación del propio artista. Por tanto, su residencia en Montmartre supuso la clave para el florecimiento de su arte, así como una oportunidad para situar ante la mirada del pintor los escenarios y los personajes idóneos para componer sus obras.

Asimismo, las cuatro temáticas principales que se abordan en el trabajo experimentaron un desarrollo absoluto y fueron consecuencia directa de su residencia en Montmartre, una vez que el artista se había desligado del ambiente aristocrático y excesivamente rígido que reinaba en su familia. De este modo, la correlación entre los temas tratados se produce bajo un mismo hilo conductor evidenciado: la temática de la noche. En cada uno de los casos, se pueden apreciar similitudes en los personajes que protagonizan sus obras (que muchas veces son los mismos), una conexión más que lógica con el mundo del ocio y del entretenimiento y, por encima de todo, un mismo tratamiento psicológico de sus personajes: algunos se mueven entre la intensidad, lo desenfrenado y la satisfacción del momento, mientras que otros no expresan más que la soledad, la incomprensión y el hastío una vez que la noche ha llegado a su fin.

Por último, no podemos olvidar que, de esta manera, sus obras se convirtieron en un perfecto testimonio de la vida cultural nocturna del París de finales del siglo XX, obras gracias a las que muchos de los personajes que las protagonizaron lograron pasar a la posteridad mediante el legado artístico de Lautrec. Al mismo tiempo, la mirada comprensiva, bondadosa y carente de juicios de Lautrec se debe a la relación tan estrecha que muchas veces establecía con los retratados que figuraban en sus escenas de cabarets, carteles, prostíbulos y circos. En

definitiva, entre la vida y la obra de Toulouse-Lautrec se produjo una perfecta simbiosis: los ambientes nocturnos de Montmartre como fuente inagotable y audaz para su arte, al mismo tiempo que el escenario perfecto para el estímulo, el crecimiento y la decadencia final del artista.

6. BIBLIOGRAFÍA

AFANADOR, Luis Fernando. *Henri de Toulouse-Lautrec: la obsesión por la belleza*. Barcelona: Tayrona, 2007

CARCAS CASTILLO, María Rosario. *El alcohol entre la vida y la obra de Toulouse-Lautrec*. Dirigida por Ana Cristina de Pablo Elvira. Tesis doctoral inédita. Universidad de Zaragoza, facultad de psicología y sociología, 2012

DENVIR, Bernard. *Toulouse-Lautrec. 170 illustrations, 31 in color*. London: Thames and Hudson, 1991

FONTBONA, Francesc; THOMSON, Richard; TRENC, Eliseu. *Toulouse-Lautrec y el cartel de la Belle Époque: colección Musée d'Ixelles*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005

HARRIS, Nathaniel. *Toulouse-Lautrec: vida y obras*. Madrid: A. Asppan S.L, 1997

HELLER, Reinhold. *Toulouse-Lautrec: the soul of Montmartre*. New York: Prestel, 1997

JULIEN, Édouard. *Toulouse-Lautrec: Moulin Rouge y cabarets*. Barcelona: Gustavo Gili S.A, 1989

KOUTSOMALLIS, Kyriakos. *Henri de Toulouse-Lautrec: woman as myth (exhibition catalogue)*. Turin: Umberto Allemandi, 2001

MATTHIAS, Arnold. *Henri de Toulouse-Lautrec: el teatro de la vida*. Köln: Taschen, 1990

MILNER, Frank. *Toulouse-Lautrec*. Madrid: Libsa, 1992

NÉRET, Gilles. *Henri de Toulouse-Lautrec: 1864-1901*. Colonia: Taschen, 2009

THOMSON, Richard; DENNIS CATE, Philip; WEAVER CHAPIN, Mary; COMAN, Florence. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Princeton University: National Gallery of Art Princeton University, 2006

VV. AA. *Toulouse-Lautrec. De Albi y de otras colecciones* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 1996

Recursos en red.

Henri de Toulouse-Lautrec: Jane Avril bailando. Musée d'Orsay, 2006. [consulta el 28-06-15]

Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/jane-avril-bailando-9316.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=be94b68d9f

Henri de Toulouse-Lautrec: la payasa Cha-U-Kao. Musée d'Orsay, 2006. [consulta el 28-06-15]

Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/la-payasa-cha-u-kao-3244.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=97464226a0

Henri de Toulouse-Lautrec: sola. Musée d'Orsay, 2006. [consulta el 28-06-15] Disponible en:

http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/sola-10961.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=3610be78eb

Overview Lautrec's At the circus: work in the ring. Art Institute of Chicago, 1994 [consulta el 28-06-15] Disponible en: <http://www.artic.edu/aic/resources/resource/168>