

H ENRI TOULOUSE-LAUTREC ENRI TOULOUSE-LAUTREC ENRI TOULOUSE-LAUTREC

RETRATO DE LA BELLE ÉPOQUE

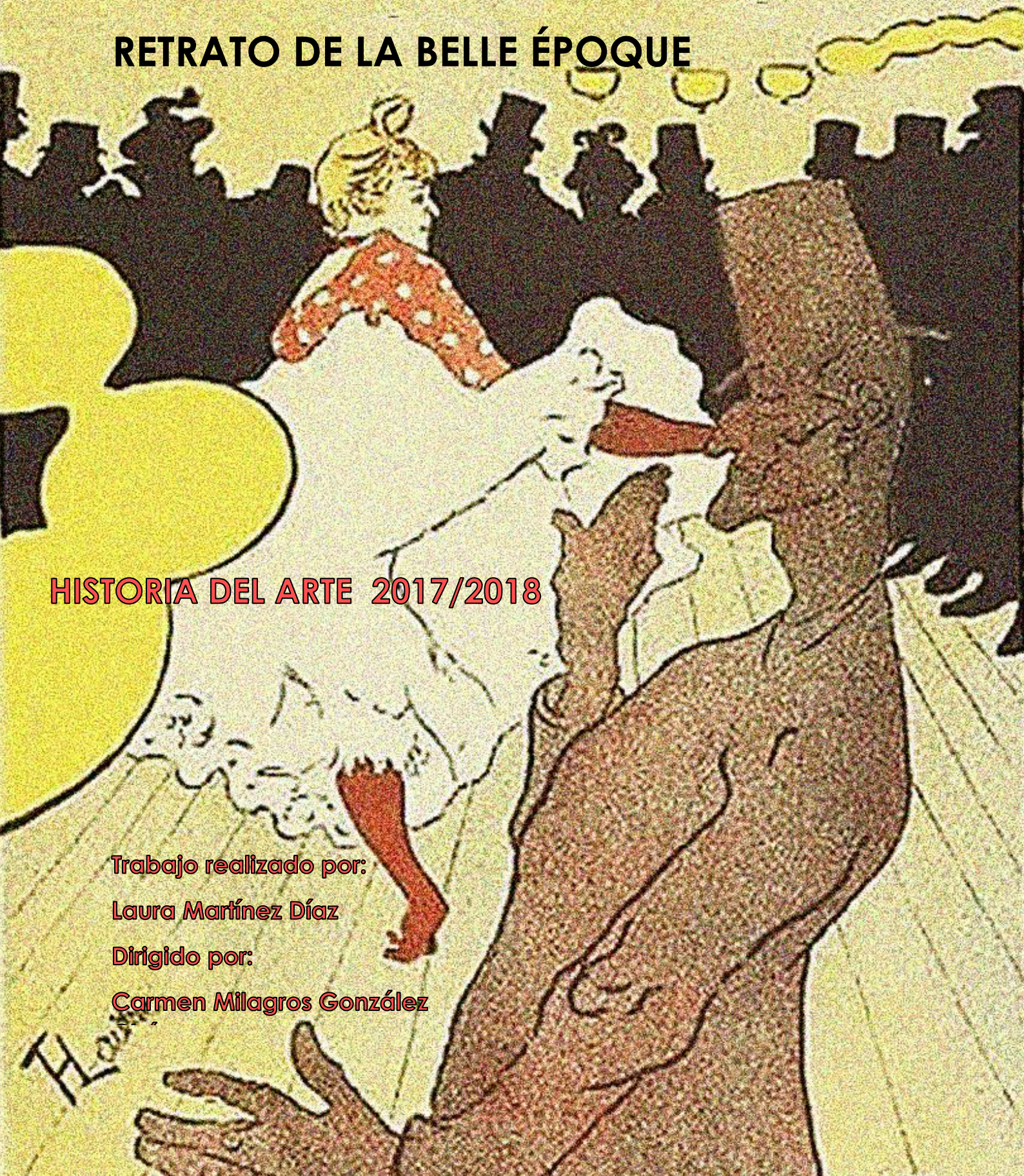
HISTORIA DEL ARTE 2017/2018

Trabajo realizado por:

Laura Martínez Díaz

Dirigido por:

Carmen Milagros González



ÍNDICE:

1. Introducción.....	pp.2-3
2. Plan de trabajo.....	pp.4-6
3. Desarrollo y análisis.....	pp.6-49
3.1 Toulouse-Lautrec, pintor/ grabador/ cartelista de la vida moderna.....	pp.6-10
3.2 El cartel como ilustración de una época.....	pp.10-14
3.3 Toulouse-Lautrec, el maestro del cartel.....	pp.15-49
3.3.1 El mundo de la noche.....	pp.17-34
3.3.1.1 Los locales de moda (Montmartre):	pp.17-34
3.3.1.2 Las “estrellas” de la noche parisina.....	pp.25-34
3.3.2 Los carteles del mundo de la cultura	pp.34-46
3.3.2.1 Publicaciones.....	pp.34-43
3.3.2.2 Carteles de exposiciones.....	pp.43-46
3.3.3 Carteles sobre las últimas novedades.....	pp.46-49
4. Conclusión.....	pp.50-51
5. Bibliografía.....	pp.51-52

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XIX Montmartre era el centro de la vida parisina, un barrio lleno de luz y color, inspiración para los artistas de la época, que se reunían en las tabernas, café conciertos, teatros, cabarets y lugares de moda del mundo de la noche. Un ambiente caracterizado por la diversión, la alegría, el desfase y baile, pero a la vez por la prostitución y la “degeneración”. Un barrio con una actividad nocturna que se mezcla de forma ineludible con la efervescente actividad cultural. Artistas como Manet, Renoir, Van Gogh o Toulouse-Lautrec vivieron y pasearon por sus calles.

Lautrec fue un artista que, liberado de cargas económicas por su origen noble, pudo desarrollar un arte diferente, único y experimental, lejos de las normas impuestas por la academia. Nos muestra las noches de diversión, de circo, de conciertos, de teatros y de prostitución, el mundo que le rodeaba y que le entusiasmaba. Su segunda familia, sus amigos y confidentes se encontraban dentro de este entorno mágico, bohemio y singular.

Estos no son los únicos elementos que motivan la obra del autor, como veremos a continuación también lo hace el mundo de la cultura, es decir, la prensa, las revistas de arte, los libros, las exposiciones y el teatro que son parte de su producción artística, y que en ocasiones, puede verse eclipsada por las luces deslumbrantes o por la morbosidad de los cabarets y burdeles.

Al igual que sus bocetos y cuadros al óleo, sus litografías y carteles hacen de este pintor, un artista completo interesado por las innovaciones técnicas de su época.

En el siguiente trabajo analizaremos la figura de Toulouse-Lautrec, no solo como artista de la noche, sino como un pintor cronista de su época, mostrando que con las innovaciones y experimentaciones en el mundo de la litografía y la cartelería, consiguió retratar a la perfección el barrio de Montmartre y la vida parisina, siendo considerado, por tanto, como el cronista de la *Belle Époque*.

A raíz de lo expuesto, hemos planteado una serie de objetivos:

- La reivindicación de la figura de Toulouse-Lautrec como padre del cartel moderno.
- Mostrar que los carteles se convierten en uno de los principales vehículos de comunicación e información.
- Destacar la importancia de este artista para la historia del cartel, influyendo en figuras claves de la vanguardia.

2. PLAN DE TRABAJO

En un primer momento, el objetivo de este trabajo era explorar la obra de Henri de Toulouse-Lautrec a través de una serie de cuadros que se relacionarían entre sí a través de un hilo conductor, el mundo de la noche. El elemento inicial que atrajo nuestra atención sobre este artista, fue el estudio de su figura en una de las asignaturas impartidas dentro del grado de Historia del Arte. Finalmente, este tema no prosperó a causa de la gran cantidad de trabajos que han estudiado este aspecto icónico del pintor. Pero partiendo de esta idea y las recomendaciones de la profesora finalmente acotamos el campo de estudio a un aspecto destacado, pero menos estudiado de su obra, los carteles, centrándonos en ellos como reflejo de la vida nocturna de Montmartre.

A medida que fuimos seleccionando y analizando los diferentes carteles de la producción de Lautrec fuimos conscientes de la gran cantidad de información que ellos nos aportan, no solo del mundo de la noche en relación a los locales nocturnos y los personajes que actuaban en ellos, sino de las exposiciones en las que participó, las revistas y libros que se publicaban en la época, los negocios florecientes... por ello decidimos ampliar el limitado marco del mundo nocturno, para poder demostrar como los carteles de Lautrec son una fiel representación de la sociedad en la que vivió.

Para la realización de este trabajo hemos decidido dividirlo en tres puntos, el primero, “Toulouse-Lautrec, pintor/grabador/cartelista de la vida moderna”, en el cual introducimos la figura del artista, haciendo hincapié en determinados elementos necesarios para la comprensión de su arte, pero a la vez sin ahondar en aspectos triviales de su vida. Posteriormente procedemos al segundo punto “El cartel como ilustración de una época”, hemos creído necesario realizar un acercamiento a las circunstancias, contexto y elementos que rodean al cartel en su concepción como elemento artístico y que llevan a la consideración de Lautrec como maestro del cartel, marcando un antes y un después en este sector. Por último, el apartado destinado al desarrollo bajo el título : “Toulouse-Lautrec el maestro del cartel”, donde hablamos de Lautrec como cartelista para introducirnos en el análisis de sus carteles, estos desglosados en tres puntos relacionados con la temática de las litografías, “El mundo de la noche”, dividido a su vez en dos, “Los locales de moda (Montmartre)” y “Las estrellas de la noche parisina”,

para después pasar a “El mundo de la cultura”, dentro del cual encontramos las “publicaciones” y “exposiciones”. Finalmente, el apartado de “Los carteles de las últimas innovaciones” con aquellas litografías relacionadas con inventos, comercios novedosos y avances que se producen en esta época. Este análisis se centra en la relación de los mismos con la sociedad, dejando en un segundo lugar aspectos como los técnicos, redundantes en muchas de las obras comentadas.

Hemos decidido realizar un análisis descriptivo, iconográfico, y por supuesto, social de los carteles de Lautrec demostrando así la gran cantidad de datos que nos aportan para comprender determinados elementos de la vida cultural de París. Asimismo, es importante mencionar que nos encontramos ante un trabajo dedicado a la recopilación bibliográfica, alejándose por tanto del concepto de trabajo de investigación.

Para la elaboración del trabajo ha sido necesario la estructuración de una serie de pasos claves. Una vez seleccionado el tema y acotado el campo de estudio procedemos a delimitar y diseñar las ideas del índice, que nos orientará con respecto a la estructura, así como a la realización del siguiente paso, la recopilación bibliográfica.

En cuanto a la bibliografía consultada cobra gran importancia las monografías, como *Lautrec por Lautrec* realizado por PH. Husman y M.G. Dortu, así como dos monografías con el mismo nombre, *Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901*, una realizada por Arnold y otra por Néret, ambas de gran importancia para la realización del trabajo. Entre estas obras también incluimos el escrito de Juan Manuel Bonet para el Mundo, que tiene como título el nombre del artista, *Toulouse-Lautrec*.

Por otra parte, fue necesario recurrir a los diferentes textos dedicados a la obra gráfica del artista, destacando el libro de Götz Adriani, *Toulouse-Lautrec Obra gráfica completa*, así como *Toulouse-Lautrec* de François Le Targat. Y una serie gráfica dedicada exclusivamente al cartel, *The posters of Toulouse-Lautrec*, por Eduard Julien.

Una de las fuentes de inspiración más destacadas para la realización de este trabajo, son los catálogos realizados para diferentes exposiciones, dentro de las cuales señalamos dos: *Toulouse-Lautrec de Albi y de otras colecciones*, un catálogo realizado por la Fundación Juan Mach en 1996 y el realizado por la Fundación Mafre Vida en el 2005, *Toulouse-Lautrec y el cartel de la Belle Époque*, un catálogo clave para la realización de este trabajo, como la consulta del catálogo de la última exposición del Thyssen, *Picasso Lautrec 2017*.

Por último, para la recopilación de más información acudimos a otras plataformas como el punto Q de la Universidad de La Laguna, obteniendo el artículo *Rediscovering Henri de Toulouse-Lautrec's "At the Moulin Rouge"* de R. Heller y a través del préstamo interbibliotecario *Toulouse-Lautrec: Moulin Rouge y cabarets* de E. Julien.

3.DESARROLLO Y ANÁLISIS.

3.1. TOULOUSE-LAUTREC, PINTOR/GRABADOR/CARTELISTA DE LA VIDA MODERNA

Nacido en el seno de una familia aristocrática el 24 de noviembre 1864, Henri de Toulouse-Lautrec es un personaje único, y como no podía ser de otra forma, su arte también lo es. Su estilo artístico destaca por dotar de gran importancia al uso de la línea, inspirándose en artistas como Degas, así como por la huella que la estampa japonesa deja en sus composiciones. Todos estos elementos conllevan a la reducción de las formas, la forma esencial y, por lo tanto, a un estilo completamente individual que no se puede clasificar dentro de ninguno de los movimientos artísticos del momento. Todas estas características y el retrato de la vida de su época de manera fiel y la captación de la esencia del individuo han puesto el nombre de Lautrec dentro de la Historia del Arte.

Pese a su fama y a su legendaria pequeñez corporal, Henri de Toulouse-Lautrec sigue siendo un gran desconocido. En la mente del público está solamente aquel enano que Hollywood resucitó para la pantalla, el famoso pintor de carteles que llenó de color los bulevares parisinos de la Belle époque. Un predecesor, por tanto, del moderno cartel publicitario. (...) Estamos ante un genio renovador de la pintura. (...) Lautrec es un paparazzo con al lápiz; ha logrado superar la fotografía, que irrumpía con fuerza en aquella época, en la representación de todas las cosas interesantes y vibrantes de la vida (Néret 2009: 7).

Federico Fellini dijo lo siguiente sobre Henri:

«... este aristócrata despreciaba el mundo ideal y sano, y creía que las flores más bellas y puras crecen en terrenos yernos y en las escombreras. Le gustaban los hombres y amaba a las mujeres, la gente auténtica, los curtidos

por la vida y los heridos del alma. Despreciaba a las muñecas con maquillaje ya que odiaba la santidad aparente y el artificio más que cualquier otro vicio. Era sencillo y auténtico, magnífico en su fealdad...» (Néret 2009: 7).

Es inevitable estudiar a este artista, igual que a otros de su época, como Gauguin y Cézanne, como impulsor del siglo XX, de las vanguardias y de personas que romperán con todo, que marcarán un antes y un después en el arte. Y, es que él, es un referente para artistas como Picasso, Juan Gris, Marcel Duchamp, e incluso Salvador Dalí. Todos estos artistas vieron en sus obras y sus propuestas artísticas un ejemplo a seguir. Hablamos de un pintor que, a pesar del rechazo, tanto a su trabajo, como a su persona, supo seguir adelante y sorprender al mundo con un arte verdaderamente único, que, en tal solo treinta y siete años de vida, le lleva a ser recordado para la eternidad.

Baudelaire le adjudica el término de “pintor de la vida moderna”, y es que Lautrec representa en su obra el mundo que rodeaba al artista de la época. Los barrios, los lugares de alterne, los teatros, los personajes de la noche, tanto dentro como fuera del escenario. Nos acerca a ese lugar, a ese momento en el que desearíamos sumergirnos, y nos contagia ese ambiente de diversión, pero a la vez solitario.

A pesar de pertenecer a una familia noble en Toulouse, Lautrec no comparte ese estilo de vida, donde comienza sus pinturas con obras de cacería y representando los caballos que tanto le apasionan. La protección de su madre se vuelve demasiado asfixiante para el enfermo artista, que intentando huir de ese mundo, decide trasladarse a París y dedicarse a la pintura. Allí conocerá a los pintores impresionistas, como Degas, Renoir y Monet, inspirándose especialmente en Degas para sus obras, tanto en la temática de las mismas como en la técnica.

Sus amigos lo describen como una persona con gran carácter, era descomedido, divertido, con originales juegos de palabras, no se cortaba ante los demás e impresionaba y divertía a los que tenía a su alrededor. Hablaba de una forma más trivial, alejada de su educación aristocrática; era capaz de destacar los aspectos cómicos de un hecho que aparentemente no lo era, como, por ejemplo, de su propia deformidad. Posee un espíritu irónico y hasta autoirónico, llegando a caricaturizarse y disfrazarse con frecuencia.



Fotografías de Lautrec

Lautrec destaca por ser un excelente pintor, con una técnica rápida, una pincelada suelta y contornos marcados, y como cartelista, siendo el padre del cartel moderno, haciendo uso de superficies planas, colores contrastados, diseños simplificados con inspiración japonesa, innovaciones técnicas y la perfecta inserción del texto dentro del propio cartel. Sus carteles son un ejemplo claro de la vida moderna, acercándonos mediante estos a la sociedad del momento. Es por ello por lo que hemos decidido dedicar este trabajo a estas obras, los carteles, que tanto han influido y marcado tanto en el diseño, en particular y en el mundo del arte, en general.

Seguramente, por ser un artista proveniente de una gran familia, y, por lo tanto, tener un sustento económico garantizado, Lautrec pudo desarrollar su verdadero arte, un arte, alejado de las direcciones del mercado artístico y los gustos de la crítica, a excepción de algunas pocas personas, como: Arsène Alexandre, Gustave Geffroy o Roger Marx. Lautrec luchó a contracorriente, siendo un inconformista y un excelente cronista de su época.

Gracias a él podemos conocer esos ambientes de diversión y relajación de la burguesía de la época, esos lugares que se nos habían ocultado, con un grado de “oscuridad” y “perversión”. El circo, el cabaret, los prostíbulos, los locales y las calles nocturnas son su fuente de inspiración. Estos establecimientos y sus protagonistas se han hecho un hueco en la historia de París gracias al pequeño, pero a la vez, gran Henri de Toulouse-Lautrec.

Pero esto no es todo, Lautrec hace uso de determinadas técnicas que hasta ahora no habían sido aceptadas como técnicas artísticas. Aparte de esto, encontramos una contraposición al arte reinante en el momento. A causa del surgimiento de la fotografía, la reproducción exacta del motivo queda desfasada. Él hace uso de la exageración de

rasgos, la soltura de los trazos, así como de la abstracción de los fondos, consiguiendo así una escena única y armónica, que capta la esencia del momento.

Su estilo de vida, dedicada al mundo de la noche, así como el consumo de alcohol y demás sustancias, van causando poco a poco la decadencia de nuestro artista. Su autodestrucción a causa de la bebida llegaba a puntos cada vez mayores, consiguiendo alejarlo de sus amigos que insistían vehementemente en que dejara este hábito. Su carácter se volvía cada vez más huraño y su vida cada vez más solitaria. Es en esta etapa donde se rodea de personas poco recomendables, que atraídos por su dinero pasan largas horas con el cartelista. Aparte de la enfermedad hereditaria que tanto le acomplejó durante su vida, lamentablemente se contagió de sífilis, enfermedad por la cual realiza viajes a la costa. Los grandes dolores no se calmaban con la anestesia con la que se le trataba, bebiendo cada vez más y más, lo que le hace ir destruyéndose a una mayor velocidad, y como no, la personalidad de aquel joven vivaz y divertido se transformó, en la de una persona insoportable de la que todo el mundo huye. La muerte le sorprende con 35 años, el 9 de septiembre de 1901.

Después de su muerte, la figura de Lautrec estuvo vapuleada por la crítica. Su madre dona su obra a la Bibliothèque Nationale de París, así como al Louvre y otras instituciones. Poco a poco los museos comienzan a adquirir cada vez más obras suyas y en 1922 se inaugura el museo con más obras de Lautrec, el Musée Toulouse-Lautrec en Albi.

Con los cerca de 600 cuadros, las 330 litografías, los 30 carteles y miles de dibujos y bocetos que Lautrec ha realizado a lo largo de su vida deja tras de sí una obra que también en lo referente a la cantidad resiste la comparación con los más famosos de sus contemporáneos. Cézanne y Van Gogh le superan en algunos puntos, pero está a la altura de Gauguin o Seurat. Su fama ha crecido desde entonces, y tiene numerosas seguidores y adeptos. Hay que destacar también su influencia sobre el joven Picasso quien se inspiró en él sobre todo en sus primeros años en París. Gustave Moreau (1826-1898), el gran pintor simbolista, aconsejaba a sus alumnos, ya se llamasen Matisse o Rouault, que observaran una figura de Lautrec que estaba «toda pintada en ajento». Sin él son inimaginables los grandes éxitos fauvistas posteriores, que utilizaron simplemente el color. Cada frivolidad de la que se le acusaba entonces es considerada ahora como un elemento esencial de su obra: su capacidad para

reconocer las cosas y las personas y transmitir esta impresión al espectador. La pintura de Lautrec es, principalmente, una pintura de sentimientos (Néret 2009: 189).

3.2. EL CARTEL COMO ILUSTRACIÓN DE UNA ÉPOCA.

Dentro de la obra de Lautrec, encontramos un elemento principal, que le hace destacar por encima de los demás artistas, el cartel, un arte que no volverá a ser lo mismo después de su muerte.

La función principal de un cartel es anunciar y comunicar. En el propio cartel se conecta tanto la imagen con el lenguaje como elementos comunicativos. Su diseño es de gran importancia, ya que tiene que atraer las miradas de los transeúntes, detenerlos, captar su atención el tiempo justo para que el mensaje sea recibido. Esto se convierte en una tarea complicada, si pensamos que en un primer momento eran colocados en “tablones de anuncios”, infestados de publicidad, debiendo el cartel destacar sobre el resto. Es importante distinguir la originalidad, la sencillez y claridad, así como el buen uso de la tipografía y la elección adecuada del color, para garantizar su éxito.

Los carteles tienen una gran importancia para el estudio sociológico, económico y cultural de una sociedad, ya que gracias a ellos conocemos las empresas anunciantes, así como los propios artículos de moda, el público al que se dirigen, los lugares de interés y de divertimento de la propia población.

En el siglo XV, en Europa se colgaban en los lugares públicos anuncios impresos, pero tendremos que esperar hasta principio del siglo XIX para encontrar el cartel tal y como hoy lo conocemos. Comienzan como boletines haciendo uso de cualquier tipografía. Los textos eran impresiones, mientras que las imágenes eran grabadas, por lo que era necesario un nuevo método por el cual imprimir a la vez, y en la misma superficie, tanto las imágenes, como el texto.

En la evolución técnica del cartel fue importante la creación de la litografía de la mano de Aloïs Senefelder, productor teatral, en 1776. A partir de ahora los artistas podrán realizar diseños más complejos y creativos, y la reproducción de los mismos será más económica, más rápida y se pueden realizar tiradas de mayor cantidad.

A causa de la imprenta, convertida en una gran industria en el siglo XIX, se pierde el carácter personal y delicado de los artesanos, y nos encontramos con unos

carteles más limpios y con una menor sensibilidad hacia el diseño. Sin embargo, destacamos algunos movimientos artísticos, como el *arts & crafts* en Inglaterra, que aboga por una vuelta a la Edad Media, una vuelta a los artesanos con trabajos interesantes en dicho ámbito.

Pero si queremos hablar de movimientos artísticos que hayan marcado la historia del cartel, no podemos olvidarnos del *art nouveau*, que compete a todas las artes, se impone un estilo de vida nuevo, de la rica y liberal clase burguesa. El gusto por los motivos serpenteantes, con una gran simbología, elementos orgánicos y destacada armonía, no solo lo vemos en la pintura, la arquitectura y en el resto de las artes, sino que también en la cartelería de la época.

Para poder entender la importancia del cartel publicitario como elemento artístico es necesario sumergirnos en los diferentes cambios tanto sociales como culturales que hacen de este formato, un elemento clave para la Francia de esta época.

Uno de los principales cambios en el estilo de vida de la población francesa se produce a partir de 1850, ya que en este año se fomenta el estilo vacacional en el que la población se traslada a la costa en busca de playa, sol y tranquilidad. Aquí el cartel juega un papel importante como recurso publicitario para promocionar lugares y locales. Se publicita un mundo apartado del ajetreo de las grandes ciudades como París. Todo esto es posible gracias a la inauguración de la línea ferroviaria que une la ciudad de París, con Lyon y Marsella. Este hecho conlleva las mejoras de los transportes públicos, así como de los establecimientos hoteleros que se disputan al viajero recurriendo a las técnicas publicitarias.

Igualmente, el nuevo modelo comercial de los grandes almacenes, un lugar delimitado donde se encuentran una gran cantidad de tiendas que compiten entre sí, a la hora de captar clientes, como pueden ser los almacenes *Bon Marché*, *Grands Magasins du Louvre*, etc. exige el diseño de anuncios que impulsen su rentabilidad.

Los cambios sociales y el aumento de consumo hacen que se doblen los sueldos de los trabajadores que, gracias a las nuevas condiciones sociolaborales, realizan más vida fuera de casa y, por tanto, aumenta exponencialmente el gasto en locales de ocio, como las cafeterías donde también se realizaban pequeñas actuaciones para entretener al público, así como el gasto en los circos, los teatros, cabarets, salones de bailes, ... Todos estos cambios en una sociedad cada vez más consumista requería de estrategias

publicitarias, de carteles que llamaran la atención del gran público, por lo que cada vez se requiere una técnica y un diseño más elaborado y el diseño de los mismos se convierte en una forma de vida para los artistas de la época.

Durante esta época, los carteles se colgaban en los diferentes bulevares y calles de París, por tanto, que la ciudad se encontraba repleta de arte que los viandantes podían contemplar libremente. Estos carteles promocionaban cualquier tipo de espectáculo u objetos, y se amontonaban en cada rincón posible, es por esto, por lo que finalmente se pone en funcionamiento una ley aprobada en 1881 en la cual se establece la limitación de la colocación de carteles publicitarios a espacios específicos destinados a dicho uso, para ello. Asimismo, para tener derecho a colgar la publicidad deseada en dichos lugares, era necesario el pago de un impuesto, cuyo pago sería identificado con la colocación de un sello en el mismo cartel. La cuantía de dicho impuesto tenía relación con el tamaño del cartel, causando la estandarización del formato. Todos estos acontecimientos ya mencionados llevan a la creación de revistas, exposición y demás elementos dedicados a la cartelería, y, por consiguiente, a la introducción en este campo de numerosos artistas (Le Coultre y Purvis 2003: 10).

Además, al ser el cartel un arte más cercano a la ciudadanía, el reconocimiento de los artistas que se dedican a ello se multiplica. La ciudad de París con dos millones de habitantes en 1890 se convierte en un gran mercado que demanda y difunde la fama de Lautrec, teniendo como consecuencias ante tanto público las diversas lecturas políticas de sus carteles.



A partir del decenio 1840-1850, el cartel cromolitográfico consiguió tener un estatuto, una fisionomía, pero no contaba todavía con un estilo, con un lenguaje específico: se encontraba demasiado relacionado o bien con la página tipográfica informativa que no había dejado de ser desde el siglo XVI, particularmente en los carteles de exposiciones universales y de corridas en España, o bien con la caricatura tal como aparecía en los periódicos, o bien en los cromos de la época (Fontbona , Thomson y Trenc, 2005: 41).

Figura 1. Cartel del Moulin Rouge de Jules Chéret

Se dice que el primer artista creador del lenguaje del cartel moderno es el francés Jules Chéret en 1860. En sus carteles ya mostraba el estilo de vida parisino, la vida nocturna de la burguesía, esto, más el gran colorido que se encontraba en sus creaciones litográficas acaba inspirando a otros artistas a experimentar con este soporte (Figura 1).

Otra de las contribuciones que se le atribuyen en parte a este artista, es la transformación de la concepción del cartel, como elemento exclusivamente promocional, a un objeto artístico en sí mismo.

En 1884 se organizó una exposición de carteles en la que participó junto a varios artistas en París, y en 1890, fue el primer artista en tener una en exclusiva.

Uno de los problemas que conllevó la concepción artística de estos carteles, es que el público de París esperaba ansioso la salida a calle de los mismos, arrancando de los paneles informativos los carteles de Chéret antes de que fueran vistos. Esto es un ejemplo que muestra la importancia que empieza a cobrar el cartel publicitario en el entorno urbano.

Otro de los artistas que sobresale en el campo de la cartelería en París es Eugène Grasset, que destaca por un estilo caracterizado en líneas de contorno negras y colores lisos, influenciado por el *art nouveau*. Como a él, sumamos a la lista de artistas al checoslovaco Alphonse Mucha y al belga Privat Livemont.

También es Pierre Bonnard con un anuncio de champña francés el que atrae a Toulouse-Lautrec al diseño de carteles, llegando a superar al famoso Chéret. La importancia de Lautrec en el mundo de la cartelería es fundamental, ya que, con solo 31 carteles, realizó una de las mayores aportaciones para considerar arte al cartel promocional (Figura 2).



Figura 2. Cartel Moulin Rouge, de Toulouse-Lautrec

Los carteles de Lautrec, destinados a las paredes de la ciudad- “el museo de la calle”-, y saludados con énfasis, ya en 1893, en las columnas de La Justice, por un crítico perspicaz como Gustave Greffroy, son incomparables, muy superiores a los de Jules Chéret, entonces en la cúspide de su fama (...). Con un medio de reproducción mecánica como la litografía, que le exigía pasar muchas y está claro que para él gratas horas en las imprentas, Lautrec logra hacer las obras maestras en que ha quedado apresado lo más leve del París de aquel tiempo, obras maestras que algunos amateurs pioneros, con visión de futuro, arrancaban de la pared cuando todavía estaban húmedos (Bonet 2005: 13).

Lautrec inspira a otros cartelistas posteriores, como podrán ser Théophile-Alexandre Steinlen al que conoce personalmente en el barrio parisino de Montmartre, mostrando en diferentes ocasiones su parecido con su inspiración (Figura 3).

Es después de la muerte del artista que nos acontece en este trabajo, cuando encontramos un debilitamiento de la cartelera en Francia.

Entre los artistas que tomaron el relevo, podemos encontrar a Leonetto Capiello, que se aleja del *art nouveau* y le da a los carteles un giro moderno, con carteles más limpios, pero sin olvidar las influencias de los grandes cartelistas.

En 1889 la estética del cartel europeo llega a los EEUU de la mano de artistas como Grasset, Aubrey Beardsley y Will Bradley, los británicos Dudley Hardy, William Nicholson y James Pryde, estos últimos con inspiraciones claramente visibles de Toulouse-Lautrec.

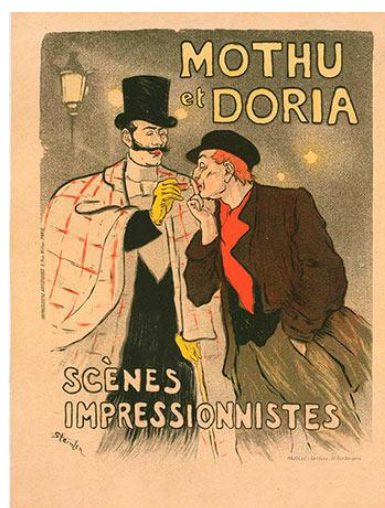


Figura 3. Cartel de Théophile-Alexandre Steinlen

3.3. TOULOUSE LAUTREC: EL MAESTRO DEL CARTEL

Lautrec ejerció su labor como cartelista durante la época de esplendor del cartel publicitario, es decir, durante la década de 1890, siendo considerada por algunos autores como Richard Thomson como la “época dorada”. La mayoría de sus creaciones relacionadas con el cartel fueron ejecutadas entre 1891-1896. Su labor en este sector fue inmensa, más si tenemos en cuenta que Lautrec revolucionó este campo realizando un total de treinta y tres carteles. Solo treinta carteles le fueron suficiente para incorporar su nombre a la historia de los artistas revolucionarios dedicados a este apartado del arte. Las contribuciones realizadas, como las innovaciones en el campo de la expresión, fueron entendidas y aceptadas desde el primer momento.

Para la realización de estos trabajos Lautrec hace uso de una técnica que ya tenía un siglo, la litografía, pero la moderniza haciendo uso de productos químicos. Nada queda al azar, investiga para encontrar el color exacto, la textura, el contorno, y así poder crear su obra maestra.

La función del cartel publicitario es muy clara, llamar la atención sobre el resto de publicidad que nos rodea, y para ello tiene que crear impacto en nuestra retina, en nuestra memoria. Lautrec para conseguir este efecto hace uso de dos elementos: el uso de una línea muy marcada que dibuja y delimita la figura, y el uso de colores planos y llamativos, ambas técnicas del cloisonismo. Es por esto por lo que Lautrec consigue llamar la atención del gran público, ya que une elementos técnicos de movimientos artísticos contemporáneos, a las necesidades plásticas del cartel, creando por tanto la conjunción perfecta, y, por consiguiente, ser el referente del cartel moderno (Fontbona et al, 2005: 26).

No son las únicas aportaciones que Lautrec realiza en sus creaciones, ya que realiza una técnica a base de punteado (*crachis*), que permite dotar a las litografías de una textura muy característica, como si fuera terciopelo.

Desde el punto formal, debemos destacar, como en su obra en general, la simplificación de la línea, que junto a los colores planos y regulares permiten la visibilidad y comprensión del cartel. Recurre al cloisonismo, como ya mencionamos en párrafos anteriores, presentando los contornos muy marcados de las figuras, estos en tonos negros, azules o incluso verdes, una técnica que llega a Lautrec a través de la

inspiración en las estampas japonesas. Todos estos recursos plásticos que usa Lautrec son diferentes estrategias comerciales.

Hay que tener en cuenta que estos carteles son encargados por una empresa o persona determinada para promocionar un producto, y lo más importante es que el cartel cumpla su función y que satisfaga al cliente. Así pues, el artista tiene que tener en consideración la opinión del demandante, limitando en muchos casos su acto creativo, a pesar de contar con un gran reconocimiento y libertad en su obra pictórica. En algunas ocasiones deberá competir con otros diseños de diferentes artistas para conseguir vender su propuesta.

Los motivos de su éxito son varios, como por ejemplo el gran interés por los temas tratados y el conocimiento de los mismos, para los que realiza numerosos bocetos y obras, así como las innovaciones técnicas que ya hemos comentado (Fontbona et al, 2005: 26).

Para analizar en profundidad los diferentes carteles de Lautrec hemos considerado adecuado la división de los carteles por temas, para poder analizar así, de una forma más concisa tanto el entorno, como el público al que se dirigió, bocetos preparatorios de las fuentes de inspiración, los personajes de la noche, de la cultura, del deporte... que conoció durante su vida.

Comenzaremos con los carteles de los lugares nocturnos de moda, de los cabarets y salones de baile, para continuar con la publicidad de las actuaciones protagonizadas por diferentes personajes que forman parte del círculo de amistades de Lautrec y acabar con la publicidad de exposiciones, publicaciones y con anuncios de avances tecnológicos de la época.

3.3.1. EL MUNDO DE LA NOCHE:

3.3.1.1 LOS LOCALES DE MODA (MONTMARTRE):

Lautrec se mueve en un mundo diferente, con el cual se siente identificado, el mundo de la bohemia, de los cabarets, de personajes cuanto menos curiosos y característicos del mundo de la noche, *sus compañeros de fatigas son literarios, pintores, actores, bailarines y prostitutas* (Néret 2009: 64). Este escenario tan peculiar por el que nuestro artista se mueve es el barrio de Montmartre.

Montmartre es un barrio donde se establece el epicentro de la cultura juvenil, una cultura en la que se manifiesta la decadencia social. Un lugar que de noche se transforma y acoge a la burguesía, que acude a locales de “lujuria” y “descontrol”, una burguesía hipócrita a la que Lautrec representa y critica.

Los locales de baile le fascinaban. Comenzó captando el colorido del «Elysée Montmatre»- los movimientos de los adictos a la diversión, en un estilo impresionista-para pasar después en los años 80, al salón de baile «Moulin de la Galette», un conocido y por mucho tiempo predilecto molino de viento en la Rue Lepic de Montmartre (Arnold 2001: 24).



Figura 4. Baile en el Moulin de la Galette” (1875 Renoir.

El popular establecimiento del Moulin de la Galette de Montmartre (Figura 4) ya había sido pintado por Renoir en 1877, reflejando no solo la atmósfera alegre de un local frecuentado por una clase social media baja, sino, sobre todo, el estudio de la multitud en movimiento bajo los efectos de la luz, donde podemos ver el jardín del propio establecimiento.

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 hay que abastecer los burdeles del barrio, sino también los del extranjero, ávidos de mujeres parisinas. De este tiempo era la trata de blancas, y el <Moulin Rouge> era su bolsa y mercado, bajo la apariencia de sala de

baile (Néret 2009: 64).



Figura 5. En el Moulin de la Galette 1889
Toulouse-Lautrec

Este mundo de prostitución y de trata de blancas está retratado a la perfección por la figura de Lautrec, y es que, a contraposición de la luz, el color, la felicidad y festividad que desprende la obra de Renoir, Lautrec nos muestra un lugar oscuro, con colores apagados.

(Figura 5) En la barra contemplamos un grupo de tres chicas sentadas, mirando a su alrededor, y según cree Félix Fénéon se encuentran bajos

los efectos del alcohol. Al lado de las mismas, podemos observar a un hombre que se ha especulado con la idea de que sea su proxeneta. Alrededor de ellas encontramos a los demás personajes que bailan al ritmo de la música del local. En ellos podemos ver a la gente que acudía con asiduidad al local: estudiantes, familias que vivían en la Butte, artistas bohemios... aparte de eso, debemos resaltar el uso de bombines entre determinadas personas del público, lo que muestra el creciente interés de la burguesía por estos locales. No podemos olvidar al “padre pudor” una figura de autoridad que vela por el respeto a las normas morales, perteneciente a la brigada de higiene social. Este personaje con el cinturón blanco, que dota de contraste a la composición, era capaz de paralizar un espectáculo hasta que las bailarinas se taparan el exceso de piel que quedaba a la vista de los espectadores. Una vez este abandonaba el local las propias muchachas se liberan.

La obra de Lautrec servirá de referente a Pablo Picasso (Calvo y Alarcó, 2017) que, en 1900, llega por primera vez a París y visita y respira la atmósfera de los café-chantants, reflejando a través de contrastes cromáticos y de personajes un tanto grotesco, la mundanidad de ciertos grupos sociales: la burguesía bailando aparentemente sin preocupaciones (Figura 6).



Figura 6. *Moulin de la Galette*, 1900 Picasso

Este no es el único local nocturno que Lautrec pinta, ya que posteriormente sus amigos, y personajes nocturnos del local, se trasladarán al famoso Moulin Rouge, que inspiraría una gran cantidad de obras, y carteles promocionales, obras que han colocado al cabaret en la historia de la vida bohemia de París, y de Francia.

El Moulin Rouge era uno de los lugares más transitados por el pintor, que conocía a la perfección y donde había retratado en numerosas ocasiones a los personajes que en él trabajaban. Ubicado en el número 50 del Boulevard de Chlichy, tenía como reclamo un enorme molino de madera que se alzaba en la entrada del establecimiento. Su interior estaba decorado por el pintor Willette y constaba de lámparas de gas, que el propio Lautrec incluye en su diseño, así como un bar en cuya barra los clientes se relacionan con las prostitutas, pero esto de forma clandestina ya que no se trataba de un burdel. Una gran pista de baile central era el escenario del famoso chabut, rodeado por numerosas mesas, desde donde Lautrec observaba atentamente todo lo que ocurría a su alrededor. En la parte trasera del Moulin Rouge también se localiza un acogedor jardín. (Bonet 2003:102).



Figura 7. *Baile en el Moulin Rouge o El ensayo de las nuevas* 1890 Henri de Toulouse-Lautrec

En 1889 la inauguración del Moulin Rouge vino precedida de una auténtica campaña publicitaria, con anuncios de prensa, octavillas, carteles... Que sirvieron de inspiración para el cuadro *Baile en el Moulin Rouge* (Figura 7) que en 1890 expone en el Salón de los Independientes y adquirida más tarde por el empresario Zilder para colocada en el *foyer* del mismo. En esta obra nos presenta a los protagonistas

por excelencia, La Goulue¹ y Valentin-le- Desossé bailando en el salón central, animando el local. Observamos como un grupo de señores con sombreros de copa rodean a la pareja de baile contemplando sus movimientos eróticos.

Una vez más, los perfiles de los burgueses asistentes a este local, con sus sombreros de copa y sombreros o tocados en las señoras, así como los movimientos y posiciones de los bailarines o las lámparas de gas que iluminan el local harán alusión al mencionado cuadro del Moulin de la Gallette, y serán referencias para el cartel que un año después realiza Lautrec.

En 1891 Zidler convoca un concurso de carteles con una doble finalidad, *celebrar a sus bailarinas y hacer publicidad a su local* (Bonet 2003: 102). Lautrec se adjudica el encargo presentado el cartón preparatorio que anticipa lo esencial del posterior cartel (Figura 8).

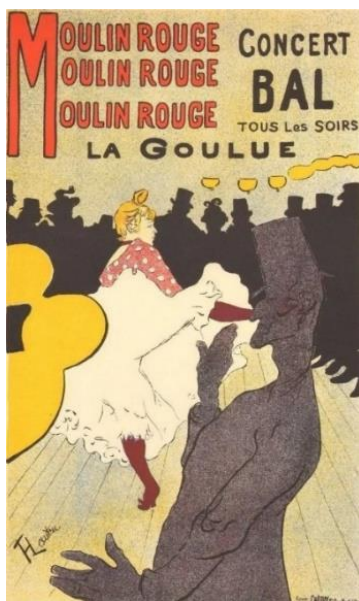


Figura 8. *Moulin Rouge, La Goulue*, 1891 Henri de Toulouse-Lautrec.

Lautrec presenta a la Goulue (Figura 9) como estrella principal del espectáculo realizando su baile típico, el chabut²; famosa por sus movimientos un tanto exagerados y por mostrar su ropa interior sin tapujos. En el primer plano podemos ver el perfil de Valetin, apodado le Désossé, que en numerosas ocasiones realiza sus bailes junto a la Goulue. La perspectiva en este cartel se consigue gracias a las líneas del suelo, que nos dirigen la mirada al fondo, donde se dibuja el contorno negro del público que asiste a la representación. Este contorno negro hace

¹ La Goulue, su verdadero nombre era Louise Weber. “El sobrenombre de «Golosa» le vino por su apetito incontrolado. Fue la más célebre bailarina de cancan de su tiempo, actuando en «Moulin de la Galette», «Alcazar», «Elysée Montmartre», «Grille d’Egoût», «Jardín de París» y más tarde sobre todo en el «Moulin Rouge», muchas veces en compañía de Valentin, el hombre serpiente. Allí era la bailarina más atractiva y solicitada. La Goulue provenía de Alsacia, donde había trabajado como lavandera hasta su descubrimiento. Cuando engordó y su cuadrilla fue sustituida en el Moulin Rouge, abrió en 1895 un tenderete en «Foire du Trône», que Lautrec se encargó de decorar. Después trabajó como vendedora de flores, luchadora en la feria de Neuilly y como domadora. Más tarde vivió con un hombre que en 1925 la expuso públicamente como curiosidad. Totalmente fracasada, acabó sirviendo en un burdel. Murió pobre en el hospital parisino de Laribosière “ (Néret 2009: 102).

² Baile derivado del cancan, el cual se caracteriza por los movimientos provocativos de las bailarinas, así mismo, destaca por el provocativo levantamiento de piernas y las enaguas aparatosas, que permiten jugar con los deseos del espectador.

alusión a los espectáculos de sombras chinescas que antes se realizaban en diferentes locales de Montmartre. Estas sombras dicen más de lo que nosotros creemos. Estas figuras contorneadas son figuras de personas de la alta burguesía, representadas, ellos con los bombines, y ellas con los tocados que llevan en sus cabezas. La luz amarilla, procedente de las lámparas de gas simboliza a la perfección la iluminación nocturna y moderna del local.

Es un cartel sencillo, claro y directo. Nada más con los perfiles de los asistentes tenemos claro a quién va dirigido la litografía, a la burguesía que acude a este tipo de espectáculos. Con las letras anunciando el Moulin Rouge, repetidas en tres ocasiones, llama nuestra atención.



Figura 9. La Goulue



Figura 10. Boceto cartel

Dentro de las curiosidades que encontramos en este cartel, podemos destacar la inspiración japonesa, y de artistas contemporáneos, ya que utiliza elementos propios del cloisonnisme, como el uso de colores planos y contornos negros. Lautrec encontró en este estilo artístico una magnífica oportunidad para adaptar la cartelera a el arte. “Nunca lo individual había sido delineado de un modo tan llamativo” (Adriani 1981: 39).

En esta ocasión nos encontramos con un cartel impreso en el taller de Charles Lévy, haciendo uso de cuatro colores diferentes. Lautrec emplea el negro como elemento delimitador de las figuras, y, por tanto, a partir de una primera piedra con este color se hará uso de las demás piedras. Otro de los colores que utiliza, y que sin duda llama más la atención de la composición, tanto en *crachis*, como haciendo uso del color plano, es el amarillo, en el suelo, en la pared y en el rostro del personaje principal, La

Goulue. Después se sirve de la piedra con el color rojo, que delimita elementos como algunas prendas de vestir de La Goulue, que junto con la silueta de Valentin están realizadas en la técnica del *crachis*, mientras que las letras, también en rojo, están realizados en un tono plano. Por último, se dispone del azul, un color que, sumado a otros tonos, como el rojo, los modula, creando otros como el violeta que podemos observar en la representación de Valentin. Asimismo, según *Ley de contrastes simultáneos de colores* de Michel-Eugène Chevreul, al hacer uso del violeta, así como el azul en el fondo, encontramos que el color amarillo dota una mayor luminosidad a toda la pieza (Fontbona et al., 2005: 26).



Figura 11.

Un dato curioso sobre la realización de este cartel lo encontramos a la hora de su estampación, ya que, debido a las grandes dimensiones del mismo, (195 x 122 cm), no había una plancha de piedra lo suficientemente grande como para realizarse con una sola piedra, fue necesaria la unión de tres piedras diferentes para que este pudiera ser ejecutado (Figura 11). Estas divisiones pueden ser visibles en el cartel si prestamos atención. Una de las piedras acaba en la barbilla de Valentin, y otra es dedicada exclusivamente a las letras anunciantes del Moulin Rouge. Desgraciadamente esta piedra se perdió, y solo encontramos unos cuantos ejemplares de carteles que conservan dicho enunciado.

Lautrec sigue experimentando con las posibilidades estéticas de este tema y con los personajes famosos del momento. Es totalmente visible en dos paneles realizados cuatro años más tarde para ser colocados en el exterior del barracón de La Goulue en la Foire de Trône, a modo de valla publicitaria y como reclamo, para atraer al público del Moulin Rouge. El primer panel, bajo el título *Baile en el Moulin Rouge* (Figura 12), nos presenta a la Goulue en



Figura 12. *Baile en el Moulin-Rouge*, 1895.

decadencia realizando su típico baile, en una postura diferente, mientras que Valentin se representa una vez más de perfil, y con un contorno marcado que recuerda al cartel de 1891. Este dibujo deja plasmada la insistencia de Lautrec en encontrar diferentes soluciones técnicas a sus obras. Creado con poco margen de tiempo, como favor a su gran amiga La Goulue, la obra destaca por sus pinceladas sueltas y rápidas. Fue creada con la intención de ser una obra efímera, por lo que después se dividió en ocho piezas diferentes, que posteriormente fueron unidas y restauradas (Bonet 2003:146).

En el segundo, *La danza morisca* (Figura 13), nos presenta a la mencionada bailarina ante un público entre los que se encuentran sus amigos de espaldas, reconocidos por su perfil.



Al piano, ejecutando un acorde, está sentado el fotógrafo Paul Sescou (...) Gabriel Tapié de Céleyran en el extremo izquierdo junto a los macizos hombros de Oscar Wilde, Jane Avril con sombrero adornado con plumas, el propio Toulouse Lautrec con bombín en la cabeza y su figura siempre fuera de escala, el crítico Félix Fénéon de perfil anguloso

(Bonet 2003: 148).

(Figura 13. *La danza Morisca*, 1895.

Otro de los establecimientos nocturnos frecuentados por Lautrec es el café concierto el Divan Japonais (Figura 14), y a causa de su reapertura se le encarga la realización de un cartel que promociona el mencionado local.

El café se encontraba en el 75 de la Rue des Marlyrs, y era considerado como un negocio vulgar, hasta que finalmente en 1893, lo adquiere Édouard Fournier, que lo convierte en un lugar de reunión de literatos y artistas. Una vez remodelado se decide contratar a Toulouse-Lautrec para que lo promocioe siguiendo la estética del local, la moda oriental, en concreto el japonismo, tan arraigado en la sociedad del momento (Fontbona et al, 2005: 178).



Figura 14. *Divan Japonais* 1893, Toulouse-Lautrec

La estampa japonesa juega un papel decisivo en el impresionismo y en especial en artistas como: Degas, Manet, Van Gogh, Gauguin y por supuesto, Toulouse (Le Targat 1988: 130).

Como gran protagonista tenemos en un primer plano la figura de Jane Avril, que, a pesar de ser conocida por ser bailarina de este tipo de locales, en esta ocasión es representada como espectadora. A su derecha, y en un segundo plano, aparece Édouard Dujardin³.

Lautrec dibuja a Jane Avril con un contorno irregular marcado por tinta negra. Destaca el traje, sombrero, y lo que podría ser un abanico, que contrasta con el color anaranjado de su pelo. Las líneas oblicuas que se encuentran en tercer plano permiten dividir el espacio, entre la mesa de Jane Avril con su copa sobre ella, el foso de la orquesta que destaca tanto por las manos alzadas del director como por los mástiles de los instrumentos y, por último, el escenario donde se encuentra Yvette Guilbert (Figura 15), un personaje de la época representada en numerosas ocasiones por Lautrec y reconocible por sus guantes negros (Fontbona et al, 2005: 178).



Figura 15. *Yvette Guilbert*, 1984 Toulouse-Lautrec



Figura 16. *La orquesta de la Ópera* 1869 Degas

Lautrec usa como referente para esta litografía una obra de su admirado Degas, en este caso la obra *La orquesta de la Ópera* (Figura 16), del año 1869 que era propiedad de uno de sus primos, que aparece en el primer plano, tocando el fagot. Se inspira en la forma de representación de los mástiles de los instrumentos, y la ejecución del escenario sobre el que Degas coloca unas bailarinas, en un segundo plano, mientras que Lautrec las sustituye por la figura de

³ Édouard Dujardin: “Crítico musical y literario, fundador de la *Revue Wagnérienne* y la *Revue Indépendante*” (Le Targat 1988: 130) Y es la persona que acuñó el término *cloisonnisme*, estilo artístico que marcó esta época.

Yvette Guilbert (Fontbona et al., 2005: 178).

Otra de las claras fuentes de inspiración es la pintura de una artista impresionista, Mary Cassatt, una artista que expone en 1892 en el Salón de los XX, en Bruselas, donde mostró obra a la vez que Lautrec. Hablamos en concreto del cuadro *En el palco* (Figura 17), una pintura de 1880 y que era propiedad de Degas. Referencia para la imagen de Jane Avril, que, con la misma posición, el mismo traje negro y abanico en la mano mira al escenario (Adriani 1981:60).



Figura 17. *En el palco*, Mary Cassatt 1880. 80x65 cm.

3.3.1.2. LAS "ESTRELLAS" DE LA NOCHE PARISINA:

En esta época, entre los divertimentos, y espectáculos a los que acude la burguesía, se encuentran de moda una serie de personajes, cantautores, o cómicos, como Bruant o Caudieux, de los que hablaremos a continuación, que se caracterizan por usar el humor negro y la crítica social para burlarse del público, de estatus social acomodado. Esta serie de personajes actúan en locales de gran éxito y atraen a una gran cantidad de público. Son como ya hemos mencionado carteles que tienen una doble misión: promocionar al individuo y al local.



Figura 18. Fotografía Bruant

Uno de los personajes más promocionado por Lautrec, posiblemente por la amistad que les unía, es Aristide Bruant⁴ (Figura 18). De él llegó a realizar cuatro carteles y tres bocetos.

Lautrec siente una conexión especial con este artista. Veía en él una personalidad especial, que destaca por su desparpajo tanto encima, como debajo de un escenario, y comparte con él el mismo desprecio hacia el público que acude a los cabarets, es decir, la burguesía que buscaba diversión en

⁴ Aristide Bruant antes de llegar a París trabajaba como mozo de los recados en Sens. Una vez llega a la ciudad consigue un puesto en los ferrocarriles, para posteriormente ser animador de cabaret. Era cantante de canciones realistas, rosando el anarquismo. Así mismo, también ejerció como editor de una revista, «Le Mirlinton». Tendrá su propio local, donde expone obras de Lautrec, gran amigo, y donde él era el propio espectáculo principal. Por desgracia, fue en el año 1895 cuando se retira de los escenarios.

este tipo de locales.



Figura 19. Aristide Bruant 1892

Fue el propio Bruant el que quiso que Lautrec le hiciera un cartel cuando se pasó al «Ambassadeurs» (Figura 19), un famoso café de los Campos Elíseos, al lado del no menos famoso Hôtel Crillon, en el que paraban diplomáticos y otras personalidades importantes. Lautrec ha pintado a un Bruant romántico, en pose imponente, con una capa sobre los hombros y la sempiterna bufanda roja en el cuello, en el estilo de los grabados japoneses

(Néret 2009: 100).

Destaca el rostro de Bruant, con una tez pálida y apenas marcada, haciendo uso de un color verde oscuro para marcar los rasgos y en general, sobresale el equilibrio perfecto entre los colores. Presenta al cantautor con bufanda roja, sombrero negro, capa, con su uniforme de falso obrero (Bonet 2003: 116). La clase obrera a la que dedica sus canciones, representada en el fondo, en la oscuridad, mediante la figura de un hombre que se apoya en la pared.



Figura 20. Boceto

Parece ser que, el dueño del local al ver el cartel expuesto, la tarde antes de la función, exclamó de horror y mandó a retirarlos inmediatamente, pero fue el propio Bruant quien defendió el trabajo de su amigo, y amenazó con no actuar e irse del local si estos no estaban colgados. Debido al enorme éxito de la actuación y de los carteles, estos fueron colgados por todo París.

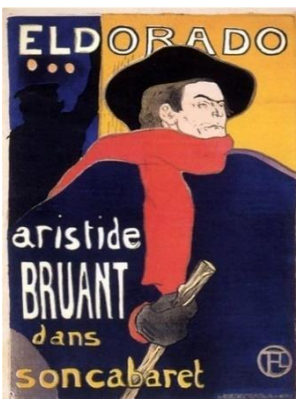


Figura 21. El Dorado Bruant 1892

Bruant es también protagonista de un nuevo cartel que promociona su actuación en el local «El Dorado» (Figura 21), localizado en el Boulevard de Strasbourg y diseñado en 1892. En esta ocasión la imagen se ofrece invertida, de tal forma que en lugar de encontrar a Bruant mirando a la izquierda, lo encontramos girado a la derecha. Como novedad observamos una significativa diferencia en la firma de Lautrec, que

reemplaza T-Lautrec, por la H, T y L unidas con un guion y encerradas en un círculo, como un sello.

Ya en 1893 realiza los otros dos carteles del artista. Sigue caracterizando al personaje con los mismos elementos. En esta ocasión se encuentra de espaldas a nosotros (Figura 22), pero ladea ligeramente el rostro, a la manera de los anteriores. Aparte de las inspiraciones de las estampas japonesas ya nombradas, es en esta época cuando Lautrec descubre a los primitivos italianos que le inspiran la simplicidad de su obra.



Figura 22. Cartel Bruant 1893



Figura 23. Le Mirlinton, París, 9 de junio de 1893

Con estas litografías Bruant anuncia sus múltiples actuaciones en su cabaret Les Mirlitons, y es precisamente este cartel el que se colgará en el escaparate de dicho local para promocionarlo. El cartel tuvo tanta fama que fue incluido dentro de la ilustración de la portada del periódico *Le Mirlinton* (Figura 23), en el ejemplar del 9 de junio de 1893, donde encontramos al escritor Maurice Barrès observándolo atentamente (Fontbona et al., 2005: 166).

En 1893, realiza el último cartel sobre el cantautor. Esta vez en un formato más reducido. Aparece Bruant de espaldas, pero reconocible. Curiosamente para este cartel se han encontrado diferentes pruebas que Lautrec realizó con el mismo dibujo, pero con distinta letra, con diferente texto y color (Figuras 24 y 25).

Asimismo, este cartel fue usado como portada de un libro dedicado a Bruant, y como ilustración de sus textos. La composición de dicho cartel en contraposición a los demás da a entender que el mismo fue concebido desde el principio como una ilustración que sería destinada a diferentes usos, no solo al publicitario.

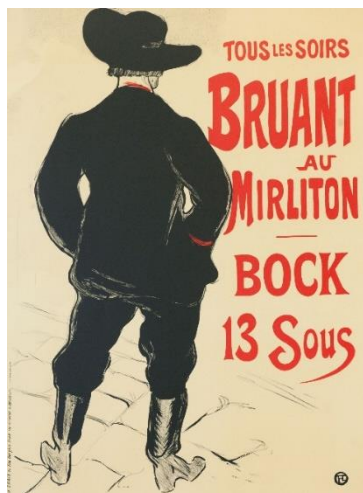


Figura 24



Figura 25

Entre las estrellas de la noche merece destacarse al cantante Caudieux, cuya notoriedad será rápida gracias a codearse con los artistas de la Belle Époque y porque Lautrec lo representa en sus famosos carteles.

Caudieux era un cantante, gordo y ordinario, que actuaba en cafés-cantantes como el Petit Casino, Les Ambassadeurs y El Dorado. El cartel realizado por Lautrec (Figura 26) lo representa entrando al escenario con enérgicas zancadas y los faldones del frac levantados por el ímpetu de sus andares. A través de esta imagen, captaba magistralmente la petulancia de este hombre apodado “el cañón” (Fontbona et al, 2005: 176).

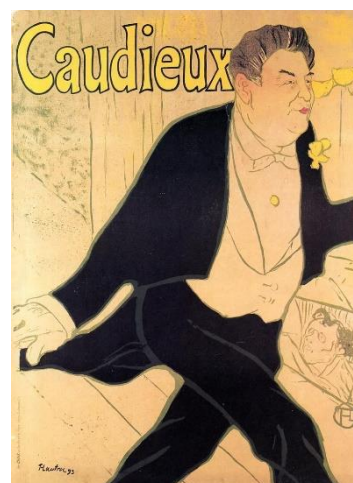


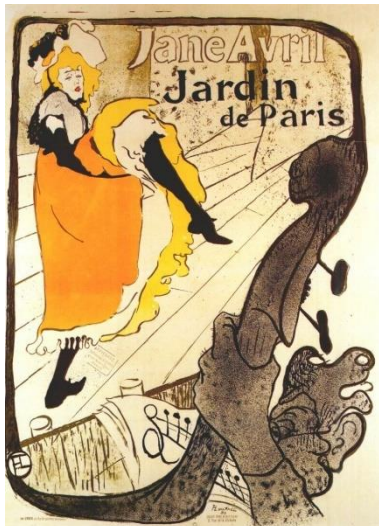
Figura 26. Caudieux, 1893

Una vez le encargan este cartel, Lautrec realiza dos bocetos, sobre los que trabaja para crear un diseño definitivo. Hace uso de las técnicas litográficas, del uso del pincel y el *crachis*.

Vemos al personaje principal en un contrapicado saliendo a escena, en contraposición, observamos un picado del suelo, donde encontramos al apuntador oculto ante los ojos del público.



Figuras 27 y 28 Bocetos



Uno de los personajes femeninos más importantes dentro de la obra y de la vida de Lautrec es Jane Avril⁵ (Figura 29) una de sus grandes amigas, representada por el artista en numerosas ocasiones. Described by Joyant himself as "Lautrec's most intelligent and complaisant model ..."⁶(Heller 1986: 117)

Esta artista es contratada a la edad de veinte años para trabajar de bailarina en el Moulin Rouge, junto con La Goulue, en lo que se denominó como la "Cuadrilla naturalista". Posteriormente se traslada a el Jardín de París⁷,

donde consigue un gran éxito como solista. En gran medida, el éxito del debut en este café es gracias al cartel realizado por Lautrec, que atrajo a una gran cantidad de público

Figura 29. Jane Avril 1893 al local.

⁵ Jane Avril: Hija de un noble italiano, y una mujer de la calle que la maltrata. Tiene una infancia dura, donde sufre una enfermedad que le genera movimientos bruscos de las articulaciones. A causa de problemas psiquiátricos fue ingresada en un hospital. Trabajó de taquillera y amazona antes de trabajar como bailarina para el Moulin Rouge y posteriormente triunfa en sus espectáculos en solitarios. Es admirada por su elegancia y cultura. Con una larga lista de amantes era una gran amiga de Lautrec, quien la pintó en numerosas ocasiones (Le Targat 1988:34).

⁶ Descrita por el propio Joyant como "La modelo más inteligente y complaciente de Lautrec".

⁷ Jardín de París: Cabaret de verano, regentado por el dueño del Moulin Rouge, que se localizaba en los Campos Elíseos.

En su baile Jane Avril tenía una vitalidad única, que Toulouse-Lautrec consigue captar a la perfección, esto a causa de unos trazados rápidos y “nerviosos”. Para la realización del cartel traduce los trazos realizados en un boceto anterior, y lo hace con franjas de color delimitadas por líneas de contorno negras. Su rostro se reduce a unas simples líneas, pero que destacan por su gran expresividad, que contrasta con los labios rojos de Jane Avril. Hace uso de las líneas del suelo del escenario, que se pierde entre bastidores, para enfatizar la profundidad. En un primer plano, en el lado inferior derecho del cartel un músico de la orquesta, con una partitura delante, sujeta el mástil de contrabajo que servirá de marco para la litografía. Se realiza en la imprenta Chaix, con una tirada de unos veinte carteles firmados por el propio Lautrec, donde se puede ver el nombre de Jane Avril con un tono verde, a mano sobre el escenario (Fontbona et al., 2005: 180).



Figura 30. Fotografía



Figura 31. Boceto de Jane Avril

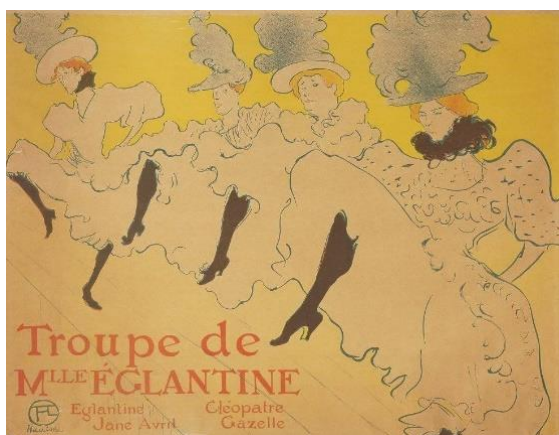


Figura 32. La compañía de Mademoiselle Églantine, 1896.

La confianza existente entre estos dos personajes queda reflejada en su correspondencia, y en los favores personales que se pedían sin ningún tipo de tapujo, como este encargo a última hora de Jane Avril.

Sirvió de publicidad para la presentación de Jane Avril, Cléopatre, Églantine Demay y Gazelle con la Quadrille Naturaliste (Figura 32) en el

Londoner Palace Theatre. Esta danza se había desarrollado a partir del Can Can creada por Céleste Mogandor y se presentó sobre todo en el Elysée Montandre, en el Jardín de París y en el Moulin Rouge (Adriani 1981 :141).

Muestra la energía y vivacidad con la cual se vivía este baile, todo esto gracias a las líneas y a la composición con las que Lautrec revela el movimiento, así como al color amarillo que denota estos adjetivos.

A parte de esto, el éxito de esta compañía y la actuación en Londres muestran la internalización de un estilo de baile típico de París que se expande por las diferentes ciudades, resaltando el papel de París como capital de la cultura mundial en dicho momento y concediendo a las artistas que realizaban estas danzas reputación y aceptación social, por lo que Lautrec pone fin a la época de La Goulue y el Moulin Rouge con este cartel.

Otro de los carteles que Toulouse-Lautrec desarrolla para Jane Avril es esta brillante litografía (Figura 33) que fue el último encargo de la bailarina a su gran amigo, un cartel que por desgracia no fue aceptado por su representante, por lo que solo se realizaron dos tiradas inspirándose en una de las fotografías de la artista.

La serpiente aplicada al traje de la artista no solamente refleja la confrontación de Lautrec con el vocabulario del modernismo, sino que confiere también un orden ornamental a la silueta de la cantante que subraya la gracia de su cuerpo (Néret 2009: 126).



Figura 33. Jane Avril, 1899



Figura 34. Fotografía Jane Avril

La elección de su vestimenta se ha relacionado con el sobrenombre dado a Avril por Baudelaire “La serpiente que danza”.

Hace uso de una técnica que no utilizó en el resto de sus obras, y es que para los cuatro colores que usa en la litografía, solo hace uso de tres piedras, una con el negro, otra con el rojo, y otra en la que estampa el azul y el amarillo a la vez, la llamada

“técnica de los tinteros”, con la que se consigue una sensación de degradación del color (Fontbona et al., 2005: 220).

Otra cantante de los cafés que tanto fascinaba a la burguesía de la época fue May Belfort (Figura 35), irlandesa, que tuvo un gran, pero corto éxito. La artista le encarga a Lautrec que le haga un cartel para ella, a lo que Lautrec responde con cinco litografías diferentes, llegándose a unir una gran amistad. En el cartel aparece May Belfort representada con un gato negro entre los brazos, en el escenario cantando una de sus canciones más exitosas. «I've got a Little cat; I'm very fond of that». Vestía como una niña, un atuendo de moda por los relatos de Kate Greenaway. La relación entre la modelo y el pintor se rompe cuando Lautrec intenta besar a la muchacha mientras la pintaba (Le Targat 1988 :32).



Figura 35. May Belfort, 1895.



Figura 36. Boceto

Lautrec la reproduce con su famoso vestido de un color rojo, con las mangas y el tocado de la cabeza con un *crachis* gris claro, el cabello negro, al igual que el gato con un lazo amarillo. Utiliza el verde oliva para contornear la figura, marcar el rostro simplificado de Belfort, así como para insinuar el fondo, y la perspectiva con una línea en diagonal. En este mismo color encontramos las letras dibujadas a mano por el pintor, así como el símbolo de Lautrec. Se imprimen veinticinco carteles.

En la lista de personajes que posaron ante Lautrec destacamos a May Milton (Figura 37).



Figura 37. *May Milton* 1895

Cantante y bailarina inglesa May Milton actuaba con su ballet en París, que abandonó para trabajar en Rue Fontaine. Amiga de Jane Avril, estuvo lejos de alcanzar el éxito de ésta, pese a que Lautrec diseñó para ella este cartel. En su cuarto La habitación azul de 1901, Pablo Picasso (Figura 38) reprodujo el cartel en segundo plano, colgado en la pared (Néret 200 :116).

Lautrec sentía una gran atracción por su pálida tez llena de pecas, así como de su dorada cabellera. Realiza este cartel para promocionar sus actuaciones en Estados Unidos.

En el cartel encontramos un fondo azul muy intenso, con las letras de May Milton en *crachis* blanco. Destaca la figura de Milton, donde se muestra el pelo amarillo, que contrasta con el fondo, con un vestido de debutante. Las líneas de contorno muestran el movimiento de la muchacha y las líneas diagonales del suelo, parecidas al cartel de May Belfort, dan perspectiva a la escena.



Figura 38. *La habitación azul*, 1901. Picasso

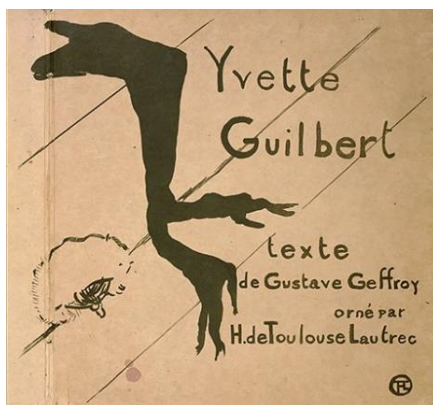


Figura 39. Portada álbum de litografías Yvette Guilbert 1894

Estas no son las únicas estrellas de la noche que deslumbran a Lautrec, Yvette Guilbert, otra de las muchachas retratadas por el artista cuando actuaba en los cabaret y salones de baile de Montmartre, como el Moulin Rouge o el Divan Japonais. Guilbert fue objeto de dibujo en numerosas ocasiones, y siempre de una forma emblemática que contribuyó a la creación de un icono, caracterizada por sus largos guantes negros, los elegantes vestidos y una extravagante pose, siempre

con el pecho adelantado al público, y así será representada en numerosas ocasiones, convirtiéndose en una seña de identidad de la artista.

Lautrec e Yvette mantienen una relación de amistad muy cercana, que lleva al encargo de un álbum de litografías (Figura 39) que llevará el mismo nombre que la cantante. Este álbum contará con dieciséis láminas, en las que Lautrec representa a Yvette como artista, sobre el escenario, unas litografías acompañadas por los textos de Gustave Greffroy, mientras que dedica una segunda serie con ocho láminas donde se muestra un lado más personal de la artista, con retratos de medio cuerpo. Unas litografías que Yvette y sus allegados calificaron de horribles, caricaturescas y desproporcionadas (Figura 40), lo que llevó a los familiares de la muchacha a recomendarle tomar medidas judiciales, algo que finalmente no hizo y llegó, incluso, a impedir que realizara el cartel que estaba previsto para la promoción de sus actuaciones (Julien 1969: 5-6).



Figura 40. Litografía de Yvette Guilbert 1894

3.3.2. CARTELES DEL MUNDO DE LA CULTURA

3.3.2.1. PUBLICACIONES.



Figura 41. *Reine de Joie* 1892

En este caso, no se promociona ninguna actuación o persona en concreto, se promociona la salida al mercado de la novela de Victor Joze, *Reine de Joie* (Figura 41). Lautrec y Victor Joze eran grandes amigos, por lo que este le pidió personalmente a Lautrec que fuera el encargado de realizar el diseño del cartel promocional de su novela. Posteriormente el cartel será impreso por Ancourt⁸.

⁸ Imprenta: Imprimerie Edward Ancourt et Cie., París (El siglo XX a través de los carteles, 2007)

El cartel se da a conocer el 4 de junio de 1892 con la publicación del mismo en la revista *Fin de Siècle*, una publicación dirigida por el propio Victor Joze, cuyo verdadero nombre era Victor Dobsky.

Esta composición no es usada solo como cartel promocional, sino que es reutilizada como carátula del libro, mientras que la cubierta es realizada por Bonnard (Figura 42).



Figura 42. Cubierta del libro *Reine de Joie*, realizada por Bonnard



Figura 43. Boceto

A pesar de esto, los carteles no se colgaron hasta un año más tarde, debido a la polémica que rodea la publicación de contenido antisemita, y por el escándalo de la composición del propio cartel. A todo esto, se suma la reacción del barón Rothschild que veía en la figura de la izquierda una caricatura de su persona, por lo que intenta por todos los medios impedir la venta del libro, así como la distribución de los carteles a lo largo de la ciudad.

En el cartel encontramos tres personajes diferentes, estos son: Hélène Roland, la protagonista de la novela, que se localiza en el centro de la composición, a la izquierda el señor Olizac y a la derecha el señor Luzarche d'Azay. Esta escena que vemos representada es tomada del propio libro, y es cuando la protagonista de la historia se despide con un abrazo de los invitados, ya que partirá a París.

En este cartel, como en los otros que hemos visto, reaparece el juego compositivo del arte japonés, que se cree que en esta ocasión se inspiró en las estampas de Isoda Korysai (Figura 44).

Para la realización de este cartel Lautrec hace numerosos estudios, de los cuales nos han llegado algunos bocetos. En cuanto a la composición podemos decir que recurre a la diagonal para separar el espacio en dos, uno con el título del cartel, así como la mesa en la que



Figura 44. Isoda Korysai, *Pareja de enamorados* (detalle), 1775

están sentados los personajes y en el segundo plano, Roland, Olizac y D'Azay junto a la pared de tono amarillo. Hace uso de cinco colores diferentes que contrastan de una forma destacada entre ellos

La composición final resulta de esta simplificación y estilización de la forma. Una línea viva y sinuosa transforma los espacios vacíos. La pureza de la línea de sus carteles confirma a Lautrec como un gran dibujante (Le Targat 1988: 122).

Este cartel es un claro ejemplo de la perfecta integración entre el texto y la imagen, que también consigue en otros de sus carteles; letras realizadas a mano, con pincel por el propio Lautrec que completan el mensaje.

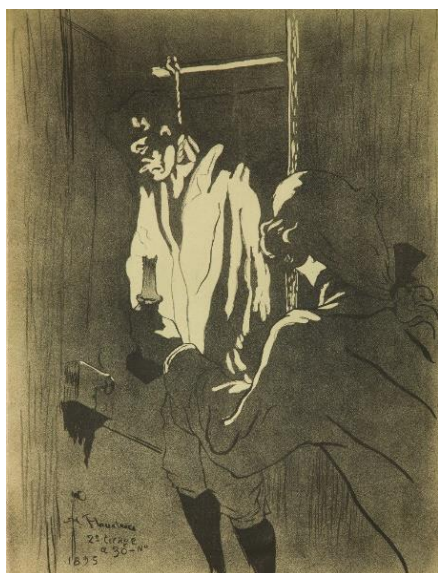


Figura 45. El ahorcado 1892

En 1892 recibió el encargo del director de *La Dépêche de Toulouse* de realizar una litografía (Figura 45) que se añadiría a la esquina superior derecha un panel tipográfico que no diseñó el propio Lautrec (Figura 46) (Fontbona et al., 2005: 168).

Con este cartel se pretende dar a conocer la salida al mercado de una novela por entregas, una novela de A. Siégel, donde se narran tres acontecimientos de gran importancia para la ciudad de Toulouse. Esta litografía a la que dedicamos estos párrafos corresponde a una de las historias que se encuentran dentro de este libro, en concreto el “caso de Calas”.

Para poder comprender la elaboración de este cartel debemos conocer la historia que encierra. Ésta tiene lugar en 1761, cuando uno de los hijos de Jean Calas, un negociante del lugar se ahorcó. Este intentó ocultar el motivo de su muerte para no manchar su reputación, lo que le llevó a ser acusado de asesinato, según la justicia motivado por la conversión al catolicismo de su hijo.



Figura 46. Panel litográfico 1892
La Dépêche de Toulouse

El comerciante fue condenado a muerte y le desmembraron vivo. Pero la historia no queda ahí, ya que Voltaire lucha durante varios años para demostrar la inocencia de Calas.

Lautrec apuesta por una litografía dramática, que destaca por el acusado contraste lumínico pues ilumina la cara del hijo ahorcado con la luz de la vela sobre un fondo oscuro. Se nos muestra el momento exacto en el que el padre encuentra a su hijo.

Una audaz crítica al sistema judicial a partir de esta temática, donde una persona inocente es condenada a muerte de una forma cruel y despiadada, todo esto respaldado por la prensa del momento, así como por los rumores del pueblo.

Igualmente, desde una posición crítica, en 1893, realiza un cartel (Figura 47) que no solo anuncia una novela, sino que también se postura siempre al lado de los marginados. Nos referimos a la publicación del abad Faure, una persona que trabaja en la prisión de Roquette como capellán, que durante el ejercicio de su labor acompañó en sus últimos momentos a treinta y ocho condenados a muerte.

Como pone en la parte superior del cartel, en letras rojas, aparece el nombre del diario *Le Matin* en encargado de la publicación de las memorias por entregas.

Para promocionarlas, Lautrec decide mostrar al padre Faure en plena labor, y es que representa una ejecución, en la que el abad reza para expiar el alma del condenado.

Hace uso de cuatro colores diferentes, como el rojo, predominante en la guillotina, color que podemos relacionar con sus pecados, como un instrumento que expía sus faltas.

Esta litografía, muestra un elemento todavía presente en esta sociedad. El pueblo todavía acude a las decapitaciones como acontecimientos públicos y como espectáculo de entretenimiento, mostrando por tanto como la sociedad avanza en muchos sentidos, pero sigue anclada en tradiciones bárbaras.



Figura 47. *Au Pied de l'echafeud.* 1893

Este cartel destaca por la expresividad de los rostros, la cara de terror del condenado, la aparente cara de lástima del verdugo, que además parece ebrio por el color rojo de las mejillas. Lautrec consigue con apenas unos trazos traducir la tragedia del momento. Todos estos elementos hacen visible la enorme calidad técnica de Lautrec.

En 1894 *Once again Victor Joze had asked his friend for a poster to announce a new book*⁹ (Julien 1990: 50). Un cartel que también será utilizado como portada de *Babylone d'Allemagne* (Figura 48) (*La babilonia de Alemania*) uno de los libros de la serie *La Ménagerie sociale*. El cartel, realizado en la imprenta de Chaix y financiado por el propio artista, inundó las calles de París (Adriani 1981: 84).

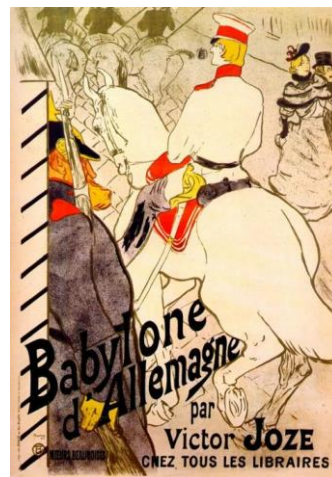


Figura 48. *La Babilonia de Alemania*, 1894

En el prólogo del libro se trata un tema muy candente en Francia, y es que la sociedad francesa de este momento se encuentra tremendamente obsesionada y dolida en relación a la invasión franco-prusiana de los setenta. Esta novela presenta un contenido anti alemán muy marcado que deja visible el pensamiento de la época, lo que causó un conflicto diplomático con Alemania que pide la supresión del cartel, a lo que Lautrec se niega a hacerlo.

Y es que en el prefacio de la obra el escritor realiza el siguiente comentario: “*A description of German depravity, which is fundamentally different from the French depravity that is discussed with si much relish in Germany*”¹⁰ (Julien 1990: 50). Todo ese conflicto llevó al aumento del precio de las obras de Lautrec que se multiplicaron por cuatro (Fontbona et al, 2005: 184).

El cartel nos muestra a las tropas franco-prusianas entrando en Berlín, con un soldado en el lado derecho, que se dice que es la caricatura del Kaiser Guillermo II que junto a las tropas se introduce en la ciudad. Junto a ellos pasea una pareja que apenas se inmuta por la entrada del enemigo, vestida a la moda francesa, hecho que podemos

⁹ Traducción: Una vez más, Victor Jozé le había pedido a su amigo un cartel para anunciar su nuevo libro.

¹⁰ Traducción: Una descripción de la depravación alemana, que es fundamentalmente diferente de la depravación francesa que se discute con mucho entusiasmo en Alemania.

relacionar con el sentimiento de invasión que sintió el propio país (Fontbona et al., 2005: 184).



Figura 49. *El rebato/ La castellana*, 1895.

El pueblo de Toulouse estaba fascinado por la labor de Lautrec. Por este motivo el director de *La Dépêche de Toulouse* decide, nuevamente, encargarle la creación del cartel para la nueva novela publicada por fascículos de Jules de Gastyne, titulada *Le Tocsin* (Figura 49). Es significativo que se anunciase la novela y el cartel con el mismo entusiasmo, dejando constancia del gran éxito en la población de las obras de Toulouse-Lautrec.

Para resaltar lo dramático del relato, Lautrec opta por la eliminación de los colores vivos, y decide realizar toda la composición en un *crachis* azul, dejando entrever que nos encontramos ante una escena nocturna, todo, como no, delimitado por una línea azul.

En los años noventa, la fama de Lautrec adquiere dimensión internacional, de ahí que reciba el encargo de una revista literaria americana, *The Chap Book*. de su cartel promocional (Figura 50). Para este diseño decide representar el Irish and American Bar, un bar donde los literatos y gente importante de la época acudía para realizar tertulias, entre ellos encontramos a personalidades como Claude Debussy, Caran d'Ache o Stéphane Mallarmé. También acuden los criados de personas de un estrato social muy alto, como los cocheros, que descansan en el bar esperando a sus jefes (Adriani 1981: 136). En esta ocasión, Lautrec representa la barra del local, detrás de la misma encontramos a Ralph el barman, y frente a él, al cochero de Rothschild (Julien 1989 :9).

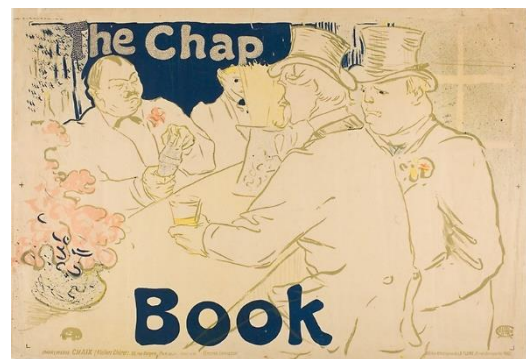


Figura 50. *Irish and American Bar, The Chap Book*, 1895.

Este cartel es un claro ejemplo del ambiente en los bares de la época, esos bares de los bulevares parisinos donde los literatos, músicos, pintores, políticos, científicos y demás personas de diferente índole se reunían en diferentes tertulias que hicieron de esa época una etapa culturalmente única, donde diferentes genios del mundo del arte se conocían e intercambiaban influencias, experiencias...

Nuevamente, el artista recurre a la imprenta Chaix para la realización de las litografías.

Aunque a simple vista no nos demos cuenta, estos carteles tienen una cantidad de información sobre la época muy interesante. Si ir más lejos, este mismo cartel (Figura 51), promociona *La revue blanche*, una revista literaria y artística de la época cuyos dueños son Thadée y Alexandre Natason. Esta pareja se relacionaba con personajes de relevancia de la época que se reunían para participar en largas tertulias, a las que asistía Lautrec. En su casa conoció a la mujer de Thadée, Misa Godebska, una mujer elegante, con



Figura 51. *La Revue Blanche*, 1895.

cultura y que cautivaba a los invitados con su singular forma de ser. Es por esto por lo que, cuando le encargaron a Toulouse-Lautrec la realización del cartel para esta revista decidió coger la imagen de Misa, vestida a la moda de la época, y con una pose muy singular; la pose escogida es un movimiento que recuerda al patinaje sobre hielo, un deporte que estaba muy de moda en dichos momentos, y que era practicado por la burguesía.

Lautrec realiza unas líneas más finas y elegantes, acorde con la personalidad de Misa. Las letras están hechas a mano por el propio Lautrec y en ellas se aportan los datos de la revista, por ejemplo, que es una revista bimensual, con un precio de sesenta cents el número, y doce francos si se suscribe anualmente, la dirección... Esta información es muy importante para comprender los aspectos comerciales que rodeaban la revista. Tuvo una tirada de cincuenta carteles en la imprenta Ancourt, y eran vendidos a ocho francos, ya que era considerado como cartel artístico.



Figura 52. *Napoleón*, 1895.

En el año 1895 la revista norteamericana *The Century Magazine* lanza una biografía de Napoleón. Con motivo de este acontecimiento deciden realizar un concurso de carteles y participa Toulouse-Lautrec.

El artista decide modificar el estilo tan característico hasta el momento y en su lugar adopta un estilo más tradicional al gusto del jurado. Para ello se inclina por una estructura más jerarquizada, colocando a Napoleón en el medio y adelantado (Figura 52). A su derecha encontramos un oficial, y a su izquierda un mameluco. Nos demuestra su maestría a la hora de realizar los tres majestuosos caballos y hace uso del *crachis* en sus ropas imitando el tejido, pero sobre todo en el fondo, ya que Napoleón se encuentra en esta imagen cruzando el desierto, y el empleo de esta técnica plasma este concepto a la perfección.

A pesar de que el ganador del concurso no fue Lautrec, sino Lucien Métivel, el pintor decidió encargarse de una tirada de cien carteles.

Fue en 1896 cuando recibe el encargo de realizar el cartel de *La Vache enragée* (Figura 53), una revista artística-humorística que se fundó en Montmartre ese mismo año por Adolphe Willette. El nombre en francés viene de *manger de la vache enragée*, que se traduce como morir de hambre, este título sin duda hace alusión a las dificultades económicas que pasan los artistas de dicho momento, y que viven en el barrio de Montmartre (Adriani 1981: 148).

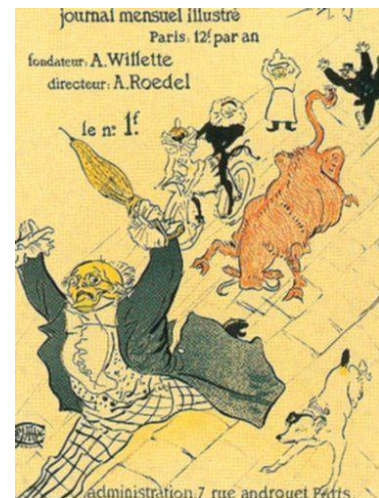


Figura 53. *La Vache enragée*, 1896.

Lautrec se inspira para la realización de este cartel en el desfile de Montmartre organizado por los diferentes artistas, *la vacbalcade*, donde desfilan un grupo de chicas que representan a las musas y una vaca, como parodia de Europa. En la litografía podemos ver a unos pierrots en tándem, un perro, un repostero, así como un guardia que corre detrás de una vaca enfurecida que persigue al senador Réne Bérenguer que con una cara casi cadavérica huye asustado, las pronunciadas diagonales del suelo dan

sensación de velocidad a la composición. Bérenguer se dedica a dirigir campañas contra la falta de integridad existente en los cabarets y cafés, que según él eran lugares de perversión que debían de ser eliminados. Esto nos demuestra los diferentes posicionamientos de la sociedad con respecto a este tipo de locales (Fontbona et al, 2005: 202).

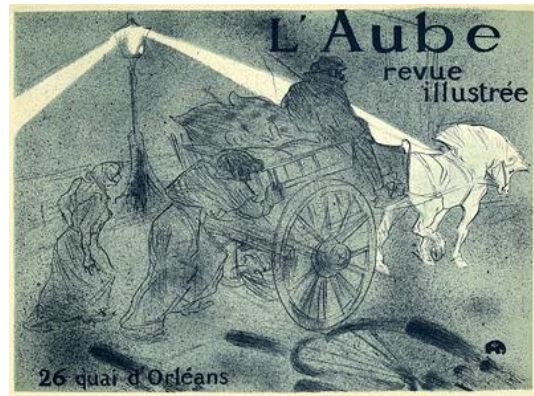


Figura 54.L'Aube, 1896.

Una de las últimas revistas que promociona Latrec es L'Aube (Figura 54), una revista literaria que muestra el auge de este tipo de publicaciones artísticas en estos momentos.

Para la representación de la misma Lautrec opta por un tono azul para toda la composición, pues se trata de una escena nocturna, conseguida con el *crachis* tan representativo en sus litografías. Solo unos puntos de luz, como la farola y el caballo contrastan la composición. Podemos ver a un grupo de campesinos yendo a trabajar antes de que se haga de día para vender en el mercado, siendo este cartel una representación del *arduo trabajo matutino* (Fontbona et al, 2005: 214), mostrando así las duras condiciones laborales de los trabajadores, obligados a trabajar largas horas sin apenas compensación.



Figura 55.La gitana 1900

Dentro de los temas relacionados con el mundo de la cultura de Lautrec, no podemos olvidar el teatro, un lugar de entretenimiento y donde personajes públicos como filósofos, literatos, políticos y artistas hacen vida social. Lautrec trabaja este tema en numerosas ocasiones. Un ejemplo de ello es la litografía encargada por Alfred Natanson como regalo para su mujer (Figura 55), Marthe Mellot, protagonista de la obra *La Gitane*, una obra de Jean Richepin Un drama cuyo estreno tuvo lugar en el *Théâtre Antoine* en 1900. En esta ocasión encontramos a Mellot como imagen principal de la escena, y detrás un “gitano” huyendo en mitad de la noche. Aquí hace uso de la “técnica

de los tinteros”, una novedad técnica de las obras de Lautrec de esta época.

3.3.2.2 CARTELES DE EXPOSICIONES:

En el ámbito de la cultura Lautrec también realizó carteles que promocionan exposiciones.

Un ejemplo de ello es esta litografía (Figura 56) que en un primer momento no fue pensada como cartel de la exposición. Lautrec se encontraba junto con su amigo Maurice Guibert realizando un viaje a Burdeos, es entonces cuando en el ferri se percata de la presencia de una hermosa mujer acompañada por dos hijas, que viajan a Dakar para reunirse con su marido. Lautrec queda fascinado por su belleza, y decide seguir en el ferri hasta Lisboa, la próxima parada, y si no llega a ser por el enfado de su amigo hubiera seguido hasta Dakar para seguir contemplándola. A pesar de que nunca



Figura 56. La pasajera del 54. Salón de Los Cien, 1896.

mantuvo una conversación con la mujer, sí que realizó una litografía donde podemos verla sentada en el ferri, mirando al horizonte, reflexionando sobre la lectura, mostrándola con elegancia y distinción (Le Targat 1988: 29).

Como ya hemos dicho, esta mujer viaja para reunirse con su marido, un funcionario que trabaja en Dakar, capital de Senegal, que en 1895, junto a otros países como *Guinea Francesa (actual Guinea)*, *Costa de Marfil* y *Dahomey (actual Benín)*, así como los territorios de *Senegambia* y *Níger (actual Níger, Malí y Burkina Faso)* (África occidental francesa, 2017) se federan formando parte de la llamada África Occidental Francesa. Estando bajo la administración de Francia, siendo necesario el envío de diferentes funcionarios franceses a dichos países.

Se hacen cien reproducciones y la revista *La Plume* fue la encargada de distribuirla

Esta misma publicación la elegiría posteriormente para publicar la exposición de carteles del Salón de Los Cien en 1896. (...) La litografía se transformó en cartel mediante la posterior adición del texto, el cual, a pesar de

haber sido agregado por el propio Lautrec, resta elegancia a la composición (Fontbona et al., 2005: 204).

Lautrec realiza un álbum con las litografías de la serie *Elles* (Figura 57), junto al editor G. Pellet. Esta serie dedicada a la vida diaria de las prostitutas dentro del burdel tiene como portada esta litografía, que presenta una muchacha que peina y arregla, mientras numerosos objetos, entre ellos un sombrero de copa, símbolo de los hombres de la burguesía, se amontonan junto a ella. Este es el día a día de las prostitutas de barrios como Montmartre. Esta litografía, al igual que la temática se inspira en las estampas japonesas, es por esto por lo que podemos encontrar la imagen de la muchacha que protagoniza el cartel descentrada, al igual que los objetos cortados, inspirados en los encuadres fotográficos.



Figura 57. Cartel *Elles* 1894



Figura 58. *Bathing in cold water*, Utamaro 1799

Se realiza una exposición en la Galería *Plume*, para la cual se escoge esta imagen a la que se le añade un texto anaranjado con el día (22 de abril de 1896), dirección, la imprenta...

La representación de las prostitutas y los burdeles en el arte es un tema tratado en numerosas ocasiones por los impresionistas, siendo un claro ejemplo de estos la obra de Manet, *Olympia*. Pero esta no es la única fuente de inspiración, ya que se ha relacionado esta serie del artista con la obra del japonés Kitagowa Utamaro (Figura 58), que realizaba pinturas de cortesanas.

Lautrec acudía a diario a este tipo de burdeles, que gracias a la confianza de las prostitutas podía plasmar la naturalidad e inocencia de estas muchachas, representadas en su obra sin ningún tipo de crítica, denuncia, juicio o burla. Quería reproducir a la perfección el mundo que les rodeaba, por lo que traslada

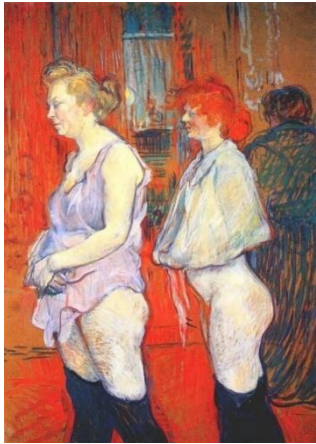


Figura 59. *Inspección médica*
1894

temporalmente su vivienda al propio burdel. Tenía que experimentar personalmente ese ambiente para poder retratarlo con total fidelidad, sin distorsiones.

Retrata la vida cotidiana de las muchachas, cuando comían, como pasaban el tiempo, las revisiones médicas, como podemos ver en su obra *Inspección médica* de 1894 (Figura 59). Todos los elementos que las rodean, pero nunca pintó la realización del coito, no pretendía mostrar erotismo ni

sensualidad.

Sus obras eran criticadas por parte de algunos clientes por considerar que no estaban “acabadas”, pero él decía que veía las cosas así. Sigue el ejemplo de artistas como Daumier, Van Gogh o Goya, y es que de ellos toma la deformación. Recurso para transmitir la “verdad”, plasmando así su esencia, sus pensamientos. Y este estilo inacabado que acabamos de nombrar puede verse a la perfección en la obra *Monsieur, Madame y el perrito* 1893, donde se nos presenta a una pareja de *admiradores del burdel* (Arnold 2001: 69), sentados delante de un espejo, y frente a ellos, de espalda, una meretriz.

Dentro de esta serie, también plasma el contacto íntimo de las prostitutas entre sí, un lesbianismo causado, en algunos casos, por la falta de placer en las relaciones que mantienen por trabajo, siendo el contacto femenino una forma de disfrutar de relaciones íntimas con ternura y disfrute. Como obra más representativa de estas pinturas lésbicas alejadas de todo prejuicio destacamos *La cama* de 1893 (Figura 60) (Arnold 2001: 66-78).



Figura 60. *La cama* 1893

Todos los elementos que hemos nombrado nos llevan a la creación en 1896 de la serie *Elles*, una serie litográfica que consta de diez placas. Una muestra perfecta del trabajo de Lautrec en estos burdeles, una obra sensible y delicada que muestra la vida de estas mujeres, y el respeto con el que Lautrec las veía y las trata en sus obras. En un primer momento se le llamaría *La puta*, pero pronto encontró un nombre que

significaría el sentimiento y la visión que el artista mantenía sobre estas mujeres, *Elles*, término poético de Verlaine, que se aplica a todas las mujeres por igual, sin ninguna distinción. En ellas muestra a las muchachas aseándose o acostadas, eliminando elementos como la ropa y los escenarios que reproduce en sus cuadros, resaltando la anatomía de la mujer.

Estas litografías (Figura 61) tienen unos colores más suaves que los tonos utilizados en los carteles, creados para llamar la atención.

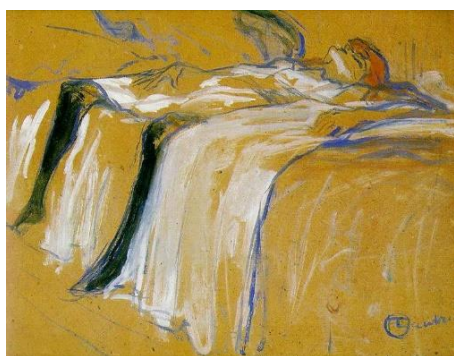


Figura 61. Sola, serie Elles 1896 Henri de

El álbum Elles representa la culminación del arte de la litografía en color. Lamentablemente no tuvo demasiado éxito entre el público. Pero los Nabis, y sobre todo Munch, asumirán su contenido para dar nuevos frutos con lo aprendido de Lautrec, dando un impulso definitivo a la litografía en color (Néret 2009: 155).

3.3.3. CARTELES SOBRE LAS ÚLTIMAS NOVEDADES

A causa del gran impacto que suscitaron los carteles publicitarios y ante la creciente competitividad entre los diferentes comercios, que iban aumentando en la zona, los comerciantes deciden encargarse al maestro del cartel la publicidad de distintos objetos y locales comerciales. Todo ello con el objetivo de aumentar las ventas tanto llegando al público que desconocía su existencia, como restando clientela a la competencia.

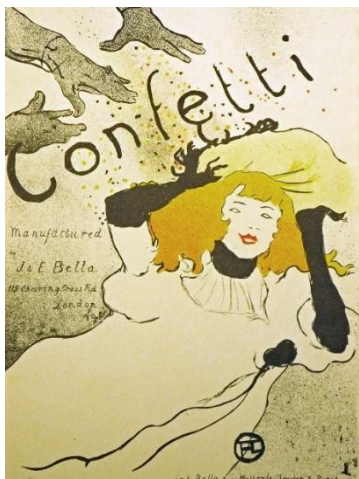


Figura 62. Cartel Confeti 1894

Un claro ejemplo es esta litografía (Figura 62), que aparte de cumplir la función de cartel publicitario, fue la imagen seleccionada para la portada del catálogo de la exposición colectiva en el Royal Aquarium de Londres, en 1894, donde Lautrec participa. En él se promociona la nueva creación de la empresa J. & E. Bella de Londres.

Hasta su prohibición en Francia en 1892, el confeti lo formaban pequeñas bolitas de yeso coloreado

que la gente arrojaba durante el carnaval y de las que había que protegerse con una máscara de tela metálica. La firma J. & E. Bella era la primera en sacar al mercado los pequeños de papel multicolor que conocimos hoy en día (Fontbona et al., 2005: 182).

Lautrec destaca la ligereza del confeti de papel, que es tirado por unas manos localizadas en la esquina superior izquierda y caen sobre el rostro de una niña con la tez pálida, que parece representar a la burguesía, con un delicado sombrero, guantes y un traje blanco.

Se dice que el rostro de la muchacha es el de Jeanne Granier, una mujer retratada en otras ocasiones por Lautrec (Le Targat: 134).

También es contratado para promocionar negocios personales como en esta litografía de 1896 realizada por Lautrec para Paul Sescou (Figura 63), un familiar suyo, al que solía contratar para fotografiar su obra (Adriani 1981: 87).

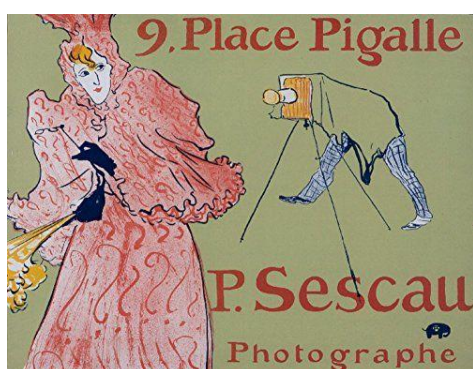


Figura 63. P. Sescou, fotógrafo (sin máscara), 1896.

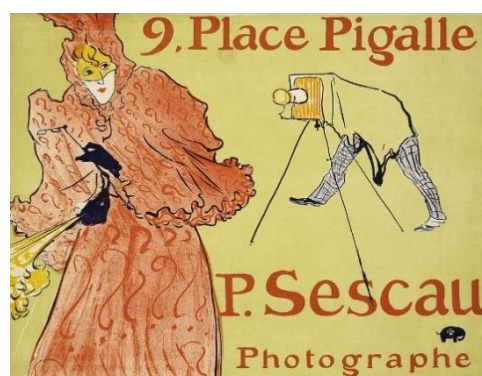


Figura 64. P. Sescou, fotógrafo (con máscara), 1896.

En la composición podemos ver al fotógrafo en pleno trabajo, debajo del manto. Está fotografiando a una mujer, que parece que se esconde de forma vergonzosa ante el objetivo de la cámara. No observamos líneas de suelo que puedan dar profundidad. El propio Sescou parece estar flotando. Hace uso de líneas de contornos negros, que dotan de movimiento al aparatoso vestido rojo coloreado a modo de *crachis*, que combina con las letras rojas que destaca con el fondo plano de color verde, que señalan la dirección del local y el nombre el fotógrafo. Es un cartel simple, claro y que llama la atención del espectador, por tanto, Lautrec cumple a la perfección todos los requisitos de un elemento publicitario de estar características.

Realiza un segundo cartel (Figura 64), en el que se puede ver la misma mujer, cambiando el tono del plano del fondo y le coloca una máscara a la muchacha, destinando este segundo cartel a un fin más artístico que publicitario.

En esta litografía muestra a la perfección la estrecha relación existente entre los fotógrafos de la época y los artistas, que hacen uso de la fotografía para crear sus obras, para inspirarse, como hará el propio Lautrec. En 1896 la fotografía se encuentra totalmente integrada en el estilo de vida de las grandes ciudades, como París, con talleres fotográficos a lo largo de la ciudad.



Figura 65. *La cadena Simpson*, 1896.

También hablamos de una época en la que el deporte comienza a convertirse en una actividad de moda, sobre todo el incipiente interés de la burguesía por el ciclismo. Es en estos momentos se comienzan a impulsar las competiciones ciclistas (Le Targat 1988: 61).

En 1896, el representante en Francia de la cadena Simpson le encarga a Lautrec la creación de un cartel publicitario (Figura 65). El primer proyecto fue rechazado (Figura 66), por lo que el pintor se vio obligado a realizar otro diseño en pocos días. Vemos a Constant Huret, el campeón francés de ciclismo adelantando a dos personas en tándem y al fondo observamos al resto del pelotón, mucho más atrás que el ciclista, que mediante el uso de la cadena adquiere la ventaja. En el césped, de pie nos presenta al dueño de la empresa y su representante francés observando la carrera, todo esto amenizado por una banda de música, ya que la burguesía que acudía a este tipo de competiciones (Adriani 1981: 167).

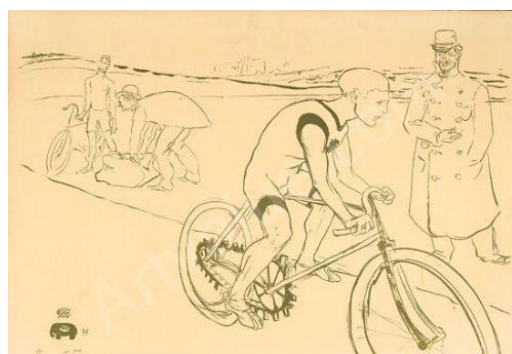


Figura 66. Primer proyecto, del que encarga 200 ejemplares para coleccionistas.

A pesar de que las letras no fueran introducidas por el propio Toulouse hay una gran armonía entre ellas y la competición, que gracias a las líneas de Lautrec muestra un gran dinamismo.

Pero estos no son los únicos negocios que necesitan de la publicidad, ya que debido al auge de la decoración de interiores a causa del éxito del Art Nouveau hay numerosas tiendas dedicadas a este sector en París, de ahí que el editor de *L'Estampe Originale* abandona su trabajo en la prensa para entrar dentro de este sector.

En la elaboración de este cartel (Figura 67) se tiene en cuenta el humor de la prensa, por ello representa a la figura del diseñador como si fuera un médico que llega para curar una enfermedad. En la pared del fondo encontramos a modo de papel pintado unos signos de interrogación que podemos relacionar con la incertidumbre de los futuros diseños. Pero se realizó otra edición del mismo cartel con la pregunta “QUI?” al fondo, una tira para coleccionistas (Fontbona et alt, 2005: 212).



Figura 67. *L'Artisan Moderne* 1896



Figura 67. *The Ault Wiborg Co* 1896

La fama de Lautrec llega a otros continentes, a pesar de los escasos viajes que realizó, encontrando encargos de empresas como Adult & Wiborg C°, una empresa americana de tintas de impresión, mostrando, por tanto, con esta litografía (Figura 67) la enorme calidad de las tintas. Asimismo, es importante destacar que las planchas de la litografía las realiza Lautrec en Francia y las envía a Estados Unidos, para ello fue necesario sustituir las pesadas piedras por unas piezas de cinc (Fontbona et alt, 2005: 216).

Es importante hablar de la elección de la escena, ya que Lautrec decidió representar a una pareja que acude al teatro, donde usa como modelos a Gabriel Tapié de Céleyran, su primo y a Emilienne d'Alençon, relacionando la elección de la escena como una referencia al público al que va dirigida este tipo de publicidad, un público que acude al teatro y destaca por su distinción y clase, como la alta calidad de sus tintas.

4.CONCLUSIÓN

El personaje de Henri de Toulouse-Lautrec es mundialmente conocido. Su retrato de la sociedad en la que vivió, de sus personajes y lugares de diversión sin realizar un juicio ético de los mismos, hacen de Lautrec un verdadero cronista de su época. Sus series más conocidas son las que realiza en su etapa de máximo esplendor, cuando se introduce de lleno en el mundo de la noche, en el famoso barrio de Montmartre, retratando a las bailarinas, cantantes, prostitutas, payasos y demás personajes del circo, así como al público que asiste a estos espectáculos, dejando constancia del estilo de vida de la sociedad parisina de aquella época.

Como ya mencionamos anteriormente, estos carteles dotaron de gran fama a Lautrec nada más ser colgados en las calles de París, asimismo, atrae a una gran cantidad de clientes a los locales que promociona, como el Moulin Rouge, que a causa del tremendo éxito acaba por realizar un cambio de personal, y expulsar a estos personajes que rodean a Lautrec y que protagonizan sus obras. Es importante mencionar que gracias a los carteles de Lautrec los nombres de muchos locales y estrellas de la noche trascienden hasta la actualidad, personajes que de no ser por él no serían recordados hoy en día, como Yvette Guilbert, La Goulue o Jean Avril.

Pero su repercusión en la vida parisina no se limita a la vida nocturna de la ciudad, como hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo, el mundo de la cultura se vio enormemente beneficiado por el trabajo como cartelista de Lautrec, sus promociones de libros, exposiciones, revistas... hacen visible el ajetreo cultural que el barrio de Montmartre muestra en aquellos momentos.

A pesar de que los carteles no nos muestren todos los aspectos de la sociedad de la época, si que nos aportan una gran información digna de ser consultada y estudiada en profundidad, por futuros trabajos, para poder entender la vida y el ambiente que rodeaba a los pintores de esta época, unos pintores que revolucionaron el campo de las artes, y que inspiraron la obra de los artistas de vanguardia. Una época efervescente de la historia de París que no tendrá comparación en Europa a nivel cultural.

Esperamos que los tres objetivos que nos habíamos marcado al comienzo del trabajo: La reivindicación de la figura de Toulouse-Lautrec como padre del cartel

moderno, mostrar que los carteles se convierten en uno de los principales vehículos de comunicación e información y destacar la importancia de este artista para la historia del cartel, influyendo en figuras claves de la vanguardia, hayan podido ser resueltos.

5.BIBLIOGRAFÍA:

- Adriani, G. (1981) *Toulouse-Lautrec, Obra gráfica completa; Colección Comunicación Visual, Serie gráfica*. Barcelona Gustavo Gili, S.A.
- Bonet, J.M. (2005) *Toulouse- Lautrec*. Unidad Editorial S.A.
- Calvo Serraller, F. y Alarcó, P. (2017) *Picasso Lautrec*. Madrid Museo Thyssen Bornemisza.
- Devynck, D. (1996) *Toulouse-Lautrec de Albi y de otras colecciones*. Madrid, Fundación Juan March, D.L.
- Fontbona, F; Thomson, R; Trenc, E. (2005) *Toulouse-Lautrec y el cartel de la Belle Époque: colección Musée d'Ixelles*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Heller, R.(1986) Rediscovering Henri de Toulouse-Lautrec's "At the Moulin Rouge". *Art Institute of Chicago Museum Studies* 12 (2) 114-135.
- Martijn F. Le Coultre y Alston w. Puvis (2003) *Un siglo de carteles*. Barcelona, Gustavo Gili S. A.
- Matthias Arnold. (2001) *Henri de Toulouse- Lautrec 1864-1901. El teatro de la vida*. Alemania, Taschen.
- Néret G. (2009) *Toulouse-Lautrec 1864-1901*. Köln,Taschen.
- Julien, Édouard. (1969) *Toulouse-Lautrec: Moulin Rouge y cabarets*. Barcelona Gustavo Gili S.A.
- Julien, E. (1990) *The posters of Toulouse-Lautrec*. Londres, Studio Editions Ltd.
- Le Targat, François. (1988) *Toulouse-Lautrec*, Barcelona. Polígrafa, S.A.

Recursos Webs:

- El mundo. El siglo XX a través de los carteles (2007) el mundo consultado el 1 de mayo de 2018, de
<http://www.elmundo.es/albumes/2007/04/24/carteles/index.html>
- África occidental francesa (2017) Consultado el 15 de mayo de 2018, de:
<https://www.wdl.org/es/item/11891/>