



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## TOULOUSE-LAUTREC DE ALBI Y DE OTRAS COLECCIONES

1996

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

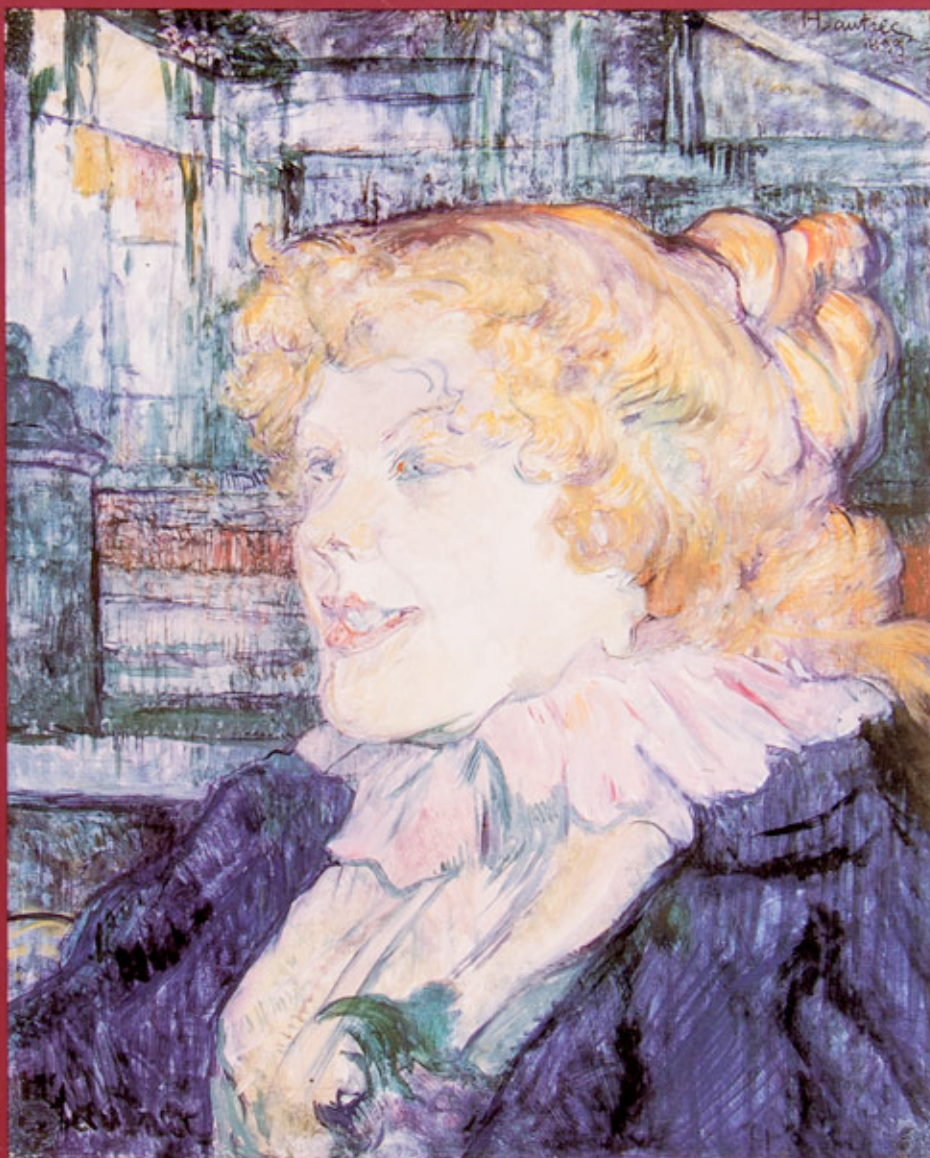


Fundación Juan March  
Castelló, 77. 28006 Madrid





# TOULOUSE-LAUTREC























TOULOUSE-LAUTREC



Toulouse-Lautrec, 1892.

# TOULOUSE-LAUTREC

## DE ALBI Y DE OTRAS COLECCIONES

15 de octubre 1996 - 23 de febrero 1997

Fundación Juan March



# ÍNDICE

---

	Pág.
PRESENTACIÓN .....	7
TOULOUSE-LAUTREC, IMÁGENES DE MODERNIDAD por Danièle Devynck .....	9
TOULOUSE-LAUTREC: FISONOMÍA DE UNA ÉPOCA por Valeriano Bozal .....	25
PINTURAS .....	35
LITOGRAFÍAS .....	115
BIOGRAFÍA .....	129
CATÁLOGO .....	137

Toulouse-Lautrec, *cronista de la Belle époque* y de la vida parisiense de finales del siglo XIX, es conocido sobre todo por haber reflejado con su arte el ambiente de cafés, cabarets y burdeles. Su obra, que va más allá de las imágenes emblemáticas del París nocturno, propone una visión intemporal de la humanidad y un reflejo de la pintura moderna.

La obra de Toulouse-Lautrec sigue manteniendo una atención e interés muy vivo en nuestros días; su personalidad, su familia, los ambientes que frecuentaba, han hecho de este artista una figura mítica que a veces oculta la fuerza innovadora de su arte, que ha trascendido más allá de las circunstancias concretas de su vida para mantener su vigencia actual. La obra de este genial artista sigue aportando una nueva visión cien años después. Por este motivo, la Fundación Juan March ha organizado esta muestra compuesta por un total de 53 obras realizadas entre 1882 y 1899. Treinta y nueve pinturas y catorce litografías ilustran la producción de Toulouse-Lautrec ofreciendo un amplio panorama de su obra; de ellas, veintiseis provienen del Museo Toulouse-Lautrec de Albi, que alberga la colección pública más importante de este artista.

Para organizar esta exposición, la Fundación ha contado con numerosas colaboraciones, asesoramientos y ayudas que deseamos expresar y agradecer: En primer lugar, el Museo Toulouse-Lautrec de Albi, cuya contribución ha sido esencial para nuestro proyecto. Deseamos agradecer al Ayuntamiento de Albi, a su Alcalde el Sr. Philippe Bonnacarrère y a su Consejo Municipal, y especialmente a la Sra. Devynck, Directora del Museo, por su constante ayuda que ha sido fundamental para configurar esta muestra. Asimismo deseamos agradecer la colaboración de Julien Andres, Alcalde-Adjunto de Toulouse. También queremos expresar nuestro reconocimiento a William Lieberman, Trine L. Vanderwall, Lowery S. Sims, Marceline McKee y Dorothy Kellett, del Metropolitan Museum de Nueva York; Emily Braun, de la Alex Hillman Family Foundation de Nueva York; Christopher Green y Helen Braham, de Courtauld Institute Galleries de Londres; Henry Loyrette y Sra. Mattieux, del Musée D'Orsay de París; Tomás Llorens y Marian Aparicio, de la Fundación Thyssen-Bornemisza de Madrid; Maria de Peverelli y Denis Morax, de la Fondazione Thyssen-Bornemisza de Lugano; Daniel Wildenstein y Thérèse Nanus, del Instituto Wildenstein de París; Gilbert Lloyd, de Marlborough Fine Art de Londres; Sr. Daguerre de Hureaux, del Musée des Augustins de Toulouse; Philippe Cros, de la Fondation Georges Bemberg de Toulouse; Françoise Lemelle y Srta. Nobecourt, de la Fondation Jacques Doucet de París; Jacques Loste y Florence Breton, de París; Claudia y Filippo Zevi, de Artificio Edizioni, de Florencia; Léonard Gianadda, de la Fundación Pierre Gianadda de Martigny; Steingrim Laursen, del Louisiana Museum, de Dinamarca y Javier Maderuelo. Agradecemos igualmente a la Sra. Devynck y al profesor Valeriano Bozal la redacción de los textos del catálogo.

Asimismo, la Fundación Juan March desea agradecer a las siguientes personas e instituciones que han tenido la generosidad de prestarnos sus obras:

Alex Hillman Family Foundation (Nueva York).  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. Fondation Jacques Doucet (París).  
Courtauld Institute Galleries (Londres).  
Fondation Georges Bemberg (Toulouse).  
Fondazione Thyssen-Bornemisza (Lugano).  
Fundación Thyssen-Bornemisza (Madrid).  
Galerie Jan Krugier (Ginebra).  
The Metropolitan Museum of Art (Nueva York).  
Musée des Augustins (Toulouse).  
Musée D'Orsay (París).  
Musée Toulouse-Lautrec (Albi).  
Werner y Gabrielle Merzbacher (Zürich).  
Y a los demás coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.

A todos ellos, y a cuantas personas e instituciones han colaborado de una u otra manera en esta exposición, el sincero reconocimiento de la Fundación Juan March.

Madrid, octubre 1996



Vista de la Catedral y del Museo Toulouse-Lautrec de Albi.



## TOULOUSE-LAUTREC, IMÁGENES DE MODERNIDAD

Danièle Devynck

Directora del Museo Toulouse-Lautrec de Albi

Henri de Toulouse-Lautrec nace el 24 de noviembre de 1864 en la casa solariega del Bosc, en Albi, en el seno de una familia de grandes terratenientes de provincia. Sus padres, el conde Alphonse de Toulouse-Lautrec, brillante oficial, y su madre Adèle Tapié de Céleyran, son primos hermanos y este matrimonio consanguíneo lleva el germen de lo que será en el futuro el drama personal del joven Henri.

El niño, educado en la conciencia de llevar un apellido ilustre, comparte la pasión de su familia por la caza, los caballos, y se inicia muy pronto en el dibujo y el arte; cuando sus padres se instalan en París en 1872 y le matriculan en el Liceo Fontanes (actual Liceo Condorcet), encuentra a un amigo de su padre cuyo talento admira, el pintor de animales René Princeteau (1839-1917).

Sin embargo, su delicada salud le obliga a interrumpir esta escolaridad parisina. En 1878, una fractura del fémur izquierdo, ocurrida en Albi, lo mantiene inmovilizado durante largos meses; al año siguiente, mientras se somete a una cura en Barèges, se fractura el fémur derecho tras una simple caída. La medicina no puede en aquel momento emitir un diagnóstico exacto acerca de la enfermedad que padece Lautrec; este sólo se formulará mucho tiempo después de la desaparición del pintor tras una serie de hipótesis diversas. Los especialistas están ahora de acuerdo sobre la teoría de una enfermedad congénita que lleva por nombre osteogénesis, culpable de su debilidad ósea y de una deformación de los rasgos que afeó su rostro desde la adolescencia.

Lautrec, incapaz en lo sucesivo de seguir a su padre en sus largas cabalgadas y de caminar normalmente y consciente, además, de su fealdad y de su figura poco agraciada, se dedica al único entretenimiento que le queda, el dibujo, que llena su tedio y le proporciona una indispensable evasión.

En 1882, animado por Princeteau, que le ha dado sus primeras lecciones, Henri decide adquirir una formación clásica, y entra en uno de los talleres más famosos de París, el de Léon Bonnat (1833-1922). Este hábil pintor, reconocido por los círculos oficiales y que no aprecia el dibujo del joven Lautrec, cierra su taller en septiembre de 1882 para ocupar una plaza de profesor en la Escuela de Bellas Artes. Henri, influenciado por los alumnos con los que ha trabado amistad, se inscribe entonces en el taller de Fernand Cormon (1854-1924), donde se inicia en el dibujo de moldeado y del natural antes de abordar la pintura.

*Estudio de desnudo. Mujer sentada en un diván* (cat. n.º 3) es uno de esos ejercicios de taller que muestra su aplicación en la reproducción de la anatomía, pero que se diferencia de un simple trabajo académico por su afán de realismo.

Ya en 1881, con motivo de la ilustración de un texto de su amigo Etienne Devismes, escribe: *He intentado plasmar la verdad sin idealizarla. Quizás sea un error, no me agradan las verrugas y me gusta adornarlas con pelos juguetones, redondearlas y ponerles una punta brillante.*

Esta postura va a ser desarrollada e ilustrada en el conjunto de su obra, y le orienta irremediabilmente hacia la vía de la modernidad, hacia la transcripción de lo real, de lo visible, y no hacia un trabajo de ilusión o de idealización.

Todo permite creer, sin embargo, que a lo largo de estos primeros meses en París, Lautrec todavía piensa en un trayecto clásico y tradicional, y su correspondencia menciona en varias ocasiones su gran interés por el Salón, al que espera poder presentarse.

No obstante, empujado por sus amigos del taller y animado por la actitud liberal de Cormon, recorre los museos y los salones, pero también las exposiciones y las galerías, y se impregna de las corrientes contemporáneas.

Los trabajos realizados durante los meses de verano en Céleyran, propiedad de su familia materna, demuestran su evolución (cat. n.ºs 1 y 2). Toma como modelos a los trabajadores de la finca y los pinta al aire libre, tratando el paisaje con tonalidades claras y refinadas, en un intento de unir el trazo impresionista con un naturalismo rural, eco del naturalismo que caracteriza los años 80, sobre todo en literatura. Aunque la actitud algo estática del trabajador de Céleyran traduce la incomodidad del modelo ocasional, su silueta rechoncha es de una gran verosimilitud, al igual que el cuerpo ligeramente hundido de la vieja criada sentada sobre un banco, cuyo perfil hábil y preciso pone de manifiesto la importancia que Lautrec otorga al dibujo.

Esta serie de cuadros pintados en Céleyran da prueba del interés que siente por los nuevos procedimientos surgidos en los ambientes artísticos que descubre.

De entre los alumnos de Cormon, está especialmente unido a Louis Anquetin, así como a Emile Bernard, que frecuenta el taller entre 1884 y 1886 y le pone en contacto con el grupo de Pont-Aven, seguidor de Gauguin.

La octava y última exposición impresionista tiene lugar en mayo de 1886: un retrato de Emile Bernard que data de esta época se encuadra en esta línea, utilizando pinceladas de color para reproducir la percepción; pero Lautrec se aleja rápidamente de la vía impresionista, aunque conserva de sus grandes antecesores el gusto por una temática que se inspira en la realidad cotidiana. Los temas y la técnica de Degas le marcan también de forma decisiva, y él mismo evocará a lo largo de su vida su admiración y su deuda hacia este pintor.

Seurat figura en la exposición de 1886 donde presenta *Un domingo de verano en la Grande Jatte*, y Lautrec se deja seducir durante algún tiempo por los principios divisionistas, que aplica en el retrato de su madre pintado en 1886 o 1887 en el salón del Castillo de Malromé (cat. n.º 5): las tonalidades cálidas y vivas de azul-violeta y de grosella fragmentadas en pinceladas yuxtapuestas que forman esta obra, demuestran la asimilación de esta nueva teoría que Lautrec sólo seguirá brevemente porque racionaliza la práctica pictórica. El intimismo del cuadro evoca igualmente de forma clara la influencia de Manet en estos años de formación.

Por otro lado, la pintura japonesa, muy en boga a finales del siglo XIX, ofrece unos principios plásticos que Lautrec y sus amigos van a mantener en su esencia: la transcripción de imágenes planas apoyadas por un fuerte colorido y la estilización del contorno, delimitado por un borde coloreado, propician la aparición del movimiento de "cloisonnisme" en el que se inscriben Emile Bernard y Louis Anquetin, imponiéndose este último como jefe de fila de esta nueva corriente.

El *Ukiyo-E* se basa, además, en unos procedimientos de organización del espacio y en unas visiones en escorzo que Lautrec adopta definitivamente. La composición de los grabados sobre madera se fundamenta, en efecto, en el uso de la diagonal que proporciona profundidad. La mirada avanza por la imagen, punto por punto, partiendo de elementos escalonados que disminuyen progresivamente y que parten, la mayoría de las veces, de un primer plano recortado arbitrariamente que establece el principio de "visto desde lo alto".

Este nuevo enfoque del espacio visual, próximo al trabajo fotográfico, proporciona a Henri de Toulouse-Lautrec unos elementos coincidentes con su propia búsqueda hacia la modernidad.

Así se explica la fuerza de su primer cartel creado en 1891 a petición de Charles Zidler con motivo de la reapertura del Moulin Rouge: tanto su composición como la brillantez de sus nítidos tonos son una aplicación de las lecciones aprendidas en las estampas niponas que Lautrec empieza a coleccionar muy pronto, o que pudo admirar en varias ocasiones, especialmente durante la exposición organizada en abril de 1887 en el Tambourin por Vincent Van Gogh (1853-1890), que había ingresado en el taller de Cormon en 1886.

El dibujo que representa al payaso *Chocolat bailando* (cat. n.º 32), expuesto por expreso deseo suyo en la sala del bar de Achille, realizado en 1896 con el fin de ilustrar un número de la revista *Le Rire*, puede igualmente compararse con las series de estudios de gestos discontinuos en las páginas de la *Mangwa* por Hokusai; el baile inmobilizado en un instante concreto, como si se tratara de *una imagen fija*, está captado con la misma agudeza que los "estenogramas de movimientos" realizados por el gran maestro japonés.

Desde un punto de vista general, el conjunto de la obra litográfica de Lautrec pone en práctica los principios de la técnica japonesa; los 31 carteles que realiza están tratados con masas coloreadas, sin modelado, articulados sobre una diagonal representada con frecuencia en el espacio por medio de las tablas de un escenario, y elaborados a partir de primeros planos truncados, propios de las estampas japonesas.

Pero por encima de todo, es la inmersión en el ambiente de Montmartre el elemento determinante en la evolución de Lautrec; la Butte constituyó el epicentro de su inspiración en su etapa de maduración y hasta los primeros años de la década de los 90.

En un principio esto se debió únicamente al emplazamiento de los talleres de Bonnat y de Cormon en Montmartre, pero el joven pintor siguió regresando cada noche a casa de su madre en el Faubourg Saint-Honoré. Sin embargo, no tarda en sumergirse en aquel mundo y se instala en el barrio de Montmartre en 1884.

Desde mediados de siglo, el aspecto campestre de la Butte, así como sus bajos alquileres, han atraído a numerosos artistas que conviven con un vecindario ambiguo en el que se mezclan obreros y granujas. El paisaje está salpicado por las aspas de los molinos; uno de ellos, habilitado como merendero con el nombre de Moulin de la Galette, acoge

a la gente humilde de París, que viene a distraerse. A su vez, en 1889, el baile del Moulin Rouge abre sus puertas.

Las salidas nocturnas con sus nuevos amigos y los paseos por Montmartre permiten a Lautrec descubrir el barrio, el circo Fernando, los cafés, los bailes populares y los cabarets como Le Chat Noire y Le Mirliton de Aristide Bruant. El repertorio populista de este último lo seduce y le proporciona su primer trabajo como ilustrador: en 1886, colabora en un número de la revista del cabaret Le Mirliton e ilustra las canciones que aseguran el éxito de su dueño en Saint Lazare, en Batignolles, en La Bastille, en Grenelle, en Montrouge.

De este modo, de observador pasa a ser actor en la vida de Montmartre y empieza a definir sus propias tendencias, tanto en los temas que va a tratar como en el lenguaje pictórico que va a ir elaborando gracias a encuentros e influencias periódicas, pero siempre a través de una búsqueda profundamente independiente.

En 1887 Lautrec deja definitivamente de frecuentar el taller de Cormon. De forma imperceptible y mediante una serie de deslizamientos sucesivos, ha encontrado su camino personal, que se inscribe en la modernidad tal y como la describe Baudelaire en *Las Curiosidades estéticas: El pintor de la vida moderna debe fijar lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, siendo la otra mitad lo eterno y lo inmutable.*

En lo sucesivo, la vida de Lautrec se confunde con sus lugares y temas de inspiración, de Montmartre a los burdeles, de la Comedia Francesa a los escenarios del teatro de vanguardia, del círculo de la Revue Blanche a la Opera. Saca sus temas de la realidad urbana y así representa los oficios humildes, la lavandera, la modista, al estilo de Degas o de Manet, y las distracciones de las clases populares, merenderos, bailes y cafés-concierto o circo, al igual que Renoir o Seurat, con una sensibilidad especial para la vida nocturna.

A través de estas cosas vistas, tal y como las evoca Victor Hugo, Lautrec busca incansablemente la figura humana en su auténtica verdad psicológica.

En el período más fecundo de su madurez artística, sus retratos demuestran el entusiasmo que siente por efímeras vedettes, cuyos gestos y siluetas le fascinan por un momento: Yvette Guilbert, la recitadora de fin de siglo, Jane Avril, la gran amiga, La Goulue o actores cuya fama está hoy olvidada, como *Caudieux* (cat. n.ºs 17 y 18). Conocido como *el hombre-cañón*, fue célebre por el número cómico que interpretaba en el Petit Casino, en Eldorado y en Ambassadeurs. Lautrec lo capta en pleno movimiento, cuando avanza por el escenario con un paso del que puede adivinarse el impulso por el movimiento del cuerpo hacia adelante. Este esbozo, así como un gran dibujo, marcan las etapas previas de un proceso que conduce a la creación del cartel litográfico en su fulgurante síntesis.

Sin embargo, el arte de Lautrec no puede ser leído únicamente como el relato de una época en lo que ésta tiene de más anecdótico; más allá del valor estrictamente documental de sus obras, por lo demás evidente, el principio que guía su pincel es la búsqueda de lo auténtico en su más completa intemporalidad.

Esta verdad se basa en la representación del ser humano en su realidad social, en el mundo del que es actor.

Los retratos presentados en esta exposición evidencian con claridad este propósito.



Toulouse-Lautrec, c. 1894.



*Louis Pascal* (cat. n.º 14), elegante hombre de mundo, tocado con su chistera, fumando un puro con indiferencia, se dispone a salir con el bastón, accesorio indispensable, hábilmente sujeto bajo el brazo. Gracias a estos distintos toques que responden a un código social determinado, Louis Pascal queda claramente situado como perteneciente al mundo exterior, a una vida pública que lo llama más allá de la puerta abierta, significado que volvemos a encontrar en el *François Gauzi* (cat. n.º 4); Lautrec decide representarlo *de pie, alto como un álamo, con el sombrero de copa en la cabeza y las manos en los bolsillos*, destacando a contraluz ante una puerta que da a una habitación o a un pasillo, iluminado por una ventana.

Por el contrario, *La Señora Pascal* (cat. n.º 29), prima de Lautrec y madre del anterior, realiza una actividad más íntima, y toca el piano en el salón del castillo de Malromé, como cualquier mujer ociosa de la alta sociedad.

La condesa Adèle, madre del pintor, también aparece representada en el salón de este castillo de su propiedad, leyendo tranquilamente (cat. n.º 5), rodeada de paz y serenidad, con una expresión meditativa o tal vez resignada en el rostro.

El espacio circundante del modelo no tiene otro significado que el de permitir resaltar la realidad social o individual del sujeto.

En los primeros retratos realizados al aire libre en el jardín del Père Forest, Lautrec tiene en cuenta la naturaleza y el espacio que le rodea: así, *Désiré Dihau, fagot de la Opera* (cat. n.º 9) y *Retrato de Désiré Dihau* (cat. n.º 10) presentan al músico y compositor destacándose sobre un fondo de hojas o delante de una avenida delimitada por arbustos; sin embargo, esta decoración sólo constituye un entrelazado tratado en un plano estrictamente decorativo, muy alejado de la preocupación de los impresionistas interesados en una naturaleza percibida a través de los juegos de la luz. Aquí se trata de lograr unas pantallas que aislen la silueta de Dihau.

Lautrec abandona rápidamente esta práctica y, como hemos señalado, sólo conserva el entorno cuando éste enriquece el significado propio del personaje representado. Así ocurre en *La Bebedora o Resaca* (cat. n.º 7), que describe en un marco someramente esbozado la depravación y el sombrío abatimiento de una mujer joven destruída por el alcohol, puesto de relieve por la naturaleza muerta que forman el vaso y la botella dominantes sobre la mesa del bar. Los rasgos de esta mujer son los de Suzanne Valadon, modelo muy apreciada y madre del pintor Maurice Utrillo; su marchita actitud, la expresión cansada y el peinado descuidado sintetizan, en unas cuantas notas de duro realismo, una imagen fuerte próxima al estereotipo.

Algunos cuadros se conforman sobre un fondo cuya elaboración se convierte en un juego puramente colorista. Así, *La Inglesa del "Star" de Le Havre* (cat. n.º 38) destaca sobre un fondo abstracto y geométrico que retoma las tonalidades claras y brillantes elegidas por el pintor para manifestar el frescor y la alegría de la inglesa encargada del bar, conocida bajo el nombre de Miss Dolly.

Por último, en muchas obras el artista llega incluso a eliminar el entorno, representando la figura sobre el fondo bruto del cartón que, a partir de 1888-1889, pasa a ser su soporte favorito, y aunque no es el único en utilizarlo, lo emplea con tanta más frecuencia cuanto que responde a los fundamentos de su trayectoria artística: el color base propio del cartón bruto le permite concentrarse, única y exclusivamente, en la figura que plasma con la punta del pincel con trazo rápido y nervioso.



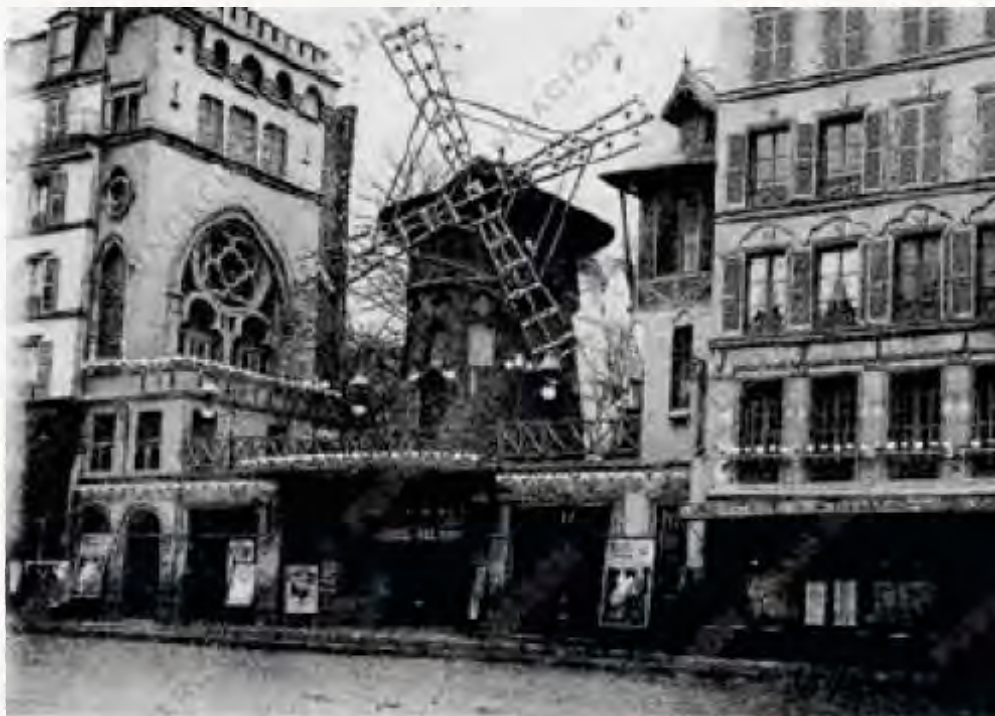
En *Mujer pelirroja con la cabeza descubierta* (cat. n.º 13) utiliza este procedimiento de pintura al óleo diluída en esencia de trementina que sólo deja sobre el soporte el pigmento coloreado invariable en sus tonalidades. La virtuosidad lineal de este trabajo que combina color y dibujo permite a Lautrec fijar en el instante una silueta femenina sin marco, de trazo discontinuo, en la que la densidad se concentra únicamente para evocar la cabellera rojiza.

En *el Moulin Rouge: retrato del Señor Warner* (cat. n.º 15) se ofrece a la mirada el mismo trabajo alusivo y lineal con el que Lautrec restituye, con algunos trazos y pinceladas en blanco, la verdad de una fisionomía. La curva de una ceja, la línea de la nariz, el bigote retorcido y la divertida mirada irónica revelan el carácter del personaje. Este último cartón fue realizado como ensayo previo para la litografía *El Inglés en el Moulin Rouge* (cat. n.º 41).

Considerar estos cartones únicamente como estudios y no como obras plenas nos llevaría a un enfoque erróneo o, al menos, a un debate carente de interés.

Con una línea rápida y breve, o con pequeños trazos nerviosos e irregulares, Lautrec resuelve el dilema entre dibujo y color, afirmando la función figurativa específica de este último. Lápiz o pincel realizan el mismo trabajo para dejar sobre el papel o el cartón un trazado agudo, brillante, y a menudo alusivo, en el que el artista prescinde de todo aquello que no es esencial para la lectura de su tema, convertido así en un diálogo entre el creador y el espectador.

*Muchacha desnuda* (cat. n.º 21), estudio para una litografía destinada a ilustrar una poesía de Hector Sombre, es el fruto de un trabajo que se nos presenta como una realización en la que el trazo preciso, limitado a lo estrictamente necesario, esboza un perfil nítido y anguloso.



Fotografía del Moulin Rouge.





Fotografía de Loïe Fuller.

Perfil es también el de *La Señorita Lucie Bellanger* (cat. n.º 31), evocada de medio cuerpo, en toda su autenticidad de prostituta de cuerpo cansado y pesado. Creada a partir del modelo, del que Lautrec destaca la individualidad al mencionar su nombre, la imagen resultante es, sin embargo, independiente, y se convierte en un arabesco sinuoso y elegante que se inscribe en una estética cercana al Art Nouveau.

Esta escritura a través del color explica la ósmosis constante entre trabajo litográfico y pintura dentro de su obra.

*Loïe Fuller en el Folies-Bergère* (cat. n.º 19) ilustra este diálogo: Marie-Louise Fuller llega a París en 1892 y se presenta ante el director del Folies-Bergère con un número de baile muy especial; cubierta por largos velos de colores, agita las ligeras y transparentes telas bajo el haz luminoso de los proyectores eléctricos, por medio de unas varillas que sostiene con los brazos extendidos. Los graciosos arabescos de estas telas agitándose bajo la luz entusiasman al público y seducen a numerosos artistas. El dibujo de Lautrec restituye, valiéndose de una línea fluida, esta movediza espiral alrededor de la figura de la bailarina cuyo esfuerzo se trasluce en el arco tenso del cuerpo, sugerido desde los pies, someramente dibujados, hasta la cabeza. Los trazos verticales elevan ante nuestros ojos esta voluta sinuosa y efímera, síntesis absoluta entre el movimiento y la luz. Las litografías posteriores al estudio enriquecen esta visión con una gama de colores cambiantes y Lautrec decide tratarlas en fases sucesivas con coloridos diferentes, realizando incluso algunas pruebas a mano con polvo de oro.

La esencia del arte de Lautrec extrae su validez de la traducción inmediata de una actitud reflejada en un ambiente social preciso o en un momento particular. Sin embargo, la total ausencia de juicio moralizante o crítico detiene la imagen a las puertas de la caricatura y la convierte en mucho más que una simple ilustración documental sobre una época.

De este modo, las escenas de los burdeles, precisamente porque son el resultado de una observación despiadada pero sin prejuicios de carácter burgués, permiten al artista recrear, más allá de la realidad, unas pinturas en las que se impone el elemento plástico en forma de juego de líneas o audacia del color.

Los habitantes de los burdeles le permiten captar de forma directa un movimiento natural, la curva de un cuerpo más o menos desvelado, nunca con una finalidad obscena o erótica, sino porque en este mundo confinado tiene a su alcance la realidad humana, sin careta ni falso pudor. Cada uno de los instantes de la vida cotidiana de las prostitutas le interesa, incluso aquéllos que más crudamente reflejan este universo: *Dos mujeres semi-desnudas de espaldas* (cat. n.º 27) describe la fila de espera antes de la inspección médica legal: las mujeres hacen cola, con la camisa subida, para someterse a ese humillante examen.

Lautrec, sobrepasando un testimonio puramente naturalista, borra la individualidad de las mujeres situándolas de espaldas y desecha la realidad de la escena para recomponerla plásticamente: la espalda de la prostituta que está en primer plano evoca, con su realismo sin concesiones, una actitud resignada y una plácida sumisión; pero la silueta que la precede es sólo una imagen plana y sin modelado cuyo contorno pasa a ser un juego puramente plástico en el que los trazos bermellón, en lugar de la cabeza, evocan una cabellera rojiza de la que Lautrec sólo conserva el elemento color y elimina el dato formal. *La revisión médica: Prostituta rubia* (cat. n.º 26) forma parte de los esbozos sacados del natural en torno a este mismo tema, y cuya culminación es *El reconocimiento médico* propiedad de la Galería Nacional de Washington.



Toulouse-Lautrec en su estudio, c. 1894.

Fascinado por todos los aspectos de la comedia humana, Lautrec se dedica igualmente a observar las relaciones femeninas, frecuentes en esas casas en las que la promiscuidad y la dificultad para existir empujan a esas mujeres hacia amores marginales.

El lesbianismo, tema muy presente en Baudelaire, en la obra de Lautrec no es en modo alguno pretexto para la representación de imágenes anticonformistas o impúdicas, como tampoco era el caso en las escenas de burdeles.

*Las dos amigas* (cat. n.º 25), exploración de un momento de intimidad psicológica, figura entre la docena de cuadros que muestran, con mayor o menor precisión, escenas de safismo. Las dos mujeres, sentadas una junto a otra en un diván, se abrazan con ternura y con un abandono que denota una tranquila complicidad. Esencialmente narrativa, esta escena de intimidad descrita con sobriedad es una combinación de líneas coloreadas con las que delimita las siluetas con trazos rápidos, o esboza la forma de un sofá. La sencillez de la composición y la austeridad del decorado concentran la atención del espectador sobre las dos mujeres, envueltas en unas batas que difuminan la forma del cuerpo. Si todo en esta escena contribuye a expresar el tierno sentimiento que une a las dos prostitutas, la elegancia de su tratamiento y su linealidad la convierten en una imagen de un esteticismo refinado.

Culminación de este ciclo dedicado a los burdeles, el cuadro *En el salón de la Rue des Moulins*, también conservado en el museo de Albi, constituye una obra maestra. Su cromatismo, particularmente rico, une los púrpuras, los rosas, los rosa-azulados, en oposición a una gama de verdes que va desde el más claro al más oscuro; sin embargo, el tratamiento del color varía de una fina capa acentuada por ligeros trazos para los trajes de la prostituta en primer plano y de la "Madame", a una textura más densa para reproducir la suavidad aterciopelada del sofá. La composición del cuadro, su estructura circular, traducen la clausura de esas mujeres que esperan a un posible cliente en ese salón de un lujo ostentoso; sus miradas no se cruzan jamás, cada una de ellas parece adormecida en un mutismo resignado; sólo la directora del lugar dirige una mirada directa y fría hacia el espectador. Un sentimiento opresor y confuso emana de esta obra, muy alejado de la idea que normalmente se asocia a este lugar de placer.



El ambiente de la prostitución captado por el pincel de Lautrec, es simplemente uno de los campos de acción de la experiencia humana, y el artista crea así una imagen que impresiona por su profunda humanidad.

Además, la mirada del pintor, basada en un sentido agudo del análisis, otorga a su modelo una misma atención y validez cualquiera que sea su estrato social, ya se trate de una muchacha del burdel, de una actriz o de uno de sus parientes y lo convierte en un conjunto de elementos plásticos y visuales. En *Marcelle* (cat. n.º 23), retrato de una prostituta por la que Lautrec sentía una especial simpatía, se manifiesta esta facilidad con que sintetiza lo esencial, conservando al mismo tiempo lo natural del modelo y respetando su individualidad. Si la colcha azul-grisácea, en segundo plano, puede indicar discretamente la actividad de Marcelle, al igual que la blusa blanca muy escotada esbozada con rapidez, el tratamiento del rostro está hecho con esmero; Lautrec se dedica a contrastar una encarnación muy clara, cuidadosamente reproducida, y una cabellera morena con trazos paralelos y entrecruzados. Las sombras verdes que rodean este perfil, de contorno preciso, evidencian ante nuestros ojos toda su singularidad.

Así pues, el estilo de Lautrec se caracteriza por su gran libertad de realización, que parece responder a un ansia de fulgurancia tanto del gesto creativo como de la visión de la obra, y también por un audaz juego de colores que intensifica la fuerza percutante o la construcción plástica de la escena representada.

Sin embargo, esta construcción nunca se elabora en función del puro formalismo pictórico, sino que encierra siempre un sentido, un significado.

*Dama con atuendo de baile a la entrada de un palco de teatro* (cat. n.º 22) ilustra este último punto. El personaje principal, visto de espaldas, partiendo de una observación realista se convierte, tratado por el pincel de Lautrec, en una imagen sintética, casi caricaturesca. El pintor reproduce con fidelidad el amarillo intenso del vestido, combinado con los escaarpines, y la capellina blanca rematada por una cabellera rojiza peinada en punta, pero transforma estas notas concretas en elementos plásticos en los que prevalece el color, y la cabellera flameante de esta figura femenina parece un eco del suelo pintado con largos trazos paralelos de idéntica tonalidad. Para reforzar la causticidad, de todos conocida, de esta silueta vista de espaldas, Lautrec deforma la línea de los hombros hasta sugerir el parecido con un murciélago de alas replegadas. No obstante, la historia se sitúa en otra parte y un segundo personaje nos da la clave: en el espejo situado sobre la masa clara de la butaca, aparece la silueta casi irreal de un hombre con traje oscuro del que sólo destaca la pechera blanca.

Así pues, por medio de un juego de reflejos, Lautrec sugiere una relación de seducción entre la mujer y el hombre, que parece espiarla, en la que el espejo acercaría de forma artificial a los dos personajes separados por la puerta del palco. Por el tratamiento estilístico de esta escena, por el juego de una composición significativa en sí misma, Lautrec parece narrar un encuentro en el que la silueta masculina, de contornos borrosos e indecisos, concreta una furtividad quizás clandestina.

Con todo, Lautrec no reduce su dibujo a una pura enunciación visual y cromática. Aunque se inspire en el mundo del music-hall, del teatro o de la prostitución, siempre preserva el contenido humano. Sin embargo, al pasar mediante el arte pictórico del realismo al estilo, nos ofrece una imagen intemporal.

Es necesario señalar también la gran maestría con que sabe conjugar en su arte diferentes técnicas, dibujo, pintura, litografía, adaptándose a las necesidades del tema, pero



siempre con un mismo propósito: ir a lo esencial. Esta síntesis del signo que constituye la genialidad del artista, se confirma de forma brillante en las 361 litografías que realizó; su virtuosismo, basado en la expresividad del trazo, no descuida sin embargo los efectos de tonalidad mediante colores lisos o procedimientos como el estarcido. Su obra gráfica supone una decisiva aportación en la renovación de la estampa en color, llevada a cabo con sus amigos *nabíes* y *post-impresionistas*.

Aunque el París de Lautrec evoluciona a lo largo de los años y de sus centros de interés, sigue vinculado a la capital y sólo se aleja de ella con motivo de sus viajes a Bruselas, al Salón de Los XX, al que fue invitado desde 1888; a La Libre Estética, en Holanda, en 1897, donde admira a Rembrandt y a F. Hals, o a Londres, cuando su amigo Maurice Joyant organiza una exposición en 1898. También pasa temporadas en casa de los Natanson, que han creado la *Revue Blanche*, en Villeneuve-sur-Yonne, o el verano en casa de su madre en Malromé.

Pero su salud se deteriora año tras año, debilitada por una producción considerable así como por los placeres y los excesos del alcohol. Los trastornos ligados al alcoholismo son cada vez más graves, y en 1899 su familia decide internarlo en una lujosa casa de reposo en Neuilly para intentar su desintoxicación. Liberado después de haber demostrado su maestría con una serie de 39 dibujos sobre temas circenses, Toulouse-Lautrec se encuentra con un tutor que se supone debe vigilarlo y evitarle una recaída.

Sólo le quedan dos años de vida, en el transcurso de los cuales su estilo evoluciona radicalmente: la serie de cuadros inspirados por la ópera *Mesalina*, realizada en 1889, da paso a obras empastadas, de un cromatismo potente, estructuradas por masas de color. Sus últimos cuadros, *El Almirante Viaud*, que representa a su mentor, y *Examen en la Facultad de Medicina de París*, considerado equivocadamente durante mucho tiempo como la defensa de la tesis de su primo Gabriel Tapié de Céleyran al liberar la fuerza expresiva del color, responden a una evolución que se interrumpe con la muerte del artista en septiembre de 1901, y contribuyen a anunciar la emergencia del expresionismo.

Henri de Toulouse-Lautrec deja tras de sí una producción a la que se dedicó por entero y con pasión; reconocido por los ambientes de vanguardia de los que formó parte, celebrado por conocedores inteligentes como Thadée Natanson, y por algunos críticos favorables a la modernidad, entre los que destacan Félix Fénéon, Gustave Geoffroy, Arsène Alexandre o Roger Marx, Lautrec fue atacado por otros sectores con inusitada violencia. Se estigmatizó su trabajo en unos artículos necrológicos que rechazaban por igual, confundíendolas, su creación y sus deficiencias físicas.

No es extraño por consiguiente constatar la fría reacción de los círculos oficiales del arte ante su obra. El conde y la condesa de Toulouse-Lautrec confiaron al amigo del pintor, Maurice Joyant, gerente de la casa Goupil, la tarea de hacer el inventario del último taller ocupado por el artista, situado en la avenida Frochot, asignándole el papel de legatario artístico.

Como parecía lógico, Joyant propone al entonces conservador del museo de Luxemburgo, Léonce Bénédicte, que elija de entre los fondos del estudio del pintor el conjunto de obras que desee conservar para sus colecciones. El Consejo de Museos rechaza esta propuesta de donación, y sólo es admitida la *Mujer con boa negra*, y no sin dificultad.

Una exposición organizada en 1907 por la *Dépêche* en Toulouse, que rinde homenaje al talento de Toulouse-Lautrec, lleva a Gabriel Tapié de Céleyran y a Maurice Joyant a dirigirse a los ediles de Albi, la ciudad natal del pintor.



Estos se muestran de inmediato favorables al proyecto, que se concretiza en un acto de donación oficial, firmado el 18 de julio de 1920. Con este acto, los padres de Henri de Toulouse-Lautrec designan igualmente el futuro museo que va a ser creado, heredero del derecho moral del artista.

El legado se instala en un lugar prestigioso que goza de una arquitectura potente y austera: el Palacio de la Berbie. Esta espléndida fortaleza de ladrillo fue edificada en el siglo XIII por los arzobispos de Albi. De ahí su nombre, Berbie procede de Bisbia, palacio de los obispos.

El magnífico edificio constituye, junto con la catedral Santa-Cecilia, que es de su misma época, un conjunto arquitectónico medieval único y excepcional. Convertido a lo largo de los siglos en un palacio más abierto por los distintos prelados que ocupan sucesivamente la sede episcopal de Albi, adornado con un elegante jardín a la francesa, el edificio propone a sus visitantes, cada año más numerosos, la más importante colección mundial dedicada a Henri de Toulouse-Lautrec. La exposición que la Fundación Juan March ha decidido presentar, con una acertada selección de obras, ofrece una introducción de calidad al rico conjunto que forman los "Toulouse-Lautrec de Albi y de otras colecciones".



Museo Toulouse-Lautrec de Albi.



## TOULOUSE - LAUTREC, PINTOR - LITÓGRAFO

Es probablemente Pierre Bonnard (1867-1947) quien orienta a Lautrec hacia la litografía. En efecto, este último, seducido por el cartel *Francia-Champaña* realizado por Bonnard en 1891, solicita conocer a su autor, que juega un papel decisivo al presentar a Henri al impresor Ancourt.

Uno y otro van a competir por el encargo del cartel que celebra la reapertura del Moulin Rouge en 1891: el proyecto de Bonnard sólo se conoce gracias al pastel conservado en el museo de Orsay; es, en efecto, Lautrec el elegido por Zidler para esta imagen que inmortaliza el baile de La Goulue y la silueta de su pareja, Valentin el Deshuesado.

El cartel, sin duda el más grande y célebre concebido por Toulouse-Lautrec, irrumpe sobre los muros de París y consigue de inmediato un inmenso éxito. Este contiene simultáneamente lo esencial del proceso creativo de Lautrec en el ámbito gráfico y a la vez testimonia con fuerza sus fuentes y su originalidad propia.

La referencia a la pintura japonesa se evidencia en la construcción, en las masas coloreadas fuertemente contrastadas, así como en el friso de siluetas en sombra que cierra la escena; pero la facultad de simplificación de la imagen así como la audacia de la composición son de una extrema modernidad.

El éxito del *Moulin Rouge* incita inmediatamente a Lautrec a lanzarse a la creación de carteles, y más ampliamente de litografías, terreno en el que se revela muy activo. En 1891 escribe a Octave Maus, responsable de la exposición de Los XX en Bruselas: "¿Podría exponer mi cartel que acaba de aparecer? Espero que sí y que Los XX no se asusten". Más tarde, expone con regularidad sus carteles en Los XX, que se convierte en el Salón de La Libre Estética en 1894, y en la Asociación para el Arte en Amberes; participa igualmente en Londres en 1894 y 1896 en las exposiciones organizadas por Bella, así como en la manifestación internacional de Reims en 1896. En París, puede mostrar sus producciones en la galería Boussod y Valadon, en la que trabaja Maurice Joyant, en 1893, y después en el Salón de los Cien en los locales del periódico *La Plume*; con ocasión de este último Salón presenta el excepcional conjunto *Elles*, concebido sobre el modelo de los álbumes japoneses, y que evoca el transcurrir de las horas de las prostitutas a lo largo del día.

Los mismos editores, Boussod y Valadon, lanzan en edición limitada la primera litografía en colores de Lautrec, *En el Moulin Rouge, La Goulue y su hermana* (cat. n.º 40), seguida de *El Inglés en el Moulin Rouge* (cat. n.º 41), una y otra marcadas por el estilo de sus carteles.

Por lo demás, su compromiso en favor de la estampa se pone claramente en evidencia por su implicación en la publicación de la revista *L'Estampe originale* por André Marty, que se edita de 1893 a 1895: Lautrec realiza varias portadas para esta publicación, entre ellas la de la primera entrega (del 30 de Marzo de 1893) en la que puede verse a su amiga Jane Avril examinando una prueba recién tirada por el Padre Cotelle, viejo trabajador de Ancourt, reconocible en un segundo plano manejando la prensa de mano.

Ya se trate de una litografía en colores de pequeño formato o de un cartel, la técnica de impresión es la misma: el pintor realiza una primera piedra, la mayoría de las veces en



ocre o en verde, a veces en sanguina o en ocre violáceo, y luego traslada su dibujo sobre piedras complementarias; cada color exige una piedra diferente. Si bien el artista realiza él mismo la primera piedra así como los traslados sobre las piedras de colores para las litografías de pequeño formato, es probable que reciba la ayuda de un asistente para el dibujo de las piedras necesarias para los carteles, cuyas dimensiones requerían frecuentemente la impresión en dos mitades.

Lautrec, a veces, pide que se realice una edición monocroma sólo con la primera piedra: así ocurre con *Aux Ambassadeurs*, 1894, que fue sacado en verde oliva antes de ser editado en seis colores, así como en *La Señorita Marcelle Lender*, 1895 (cat. n.º 46); la portada de la serie *Elles* se saca igualmente en negro-verde oliva y se retoma para el frontispicio en tres colores.

Estas litografías dibujadas con lápiz graso evidencian la expresividad del trazo y la virtuosidad del dibujante que intenta dar simultáneamente una imagen estilizada conservando el realismo de las actitudes.

Toulouse-Lautrec utiliza siempre el pincel, tanto para elaborar un arabesco fluido y de gran seguridad en el rasgo, como se puede ver en la *Jane Avril* de la serie sobre el *Café-concert* en 1893, como para inventar una forma tratada con una masa en negro, como en los guantes de Yvette Guilbert para la portada del album que le dedicó en 1894 o bien para reforzar una línea, subrayar un movimiento, o acentuar un reflejo, como es el caso de los resaltos en blanco sobre sus grandes dibujos o las obras sobre cartón.

Por lo demás, no se insistirá nunca suficientemente en la convergencia del estilo del pintor y del modo de proceder del litógrafo sobre estas pinturas con esencia de trementina sobre cartón. En la obra pintada, como en la litografía, el dibujo domina, pero la audacia del grafismo, su elegancia, permanecen sujetos a la voluntad de expresar la humanidad del modelo. Sin embargo, cuando el cartón es concebido como un estudio previo a la litografía, se observa que Lautrec, al transponer el motivo, simplifica los planos y depura el trazo hasta la síntesis extrema: el paso del cuadro *El Inglés en el Moulin Rouge* (cat. n.º 16) a la estampa es significativo de esta capacidad para sacar el mejor partido de la especificidad de la litografía en relación con la pintura.

El color en sí mismo puede también convertirse en un elemento determinante en la imagen que inventa Lautrec: brillante, tratado con amplias masas, otorga su fuerza y su legibilidad a los carteles. En cuanto a la estampa, el color juega con el refinamiento de tonalidades tratadas con frecuencia en estarcido: éste se obtiene por la proyección de tinta a través de un cisquero, o por las finas gotas proyectadas con un cepillo de dientes mojado en tinta grasa, cuyas cerdas se levantan con una cuchilla. Aunque Lautrec no es el inventor de este procedimiento, lo utiliza frecuentemente: rodea así su tema con una bruma de delicados colores, siendo tal vez la estampa *Elsa, la Vienesá*, 1897 (cat. n.º 52) uno de los aciertos más elegantes, o bien lo resalta con una materia coloreada compuesta por unas salpicaduras que enriquecen el arabesco de las líneas, como puede verse en la primera plancha de la serie *Elles: La Clownesse sentada* (cat. n.º 48).

El estarcido está a veces limitado por el cerco de una silueta, como la de Valentín el Deshuesado en *Moulin Rouge*; puede, igualmente, de forma más audaz aún, extenderse sobre el conjunto de la hoja de la que sólo emerge entonces un trazo o una forma estilizada: así *Loie Fuller*, 1893 (cat. n.ºs 42, 43 y 44) constituyen una de las litografías más excepcionales del artista; tres primeras piedras permanecen inalterables en todas las tiradas, pero Toulouse-Lautrec juega sobre la cuarta y la quinta piedra para modificar



las combinaciones coloreadas, e, inspirándose en un procedimiento japonés, tampona esta última piedra con polvo de oro, o de plata, que acentúa la sutileza rica en colores de la impresión.

Lautrec experimenta diversos tratamientos en busca de efectos inéditos que van a renovar el arte de la litografía, bien sea mezclando el pincel y el lápiz para construir las líneas directrices, o para lograr determinados acentos, bien sea utilizando colores puros como fondo o sutiles estarcidos, o bien jugando con los blancos.

Las diferentes pruebas de *El Gran Palco* (cat. n.º 50) conservadas en la Biblioteca Nacional, evidencian el largo camino que precede a la tirada definitiva. Una pintura había fijado la composición, que no va a cambiar, sin resolver de forma evidente las reparticiones coloreadas ni la densidad de estos colores que una litografía sí permite modular. Mediante una sucesión de pruebas que marcan la gestación de su proceso creativo, Lautrec define poco a poco la estampa: depurando el motivo, difumina la representación del palco que se convierte en un marco en el que se imponen, en el centro de la composición, la chaqueta blanca de Armande, propietaria del bar de lesbianas El Hanneton, y, confrontado a ella, el abrigo negro de Emilienne d'Alençon; el simbolismo del negro y el blanco yuxtapuestos presenta a las dos amigas como una pareja.

Sus investigaciones sitúan, pues, a Toulouse-Lautrec en el centro de la renovación de la estampa a finales del siglo XIX, y la maestría técnica que alcanza contribuye al reconocimiento indiscutible de sus contemporáneos en este campo.

Pero aunque el artista sabe combinar como un virtuoso todos los procedimientos técnicos ligados a la escritura litográfica, sigue sin embargo voluntariamente sometido al tema: actores o actrices, prostitutas, escenas de teatro o de café-concierto responden a una misma preocupación por seguir un proceso naturalista basado en una observación lúcida y sin concesiones al carácter, al físico o a la gestualidad del modelo.

Las imágenes que da de sus cantantes o actores favoritos están captadas de forma instantánea; en el album sobre el *Café-concert* publicado en 1893 con un prefacio de Georges Montorgueil, las 11 litografías de Lautrec traducen la personalidad y la actuación de cada vedette. Las dos series, *Serie francesa* y *Serie inglesa* realizadas para Yvette Guilbert, estigmatizan, en dieciséis y nueve planchas respectivamente, las mímicas expresivas de la "recitadora" y las fijan, desde todos los ángulos, con una gran fuerza emblemática. El primero de estos álbumes, publicado por André Marty e impreso por Ancourt, demuestra una total complementariedad entre el texto y el dibujo que lo ilustra y precisa.

No es, por otra parte, ésta la única contribución de Lautrec a la ilustración: en 1894 dibuja la portada de *Babilonia de Alemania* de Victor Joze; en 1897, colabora en *Al pie del Sinaí* de Georges Clémenceau; desde 1895, tenía con Jules Renard el proyecto de ilustrar las *Historias Naturales* que estarán terminadas en 1899.

Este nuevo universo prefigura el tema de sus últimas estampas, dedicadas a los caballos y al mundo de las carreras; la enfermedad le impedirá, sin embargo, terminar la serie que Pierrefort le animaba a realizar sobre las carreras, siendo únanimemente consideradas como obras de arte las cuatro litografías sobre este tema, entre las que se encuentra la extraordinaria *Jockey*.

Las grandes y potentes composiciones concebidas por Lautrec en el ámbito del cartel constituyen de este modo una sorprendente novedad por su legibilidad y por el extraordinario valor emblemático del signo que inventa el artista. Pero, tanto en los carteles, como en las

estampas de formato más pequeño, los personajes viven en su identificable individualidad; estilizada, su imagen se vuelve más verdadera que la natural. Lautrec, por la agudeza de su mirada, por su impertinencia despiadada, y gracias a una extrema virtuosidad técnica, no nos ofrece la realidad, sino la verdad. La escritura del sujeto, servida por un grafismo nervioso y acerado, por una composición audaz e innovadora, sigue siendo ante todo un medio para transmitir una emoción, la magia de un instante, la singularidad de una fisonomía, la fugacidad de la vida que pasa.



Fotografía del Cabaret de Aristide Bruant.





Lautrec retratando a Lautrec. Fotomontaje de Maurice Guibert, 1890.

## TOULOUSE-LAUTREC: FISONOMÍA DE UNA ÉPOCA

Valeriano Bozal

Catedrático de Historia del Arte  
de la Universidad Complutense de Madrid

### El horizonte de la ilustración

Hablar de Toulouse-Lautrec es hacerlo del París de finales del siglo XIX, de sus teatros, bailes, cafés-concierto, de sus burdeles, también de algunos de los personajes que protagonizaron aquel mundo: el baile de La Goulue (Louise Weber) y de Valentin le Désossé (Jules Renaudin), el *chahut*, el de Jane Avril, llamada “La Mélinite” por su explosivo dinamismo, las actitudes y gestos de Yvette Guilbert, objeto de un álbum con 16 litografías y texto de Gustave Geffroy<sup>1</sup>, la exótica presencia de la clown Cha-U-Kao, etc. Las imágenes del artista poseen tal fuerza y han tenido tal difusión en carteles y litografías y después en reproducciones de toda índole, que resulta difícil hablar de aquel París sin tenerlas en nuestra memoria visual. Es, ciertamente, un París reducido y polarizado que, sin embargo, ocupa el lugar de todo París.

El artista se ha convertido en un cronista de la vida interesante, pintoresca. Un cronista, además, él mismo interesante, pintoresco, por su cuna –procedente de una familia aristocrática–, por su deformidad física –una enfermedad que le impidió desarrollarse normalmente–, por sus modos de vida, casi siempre exagerados, cuando no caricaturizados, en las narraciones biográficas: aunque cultivó teatros, bailes y burdeles, su cotidianidad no se diferenciaba mucho de la que era propia de otros artistas, e incluso de algunos burgueses. Interesante su mundo, pintoresco él mismo, ya en aquellos años se pudo pensar, y así se afirmó, que algunos de los caracteres centrales de su obra dependían directamente y eran consecuencia de su vida, en especial de su deformidad, como si, en cualquier caso, no hubiera que trasladar esa deformidad al lienzo, al cartón o al papel, como si la vida fluyera libremente y sin dificultades sobre la superficie de la pintura, según un tipo de consideraciones que oculta la condición de tal *fluir*, de ese *traslado*, precisamente aquello en que consiste el trabajo del pintor.

Toulouse-Lautrec no fue el único que representó ese mundo. Fueron muchas las revistas ilustradas –magazines, cómicas, satíricas– que encargaron a sus dibujantes imágenes con estos motivos, y muchos los negocios que solicitaron carteles para publicitarlos. Muchos los relatos y, aún, los folletos que con estos temas se editaron. Todo ello no hizo sino consagrar un género ilustrado, profundamente narrativo, que perfiló con rapidez las que

<sup>1</sup> París, L'Estampe originale, 1894.



fueron sus principales características: el gusto por la anécdota brillante, cuando no simplemente recurrente; atreverse con algunos prejuicios morales, pero sin llegar a transgredirlos por completo; la novedad posible de lo cotidiano y su verosimilitud.

La fotografía contribuyó a consolidar este género y, a la vez, alentó algunos de esos rasgos. Aportaba la verdad de una imagen que en carteles, ilustraciones y litografías sólo era verosímil; obligaba a los artistas a una competencia que debía fundarse no tanto en la mimesis cuanto en la agudeza, aunque aquella debía mantenerse siempre como fondo; enfatizaba la importancia del punto de vista, capaz de cambiar la imagen de una manera más drástica que cualquier composición pictórica. La fotografía ayudaba y competía. El álbum que Toulouse-Lautrec y Geffroy realizaron representaba a una Yvette Guilbert que no hubiera aparecido así en las fotografías, pero que no por ello era menos verosímil, aunque fuera una verdad de distinto tipo, una verdad, incluso, más fea, como afirmaron algunos de sus críticos, más sugerente y cierta, tal como opinaron otros<sup>2</sup>. Ahora bien, su diferencia no implicaba independencia, mucho menos olvido o ignorancia: el ilustrador, el pintor, tenían en cuenta ese mundo de imágenes que la fotografía empezaba a imponer, sus posibilidades, los *modos de mirar* que difundía, pues si primero había imitado a las pinturas, fomentando incluso una *fotografía artística*, ahora se vislumbraban posibilidades originales.

El interés que la fotografía podía ofrecer había sido perseguido por escritores y artistas a lo largo del siglo, valga la redundancia: lo *interesante*. La fotografía permitía poner de nuevo ante los ojos el instante que ya había pasado, el acontecimiento que llamó nuestra atención, el gesto, la mirada de los que, por su fugacidad, ni siquiera su protagonista fue consciente. La fotografía permitía la captación de la temporalidad que imagen pictórica e ilustración pretendían. Tenían que aprender de ella y, a la vez, distanciarse de ella, aportar aquellas deformaciones intencionadas a las que el fotógrafo no tenía acceso o que eran fruto, cuando se producían, de la casualidad. El dibujante no reservaba papel alguno al azar, pero podía simularlo en la introducción de la viveza que su maestría con el lápiz (litográfico las más de las veces), el pastel o el pincel era capaz de alcanzar.

Entre todos, Toulouse-Lautrec fue quien elevó esas imágenes a sus cotas más altas, aquel que suministró el más completo repertorio de instantáneas de la vida parisina, y ello le convirtió de inmediato y durante mucho tiempo en su cronista, un artista que conjugaba procedimiento diversos: los que eran patrimonio de los ilustradores, los que estaban en el horizonte de los pintores impresionistas –y en especial de pintores tan singulares dentro del impresionismo como Degas–, los que fueron recursos de los fotógrafos.

Ahora bien, sin entrar por el momento en la obra de Degas, al que luego me referiré, cabe señalar ahora que las imágenes de Toulouse-Lautrec fueron las primeras que escaparon a la condición que los ilustradores habían terminado imponiendo. El pintoresquismo no es categoría inventada en los finales del pasado siglo, en esos años poseía ya una larga tradición –al menos desde comienzos del s. XVIII, cuando artistas y teóricos ingleses se ocuparon de perfilarla– y había configurado un género. Las cate-

<sup>2</sup> Entre los primeros, los que mostraron su disgusto, Jean Lorrain, en una nota aparecida en L'Echo de Paris el 15 de octubre de 1894: "Que M. Toulouse-Lautrec voie tout en laide, cela va de soi-même; mais que vous ayez accepté, Yvette, ces dessins imités de ceux des murs du Château-Rouge, ce tirage en vert caca d'oie et ces ombres portées qui vous barbouillent le nez et le menton de m... car il n'y a pas d'autre mot!". Entre los segundos, los que expresaron su entusiasmo, Arsène Alexandre (Paris, 18 de agosto de 1894) o Georges Clemenceau (La Justice, 15 de septiembre de 1894), que no dudan en hablar del filósofo Geffroy "el filósofo del café-concierto" de la "investigación del escritor y del artista (Alexandre) o de su capacidad para extraer de una "chanson de café-concert un haut enseignement d'art et de pensée" (Clemenceau).



gorías se convierten, con su repetición, en verdaderos esquemas que embotan la mirada de tal modo que lo inicialmente original se vuelve trasnochado, acartonado. Despliegan sus exigencias y permiten que cada cosa, cada acontecimiento, objeto o paisaje ocupe *un sitio* (¿su sitio?) en el ámbito perceptivo y en el mundo de valores asociado a él. Lo efímero se concreta en características que nada tienen de efímeras y lo sorprendente se atiene a normas que, en cuanto tales, nada tienen de sorprendentes. Los motivos inesperados, originales, encuentran su lugar en ese esquema y así dejan de ser tales, de la misma manera en que la fugacidad se instala en el género y pierde su condición.

Lo que es propio de todas las categorías lo es también del pintoresquismo, que adquiere la fisonomía de lo ya visto, más aún cuando se convierte en objeto buscado y celebrado en los medios de comunicación: el folletón debe terminar cada uno de sus capítulos en un climax tan elevado que incite al lector a comprar el periódico al día siguiente: el chiste y la viñeta deben ser originales en cada entrega, pues de lo contrario aburrirán; la caricatura, o es de un tipo diferente o destaca rasgos diferentes del tipo, pues la risa no se lleva bien con la repetición. De esta manera, la industria de la cultura consolida ese tópico de la modernidad según el cual todo cambia y la fugacidad es norma, tópico del que vive y administra (económica y culturalmente). El pintoresquismo, como las restantes categorías de la modernidad estética, se hace pantalla que ajusta cambio y fugacidad *poniéndolos en su sitio* y, así, defendiendo al público mediante dosis moderadas de originalidad.

El sentimentalismo, la moralidad, la comicidad fueron algunos de los ingredientes con los que la pantalla del pintoresquismo nos acostumbró a ver la realidad. La efusión sentimental se convirtió –todavía actúa ahora, en otros medios y con procedimientos diversos pero siempre con notable falta de pudor– en el destino del folletón, más o menos naturalista, sin renegar de lo lacrimoso –pues parece que nada hay más lacrimoso que la “realidad misma”– o de la contención que lo recuerda –como se puede ver en los cuadros tan fin de siglo con escenas de hospitales, tanatorios, cuerdas de presos, etc.–. Un sentimentalismo que se nutre la mayoría de las veces de los tópicos decimonónicos de la virtud y el vicio y procura destacar la bondad de aquélla sobre las oportunidades de éste. Sentimentalismo que deforma cómicamente, con caricaturas de mayor o menor intensidad, para ejercer la crítica, acentuando así la novedad de las fisonomías y de las acciones.

Pues bien, si algo *inquieta* en las obras de Toulouse-Lautrec es la dificultad para, a partir de ellas, pronunciarnos moral o sentimentalmente sobre la realidad representada. Incluso las deformaciones caricaturescas resultan poco cómicas. El citado álbum de Yvette Guilbert, exagera, no cabe duda, los rasgos de la actriz, pero es difícil, a pesar de tanta deformidad, la risa. Es posible que Arsène Alexandre tenga razón cuando habla de investigación y a lo mejor Toulouse-Lautrec y Geffroy, cada uno con su “herramienta”, son verdaderos filósofos. Ha sido Richard Thomson el que con mayor insistencia, y acierto, ha llamado la atención sobre la dificultad de extraer consecuencias morales o divertimento cómico de las imágenes del artista<sup>3</sup>. La incitación erótica de sus prostitutas es bien escasa, el efecto del mirón en sus escenas de lesbianas no conlleva fantasías sexuales de ninguna clase y casi nunca podemos decidirnos sobre la cualidad –¿qué hacen, qué sienten, qué piensan?– de sus personajes masculinos.

<sup>3</sup> Richard Thomson: “Repenser Toulouse-Lautrec”, en el catálogo de la exposición *Toulouse-Lautrec* (Paris, Grand Palais, 1992). Esta exposición marca un punto de inflexión en la interpretación del artista y en su recepción histórica, invita a reflexionar no sólo sobre los tópicos vertidos en torno a su pintura, también sobre los tópicos del fin de siglo y alienta una mirada original y fructífera sobre su obra y el periodo en su conjunto.



Al prescindir de las proyecciones tópicas que el género pintoresco había hecho suyas, Toulouse-Lautrec construye, desde dentro mismo del género, no contra él, un mundo de instantes y de figuras, de miradas y esperas, de acciones y gestos, un mundo que no estaba dado en parte alguna. Para pintarlo puso en juego valores que se insinuaban en la obra de Degas o en la actitud (plástica) de los impresionistas, en los recursos de la fotografía, en el dibujo de los ilustradores, pero no se atuvo a ninguna de esas facetas, construyendo una imagen propia, consistente y duradera.

## El estudio de los reflejos morales

Imagen de un mundo preciso, claramente delimitado. La naturaleza está excluida de él, no sólo los paisajes, también todo aquello que sea natural: la luz, el espacio, la atmósfera, el cromatismo, deben ser artificiales, urbanos. Como si hubiera leído a Baudelaire, se atiene a los principios de la belleza artificial que el poeta expuso en "Le Peintre de la vie moderne" 1863<sup>4</sup> y que por aquel entonces eran ya lugar común muy difundido: también aparecen en "A rebours" 1884<sup>5</sup>, de Huysmans, apogeo de lo artificioso, no sólo de lo artificial. Y en este punto se diferencia Toulouse-Lautrec de los simbolistas, con los que muchas veces se ha relacionado, pues el pintor conserva siempre una narración verosímil, en modo alguno artificiosa, pretende captar los acontecimientos sucedidos, no imaginarios o visionarios, a los personajes reales, no fantásticos, y procura que unos y otros, acontecimientos y personajes, se expliquen por ellos mismos<sup>6</sup>.

A sus protagonistas parece aplicarles la regla que Duranty, pensando en Degas, hizo propia de los impresionistas. Una regla, por otra parte, que también procede de Baudelaire: *Ce qu'il nous faut, c'est la note spéciale de l'individu moderne, sans son vêtement, au milieu de ses habitudes sociales, chez lui ou dans la rue. La donnée devient singulièrement aigüe, c'est l'emmanchement d'un flambeau avec le crayon, c'est l'étude des reflets moraux sur les physionomies et sur l'habit, l'observation de l'intimité de l'homme avec son appartement, du trait spécial que lui imprime sa profession, des gestes qu'elle l'entraîne à faire, des coupes d'aspect sous lesquelles il se développe et*

<sup>4</sup> A lo largo de todo el texto de Baudelaire, pero de modo especial en su análisis del dandi y su elogio del maquillaje, capitulo éste en el que afirma: *Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y los deseos del puro hombre natural, y no encontrarán nada más que horror. Todo lo que es bello y noble es el resultado de la razón y del cálculo. El crimen, cuyo gusto ha tomado el animal humano del vientre de su madre, es originariamente natural. La virtud, por el contrario, es artificial, sobrenatural, puesto que han sido necesarios, en todas las épocas y en todas las naciones, dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada, y que el hombre, solo, habría sido incapaz de descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte. Todo lo que digo de la naturaleza como mala consejera en materia de moral, y de la razón como verdadera redentora y reformadora, puede ser trasladado al orden de lo bello.* "El pintor de la vida moderna", Murcia, Arquitectura, 1995, 122; trad. de Alcira Saavedra.

<sup>5</sup> Indudablemente, la naturaleza, esa sempiterna vieja chocha ha acabado ya con la confiada admiración de los verdaderos artistas, y ha llegado el momento de que sea remplazada, siempre que sea posible, por el artificio. J. K. Huysmans, "Contra natura", Barcelona, Tusquets, 1980, 60; trad. de José de los Ríos. Sin embargo, la posición de Huysmans no repite las pautas marcadas con cierta simplicidad por Baudelaire: el comportamiento de Des Esseintes, artificioso en extremo, se inscribe en su naturaleza, es propio de su naturaleza y atiende a los impulsos que está pone de relieve.

<sup>6</sup> La condición de la narración es un rasgo que permite distinguir a los simbolistas, más preocupados por la visión que por la verosimilitud de lo acaecido y más atentos a la imaginación y el recuerdo que al suceso real. En algunas novelas simbolistas no hay, propiamente hablando, acontecimiento alguno que narrar, no hay acción. Así sucede con "A rebours", "novela" en la que el autor disfruta contándonos las lecturas del protagonista, Des Esseintes, la decoración de su casa, su sistema de valores estéticos, y en las que el propio Des Esseintes, cuando desea narrar hechos, se atiene al pasado, no tanto a la realidad misma cuanto a la visión de una realidad (edic. cit., 59).

No obstante, conviene recordar que algunos novelistas tenidos por realistas reducen al mínimo la acción, hasta casi hacerla desaparecer. Así sucede, por ejemplo, con el primer Baroja y el primer Azorín, que bastante deben a Huysmans. El mismo Toulouse-Lautrec se cuida de enfatizar la actividad de sus protagonistas, pero su estatismo, cuando lo hay, se inscribe en un marco de verosimilitud que no es por completo ajeno al simbolismo. Todo esto no hace sino poner de relieve las complejas relaciones entre simbolismo y naturalismo.



*s'accentue le mieux*<sup>7</sup>. Este estudio de los *reflejos morales*, el rasgo especial del hombre moderno, el que le imprime su profesión, aparecen en muchas de las obras de Toulouse-Lautrec: en el magnífico retrato de *François Gauzi* (1886-87, Toulouse, M. des Augustins) (cat. n.º 4), en *Retrato de Désiré Dihau* (1890, Albi, M. Toulouse-Lautrec) (cat. n.º 10) visto de espaldas, en los retratos de *Louis Pascal* (1891, Albi, M. Toulouse-Lautrec) (cat. n.º 14) y *Paul Sescou* (1891, New York, The Brooklyn Museum), en *Gabriel Tapié de Céleyran dans un couloir de théâtre* (1893-94, Albi, M. Toulouse-Lautrec), una de sus obras más conocidas.

Duranty escribió ese texto, como se ha dicho, a propósito de los impresionistas, pero sus ideas no han dejado de estar presentes, y ello no hace sino llamar la atención sobre el horizonte en el que la pintura de Toulouse-Lautrec se teje. Los impresionistas fueron todo menos artificiosos, su afirmación del momento percibido, de la instantaneidad óptica, de la pura impresión, la defensa de una mirada carente de prejuicios ha conducido, sin embargo, a un equívoco: pensar que sus pinturas no eran sino el reflejo de esa mirada en el cuadro, creer que entre la retina y el lienzo hay una relación directa y que la imagen fluye de aquella sobre éste sin ningún tipo de problemas. Toulouse-Lautrec, este impresionista de lo urbano, pone de manifiesto que no es así y que tanta naturalidad es el producto de un artificio: para proporcionar esa sensación de verosimilitud hay que construir una imagen, ni el ojo ni el lienzo son espejos u objetivos fotográficos.



François Gauzi en la casa natal de Toulouse-Lautrec, Albi.

Los críticos han señalado que al pintar el citado retrato de François Gauzi pudo servir-se de una fotografía (conservada en la casa natal del artista, en Albi) que representa al propio Gauzi en su taller, pues éste era pintor. En efecto, similar indumentaria, parecida actitud, un lugar que puede ser el mismo –el estudio del artista–, incluso detalles que acercan la pintura a la fotografía, como la línea del pantalón, el perfil de los zapatos, el gesto de la mano en el bolsillo. Sin embargo, cuánta diferencia entre ambas imágenes. Aunque la fotografía es, naturalmente, más *verdadera*, la pintura es más *verosímil*. El punto de vista de ésta acentúa la movilidad (posible) de una figura que está quieta, mientras que la posición del fotógrafo encierra a Gauzi en el espacio. El punto de vista amplía la dimensión del suelo y “lanza” el entarimado desde el primer término hacia el fondo, incluyendo a la figura en este movimiento virtual, de manera por completo opuesta a como sucede en la fotografía, en la que la figura “corta” e interrumpe la dirección del entarimado (que, además no tiene tan importante función “compositiva” como en la pintura). También es diferente la disposición de la puerta, no sólo porque en la fotografía está cerrada y en la pintura abierta, sino porque en aquélla forma parte de la pared y configura uno de los límites espaciales, mientras que en el óleo sigue el movimiento general y abre un espacio posterior, parcialmente iluminado, que atrae a nuestra mirada.

Al comparar pintura y fotografía se ponen de relieve, al margen de motivos más anecdóticos, dos aspectos generales: la pintura es más verosímil que la fotografía precisamente porque recurre a elementos propios de la pintura, porque *compone* la escena según un punto de vista que se presupone desde esa composición, y no se limita a *registrar* lo que hay ante los ojos (en este caso ante el objetivo de la cámara), aunque esa composición pretenda ofrecer una imagen-registro, algo que está ahí en cuanto visto. El pintor ha podido extender el entarimado de una manera

<sup>7</sup> E. Duranty. “La nouvelle peinture. A propos du groupe d’artistes qui expose dans les galeries Durand Ruel” 1876, edic. actual por la que cito: Paris, L’Échoppe, 1988, 34. Ha sido Anne Roquebert quien ha llamado la atención sobre este texto de Duranty en su introducción a los “Portraits” del catálogo de la exposición Toulouse-Lautrec en el Grand Palais (p. 133), pero las palabras de Duranty pueden aplicarse a otras muchas pinturas del artista, no sólo a los retratos.



que nada tiene que ver con el entarimado real –registrado en la fotografía–, lo ha elevado en el plano y, de este modo, lo ha dispuesto de forma inventada: no ha utilizado el suelo que hay, lo ha creado convirtiéndolo en uno de los ejes de la composición. (Este es un recurso característico de Toulouse-Lautrec, que alcanza en el suelo rojo de *Gabriel Tapié de Céleyran dans un couloir de théâtre* su nivel más alto.)

En segundo lugar, la pintura acentúa el carácter unitario de la imagen, y lo hace precisamente debido a la composición y a la eliminación de muchos motivos anecdóticos que en la fotografía se resisten a la unidad, motivos, objetos que se extienden en el suelo, se apoyan en la pared, cuelgan, y que *distraen* la atención del espectador. Ello no quiere decir, sin embargo, que la fotografía tenga menos unidad que la pintura, dice que su unidad es de otro signo: la que proporcionan la luz y sus contrastes, no la que introduce la composición.

Si Toulouse-Lautrec ha utilizado la fotografía para preparar su pintura –y hay suficientes indicios de que sí lo ha hecho–, ha tenido muy en cuenta las diferencias entre ambas artes y la necesidad de alcanzar por caminos diferentes a los de la fotografía algunos de los resultados difundidos y consolidados por la mirada fotográfica. Con ese trabajo ha logrado una imagen verosímil: aquella que, plenamente verídica, estudia los *reflejos morales* en la fisonomía y la indumentaria, en el gesto y la actitud, observa la intimidad de Gauzi, representado en el instante en el que mira, sin que nosotros podamos decir qué mira, convirtiendo su pausada acción en su condición más profunda y, a la vez, fugaz. Fugaz porque la condición moral no es otra que la acción de mirar, porque el pintor representa tal acción y sólo ella, prescindiendo del objeto mirado a la vez que del sentimiento o efectos que tal objeto podría producir en el observador, en Gauzi. Su intimidad no es otra que su capacidad de observar.

La captación de los reflejos morales es un tema de notable tradición en el arte y la literatura del siglo XIX, en vigor desde la evolución que transformó el costumbrismo en realismo, perceptible ya, aunque todavía con timidez, en las “fisiologías” del primer tercio de siglo y en los folletones por entonces a la moda, aunque en todos estos casos su presencia se apoyaba, incluso se definía, mediante *declaraciones* sentimentales o críticas (o ambas cosas a la vez) que afectaban a la fisonomía de personajes y acontecimientos. Nada tiene de particular que la caricatura fuese el género en el que esa captación alcanzase su éxito mayor, puesto que se basa precisamente en tales *declaraciones*, y, por tanto, tampoco puede extrañarnos que Toulouse-Lautrec se decantara muchas veces, si no por el género, sí al menos por algunos de sus recursos. Los críticos señalaron el tono caricaturesco de algunas de sus imágenes y relacionaron la deformidad de los personajes pintados con la deformidad física del propio artista.

Mientras tanto, Degas había puesto de manifiesto la posibilidad de reflejar la moralidad en la fisonomía y la indumentaria, en el gesto, en la actitud, en el lugar sin necesidad de hacer tales “declaraciones” (sin necesidad de decir mediante una deformación que fulano era de esta manera o de otra, que tal suceso o tal institución debía interpretarse de esta o aquella manera). Por esta razón, los que estaban acostumbrados a la tradición –o los que identificaban la tradición decimonónica con tales expresiones– quedaron perplejos ante la *objetividad* de Degas o ante la falta de expresión sentimental y crítica de Toulouse-Lautrec. Tanto más perplejos cuanto que los motivos representados –actores, bailarines, bohemios, prostitutas– habían venido siendo el objeto preferido de esa modalidad pintoresca.



## En el salón

La falta de calificación –ni condena, ni apoyo, ni susceptibilidad, ni rechazo, pero tampoco aceptación–, la inexistencia de una actitud polémica o reivindicativa fundada en criterios ideológicos y la preferencia por mostrar a las figuras en un escenario para que sean objeto de contemplación, es un rasgo que afecta a toda la pintura del artista, no sólo a los retratos. En los temas más “vidriosos”, las escenas de burdeles o de lesbianismo, ha producido todo tipo de reflexiones: ¿qué hacen las mujeres de *Au Salon de la rue des Moulins* (c. 1894, Albi, M. Toulouse-Lautrec), ¿esperan? ¿quién es la figura de la derecha, cortada por el límite del cuadro, que se levanta el vestido, por qué lo hace, qué hace? ¿por qué la autonomía de todas y cada una de las mujeres, propia de una sala de espera, pero no tanto de una casa en la que todas se conocen? ¿dónde está el bullicio propio de la situación? Richard Thomson ha llamado la atención sobre la diferencia entre la actitud de los cuerpos y las miradas: *Elles [las mujeres] apparaissent dociles, maquillées, le corps alerte, mais pas le regard*<sup>9</sup>. De esta manera el artista prescindía de un elemento fundamental para articular un diálogo sentimental o moralizante con el espectador: la mirada con la que el protagonista pictórico interpela al espectador, que revela un interior que no está en la pintura, que se esconde en el personaje (y sólo asoma en su mirada), que muchas veces la expresión del cuerpo ignora, pero que el espectador percibe. Al prescindir de este recurso, Toulouse-Lautrec dejaba al cuerpo, a la totalidad de su actitud y su gesto, todo el peso de la expresión, sin permitirnos vislumbrar interior oculto alguno capaz de dar sentido diferente (del explicitado por el cuerpo, por la actitud, por el gesto) a los personajes.



En el Salón de La Rue des Moulins, c. 1894.



En el Moulin Rouge, 1892-93.

Las prostitutas del salón de la rue des Moulins no son en este punto muy diferentes de los burgueses que charlan en *Au Moulin Rouge* (1892-93, Chicago, The Art Institute), o del propio artista, autorretratado como un visitante más acompañado de Gabriel Tapié de Céleyran. No somos capaces de adivinar el asunto sobre el que versa la conversación, a la que las mujeres parecen ajenas, quizá porque el interés radica precisamente en el hecho de conversar, de reunirse para conversar. Sabemos quienes son todos y cada uno de los reunidos, pero nada se nos deja adivinar de su *interior*. La Goulue se arregla el peinado frente al espejo, ante un fondo de espejos que devuelve la mirada hacia el local; tampoco éste posee interior alguno. Como si de una parábola se tratara, el artista ha convertido en máscara a la mujer del primer plano de la derecha, iluminándola desde abajo y muy cerca, una máscara teatral con una luz artificial, pero, a la vez, una persona real, en modo alguno una máscara, que sí adquiere esa fisonomía es por su colocación en el espacio y en la escena. Este juego exagera con un recurso verosímil lo que no es sino la entraña misma de esa realidad temporal: las personas hablan entre sí, se contemplan o no en los espejos, que devuelven, multiplicada, su imagen (aunque no sean conscientes de tal multiplicación), pasan por entre las mesas, se acercan al primer plano, a nosotros. El artista construye la pura exterioridad como rasgo moral de la época, que nosotros, espectadores, contemplamos desde un palco o quizá sólo una mesa preferente, parte también de esa época.

La actitud del público que contempla a –o simplemente pasa ante– La Goulue y Valentin le Désossé –*Dressage des nouvelles par Valentin le Désossé (Moulin Rouge)* (1889-90, Philadelphia Museum of Art)– es similar a la que advertíamos en *Au Moulin Rouge*: algu-

<sup>9</sup> R. Thomson, *Au Salon de la rue des Moulins*, núm. 137 del catálogo cit., p. 426, Thomson explica aquí la tensión entre la individualidad de las mujeres y su anonimato y considera que éste es rasgo que estaba en el centro del debate público sobre la prostitución en este período: *Alors qu'un courant plus humanitaire était disposé à manifester une plus grande sympathie aux femmes, l'opinion bourgeoise prédominante ne pouvait tolérer la prostitution que si elle était discrète et séparée de la société 'respectable'. Les incertitudes manifestes qui apparaissent pour interpréter Au Salon indiquent la propre position ambiguë de Lautrec au sein de ce discours*, *Ibid.*, p. 426.



nos atienden al baile, frenético, otros simplemente lo dejan de lado, como si no sucediera nada, como si estuvieran en un paseo y no participaran en él. De hecho no participan, nadie está implicado en su agitación. El baile es un espectáculo al que se asiste, una actitud tanto más llamativa si, como se ha escrito, el *chahut* era expresión de la energía y la sexualidad, un baile popular que centraba en el cuerpo, las piernas y las caderas la incitación que el can-can reservaba para el movimiento general y el juego con la indumentaria. Toulouse-Lautrec ha captado muy bien este aspecto en la actitud de ambos bailarines, por lo que es más llamativa la índole distante de quienes los contemplan. Algunos espectadores adoptan una fisonomía reflexiva, bien lejos de la identificación ardiente o del público, tal como era representado habitualmente en las estampas populares.

Hay una considerable diferencia en el modo que tienen Degas y Toulouse-Lautrec de representar la actividad teatral. La distancia que, mediante la introducción del escenario, predomina en aquél queda anulada por la proximidad de los espectadores en éste; de ese modo se reduce el énfasis (teatral). Tampoco el mirón degasiano, el mirón de las toilettes, es habitual de las pinturas de Toulouse-Lautrec, lo que evita la incitación erótica en la eventual participación del espectador, convertido por Degas en *voyeur*.

Algunos acontecimientos, como la entrada de La Goulue en el Moulin Rouge –*La Goulue entrant au Moulin Rouge* (1892, MOMA, Nueva York)–, eran propicios para este tipo de imágenes. La bailarina no intercambia mirada alguna con el espectador –tampoco lo hacen sus acompañantes– ni con ninguno de los restantes protagonistas del cuadro que, como ella, entran o salen, o están. Es el hecho de la entrada, su presencia física, cuidadosamente valorada, lo que importa: la contundencia de su cuerpo y de su actitud, de su gesto, pero también del amplio escote o del artificioso cromatismo; los aspectos morales se reflejan en el verde de su vestido y en el tono de su carne tanto como en el movimiento de la cabeza o en el gesto de sus brazos y manos. Y el aspecto moral del cliente del cabaret es claramente perceptible en el caballero del fondo, ajeno a la entrada de la bailarina, él mismo un motivo más del lugar y del conjunto de la escena.

Si los espectadores de las pinturas de Toulouse-Lautrec llaman la atención, no la llaman menos los artistas, los bailarines y, sobre todo, las bailarinas. La Goulue, Jane Avril, Yvette Guilbert, May Belfort, May Milton, Cha-U-Kao pertenecen a ese género de mujeres que los simbolistas gustaron pintar como mujeres agresivas, las que suscitaron el *gran miedo* de los hombres, las Lulú, Judith, Salomé, etc. de la literatura y la pintura vienesas, las vampiras de Munch. Aquí no se subliman en la sensualidad de un recuerdo mitológico o bíblico, tampoco en la animación de los bailes populares, a la manera de Renoir, o en la incitación erótica de las toilettes y los burdeles. Toulouse-Lautrec ha transformado esas mujeres agresivas en espectáculo. Ha conservado sus melenas rojas, sus rostros atrocemente maquillados, sus movimientos enérgicos, pero son bailarinas, artistas de variedades, también payasos, y cuando se trata de prostitutas esperan en el salón. Objetos de la mirada y para la mirada, pero no objetos fantásticos, ni visiones para decadentes, sino figuras bien reales, individuales, que pueden formar parte de una concreta crónica mundana. El equívoco de aquella agresividad se disuelve en la exhibición del espectáculo, realidad él mismo, cotidianidad: realidad y espectáculo se identifican sin suscitar ocurrencias parábolas moralizantes.

Se ha discutido sobre la naturaleza social de este tipo de representaciones. Los motivos pintados por Toulouse-Lautrec lo fueron también por otros artistas –Degas, Seurat, Béraud– y continuarán siendo argumento de otros posteriores –Picasso, Bonnard, Solana–, pero es Toulouse-Lautrec el que resulta más enigmático. Me atrevo a sugerir aquí que, de todos, fue el que, sin serlo, más intensamente ajustó su existencia a las condiciones del marginado. Su deformidad física no le impidió una vida de relaciones sociales –de las que su



*La Goulue y Valentin el Deshuesado. Ensayo con las nuevas, por Valentin el Deshuesado (Moulin Rouge), 1889-90.*



*La Goulue entrando en el Moulin Rouge, 1892.*

obra es testimonio palpable—, pero matizó estas relaciones con el estigma de una diferencia que la profesión de pintor, y su decidida apuesta por una pintura no académica (a la que en los primeros años parecía inclinado), ponía en primer plano. Marginal como el proletariado que representaba, no era, sin embargo, un proletario ni, por marginal que fuese, tenía la posibilidad de convertirse en proletario (en el caso, más que dudoso, de que lo hubiera deseado): sólo podía ser un espectador, ver a los proletarios como espectáculo y en el mundo del espectáculo.

En esa posición, resultaban extemporáneas consideraciones moralizantes o efusiones sentimentales. Su solidaridad moral consistió en proporcionarles una imagen de la que estuvieran ausentes tales consideraciones. Si utilizó la ironía, y lo hizo en numerosas ocasiones, no era para criticar o poner en solfa a estos personajes, sino con la intención de marcar una distancia que impidiera una identificación sentimental que muy posiblemente se hubiera transformado en defensa ideológica, a la manera de la efusión sentimental que fue, después, característica del primer Picasso. Que impidiera, también, la identificación erótica que hace de las toilettes de Degas, y de las mujeres que las protagonizan, medios para una mirada comprometida. El trabajo de Toulouse-Lautrec *quitaba* carga dramática, sentimental y expresiva a unos motivos que parecían necesariamente obligados a sufrirla. Ser ellos mismos era estar presentes en el tiempo, sin adjetivos.



Toulouse-Lautrec ante un boceto del cartel *Moulin Rouge - La Goulue*, 1891.



P I N T U R A S

Durante el verano de 1882 en el Palacio de Malromé *Henri busca todos los modelos voluntarios que puede encontrar, pagando 75 céntimos por sesión*. Realiza numerosos estudios de personas en los campos y viñedos de su familia. Muchos campesinos posan para él, sentados y con los brazos caídos; advierte pronto que, más habituados al trabajo que a la inactividad, la pose les arrebató su verdadera esencia. Poseen una innegable presencia física y Toulouse-Lautrec podría haber dicho, como Cézanne: *No se pinta el alma, se pinta el cuerpo*. Comenzó el retrato del joven Routy haciendo una serie de dibujos al carboncillo, que se encuentran en el Museo de Albi, y que parecen estudios de academia. Después elige la pose, cortando una rama, y le coloca en un talud. Routy tenía más o menos la misma edad que Toulouse-Lautrec y estaba empleado como agricultor en las fincas del palacio de Céleyran. El joven era en aquel momento el modelo preferido de Toulouse-Lautrec.

#### 1. EL JOVEN ROUTY EN CÉLEYRAN, 1882





Toulouse-Lautrec expresaba que *el paisaje es sólo un accesorio y no debe ser más que eso: el pintor paisajista puro no es más que un bruto. El paisaje ha de servir para que se entienda mejor el carácter de la figura.*

Este cuadro junto con *El joven Routy en Céleyran* muestran la faceta naturalista de Toulouse-Lautrec, característica de la pintura *plein-air* impresionista.

## 2. VIEJA SENTADA EN UN BANCO EN CÉLEYRAN, 1882



Este desnudo es un simple estudio de academia, pero su concepción bastante inusual renueva el tema. Tiene el mismo enfoque sencillo y directo de Manet o Degas, artistas cuya obra probablemente todavía no conocía, pero cuyos desnudos modernos tenían precedentes en las mujeres con medias de Delacroix y Courbet. Al insistir en la piernas, las medias negras con ligas y el calzado, Toulouse-Lautrec anticipa investigaciones posteriores, en especial *Mujer subiéndose las medias*, 1894. En su concepción pictórica este retrato dirige la atención a los sentimientos que irradia el cuadro; se trata de sentimientos de tristeza o desengaño que pasarían a constituir el *leitmotiv* de la vida de Toulouse-Lautrec. Este desnudo, por su grafismo delicado y su colorido dominante rosa y gris, no desprovisto de cierto simbolismo meditativo, podría ser interpretado como precedente del “período rosa” de Picasso.

### 3. ESTUDIO DE DESNUDO. MUJER SENTADA EN UN DIVÁN, 1883



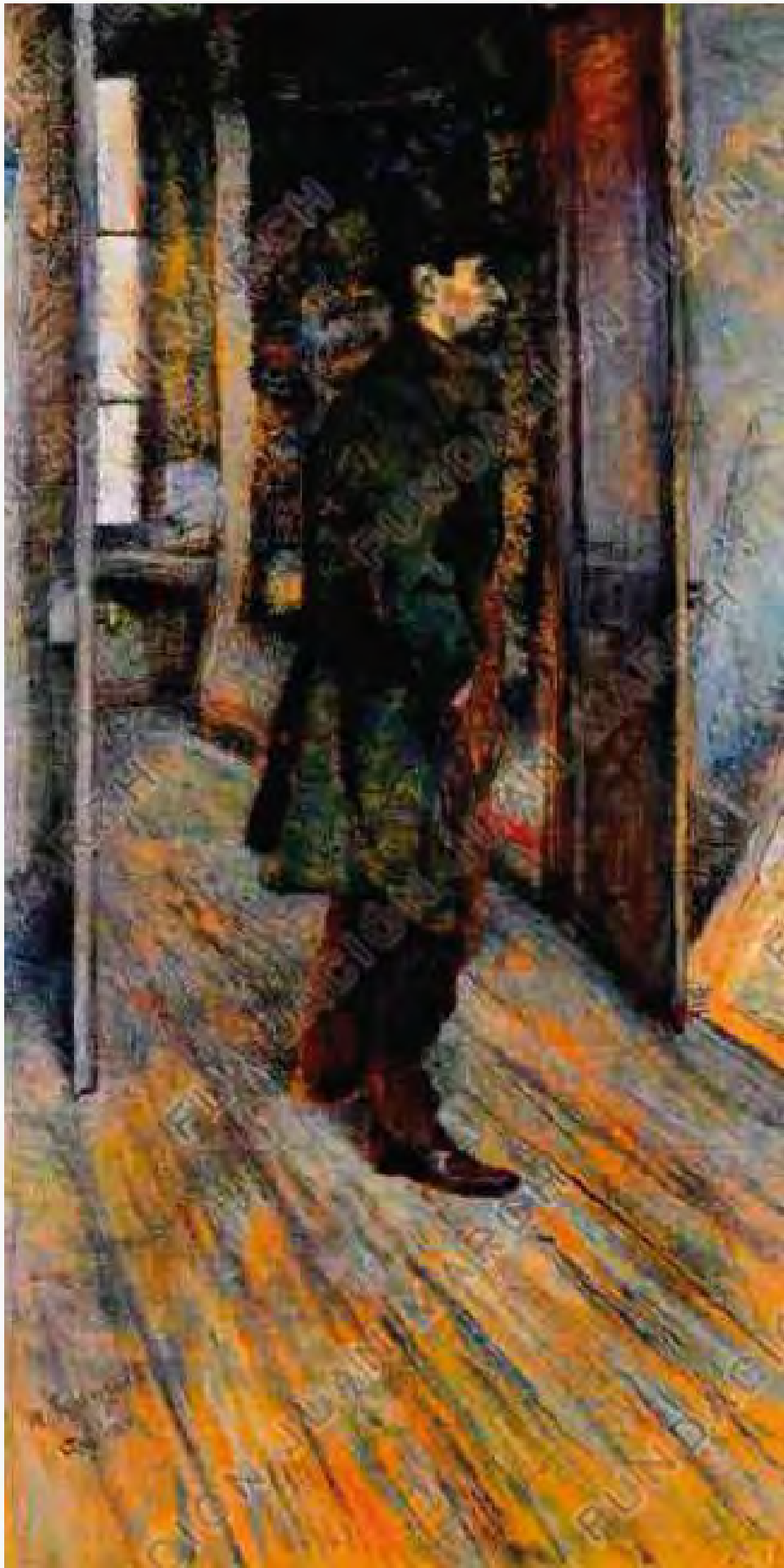


François Gauzi fue compañero de Toulouse-Lautrec en el taller de Cormon y amigo del pintor a lo largo de más de un decenio. Gauzi, que también fue pintor, es más conocido como cronista de la vida de Toulouse-Lautrec, sus memorias sobre él se remontan a la época de la entrada de Toulouse-Lautrec en el estudio de Cormon, en octubre de 1885.

En estas memorias Gauzi recuerda en qué circunstancias su compañero pintó este retrato. Toulouse-Lautrec eligió una tela estrecha en la que retrató a Gauzi de cuerpo entero, vestido con un abrigo verde de tonalidad dominante. Situado en un espacio complejo, se yergue entre dos puertas abiertas, destacando la silueta contra la claridad de una ventana. Esta sorprendente perspectiva de una silueta vertical se ensaya aquí por primera vez, en una imagen a contraluz. Toulouse-Lautrec volverá a menudo sobre esta idea en otros retratos masculinos más tardíos, siempre llenos de vigor y espontaneidad.

Para este retrato de Gauzi, Toulouse-Lautrec parte de una fotografía. Pese a que el rostro está tratado de forma convencional, el fondo de la habitación está pintado con largas pinceladas finas, con toques casi neo-impressionistas. Estilísticamente, por su color y, sobre todo, por sus pinceladas, este retrato podría relacionarse con el de *La Comtesse A. de Toulouse-Lautrec*. Es probable que estas dos obras quizás fueran expuestas en mayo de 1887, en la Exposition Internationale des Beaux-Arts de Toulouse, presentadas bajo el nombre de Tréclau (inversión del orden de las sílabas Lau-trec). Este cuadro pertenecía a Gauzi, y fue legado por él al Musée des Augustins de Toulouse en 1933.

#### 4. FRANÇOIS GAUZI, 1886-87



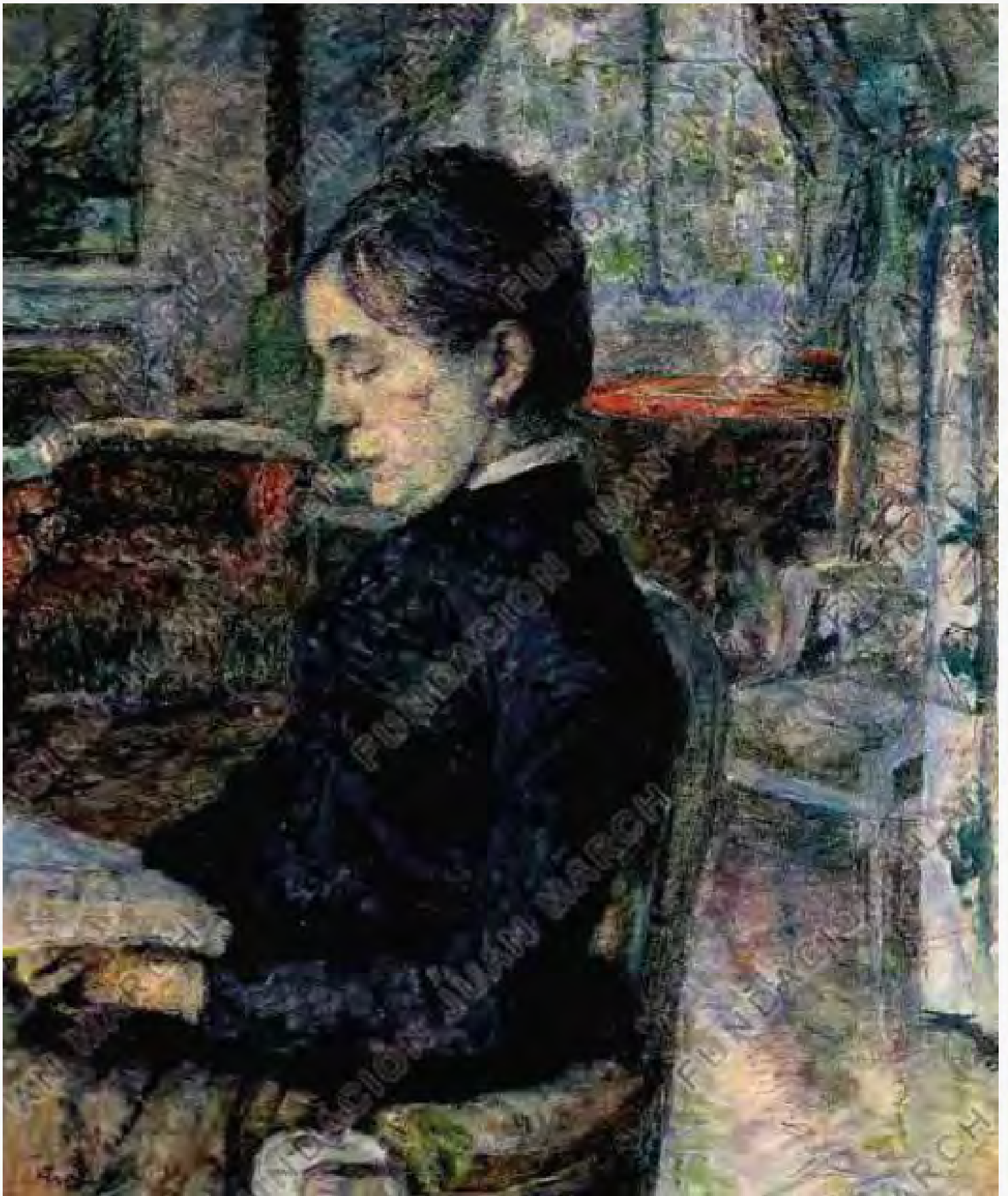


Durante el verano o el otoño de 1886, Toulouse-Lautrec hace posar a su madre en el salón de Malromé, la casa que ella había elegido y decorado. Al plantear una perspectiva sesgada, que desemboca en el ángulo del salón, amplía el espacio iluminado con un doble efecto sobre la ventana y su reflejo en un espejo. La pose de la madre del artista pone de relieve la faceta intelectual de esa voraz lectora, a la cual Toulouse-Lautrec ha debido de observar a menudo en esa actitud, subrayando su elevada cultura.

Toulouse-Lautrec siempre encontró refugio junto a su madre, tanto en su juventud como más tarde, cuando regrese en 1901 a la casa de Malromé, poco antes de su muerte.

Éste es el último retrato que Toulouse-Lautrec pintó de su madre. Se puede observar que sus investigaciones plásticas se acercan a las de Seurat, que acababa de exponer *Un domingo en la Grande Jatte* y que también había frecuentado el taller de Cormon, pero aquí Toulouse-Lautrec utiliza sus ensayos plásticos para reavivar la figura de la modelo.

5. LA CONDESA A. DE TOULOUSE-LAUTREC EN EL SALÓN  
DEL CASTILLO DE MALROMÉ, 1887



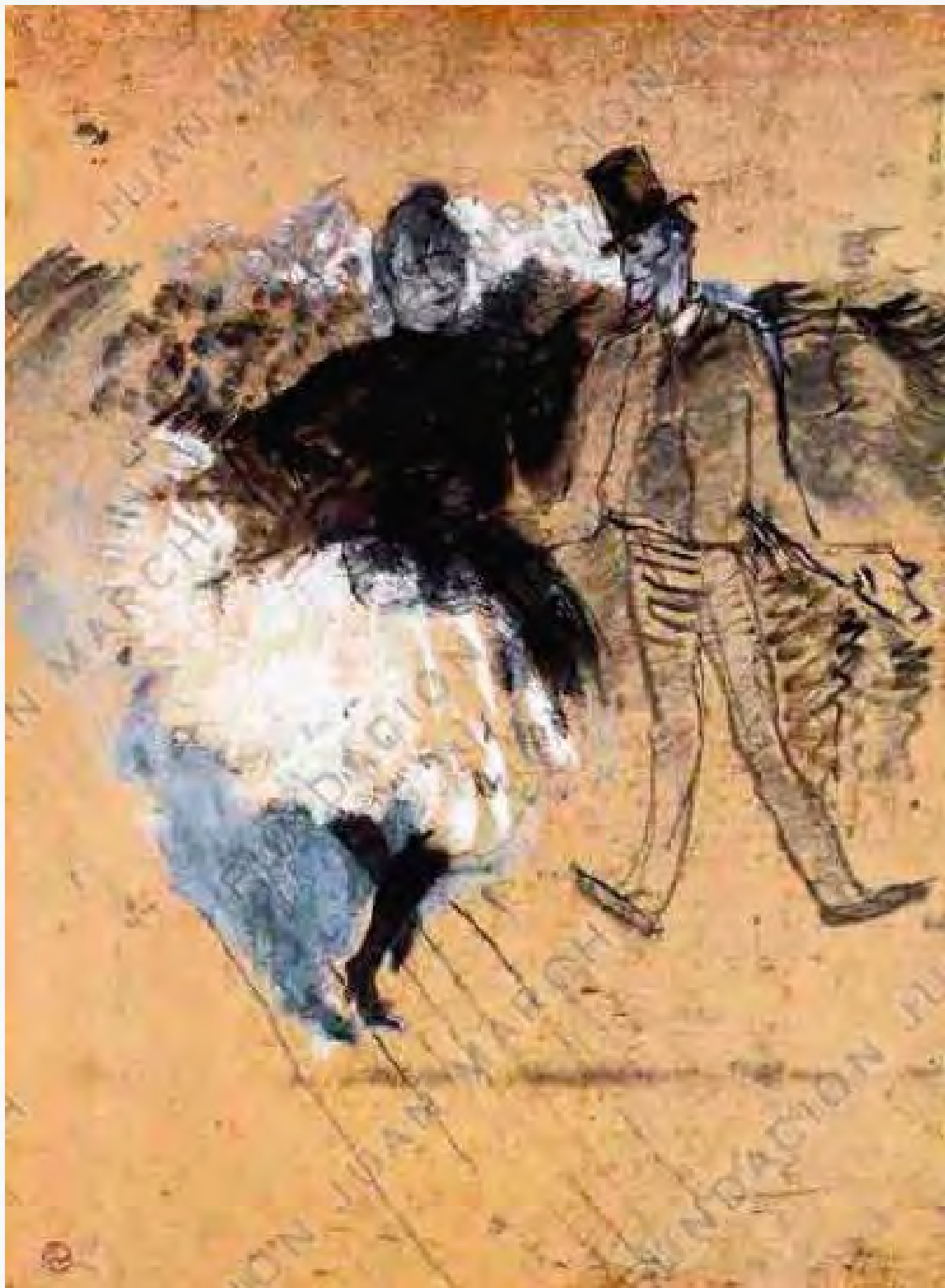
En este cuadro La Goulue se encara a Valentin le Désossé en una danza salvaje. En esta escena, que corresponde al pasado de La Goulue, a los días en que destacaba como bailarina en las *quadrilles naturalistes* de las salas de baile de Montmartre, se inspiró Toulouse-Lautrec para pintar el panel izquierdo que realizó para la barraca de feria que instaló La Goulue en la *Foire du Trône*.

El pintor juega con los contrastes entre la figura de Valentin *el deshuesado* y las curvas de La Goulue, representadas en una pequeña bola de tafetán y tul. La figura de Valentin está tratada de un modo que va más allá de la simple caricatura: la distorsión de piernas y rostro, el pelo encrespado y la barbilla puntiaguda hacen de él más un arquetipo que un retrato.

Esta obra da una visión de las salas de baile populares y de sus personajes más importantes, tal como Toulouse-Lautrec los vio durante algunos años. La rapidez de la ejecución, evidente en cada pincelada, es resultado de una larga, detenida y profunda observación de escenas tan fugaces que siempre hay que atraparlas en un instante. Se trata de un campo en el que Toulouse-Lautrec no tiene rival.

6. EN EL MOULIN DE LA GALETTE. LA GOULUE Y VALENTIN LE DÉSOSSÉ, 1887





Toulouse-Lautrec hizo dos versiones de *La Bebedora* o *Resaca*. Este es el estudio preliminar de la pintura que lleva el mismo nombre perteneciente a la Colección del Fogg Art Museum de Cambridge, Massachussets. La modelo es Suzanne Valadon, que posó varias veces para Toulouse-Lautrec y para otros pintores como Degas, Renoir y Puvis de Chavannes, antes de comenzar su carrera como pintora, estimulada por el ambiente en el que se movía.

Lautrec entregó el dibujo a Désiré Dihau, pero, según Joyant, la pintura colgaba en el cabaret Le Mirliton junto con otros lienzos de modelos femeninos de Toulouse-Lautrec. El tema de la proletaria bebiendo sola había sido tema habitual en la pintura e ilustración naturalistas desde los años setenta. Inclined sobre su *coup de rouge*, la mujer representa un tipo social problemático, motivo de debate público. *Gueule de bois* puede tener varias lecturas: exponer la perversión del vicio, mostrar a una posible prostituta o compadecer a la mujer sometida a circunstancias sociales insoportables.

Suzanne Valadon quedó embarazada a los 18 años y dió a luz a Maurice Utrillo, que después sería famoso pintor. Se dice que Suzanne Valadon se había fijado en Toulouse-Lautrec y quería casarse con él, amenazando con el suicidio si se negaba a hacerlo. Cuando el pintor descubrió la estratagema, se separó de ella y no quiso volver a verla, a lo que Valadon respondió con un intento de suicidio en 1888.

## 7. LA BEBEDORA O RESACA, 1889





El pintor François Gauzi cuenta como Henri Rachou y Toulouse-Lautrec conocieron a Carmen Gaudín: mientras comían en un restaurante, apareció una muchacha vestida de manera simple, como una operaria, pero con bellísimos cabellos recogidos que suscitaron el vivísimo interés de Toulouse-Lautrec, que entusiasmado exclamó: *¡Qué bonita!* y *¡qué color tan bello!* *Sería maravilloso tenerla como modelo.* Fue el cabello rojo llameante de Carmen y su expresión sencilla y sincera lo que llamó la atención del pintor. La joven trabajadora hizo realmente de modelo para el artista y posó también para Cormon, para Alfred Stevens, para Albert Besnard y también para Gauzi y Rachou.

El artista apreciaba la discreción y la puntualidad de esta modelo, de aspecto salvaje, que estudió desde diversos ángulos recurriendo a una técnica que aplicará después a los actores y actrices cuya personalidad le atraía. Toulouse-Lautrec parece girar en torno a la modelo, a la que pinta de frente, de perfil, con la cabeza baja, vestida con un traje oscuro y austero o con una chaqueta blanca sobre la cual se desliza el rojo de los cabellos. En este cuadro Carmen se vuelve original por su simpleza, advirtiéndose la sensibilidad del pintor ante una feminidad de la cual es capaz de expresar su discreción, proponiendo una aproximación diferente al arte del retrato.

#### 8. LA PELIRROJA CON BLUSA BLANCA, 1889



Lautrec estaba emparentado con los Dihau quienes, a su vez, eran amigos de Degas. Mademoiselle Dihau organizó en su casa el encuentro con los dos pintores. Degas había confesado en seguida a Toulouse-Lautrec que había visto sus obras y admiraba mucho lo que hacía. Toulouse-Lautrec, que le sabía poco dado a cumplidos, se lo agradeció mucho; hicieron amistad y más adelante Toulouse-Lautrec aseguraba que las conversaciones con Degas, sus críticas y opiniones habían sido el mejor apoyo que había recibido.

En otoño de 1885, Toulouse-Lautrec busca encontrarse con Désiré Dihau, uno de esos *músicos de la Ópera que yo intento engatusar para colarme en el templo de las artes y del hastío*. Dihau tocaba el fagot en la Orquesta de la Ópera de París y escribía cuplés para el cabaret *Le Chat Noir*. Pocos amigos han sido tanto y tan diversamente representados por Toulouse-Lautrec como Désiré Dihau, en diferentes actitudes y sobre distintos medios, desde pequeños retratos de medio cuerpo de frente, pintados al óleo, hasta litografías. Toulouse-Lautrec crea de esta forma una imaginería compleja que da cuenta de los distintos aspectos de su personalidad y de su talento, sin insistir únicamente en el Retrato de Dihau, fagotista que pinta Degas en su *Orquesta en la Ópera*.

#### 9. DÉsirÉ DIHAU, FAGOT DE LA ÓPERA, 1890





Lautrec pinta estos dos retratos en el año 1890. En el segundo elige esbozar la silueta de Dihau de espaldas leyendo el periódico en el jardín de Père Forest, su cabeza aparece únicamente como un *profil perdu*. Los rasgos del músico se reducen a lo esencial. Este retrato fue, entonces, una obra muy original debido a la audacia de pintarle desde un ángulo absolutamente inédito; esta inusual presentación puede ser interpretada como una forma de dar la espalda al conformismo reinante.

10. RETRATO DE DÉsirÉ DIHAU, 1890





Puede ser que este cuadro fuera un estudio para la pintura sobre el público del Moulin de la Galette *Alfred la Guigne*, pero aquí su expresión es más tímida, mientras que en *Alfred la Guigne* se hace más abierta y comunicativa, con pinceladas más sueltas y diluidas para adecuarla a la composición del cuadro.

Esta obra fue regalada a Maurice Guibert, un amigo que trabajaba para la firma de champagne Moët et Chandon. Al contrario que a la mayoría de sus íntimos, Toulouse-Lautrec no realizó ningún retrato de Guibert, aunque su figura aparece en muchas caricaturas festivas y procazes y posó para *Au Moulin Rouge* y *À la Mie*. Puede ser que Toulouse-Lautrec ofreciese la pintura a Guibert en agradecimiento por haber posado para él.

## 11. MUCHACHA CON ABRIGO DE PIEL, 1889-91



Este cuadro fue pintado en el jardín del fotógrafo *Père Forest*, que poseía una casa con jardín debajo del cementerio de Montmartre, donde la Rue Forest y la Rue Caulaincourt desembocan en el Boulevard Clichy. Allí había montado un puesto de tiro al arco y un pequeño bar. Toulouse-Lautrec, probablemente conoció al fotógrafo a través de la familia Dihau. El taller de Lautrec estaba cerca del jardín del *Père Forest*, por lo que lo visitaba con frecuencia, eligiéndolo como escenario para pintar al aire libre.

12. BAJO EL VERDOR, 1890-91





En esta obra Toulouse-Lautrec utiliza de nuevo su originalidad empleando un punto de vista inédito y completamente moderno al pintar a la mujer vista de espaldas.

Sobre un cartón crudo que le sirve como fondo, Toulouse-Lautrec traza el dorso de una mujer con cabellos pelirrojos empleando un tratamiento rápido y alusivo, a la manera de los pintores japoneses, a los que tanto admiraba. Toulouse-Lautrec utiliza una pintura al óleo diluida con trementina que permite fijar una imagen inmediata, pero además resuelve el dilema entre diseño y color utilizándolo la punta del pincel y el lápiz rojo para crear al mismo tiempo una línea más o menos fluida, más o menos afilada y coloreada. Este procedimiento es característico en la técnica de Toulouse-Lautrec.

Que se trate de un estudio preparatorio o de una obra acabada carece de interés; se debería más bien tener en consideración el intento de restituir la autenticidad a una figura, de parentesco con el mundo figurativo del Extremo Oriente, que se define con un tratamiento ininterrumpido y una forma extremadamente simplificada. Toulouse-Lautrec tuvo ocasión de ver este tipo de pintura a la tinta, característica del arte zen y muy apreciada en Japón, con ocasión de las Exposiciones Universales de 1878 y de 1889.

### 13. MUJER PELIRROJA CON LA CABEZA DESCUBIERTA, 1891





En febrero de 1891, atareado en la preparación de su exposición en el Salon des Indépendants, Toulouse-Lautrec tiene tres retratos en marcha influenciados por Forain; tras haber acabado el de Gaston Bonney, comienza el de Louis Pascal, y añade: *espero que no sean demasiado feos*. Toulouse-Lautrec ve a Pascal todos los días, mientras le hace posar en su estudio, en el mismo rincón que a Paul Seseau o Henri Bourges, pero con un ángulo un poco diferente. Todos estos modelos masculinos están vestidos como si fueran a salir, con el sombrero puesto y con accesorios característicos, como el bastón o el cigarro.

Primo en segundo grado de Toulouse-Lautrec, Louis Pascal es también su amigo de la infancia, compañero de juegos y de estudios. Toulouse-Lautrec, fascinado probablemente por la elegante silueta de su primo, le representa muy a menudo en sus obras. Con una apariencia física muy diferente a la suya, Toulouse-Lautrec evoca las *encantadoras actitudes y los zapatos de charol de mi buen amigo Louis. Deberíais encontrarle una rica heredera y arrojarla en sus brazos. No es útil, creo, para ninguna otra cosa*.

En su correspondencia, Toulouse-Lautrec señala las dificultades de su primo para encontrar trabajo. En el verano de 1892, cuando los Pascal tienen graves apuros financieros, Toulouse-Lautrec y sus amigos darán pruebas de gran sensibilidad y generosidad. La descripción moral que Toulouse-Lautrec hace en una de sus cartas: *Louis siempre igual... flotando en sus proyectos*, se confirma en el retrato de Pascal, que parece dudar, situado al lado de una puerta.

14. LOUIS PASCAL, 1891



William Tom Warrener (al que Toulouse-Lautrec llamaba Warner) era un inglés que cursaba estudios en el Slade, por entonces la escuela de arte más avanzada de Gran Bretaña, trasladándose a París alrededor de 1885, donde estudió en la Académie Julian y obtuvo éxito en el Salón de 1886 ganando una mención honorífica en 1887. No se sabe cuando conoció a Toulouse-Lautrec, pero alrededor de 1891 estaba en el círculo de William Rothenstein y Charles Conder, con quien Toulouse-Lautrec mantenía amistad. Más tarde abandonó la pintura para ser empresario de espectáculos y visitante asiduo de los locales nocturnos, donde intentaba conquistar a las artistas de los *café-concert*. Toulouse-Lautrec lo retrató varias veces.

Este cuadro puede ser considerado una pintura independiente pero también pudo ser planteado como un estudio preparatorio para la litografía *El Inglés en el Moulin Rouge*, obra que también se exhibe en esta muestra.

15. EN EL MOULIN ROUGE: RETRATO DEL SEÑOR WARNER, 1892





Su amigo inglés William Tom Warrenner sirvió de modelo para la figura masculina de este grupo. Lautrec le pintó en el *Retrato del Señor Warner* y le vuelve a retratar aquí para el estudio de la litografía, alterando su fisonomía para coincidir con el espíritu de la composición de grupo. De pinceladas vigorosas, este estudio es de mayor tamaño que la litografía, que también se exhibe en esta exposición. Con frecuencia representaba hombres y mujeres conversando en cafés y bailes, en escenas repletas de alusiones sexuales.

16. EL INGLÉS EN EL MOULIN ROUGE, 1892





A partir de 1840 se popularizan en París los cafés de variedades, en los que actuaban músicos, cantantes, bailarines, artistas y cómicos. Toulouse-Lautrec era cliente habitual de esos locales, a muchos de cuyos visitantes utilizó como tema en la mayoría de sus trabajos.

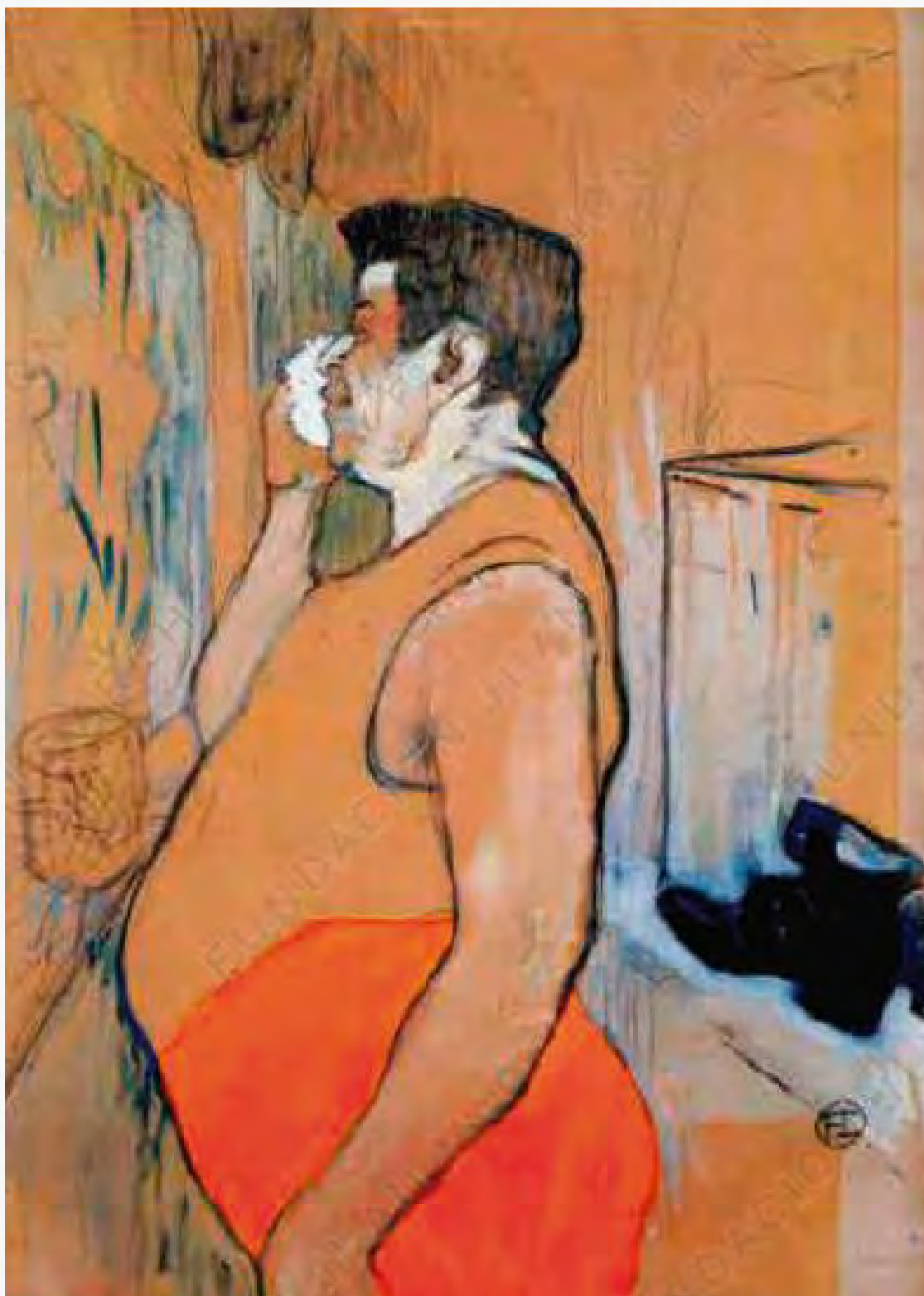
Caudieux, llamado *homme canon*, actuaba de cantante cómico en locales como Petit Casino, Eldorado y Ambassadeurs. Era famoso por su movilidad, para la que no le estorbaba su prominente barriga. La cima de su carrera la alcanzó en 1893, cuando Toulouse-Lautrec diseñó estos dos cuadros y el cartel, y le representó en su primer álbum de litografías *Café-concierto*, junto a otros grandes del espectáculo parisino. En estas dos obras Caudieux es sorprendido por Toulouse-Lautrec en actitud de salir al escenario y en su camerino, mientras se maquilla antes de intervenir en el espectáculo.

17. CAUDIEUX, 1893



18. EL SEÑOR CAUDIEUX, ACTOR DE CAFÉ-CONCIERTO, 1893





El verdadero nombre de esta artista norteamericana era Marie-Louise Fuller. Se presentó por primera vez en escena a los cinco años como cantante, acompañándose ella misma al piano. A los 13 pronunciaba conferencias, y a los 18 recitaba textos de Shakespeare. Después de trabajar en Nueva York y Londres, se trasladó a París en 1892, donde, bajo el nombre de *La Loïe*, entusiasmó al público del Folies-Bergère con su danza de los velos.

Este célebre estudio, para la serie de litografías sobre el mismo tema, es una obra maestra de abstracción lírica que se adelantó a su época, gracias a la técnica empleada. La pincelada y la claridad del trazo denotan lo que Edmond de Goncourt escribió al referirse a Loïe como *un huracán de telas y torbellino de faldas, unas veces iluminadas por la luz de un sol poniente, otras por la palidez de una aurora*. La bailarina, cuyo atuendo realiza un movimiento helicoidal, parece arrastrada, en una voluta evanescente, como si su cuerpo estuviese atrapado por una corriente ascendente. Los trazos verticales acentúan esa impresión de torbellino suscitada por la bailarina, apoyándose en la iluminación y en hábiles juegos del movimiento de telas.

19. LOÏE FULLER EN EL FOLIES-BERGÈRE, 1893





Antes de ser Yvette Guilbert cantante y presentadora, había trabajado como maniquí y vendedora en los almacenes Le Printemps. En 1886 debutó en Eldorado, para actuar después en Moulin Rouge, en el año 1890. Recitó monólogos de Maurice Donnay, con gran éxito, en Divan Japonais y en Horologe. En 1895 realizó una gira por los Estados Unidos que confirmó su fama en Europa, una fama que debía sobre todo a su porte extravagante, así como al doble sentido de las canciones que cantaba. Una vez abandonada la escena, se dedicó a escribir y publicó varios ensayos sobre la *Belle Epoque*.

Los rasgos de la actriz que pinta Toulouse-Lautrec rozan la caricatura, acentuándose el traje y la expresividad de los largos guantes negros. En sus actuaciones llevaba siempre estos largos guantes negros, que pasaron a ser su talismán y que Toulouse-Lautrec inmortalizó en sus obras. En este cuadro Toulouse-Lautrec representó a Yvette Guilbert bajo las luces de las candilejas, con la cabeza echada hacia atrás. Además esta representación apareció como ilustración del artículo de Gustave Geffroy "Le Plaisir à Paris" en la revista *Figaro Illustré*.

Toulouse-Lautrec envejeció a su modelo, que entonces tenía veintisiete años y que en sus obras aparentaba por lo menos el doble. Tal envejecimiento es un recurso caricaturesco. Yvette Guilbert expresó en sus memorias el descontento que sentía porque Toulouse-Lautrec jamás la había halagado en ninguna de las obras que realizó de ella. *Un día, al mirar algunos de los dibujos que me había hecho, le dije, cansada de aparecer tan deformada: Sin lugar a dudas, usted es un genio de la deformación y él respondió Naturalmente.* En otra ocasión, Toulouse-Lautrec proyectaba el diseño de un cartel destinado a anunciar la temporada 1894-95 de la cantante en el café-concert Ambassadeurs, e Yvette Guilbert escribió a Toulouse-Lautrec diciendo: *¡Por el amor de Dios, no me haga tan atrocamente fea! ¡Un poco menos...!* Toulouse-Lautrec le dedicó además dos álbumes de litografías y numerosos estudios y dibujos.

20. YVETTE GUILBERT, 1893



21. MUCHACHA DESNUDA, 1893





Aunque predomina la figura de cuerpo entero de la mujer, Toulouse-Lautrec renuncia a pintar su rostro, caracterizándola por su postura, vestido y peinado. El espejo situado a la izquierda sugiere la perspectiva desde el palco. La mujer se dispone a abandonar éste, dejando atrás a un hombre vestido de frac que se reconoce esquemáticamente en el espejo. Está vuelto hacia el espectador, pero su rostro es irreconocible. Toulouse-Lautrec ha logrado aquí captar la atmósfera del teatro, sus pasillos donde la gente se encuentra, y los reservados, donde hombre y mujer desaparecen por un momento, para volver a mezclarse con la multitud.

22. DAMA CON ATUENDO DE BAILE A LA ENTRADA  
DE UN PALCO DE TEATRO, 1894



Fundación Juan March



El retrato de Marcelle parece tratarse del de una pensionista de un burdel, probablemente el de la rue des Moulins. Toulouse-Lautrec, que frecuentaba los burdeles, buscaba allí a sus modelos femeninos. Se sentía bien en estas casas de persianas bajadas donde podía dedicarse a componer sus obras maestras.

No todas son bellas, pero a sus ojos son algo más: melancólicas, humanas, conmovedoras.

23. MARCELLE, 1894



En lo relativo al tema de la prostitución se puede mencionar la expresividad de Rouault, la perfidia de Degas, la impresionante humildad de Van Gogh, pero en el caso de Toulouse-Lautrec hay que hablar de la mirada penetrante y de la psicología que forma parte integrante de su lenguaje pictórico.

En los cuadros de Toulouse-Lautrec estas chicas se visten y se desnudan, se lavan, desayunan, se miran al espejo, y no se azoran ante el pequeño hombre que las dibuja sin cesar y que parece pertenecer al mobiliario de la casa.

24. MUJER SUBIÉNDOSE LAS MEDIAS, 1894





Aunque los cuadros de burdel parecen instantáneas casuales, con un contenido documental y sociológico añadido al artístico, Toulouse-Lautrec trabajaba una y otra vez sobre las figuras hasta obtener una solución satisfactoria. Este cuadro es un estudio para las figuras centrales de la obra *En el salón de la Rue des Moulins*. La modelo de cabello oscuro es Mireille, su favorita, que se agazapa con la cabeza y el cuerpo contra su amiga. Esta postura, de ligera connotación sexual, la elimina Toulouse-Lautrec de la versión definitiva, intercalando un cojín rojo entre las dos mujeres.

25. LAS DOS AMIGAS, 1894



Lautrec pintó varias escenas y retratos de *filles de maison*. *La revisión médica: Prostituta rubia* y *Dos mujeres semi-desnudas de espaldas* son estudios para la obra *Rue des Moulins: el reconocimiento médico*, propiedad de la Galería Nacional de Washington. Parecen representar a las prostitutas haciendo cola para la inspección médica exigida por la ley. La inspección médica era esencial en el debate de la época sobre la prostitución. Los liberales, como Yves Guyot, estaban contra su regulación y la condenaban por ineficaz, ya que se realizaba con excesiva celeridad y las condiciones de insalubridad extendían las infecciones, mientras que el Dr. Corlieu admitía que una inspección cada quince días era inadecuada. Los trámites podían trucarse y en 1888 un veinticinco por ciento de las prostitutas parisinas padecían enfermedades venéreas. Ni la *fille*, sometida a este sistema humillante, ni el cliente, supuestamente sano, estaban a salvo.

26. LA REVISIÓN MÉDICA: PROSTITUTA RUBIA, 1894





27. RUE DES MOULINS. LA REVISIÓN MÉDICA: DOS MUJERES SEMIDESNUDAS  
DE ESPALDAS, 1894



Fundación Juan March

31. LA SEÑORITA LUCIE BELLANGER, 1896





Esta obra representa las relaciones íntimas que mantenían algunas pensionistas entre ellas en los burdeles que Toulouse-Lautrec frecuentaba. La figura de la derecha se reconoce como Rolande por su nariz respingona. Esta prostituta trabajaba en el burdel de la Rue des Moullins y posó para Toulouse-Lautrec en varias ocasiones. La otra prostituta no es identificable ya que sólo se ve el cabello y la parte alta de su cuerpo. Probablemente se trate de las mismas prostitutas pintadas por Toulouse-Lautrec para los cuadros *En la cama* y *El diván*. Rolande que, junto con ésta obra, formarían una trilogía, como si Toulouse-Lautrec hubiese realizado una serie de instantáneas girando en torno a la escena y fijando sobre el cuadro las posturas más significativas desde diversos ángulos.

28. LA MAISON DE LA RUE DES MOULINS. ROLANDE, 1894



En el siglo XIX, tocar el piano era una de las actividades artísticas más frecuentes, preferentemente femenina. Numerosos artistas han pintado a mujeres ante un piano, desde Manet a Whistler, pasando por Degas, Tissot, Renoir o Bernard, Vuillard y Toulouse-Lautrec. En estas dos obras, Toulouse-Lautrec retrata a su tía en segundo grado, la madre de Louis Pascal y a su prima Juliette, esposa de Louis Pascal, en el salón del castillo de Malromé durante algunas de las estancias que realizaba el pintor para visitar a su madre.

29. LA SEÑORA PASCAL AL PIANO, 1895





35. LA SEÑORA J. PASCAL AL PIANO EN EL SALÓN DEL CASTILLO  
DE MALROMÉ, 1896



En los círculos artísticos progresistas de los años ochenta, el tema de la bailarina era aceptado como la especialidad de Degas, pero para Toulouse-Lautrec, que tanto admiraba a Degas, esta asociación era tanto un obstáculo como un estímulo. Sin embargo, durante los años ochenta, Degas había expuesto muy pocos cuadros de ballet en París, y Toulouse-Lautrec habría sólo conocido esta especialidad exclusivamente de oídas y probablemente no conocería prácticamente el repertorio de temas de Degas. Por lo tanto, las ocasionales representaciones de bailarinas realizadas por Toulouse-Lautrec que coincidieran con los temas de Degas, se deberían exclusivamente al azar. Aunque Toulouse-Lautrec había realizado alguna composición con gran cantidad de figuras de bailarinas, él prefería las composiciones con una única figura.

El tema de la bailarina aparecía también asociado a la figura del *abonné*, calificativo adjudicado al caballero que consideraba mantener como amante a una bailarina como símbolo de nivel social.

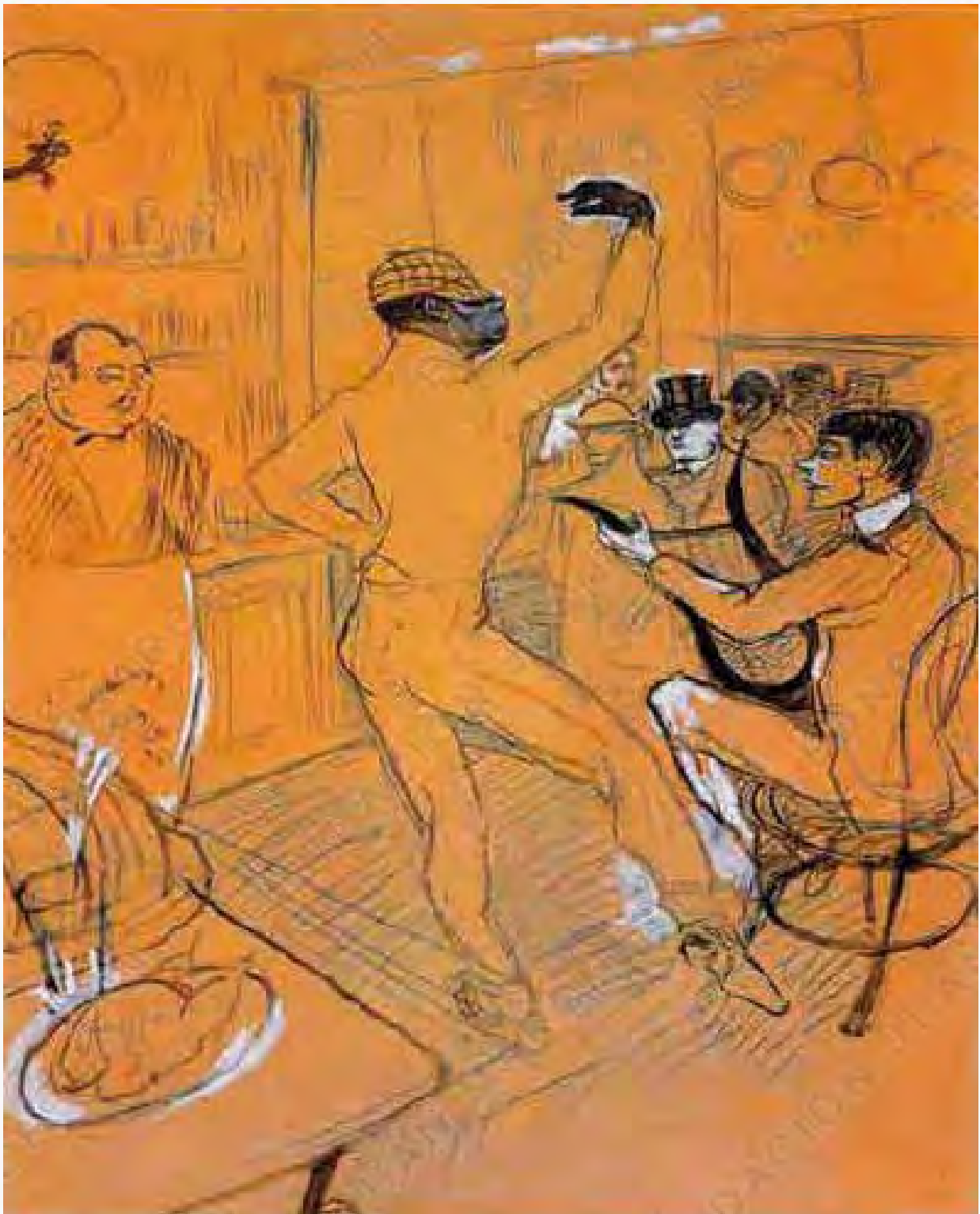
En este panel aparece el tema de la bailarina con la figura de pie, sobre la cual Toulouse-Lautrec extendía cierta cantidad de pintura rosácea en una gran superficie del lienzo y sobre ella aplicaba verdes de distinta intensidad. El tutú de la bailarina asoma como la cola de un pájaro y no se sabe muy bien donde termina y donde comienza el plano del escenario. Aunque, respecto al tema, este cuadro se asemeje a un Degas, la composición, el porte de la bailarina y la tonalidad melancólica de esta *danseuse* se parecen más a una caricatura de Forain, al que Toulouse-Lautrec admiraba e incluso intentaba imitar. El formato vertical de esta obra es muy poco frecuente y sugiere que el cuadro pudo haber sido pensado como telón o como decoración acompañado de un segundo panel, del cual se desconoce su paradero.





A este personaje se le daba el nombre de *Chocolat* por su raza negra. Actuaba de payaso casi siempre junto con su colega inglés George Footit en Nouveau Cirque. Ambos realizaron una gira por Europa, consiguiendo un gran éxito en París en el año 1894. Todos los días, a la salida de su actuación en Nouveau Cirque, se dirigía al Irish and American Bar donde cantaba y bailaba para sus amigos. Toulouse-Lautrec frecuentaba este local, que también era muy visitado por jockeys, entrenadores y cocheros del barrio. Toulouse-Lautrec captó en esta obra uno de esos momentos durante los cuales *Chocolat* bailaba para sus amigos.

32. CHOCOLAT BAILANDO, 1896



Lautrec realiza este cuadro que fue planteado como un estudio para la litografía del mismo nombre del álbum *Elles*, publicado en el año 1896. La figura masculina es un caballero intruso cuyos ojos en sombra parecen recrearse en la mujer. Aunque la mujer está vista de espaldas, se la presenta como dominante y activa, mientras el hombre parece pasivo y reprimido. De esta forma Toulouse-Lautrec transgrede los papeles convencionales al representar escenas sentimentales, como si se entendiera que la representación del sexo pagado requiriese la inversión de las convenciones sociales y pictóricas.

33. ESTUDIO PARA *ELLES*: MUJER EN CORSÉ, c. 1896





Fundación Juan March

El *Folies-Bergère* estaba situado en el 32 de la Rue Richer y en sus salas se daban cita todas las clases sociales. En el año 1867 se inauguró como circo, pero fue clausurado muy pronto para reinaugurarse en el año 1881 como café-concierto, antes de convertirse en teatro de revista. Toulouse-Lautrec fue cliente asiduo de este teatro entre 1894 y 1896, introduciéndose entre los bastidores para captar diferentes momentos del antes y después del espectáculo.

34. ENTRE BASTIDORES. *FOLIES-BERGÈRE*, 1896



Representa en este cuadro Toulouse-Lautrec a su amigo el grabador, medallista y joyero Henri Nocq en una visita a su estudio, en el que se aprecia un cuadro sobre el caballete en proceso de ejecución. Henri Nocq, vestido con una amplia capa oscura, parece emitir un juicio sobre la pintura de su amigo que acaba de contemplar.

36. RETRATO DE HENRI NOCQ, 1897





“*Star*” era una taberna inglesa situada en el puerto de Le Havre, en la que trabajaba Miss Dolly como cantante y camarera. Durante una breve estancia de descanso en julio de 1899 en Le Havre, Toulouse-Lautrec dibujó a la sanguina y pintó a Miss Dolly sonriendo, algo muy excepcional en su obra. Al año siguiente, cuando Toulouse-Lautrec pasó de nuevo por Le Havre, para embarcar hacia Taussat, se llevó una gran desilusión al conocer que la policía había cerrado la taberna.

37. LA INGLESA DEL “*STAR*” DE LE HAVRE, 1899



38. LA INGLESA DEL "STAR" DE LE HAVRE, 1899





Toulouse-Lautrec pintó este cuadro después de su estancia en un sanatorio, en el que tuvo que ingresar por causa de una crisis nerviosa y del abuso de alcohol. Su convalecencia en el campo fue muy rápida, al mantenerse sobrio. Pero al regresar a París, se reunió con sus viejas camaradas y comenzó de nuevo a beber.

Este cuadro, en el que se representa a Lucy Jourdan cenando con su acompañante en un popular restaurante de la Rue Pigalle, el "*Rat Mort*", lo pintó Toulouse-Lautrec durante una de sus estancias en Le Havre. El reservado era una habitación privada en este restaurante de lujo, que estaba amueblada con divanes para las relaciones íntimas entre las *cocottes* -mujeres de los estratos superiores de la prostitución- y sus acompañantes, y que también se utilizaba para celebrar fiestas. En esta obra Toulouse-Lautrec logra interrelacionar la escena con el espectador, dado que nosotros parecemos estar sentados al otro lado de la mesa.

39. RESERVADO EN EL «*RAT MORT*», 1899







Toulouse-Lautrec pintando *La Goulue* y *Valentín el Deshuesado*, 1889-90.



# LITOGRAFÍAS



40. EN EL MOULIN ROUGE, LA GOULUE Y SU HERMANA, 1892

Fundación Juan March



41. EL INGLÉS EN EL *MOULIN ROUGE*, 1892

Fundación Juan March



42, 43 y 44. LOÏE FULLER, 1893  
Tres pruebas de estado

Fundación Juan March







45. EL PALCO DEL MASCARÓN DORADO, 1894

Fundación Juan March



46. LA SEÑORITA MARCELLE LENDER, 1895

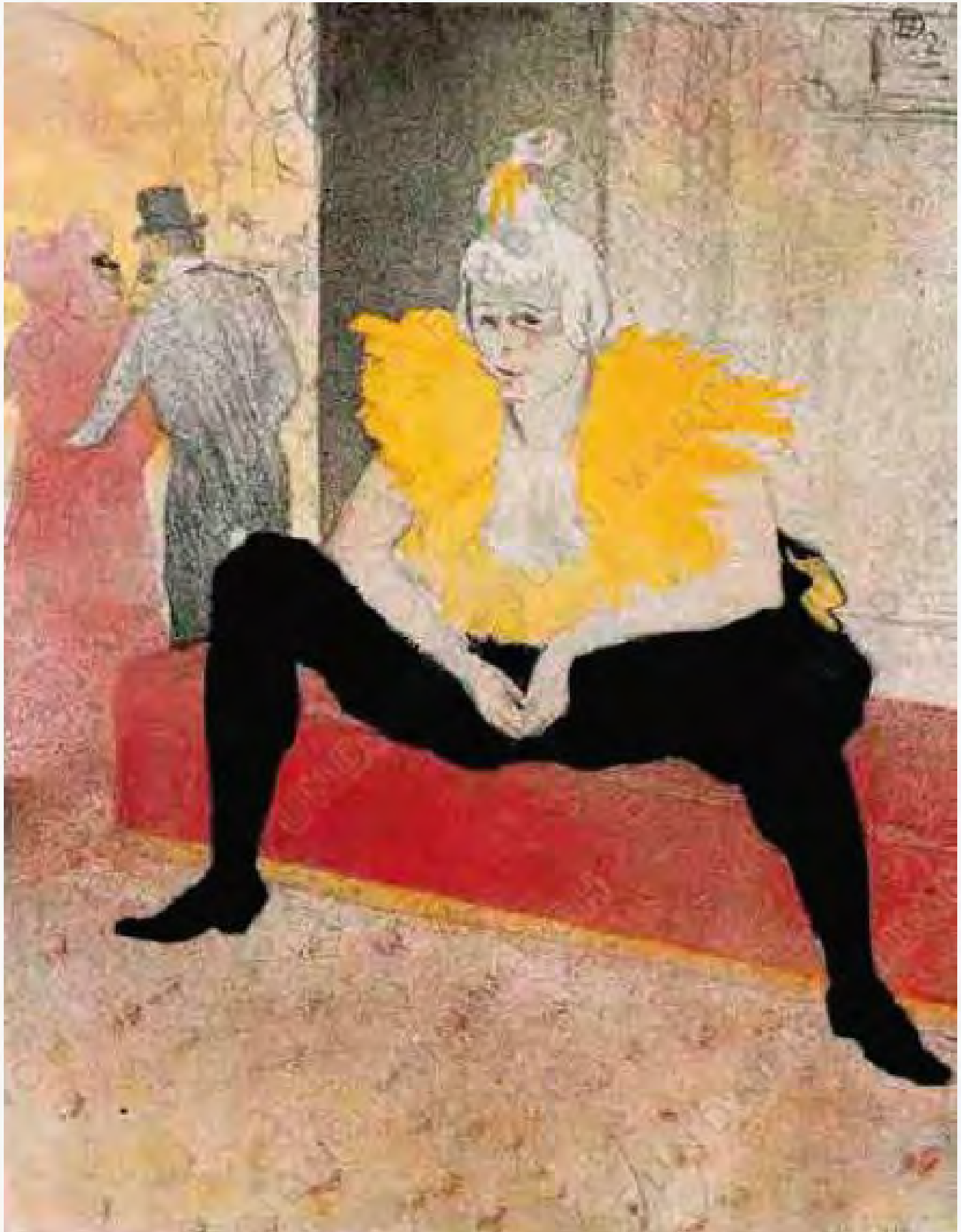
Fundación Juan March



47. LA SEÑORITA MARCELLE LENDER DE PIE, 1895

Fundación Juan March





48. *ELLES: LA CLOWNESSE SENTADA*, 1896

Fundación Juan March



49. EN EL CONCIERTO, 1896

Fundación Juan March



50. EL GRAN PALCO, 1896-97

Fundación Juan March



51. LA CLOWNESSE EN EL *MOULIN ROUGE*, 1897

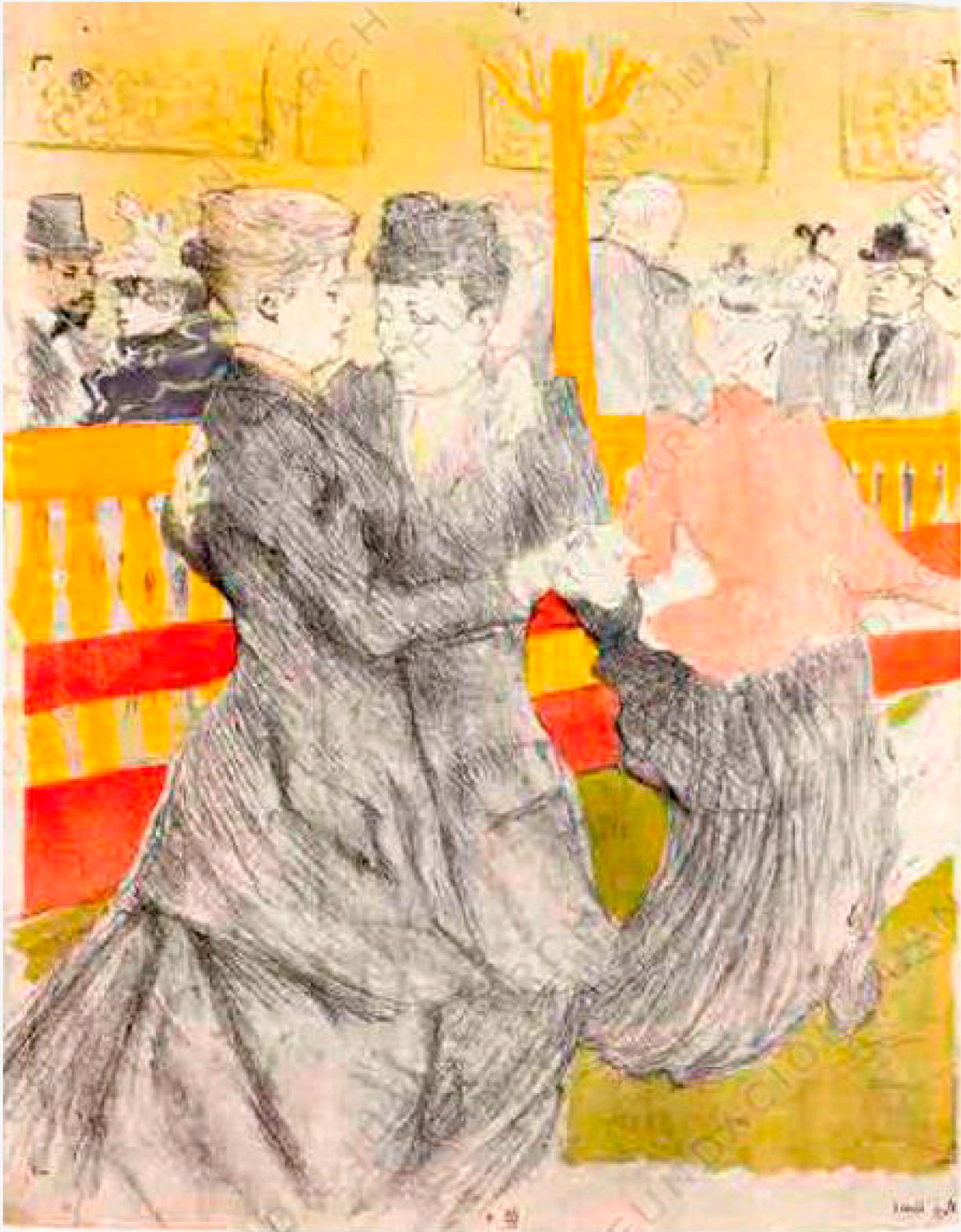
Fundación Juan March





52. ELSA, LA VIENESA, 1897

Fundación Juan March



53. BAILE EN EL *MOULIN ROUGE*, 1897

Fundación Juan March

# BIOGRAFÍA



Toulouse-Lautrec, c. 1892.



- 1863 Matrimonio del Conde Alphonse de Toulouse-Lautrec Monfa con su prima Adèle Tapié de Céleyran.
- 1864 24 de noviembre. Nace Henri Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa en el Hôtel du Bosc de Albi.  
Nacimiento de Maurice Joyant, quien más tarde será gran amigo suyo, su primer biógrafo y fundador del Museo Toulouse-Lautrec de Albi.
- 1867 Nacimiento en Albi de Richard de Toulouse-Lautrec Monfa, hermano de Henri.
- 1868 Muerte de su hermano Richard.  
Separación amistosa de sus padres.
- 1872 La familia se instala en París.  
Ingresa en el Lycée Fontanes. Entre sus compañeros están su primo Louis Pascal y Maurice Joyant.
- 1875 Abandona el Lycée Fontanes por motivos de salud.
- 1878 En los últimos años Henri apenas ha crecido. En mayo sufre una caída en el salón de su casa natal y se fractura el fémur de la pierna izquierda. Pasa el primer período de su convalecencia en Albi dibujando y pintando. Finalmente se repone en Barèges, Amélie-les-Bains y Niza.
- 1879 Estando en Barèges se rompe el fémur de la pierna derecha. A partir de este momento sus piernas no crecerán más. Las fracturas son consecuencia de una anomalía hereditaria, llamada osteogénesis imperfecta. Sólo llegará a alcanzar una altura de 1,52 cm.
- 1881 Toma la decisión de ser pintor y es apoyado por su tío Charles y por Princeteau.
- 1882 Se va a París para estudiar arte. Trabaja en el estudio de Princeteau donde conoce a Jean-Louis Forain y a John Lewis Brown.  
Princeteau le presenta a Léon Bonnat y le recomienda entrar en el taller de este pintor de salón que juzga el dibujo de Lautrec como “atroz”.  
Bonnat cierra su taller y Lautrec entra junto con sus condiscípulos en el taller de Cormon. Lautrec trabaja con Henri Rachou, Giuseppe Ricci, Louis Anquetin, Emile Bernard, Albert Grenier, entre otros.  
Pinta *El joven Routy en Céleyran y Vieja sentada en un banco en Céleyran*.
- 1883 Expone en el Musée de la Ville, Société des Amis des Arts de Pau bajo el nombre de Monfa.  
Su madre compra el palacio Malromé, cerca de Burdeos, donde Henri pasará algunos veranos.  
Pinta *Estudio de desnudo. Mujer sentada en un diván*.
- 1884 Se instala en París como huésped en casa de su amigo Albert Grenier, donde también tiene su estudio Edgar Degas, a quien Henri conoce y admira. Por las mañanas trabaja en el taller de Cormon y por las tardes pinta con Rachou al aire libre en el jardín del Père Forest.  
Pinta *Parodia del “Bosque sagrado” de Puvis de Chavannes*.



Fotografía del estudio de Cormon, c. 1885.  
Lautrec sentado a la izquierda con sombrero. Cormon al caballete rodeado de sus alumnos.  
François Gauzi de pie en el extremo derecha. Emile Bernard de pie al fondo, a la izquierda.

- 1885 Se mueve por los locales de Montmartre: Elysée-Montmartre, Moulin de la Galette, pero su preferido es Le Mirliton de Aristide Bruant, en el que llega a exponer sus obras.  
Conoce a Suzanne Valadon.  
Conoce a François Gauzi, que entra en el taller de Cormon.
- 1886 Vincent Van Gogh trabaja en el taller de Cormon y se hace amigo de Lautrec.  
Realiza dibujos para los periódicos parisinos *Le Courier Français*, *Le Mirliton* y *Paris Illustré*.  
Suzanne Valadon posa para él de modelo y se convierte en su amante.
- 1887 Participa en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Toulouse con los retratos de *François Gauzi* y *La Condesa A. de Toulouse-Lautrec*, que firma con el pseudónimo "Tréclau".  
Pinta *Retrato de Van Gogh* al pastel.  
Conoce al pintor belga Théo Von Rysselberghe, que le invita a exponer en el Grupo de Los XX en Bélgica.  
Expone junto con Van Gogh, Anquetin y Bernard en el Restaurante Grand Bouillon de Montmartre.  
Estudia los grabados japoneses sobre madera.  
Pinta *En el Moulin de la Galette*. *La Goulue* y *Valentin Le Désossé*.
- 1888 Expone once obras en la quinta exposición de Los XX en Bruselas.  
Theo Van Gogh compra para la Galería Goupil *Polvos de arroz*.  
Pinta *En el Circo Fernando: Amazona*.
- 1889 Visita la Exposición Universal.  
Participa en el Salon des Arts Incohérents y en el Salon des Indépendants con *Baile en el Moulin de la Galette* y *Retrato del Señor Fourcade*.



Se abre el Moulin Rouge y Lautrec es cliente fijo, teniendo reservada una mesa y pudiendo exponer sus cuadros.

Pinta *La bebedora o Resaca* y *La pelirroja con blusa blanca*.

- 1890 Asiste a la inauguración en Bruselas de la exposición de Los XX, durante la cual, junto con Signac, defiende a Van Gogh frente a Henry de Groux, a quien reta a duelo.

Poco antes de suicidarse, Van Gogh visita a Toulouse-Lautrec en París.

Joyant, su compañero de escuela, sucede a Theo Van Gogh en la dirección de la Galería Goupil.

Expone con éxito, en el sexto Salon des Indépendants, *La Señorita Dihau al piano* y *Ensayo con las nuevas, por Valentin el Deshuesado (Moulin Rouge)*.

Conoce a Jane Avril.

Descubre a Yvette Guilbert en el Divan Japonais.

Pinta *Désiré Dihau, fagot de la Opera* y *Retrato de Désiré Dihau*.

- 1891 Participa en el Cercle Volney, en el séptimo Salon des Indépendants, en el Salon des Arts Libéraux y en la primera exposición de Pintores Impresionistas y Simbolistas.

Bonnard le convence para que se inicie en la litografía.

Su primo Gabriel Tapié de Céleyran se instala en París para estudiar Medicina.

Éxito del primer cartel de Lautrec *Moulin Rouge: La Goulue*, que le hace famoso en todo París.

Pinta el retrato de *Louis Pascal*.

- 1892 Expone con Los XX en Bruselas, en el octavo Salon des Indépendants, en el Cercle Volney, en la segunda Exposición de Pintores Impresionistas y Simbolistas y en Amberes en la primera Exposition pour l'Association pour l'Art.



Toulouse-Lautrec y su madre en el jardín del Castillo de Malromé, 1892.

Estancia en Londres con su amigo Guisepe Ricci. Visita la National Gallery. Joyant compra *La Goulue entrando en el Moulin Rouge* para la Galerie Goupil. Yvette Guilbert le encarga el diseño de un cartel. Pinta *En el Moulin Rouge* y *El Inglés en el Moulin Rouge* y realiza las litografías *En el Moulin Rouge*, *La Goulue y su hermana* y *El Inglés en el Moulin Rouge*.

- 1893 Participa en la décima y última exposición de Los XX. Expone sus carteles en el Museo d'Ixelles de Bruselas. Participa en el noveno Salon des Indépendants y en la quinta exposición de Peintres-Graveurs. Primera gran exposición individual por mediación de Joyant en la Galerie Boussod-Valadon. Realiza un portafolio de litografías titulado *Le Café-concert* y el primer album de *L'Estampe Originale*. Colabora en diversas revistas. Frecuenta el círculo de los Natanson que dirijen *La Revue Blanche*, donde conoce a los *nabis*. Se entusiasma por el teatro. Conoce a Camille Pissarro. Pinta *Loïe Fuller en el Folies-Bergère*, *Yvette Guilbert*, *Caudieux*, *El Señor Caudieux, actor de café-concierto* y *Muchacha desnuda*, y realiza las litografías de *Loïe Fuller*.
- 1894 Realiza numerosos viajes a Holanda, Bélgica, donde expone en el Salón de La Libre Esthétique, a Londres, donde conocerá a Whistler y a Oscar Wilde y España. Expone sus litografías más recientes en la Galería Durand-Ruel. Realiza el album de 16 litografías de Yvette Guilbert. Vive una temporada en un burdel y pinta *El Salon de la rue des Moulins*. Algunas obras de Lautrec se subastan públicamente. Pinta *Dama con atuendo de baile a la entrada de un palco de teatro*, *Marcelle*, *Mujer subiéndose las medias*, *Las dos amigas*, *La revisión médica: prostituta rubia*, *Rue des Moulins*. *La revisión médica: dos mujeres semi-desnudas de espaldas* y *La Maison de la Rue des Moulins*. *Roland*, y realiza la litografía *El palco del mascarón dorado*.
- 1895 Participa en numerosas exposiciones: en La Libre Esthétique, en la Galerie Lafitte, en el décimoprimer Salon des Indépendants, en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, con motivo del primer centenario de la litografía en la Escuela de Bellas Artes, y en el décimocuarto Salon des Cent. Coincide frecuentemente con Mallarmé en el círculo de los Natanson. La Goulue encarga a Lautrec los dos grandes paneles para decorar su barraca de feria en la Foire du Trône. Diseña el decorado para el estreno de la obra de Victor Barrucand "Le Chariot de Terre Cuite", en el Théâtre de l'Oeuvre. Asiste a las representaciones de la opereta "Chilpéric", en la que participa Marcelle Lender. Conoce a May Belfort. Realiza los carteles *May Belfort*, *May Milton*, *La Revue Blanche* y otros. Pinta *La Señora Pascal al piano* y *Bailarina* y realiza dos litografías de Marcelle Lender.
- 1896 Expone en la Galería Manzi-Joyant. Las escenas de burdel se exponían en una habitación cerrada de la primera planta. Participa en el tercer Salon de La Libre Esthétique y en la Exposición de Carteles Artísticos franceses y extranjeros de Reims. Se publica el album de litografías *Elles*.



Pinta *Marcelle Lender bailando en "Chilpéric", La Señorita Lucie Bellanger, Chocolat bailando, Mujer en corsé, Entre bastidores. Folies-Bergère y La Señora J. Pascal al piano en el salón del Castillo de Malromé.*

- 1897 Expone en la quinta exposición de La Libre Esthétique en Bruselas.  
Conoce a Van de Velde en Bruselas.  
Expone en el octavo Salon des Indépendants y en la sexta Exposición de la Société des Peintres-Graveurs Français.  
Bebe en exceso y tiene un ataque de delirium tremens en Villeneuve-sur-Yonne.  
Pinta *Retrato de Henri Nocq* y realiza las litografías *La Clownesse en el Moulin Rouge, Elsa, la Vienesa y Baile en el Moulin Rouge.*
- 1898 Realiza una exposición en su taller de la Rue Frochot.  
Exposición en la Galería Goupil de Londres.  
Lautrec se da cada vez más a la bebida y pinta poco.  
Ataque de manía persecutoria. Se cree perseguido por policías y se refugia en casa de un amigo.  
Muere Stéphane Mallarmé.
- 1899 Su madre abandona París para cuidar en Albi a su propia madre; ésto le provoca una crisis. Se suceden las depresiones, manías y neurosis.  
En el burdel de la Rue des Moulins se envenena con metileno y es ingresado en la clínica del Dr. Sémelaigne de Neuilly durante once semanas para una cura de desintoxicación.  
Pide a Joyant que le envíe material y realiza de memoria la serie de 39 dibujos en color sobre el Circo.  
Aparecen en la prensa artículos hostiles sobre su estado psíquico y estos escándalos le hacen famoso y suben los precios de sus cuadros.  
Abandona la clínica con Paul Viaud, encargado de mantenerle alejado de la bebida, y realiza algunos viajes.  
Vuelve a la vida en Montmartre, todavía acompañado por Viaud.  
Pinta *La inglesa del "Star" de Le Havre y Reservado en el "Rat Mort"*.  
Atraviesa necesidades financieras.
- 1900 Discusiones con la familia por motivos financieros. La familia quiere ponerle tutela. Su motivación está por los suelos, los problemas con el alcohol adquieren proporciones alarmantes.  
Expone en el Ciento diez Aniversario de la Litografía en la Exposición Universal de París.  
Se traslada a Burdeos.  
Expone en la segunda exposition de la Société d'Art Moderne de Burdeos.  
Pinta *La Modista*.  
Expone en el Nemzti Szalon Nelzetkozi Grafikal Kiallitas de Budapest.
- 1901 Frecuenta el teatro; pinta seis cuadros sobre *Mesalina*.  
Participa en la tercera exposición de la Secesión de Berlín.  
Nuevo ataque con una hemorragia cerebral que le paraliza las dos piernas.  
Vuelve a París con Viaud para ordenar su patrimonio y firmar trabajos importantes y luego abandona definitivamente París para viajar al mar en Arcachon y Taussat.  
Sus últimos cuadros son *El Almirante Viaud y Examen en la Facultad de Medicina de París*.  
El 15 de agosto sufre un derrame cerebral que le paraliza medio cuerpo y es trasladado a Malromé, donde fallece el 9 de septiembre a los 36 años de edad.  
Sus restos son trasladados a Verdélais, en Gironda.



Toulouse-Lautrec enfermo, 1901.

# CATÁLOGO

## PINTURAS

1. EL JOVEN ROUTY EN CÉLEYRAN, 1882  
Óleo sobre lienzo  
60 x 49 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
2. VIEJA SENTADA EN UN BANCO EN CÉLEYRAN, 1882  
Óleo sobre lienzo  
55 x 46 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
3. ESTUDIO DE DESNUDO. MUJER SENTADA EN UN DIVÁN, 1883  
Óleo sobre lienzo  
55 x 46 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
4. FRANÇOIS GAUZI, 1886-87  
Óleo sobre lienzo  
78,5 x 39 cm  
Museo de los Agustinos, Toulouse
5. LA CONDESA A. DE TOULOUSE-LAUTREC EN EL SALÓN DEL CASTILLO DE MALROMÉ, 1887  
Óleo sobre lienzo  
59 x 54 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
6. EN EL *MOULIN DE LA GALETTE*. LA GOULUE Y VALENTIN LE DÉSOSSÉ, 1887  
Óleo sobre cartón  
25 x 39,2 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
7. LA BEBEDORA O RESACA, 1889  
Tinta negra, lápiz sobre papel beige  
49,3 x 63,2 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
8. LA PELIRROJA CON BLUSA BLANCA, 1889  
Óleo sobre lienzo  
59,5 x 48,2 cm  
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid
9. DÉSIRÉ DIHAU, FAGOT DE LA ÓPERA 1890  
Óleo sobre tabla  
35 x 27 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
10. RETRATO DE DÉSIRÉ DIHAU, 1890  
Óleo sobre cartón  
56,2 x 45 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
11. MUCHACHA CON ABRIGO DE PIEL, 1889-91  
Óleo sobre cartón  
67,5 x 52,7 cm  
Colección particular, Suiza
12. BAJO EL VERDOR, 1890-91  
Óleo sobre tabla  
55 x 46 cm  
Colección particular, Suiza
13. MUJER PELIRROJA CON LA CABEZA DESCUBIERTA, 1891  
Óleo sobre cartón  
81,5 x 60,2 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
14. LOUIS PASCAL, 1891  
Óleo sobre cartón  
81 x 54 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
15. EN EL *MOULIN ROUGE*: RETRATO DEL SEÑOR WARNER, 1892  
Óleo sobre cartón  
57,3 x 45,3 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
16. EL INGLÉS EN EL *MOULIN ROUGE*, 1892  
Óleo y gouache sobre cartón  
85,7 x 66 cm  
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.  
Legado por Miss Adelaide Milton de Groot, 1967.
17. CAUDIEUX, 1893  
Carboncillo y óleo sobre papel  
114 x 88 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
18. EL SEÑOR CAUDIEUX, ACTOR DE CAFÉ-CONCIERTO, 1893  
Gouache y lápiz sobre papel  
68 x 50 cm  
Colección particular
19. LOÏE FULLER EN EL *FOLIES-BERGÈRE*, 1893  
Óleo sobre cartón  
63,2 x 45,3 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
20. YVETTE GUILBERT, 1893  
Gouache y carboncillo sobre papel  
54,5 x 38 cm  
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid

21. MUCHACHA DESNUDA, 1893  
Óleo sobre cartón  
59,4 x 40 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
22. DAMA CON ATUENDO DE BAILE A LA ENTRADA DE UN PALCO DE TEATRO, 1894  
Óleo sobre lienzo  
81 x 51,5 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
23. MARCELLE, 1894  
Óleo sobre cartón  
46,5 x 29,5 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
24. MUJER SUBIÉNDOSE LAS MEDIAS, 1894  
Trementina sobre cartón  
58 x 46 cm  
Museo d'Orsay, París. Donación André Berthelley, 1943.
25. LAS DOS AMIGAS, 1894  
Óleo sobre cartón  
48 x 34,5 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
26. LA REVISIÓN MÉDICA: PROSTITUTA RUBIA, 1894  
Óleo sobre cartón  
62,1 x 38 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
27. *RUE DES MOULINS*. LA REVISIÓN MÉDICA: DOS MUJERES SEMI-DESNUDAS DE ESPALDAS, 1894  
Óleo sobre cartón  
54 x 39 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
28. LA *MAISON DE LA RUE DES MOULINS*. ROLANDE, 1894  
Óleo sobre cartón  
52,1 x 71,1 cm  
Fundación Georges Bemberg, Toulouse
29. LA SEÑORA PASCAL AL PIANO, 1895  
Óleo sobre cartón  
71 x 54 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
30. BAILARINA, 1895-96  
Óleo sobre lienzo  
200 x 70 cm  
Colección particular, París
31. LA SEÑORITA LUCIE BELLANGER, 1896  
Óleo sobre cartón  
80 x 60 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
32. CHOCOLAT BAILANDO, 1896  
Trementina y lápiz sobre papel  
65 x 50 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
33. ESTUDIO PARA *ELLES*: MUJER EN CORSÉ, c. 1896  
Óleo y tiza sobre papel montado sobre lienzo  
104 x 66 cm  
Museo de los Agustinos, Toulouse
34. ENTRE BASTIDORES. *FOLIES-BERGÈRE*, 1896  
Tinta china al pincel sobre papel  
65 x 50 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
35. LA SEÑORA J. PASCAL AL PIANO EN EL SALÓN DEL CASTILLO DE MALROMÉ, 1896  
Trementina sobre cartón  
73,5 x 57,5 cm  
Galería Jan Krugier, Ginebra
36. RETRATO DE HENRI NOCQ, 1897  
Óleo sobre cartón  
61,6 x 49,2 cm  
Alex Hillman Family Foundation, Nueva York, depositado en el Metropolitan Museum, Nueva York
37. LA INGLESA DEL "STAR" DE LE HAVRE, 1899  
Sanguina y tiza blanca sobre papel Ingres  
62 x 47 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
38. LA INGLESA DEL "STAR" DE LE HAVRE, 1899  
Óleo sobre tabla  
41 x 32 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
39. RESERVADO EN EL «*RAT MORT*», 1899  
Óleo sobre lienzo  
55,1 x 46 cm  
Courtauld Institute Galleries, Londres (Samuel Courtauld Trust)



## LITOGRAFÍAS

40. EN EL *MOULIN ROUGE*, LA GOULUE Y SU HERMANA, 1892  
Litografía en colores con pincel y salpicado  
45,6 x 34,5 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
41. EL INGLÉS EN EL *MOULIN ROUGE*, 1892  
Litografía en colores con pincel y salpicado  
48 x 37,8 cm  
Fundación Thyssen-Bornemisza, Lugano
42. LOÏE FULLER, 1893  
Litografía con pincel y salpicado coloreada por el artista  
36 x 25 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
43. LOÏE FULLER, 1893  
Litografía con pincel y salpicado coloreada por el artista  
51 x 35,5 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
44. LOÏE FULLER, 1893  
Litografía con pincel y salpicado coloreada por el artista  
36,5 x 26 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
45. EL PALCO DEL MASCARÓN DORADO, 1894  
Litografía en colores con lápiz, pincel, salpicado y raspador. Prueba de artista  
37,2 x 32,7 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
46. LA SEÑORITA MARCELLE LENDER, 1895  
Litografía en colores con lápiz, pincel y salpicado  
32,4 x 24 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
47. LA SEÑORITA MARCELLE LENDER DE PIÉ, 1895  
Litografía en colores con lápiz, pincel y salpicado  
36 x 24,4 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
48. *ELLES: LA CLOWNESSE SENTADA*, 1896  
Litografía en colores con tiza, pincel y salpicado  
52,7 x 40,5 cm  
Museo Toulouse-Lautrec, Albi
49. EN EL CONCIERTO, 1896  
Litografía en colores con pincel, salpicado y raspador  
31,9 x 25,2 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
50. EL GRAN PALCO, 1896-97  
Litografía en colores con lápiz, pincel y salpicado.  
Prueba de artista  
50,8 x 39,8 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
51. *LA CLOWNESSE EN EL MOULIN ROUGE*, 1897  
Litografía en colores con lápiz, pincel y salpicado  
40,9 x 32 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
52. ELSA, LA VIENESA, 1897  
Litografía en colores con lápiz, pincel y salpicado.  
Prueba de artista  
58,5 x 40,5 cm  
Biblioteca de Arte y Arqueología. Fundación Jacques Doucet, París
53. BAILE EN EL *MOULIN ROUGE*, 1897  
Litografía en colores con pincel y salpicado  
45,5 x 36 cm  
Fundación Thyssen-Bornemisza, Lugano

## CRÉDITOS

---

© Fundación Juan March

Textos:

Danièle Devynck  
Valeriano Bozal

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

Musée Toulouse-Lautrec, Albi (págs. 4, 8, 12, 19, 24, 130, 132, 133 y 136)

APPA POUX-Pierre Bertrand CDT

Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid

Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano

S. T. C. Marie de Toulouse

Fondation Georges Bemberg, Toulouse

Galerie Jan Krugier, Ginebra

Courtauld Institute Galleries, Londres

© 1996 by The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Alex Hillman Family Foundation, Nueva York

Traducción:

Eva María Rubio Pellús

Fotomecánica:

Artificio Edizione, Florencia

Jomagar, Móstoles (Madrid)

Fotocomposición e impresión:

Jomagar, Móstoles (Madrid)

Encuadernación:

Ramos

ISBN: 84-7075-462-9. Fundación Juan March

ISBN: 84-921768-0-6. Editorial de Arte y Ciencia

Depósito Legal: M. 28.988-1996



MUSÉE TOULOUSE-LAUTREC  
ALBI - TARN

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	<b>Oskar Kokoschka,*</b> con texto del Dr. Heinz.	<b>Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,*</b> con texto de Antonio Gallego.	<b>Arte Español Contemporáneo, 1973-1974.*</b>
1976	<b>Jean Dubuffet,*</b> con texto del propio artista. <b>Alberto Giacometti,*</b> con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		<b>I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*</b>
1977	<b>Marc Chagall,*</b> con textos de André Malraux y Louis Aragon <b>Pablo Picasso,*</b> con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	<b>Arte USA,*</b> con texto de Harold Rosenberg. <b>Arte de Nueva Guinea y Papúa*</b> con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	<b>II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.*</b> <b>Arte Español Contemporáneo.*</b>  <b>III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*</b>
1978	<b>Francis Bacon,*</b> con texto de Antonio Bonet Correa.  <b>Kandinsky,*</b> con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon.	<b>Ars Médica,*</b> <b>grabados de los siglos XV al XX,</b> con texto de Carl Zigrasser. <b>Bauhaus,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.	<b>Arte Español Contemporáneo.*</b>
1979	<b>De Kooning,*</b> con texto de Diane Waldman. <b>Braque,*</b> con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	<b>Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,*</b> con texto de Reinhold Hohl.	<b>IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.*</b> <b>Arte Español Contemporáneo,*</b> con texto de Julián Gállego.  <b>Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia),</b> con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	<b>Julio González,*</b> con texto de Germain Viatte. <b>Robert Motherwell,*</b> con texto de Barbaralee Diamonstein <b>Henry Matisse,*</b> con textos del propio artista.		<b>V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.*</b> <b>Arte Español Contemporáneo,*</b> en la Colección de la Fundación Juan March
1981	<b>Paul Klee,*</b> con textos del propio artista.	<b>Minimal Art,*</b> con texto de Phyllis Tuchman, <b>Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,*</b> Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	<b>VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*</b>
1982	<b>Piet Mondrian,*</b> con textos del propio artista. <b>Robert y Sonia Delaunay,*</b> con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. <b>Kurt Schwitters,*</b> con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	<b>Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,*</b> con texto de Jean-Louis Prat.	<b>Pintura Abstracta Española, 60/70,*</b> con texto de Rafael Santos Torroella.

\* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p><b>Roy Lichtenstein,*</b> Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p><b>Fernand Léger,*</b> con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p><b>Cartier Bresson,*</b> con texto de Yves Bonnefoy.</p> <p><b>Pierre Bonnard,*</b> con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p><b>Grabado Abstracto Español,*</b> Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p><b>Fernando Zóbel,*</b> con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p><b>Joseph Cornell,*</b> con texto de Fernando Huici.</p> <p><b>Almada Negreiros,*</b> Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p><b>Julius Bissier,*</b> con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p><b>Julia Margaret Cameron,*</b> Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p><b>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,*</b> con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p><b>Robert Rauschenberg,*</b> con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p><b>Vanguardia Rusa 1910-1930,*</b> con texto de Evelyn Weiss.</p> <p><b>Xilografía alemana en el siglo XX,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Estructuras repetitivas,*</b> con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p><b>Arte Español Contemporáneo,*</b> en la Colección de la Fundación Juan March</p>
1986	<p><b>Max Ernst,*</b> con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Arte, Paisaje y Arquitectura,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Arte Español en Nueva York,*</b> Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,*</b> con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Wachmann.</p>	
1987	<p><b>Ben Nicholson,*</b> con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p><b>Irving Penn,*</b> Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p><b>Mark Rothko,*</b> con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p><b>Zero, un movimiento europeo,*</b> Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p><b>Colección Leo Castelli,*</b> con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p><b>El Paso después de El Paso,*</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p><b>René Magritte,*</b> con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p><b>Edward Hopper,*</b> con texto de Gail Levin.</p>		<p><b>Arte Español Contemporáneo.*</b> <b>Fondos de la Fundación Juan March,</b> con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

\* Catálogos agotados.



	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1990	<p><b>Odilon Redon,*</b> Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p><b>Andy Warhol,</b> Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Cubismo en Praga,*</b> <b>Obras de la Galería Nacional,</b> con textos de Jiri Katalik.</p>	<p><b>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p><b>Picasso: Retratos de Jacqueline,</b> con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p><b>Vieira da Silva,*</b> con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p><b>Monet en Giverny,*</b> Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p><b>Richard Diebenkorn,</b> con texto de John Elderfield.</p> <p><b>Alexej von Jawlensky,*</b> con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p><b>David Hockney,*</b> con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p><b>Kasimir Malevich,*</b> con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p><b>Picasso. El sombrero de tres picos,</b> con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p><b>Brücke</b> <b>Arte Expresionista Alemán*</b> Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p><b>Goya Grabador,*</b> con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p><b>Noguchi,*</b> con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p><b>Tesoros del arte japonés:</b> <b>Período Edo (1615-1868)</b> Colección del Museo Fuji, Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p><b>Zóbel: Río Júcar,</b> con textos de Fernando Zóbel.</p>
1995	<p><b>Klimt, Kokoschka, Schiele:*</b> <b>Un sueño vienés,</b> con textos de Stephan koja.</p> <p><b>Motherwell: Obra gráfica 1975-1991.</b> con textos del propio artista.</p> <p><b>Rouault</b> con textos de Stephan koja.</p>		
1996	<p><b>Tom Wesselmann</b> con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwald y Meinrad Maria Grewenig</p> <p><b>Toulouse-Lautrec</b> con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p><b>Museu d'Art Espanyol Contemporani.</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p>

\* Catálogos agotados.















