

M. Rosario Carcas Castillo

El alcohol entre la vida y la obra de Toulouse-Lautrec

Departamento
Psicología y Sociología

Director/es
Pablo Elvira, Ana Cristina de

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

EL ALCOHOL ENTRE LA VIDA Y LA OBRA DE TOULOUSE-LAUTREC

Autor

M. Rosario Carcas Castillo

Director/es

Pablo Elvira, Ana Cristina de

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Psicología y Sociología

2012





M.
ROSARIO
CARCAS
CASTILLO

Tesis
Doctoral

EL
ALCOHOL
ENTRE LA
VIDA
Y LA
OBRA
DE
HENRI
TOULOUSE-
LAUTREC



UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA Y SOCIOLOGIA
TESIS DOCTORAL

EL ALCOHOL
ENTRE LA VIDA Y LA OBRA DE
HENRI TOULOUSE-LAUTREC

-

M. ROSARIO CARCAS CASTILLO

2011

DIRECTORA: ANA CRISTINA DE PABLO ELVIRA

El mundo del artista es un mundo sin fronteras, libre como los espacios siderales.
Es el mundo de la libertad.

Libertad

En mis cuadernos de la escuela
En mi pupitre y en los árboles,
En la arena sobre la nieve,
Escribo tu nombre.
En todas las páginas leídas,
En todas las páginas en blanco,
Piedra, sangre, papel o ceniza,
Escribo tu nombre.
En la selva y en el desierto,
En los nidos y en la retama,
En los recuerdos de mi infancia,
Escribo tu nombre.
En las maravillas de las noches,
En el pan blanco de los días,
En las estaciones desposadas,
Escribo tu nombre.
En el campo y en el horizonte,
En las alas de los pájaros,
Y en el molino de las sombras,
Escribo tu nombre.
En cada ráfaga de aurora,
En el mar, en los barcos,
En la montaña enloquecida,
Escribo tu nombre.
En la salud recuperada,
En el peligro desaparecido,
En las esperanzas sin recuerdos,
Escribo tu nombre.
Y por el poder de una palabra,
Otra vez estreno mi vida;
Yo he renacido para conocerte,
Para nombrarte:

*Eugène Guindel conocido como "Paul
Éluard" (1895-1952)*



Henri Toulouse-Lautrec, autorretrato, 1896.

Litografia, 10 X 9 cm

Museo Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 1

Este trabajo se lo dedico a mi familia, por la paciencia que han tenido y por las horas que les he robado para dedicarlas a “mi amigo”.

Especialmente a mi madre, que nos ha sabido transmitir el amor por la lectura y las imágenes, el compromiso con el trabajo; siempre se sintió orgullosa de mis estudios y profesión, seguramente porque ella, mujer de gran fortaleza, no pudo estudiar; por toda la dedicación y sacrificios que han tenido que realizar todos para que yo estudiase y me formase, y por esa capacidad de dar y querer a cambio de nada que homogeneíza a mi familia.

Se lo dedico, a los que están y a los que desgraciadamente no están; es un homenaje a la muerte y también a la vida.

Gracias por dar colores a mi vida.

AGRADECIMIENTOS

Verdaderamente me considero una persona muy afortunada, por contar con muchas personas que me rodean y muchos motivos para ello, por los que me siento hacia ellas agradecida. Por eso, quiero expresar y reconocer explícitamente mi profunda y admirada gratitud en el quehacer del oficio artesano como investigadora en la presente tesis.

Mi agradecimiento especial a la Psicóloga Profesora, Doctora D^a Ana Cristina de Pablo Elvira, Directora de esta Investigación, por su amistad, colaboración, ayuda, compañía, ánimo y consejos mantenidos, sin los cuales no habría sido posible la elaboración de este trabajo tan dilatado en el tiempo, porque como dicen los pintores: “O sabes cuando acabas un cuadro, o te pegas toda la vida estropeando el mismo cuadro”.

Después, mi agradecimiento a los usuarios, especialmente a los enfermos alcohólicos y sus familias, “mis pacientes”, tanto en Aragón como en Catalunya, los que nos enseñaron a “vivir”, a quererlos y con los que siempre estaré en deuda.

Quiero hacer una mención especial a Joan Martí, compañero, que fue Presidente de la Asociación de los Alcohólicos Rehabilitados del Hospital Clínico de Barcelona y que desde donde está, sé que se alegrará de vernos reunidos por este tema, por su constancia en la lucha y ayuda a los enfermos, fidelidad y amistad. Como él decía: “Todos los días sale el sol”.

Al Profesor Gonzalo Borrás por encender la llama en su tiempo, cuando daba clase de Historia del Arte, por los años 70, en la Universidad de Zaragoza, que me hizo dudar hacia dónde dirigirme profesionalmente y con el que coincidí últimamente en la visita a una Exposición sobre Degas realizada en Madrid.

A mis maestros y compañeros del campo de las Drogodependencias, especialmente a la psicóloga y farmacéutica Constanza Alarcón Palacios, “compañera del alma” recientemente fallecida y a quien consideré afectivamente una segunda madre, porque con ella aprendí verdaderamente tanto la profesión como a respetar y querer a los pacientes y muchas cosas más; a Lluís Bach i Bach, también recientemente fallecido, por ser como era, la “madre” y desprender esa profesionalidad generosa y a la vez cariñosa con las mujeres dependientes del alcohol y sus hijos y con nosotros; a Francesc Freixa i Santfeliu por ser el

“padre”, por sus consejos, acertadas orientaciones y firmeza en los planteamientos; y a Rafael Herrero con quien comparto la misma “locura” como profesionales, por el arte y por todo lo relacionado con el alcohol.

A ellos, mi agradecimiento por la ayuda que me prestaron siempre que la solicité.

A todos estaré siempre agradecida, por los desvelos y alegrías compartidas durante años en relación a las dependencias y a los dependientes, porque nos supieron transmitir valores como trabajo, creatividad, diálogo honesto y sincero, justicia, rigurosidad, crítica y libertad, pero sobre todo porque siguen siendo verdaderos amigos a pesar de la distancia en kilómetros y en años, desde que todos coincidimos en el Hospital Clínico de Barcelona hacia el año 75 y aquellas Primeras Jornadas de Socidrogalcohol que tanto nos unió, para bien de los usuarios.

A otros compañeros, como M^a Pilar Martínez, Marisol Lorente, Giovanna Gentile, Margarita Castillo, Jose Antonio Sancho y Ana Aldea, también mi agradecimiento; así como a los compañeros del Colegio Profesional de Psicólogos de Aragón y del Consejo de Colegios de Psicólogos de España.

Agradezco también, por su ayuda incondicional y generosa a las personas de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales y Trabajo de Zaragoza; al personal de la Biblioteca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza; al personal de la Biblioteca de Interfacultades de la Universidad de Zaragoza; a M^a Jesús Dueñas, bibliotecaria del Museo Provincial de Zaragoza; a M^a Luisa Antón y a Neus Milán de la Biblioteca del Doctor Laporte en el Hospital de San Pablo de Barcelona.

Y por último, a todos y cada uno de los miembros del Tribunal, por aceptar participar y compartir este día tan importante en positivo, en mi vida.

A todos ellos, muchas gracias.

INDICE

“Toulouse-Lautrec era un apasionado de la libertad”

I.- SOBRE ALCOHOL Y SOBRE PSICOLOGÍA DEL ARTE

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.- Marco teórico sobre alcohol y sobre alcoholismo | 25 |
| 1.1 Para aclararnos: Conceptos generales | 25 |
| 1.1.1 Definiciones del alcoholismo | 27 |
| 1.1.2 Dependencia | 29 |
| 1.1.3 Tolerancia | 31 |
| 1.1.4 Consumo excesivo de alcohol | 31 |
| 1.1.5. Alcohol y aspectos epidemiológicos | 33 |
| 1.2 De la cultura del vino a la justificación del beber | 35 |
| 1.3 Desarrollo del Proceso Alcohólico | 41 |
| 1.3.1 Alcoholismo primario | 42 |
| 1.3.2 Fases del proceso alcohólico | 44 |
| 1.3.3 Modos de beber y tipos de alcohólicos | 45 |
| 1.3.4 Detección y diagnóstico del alcoholismo | 49 |
| 1.4 Consecuencias negativas del alcohol | 51 |
| 1.4.1 Síndrome de Abstinencia: leve y agudo o Delirium Tremens | 53 |
| 1.4.2 Intoxicación alcohólica aguda o borrachera | 56 |
| 1.4.3 Síndrome Dependencia Alcohólica (SDA) | 59 |
| 1.4.4 Aspectos cognitivos | 60 |
| 1.4.5 Consecuencias psicológicas y neuropsiquiátricas del consumo excesivo de alcohol | 62 |
| 1.4.6 Intervención terapéutica o tratamientos aplicados en consumos de riesgo y cuando existe dependencia al alcohol .. | 69 |
| 2.- Psicología del arte | 74 |

II.-METODOLOGÍA

| | |
|-----------------------------------|-----|
| 1.- Metodología cualitativa | 86 |
| 2.- Definición del problema | 90 |
| 3.- Estructura de trabajo | 91 |
| 4.- Fuentes | 99 |
| 5.- Objetivos | 103 |
| 6.- Procedimiento | 105 |
| 6.1 Introducción | 105 |

| | |
|------------------------|-----|
| 6.2 Distribución | 111 |
|------------------------|-----|

III.- LA FAMILIA DEL PINTOR

| | |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| 1.- La familia del pintor como un árbol..... | 115 |
| 2.- Genealogía del pintor | 125 |
| 2.1 Antecedentes de los Toulouse-Lautrec..... | 125 |
| 2.2 Antecedentes de los Tapié | 129 |
| 3.- Pilares que se resquebrajan: Los padres del pintor | 136 |
| 3.1 Madre..... | 136 |
| 3.2 Padre | 142 |

IV.-HENRI TOULOUSE-LAUTREC

| | |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| 1.- Infancia, adolescencia y escolaridad | 151 |
| 1.1. Enfermedades de Toulouse-Lautrec, hasta las caídas | 167 |
| 1.2. Caídas y su tratamiento | 173 |
| 1.3. Picnodisostosis | 192 |
| 2.- Vuelta a París: Juventud..... | 199 |
| 2.1 La sífilis | 202 |
| 3.- Aprendiendo a pintar y aprendiendo a volar en París | 205 |
| 3.1 René Princeteau..... | 205 |
| 3.2 El señor Bonnat | 207 |
| 3.3 El señor Cormon, alias “Papá Rñtula” | 210 |

V.-JUVENTUD EN MONTMARTRE

| | |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.- El ambiente de la colina de Montmartre: vive y pinta en libertad | 216 |
| 2.- Amigos para siempre..... | 230 |
| 2.1 Compañeros de balnearios..... | 231 |
| 2.2 Familia y a la vez amigos | 233 |
| 2.2.1 El Doctor Gabriel Tapié de Céleyran, alias “Gab” | 233 |
| 2.2.2 Louis Pascal | 240 |
| 2.2.3 Désiré Dihau | 242 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.2.4 Georges-Henri-Manuel..... | 243 |
| 2.3 Amigos íntimos..... | 244 |
| 2.3.1 Henri Bourges..... | 244 |
| 2.3.2 Maurice Joyant..... | 246 |
| 2.4 Amigos inseparables de taller y correrías juveniles..... | 250 |
| 2.4.1 Emile Bernard..... | 251 |
| 2.4.2 Louis Anquetin..... | 252 |
| 2.4.3 François Gauzi..... | 255 |
| 2.4.4 Vincent Van Gogh, alias “el viejo”..... | 255 |
| 2.4.5 Henri Rachou..... | 258 |
| 2.4.6 Charles-Edouard Lucas..... | 260 |
| 2.5. Amigos “elevados” cultural intelectual o socialmente..... | 261 |
| 2.5.1 René Grenier..... | 261 |
| 2.5.2 Lily Grenier..... | 262 |
| 2.5.3 Maurice Guilbert..... | 266 |
| 2.5.4 Los Natanson: Los hermanos Alfred, Alexandre y Thadée, más su esposa Misia..... | 267 |
| 2.6 Amigos profesionales..... | 273 |
| 2.6.1 Paul Sescou..... | 273 |
| 2.6.2 Tristan Bernard..... | 274 |
| 2.6.3 Louis Bouglé..... | 274 |
| 2.6.4 Paul Leclerc..... | 275 |
| 2.6.5 Roger Max..... | 277 |
| 2.6.6 Félix Fénéon..... | 277 |
| 2.6.7 Victor Jozé..... | 278 |
| 2.7 Amigos de borracheras..... | 278 |
| 2.7.1 Charles Maurin..... | 279 |
| 2.7.2 Romain Coolus..... | 279 |
| 2.7.3 Edmond Calmèse..... | 281 |

VI.- SUS MUSAS SON MUJERES

| | |
|------------------------------------------------------------|-----|
| 1.- Toulouse-Lautrec y sus damas..... | 286 |
| 1.1 Mujeres de día..... | 286 |
| 1.1.1 Familiares..... | 286 |
| 1.1.1.1 Madre: Adèle Zoé Marie Marquette Tapié de Céleyran | 286 |
| 1.1.1.2 Abuelas..... | 292 |

| | | |
|------------|-----------------------------------------------------|-----|
| 1.1.1.2.1 | Gabrielle d'Imbert du Bosc | 292 |
| 1.1.1.2.2 | Louise d'Imbert du Bosc | 294 |
| 1.1.1.3 | Otros familiares | 295 |
| 1.1.1.3.1 | Joséphine d'Imbert du Bosc | 295 |
| 1.1.1.3.2 | Armandine d'Alichoux de Sénégra | 295 |
| 1.1.1.3.3 | Jeanne d'Armagnac | 295 |
| 1.1.1.3.4 | Tía Émilie d'Andoque de Serrière | 295 |
| 1.1.1.3.5 | Tía Émilie le Melorel de la Haichois | 296 |
| 1.1.1.3.6 | Tía Alix-Blanche de Toulouse-Lautrec | 296 |
| 1.1.1.3.7 | Madeleine Tapié de Céleyran, | 296 |
| 1.1.1.3.8 | Beatrix Tapié de Céleyran | 297 |
| 1.1.1.3.9 | Marie Dihau | 297 |
| 1.1.1.3.10 | Honoré | 298 |
| 1.1.2 | Personal de servicio | 299 |
| 1.1.2.1 | Adeline Cromont | 299 |
| 1.1.2.2 | Berthe Sarrazin | 299 |
| 1.1.3 | Modelos y prostitutas | 299 |
| 1.1.3.1 | Marie Clémentine Valadon | 301 |
| 1.1.3.2 | Carmen Gaudin | 307 |
| 1.1.3.3 | Hélène Vary | 311 |
| 1.1.3.4 | Rosa la Roja | 313 |
| 1.1.3.5 | Justine Dieuhl | 315 |
| 1.1.3.6 | Renée Vert | 314 |
| 1.1.3.7 | Amélie Élie «Casque d'Or» | 314 |
| 1.1.3.8 | Victorine Louise Meurent | 314 |
| 1.1.3.9 | Louise Blouet "Croquesi Margouin" | 315 |
| 1.1.3.10 | La pasajera del 54 | 315 |
| 1.1.4 | Otras modelos femeninas sin identificar | 317 |
| 1.2 | Mujeres de noche | 317 |
| 1.2.1 | Amigas bailonas y cantantes | 317 |
| 1.2.1.1 | Louise Weber "La Goulue" | 318 |
| 1.2.1.2 | Jane Avril «La Mélinite» | 323 |
| 1.2.1.3 | Yvette Guilbert | 330 |
| 1.2.1.4 | May Milton | 334 |
| 1.2.1.5 | May Belfort | 336 |
| 1.2.1.6 | Cha-U-Kao | 338 |
| 1.2.1.7 | Marie Louise Fuller | 339 |
| 1.2.1.8 | Anne Marie Marcelle Bastien "Marcelle Lender" | 342 |
| 1.2.1.9 | Emilie Zoé Bouchaud "Polaire" | 344 |
| 1.2.1.10 | Marie Cécilie Cissy Brown, "Cissy Loftus" | 345 |

| | |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| 1.2.1.11 “La Macarona” | 345 |
| 1.2.1.12 Miss Dolly..... | 345 |
| 1.2.1.13 Otras mujeres pelirrojas | 347 |
| 1.2.2 Amigas teatreras | 347 |
| 1.2.2.1 Mademoiselle Cocyte | 347 |
| 1.2.2.2 Marie Thérèse Ganne..... | 347 |
| 1.2.2.3 Gabrielle Rèju | 347 |
| 1.2.2.4 Sara Bernhardt | 348 |
| 1.2.2.5 Emilienne d’Alençon | 348 |
| 1.2.3 Mis amigas de los burdeles, las flores del arroyo..... | 348 |
| 2.-El álbum “Elles” | 362 |
| 3.-Amores femeninos | 371 |

VII.-EL ALCOHOL EN LA VIDA DE TOULOUSE-LAUTREC

| | |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.- El alcohol en su vida..... | 387 |
| 1.1 Primeros “usos” y primera borrachera | 387 |
| 1.2 Un poco de absenta | 388 |
| 1.3 La otra carrera, camino del alcoholismo..... | 392 |
| 1.4.-Sintomatología alcohólica “encubierta” a través de las cartas | 401 |
| 1.5 A partir del año 1895, el otoño. | 404 |
| 1.6 Los años negros, 1898 y 1899..... | 413 |
| 1.7 El ocaso, año 1900. | 429 |
| 1.8 Su adiós, año 1901 | 433 |

VIII.-PSICOPATOLOGÍA DE TOULOUSE-LAUTREC

| | |
|---------------------------------------------|-----|
| 1.- Psicopatología de Toulouse-Lautrec..... | 444 |
|---------------------------------------------|-----|

IX.-LA OBRA DE TOULOUSE-LAUTREC

| | |
|---------------------------------------------------------|-----|
| 1.-Nuevas técnicas, nuevas artes y nuevos estilos | 453 |
|---------------------------------------------------------|-----|

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.- Pintura y dibujo en Henri de Toulouse-Lautrec | 465 |
| 2.1 Firmas y monogramas de nuestro pintor | 468 |
| 2.2 ¿Pintor maldito? | 473 |
| 3.- Influencias recibidas por otras personas y por otros estilos artísticos | 475 |
| 3.1 Influencias de sus familiares | 476 |
| 3.2 Principales pintores que influyeron en su obra | 477 |
| 3.2.1 Jean Louis Forain | 477 |
| 3.2.2 Edouard Manet | 478 |
| 3.2.3 Hilarie Germain Edgar de Gas, “Degas” | 482 |
| 3.2.4 La estampa japonesa | 487 |
| 3.3 Otros pintores contemporáneos con menor influencia | 490 |
| 3.3.1 Paul Cézanne | 490 |
| 3.3.2 Jacob Abraham Camille Pissarro “Pissarro” | 491 |
| 3.3.3 Claude Oscar Monet | 492 |
| 3.3.4 Berthe Morisot | 494 |
| 3.3.5 Pierre Auguste Renoir | 495 |
| 3.3.6 Vincent Willem Van Gogh | 496 |
| 3.4 Otras influencias | 499 |
| 3.4.1 Théophile Alexandro Steinlen | 499 |
| 3.4.2 Gustave Courbet | 499 |
| 3.4.3 Honoré Daumier | 500 |
| 3.4.4 Jules Chéret | 502 |
| 3.4.5 Federico Zandomenighi “Zando” | 502 |
| 4.-Influencias de Toulouse-Lautrec en otros artistas | 504 |
| 4.1 Robert de Montcabrier | 504 |
| 4.2 Los Nabis | 504 |
| 4.3 Los Fauvistas | 505 |
| 4.4 Pablo Ruiz Picasso | 506 |
| 4.5 Edvard Munch | 507 |
| 4.6 Un apunte publicitario | 508 |

X.-EL ALCOHOL EN ALGUNAS DE LAS OBRAS DE TOULOUSE-LAUTREC

| | |
|----------------------------------------|-----|
| 1.-El alcohol entra en su obra | 512 |
| 1.1 A table - 1880 | 515 |
| 1.2 Bebedor en la taberna - 1882 | 518 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.3 Mujer joven sentada cerca de un caballete (en el estudio) - 1884 | 521 |
| 1.4 Gin Cocktail - 1886..... | 524 |
| 1.5 A L'Elysée-Montmartre: | |
| Le quadrille de la chaise Louis XIII - 1886 | 527 |
| 1.6 Le Refrain de la chaise Louis XIII | |
| au Cabaret d'Aristide Bruant - 1886..... | 531 |
| 1.7 A Grenelle o la bebedora de absenta – 1886 / 1888 | 534 |
| 1.8 Retrato de Van Gogh - 1887 | 537 |
| 1.9 Au bal de l'Elysée Montmartre - 1887..... | 542 |
| 1.10 A L'Elysée-Montmartre -1887..... | 545 |
| 1.11 La Buveuse o Gueule du bois - 1888 | 548 |
| 1.12 Bal masqué - 1888 | 555 |
| 1.13 En la Bastille: Jeanne Wenz - 1888 | 559 |
| 1.14 Au Bal du Moulin de la Galette - 1889..... | 565 |
| 1.15 Femme debout derrière une table - 1889 | 570 |
| 1.16 A la Mie - 1891 | 573 |
| 1.17 Un coin du Moulin de la Galette - 1892 | 580 |
| 1.18 Reine de Joie - 1892..... | 584 |
| 1.19 Ambassadeurs. Aristide Bruant en su cabaret - 1892 | 588 |
| 1.20 Au Moulin Rouge - 1892 | 591 |
| 1.21 Ces dames au réfectoire - 1893 | 595 |
| 1.22 M Boileau en el café - 1893 | 599 |
| 1.23 Dos mujeres en el bar - 1893 | 603 |
| 1.24 Aux Ambassadeurs: Gens chics- 1893..... | 606 |
| 1.25 Alfred la Guigne - 1894 | 610 |
| 1.26 Bebidas americanas y otras - 1895..... | 614 |
| 1.27 Programa para L'Argent - 1895..... | 617 |
| 1.28 A table chez M. Mme Thadée Natanson - 1895 | 620 |
| 1.29 Le bon jokey - 1895 | 622 |
| 1.30 Irish and American Bar, The Chap Book - 1896 | 625 |
| 1.31 M. Maxime Dethomas au bal de l'opéra - 1896 | 629 |
| 1.32 Chocolat dansant - 1896..... | 632 |
| 1.33 Au Bar Picton, 4, rue Scribe - 1896 | 636 |
| 1.34 Skating Professional Beauty: Mlle Liane de Lancy au Palais de Glace - 1896..... | 639 |
| 1.35 Baron dans Les Charbonniers - 1897..... | 642 |
| 1.36 Snobisme - 1897 | 644 |
| 1.37 En el bar - 1897 | 647 |
| 1.38 Au Café: Le consommateur el la caissière chlorotique - 1898 | 650 |
| 1.39 Camarera del bar de Londres - 1898..... | 654 |

| | |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| 1.40 Au Hanneton o A la Brasserie: Mme. Brazier - 1898 | 657 |
| 1.41 En cabinet particulier o Au Rat Mort - 1899 | 660 |
| 2.- El Museo Toulouse-Lautrec de Albi | 665 |

| | |
|------------------------------------------------------------------|------------|
| XI.- ALGUNOS RASGOS PSICOBIOGRÁFICOS SIGNIFICATIVOS | 669 |
|------------------------------------------------------------------|------------|

| | |
|--------------------------------|------------|
| XII.-CONCLUSIONES | 685 |
|--------------------------------|------------|

| | |
|---------------------------------|------------|
| XIII.- BIBLIOGRAFÍA..... | 696 |
|---------------------------------|------------|

XIV.- ANEXOS

| | |
|--------------------------------------------|-----|
| 1.-Línea de vida y obras en el tiempo..... | 727 |
| 2.-Índice imágenes | 793 |
| 2.1 Ilustraciones..... | 793 |
| 2.2 Firmas y monogramas | 798 |
| 2.3 Obras y Museo..... | 799 |

I - SOBRE EL ALCOHOL Y SOBRE PSICOLOGÍA DEL ARTE

“Al que va inventar l’alcohol se li hauria de fer un monument, als tristos els fa tornar alegres, i als dolents els fa tornar idiotes”

“Al que inventã el alcohol se le tendría que hacer un monumento, a los tristes los vuelve alegres y a los malos los vuelve idiotas”.

Santiago Russinyol (1861-1931)

1.- Marco teórico sobre alcohol y alcoholismo



Figura 2

Antes de abordar la presente investigación, creemos imprescindible situarnos en el marco más amplio del consumo de alcohol, del alcoholismo o SDA y del alcohólico o dependiente del alcohol.

Así mismo nos situaremos en las últimas investigaciones que estudian y analizan la relación de la Psicología y el Arte (Roualt, 2007).

1.1.- Para aclararnos: Conceptos generales

La Organización Mundial de la Salud (OMS), en 1964, definía droga como sustancia que introducida en el organismo por cualquier vía, modifica una o varias funciones de éste, siendo las drogas psicotrópicas aquellas capaces de ejercer un efecto sobre el SNC. Entre éstas se encontraría el alcohol (Berjano y Cano, 1984).

El alcohol etílico es una droga sin ningún tipo de duda, en el sentido estricto del término y según la definición de la OMS, modificada por F. Freixa y como definición, más completa, droga es "toda sustancia que introducida en el organismo por cualquier vía, actúa sobre diferentes órganos, con especial actividad sobre el sistema nervioso central (SNC), traduciéndose en un cambio de

conducta y de vivencias, siendo capaz además de producir dependencia y adicción” (Freixa, 1988).

La OMS la cita en primer lugar en la clasificación de los 9 tipos de drogas existentes (OMS, 2005).

En la clasificación de peligrosidad de este mismo organismo, figura en el primer grupo, junto a los opiáceos y barbitúricos, por encima de otras sustancias cuyo consumo es ilegal en nuestro país.

En nuestra cultura mediterránea y en nuestra sociedad, es cierto que más de un 50% de todos aquellos que hacen normalmente uso de bebidas alcohólicas consiguen mantener el consumo cotidiano dentro de los límites mínimos que convencionalmente podríamos considerar como razonables (Baillo-Salín, Zackalad and Krief, 1972). Sin embargo un número importante de usuarios desarrollarán dependencia a esta sustancia, desconociendo los mecanismos que actuarán sobre ello.

La presencia de la cultura del alcohol, consolidada durante siglos en todas las capas sociales, enseña, desde la infancia no sólo cómo usar el alcohol, sino también, dentro de ciertos límites, cómo no abusar de él (García, 1990).



Figura 3

Así, el hecho de que tomar alcohol, sea “normal” contribuye también a enmascarar y a normalizar sus efectos y lleva a no exhibir públicamente sus consecuencias; el sujeto que bebe moderadamente se siente aceptado en su ambiente si no exagera (y el ambiente en general es muy tolerante) y ello le

estimula a no “perderse” tal aceptación con comportamientos cuando menos molestos (Álvarez y Del Rio, 2001).

Cuando estas conductas aparecen regularmente como consecuencia del abuso del alcohol (Aizpiri, Barbado, Gonçalves y Rodríguez, 2007), observamos el rechazo familiar y social respecto del alcohólico (manifiesto ambivalente entre la camaradería, la amistad campechana y la censura). Esto es un elemento psicológico que puede empujar al bebedor a beber cada vez más. Este asume, de hecho, un papel de rechazo-culpable-enfermo. Todas las instancias son delegadas por él a los demás; así desculpabilizado, aunque también desresponsabilizado, el alcohólico es activamente conducido a aceptar el único papel que confirma el de los demás, y en el que él encuentra refugio, gratificación y en definitiva olvido, es el papel de bebedor (Melman, 1972).

También encuentra en ese lugar, una identidad en contraposición a la de los demás, un ángulo de protesta personal, de regresión, de libertad: precisamente la de beber, la única, que en última instancia le queda como verdaderamente suya. Ésta anula la vergüenza de beber ritualizándola a través de la repetitividad de la experiencia alcohólica misma; luego pasará a dar pena a los demás, luego, a ser un caso clínico y, por último, a ser un marginado solitario y a la autodestrucción física y psicológica (Jervis, 1979).

1.1.1.-Definiciones del alcoholismo

Sin embargo, no hay unanimidad entre los diferentes autores estudiados en cuanto al concepto de alcoholismo, lo que probablemente se explica teniendo en cuenta las diferencias socioculturales en las pautas de bebida para las diferentes áreas geográficas (Álvarez, Del Rio y Fernando, 2003).

Así, por ejemplo, Simonin afirma que “es alcohólico aquel que ingiere cada día una cantidad de alcohol superior a la que puede oxidar”.

Jellinek, afirma que el alcoholismo sería, “todo uso o abuso de bebidas alcohólicas que origina un perjuicio al individuo, a la familia o a la sociedad, siendo la pérdida de control una de las características (Soler y San 1984; Soler, Freixa y Reina, 1988).

Otra definición es la de P. Fouquet: “es alcohólico el individuo que ha perdido la libertad de abstenerse o de detenerse en beber” (Fouquet y De Borde, 1985).

Por último, F. Freixa y Bach (1975) consideran alcohólico, “a toda persona que usando del alcohol y conociendo que su uso le produce cambios caracterológicos y conductuales, no es capaz de disminuir la dosis que ingiere o de dejar de usar el alcohol, y que con muy alta probabilidad, de esta etapa de dependencia (alcoholomanía) pasará a la intoxicación persistente con adicción (alcoholización), con las manifestaciones del Síndrome de Abstinencia que evidentemente mejora o se palia con una nueva ingesta del tóxico”.

El alcoholismo se caracteriza fundamentalmente por la dificultad de controlar el consumo de alcohol como ocurre con la pérdida de control de cualquier otra droga (Giesbrecht, 2008). Al principio puede ser intermitente y ligera pero más adelante puede llegar a ser continuada. Esta pérdida incipiente de control se puede utilizar por el profesional en el periodo de abstinencia inicial (Wutzke, Conigrave, Saunders and Hall, 2002), una vez se inicia la intervención, para probar de establecer en algunos casos, un límite de consumo de alcohol que sirve también para que el usuario aprenda sobre el proceso y tome conciencia de problema, que por otra parte le está generando su consumo (Guardia, Jimenez, Pascual, Flórez y Contel, 2008).

La cuestión de la definición del alcoholismo está pues lejos de ser un mero trámite.

Por nuestra parte, y siguiendo a la OMS, consideramos al alcoholismo como una dependencia de la droga alcohol, ya sea esta dependencia de tipo físico, psíquico, o se den ambas simultáneamente. Es decir, una persona que se

emborracha ocasionalmente no tiene por qué tener establecida una dependencia de ningún tipo frente al alcohol. En cambio, un bebedor excesivo regular que llega a presentar síntomas de adicción, sin emborracharse jamás, será clasificado como alcohólico.

Nos parece interesante insistir en la diferencia entre alcohólico y borracho, lamentablemente confusa tanto en el lenguaje popular como en la terminología técnica (Llamazares, 1981). Ni todos los alcohólicos se emborrachan, ni todos los que se embriagan eventualmente deben ser considerados alcohólicos. El criterio ha de ser forzosamente más estricto, requiriendo un diagnóstico polidimensional por parte de profesionales especializados (Ceccanti, Balducci, Attilia y Romeo, 1999).

Existe una casi total unanimidad al señalar que el alcoholismo es una enfermedad social (Vega, 2000).

1.1.2.-Dependencia

Por otro lado el concepto de dependencia ha sido objeto de matizaciones y diferentes revisiones por parte de la OMS, la American Psychiatric Association y otros organismos, en las que se ha insistido en la sustitución de la denominación de alcoholismo por la de dependencia del alcohol (OMS, 2001).

Dependencia psicosocial es la conducta inevitable del sujeto a la búsqueda de los efectos que produce el alcohol como depresor del Sistema Nervioso Central, desinhibidor, seudoeuforizante, ansiolítico etc.

Dependencia física o adicción ha estado definida clásicamente como un estado adaptativo del organismo hacia la sustancia, caracterizado por la aparición de problemas físicos, cuando la administración de la droga se interrumpe.

En la mayoría de las culturas, el alcohol es el depresor del Sistema Nervioso Central utilizado con más frecuencia y el responsable de una morbilidad

y una mortalidad considerable (Alarcón, 1979; Rivara, Garrison, Ebel, McCarty and Christakis, 2004).

La característica esencial de la Dependencia del Alcohol (F10.2x 303.90) según el DSM-IV-TR (Asociación Americana de Psiquiatría, 2002), consiste en un grupo de síntomas cognoscitivos, de comportamiento y fisiológicos que indican que el individuo continúa consumiendo la sustancia. Existe un patrón de repetida administración que a menudo lleva a la tolerancia, la abstinencia y a una ingesta compulsiva de la sustancia (Rehm and Monteiro, 2005; Rehm, Patra, Baliunas, Popoya, Roerecke and Taylor, 2006).

Los criterios diagnósticos en la dependencia de alcohol (Sociedad Española de Psiquiatría, 2003), como en las otras sustancias, contempla un patrón desadaptativo de consumo que conlleva un deterioro o malestar clínicamente significativos y la presencia de tres o más de los ítems siguientes, en algún momento de un periodo continuado de 12 meses:

- Tolerancia
 - Abstinencia
 - Deseo persistente o esfuerzos por controlar o interrumpir el consumo.
 - Reducción en actividades sociales, laborales o recreativas.
 - Mayores cantidades o durante un periodo más largo de tiempo de consumo, de lo que inicialmente se pretendía.
 - Consumo continuado a pesar de tener conciencia de problemas psicológicos o físicos persistentes.
- (Asociación Americana de Psiquiatría, 2002).

Algunos autores (Midanik and Room, 1992; Midanock, Tam, Greenfield and Caetano, 1994) señalan que el riesgo de desarrollar dependencia al alcohol se incrementa de manera significativa cuando se bebe más de 12 litros/etanol/año, lo que viene a ser unos 230 gramos/etanol a la semana (Standridge, Zylstra and Adams, 2004) y que, a igualdad de volumen consumido, la aparición del cuadro se relaciona estrechamente con la proporción de situaciones en las que el individuo toma más de 5 copas.

1.1.3.-Tolerancia

La tolerancia permite al bebedor, siguiendo las normas socioculturales, en especial en la Europa del Sur (Anderson y Baumberg, 2006), ir incrementando paulatinamente las dosis, sin marcados efectos fisiopatológicos aparentes (Mayor y Cano, 1996). Tengamos en cuenta que la tolerancia en los seres humanos se desarrolla en un periodo de 5 a 10 años o más, por lo que tenemos nueva confirmación de que la enfermedad es procesual. Durante este tiempo, todos se dan cuenta, en la mayoría de los casos, de que “aunque beben mayor cantidad, el alcohol le produce menos efecto” y el paciente cree que es porque sabe beber y resiste mejor (Rodríguez-Martos, 1989).

El desarrollo de la tolerancia, es la base de los trastornos conductuales que cursan con irritabilidad, cambios de humor, rasgos de conducta caracteropáticos y/o conductas que clínicamente parecen tipificadas como psicopáticas. Una de las características básicas de dicha conducta son los trastornos de memoria, con manifestaciones de carácter lacunar (blackouts), de amnesia total de un periodo durante el cual el sujeto parece actuar normalmente, pero del que después no recuerda nada, o sólo mantiene recuerdos confusos que rellena falsamente (palimpsesto) o que recordará con cierta verosimilitud unos días después.

1.1.4.- Consumo excesivo de alcohol

Las bebidas alcohólicas también pueden tener unas consecuencias desfavorables en cualquier persona que consuma por encima de los límites de consumo considerado como moderado o prudente sea consumo regular, ocasional o presentar alcoholismo (Asociación Alcohólicos Rehabilitados, 1989).

En España existe una medida que nos permite cuantificar el consumo de alcohol, nos facilita la detección de consumo de riesgo a la par que se suele utilizar con frecuencia en la práctica clínica que es la llamada UBE, Unidad de Bebida Estándar. Para España 1 UBE equivale a 10 gr de alcohol puro o lo que es

lo mismo el alcohol existente en una copa de vino o de cerveza mientras que 2 UBE (20 gr de alcohol) equivale a una medida de bebida destilada (Rodríguez-Martos, Gual y Llopis, 1999).

En el consumo excesivo podemos distinguir tres grupos llamados consumo de riesgo, consumo perjudicial y dependencia alcohólica.

Consumo de riesgo es el que supera los límites de consumo moderado o prudente y el que aumenta las probabilidades de sufrir trastornos mentales, del comportamiento, accidentes o enfermedades aunque estas todavía no se han producido. Este consumo ha sido definido como un consumo casi diario superior a 40 gr de etanol/día en varones (supone más de 4 UBEs) y de 24 gr de etanol/día en mujeres (más de 2 UBEs). Estas medidas responden a puntos de corte extraídos de diferentes estudios epidemiológicos que comparaban el riesgo de sufrir problemas de salud con los consumos de alcohol de las personas que conformaban las muestras. (Álvarez, Del Rio y Fernando, 2003).

El consumo ocasional de riesgo se produce cuando una persona consume o hace un consumo concentrado de bebidas alcohólicas en pocas horas. Se considera ocasional de riesgo el que supera 50 gr de etanol por ocasión para los varones y de 40 gr de etanol por ocasión para las mujeres (Guardia, Jimenez, Pascual, Flórez y Contel, 2008).

El consumo de riesgo de alcohol es motivo de gran preocupación sanitaria y social (Santacreu, Zaccagnini y Márquez, 1992), dado que su prevalencia, más elevada que el alcoholismo puede causar las mismas enfermedades y las mismas alteraciones de comportamiento que el alcoholismo suponiendo un gran reto en prevención.

Sin embargo en nuestro país aun no se ha realizado un estudio completo que cuantifique la prevalencia tanto del alcoholismo como del consumo de riesgo en toda la población española.

Mientras, conocemos que Europa es la parte del mundo donde se consume más alcohol, 11 litros de alcohol puro por habitante y año. (Babor, Caetano,

Caswell, Edwards, Giesbretch, Graham, et al., 2003, Hibbel, Andersson, Jarnason, Alströhm, Balakireva, Kokkevi and Morgan, 2004) y la prevalencia anual sería de:

Dependencia del alcohol, hombres 5 %; dependencia en mujeres 1 %.

Consumo de riesgo de ambos 15 % (Leifman y cols, 2002).

Consumo perjudicial para la CIE-10 (Décima revisión de la Clasificación Internacional de Enfermedades de la OMS) es un consumo de alcohol que ya ha afectado a la salud física y/o psíquica aunque no llega a cumplir los criterios diagnósticos de dependencia del alcohol (OMS, 1992; 1995). Son especialmente adversas situaciones como el embarazo o cuando existe un problema físico como la cardiopatía, hipertensión o diabetes, y los tratamientos con fármacos que presentan interacciones con el alcohol y en menores de 18 años. (Arias y Latorre, 2006; Rodríguez-Martos, 2002c; Wannamethee and Shaper, 1997).

En la práctica se tiende a considerar que un consumo regular por encima de 60 gr alcohol/día en hombres y de 40 gr alcohol/día en la mujer, es probable que llegue a generar consecuencias adversas características del consumo perjudicial (Guardia, Jimenez, Pascual, Flórez y Contel, 2008; Fillmore, Kerr, Stockwell, Chikritzhs and Bostrom, 2006).

1.1.5.-Alcohol y aspectos epidemiológicos

El alcohol es una droga socialmente aceptada y ampliamente integrada en nuestra cultura. Europa es la región del mundo donde se consume más alcohol, a pesar de que los 11 litros de alcohol puro bebidos por cada adulto y año siguen representando una sustancial caída desde el reciente pico de consumo de 15 litros, a mediados de los años setenta del siglo pasado. La mayor parte de europeos consumen bebidas alcohólicas, pero 55 millones de adultos (15%) se

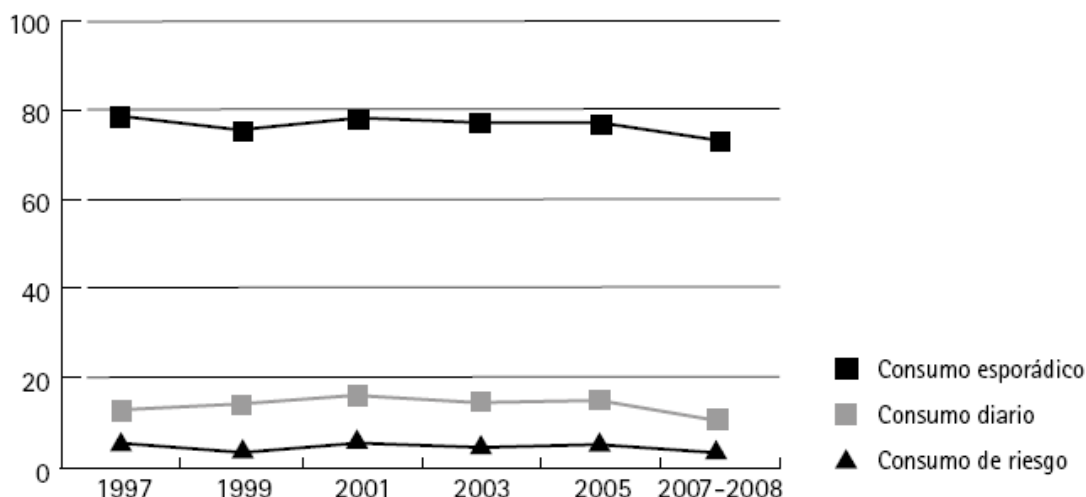
abstienen (en España, esta cifra asciende al 33% de la población); teniendo en cuenta este hecho y el consumo no registrado, el consumo por bebedor alcanza los 15 litros por año (Plan Nacional sobre Drogas 2011).

Algunas características básicas del consumo en Europa son las siguientes (Anderson y Baumberg, 2006):

- 1.-Casi la mitad de este alcohol es consumido en forma de cerveza (44%), dividiéndose el resto entre vino (34%) y licores (23%).
- 2.-Dentro de la UE15, en los países nórdicos y centrales se bebe sobre todo cerveza, mientras que en el sur de Europa la bebida más consumida es el vino. España empieza a ser una excepción, puesto que el consumo de cerveza se ha incrementado notablemente en detrimento del de vino (World Health Organization, 2004; Word Drink Trends, 2005)
- 3.-En la mayor parte de la UE15, alrededor del 40% de las ocasiones de consumo se concentran en la cena, aunque en los países del sur es mucho más probable consumir alcohol a la hora del almuerzo que en otras regiones.
- 4.-Mientras que existe también un gradiente norte-sur en el nivel de consumo diario, la frecuencia de consumo no diaria (por ejemplo, beber varias veces por semana, pero no cada día) parece ser más común en la Europa Central, y se observa una reciente armonización dentro de la UE15.
- 5.-España no supone una excepción en lo que se refiere a la generalización del consumo de bebidas alcohólicas: el 88% de la población entre 15 y 64 años ha tomado en alguna ocasión bebidas alcohólicas, y la mayoría (el 60%) ha consumido alcohol al menos una vez en los últimos 30 días. Sólo el 10% de la población española entre 15 y 64 años manifiesta haber consumido alcohol a diario en el último mes. La Encuesta Domiciliaria sobre Alcohol y Drogas en España EDADES (2007-2008) muestra un descenso notable en los niveles de consumo esporádico de bebidas alcohólicas, y también en el consumo diario y en el porcentaje de bebedores de riesgo: en todos los casos se alcanzan los porcentajes más bajos de los últimos diez años

-

Figura 4.-Consumo esporádico, bebedores de riesgo y consumo diario de bebidas alcohólicas en España, 1997-2008



Consumo esporádico: consumo en el último mes o en los últimos 30 días.

Consumo diario: consumo de todos los días.

Bebedores de riesgo: más de 50 cc/día para hombres y más de 30 cc/día para mujeres.

(Plan Nacional sobre Drogas, 2008)

1.2.- De la cultura del vino a la justificación del beber

Hasta llegar al siglo XX, haremos un repaso de las “necesidades” del uso del alcohol en nuestro medio, que nos ayudará a comprender la ausencia muchas veces de sensibilidad a los graves problemas generados por el uso de bebidas alcohólicas y el silencio cómplice, la ocultación y la negación de determinadas estructuras sociales (Bobes, Bascarán, Bobes-Bascarán, Carballo, Díaz, Flórez, et al., 2007; Rubio, Jiménez, Ponce y Santo-Domingo, 2003).

Es sabido que el uso de bebidas alcohólicas se remonta como mínimo a una antigüedad de 4.000 años, época en la que en Babilonia existía ya una importante industria de producción de cervezas (Cacaelos, 1985). El vino tiene una historia más reciente, contribuyendo su aparición a la extensión del alcoholismo. Sin embargo, hasta la aparición y perfeccionamiento de los métodos de destilación y conservación de las bebidas alcohólicas, esta plaga no comenzó a

adquirir los caracteres endémicos que presenta en la actualidad (Schivelbusch, 1995).

El proceso de expansión de las bebidas alcohólicas en la antigüedad no fue exactamente paralelo al del cultivo de la vid, sino al de los cereales, siendo las culturas grecolatinas las responsables de su implantación en el área mediterránea y persistiendo en ellas su ligazón con lo sagrado y lo divino, que en cierta medida ha persistido hasta nuestros días.

Antes de que las bebidas calientes no alcohólicas (café, té y chocolate) llegaran a ocupar un lugar fijo en la dieta europea, el alcohol desempeñaba un papel cuya importancia hoy nos resulta difícil de imaginar. Era a la vez estimulante y alimento (Braudel, 1994). La población medieval se emborrachaba con cerveza y vino, especialmente durante los entonces numerosos días festivos, fiestas patronales, bodas, bautizos y entierros; y entre semana la cerveza y el vino formaban parte de la alimentación. (Por ejemplo, en París, hacia 1600 se contabilizaban ciento tres festividades al año).

Por otro lado, antes de la introducción de la patata, la cerveza era junto con el pan, el principal alimento de amplios sectores de la población europea central y septentrional. “Lo beben ambos sexos, a cualquier edad, los sanos y los enfermos” censuró Johann Brettschneider en 1551. El plato básico era la sopa de cerveza.

Hasta el XIX la fabricación de la cerveza fue una tarea doméstica más, como la matanza o hacer el pan. El origen doméstico de la cerveza se manifiesta en el hecho de que todavía en el siglo XVII esta bebida solía ser servida por mujeres. Igualmente, la cerveza y luego el aguardiente, formaban parte de las provisiones habituales de los ejércitos europeos (Kobold, 2001; Escotado, 1994).

Aparte de la función nutritiva (Santo-Domingo, Gual y Rubio, 2005), fue básicamente la función ritual la que condicionó un consumo de alcohol excesivo, en las sociedades preindustriales. Estos rituales de la bebida todavía siguen muy vivos en nuestros días: brindar, beber a la salud de alguien, la obligación de corresponder una ronda con otra, sellar una amistad con una copa, las

competiciones para ver quien bebe más y otras tantas costumbres que siguen representando conductas y obligaciones de las que parece difícil sustraerse.

También es verdad que ya en el siglo XVI comenzaron a levantarse fuertes críticas contra dichas costumbres, que llevó a cambiar el concepto que se tenía de la bebida. No cambió el consumo real de alcohol, que ya anteriormente había alcanzado tal grado de saturación que difícilmente cabía aumentarlo más. En el XVI al alcoholismo se le llamaba “diablo de la bebida” (Schivelbusch, 1995).

Esta nueva concepción fue naciendo en tiempos de la Reforma y sus principales paladines fueron destacados reformadores, encabezados por Lutero.

Sin embargo, este movimiento de templanza no obtuvo resultados duraderos y menos en la zona vitivinícola mediterránea (Gasull, 1978).

Por lo visto, la saturación todavía no era suficientemente madura como para conseguir un auténtico cambio en las costumbres de la bebida. No sólo era precisa una ideología puritana para condenar al “diablo de la bebida”, sino una base material que lo posibilitara. Dicha base era, por un lado, una sociedad y economías más desarrolladas, mayores obligaciones objetivas, una mayor disciplina en el trabajo y por otro lado un nuevo conjunto de bebidas capaces de sustituirle, había de darle un nuevo atractivo.

Gracias al café, la humanidad que iba sin rumbo bajo los vapores del alcohol logra despertar a la razón y a la laboriosidad burguesa (Velasco, 2004). Esta era la publicidad a favor del café.

Al café se le atribuía una virtud que a pesar de haber quedado invalidada por diferentes estudios farmacológicos, todavía pervive en la creencia popular: la capacidad de serenar a una persona ebria.

El vino era una bebida de desayuno medieval (Santo-Domingo, 2000). Sólo en el XIX, ya firmemente implantadas las bebidas calientes, los personajes dandis y snobs redescubrieron el desayuno con champán y tenedor, es decir, sin café.

Igual que los periodistas, también los escritores del XVIII convirtieron el café, como establecimiento, en su segundo hogar. Por aquél entonces ambas profesiones todavía no se diferenciaban tan claramente como hoy y a menudo coincidían en una misma persona (Schivelbusch, 1995).

A principios del XIX los cafés en París eran establecimientos en los que se leía el periódico, se jugaba al ajedrez y se discutía. Los modales de los franceses sorprendían a los visitantes alemanes de la época, acostumbrados a cafés mucho más apacibles.

Las nuevas bebidas acabaron con el monopolio que ostentaba el alcohol hasta entonces en su calidad de bebida universal (Brugal, Rodríguez-Martos y Villabi, 2006). Pero la sobriedad que generaban quedó limitada a determinadas capas de la población, básicamente a la burguesía media, que desde el XVII fue repudiando cada vez más la costumbre de beber sin medida. El alcohol fue domesticado.

En el siglo XIX se produce un importante aumento de la ingesta de bebidas alcohólicas en el mundo Occidental. Por ejemplo, en Francia entre principios del siglo XIX y finales del mismo el consumo pasó de 15 a 35 litros de alcohol puro por habitante y año (Fouquet y De Borde, 1985).

Este incremento viene explicado por dos motivos fundamentales:

- 1) La mejora de las condiciones de producción, conservación y distribución, que permitieron la ampliación del mercado de comercialización de las bebidas alcohólicas.
- 2) La revolución industrial que se desarrolló en el marco de unas determinadas condiciones sociales, económicas y demográficas que implicaban suburbios y pobreza e inducían al consumo de alcohol.

Pero la industrialización agravó hasta tal punto la miseria social de la clase obrera del XIX, que la motivación evasiva se convirtió en la primordial afición.

Pero la bebida siempre combina ambas motivaciones, entusiasmo vital y evasión (Calafat, 2007).

Esta nueva función del alcohol, consistente en procurar una evasión de las preocupaciones cotidianas, está estrechamente relacionada con una nueva bebida: el aguardiente, que llegaba a tener diez veces más alcohol que la cerveza tradicional.

El aguardiente era en el campo de la bebida lo que el telar mecánico en la industria textil.

En el XVIII, el aguardiente contribuyó a hacer olvidar, aunque sólo fuera pasajeramente, la situación insoportable de masas desarraigadas que fluían a las ciudades, donde se vieron expuestas a un mundo extraño y hostil, donde ya no tenía validez las costumbres ancestrales, las normas y formas de vida tradicionales. La consecuencia fue una desorientación total. El aguardiente no proporcionaba embriaguez social, sino un aturdimiento alcohólico. Fue entonces cuando apareció el alcoholismo solitario, individual, una forma de beber limitada a la Europa industrial y a los Estados Unidos. En todas las restantes épocas y en las demás civilizaciones se bebe en compañía. Mientras la cerveza representa el mundo del orden, el aguardiente simboliza el desorden (Schivelbusch, 1995).

Durante el XIX, la taberna desempeñó para la clase obrera un papel tan trascendente como lo fue el café para la burguesía del XVII y del XVIII (Escohotado, 1989; Zola, 1970).

En los países de cultura vitivinícola, las bebidas alcohólicas en general, tienen por su larga tradición, la fuerza y la capacidad de tomar los conceptos de bueno, sano y natural, e incluso en ocasiones de lo sagrado. En estos países el consumo de alcohol aumenta a partir del XIX, paralelamente al desarrollo de la industrialización y con una percepción socialmente positiva de su uso, tolerado al amparo de una larga mitología vitivinícola.

En España, como en el resto de países de nuestro entorno, se ha producido en los últimos años un incremento importante de la sensibilidad general por este

tema, y sobre todo por sus repercusiones en nuestros jóvenes. Aunque no debemos olvidar que el consumo de alcohol está muy arraigado en nuestros patrones de comportamiento social, siendo un hábito que forma parte de los llamados «Estilos de Vida», que a su vez están fuertemente influenciados por el contexto económico, social y cultural en el que vivimos (Robledo, 2002).

Desde finales de los 60, especialmente como resultado de la investigación realizada por Ledermann, Terris, Lint, Schmidt, Makela y Skog, la atención de quienes se preocupaban por los aspectos de Salud Pública del alcohol, se dirigió de los individuos que sufrían alcoholismo y problemas relacionados con el alcohol, hacia el consumo general de alcohol en comunidades bebedoras, a los factores que inciden en ese consumo, a la relación entre distintos grados de consumo de alcohol y desarrollo de enfermedades relacionadas con el mismo y hacia los accidentes entre las personas bebedoras en su conjunto (Gil, Vargas, Robledo y Espiga, 1994).

El consumo de alcohol y de otras drogas institucionalizadas entre los adolescentes contemporáneos se vincula a motivaciones hedónicas, intentos de satisfacción de búsquedas propias e inducidas, afanes explorativos, procesos de redefinición identitaria y necesidades de integración grupal en prácticas de ocio ritualizadas (Carrasco, 2000; Funes, 2000; Graña y Muñoz, 2000; Laespada, 2001, 2003; Martínez y Robles, 2001; Martínez, Fuertes, Ramos y Hernández, 2003; Moral, 2002; Moral y Ovejero, 2004; Sánchez, 2006).

En el momento actual, los representantes nacionales del Plan Europeo de Actuación sobre Alcohol, de la Oficina Regional para Europa de la Organización Mundial de la Salud (OMS), coinciden en el hecho de que para conseguir una reducción significativa de los problemas relacionados con el alcohol es necesario un enfoque poblacional, dirigido a la reducción del consumo global, al consumo per cápita (Villalbí, 2006), y un enfoque considerado “de alto riesgo” dirigido a los bebedores excesivos, siendo siempre ambas estrategias complementarias (Edwards, Marshall and Cook, 2003).

La necesidad de un enfoque poblacional viene justificada por el hecho, también constatado en España (Rodríguez-Martos, Gual y Llopis, 1999), de que un cambio en el consumo total de alcohol en la población va acompañado de un cambio en igual dirección en la proporción de grandes bebedores.

1.3.- Desarrollo del Proceso Alcohólico

“Tratar a un alcohólico es como seguir una receta de cocina: el primer paso es cazar al conejo.”

F. A. Seixas. 1975

A modo general vamos a hacer un recordatorio del alcoholismo y sus consecuencias, fundamentalmente psicológicas y psiquiátricas, intentando llegar a comprender mejor a la personalidad que nos ocupa, Toulouse-Lautrec, puntualizando conceptos para entendernos mejor.

A la vez quiero aclarar que aunque el término alcoholismo (Puente, 1975) está superado, con él nos referimos siempre al SDA o Síndrome de Dependencia del Alcohol.

En el caso de Toulouse-Lautrec, nadie duda que tuviera problemas con el alcohol pues además de su conducta constatada, contamos con información de su ingreso en una clínica e informes al respecto. Ese fue uno de los motivos por los que me decidí a profundizar sobre la influencia del alcohol en su vida y en su obra. Por otro lado, en él se rompe el prejuicio de ligar el alcoholismo a clases sociales bajas o económicamente menos favorecidas, idea falsa extendida sobre todo en los países vitivinícolas que lo asocian con marginación social, cuando vemos que no siempre es así.

1.3.1.-Alcoholismo primario

Consideramos el alcoholismo primario como un trastorno mental que tiene una evolución espontánea predecible que se conoce como historia natural del alcoholismo (Camí and Farré, 2003), de manera que determinadas señales suelen aparecer a una edad determinada, aproximadamente:

13-15 años: Inicio del consumo de alcohol.

15-17 años: Primera intoxicación alcohólica aguda o borrachera.

16-22 años: Primer problema relacionado con el alcohol.

25-40 años: Inicio de la dependencia del alcohol, marcado por graves dificultades relacionadas con el consumo excesivo de alcohol.

También debemos tener en cuenta que los episodios de consumo excesivo se pueden alternar con otros episodios transitorios de abstinencia o de consumo moderado, de pocas semanas o meses de duración, pero que a la larga van a conducir a la recaída en el consumo excesivo si no se trata (Hughes, MacKintosh, Hastings, Wheeler, Watson and Inglis, 1997).

Hoy disponemos de instrumentos diagnósticos que nos permiten evaluar la severidad de la dependencia (Muñoz, Roa, Pérez, Santo-Olmos y De Vicente, 2002) y procedimientos estandarizados, de cribaje y evaluación, que nos pueden ayudar a mejorar el problema, así como a realizar una planificación apropiada del tratamiento global y que tratamos más adelante (Gual, Robles, Santo-Domingo, Aragón, Miquel, Correa, et al., 2002).

En nuestros países mediterráneos se da una tolerancia social absoluta con el bebedor, incluso con el bebedor excesivo, siempre que no traspase unos límites, muy imprecisos, conocidos como “saber beber” (Garci, 1997).

Llegar a ser alcohólico, con las características y peculiaridades del alcoholismo mediterráneo, no es una situación en la que se está, sino un proceso al que a veces se llega y a veces no se llega (Seppä, 2006).

El alcoholismo cursa con periodos de remisión y recaídas. Su edad de inicio suele situarse entre los 18 y los 25 años (Elzo, 2006). Si no se detiene la enfermedad aparecerán, de manera progresiva, sus consecuencias adictivas, médicas y psicológicas-psiquiátricas (Gasull, 1978), que van a conducir al individuo a recaídas sucesivas (Bogani, 1975). Algunas personas dejan de beber por sus propios medios y otros necesitaran un tratamiento en que uno de los objetivos que se plantee el profesional puede ser que haya las menos recaídas posibles a lo largo del proceso y cuanto más cortas de duración en el tiempo, mejor, durante el proceso de tratamiento que suele oscilar en unos dos años aproximadamente.

Afortunadamente, los pacientes alcoholizados en diverso grado, provienen de todos los estratos sociales, y padecen grados variables de patología emocional, física y social, según su estrato de procedencia y los hábitos socio-culturales de ingesta alcohólica (Aguilar de Arcos, Verdejo, Sánchez, López y Pérez, 2004).

El Doctor E.M., sociólogo y biómetra, llamó la atención en sus estudios sobre los variados aspectos de la enfermedad alcohólica, según el estado evolutivo en que se decidía una consulta o bien cuando, tras repetidas consultas a distintos facultativos, uno de ellos lanzaba la hipótesis de un posible alcoholismo.

En 1960, Jellinek, sociólogo y biómetra norteamericano, define el alcoholismo en su obra *The Disease Concept of Alcoholism*, como “...todo uso de bebidas alcohólicas que causa daño de cualquier tipo al individuo, a la sociedad o a ambos....” (Jellinek, 1960; Pelicier, Pellet, Cottraux, Ropert, Baillo-Salin, Zacklad, et al., 1972).

También Jellinek nos declara una de las razones fundamentales por las que no se ha desarrollado una visión más clara de la alcoholización-alcoholomanía como proceso. Fundamentalmente es “porque los médicos sólo diagnostican aquellas personas con fenómenos patológicos tardíos como encefalopatías, hepatopatías, etc. (Colom, Gual y Segura, 2004) y muy raramente realizan historias clínicas que comprendan el periodo de años, anteriores a las manifestaciones tñxicas graves, que motivan la consulta” (Jellinek, 1960).

El facultativo, incluso ahora, pocas veces indaga, pocas veces investiga sobre la falta de control y la incapacidad de mantener la abstinencia de la bebida, porque el alcoholismo no es cuestión de dosis. Cuando el alcohol plantea problemas, entonces, el alcohol es el problema (Feuerlein, 1982).

Un estudio controlado ha demostrado que la identificación de bebedores excesivos puede reducir la tasa de bajas laborales, hospitalizaciones e incluso la mortalidad, debidas al abuso de alcohol (Kristenson, Osterling, Nilsson and Lindgarde, 2002)

En cualquier caso, se llegue por la vía que sea, el SDA es una realidad compleja, con la que no se nace, no se hereda, sino que se hace. La consideramos una enfermedad social y que se va desarrollando sobre la marcha, día a día, llegando en un momento dado, en unos casos antes, en otros más tarde, la mayoría de los casos en años, a cruzar una sutil línea, a partir de la cual ya no se puede dar marcha atrás, porque el individuo ha perdido las riendas, y ahora quien las dirige es el alcohol, produciendo la dependencia psicosocial (Rodríguez-Martos, 1996).

1.3.2.-Fases del proceso alcohólico

Las fases clásicas, a efectos puramente didácticos del proceso alcohólico, según Jellinek, podrían tener la forma de curva descendente, de cuesta hacia abajo, donde una vez “tocado fondo”, el paciente inicia la recuperación, cuando pide ayuda e inicia tratamiento, iniciándose la parte de curva ascendente.

Serían según nos describe Rodríguez-Martos (1989), cuatro fases:

Prealcohólica. El consumo de alcohol es frecuente, buscando alivio o “gratificación”.

Prodrómica. Piensa continuamente en el alcohol, pero evita hablar de alcohol, bebe a escondidas, acumula reservas de alcohol, bebe ávidamente el primer trago, reacciona violentamente a la palabra estímulo-alcohol.

Tiene sentimientos de culpa y fundamentalmente aparecen lagunas de memoria.

Crítica: Hace ostensibles intentos de permanecer abstinentes, pero disminuye la capacidad de beber cuando los demás lo hacen y pierde el control, se hace autorreproches y sufre oscilaciones del estado de ánimo, y a la vez, se muestra fanfarrón y a veces agresivo. Se distancia de las influencias de su entorno, se estrechan y pierde intereses, deteriorándose las relaciones interpersonales, incluso problemas en el trabajo.

Crónica. Es frecuente el temblor matutino. Disminuye la tolerancia y las embriagueces se prolongan pudiendo durar días enteros. Al final, bebe con personas muy por debajo de su nivel social.

1.3.3.-Modos de beber y tipos de alcohólicos

De acuerdo con las diferentes posibilidades de cultivo en los distintos países, se han desarrollado varios patrones de consumo que podríamos agrupar en dos tipos principales: el modo de beber que denominaremos anglosajón, más frecuente en Norteamérica y los países de la Europa Central y Septentrional, y el de tipo mediterráneo, correspondiente a los países vitivinícolas (Farke y Anderson, 2007; Kuntsche, Rehm and Gmel, 2004).

El modo de beber “anglosajón” se caracteriza por un consumo primordial de bebidas destiladas, para facilitar las relaciones sociales, de forma que la dependencia del alcohol en esos países se distingue por la ingesta de licores durante periodos cortos del día, concentrado en ocasiones en los fines de semana, y por la embriaguez manifiesta (Carrillo de la Peña, 2000).

Por el contrario, el modo de beber “mediterráneo” se caracteriza por el consumo en forma de vino, formando parte de las comidas. Bajo estas pautas de consumo, el alcoholismo se define por una ingesta más continuada de bebidas

alcohólicas de baja graduación, y por la infrecuencia de la embriaguez aguda (Cano y Mayor, 1991; Cano, Mayor y López, 1993).

Estos distintos patrones de uso interaccionan con actitudes sociales y legales ante la bebida, no menos diferentes (Anderson, Kaner, Wutzke, Wensing, Grol, Heather, et al., 2003). Así, mientras en los países “anglosajones” se da una baja disponibilidad del alcohol, un fuerte control social, y en definitiva, un concepto frente al alcohol, cercano al de droga, en los medios “mediterráneos”, la disponibilidad es ilimitada, el control social ampliamente relajado, y el concepto de alcohol está más próximo al de alimento (Jackson, Sher and Wood, 2000). Una gran cantidad de tópicos y refranes relativos a las supuestas cualidades del vino y otras bebidas alcohólicas constituyen buena prueba de ello. “Con pan y vino se hace el camino”, “el vino hace sangre”, etc. (Freixa y Soler, 1981).

Señalaremos cuatro autores que han marcado de forma convincente la realidad plural de los alcoholismos, pues debemos hablar de alcoholismos en plural.

Por un lado Jellinek en 1960, define cinco tipos, que las nombra con las primeras letras del alfabeto griego (Puente, 1975, Babor, 1996):

Alfa: Representa una dependencia psicológica continua con objeto de neutralizar el “dolor corporal o emocional” producido por una enfermedad subyacente. Bebe para aliviarse, no pierde el control.

Beta: Comprende aquellas especies de alcoholismo en el que las complicaciones alcohólicas como polineuritis, gastritis y otras, ocurren sin existir dependencia física o psicológica para el alcohol. Recoge una serie de cuadros de alcoholización directa y pura y de avitaminosis y déficit alimentario, estando producidos éstos últimos por la asociación del alcohol y la alimentación deficiente. Bebedor ocasional o inducido, no pierde el control, pero puede llegar a alcoholizarse. Tarda en aparecer la dependencia.

Gamma: Bebedor alcoholómano, con dependencia psíquica y pérdida de control. Capacidad de abstinencia conservada. Dependencia física ulterior, registrada en signos de abstinencia y la falta de control. Se da una definida progresión de la dependencia psicológica a la física. Los alcoholismos alfa y beta pueden conducir al gamma

Delta: Bebedor habitual que desarrolla dependencia física con incapacidad de abstenerse. A diferencia del gamma, el alcohólico delta no puede estar un solo día a agua, sin manifestar síntomas de abstinencia. La capacidad de controlar la cantidad de alcohol ingerido permanece, sin embargo, intacta en todo momento. Por tanto, si pérdida de control, en principio. Dependencia psíquica tardía. Estos alcohólicos, raramente piden ayuda, hasta más adelante, a causa de sus escasos trastornos psíquicos y sociales.

Épsilon: Bebedor episódico o alcoholismo periódico, es el menos frecuente. En Europa e Hispanoamérica se le conoce como dipsomanía, siendo a menudo sintomático de una enfermedad psíquica.

Para Jellinek, solamente los alcohólicos gamma y delta constituyen claramente una enfermedad alcohólica (Freixa y Soler, 1988).

Por otro lado, Santo Domingo y Llopis (1963), nos describen cuatro “modos de beber”, recogiendo todas las posibilidades de consumo (Belascuain, Tutti, Julia, Massano, Nacón, Ortiz et al., 1982, Llopis, Gual y Rodríguez-Martos, 2000).

- 1.-Sin pérdida de control, con capacidad de abstinencia conservada y ausencia de síndrome de abstinencia.
- 2.-Con tolerancia aumentada, metabolismo adaptado al alcohol, síndrome de abstinencia, incapacidad de abstinencia y capacidad de control conservada.

-3.-Con tolerancia aumentada y metabolismo adaptado al alcohol, síndrome de abstinencia, incapacidad de abstinencia y pérdida de control.

-4.-Con capacidad de abstinencia conservada y pérdida de control. Son los bebedores de curso intermitente.

Años más tarde, Alonso-Fernández (1981), nos describe cinco tipos que se equiparan a los de Jellinek:

Bebedor enfermo psíquico Alcoholismo alfa

Bebedor alcoholizado Alcoholismo beta

Bebedor alcoholómano Alcoholismo gamma

Bebedor excesivo regular Alcoholismo delta

Bebedor episódico Alcoholismo épsilon.

Por último Rodríguez-Martos (1989), nos muestra como las formas de beber sociales, a través de una ingesta cotidiana excesiva, con cantidades consideradas a menudo como normales, pero que sobrepasen los límites de riesgo, 60 g/día de alcohol puro para el hombre y 20 g/día para la mujer, o bien de ingestas reiteradas abusivas y/o patrones de riesgo como la ingesta excesiva en ayunas, darían paso al tipo bebedor excesivo regular, el más frecuente en nuestro medio.

La forma de beber caracteropática, abocaría al tío alcoholómano. El enfermo psíquico ajusta su forma de beber al alivio de su malestar, dando un patrón etílico sintomático.

Ahora bien, como al síndrome de dependencia alcohólica se llega a través de un proceso, sea la forma de entrada una u otra, se llega a la dependencia bio-psico-social, que siempre conlleva alcoholomanía y alcoholización.

La comprensión biopsicosocial del consumo alcohol, requiere considerar a esta práctica integralmente, reconociéndola como un “hecho social total” (Orti; 1991) que se presenta interrelacionado con la totalidad social estructurada y constituye la expresión sintética del estado de la sociedad (una “objetivación totalizadora”).

Pero también las bebidas alcohólicas pueden tener unas consecuencias desfavorables en cualquier persona que consuma por encima de los límites de consumo considerado como prudente, calculado en un consumo es de 0 a 20 g de alcohol al día (Corrao, Bagnardi, Zambon and La Vecchia, 2004; Di Castelnuovo, Rotondo, Iacoviello, Donati and De Gaetano, 2002), sea consumo regular u ocasional (Lehman, Chiu and Schaller, 2004).

1.3.4.- Detección y diagnóstico del alcoholismo

Destacaríamos como instrumento de diagnóstico, la encuesta semiestructurada donde se recogen además de aspectos generales, los relacionados con las áreas de la vida donde el usuario pueda tener problemas, teniendo en cuenta reseñar la situación y el consumo actual, cuándo y cómo fue el inicio, el consumo de la última semana, el de los últimos seis meses, la cantidad máxima consumida y duración, así como los intentos de dejar el consumo y su duración, si es que han existido (Guardia, Jimenez, Pascual, Flórez y Contel, 2008).

Es importante contemplar la utilización de diversos test y cuestionarios en la detección del alcoholismo, entre los que destacamos (Rodríguez-Martos, 1986, 2002a).

CAGE: Es un test muy sencillo, consta de cuatro preguntas, es muy útil para el cribaje entre población general a través de atención primaria sanitaria y social, pero mucho más útil si estas preguntas se camuflan entre otras preguntas por ejemplo de la entrevista en la acogida (Ewing, 1984; Cherpitel, 2002).

INDICE GRAVEDAD DE LA ADICCION (EuropASI): Es una entrevista multidimensional utilizada para valorar la gravedad de la dependencia de las sustancias, salud, temas laborales, familiares, sociales, y síntomas psicológicos y/o psiquiátricos que pudieran asociarse al consumo de alcohol y otras drogas y que puede servir para establecer tratamientos individualizados en los servicios especializados en drogodependencias.

MALT: Validado por Rodríguez-Martos y Suarez en 1984, consta de dos partes. El MALT-S consta de 27 ítems autoadministrable donde recoge aspectos psicoconductuales y el MALT-O que consta de 7 ítems a cumplimentar por el entrevistador profesional. Esta prueba está indicada en confirmación del diagnóstico de dependencia de alcohol y también se puede utilizar para modelar el proceso terapéutico (Rodríguez-Martos, 1984, 1993).

AUDIT: Validado en nuestro país por Rubio y colaboradores en 1988, es un cuestionario autoadministrado que consta de diez preguntas, utilizado para detectar problemas leves y moderados relacionados con el alcohol centrándose con el consumo de riesgo (Anderson, Laurant, Kaner and Wensing, 2004, Gómez, 2005). Se relaciona con el riesgo de futuro de presentar problemas relacionados con el consumo de alcohol. (Babor, Higgins-Biddle, Saunders and Monteiro, 2001)

CIWA-Ar: Escala Clinical Institute Withdrawal Assessment scale for Alcohol, Revisada. Este cuestionario permite evaluar la gravedad del Síndrome de Abstinencia al alcohol, permitiendo mayor precisión respecto al tratamiento de desintoxicación del usuario (Gomez, Conde, Santana y Jorin, 2005; Guardia, Jimenez, Pascual, Flórez y Contel, 2008).

Así mismo pueden utilizarse diversos indicadores biológicos en la detección de usuarios con problemas relacionados con el consumo perjudicial de alcohol, y tanto para población general como en atención especializada, sí como otras exploraciones complementarias.

Queremos señalar el uso de la medición del alcohol en sangre en situaciones de emergencia por ser más precisa, así como la medición a través del aire espirado. Esta última, es muy sencilla de medir y puede servir para comprobar la abstinencia mantenida a lo largo del proceso de tratamiento (Guardia, Jimenez, Pascual, Flórez y Contel, 2008).

1.4.- Consecuencias negativas del consumo de alcohol



Figura 5

El alcohol es una sustancia que, aparte de las cualidades que la definen como droga, constituye un tóxico específico para la mayor parte de los órganos y sistemas del cuerpo humano. Su peligrosidad no radica pues tan sólo en la presentación del síndrome de abstinencia grave, delirium tremens, con todo y ser éste letal en numerosas ocasiones, sino también en la acción del alcohol sobre todo el organismo, y muy especialmente sobre el SNC y sobre la glándula hepática.

El alcohol produce una amplia variedad de efectos tanto en sistemas inhibitorios como excitatorios del cerebro (Guerra, 2000; 2006). Este psicotrópico modula positivamente a los receptores GABA-A, inhibe a los receptores glutamatérgicos NMDA y Kainato y tiene efectos excitatorios e inhibitorios sobre los receptores nicotínicos de acetilcolina, entre otros (Davies, 2003; Fleming, Mihic and Harris, 2006).

El alcoholismo, en definitiva, es una enfermedad que causa enormes daños al individuo y a la sociedad. Veamos lo que dice al respecto el Manual sobre dependencia de las drogas de la OMS: “La dependencia del alcohol puede ocasionar al individuo un daño cuantitativamente mayor que el causado por cualquier otro tipo de farmacodependencia (Gronbaek, Becker, Johansen, Gottschau, Schnohr, Hein, et al., 2000; OMS, 2000). El alcohol menoscaba la eficacia del pensamiento y de la coordinación psicomotora, lo que conduce al deterioro del rendimiento en el trabajo y a los accidentes (Martinez, Plasencia, Rodríguez-Martos, Santamariña, Marti y Torralba, 2004). El deterioro del juicio ocasiona todo tipo de errores en los negocios y la perturbación de las relaciones con otras personas.

La relajación de los controles conscientes del comportamiento, conducen al exhibicionismo, la agresividad y el ataque. Además, el alcohol origina graves enfermedades somáticas o predispone a ellas. El daño físico puede ser indirecto a causa del descuido de la higiene o de la insuficiencia del consumo de alimentos, con las consiguientes deficiencias de, por ejemplo, vitaminas, minerales y proteínas. La complicación grave más frecuente del alcoholismo prolongado es la cirrosis portal adiposa. Los alcohólicos se lesionan con frecuencia a causa del menoscabo de la coordinación y del juicio (Fleming y Lawton, 1994).

El daño para la sociedad es grande. El alcohólico usa sus recursos, a menudo escasos, para obtener su bebida, su productividad disminuye y puede descuidar hasta tal punto a su familia que ésta tenga que ser mantenida por la sociedad (Cano y Piera, 1994, Ostergaard, 2009). Los alcohólicos están complicados con frecuencia en accidentes, con daño a la propiedad y lesiones a otras personas. La carga económica de la dependencia del alcohol es enorme, pero es aún más importante la tremenda cantidad de sufrimiento que soportan el alcohólico y todos los que le rodean.

Cuando la intoxicación alcohólica se hace crónica, van apareciendo una serie de patologías que a efectos prácticos las clasificamos en somáticas y psíquicas, con repercusión y afectación en mayor o menor grado, bien en forma

clínica o subclínica en todo el organismo. El sistema nervioso es junto con el hígado, el principal blanco de la toxicidad del alcohol.

Nosotros nos limitaremos exclusivamente a recoger las alteraciones psíquicas, que se manifiestan en el consumidor a nivel psicoconductual por ser estas conductas más propias de la Psicología que el resto de repercusiones o consecuencias.

1.4.1.- Síndrome de abstinencia: leve y agudo o delirium tremens

Las clasificaciones más utilizadas actualmente son las últimas revisiones del CIE-10 (Organización Mundial de la Salud, 1992) y el DSM-IV-TR (Asociación Americana de Psiquiatría, 2002).

Según DSM-IV-TR, (Asociación Americana de Psiquiatría, 2002), los criterios para el diagnóstico de F10.3 Abstinencia de alcohol (291.81) serían:

- Disminución o interrupción del consumo de alcohol, tras un consumo prolongado y en grandes cantidades.

Tras cumplirse el criterio anterior, deberán darse dos o más de los siguientes síntomas:

- Hiperactividad autonómica
- Temblor distal de las manos
- Insomnio
- Náuseas o vómitos
- Alucinaciones visuales, táctiles o auditivas transitorias o ilusiones
- Agitación psicomotora
- Ansiedad
- Crisis comiciales de gran mal

Estos síntomas provocan un malestar clínicamente significativo o un deterioro de la actividad social y laboral o de otras áreas importantes de la actividad del sujeto (Asociación Americana de Psiquiatría, 2002.).

Según la décima revisión de la clasificación internacional de enfermedades de CIE-10 (Organización Mundial de la Salud, 1992), los criterios para el síndrome de abstinencia al alcohol serían:

Estar presentes tres o más signos de los siguientes:

- Temblor de lengua, párpados o manos extendidas
- Sudoración
- Náuseas o vómitos
- Taquicardia o hipertensión
- Cefalea
- Insomnio
- Malestar o debilidad
- Ilusiones o alucinaciones transitorias auditivas, visuales o táctiles
- Convulsiones de gran mal

Así pues, cuando la tolerancia ha sido firmemente establecida, el cese de la ingesta alcohólica o privación, o bien una reducción o disminución relativa, puede desencadenar el síndrome de abstinencia (Ballesteros, Ariño, González-Pinto y Querejeta, 2003), del que existen dos grupos de manifestaciones:

1º Manifestaciones leves, diarias y continuadas, con temblor matutino frecuentemente de manos, labios o lengua. Sensación de náuseas o pituitas matutinas que se acompañan previamente de tos; cierto nivel de ansiedad e inquietud psicomotriz; cansancio y discreta vivencia de depresión. Con el tiempo se añaden a los síntomas citados el insomnio, que sólo mejorará con la ingesta nocturna.

Estas expresiones de la abstinencia mejoran con la ingesta inmediata de alguna bebida alcohólica (Bertholet, Daepfen, Wietlisbach, Fleming and Burnand, 2005).

2º Síndrome de abstinencia mayor o síndrome confuso-onírico agudo o subagudo (delirium tremens). Se inicia con ansiedad y temblor predominante en

las extremidades superiores, especialmente en las manos. El intervalo entre la ausencia o disminución de la ingesta y la aparición de las manifestaciones neuropsiquiátricas graves es de 8 a 24 horas, aproximadamente (Landa, Fernández-Montalvo y Tirapu, 2004; Landa, Fernández-Montalvo, Tirapu, Lopez-Goñi, Castillo y Lorea, 2006). Eventualmente, en las primeras 48 horas y, con más frecuencia si no es trasladado a un centro sanitario, se pueden presentar crisis convulsivas (Russi, 2003).

En este periodo, aparecen alucinaciones visuales, que no son sólo de pequeños animales (zoopsias y micro zoopsias) sino también de gente que entra y sale por las ventanas, armarios etc. A veces, con contenido persecutorio, paranoide para el sujeto. Cuando el sujeto presta o mejor dicho fuerza la atención, sabe que estos fenómenos no son reales o tiene dudas sobre su realidad, pero le produce gran desasosiego y profunda ansiedad. Le acompaña un déficit de conciencia, desorientación, trastornos de la percepción, fiebre con sudores, taquicardia, arritmias e hipertensión alternante.

Si entre el cuarto y quinto día, aproximadamente, no se trata convenientemente, se establece el cuadro clásico de delirium tremens por alcohol, que es una verdadera urgencia médica (D'Onofrio and Degutis, 2002).

Una de las informaciones de mayor utilidad práctica para predecir la intensidad de la abstinencia son los antecedentes de síntomas de dependencia física (Dinh-Zarr, Goss, Heitman, Roberts and Di Giuseppi, 2004; Rodríguez, 2006). Una historia de temblores matutinos dístales y náuseas, relacionado con la ingesta de alcohol sugieren la existencia de dependencia física y por ello de serio riesgo con la abstinencia. Igualmente, un antecedente de delirium tremens debe alertarnos ante la posibilidad de que se presente de nuevo (Freixa, 1996).



Figura 6

1.4.2.-Intoxicación alcohólica aguda o borrachera

Según el DSM-IV-TR, (Asociación Americana de Psiquiatría, 2002), la característica principal de la intoxicación alcohólica es:

- Ingestión reciente de alcohol.
- Cambio psicológico o de comportamiento desadaptativo clínicamente significativo que aparece durante la ingestión de alcohol o poco tiempo después de la ingesta de alcohol (Ropert, 1972).
- Uno o más de los siguientes síntomas que aparecen durante un tiempo después del consumo de alcohol: Lenguaje farfullante, falta de coordinación, marcha inestable, movimientos rápidos e involuntarios de los ojos o nistagmo, así como deterioro de la atención o memoria, estupor o coma.

Todos estos rasgos recogen los criterios para el diagnóstico de F10.00 Intoxicación por alcohol (303.00).

Por otro lado según el CIE-10, (Organización Mundial de la Salud, 1992), la intoxicación aguda recogería una serie de signos y síntomas compatibles con el efecto de la sustancia y de la suficiente gravedad como para producir alteraciones en el nivel de conciencia, estado cognitivo, percepción, afectividad o

comportamiento de relevancia clínica, así como consumo reciente de alcohol en dosis elevadas.

Igualmente deberá existir un comportamiento alterado en al menos uno de los siguientes:

- Desinhibición
- Actitud discutidora
- Agresividad
- Labilidad del humor
- Deterioro de la atención
- Juicio alterado
- Interferencia en el funcionamiento personal

Y al menos uno de los siguientes signos debe estar presente:

- Marcha inestable
- Dificultad para mantenerse en pie
- Habla farfullante (Disartria)
- Movimiento involuntario de los ojos (Nistagmos)
- Nivel de conciencia disminuido
- Enrojecimiento facial
- Inyección conjuntival.

La alcoholemia o nivel de alcohol en sangre, asciende rápidamente en los primeros 15 minutos (Malka, Bouquet y Vachonfrance, 1988), para descender lentamente hacia la media hora, con una velocidad que estará en función de la metabolización del alcohol por el hígado.

La alcoholemia alcanzada dependerá de la cantidad de alcohol ingerida, del peso del sujeto, de si es hombre o mujer, del modo de la ingesta, del grado de alcohol de la bebida, de la tolerancia y de la ingesta a la vez de otros medicamentos.

La fórmula para calcular la previsible alcoholemia será:

Gramos de OH / litro de bebida alcohólica

Kilos de peso corporal * 0,68

Según Odermatt (1974), se distinguen los siguientes grados o fases de embriaguez:

Embriaguez subclínica, con alcoholemias inferiores a 0,5 g/l no se observan síntomas manifiestos, pero sí con exploraciones complementarias. Afectación del juicio crítico y desinhibición.

Embriaguez ligera o de excitación, o zona de alarma, con alcoholemias entre 0,5 y los 0,8 g/l. Ligera excitación, euforia y alteraciones motoras.

Embriaguez grave, y a su vez puede subdividirse en embriaguez manifiesta, hipnosis, anestesia, coma y muerte (Rodríguez-Martos, 1989).



Fases de la alcoholemia
Figura 7

1.4.3.-Síndrome de dependencia alcohólica (SDA)

El síndrome de dependencia alcohólica (SDA) ha sido definido, en 1976, por Edwards y Gross como un síndrome que viene a representar una amalgama de síntomas físicos y psíquicos, cuyas características son universales, que se da en todas las culturas. Pero también señalan que existe un espectro de problemas asociados al consumo de alcohol, que se expresan de forma diversa según las culturas.

Feuerlein en 1987 resume 5 criterios definitorios, tras una revisión exhaustiva de esquemas diagnósticos:

1º Ingesta anormal (por cuantía o modalidad).

2º Alteraciones somáticas relacionadas con el etanol.

3º Alteraciones psicosociales relacionadas con el alcohol.

4º Desarrollo de tolerancia y síndrome de abstinencia.

5º Aparición de síndrome de deprivación, pérdida de control, necesidad aumentada de alcohol, polarización del pensamiento y esfuerzos por conseguir la bebida (dependencia psíquica).

La sola presencia de los criterios 1 a 3 podría considerarse todavía “*abuso*”, extensible al criterio 4, que puede aparecer tras un abuso sostenido.

La auténtica dependencia sólo sería identificable con la dependencia psicosocial. Sus tres componentes conductuales básicos serían: la preocupación por la sustancia, el uso compulsivo y la tendencia a la recaída (Vaillant, 1983), que definen realmente la adicción (Rodríguez-Martos, 1986).

Cuando un individuo intenta justificar razonablemente, el por qué bebe, le conduce a un progresivo deterioro de los sentimientos, de las emociones, del sentirse y vivirse. Se altera la relación con uno mismo y con los otros, en especial con los más próximos como familiares y amigos (Tisseyre, 1993). Este sufrir, no

comprendido ni entendido muchas veces, ni por el mismo afectado ni por su familia, deteriora el comportamiento y las relaciones interpersonales, y se desarrolla una neurotización alcohólica que la desintoxicación, sola, no resuelve y explica a la vez la complejidad del tratamiento de esta enfermedad (Marcos y Aizipiri, 1996; Valdés, 2003). Nos recuerda la atención que recibió Henri de Toulouse-Lautrec, en la clínica de Neuilly, donde simplemente se dio una desintoxicación física (Joyant, 1926).

La abstinencia, si no se acompaña de un largo camino de reconstrucción personal, de un aprender a vivir sin alcohol, manteniendo la abstinencia total y cambiando la forma de vivir, no es suficiente para modificar los aprendizajes negativos del vivir bebiendo. Así, la abstinencia completa al alcohol es imprescindible para iniciar la resolución de la dependencia alcohólica.

El efecto tóxico que las bebidas alcohólicas ejercen en todos los organismos, aunque todas las personas no lo expresen de la misma manera ni con la misma rapidez, es siempre superponible. En todas las clases sociales y en todos estos enfermos es similar (Rodríguez-Martos, 1985).

1.4.4.-Aspectos cognitivos

No existe un patrón único de personalidad alcohólica o prealcohólica (Bravo de Medina, Echeburua y Aizipiri, 2007; Millon y Davis, 2001), pero algunos aspectos cognitivos se uniformizan en cualquier bebedor, son rasgos comportamentales comunes en el bebedor activo. Los tres rasgos característicos serían autoengaño y negación, inmadurez y depresión.

Autoengaño y negación: En la mayor parte de los casos, durante el desarrollo lento del proceso o carrera hacia la alcoholización, las ingestas de alcohol confieren al bebedor masculino cualidades de “macho”, para quien el beber constituye una necesidad social (Scharfetter, 1979). Por otro lado la propia tolerancia social hacia el tema, hace que al bebedor se le haga muy difícil

identificarse y menos aun reconocerse en su propio conflicto alcohólico. Esto le conducirá, si sospecha su problema, a negarlo rotundamente para así protegerse de ser estigmatizado o bien autoestigmatizarse como vicioso. Es decir, de “no saber beber”, no aguantar al perder el control (Serrano, González y López, 1987). Este mecanismo psicosocial se extenderá a toda su vida, de tal manera que no será capaz de relacionar el hecho de beber con sus desajustes y problemas. Para que el paciente haga frente a su problemática alcohólica, el autoengaño tendrá que ser desenmascarado en el abordaje profesional.

Inmadurez: En el camino para conocer “sus problemas”, el alcohólico es incapaz de corresponder emocionalmente a los problemas que él ha generado en el medio en el que vive. Quiere que se le entienda, pero él no se esfuerza ni emocionalmente, ni intelectualmente en comprender el apoyo de la pareja y/o familia. En ocasiones, la inmadurez de expresión afectiva, se transforma en una aparente indiferencia. Este rasgo hace que el tratamiento sea en muchos casos, conflictivo, pero nuestra misión es ayudarle en este momento a quitarse la coraza, el escudo protector (Freixa, 1993).

Depresión: Con frecuencia, cuando el paciente llega, ha intentado tratarse en solitario, por su cuenta y a su manera, con intentos de reducir dosis o bien tras los repetidos fracasos para conseguir una abstinencia temporal más persistente (Neighbors, Larimer, Lostutter and Woods, 2006), con las consiguientes recaídas, y cada fracaso sirve de refuerzo a su autoconvencimiento del fracaso. A la vez, las discusiones, conflictos o errores, el usuario se empeña en no relacionarlos con su consumo de alcohol, aumentando su desesperanza, su fracaso, y favoreciendo reacciones depresivas e incluso el suicidio (Kessell and Grossman, 1961; Freixa, 1993).

Hoy día sabemos que el alcohol es un depresor del sistema nervioso central que actúa impidiendo la iniciación y conducción de los estímulos nerviosos por medio de un efecto depresor tanto en la tasa de incremento como en la amplitud de los potenciales de acción (Goldstein y Chin, 1981).

La depresión también se encuentra como base explicativa de la alta tasa de prevalencia de intentos de autolesión y suicidios que se dan en el alcoholismo

(Monrás, Marcos y Ramón, 1993; Driesen, Veltrup, Weber, John, Wetterling y Dilling, 1998).

Parece un hecho innegable que la incidencia de la depresión en el etilismo crónico es un problema de gran magnitud y que hay que considerarla como una de las posibles evoluciones dentro del curso a largo plazo de esta conducta adictiva (Dawes, Frank y Rost, 1993).

1.4.5.-Consecuencias psicológicas y neuropsiquiátricas del consumo excesivo de alcohol.

El consumo excesivo de alcohol contribuye al desarrollo de sintomatología de tipo psicológica y psiquiátrica, como sería el deterioro de la expresión emocional, síntomas de ansiedad, de depresión y trastornos de conducta que pueden producir desadaptación social (Kazdin, 1987). Son síntomas o síndromes producidos por el consumo excesivo de alcohol o bien por su abstinencia (Echeburúa, Aizpiri y Bravo de Molina, 2008).

Según el tipo de comorbilidad asociada al alcoholismo, las características clínicas del trastorno global pueden ser diferentes (Varo, 1993).

Los principales signos conductuales son: irritabilidad y susceptibilidad, intolerancia a la frustración, agresividad verbal y física, actitud recelosa y rasgos celotípicos, incapacidad para llevar a cabo sus propósitos y promesas acerca de la resolución de su problemática con el alcohol, que son imposibles de cumplir.

El consumo excesivo de alcohol puede provocar o bien precipitar los siguientes trastornos y cuadros clínicos:

a) Trastornos cognitivos: Amnesia episódica o persistente, deterioro cognitivo y demencia. Con frecuencia y como uno de los rasgos característicos de un paciente alcohólico son los problemas de memoria. Se puede dar: amnesia en bloque, llamada así por ser una amnesia total para los hechos ocurridos entre dos momentos cronológicos definidos. Amnesia lagunar, que como su nombre indica

aparecen lagunas de memoria dentro del periodo amnésico. Conductas de fuga y estados crepusculares: El alcohólico puede desplazarse, perderse y vagabundear, sin saber, posteriormente, ni cómo ni por qué ha llegado a su destino. Palimpsestos y paramnesias: Estos son trastornos de la memoria típicos del enfermo alcohólico. Palimpsesto consiste en rellenar o cubrir una laguna con un falso recuerdo, el paciente se lo inventa, “escribiendo así sobre lo escrito” (Freixa, Bach, Bruguera, Costa, Erra, Galí, et al., 1985; Junqué, 1994a).

El consumo abusivo de alcohol produce una atrofia cerebral, más intensa en los lóbulos frontales. Esta atrofia se asocia a las alteraciones cognitivas (Aizpiri, 2004; Echeburua, Aizpiri y Bravo de Molina, 2008).

En el DSM-IV-TR, (Asociación Americana de Psiquiatría, 2002), se considera, como deterioro cognitivo inducido por el alcohol: la demencia persistente, el trastorno amnésico persistente inducidos por el alcohol y los otros trastornos cognoscitivos. Los déficits neuropsicológicos más frecuentes son la alteración de las funciones viso-perceptivas, la pérdida de capacidad para el razonamiento abstracto y las dificultades en la resolución de problemas, capacidad de aprendizaje y de memorización. Suelen ser déficits transitorios y reversibles (Gual, Robles, Santo-Domingo, Aragón, Miquel, Correa et al., 2002).

b) Trastornos del comportamiento: Intoxicación patológica.

c) Trastornos del nivel de Conciencia, como el Delirium Tremens y el Síndrome de Wernicke.

La manifestación clínica de la fase aguda del síndrome de Wernicke-Korsakoff, encefalopatía de Wernicke, se caracteriza por confusión mental, apatía, ataxia y parálisis oculares (Victor, Adams and Collins, 1971; Lehman, Pilich and Andrews, 1993; Lishman, 1990; Knight and Longmore, 1994).

El estado confusional se caracteriza por desorientación en tiempo, espacio y persona, la incapacidad para reconocer a los familiares y la dificultad para mantener una conversación. Si la encefalopatía de Wernicke no se trata el paciente puede sufrir hemorragias diencefálicas (Junqué, 1994b) y aunque el

cuadro puede mejorar con la abstinencia de alcohol y con la administración de tiamina (Oscar-Berman and Zola-Morgan, 1990) los síntomas persisten en el 60% de pacientes que padecen el síndrome de Wernicke-Korsakoff (Adams y Victor, 1993).

d) Suicidio: El consumo abusivo de alcohol es un importante factor de riesgo para las conductas suicidas (Jiménez, Pascual, Flórez y Contel, 2008). Los dos trastornos mentales que con mayor frecuencia se asocian al suicidio son la enfermedad depresiva y el alcoholismo (Mutrux, 1972). Cuando en un determinado país aumenta la venta y el consumo de alcohol, tienden a aumentar las tasas de suicidio y de homicidio. Parecen ser más bien las bebidas destiladas las que estarían asociadas al suicidio, mientras que el consumo de las bebidas fermentadas no parece influir en la tasa de suicidios. El alcoholismo es más frecuente entre los suicidios de varones y particularmente, entre los alcohólicos de inicio precoz. La probabilidad de suicidio entre los alcohólicos es 60-120 veces mayor que en la población general (Casas, Fraile y San, 1994; Gual, Rodríguez-Martos and Torres, 2001).

e) Depresión. El consumo excesivo y continuado de bebidas alcohólicas puede inducir estados depresivos graves pero transitorios, en cualquier persona que no tenga antecedentes de depresión. Los síntomas depresivos remitirán rápidamente durante las cuatro a seis semanas posteriores a la desintoxicación. Ningún estudio ha demostrado que los trastornos depresivos pueden ser la causa del alcoholismo. Sin embargo, el consumo excesivo y continuado de alcohol puede inducir síntomas afectivos transitorios, incluso en personas que no tenían antecedentes por depresión. Por otro lado, la depresión puede formar parte del proceso de recuperación de cualquier conducta adictiva, no sólo del alcoholismo. El hecho de tener que renunciar al consumo de alcohol o bien la pérdida de relaciones y amistades significativas o importantes puede resultar emocionalmente doloroso y triste (Freixa, 1996).

A lo largo de la carrera alcohólica, el paciente acumula sentimientos de culpa, soledad, vergüenza, baja autoestima, se auto desprecia, pérdidas emocionales, deja a los amigos y los amigos con frecuencia se apartan del

bebedor, y recaídas que todo esto le ayuda y le facilita una postura depresiva, aparte de la propia autodestructividad que conlleva el abuso mantenido de alcohol (Rodríguez-Martos, 2003).

En este sentido, los signos clínicos relativos a la apatía emocional y la perseverancia (Oscar-Berman, Hutner and Bonner, 1992) y la fluidez verbal (Lishman, Jacobson and Acker, 1987) han sido asociados con el daño en la corteza frontal, las deficiencias a la hora de realizar asociaciones visuales se han atribuido a la atrofia cortical temporal bilateral (Oscar-Berman and Zola-Morgan, 1990) y las alteraciones relativas a la baja capacidad de atención y el enlentecimiento en el procesamiento perceptual se consideran debidas al daño difuso de las regiones corticales (Ellis and Oscar-Berman, 1989).

f) Trastorno de ansiedad: El alcoholismo puede inducir trastornos de ansiedad, con frecuencia en personas vulnerables y en relación con las pérdidas de relaciones, fracaso formativo, acontecimientos vitales o episodios repetidos de abstinencia fracasada (Crece, 1974). Los pacientes alcohólicos presentan una elevada prevalencia de trastornos afectivos (Ávila, Pérez, Olazábal y López, 2004) y de ansiedad, pero la mayoría de ellos son concurrentes. En función de la prevalencia de vida, los trastornos de ansiedad se distribuyen en agorafobia con trastorno de pánico, trastorno obsesivo-compulsivo, fobia social, trastorno de pánico, fobia simple y agorafobia.

Aquellas personas que presentan elevados niveles de ansiedad en situaciones sociales pueden llegar a desarrollar una dependencia de aquellas sustancias que inicialmente les ayuden a relajarse o a mejorar su estado de ánimo (Heimberg, Dodge and Becker, 1987) y ello puede observarse frecuentemente en muchos de los casos de alcoholismo.

g) Trastorno de la personalidad: El alcoholismo induce trastornos de conducta, que se pueden acompañar de violencia verbal o física, falta de honestidad, mentiras, no respeto a los derechos de los demás y otros rasgos de conducta antisocial. Pero el trastorno de personalidad antisocial se inicia a los 15

años de edad y persiste incluso tras la abstinencia prolongada del alcohol (Pedrero, Fernández, Casete, Bermejo, Secades y Tomás, 2008).

h) Otras drogodependencias: Cada vez con mayor frecuencia, el alcoholismo aparece asociado al abuso o dependencia de otras drogas. El consumo de otras sustancias puede aumentar el riesgo de recaída en el consumo de alcohol, en pacientes alcohólicos que se encuentran en recuperación o tratamiento.

i) Otras conductas adictivas: Existen elevadas tasas de comorbilidad entre dependencia de alcohol y ludopatía (Schwan, 2005). Respecto a los trastornos de la conducta alimentaria, la bulimia nerviosa y el subtipo de anorexia que cursa con atracones de comida y comportamiento purgativo, están más frecuente asociadas al alcoholismo que la anorexia nerviosa restrictiva.

j) Otras alteraciones conductuales graves: Una elevada proporción de personas que han cometido delito con violencia y también sus víctimas se encuentran bajo los efectos del alcohol, cuando se produce el hecho violento. Esto es importante cuando se trata de personas jóvenes (Foxcroft, Ireland, Lister-Sharp, Lowe y Breen, 2005).

k) Enfermedad mental grave: El alcoholismo es el trastorno mental comórbido más frecuente en personas con enfermedad grave, como esquizofrenia o trastorno bipolar. La esquizofrenia tiene una mayor prevalencia de vida entre los alcohólicos que en la población general.

l) Trastornos psicóticos inducidos por alcohol: Determinados trastornos psicóticos pueden ser inducidos por el alcohol, como el delirium tremens, la alucinosis transitoria, la alucinosis alcohólica, el trastorno delirante (paranoia, celotipia), y la intoxicación alcohólica idiosincrásica.

El delirium tremens es un trastorno mental orgánico que cursa con un síndrome confusional, trastornos perceptivos como ilusiones o alucinaciones, interpretaciones delirantes y alteraciones, agitación psicomotriz e insomnio, síntomas vegetativos y alteraciones hidro-electrolíticas (Aguilar de Arcos, 2004).

La alucinosis alcohólica cursa con alucinaciones auditivas, frecuentemente en forma de voces, y/o visuales, de contenido a veces, amenazador o insultante, ideas delirantes persecutorias y muchas veces sistematizadas, intensa ansiedad y riesgo de auto o hetero-lesión.

El trastorno delirante cursa con ideas delirantes de tipo persecutorio o celotípico, riesgo de auto o hetero-agresión que puede ser contra la pareja cuando las ideas delirantes son de celos.

La intoxicación alcohólica idiosincrásica es un grave trastorno de conducta, de tipo agresivo o violento, que se produce tras una pequeña ingesta de alcohol, la cual no produciría intoxicación en la mayoría de las personas. Cuando cursa con un estado de agitación psicomotriz, puede estar acompañada de una reducción del campo de la conciencia.

m) Encefalopatía menor: Este síndrome fue descrito por Freixa y Bach en el 1975. Recoge manifestaciones psicoconductuales más típicas del paciente alcohólico, como jovialidad exagerada, indiferencia optimista frente a la gravedad de su situación, conocido como humor vacuo, desorientación, labilidad emocional, dificultades de concentración, dificultades de aprendizaje y de memorización, irritabilidad y susceptibilidad, agresividad verbal y/o física, actitud de recelo, promesas de que resuelve su problemática pero que ve imposible de cumplir, etc (Bach y Freixa, 1983).

n) Síndrome alcohólico Fetal: El efecto tóxico del alcohol sobre el feto puede producir otro cuadro de mayor o menor intensidad, con alteraciones cognitivas desde el momento del nacimiento, como serían, alteraciones específicas en funciones cognitivas como memoria verbal, memoria espacial, razonamiento y tiempo de latencia, así como reducción en los niveles generales de inteligencia. Estas alteraciones generan disfunciones sociales que muchas veces se vuelven a manifestar en la adolescencia. El consumo de alcohol en el embarazo, incluido el consumo de cantidades moderadas, se asocia con alteraciones cognitivas (Alarcón y Galí, 1982).

La afectación cerebral del alcohol recorre un abanico de alteraciones que abarcan, sin solución de continuidad, desde los más leves cuadros con alteraciones de la memoria reciente hasta la psicosis irreversible de Korsakoff y la demencia (Junqué, 1994b).

El tipo de daño cerebral que puede presentar el individuo con alcoholismo crónico y la severidad del mismo dependen además de otra serie de variables como la predisposición genética (O'Connor, Hesselbrock y Baner, 1990), el sexo (Acker, 1986; Crawford y Ryder, 1986; Jacobson and Lishman, 1987), la cantidad y el tipo de alcohol consumido (Oscar-Berman, 1990) o la edad de aparición del trastorno (Teichman, Richman and Fine, 1987).

Las encefalopatías con lesión grave propias de la ingesta continuada y persistente están asociadas a alteraciones anatomopatológicas que en un principio fueron funcionales. La desorientación, los trastornos de la memoria y la alteración de la conciencia, por ejemplo, se presentan sin dejar una alteración anatomopatológica en el SNC, en las etapas tempranas del uso de bebidas alcohólicas (Bach, 2000).

Cuando existen las alteraciones neurológicas clínicas del complejo síndrome de Wernicke-Korsakoff, su final, excepto en contados casos, es la demencia alcohólica, denominada demencia paralítica, por su semejanza, en el estadio final, con la meningoencefalitis luética o sifilítica, como parálisis general progresiva (Acker, Ron, Lishman y Shaw, 1984; Jacobson and Lishman, 1990; Shimamura, Kernigan and Squire, 1988). Los estudios necróticos o por autopsia han demostrado una profunda destrucción cerebral. De cualquier manera, en los estadios finales, todas las demencias tienen características semejantes (Freixa, 1996).

1.4.6.- Intervenciones terapéuticas o tratamientos aplicados en consumos de riesgo y cuando existe dependencia al alcohol

Tanto el consumo de riesgo como la dependencia van a generar consecuencias, muchas veces graves, no solo a la persona que bebe sino también a su familia y entorno. Algunas de esas consecuencias pueden desaparecer pero otras pueden ser difíciles y ser necesario la derivación a un recurso específico y especializado en drogodependencias.

En relación al tratamiento cuando el consumo es de riesgo, parecen eficaces las Intervenciones Breves desde Atención Primaria a fin de que el individuo modifique sus hábitos de consumo y su estilo de vida (Balbuena, Barrios y Fernández de la Larrinoa, 2000; Mayor y Tortosa, 1990; Cano, Cantón y Montoso, 1991).

En general, el usuario tiene en principio una actitud en la que no es consciente de su problema y es ambivalente, quiere y no quiere dejar de beber. Con la ayuda del terapeuta va tomando conciencia del problema y que por “distintas” razones, familiares, sociales etc, debería intentar solucionar. Más tarde intenta solucionarlo y se plantea qué puede hacer, iniciando cambios en su conducta y en sus hábitos de vida, para luego esos cambios afianzarlos y mantenerlos (Guardia, Jimenez, Pascual, Flórez y Contel, 2008).

Cuando el individuo sigue bebiendo a pesar de que le genere problema a diferentes ámbitos, de conducta, salud, laborales etc, se podría decir que es un paciente alcohólico.

El tratamiento en este caso debería ser integrado, integral e integrador (Galanter y Cléber, 1997), ofreciéndole a cada paciente una estrategia terapéutica individualizada, porque no hay un alcohólico igual a otro, donde se combinen los tratamientos farmacológicos y psicológicos más apropiados para cada caso, en función de las características personales, familiares y sociales, ofreciéndosele

también al usuario dependiente, diferentes recursos según las etapas de presentación de la enfermedad y abordando todas las áreas en conflicto desde una perspectiva bio-psico-social, por tanto desde un abordaje multidisciplinar tratamiento (Guardia, Jimenez, Pascual, Flórez y Contel, 2008; Rodríguez de Fonseca, 2006).

A efectos exclusivamente didácticos, porque no siempre en la práctica se siguen esos pasos y otras veces se solapa una parte con otra, contemplamos las siguientes etapas en el tratamiento (Cherpitel y Rodríguez-Martos, 2005):

Primera entrevista con el usuario, y con su familia o primera toma de contacto o acogida donde se da un intercambio de información, se escucha el relato del bebedor, se le demuestra que se le entiende y respeta, con una posición estricta de neutralidad, pero dando mensajes de esperanza, de que tiene solución, de que puede salir. Consideramos que es el primer y principal pilar en el inicio del tratamiento dependiendo muchas veces de esta entrevista que el usuario siga o no (Rubio y Santo-Domingo, 2000).

Desintoxicación: Puede ser ambulatoria u hospitalaria. Esta fase está dirigida a evitar el síndrome de abstinencia y con ayuda, muchas veces, de determinados fármacos se procede a la retirada total del consumo de bebidas alcohólicas (Farré, Abanades, 2006; Raistrick, Heather and Godfrey, 2006). No profundizamos en este apartado por considerarla competencia del médico teniendo escaso papel el resto de profesionales sanitarios. El objetivo es conseguir la abstinencia al alcohol (Aragón y Miguel, 1995).

Deshabitación: En esta fase, lo importante es mantener la abstinencia, trabajar la prevención de recaídas y cambiar la forma de vivir fundamentalmente, así como tratar la psicopatología asociada en muchos casos. (Rodríguez-Martos, 2005, 2002d; Sanchis y Martín, 1997).

Es de gran ayuda el uso de interdictores, en un principio bajo la supervisión de algún familiar que le acompañe y se haga responsable del tratamiento, hasta que el propio usuario se la autoadministre, siempre bajo la

supervisión médica al igual que el uso de otros fármacos utilizados en la prevención de recaídas por ejemplo (Baxter, 2007). Es conveniente asociarlos con la intervención psico-social especializada constituyendo ésta el núcleo esencial en el tratamiento del alcoholismo (Anderson, Gual and Colom, 2005, Whitlock, Polen, Green, Orleans and Klein, 2004).

La intervención psicológica es uno de los componentes fundamentales del tratamiento del alcoholismo (Colom, Segura, Gual, 2006), trabajando la adherencia terapéutica, la prevención de recaídas y la calidad de vida del dependiente entre otras.

Revisamos algunos de los abordajes psicoterapéuticos que cuentan con una mayor evidencia científica, y entre ellos contemplamos:

Terapias Cognitivo-Conductuales (Kazdin,1987), donde se enseña al usuario a identificar los episodios de deseo imperioso de beber o de pérdida de control tras un pequeño consumo de alcohol y sus dificultades para mantener la abstinencia ante una determinada clase de estímulos, con técnicas como Prevención de recaídas, Técnicas de autocontrol, Entrenamiento en habilidades de afrontamiento, Habilidades de comunicación, Técnicas motivacionales donde el terapeuta más que dirigir acompaña al usuario en su proceso personal de cambio y de Sensibilización sistemática (Aizpiri, 2002; Vasilaki, Hosier and Cox, 2006).

Terapias conductuales de Exposición a estímulos, Abordaje de Refuerzo Comunitario que es el más integral y complejo donde buscamos mantener la abstinencia mediante la disminución del refuerzo positivo asociado al consumo y el aumento del refuerzo positivo asociado a la sobriedad. También incluimos la Terapia de pareja, Reinserción laboral y Asesoramiento en actividades recreativas sin alcohol entre otras actividades, guiadas por un profesional especializado y con experiencia.

En otras intervenciones psicosociales contemplamos: La Terapia de Facilitación basada en el abordaje de los 12 pasos que se desarrolló para implicar a los pacientes en terapias de Alcohólicos Anónimos pero que no disponemos de

suficiente evidencia de eficacia en este modelo de abordaje. También las Terapias Grupales con alcohólicos donde permite al terapeuta optimizar el tiempo, reduce resistencias, ofrecen modelado los usuarios al mezclarse de diferentes fases así como el propio grupo ejerce un control externo ante cualquier signo precoz de recaída, contribuyendo a disminuir los episodios de recaídas (Ávila y Lozano, 1989).

En resumen las Terapias Conductuales junto a las terapias de grupo son las preferentes ya que se obtiene unos resultados similares a su aplicación individual, mejorando la relación coste-eficacia así como la adherencia al tratamiento (Guardia, Jimenez, Pascual, Flórez y Contel, 2008).

Pero en todo este proceso ¿qué papel juega la familia del usuario? Cuando en el ámbito familiar se da un alto grado de alcoholismo en uno de sus miembros, suele llevar a la desorganización y a la aparición de crisis, peleas, malos tratos (Newburn and Shiner, 2001) etc. Siempre que sea posible se incorporará un familiar o alguien que sea significativo para el usuario, desde los primeros contactos, siendo apoyo del terapeuta en casa. No podemos olvidar que junto al dependiente enferman los respectivos miembros del medio familiar, por lo que debemos procurar incluirles en las intervenciones de psicoterapia a fin de resolver los conflictos existentes conociendo y entendiendo el papel que ha jugado la sustancia alcohol en ello (Rodríguez-Martos, 2002b, 2005). Es importante también la actitud que tengan los familiares frente a la recuperación del enfermo y la consideración del alcoholismo como enfermedad para asegurar la participación en los grupos de terapia y en definitiva para el éxito del tratamiento (Guardia, Jimenez, Pascual, Flórez y Contel, 2008).

Resumiendo: creemos que la sociedad ha pasado de valorar al alcoholismo desde una concepción moralizante a considerarlo como un importante problema de salud pública (Megías, Comas, Elzo, Megías, Navarro, Rodríguez, et al., 1972). Sin embargo el camino recorrido no es suficiente porque son mucho los obstáculos y factores que condicionan una actuación decidida con medidas eficaces a nivel de prevención primaria (Baxterretxea, Gutiérrez, Pinilla y Tejedor, 1992; Tomás, Delicado y Cano, 2011).

Queremos resaltar la necesidad de crear en la población una conciencia social de que hay sustancias cuyo consumo es de riesgo, así como disminuir el factor de exposición a dichas sustancias que junto a otro tipo de medidas conformen un Programa Global de Prevención (Berjano, Cano, Lobregat, López, Navarro, Pascual, et al., 1986).

2.- Psicología del Arte

Si el arte nos conmueve es porque alcanza nuestra sensibilidad, una sensibilidad que es la misma que opera en la vida en general (Ocampo, 1998).

A través de la documentación consultada constatamos que existen muchas teorías, muchas investigaciones y ensayos, muchos esquemas y análisis, y sobre todo muchos autores que, de manera muy reciente, han estudiado la relación entre Psicología y Arte (Marty, 1999).

No aspiramos a dar una definición precisa de la Psicología del arte, lo que se pretende es tener la perspectiva más amplia posible para poder abordar la explicación de este tema extremadamente complejo y a la vez básico.

La Psicología del Arte no se plantea la naturaleza general de todos los estados mentales, sino sólo de aquellos estados mentales que tienen que ver con las emociones estéticas.

Hay una huella psicológica y una huella filosófica e incluso una huella biológica en los objetos de arte. Todo depende de la perspectiva que tomemos al examinarlos (Marty, 2000).

No se trata de concebir una nueva Psicología, sino de aplicar los principios vigentes en los sectores esenciales de la Psicología de hoy para la comprensión de la conducta creativa y receptiva. Toda la Psicología tiene que colaborar en la construcción de la Psicología del arte. La tarea no es fácil, y explica el porqué esta disciplina es más hoy un deseo que una realidad ya completa (Hernandez, 1989).

Se trata de un camino inacabado y del que no sabemos ni siquiera por donde habrá que transcurrir ni donde están sus límites.

En la Psicología del Arte, es el propio devenir en sí lo que nos interesa y no las supuestas metas que, en cualquier caso, no sabríamos definir desde nuestro punto de partida actual.

Hace solamente treinta años, las relaciones estrechas entre la Psicología y el Arte, estaban aún por establecer, cuando R. Arnheim escribiñ “Hacia una Psicología del Arte” (Arnheim, 1980). Pero treinta años despuēs, es una dificultad todavía real y pretende ser una apuesta por la visión psicológica del arte.

Arnheim es el punto de partida, formando parte del pequeño grupo de psicólogos que en los años sesenta mantenían la suposición de que el arte, al igual que cualquier otra actividad humana, no solo es susceptible de ser comprendido de manera psicológica, sino que su explicación es del todo necesaria para el estudio completo de la conducta humana.

Arnheim considera que el arte es un instrumento indispensable para enfrentarse a las tareas que el vivir nos impone: donde quiera que haya seres humanos hay arte. En otras palabras, el arte no es privilegio de una minoría sino una actividad natural de la humanidad en su conjunto.

Pese a ese planteamiento un tanto pesimista, no se puede sostener que la Psicología del Arte vaya a remolque de la Psicología general y se vea vinculada a ella en una dependencia jerárquica inevitable. La situación es en realidad mucho más equilibrada. La capacidad artística debe ser comprendida desde una perspectiva psicológica (Marty, 1999).

Pero además de la Psicología, son otras las disciplinas que nos pueden ayudar a la disección del fenómeno estético como conducta observable, la Filosofía, la Historia del Arte, la Antropología, la Paleontología, la Arqueología, la Sociología y la Neurología ofrecen también sus puntos de vista al pretender llevar a cabo una Psicología del Arte (Ibañez, 1986, 1994).

La condiññ de “artista” tiene una acepciññ general, como reclama Arnheim: la de quien aprecia una obra de arte y se emociona ante ella. Todos somos artistas en ese sentido amplio. Esta situación de equilibrio entre humanidad y sentimiento estético se refleja muy pronto en la Historia de la Psicología (Marty, 1999).

Fechner, obtuvo datos cuantitativos sobre la Psicología de las proporciones visuales, iniciando la tradición de la estética experimental dentro de la que entran muchos investigadores como son Wundt, Külpe, Yhorndike y muchos más.

Desde Dewey, que publicó en 1933 *Art as Experience* (Dewey, 1934), a las aportaciones de la Psicología de la Gestalt o del Psicoanálisis, las aproximaciones desde el campo de la Psicología al fenómeno estético cuentan con una historia tan antigua como continuada (Buela y Caballo, 1991).

En la España de los años setenta, Álvarez (1974) dedicó gran parte de su Psicología del Arte a la estética experimental. Los estudios de la percepción de la forma y de la percepción del color, constituyen los campos fundamentales de la estética experimental, y como nos indica Zeki (1990) el color se convierte en una propiedad del cerebro.

Las cautelas aparecen cuando se constata que esa presencia tan temprana del interés por la estética, casi en los propios orígenes de la Psicología como ciencia, no consiguió lograr que la Psicología del Arte avanzase luego al paso marcado por los logros de la Psicología general.

A partir de los años 80 la Psicología cognitiva abre por fin la puerta a la Neuropsicología y resurge también el interés por las relaciones entre emoción y memoria. Tradicionalmente los estudios se limitaban a la memoria visual y a la memoria auditiva.

Gardner (2011), en “Arte, mente y cerebro”, reconoce que Piaget, Chomsky y Lévi-Strauss son los tres grandes colosos de las ciencias cognitivas, pero acusa a los tres de un planteamiento estructuralista en el que los aspectos semánticos quedan apartados.

En un artículo de Marty (1997), nos explica las razones de este retraso: los paradigmas que dominaron los estudios psicológicos impusieron un tipo de metodología que impide, la investigación de la comprensión y producción artística. De hecho, esos obstáculos han sido un tema de análisis permanente para algunos de los autores más brillantes, como Vygotski o posteriormente Gardner,

entre los que intentaron sacar a la Psicología del Arte de su situación de desamparo.

H. Gardner, es el que más a fondo ha investigado la relación del arte con el desarrollo humano y ha marcado una guía continua para los interesados en la Psicología del Arte. Tendremos que esperar a los trabajos de Mandler (1984) para encontrar una vía de conexión entre estructura y emoción.

En una línea similar de conexión de afectos y estructuras cognitivas, dentro de la Psicología cognitiva, es la de Furth (1987).

Se trata de hacer evidente que emoción y conocimiento no pueden existir por separado, y mucho menos aún si de lo que estamos hablando es de conseguir una Psicología del Arte.

En el tema de la personalidad creativa, nos encontramos con el problema de que no hay consenso entre los psicólogos acerca de cuáles son las habilidades cognitivas que constituyen la capacidad creadora, lo que no es de extrañar si, la creatividad no es un proceso específico de pensamiento (Cano, Montoso y Mayor, 1997). Entre los rasgos que se suelen proponer como característicos de la personalidad creativa están la independencia mental, la no conformidad, la persistencia, la tolerancia a la ambigüedad y un bajo nivel de sociabilidad. Sin embargo, estas caracterizaciones no tienen una validez universal porque son innumerables los casos de individuos creativos cuyos rasgos de personalidad difieren de este modelo (Marty, 1997).

En los años noventa, y de la mano de autores que proceden del terreno de las neurociencias, se ha intentado construir una perspectiva psicobiológica directamente aplicada a la cuestión de las experiencias estéticas, destacando fundamentalmente dos franceses, Changeux y Vibouroux (Marty, 1999).

Locura y genio se dan a menudo la mano, pero lo difícil es encontrar los porqués de las diferencias. Se llega a una conclusión ambigua: el genio se constata, pero no se explica. Ir más allá, es muy complicado.

Alonso-Fernández en 1996, analiza si la enfermedad mental puede tener efectos positivos o negativos sobre la creatividad. Así sostiene que la tesis clásica de que el genio es un enfermo psíquico por necesidad, es una exageración. Pero los estudios estadísticos muestran que entre las personas de talento abunda más la enfermedad mental que en la población general. Paralelamente, el genio lo es gracias a su habilidad, su talento y su creatividad, pero con frecuencia deja mucho que desear en los parámetros del autocontrol, el equilibrio psíquico y la integración.

Entre las enfermedades mentales que desorganizan o bloquean la creatividad, Alonso-Fernández indica que sobresalen los cuadros psicóticos intensos, el estado depresivo completo, el deterioro psicoorgánico producido por el alcohol y otras drogas, los traumatismos craneoencefálicos y los procesos cerebrales degenerativos. Esta influencia negativa, puede ser temporal o irreversible (Alonso-Fernandez, 1996).

La perturbación mental puede actuar como activador del proceso creador, pero no convierte a una persona mediocre en un genio (Álvarez, 1974).

El aporte neurobiológico, es el último desafío que marca los límites de la investigación de la Psicología del Arte en estos momentos. Así, Changeux y Connes (1993) muestra cómo las sombras que rodeaban los misterios de la creación artística y del placer estético parecen disiparse poco a poco, gracias, sobre todo, a la Psicología cognitiva y a la Neurobiología. Se empieza a entender lo que ocurre en el cerebro del artista cuando éste está creando. Se pueden identificar, aunque sea a grandes rasgos, los procesos que se desatan en nuestra mente cuando admiramos una obra de arte. Podemos preguntarnos si es posible encontrar en nuestras neuronas la huella de la genialidad.

Vigouroux en 1996, empieza por relacionar el arte con el lenguaje para buscar el camino que va de la percepción a la sensación estética, entrelazar la memoria con la emoción estética y analizar las estructuras de la creación artística.

Pero esto no quiere decir que se tengan todas las respuestas.

Si optamos por la alternativa que ve en la creatividad algo propio de unos pocos seres excepcionales, nos podemos encontrar en dificultades incluso para plantear que ésta sea un objeto de estudio legítimo para la Psicología. Pero con frecuencia, la consideración de la creatividad como un don excelso coincide con la intuición de que se trata de algo imposible de explicar, o por lo menos imposible de explicar en términos psicológicos.

Bastantes autores se han planteado que hay debajo de esa identificación de la creatividad con la locura. A menudo lo que descubrimos es una simple y burda simplificación.

Se han estudiado los procesos humanos creativos, desde la perspectiva de la psicología cognitiva, sobre todo por parte de los psicólogos contemporáneos, el número de los que se han dedicado a estudiar la creatividad, es muy grande comparado con los pocos que han hecho un verdadero aporte al tema (Gardner, 2011).

Las ideas claves las dieron el psicólogo Piaget, el lingüista Chomsky y el antropólogo Lévi-Strauss.

Ernst Cassirer, Susanne Langer, Nelson Goodman y Ernst Gombrich adoptaron un enfoque simbólico de las artes y suministraron muchas claves sobre cómo realizar un estudio psicológico del proceso artístico.

Ernst Gombrich aparece como un historiador del arte de primer nivel que siente que las respuestas a muchos enigmas históricos sobre el arte se encuentran en el estudio de la psicología humana (Gardner, 2011).

Es tan posible una Psicología del Arte como lo es en sí la Psicología como investigación de la conducta. Así, cada enfoque de los misterios de la creación artística encierra la promesa de arrojar luz sobre una posición levemente distinta del enigma total.

Pero la tarea de describir la actividad artística y la creatividad en sus manifestaciones más acabadas está reservada al futuro en gran medida. Es un nuevo campo de estudio.

“Sólo desde el Arte es posible el disfrute de la existencia” (Gardner, 2011).

Desgraciadamente el Arte es voz que clama en el desierto. A pesar de la divulgación de las obras artísticas, de las facilidades de desplazamiento de una ciudad a otra, etc., la inmensa mayoría de nuestros semejantes sigue ciego ante el mensaje de la obra artística.

El Arte es el reino de lo hermoso, en el sentido etimológico de este término. Gracias al Arte, el Universo se transforma. En cuanto artista, el hombre transforma el Universo. Todo artista comienza siendo el primer sorprendido de su obra.

En la Psicología del Arte, queremos reseñar la importancia del color y la importancia de la forma en relación con el pintor que nos ocupa. El color se impone en la baja edad media como un lenguaje más. Sin embargo es en el XVIII cuando resucita el reino del color, que poco a poco va desplazando al tenebrismo caravaggiano (Álvarez, 1974).

La invasión del color hay que atribuirla no sólo a los impresionistas, sino sobre todo al postimpresionismo, en el sentido más general de la palabra, en el cronológico (Gualdoni, 2008). El descubrimiento del color es también un descubrimiento de la química y no sólo del Arte. El pintor impresionista se aprovechará de un avance tecnológico en la química de los pigmentos y de sus aglutinantes y emulgentes. El color tiene, además, un significado espacial.

En la percepción estética intervienen múltiples factores que se entrelazan, sumándose o interfiriéndose como ondas sonoras o dos rayos de luz.

La forma adquiere una importancia primordial en la Psicología del Arte.

A partir del XIX, surge en el arte occidental un fenómeno de mimético con respecto al oriental: gracias a Gauguin y a los pintores nabis en general, el eje de simetría deja de ser vertical y horizontal para convertirse en diagonal.

La diagonal de la pintura japonesa divide al cuadro en dos mitades, que para una mentalidad occidental son asimétricas, puesto que en una de ellas se concentran prácticamente todas las masas, mientras que en la otra reina el vacío más o menos absoluto. Ahora bien, desde el punto de vista de la filosofía Zen, el vacío tiene el mismo valor que la realidad (Álvarez, 1974).

El mundo del artista, oriental u occidental, es un mundo sin fronteras, libre como los espacios siderales. Es el mundo de la libertad.

De aquí la extravagancia en la vida de los artistas. El artista no suele, acomodarse a ningún horario impuesto por los demás, se autoprograma y se autodisciplina de una manera rígida. Tampoco suele estar a gusto en un país o en una ciudad. De ahí los atributos de bohemio, indisciplinado, extravagante y hasta licencioso y perezoso.

Pero aun dentro del campo de la personalidad creadora hay que señalar que, por el contrario, un exceso de “indisciplina” puede deteriorar el rendimiento. Éste ha sido el caso de Toulouse-Lautrec, Modigliani, Utrillo (Álvarez, 1974).

Según este mismo autor, la psicología de los procesos creadores se divide en las siguientes ramas o corrientes:

1º- La corriente fenomenológica

2º- La corriente psicométrica y factorialista

3º- Se asimila la conducta inteligente a la conducta creadora y se relaciona inteligencia y capacidad creadora.

4º- La corriente psicopedagógica

5º- La corriente histórica y biográfica

Por otro lado, las cuatro fases, a efectos didácticos, descubiertas por Wallas y que pueden aplicarse al proceso creador, son las siguientes:

- Fase de la preparación
- Fase de incubación
- Fase de iluminación
- Fase de verificación

Todas estas etapas se encadenan de una manera tan inexplicable que cuando queremos realizar un corte en la mente de un pintor que está cumpliendo su quehacer pictórico, a duras penas encontramos algo que pueda ser percibido por el consciente del artista: es la mano del pintor la que queda iluminada directamente sin casi pasar por la imagen creada por el cerebro (Álvarez, 1974).

El genio en cualquier rama del arte, nace como un producto único dentro del árbol genealógico en el que todo lo más podemos encontrar a nivel de padre o de tío un hombre que profesaba, en un rango mediocre o todo lo más destacado con respecto al promedio, la misma vocación artística o científica de la personalidad genial que estamos considerando (Álvarez, 1974).

Genio y locura: es obvio que el artista suele llevar un ritmo de vida que diverge del de sus semejantes.

El artista es más sensible que el resto de los mortales. Más sensible quiere decir más sentimental, más abierto a las vibraciones de su psique, a los cambios de matiz en su estado de ánimo. El artista vibra ante cosas que dejan indiferente a otras personas (Massó, 2009).

Esto se debe a que el acto creador supone también una educación sentimental, como diría Benjamín Constant. Por eso, el artista se nos presenta como más veleidoso, más impresionable, más apasionado que los demás.

Su vida afectiva es mucho más rica que la del hombre vulgar, aunque éste, por su parte, tenga arrebatos emocionales que nunca cristalizan en obras de arte. Por eso, cualquier situación frustrante, neurotiza al artista con más facilidad que al hombre vulgar.

Por último, viviendo el arte como situación límite, consideramos que las características del objeto artístico son contradictorias. Por un lado el arte es inquietante, por otro lado es tranquilizante y por otro es fuente de melancolía. Cuando nosotros contemplamos una obra de arte, o simplemente un hermoso paisaje, nos sentimos, a la larga, melancólicos.

Estas tres características fundamentales de la obra artística, condicionan una cuarta, que es como la moraleja de este análisis fenomenológico del ente estético, el arte es “psicopompo y psicagogo” porque es un aliciente para la autenticidad, para “el ser en sí”, para huir de la dimensión del “estar arrojado en las cosas”, promovida por la Sorge, la preocupación (Álvarez, 1974).

II - METODOLOGÍA

Sin preocupación, sin sospechas,
Tus ojos se entregan a lo que ven:
Son vistos porque ellos miran.

Paul Éluard (1895-1952)

1.- Metodología Cualitativa

La metodología nos permite conocer las actividades y las estrategias diseñadas por el investigador para validar las hipótesis de partida; para describir el cómo.

En principio, realizaremos una diferenciación entre los conceptos de metodología cuantitativa y metodología cualitativa. El trabajo que ahora se presenta es de carácter cualitativo, descriptivo y documental. Esta tesis obedece a una investigación cualitativa que pretende entender y analizar un problema social. Aborda fenómenos que no son explicados con números, sino que son analizados como complejos sistemas interrelacionados desde el punto de vista humano que utiliza la descripción de los hechos en la generación de conocimiento y permite así entender los fenómenos del mundo.

La metodología cualitativa no es nueva y muy al contrario de lo que se piense, sus estudios no dejan de ser menos importantes, rigurosos o definitivos que la metodología cuantitativa. Sin embargo se debe admitir que durante años, este tipo de investigación fue relegada de los más altos estatus académicos por los métodos cuantitativos.

Surge pues, la metodología cualitativa como elemento para potenciar la investigación en diversas áreas del conocimiento y se refiere a un estilo o modo de investigar los fenómenos sociales. El foco o centro de interés es lo humano, lo interior, lo específico, lo local, lo subjetivo y la tarea fundamental es observar, descubrir, interpretar y comprender (López, Blanco, Scandroglio y Rasakin, 2010).

Estaba claro que en esta tesis debíamos trabajar en un estudio de este tipo, con arreglo a la metodología cualitativa, encaminado a comprender las acciones humanas y sus productos, preocupándonos por el ser humano y su ambiente y toda su complejidad pero, también tenemos que reconocer, que la marginación del abordaje cualitativo en el contexto académico, muchas veces lo vivimos como una

limitación que puede reflejar, más una posición de desconocimiento que un posicionamiento consciente sobre los fundamentos de la actividad científica.

Es evidente que las dos posiciones, estrategias cualitativas y estrategias cuantitativas, se han venido proyectando desde tiempos inmemoriales, prácticamente en todos los dominios culturales, pero donde los debates han sido más intensos quizá ha sido en la Psicología.

La Psicología, en cierta medida, ha hipotecado buena parte de su autoestima como disciplina, a la posibilidad de verse y vivirse como una ciencia, cuyos conocimientos derivan de procesos de elaboración formal de fenómenos observables y sobre todo cuantificables, y medibles.

Como dice López et al (2010) “Esta obsesión con garantizar nuestro estatuto de ciencia nos ha llevado a exagerar en cierto modo nuestras estrategias de defensa frente a la irracionalidad, el subjetivismo, la palabrería o la superstición, y esta tendencia ha convertido a la Psicología en una ciencia acomplejada y por tanto normativamente hipertrofiada y algo metodolatra”.

El desprestigio relativo, en cierta medida, de las prácticas cualitativas en Psicología tiene mucho que ver con esta posición de exceso de celo, llevando en muchas ocasiones a un uso arbitrario, de adorno, o rebuscado de los números, dando a entender que la sola presencia en un informe de investigación de dichos números fuera una garantía de buen hacer, de rigor, credibilidad y calidad, cuando no siempre es así.

Nuestro planteamiento es que no son estrategias metodológicas opuestas. En realidad, son prácticas compatibles que se complementan, ya que la radicalización en una u otra dirección impide ver muchas veces que entre los extremos hay una serie de situaciones o acontecimientos que debemos responder con soluciones estratégicas articuladas en torno a procedimientos o técnicas de distinta naturaleza y que se centrarán en función a la lógica de los problemas.

Así pues, tanto las prácticas cualitativas como las cuantitativas plantearían recursos estratégicos con propósitos distintos, pero en el mismo plano (Ortí,

1991). En la investigación cualitativa, tanto la recogida como el análisis de datos irían juntos, se desarrollan en el mismo momento. El proceso es interactivo, exigiendo muchas veces, volver sobre los datos, analizarlos y replantear el proceso.

Con el fin de conocer más acerca de la metodología cualitativa y, buscando referentes importantes en nuestro país, hemos revisado bibliografía de autores como Jesús Ibáñez, Alfonso Ortí, Fernando Conde, Francisco Peña, Anselmo Peinado y Luis Enrique Alonso, intentando con ello, proveernos de líneas que puedan ser utilizadas como guía en este trabajo.

En palabras de Ibáñez (1986), las llamadas tecnologías cualitativas investigan el sentido producido (los hechos). La metodología cualitativa es una forma de acercarse al conocimiento de la realidad social. Estudia el sentido y la significación de las representaciones sociales, por tanto también sirve para investigar la salud y la enfermedad.

De cualquier manera ambas metodologías son necesarias, pero ni con ambas juntas se llega al conocimiento de la totalidad de la realidad. Sólo nos acercamos a la realidad en investigación, nunca estaremos en posesión de la verdad, de su conocimiento absoluto, aunque utilicemos la teoría, la práctica, el pensamiento, la reflexión, la ciencia.

En nuestro caso, en el diseño de la investigación, la metodología cualitativa nos posibilita una aproximación sistemática a la perspectiva del sujeto de estudio a la vez que nos ofrece la posibilidad de alcanzar una visión del proceso, ofreciéndonos herramientas para recoger de forma retrospectiva, información sobre el modo en que se han ido desarrollando determinados hechos a lo largo de la vida del objeto de estudio.

Seguimos un diseño bibliográfico pero ¿lo podríamos considerar un estudio de casos? Es un estudio monográfico con sustento en los procesos de recogida de información, organización, análisis reflexivo de la misma,

interpretación y síntesis de referencias. El esfuerzo se ha centrado en el análisis, organización y síntesis del material.

No obstante, una vez revisada la documentación señalada, descubrimos la imposibilidad de llevar a la práctica las técnicas concretas por ellos utilizadas, ya que se centran fundamentalmente en técnicas de grupos de discusión, entrevista en profundidad etc que no son apropiadas para el acercamiento de la figura que interesa a esta investigación.

Seguimos revisando sobre metodología cualitativa y coincidimos con Castro y Nogueira (2001) cuando nos indica que “actualmente la noción de método se aproxima a la de protocolo de investigación. Lo que se valora hoy con especial énfasis es la exposición detallada del procedimiento a seguir y de su fundamentación, por encima de su adecuación a una norma estandarizada.

La investigación cualitativa no posee un sistema metodológico y técnico suficientemente cerrado y consensado que pueda presentarse como estándar de control de calidad metodológica y que unifique en lo posible la praxis investigadora. Esta situación es el resultado de un conjunto de factores, algunos constituyen límites a la institucionalización metodológica a la vez que expresan su especificidad”.

Teniendo en cuenta este posicionamiento, pasamos a detallar nuestro proceder a través de los apartados siguientes: Definición del problema, Estructura de trabajo, Fuentes, Objetivos y Procedimiento.

2.- Definición del problema

Esta parte de la investigación es fundamental y clave para acotar el problema a estudiar. Definir un problema equivale a seleccionar un caso, evento, comportamiento o bien una situación y delimitar el contexto donde se decide investigar, intentando definir el problema en ese contexto, lo más cercano a la realidad.

En nuestro caso supone recorrer la vida y obra de Toulouse-Lautrec y observar la relación de estas con el alcohol.

3.- Estructura de Trabajo

Tras nutrirnos de aquellos que consideramos autores de renombre y sus teorías, retomamos sus planteamientos para hacer nuestra propia guía de trabajo y el esquema que se seguiría a lo largo de estos años.

Así, pasamos a describir los pasos concretos seguidos:

1-En principio, la relación existente entre los dos campos que se unen en este trabajo se despertó cuando, realizando la Licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad de Zaragoza, el Profesor Gonzalo Borrás, nos daba Historia del Arte. Sus reflexiones, análisis, descripciones y observaciones, crearon en mí un verdadero dilema a la hora de elegir la especialidad, tras los tres años de comunes, a la que dedicar los mejores años de la vida profesional. Elegí Psicología pero cuando llegó por fin la ocasión de plantearme realizar esta tesis, decidí unir ambas disciplinas: Arte y Psicología.

Tras una situación laboral determinada y trabajando con pacientes alcohólicos, me planteé una serie de retos o mejor, metas, entre las que se encontraban -sí, a estas alturas-, la elaboración de una investigación rigurosa, que por un lado siguiera uniéndome con el campo del alcoholismo, y por otro compartiera en ella mis dos áreas formativas y profesionales preferidas como son las drogodependencias y el arte, y fuese además un homenaje a los enfermos alcohólicos rehabilitados pero a la vez, no me supusiese más sufrimiento personal.

Fue muy difícil decidirme, por escultura, por arquitectura o pintura. Era excesivo y demasiado general, incluso eligiendo una parte. Así, me quedé con alcohol-pintura tras varias conversaciones con la Directora de esta tesis, así como con Constanza Alarcón, a la que considero mi maestra en este campo.

2-Ahora surgía otra complicación: había que ir seleccionando, o mejor eliminando, dentro del campo de la pintura, los artistas de los diferentes siglos que sin ninguna duda fueran aceptados como dependientes del alcohol y a la vez, su vida, su obra, su estilo artístico “me dijeran algo” y por otro lado no se hubiesen estudiado desde el punto de vista de un profesional de la Psicología.

En principio, me hubiese gustado realizarla sobre un pintor español, pero tanto su vida como su obra debían reunir dos cualidades: la primera, que no me llevara a la batalla de dar a conocer y tener que convencer de que dicho pintor había tenido problemas con el alcohol, por la posibilidad de ser rechazada esta verdad, muchas veces silenciada por la fama. Normalmente se omite, o en todo caso se niega, la relación con cualquier dependencia cuando el estatus familiar, artístico o económico del artista es alto. Y la segunda cualidad es que su obra fuera viva, verdadera y real, en definitiva, que me apasionara.

Comprobé, revisando documentación, cómo en un artista reconocido, famoso y “nuestro”, quiero decir de nuestro país, era muy difícil aceptar y sobre todo reconocer, sin marginarlo ni empequeñecerlo, su relación con el alcohol. Era mucho más fácil ver reflejado en diferentes publicaciones, la relación del arte con la salud mental general y con la psicosis en particular, que su relación con nuestra droga nacional, el alcohol. Diferentes autores y biógrafos no ponen ningún reparo en aceptar problemas mentales en genios de la literatura, narrativa, pintura, cine (Ortiz y Piqueras, 1995), tanto directores como actrices o actores, en general en todas las ramas del arte. Pero se sigue sin hablar a las claras cuando la relación es de dependencia con el alcohol, incluso hoy día. No encontré estudios que relacionaran solamente alcohol y pintura sin otros consumos.

De entre los pintores españoles nadie ponía en duda la relación del pintor José Gutiérrez Solana (1886-1945) con el alcohol y sin embargo, su obra yo la vivía oscura y triste y su pintura feista y tenebrosa. Tras comentar con Constanza Alarcón y con el Doctor Freixa esta situación y pensando en pintores de los que no se jugara con la duda de su dependencia por ser grandes maestros, ni su obra fuese triste de temas o de colorido, es como fui a parar a “mi amigo” Henri de Toulouse-Lautrec, porque si viviese seguramente sería mi amigo, entre otras razones por ser alcohólico. Centramos pues así el campo de estudio.

Además, este artista tenía un Museo en Albi donde se recoge mucha de su obra, en el sur de Francia, zona vitivinícola como la nuestra y con unas pautas de consumo similares a las nuestras. Por otro lado, tanto los dibujos, carteles, como su pintura, siempre me habían impresionado por su fuerza, colorido y temas tratados. Hoy, la obra de Toulouse-Lautrec me produce admiración, pero también angustia y tristeza al pensar en la persona. Puede gustar o no, pero a nadie deja

indiferente. Personalmente, me despertó sentimientos contradictorios, detrás de una técnica perfecta, casi siempre en sus obras se asomaba soledad, amargura y tristeza. Eso que ningún otro autor me transmitía, hizo ejercer un efecto imán hacia la persona y hacia su obra y me llevó hacia él.

Así decidí, hace ya mucho tiempo, estudiarlo y analizarlo desde el punto de vista de una psicóloga. Utilizando la formación y la experiencia acumuladas en el campo de la psicología clínica y de las drogodependencias, el trabajo en diferentes recursos y con distintos tipos de usuarios, inicié esta andadura elaborando lo que sería la tesis doctoral con el compromiso además, de hacer justicia con esta persona especial, Henri de Toulouse-Lautrec.

3-A partir de este momento, comencé a recoger toda la documentación a mi alcance en diferentes revistas especializadas y libros en castellano, tanto en bibliotecas como en librerías, comprando todo lo que encontraba sobre Toulouse-Lautrec. Mucho era de divulgación y sus cuadros se repetían, encontrando dificultad en localizar un catálogo completo de su obra.

La lectura de este primer material, me llevó a comprobar la carencia de estudios sobre alcohol y Toulouse-Lautrec. Esto fue lo que finalmente dirigió mis pasos hacia esta investigación.

4-Primera visita al Museo Toulouse-Lautrec en Albi en el verano de 2004. Si necesitaba acercarme a la obra del autor, debía ir donde estaba concentrada la mayor parte de su obra conocida.

El edificio mantenía la estructura de Casa de los Obispos, con grandes chimeneas en las Salas, muros muy anchos, mosaicos originales en el suelo, etc, contrastando la vida de los antiguos moradores con la vida bohemia y libertina, reflejada en los cuadros de muchas de las mujeres de Toulouse-Lautrec. Se había iniciado la rehabilitación del lugar pero no la del Museo, guardando el sabor de mansión antigua. Compré mis primeras publicaciones en francés: adquirí materiales tanto de tipo biográfico como reproducciones de láminas.

De cada documento, libro o publicación elaboramos una ficha, escrita a mano, con los datos fundamentales, en los que se incluían los datos correspondientes a la reseña bibliográfica, además de las anotaciones de

valoraciones personales que podrían ser utilizadas posteriormente. Además, cada una de estas fichas incluía resúmenes comentados de temas diversos que, más tarde se agruparían en carpetas monográficas.

Los temas trabajados y que dan nombre a las carpetas son:

- 1ª) Ajenjo
- 2ª) Alcoholismo en su vida
- 3ª) Alcohol-pintura
- 4ª) Amistades: Amigos y amigas
- 5ª) Bebidas alcohólicas
- 6ª) Bibliografía
- 7ª) Cabarets
- 8ª) Colores
- 9ª) Crono-vida
- 10ª) Enfermedades
- 11ª) Exposiciones
- 12ª) Francia en esa época
- 13ª) Frases
- 14ª) Historia Familiar
- 15ª) Ilustraciones
- 16ª) Impresionismo
- 17ª) Influencia en otros
- 18ª) Influencia de otros
- 19ª) Madre
- 20ª) Montmartre
- 21ª) Mujeres
- 22ª) Mundo Privado
- 23ª) Museo Albi
- 24ª) Obra pintada
- 25ª) Obra gráfica: carteles
- 26ª) Padre
- 2ª) Rasgos personalidad
- 28ª) Pintura, características
- 29ª) Pintura francesa

30ª) Política en Francia S/ XIX

31ª) Retratos

32ª) Simbología

Más tarde pasé todo lo escrito a soporte informático, por ser mucho más rápida su revisión.

Dado que el trabajo se preveía largo en el tiempo y que debía compatibilizarlo con múltiples actividades, me vi impelida a buscar tiempos y espacios diversos para continuar con la tarea. Por eso, vacié nuevamente la información en soporte de papel, lo que me permitía transportar aquella parte en la que estuviese profundizando en cada momento y seguir escribiendo.

Esta documentación la dispuse en carpetas transparentes, para cada uno de los temas, que a su vez se reunían en archivadores de colores, verde, amarillo y rojo. En el verde, lo relacionado con su vida, en el amarillo, lo relacionado con el alcohol y en el rojo, todo sobre su obra. Siempre quedaba en un apartado diferente la bibliografía consultada.

5- Se consideraba imprescindible un acercamiento a otros trabajos de investigación sobre el pintor. Por este motivo, a través de la Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza, preguntamos y consultamos sobre las tesis relacionadas con Toulouse-Lautrec, tanto en España como en Francia. Encontramos una en la sección de Medicina, en la Biblioteca Universitaria de Montpellier. Ampliamos el campo de búsqueda a tesis de Psicología y Sociología sobre drogas y pintores, así como de pintura y Psiquiatría. Entonces, el Doctor Freixa me habló de una tesina elaborada en Farmacia de la Universidad de Barcelona sobre Santiago Rusiñol y dirigida por el profesor Sánchez Turet. La conseguimos buscando y contactando con la autora, farmacéutica en Barcelona (Pascual, 1981).

6- Como el resultado de las pesquisas no lograba satisfacernos, ya que las investigaciones se centraban fundamentalmente en el plano de la psicosis, del uso de la morfina o de otros aspectos que no correspondían a la relación entre el alcohol y la pintura, extendimos, en un momento posterior, la revisión de materiales y tesis de arte recientes, o bien de un artista, o bien de obra comentada,

como por ejemplo aquello que hubiera sobre retratos. Y a través de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, consultamos tesis doctorales con el catálogo por autores, tesis y universidades. Especialmente interesante nos resultó la tesis, *Análisis documental de contenido de la imagen artística: Fundamentos y aplicación a la producción retratística de Francisco de Goya* de Agustín Lacruz M. C. de la Universidad de Zaragoza. (Agustín, 2004). De dicha autora tomamos los parámetros recogidos en el análisis del significado de la imagen y que se organizan en tres planos: Descripción, Identificación e Interpretación, para cada una de las obras de Toulouse-Lautrec donde explícitamente estuviesen presentes las bebidas alcohólicas de una u otra forma y que se muestran en la segunda parte de nuestra investigación.

7- Debido a que la investigación recorrería diversos aspectos de la obra y vida de Toulouse-Lautrec se consideró necesario indagar sobre las enfermedades que Henri Toulouse-Lautrec había sufrido, como la sífilis y la conocida como picnodisostosis por lo que, guiados por Constanza Alarcón y el Doctor Berenguer acudimos a la Biblioteca del Doctor Laporte del Hospital de San Pablo de Barcelona para consultar documentaciones, algunas en depósito, y en soporte digital fundamentalmente.

8- Año 2002, durante un viaje a Colombia, sabía que en el Museo Botero de Bogotá había una obra de Toulouse-Lautrec (“Bebedora de ajeno de Grenelle”) y la conocimos.

9- Para complementar información bibliográfica se adquirieron, a través de diversos portales de internet publicaciones difíciles de encontrar, fundamentalmente en francés y alguna en inglés. También se usó la red para consultas de información y visualización de imágenes de la obra.

10- En el afán por conseguir toda la documentación relacionada con el tema, solicitamos la compra de fotocopias de alguna publicación, cuyo ejemplar único lo guarda y custodia la Biblioteca Nacional de Francia, como por ejemplo lo escrito por Joyant en 1926.

11- Quedaba incompleto, sólo textos e imágenes, pero poco conocíamos de los espacios por donde nuestro artista se había movido en París. En el otoño de 2008, realizamos un viaje a dicha ciudad, donde conocimos las casas donde había vivido y tenido los talleres, visitamos los Museos d'Orsay y Louvre, el Moulin de la Galette y el Moulin Rouge, así como calles y callejuelas de su querido Montmartre. También aprovechamos para buscar y comprar libros sobre Toulouse-Lautrec en librerías y mercadillos y también comprar revistas en el Mercado de las Pulgas.

12-En el Museu Picasso de Barcelona visitamos la exposición temporal sobre Imatges secretes, Picasso i l'estampa eròtica japonesa en 2009. En ella encontramos referencias a nuestro pintor, sobre grabados eróticos japoneses que habían pertenecido a Toulouse-Lautrec y que conocemos a través de un conjunto de veinte fotografías inscritas en la reserva de la Biblioteca Nacional de Francia con el epígrafe: Estampes japonaises erotiques ayant appartenu de Toulouse-Lautrec. Destacan entre ellas, las fotos de dibujos que representan escenas eróticas principalmente entre mujeres y animales, como por ejemplo una versión de la estampa de Hokusai.

13-El Museo Provincial de Zaragoza tiene en depósito objetos orientales y abundante documentación sobre el arte erótico japonés de la Colección donada por el profesor Federico Torralba. Fue estudiada y analizada a fin de conocer la influencia ejercida en la pintura de Toulouse-Lautrec.

14-Compramos a través de FNAC Zaragoza, varias de las publicaciones de la directora del Museo Toulouse-Lautrec de Albi, Danièle Devynck, sobre Toulouse-Lautrec y sobre el Museo, considerándola, persona experta en todo lo relacionado con nuestro pintor.

15-Con toda la documentación posible y las visitas a los museos, fuimos seleccionando las obras de Toulouse-Lautrec a comentar, en las que estaba presente explícitamente el alcohol, fotografiando y escaneando todas las representaciones que se nos presentaban con el fin de seleccionar la que fuese más fiel a la obra original. Así mismo elaboramos una pequeña ficha sobre título, fecha realización, medidas, propiedad de, localización, catalogaciones e inscripciones si se contemplaba, de cada una de las obras elegidas.

16-A continuación seleccionamos abundante bibliografía sobre alcohol y alcoholismo y sobre Psicología del Arte. También sobre revistas especializadas como Adicciones y la valenciana Revista Española de Drogodependencias (RED), Fons Informatiu, Infocop, Jano, British Journal of Addiction, Psychologie Médica, Revista de Trabajo Social, Drug Alcohol Abuse, Addictive Behaviors, Comunidad y Drogas, Revue d'Alcoolisme, Psiquiatría y Psicología Médica, Papeles del Psicólogo, Alcohol, Alcool ou Santé, Psicothema, Alcohol and Alcoholism, Journal of Studies on Alcohol, Alcohol Research and Health, L'alcoolisme, Gaceta Sanitaria, Atención Primaria, Jano, New England Journal of Medicine, Información Psicológica, Revista de Metodología de Ciencias Sociales, Drug and Alcohol-Dependence, Alcohol Clinical and Experimental Research, Journal of Psychiatry & Neuroscience, Psychological Bulletin, Journal of Studies on Alcohol, British Medical Journal, Psychological Medicine, British Journal of Psychiatry Neuropsychologia, Revista Española Salud Pública, Medicina Clínica y Trastornos Adictivos, entre otras.

17- Tras leer, analizar y valorar la información recogida, se inicia la reflexión y posterior redacción de la tesis, según el procedimiento posteriormente descrito.

18-Por último en agosto de este año 2011, visitamos la casa natal de Albi y el Château du Bosc donde se crió nuestro pintor. Así mismo el Château de Malromé, cerca de Burdeos, donde falleció y su tumba en el cementerio de Verdélais en la Gironde francesa. De nuevo visitamos el Museo Toulouse-Lautrec de Albi, aun en rehabilitación, con menos obra expuesta pero convertido en un museo moderno.

19- A lo largo de todo el tiempo que ha llevado la redacción de este trabajo, hemos asistido y disfrutado de Exposiciones bien sobre nuestro pintor, o bien de su época, como por ejemplo sobre los Impresionistas en la Fundación Mapfre de Madrid, sobre Degas en el Thyssen-Bornemisza, Carteles en la Fundación March (2005), Originales de Toulouse-Lautrec Ilustrador propiedad de la Residencia de Artistas de Jaulín en Zaragoza (2007), la exposición titulada "Mirar y ser visto" en la Fundación Mapfre, de Fotografía sobre París del XIX también en la Fundación Mapfre y la última este diciembre de 2011, sobre Delacroix en Caixa Fórum de Madrid. Así mismo hemos ido reuniendo más

documentación continuamente, aprovechando Ferias del Libro en diferentes ciudades españolas, librerías de viejo y mercadillos y realizado multitud de fotografías.

4.- Fuentes

A efectos prácticos presentamos, en una pincelada, los diferentes bloques estudiados y analizados, por orden cronológico, de distintos documentos y estudios que nos dan información sobre nuestro pintor, tanto a través de escritos de sus propios amigos contemporáneos, investigaciones posteriores así como de las distintas publicaciones de arte localizadas en el mercado entre otros.

Fuentes textuales:

Entre ellas mencionamos Obras de referencia, fuentes informativas primarias y fuentes informativas secundarias.

Fuentes de referencia:

Aquí englobamos los diccionarios, cronologías y enciclopedias revisadas.

Fuentes de información primarias:

Serían las monografías, publicaciones periódicas, tesis, conferencias etc realizadas sobre nuestro autor.

Destacamos la única investigación localizada sobre Toulouse-Lautrec presentada como tesis doctoral de Medicina por Devoisins P. de 72 páginas. Es un estudio clínico donde nos da a conocer al pintor desde un punto de vista

biologista, sus enfermedades, sus anomalías óseas y su muerte, hablando de forma clara de su dependencia al alcohol sumada a la sífilis. “Un determinismo psiquiátrico no puede explicarnos el alcoholismo de Toulouse-Lautrec, y sí un determinismo psicológico parece haber provocado, condicionado y favorecido el etilismo de Toulouse-Lautrec” (Devoisins, 1958).

Igualmente merecen destacarse las conferencias de Danièle Devynck, directora del Museo de Albi, como conferenciante inaugural en diferentes exposiciones sobre parte de la obra de nuestro pintor (Devynck, 2005).

También entre las Fuentes de su época, recogemos algunas de las monografías escritas por personas que fueron amigos del artista o bien compartieron ratos de la vida con él y que nos dan información sobre su experiencia y obras, y de los que entresacamos los siguientes:

.- La publicación de Maurice Joyant, titulada “M. Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901”, por ser su autor, amigo y compañero de escuela de Toulouse-Lautrec, y más tarde, incluso fue albacea testamentario artístico tras la muerte de Henri. Un personaje importante en la vida de Henri.

M. Joyant fue crítico de arte y director de la Galería Boussod et Valadon, desde donde potenció y ayudó a diversos pintores de la época pero sin embargo, en la biografía señalada y la más documentada, no recoge toda la obra de nuestro pintor (Joyant, 1926).

.- Diferente es el libro de Tadée Natanson, (1992), titulado “Un Henri de Toulouse-Lautrec”. Fue un importante coleccionista de pintura impresionista, periodista y a la vez, empresario. Reconoció inmediatamente en Toulouse-Lautrec la marca del genio. Lo quería mucho y para él contaba entre los “espíritus más finos” de su generación. Eran unos jóvenes „viva la virgen“ que les gustaba quemar sus vidas en los placeres y excesos de todas clases. Esta publicación es una descripción casi poética cargada de una profunda admiración, cariño y respeto, e intercala frecuentemente caricaturas del pintor, con muy pocos trazos. Minimizando el problema de su amigo nos dice: “La laminaria es el origen de su

alcoholismo”, “El apetito de dibujar o de pintar no es más que una parte del apetito más general de mirar”

.- Renard J. autor de Diario 1887-1910, muestra cómo a través de la prosa narrativa, fundamentalmente de forma fragmentaria en diarios y revistas, fue transcribiendo lo vivido y muy pronto se convertiría en uno de los escritores más leídos y respetados de su tiempo. Así, buscando la profundidad más transparente y a la vez más sobria, nos ofrece un realismo con unas frases, casi versos, cargadas de imágenes leves e intensas, como un poema japonés. En dos días concretos, 26 de noviembre de 1894 y 19 de febrero de 1895, nos habla exclusivamente de Toulouse-Lautrec en el largo monólogo consigo mismo que es este Diario (Renard, 2009).

Como Fuentes de Arte encontramos mucho publicado, pero muchos de esos libros son de divulgación. Por ejemplo: el de la Editorial Gustavo Gili que, aunque breve, recoge dibujos de los años felices y alude a las amarguras de la vida de Toulouse-Lautrec (Gili, 1971).

Podemos considerar también divulgación el libro de Cogniat (1966) incluyendo, además de apuntes y dibujos, las pinturas más conocidas donde a veces el propio color es un dibujo y resalta la originalidad de su propia visión, ajena a los impresionistas considerados como revolucionarios.

Estas informaciones y publicaciones se reiteran a lo largo del tiempo en editoriales asequibles al público y donde, cada vez más, introducen información sobre su vida, mitos y leyendas que ayudan a conocerlo y a la vez, a estigmatizarlo como persona.

De mayor riqueza en cuanto a los comentarios artísticos, encontramos las publicaciones de Danièle Devynck, (Devynck, 1990a, 1990b, 1992, 1999, 2001, 2003, 2005, 2011) actualmente directora del Museo de Albi, bien como autora individual o como autora en publicaciones en colectivo.

Fuentes de información secundarias

Recogería bibliografía general, catálogos de bibliotecas, catálogos colectivos, etc y base de datos.

Sobresalen los catálogos de las diferentes exposiciones donde la obra de Toulouse-Lautrec ha sido expuesta, ya sea en solitario o con otros autores (Ollero y De Luca, 1991; Fundación March, 2005; Mapfre Fundación, 2009) entre otros.

Fuentes audiovisuales

Escuchamos y analizamos vídeos como La Gran Galería Toulouse-Lautrec (1993), películas como Moulin Rouge de John Huston (1953), así como los contenidos de los programas Tarasca de TV3, muchos de ellos de arte. Igualmente visualizamos y analizamos diferentes anuncios de publicidad sobre las bebidas alcohólicas recogidos de diferentes publicaciones y más concretamente los realizados sobre el coñac y la absenta (Reyzabal, 1996).

Así mismo atendimos diferentes conferencias sobre Toulouse-Lautrec, como por ejemplo la impartida por la Directora del Museo de Albi, en la inauguración de la exposición Figuras de la Francia Moderna, de Ingres a Toulouse-Lautrec.

5.- Objetivos

Partimos de las directrices de Cristina Pérez Andrés (2002), en las que nos indica que en la metodología cualitativa “no se precisa guiones de preguntas o unidades de sentido prefijados, lo que interesa no es buscar las preguntas sino encontrarlas”.

Así pues, teniendo en cuenta lo expresado anteriormente y que Toulouse-Lautrec ha sido estudiado escasamente desde la Psicología Clínica, algunos de nuestros objetivos serían:

1. Recorrer los acontecimientos cotidianos y excepcionales de la vida de Henri Toulouse-Lautrec para describir la instauración y desarrollo de la dependencia alcohólica.
2. Describir el proceso de la dependencia alcohólica de Toulouse-Lautrec a través de las diferentes fuentes consultadas.
3. Etiquetar el tipo de alcoholismo que presenta Henri de Toulouse-Lautrec según las tipologías étlicas o “modos de beber” más arraigados.
4. Reflexionar acerca del lugar que ocupaba el alcoholismo en del siglo XIX en Francia frente a otras enfermedades derivadas como este, de hábitos de vida no saludables.
5. Conocer los tratamientos más frecuentes de la época para las personas con dependencia al alcohol.
6. Confrontar la información existente en la bibliografía consultada y la correspondencia publicada acerca de aquellos hechos más relevantes de la vida y obra de Toulouse Lautrec.
7. Analizar las distintas fuentes de referencia en las que aparecen datos acerca de la madre del pintor, con el fin de conocer el tipo de vínculo existente entre ambos y la influencia del mismo en la conducta de Henri.

8. Profundizar en la figura del padre y en la relación paterno-filial, utilizando para ello las fuentes bibliográficas y gráficas de referencia.
9. Examinar la correspondencia publicada de Henri de Toulouse-Lautrec para conocer rasgos de su personalidad que nos permitan un acercamiento más profundo.
10. Documentar la influencia recibida y proyectada hacia otros artistas.
11. Comprobar si las peculiaridades físicas del pintor se plasman en sus cuadros de forma recurrente.
12. Observar y analizar la obra pictórica de Toulouse-Lautrec con el fin de descubrir cual o cuáles son los motivos principales y constantes de la misma.
13. Estudiar los contenidos de la obra pictórica con el fin de averiguar si el pintor trata algún tema social de forma especial
14. Registrar y enumerar las obras en las que se hace presente de forma explícita la bebida alcohólica de entre el total de las obras que nosotros hemos conocido.

6.- Procedimiento

6.1 -Introducción

Los primeros pasos nos llevaron a una anamnesis “aproximada”, describiendo el pasado de Henri de Toulouse-Lautrec a través de los documentos que dejaron sus amigos, fundamentalmente Gauzi y Joyant, sus biógrafos y otros autores y también de información referida por su madre, que le sobrevivió más de 20 años y también a través de sus obras.

Desde la muerte de Toulouse-Lautrec, se han escrito muchas informaciones, a veces contradictorias, anécdotas, curiosidades y también mitos. Nos ha costado conseguir las obras con comentarios emitidos por sus contemporáneos, pero consideramos que estas opiniones, libres de la presión de la fama, pueden aportar una luz más clara a este estudio.

En muchos casos, han sido publicaciones difíciles tanto de localizar como de conseguir pues existen pocos ejemplares editados, son ediciones muy antiguas y en algunos casos únicos en Bibliotecas y librerías francesas.

Igualmente, ha sido importante la visualización de diferentes fotografías de sus obras en diferentes exposiciones y Museos del mundo, pero sobre todo la visita realizada al Museo Toulouse-Lautrec en Albi en 2004 y la realizada en 2011, por recoger allí la mayoría de su obra.

En relación a este Museo Toulouse-Lautrec de Albi, me dirigí en enero de 2009, por correo electrónico a su Directora Madame Danièle Devynck, como persona experta en el tema, a fin de poder mantener correspondencia a propósito de la investigación. A continuación adjuntamos el contenido de mi solicitud así como de su carta-respuesta, como Conservadora Jefe del Museo y recibida en febrero de 2009.

Musée Toulouse-Lautrec
Palacio de la Berbie
Plaza St^a Cecilia
F-81000 Albi

A l'attention de Danièle Devynck, Directora del Museo

Tauste 27 janvier

2.009

Bonjour:

Je m'appelle Charo Carcas Castillo, je suis espagnole j'habite à C/ Zaragoza nº 51 , 50.660 Tauste (Zaragoza), e-mail: charoc@cop.es
Je vous écris puisque je voudrais établir une communication avec vous. J'ai une licenciatura en Psychologie et je suis spécialiste en Psychologie Clinique. Je préside aussi le Collège Professionnel de Psychologues d'Aragon.

En ce moment, je suis en train d'écrire ma thèse dont le sujet est "L'alcool parmi la vie et l'oeuvre de Toulouse-Lautrec", et j'espère la lire pendant cette année 2.009, dans la Faculté de Saragosse.

Je vais développer ma thèse d'après le point de vue psychobiographique, c'est à dire, comme s'il fut encore vivant et il serait devant moi.

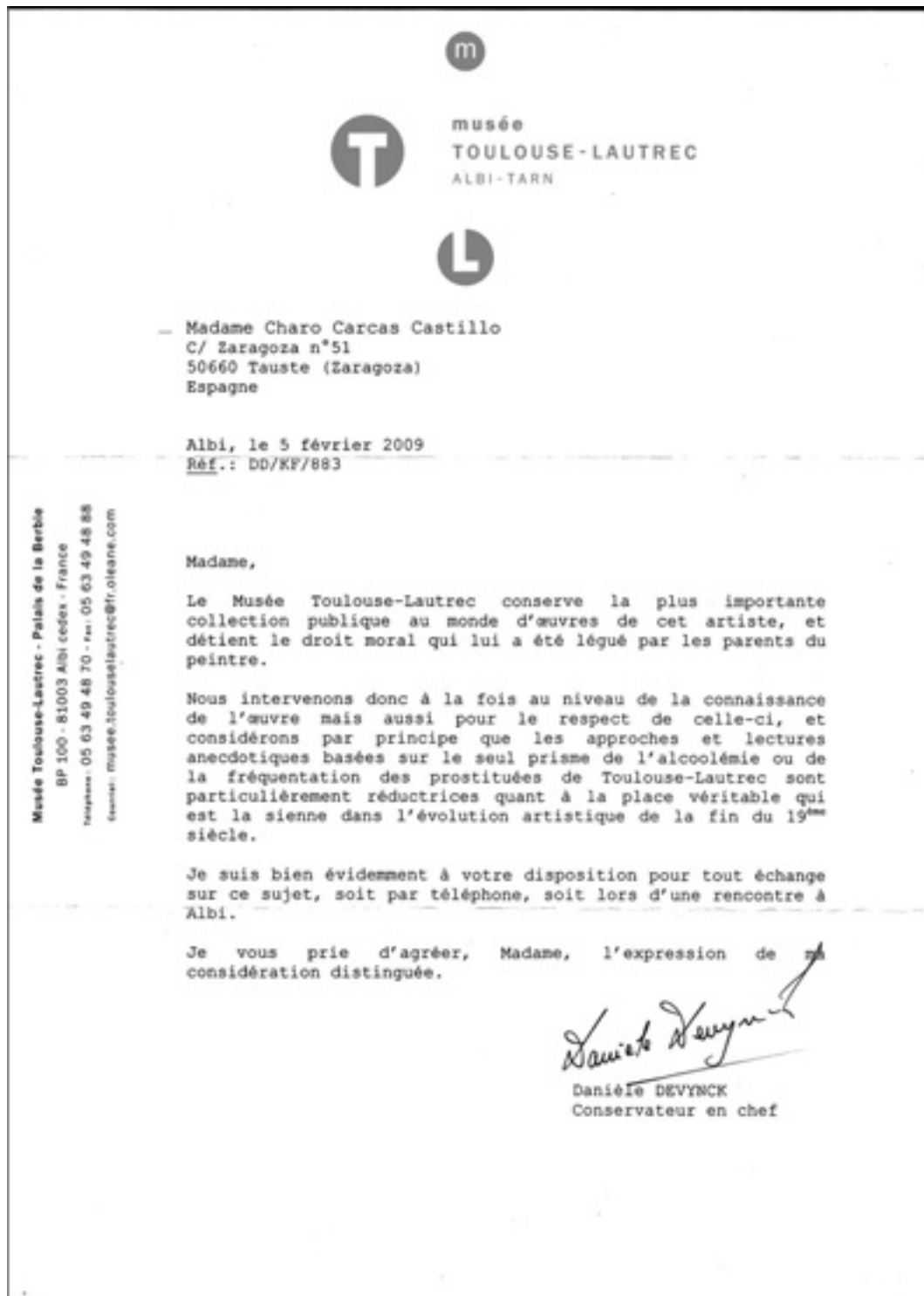
Je voudrais "faire justice" à ce génie si admirable à cause de son oeuvre et de sa personnalité.

Quand j'ai commencé à écrire ma thèse j'ai visité le musée que vous dirigez et je voudrais le visiter encore une autre fois avant de lire ma thèse.

Puisque c'est vous la personne que mieux connaît Toulouse-Lautrec, je serais très reconnaissante si on pourrait maintenir correspondance à propos de ce sujet.

En attendant vous connaître en personne, je vous prie d'agréer mes meilleurs sentiments.

**Carta a la directora del Museo Toulouse-Lautrec de Albi, Danièle Devynck,
Figura 8**



Respuesta de la directora del Museo Toulouse-Lautrec de Albi, Danièle Devynck, 2009
Figura 9

Agradeciendo la respuesta, y viendo cómo expresa D. Devynck, por principio, su consideración en relación a la alcoholemia de nuestro pintor, declinamos seguir con el planteamiento inicial de mantener correspondencia.

De toda la documentación consultada, me gustaría poner un poco en entredicho la veracidad que recogen algunas de estas referencias escritas señalando entre ellas, unas veces las anécdotas ocurridas en la vida de Toulouse-Lautrec o bien en última instancia solamente las leyendas y que muchas veces se han mantenido en el tiempo. La realidad es que nos encontramos de todo.

Algunas reflexiones acerca de esta realidad podrían ser las siguientes:

En primer lugar, Toulouse-Lautrec al formar parte de una familia noble, conservadora y llena de prejuicios es fácil que en ocasiones se enmarañasen y confundiesen las pistas.

En segundo lugar, por ser Toulouse-Lautrec un consumidor de importantes cantidades de alcohol, bien se niega o se minimiza su consumo, bien por ser una sociedad altamente tolerante con esta sustancia, o bien el alcohol apenas se nombra generalmente en otra clase de documentación, como por ejemplo su amigo Maurice Joyant, (1926), que pensamos, silencia episodios en la biografía del pintor. Tampoco se encuentran apenas referencias al consumo de alcohol y los problemas generados en la correspondencia recogida y publicada.

Y en tercer lugar, aunque nos separe solamente unos 110 años de su muerte, ha llegado hasta nosotros como pintor genial y magnífico cartelista.

Estas tres características hacen a veces difícil distinguir lo verdadero y lo falso.

Con mucha frecuencia, son las mentiras y sobre todo las más bellas, las que forman la leyenda y la historia de las personas, y lo lamentable muchas veces es que además la forjan mal.

El valor del testimonio, a veces, es tan dudoso como una moneda gastada, nos gusta saber, nos gusta conocer lo más posible de una persona famosa, de un

pintor, de un artista, y el escritor sabe que una vida, aunque esté cuidadosamente escrita, sólo constituye una ayuda limitada para el conocimiento de la vida y de la obra, la vida de los demás se nos aparece ante nuestros ojos como llena de magia, casi irreal, sin recoger apenas los vaivenes y sufrimientos de dicha vida, porque escribir también es un arte.

Recogiendo lo que nos indica Jean Bouret (1968), “el arte de la biografía es un arte burgués, sólo la clase burguesa siente curiosidad por la vida íntima de los artistas, de los poetas, que intuye diferente a la suya. La vida de Van Gogh, más que su arte, es lo que hizo ganarse la simpatía de las mayorías entre su muerte y su entrada en la gloria. Existe un cierto masoquismo del triunfador hacia el fracasado y del rico hacia el pobre. Junto a la burguesía, también a la clase popular le gustan esas novelas vividas, esas imágenes fantaseadas. La aristocracia, en cambio, no siente por lo común sino desdén por esas ficciones. ¿Quién tiene razón?”

De cualquier manera sabemos que cuando salen estas biografías, en todos los tiempos, aumenta el número de personas que visitan los museos y aunque solo sea por esta razón...bienvenidas sean.

En el caso que nos ocupa, el de Toulouse-Lautrec, relativamente cercano en el tiempo, se han podido manejar documentos recientes, fotografías, películas, cartas, pero sin embargo ¿qué conocemos verdaderamente de su vida íntima?

El padre y su tío Charles llegaron a quemar muchas de las telas pintadas, también a romper sus cartas. Por parte de sus amigos más íntimos, es escasa la correspondencia recogida y publicada que mantuvieron con Henri, como por ejemplo Joyant, y las pocas referencias hacia su estilo de beber y más tarde hacia su alcoholismo. Puede ser por olvido consciente, ocultación con vergüenza o bien por interés personal, pues fue incluso su albacea, tras la muerte de nuestro artista.

En la correspondencia, si se habla de alcohol, quizá por vergüenza se niega el alcoholismo. En general, no se acepta que una persona rica, de abolengo, de familia influyente, conocido e inteligente sea un enfermo alcohólico.

Sin embargo, puede emborracharse, marearse, no saber beber, sentarle mal algo que ha tomado, pero no ser un alcohólico.

Nos preguntamos, ¿es diferente hoy?

En Toulouse-Lautrec, se minimiza al máximo su consumo o bien se niega, se le considera gracioso en el grupo de compañeros, hasta que los hechos se hacen ya innegables, cuando aparecen las crisis muchas de ellas agudas, pero aun así se achacan a cualquier problema orgánico exclusivamente. Como les pasa a todos los alcohólicos, los amigos desaparecen y quedan los “amigos” de beber.

No digamos del proceso de la sífilis, tema que la madre de Henri no aceptaría nunca, enfermedad considerada maldita en esa época y que hoy podríamos equiparar con el SIDA.

Releyendo la obra de su amigo Maurice Joyant nos lleva a plantearnos la cantidad de nubes que sobrevuelan la vida y la muerte de este genio de la pintura que fue Henri de Toulouse-Lautrec pues siendo un amigo cercano, nos parece observar que oculta episodios, sobre todo lo relativo a la última etapa de la vida y el alcohol (Joyant, 1926).

Joyant nos dice: “La vida de Toulouse-Lautrec es una de las más simples, sin circunstancias ni episodios sensacionales. Se desarrollará de forma lógica, dolorosa desde el principio, dolorosa siempre hasta el final, con sobresaltos con los que olvidar y disfrazar las amarguras”, pero nada más.

Mi planteamiento es de alguna manera, ponerle voz escrita a sus sentimientos, a su sufrimiento, a su independencia, a su libertad, a su verdad, valorado pero oculto, reconocido pero escondido y donde su posición socioeconómica y parte de su obra, fundamentalmente los carteles, enmascaran la vida de una persona genial, independiente, única, y alcohólica, a pesar y precisamente de su estilo de vida, que no por el ambiente en que había nacido.

Por otro lado, algunas personas consideran que para intentar aproximarnos al personaje elegido, el mejor camino pasa por uno mismo y en el caso de Toulouse-Lautrec el problema no deja de ser curioso.

Uno puede identificarse con la manera de concebir la vida, con su desprecio de los acontecimientos y costumbres familiares, con su dureza de juicio, con su lucha ante las dificultades, con su actitud ante la vida, con sus dificultades y problemas, pero hallar en uno mismo los caminos es otra cosa.

Consideramos que no es necesario ser una persona con Síndrome de Dependencia Alcohólica (SDA) para comprender, empatizar y entender a estos pacientes, los que sufren la dependencia del alcohol; igualmente no es necesario ser paciente alcohólico para ser un profesional comprometido y especialista en drogodependencias. Eso es otra cosa.

6.2 Distribución

En relación a nuestra investigación, la hemos organizado en grandes apartados o bloques, intentando conciliar los tres sistemas, que son:

1º) Bloque teórico: comprende los aspectos relacionados con el alcohol y el alcoholismo, con la Psicología del Arte y en tercer lugar lo relacionado con la metodología que se seguirá en la investigación

2º) El concerniente a la biografía del pintor, en el que se estudian de forma minuciosa, los hitos de su trayectoria vital, que representan cambios de primer orden para comprender su evolución personal y pictórica. El mismo comienza desde su fecha de nacimiento en 1864, incluyendo su infancia y adolescencia, su periodo de formación, relaciones, amigos, salidas, consumos etc hasta su incursión, por otro lado, difícil de catalogar en ningún grupo artístico concreto.

3º) El relativo al artista y su obra, analizando los diferentes lenguajes estéticos que afectan a su forma de expresión. También se analiza las temáticas que aborda, con especial desarrollo la visión del alcohol en su obra.

El cómputo total de la obra pintada de Toulouse-Lautrec, según Joyant, es de cerca de cuatrocientas litografías y carteles, miles de croquis, de dibujos y algunos centenares de pinturas, como resultado de un trabajo intenso en muy poco tiempo (Joyant, 1926).

De toda ella, parte de la obra está destruida, y de lo que ha llegado a nosotros, exclusivamente extraemos una muestra de 41 obras. En ellas el autor ha representado explícitamente el alcohol, además de personajes o amigos que le rodeaban, y nosotros consideramos la presencia de la bebida alcohólica como único criterio a la hora de seleccionarlas para su posterior comentario.

III. - LA FAMILIA DEL PINTOR

“Hay otros mundos, pero están en éste.”

Paul Éluard (1895-1952)

1.- La familia del pintor como un árbol

En este apartado, recogemos las ramas más cercanas del árbol genealógico de las dos familias de origen de Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa recogidos en Gallimart, 1992.

(Páginas siguientes)

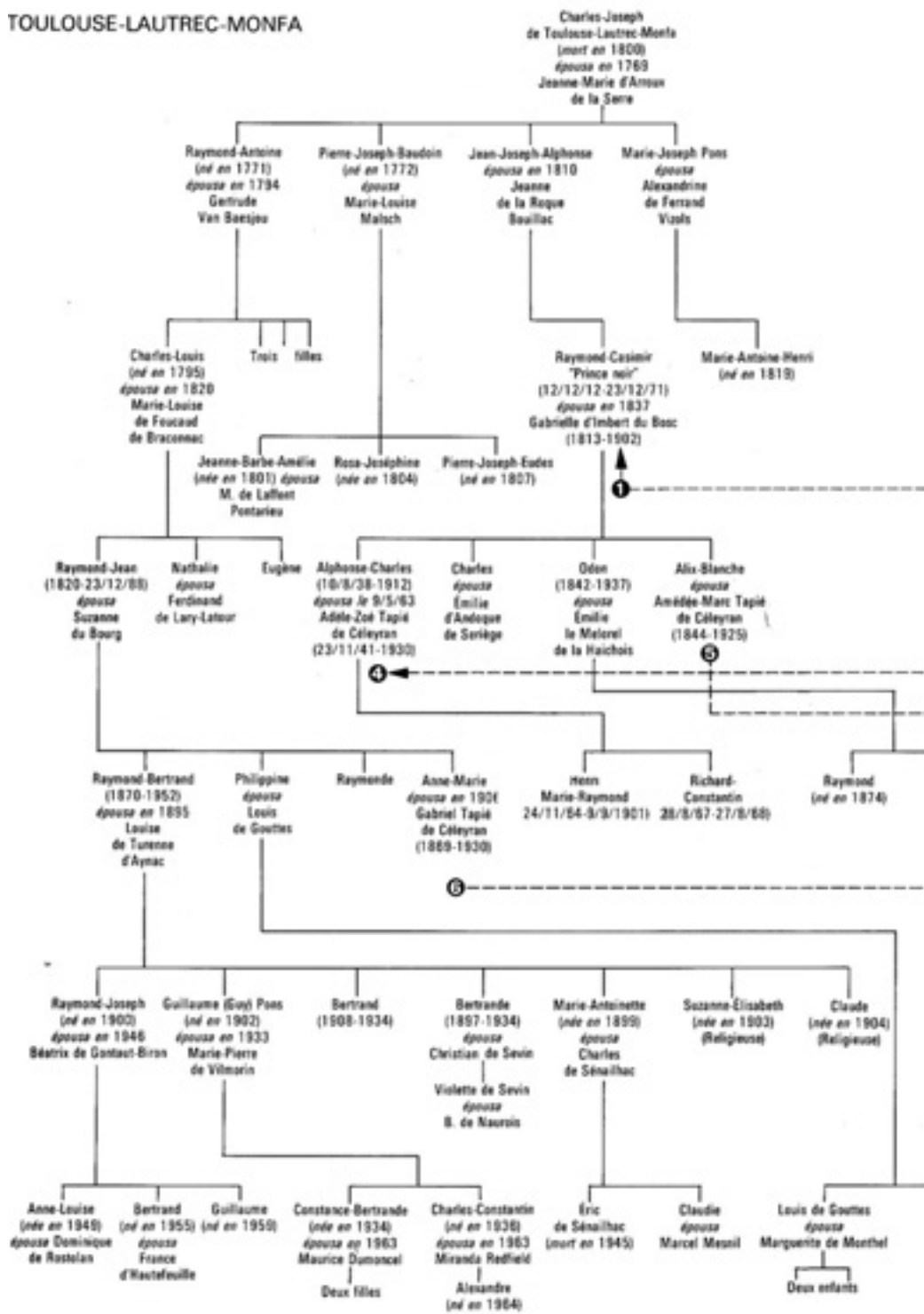
**Árbol genealógico de los Toulouse-Lautrec y Séré de Rivières
Château du Bosc.**

Figura 10

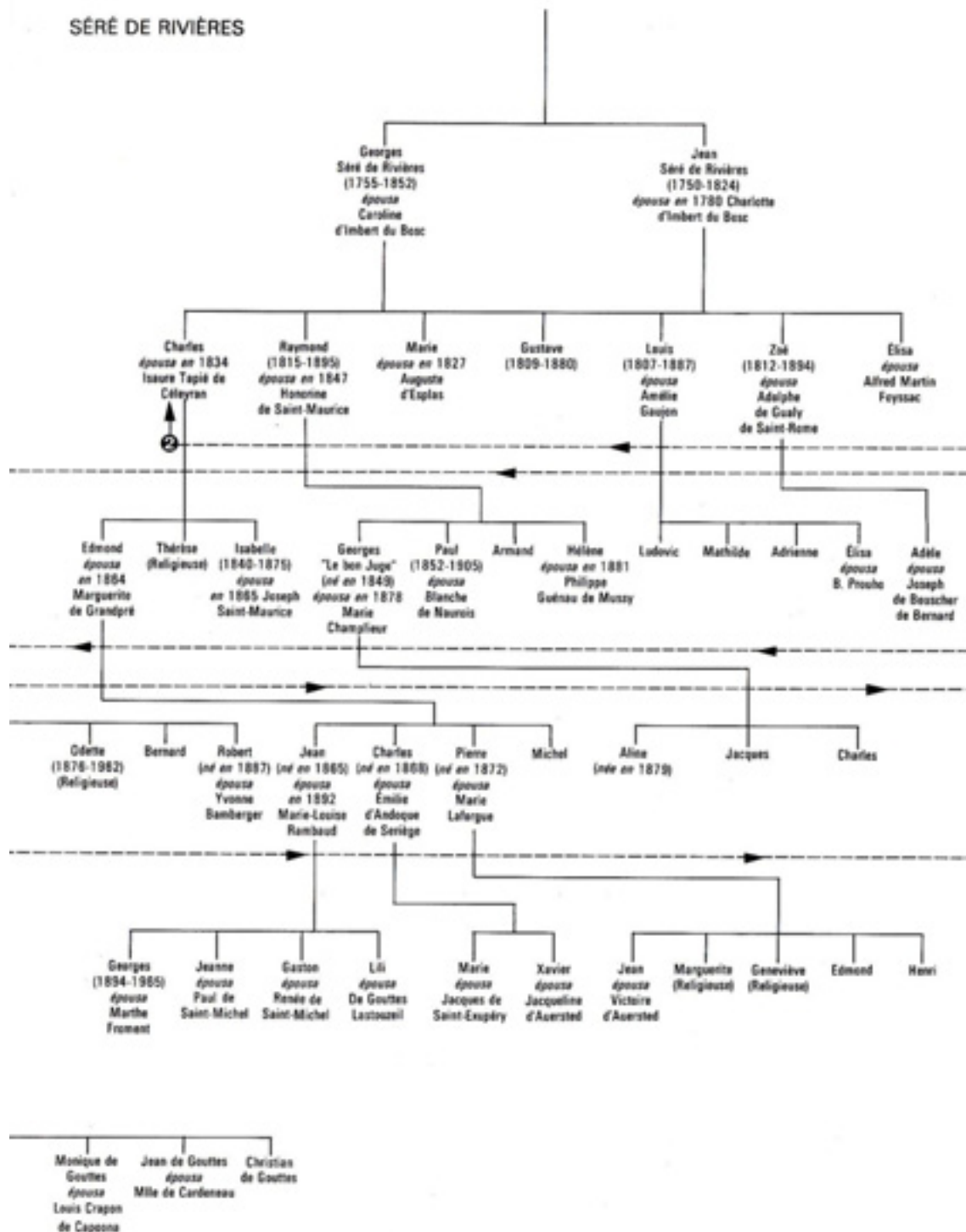
**Árbol genealógico de los Tapié de Céleyran y D'Imbert du Bosc.
Château du Bosc.**

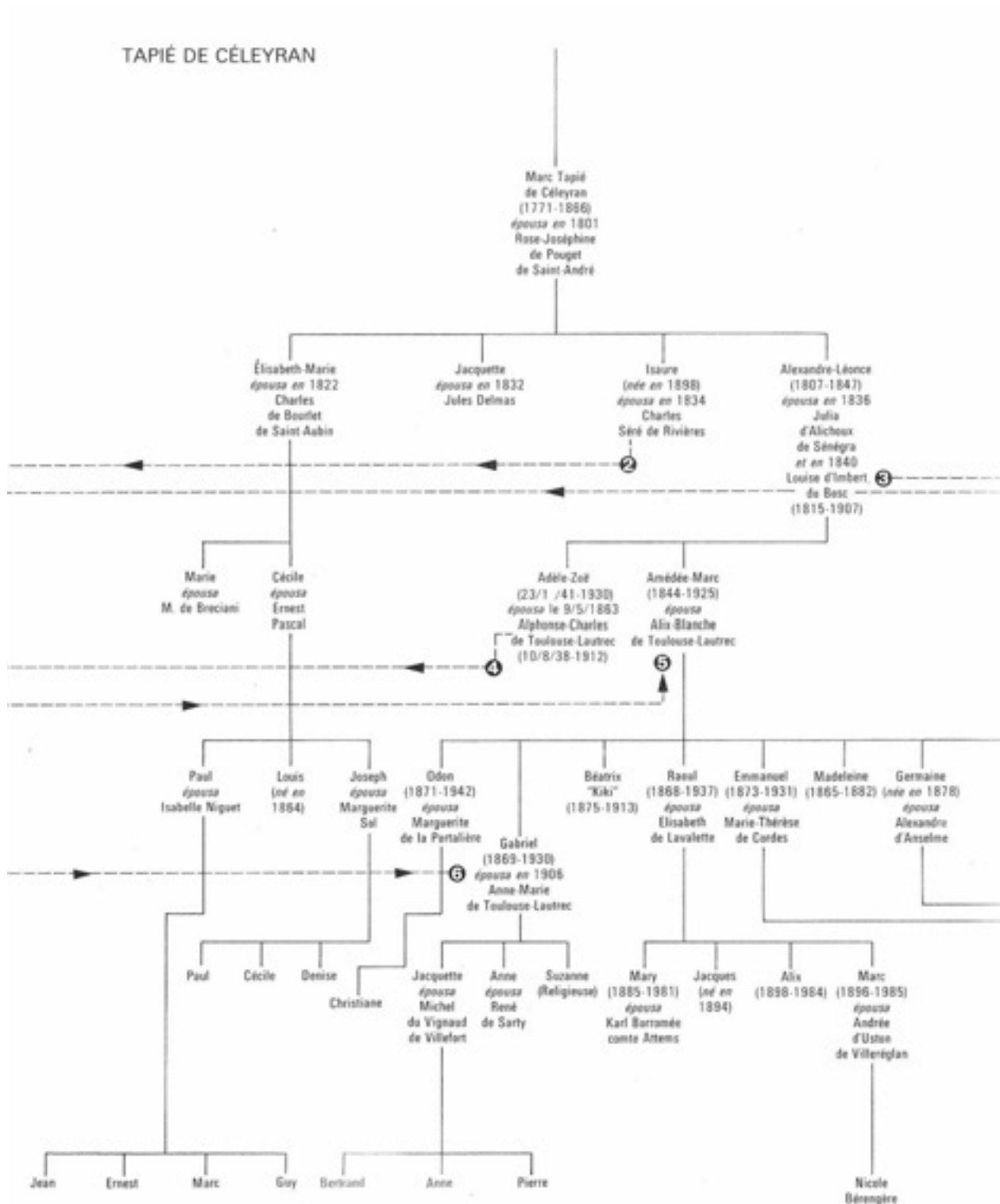
Figura 11

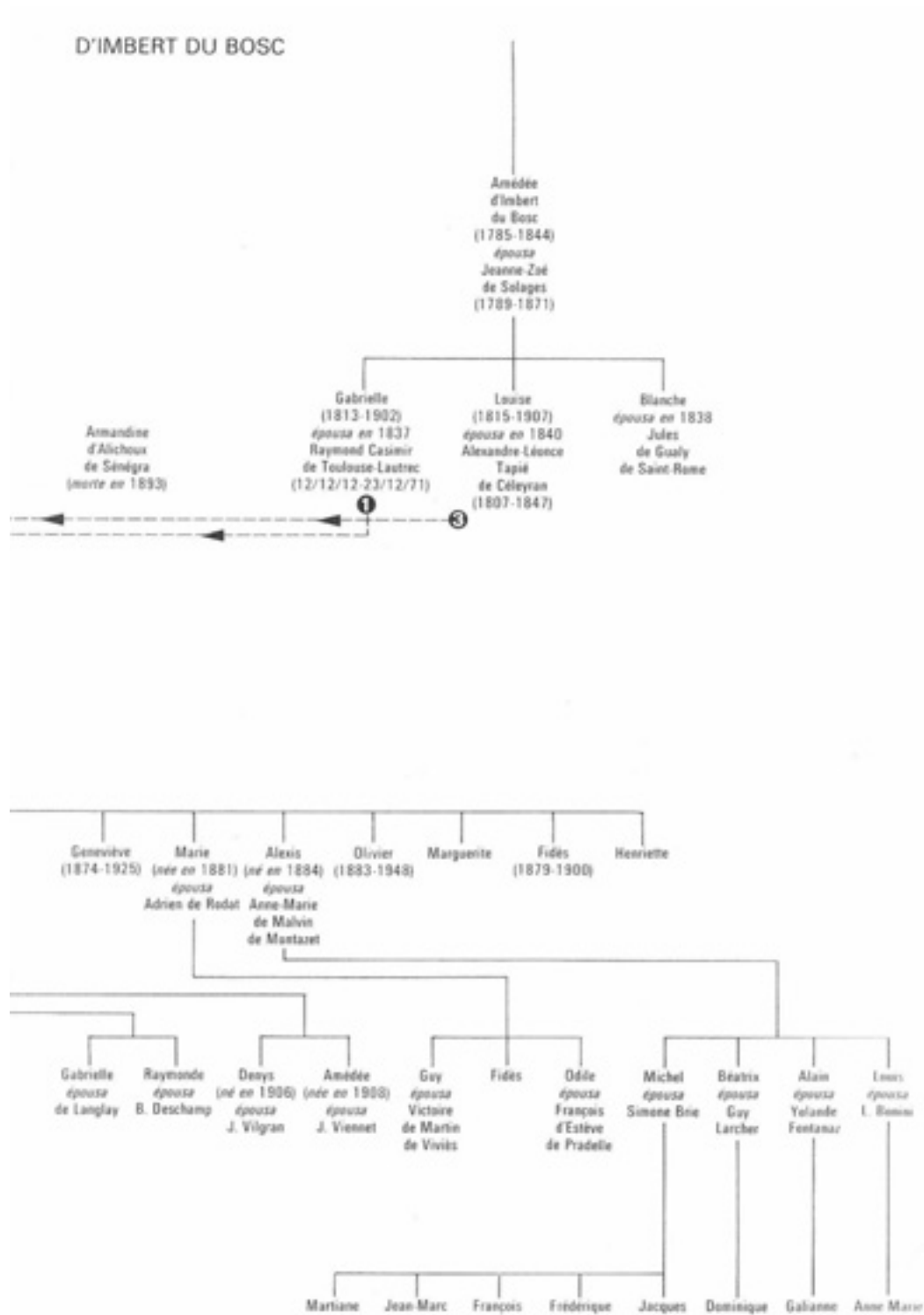
TOULOUSE-LAUTREC-MONFA



SÉRÉ DE RIVIÈRES









**Fotografía de la ciudad de Albi en la actualidad. Agosto 2011.
Figura 12**

Nombre del pintor:

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Nació la noche del 24 de noviembre de 1864 en la casa familiar, en el Hôtel du Bosc (antiguo palacete familiar) en Albi.

Toulouse-Lautrec nació el mismo día que años atrás había nacido su madre y ésta el mismo día, años después que su padre.

Muere el 9 de septiembre de 1901 en casa de su madre, en el Château du Malromé, a los 36 años de edad (Denvir, 1991).

Padres:

Conde Alphonse-Charles-Jean-Marie de Toulouse-Lautrec-Monfa. Nace en Albi el 14 de agosto de 1838. Fallece en Albi el 14 de diciembre de 1913 a los 75 años.

Vizcondesa Adèle Zoé Marie Marquette Tapié de Céleyran. Nace en Narbona el 23 de noviembre de 1841. Fallece a los 89 años, en su casa de Toulouse, el 31 de enero de 1930.

Los padres eran primos hermanos, primos en primer grado, se casaron el 9 de mayo de 1863 en Salles d'Aude (Aude), y su ruptura como pareja se produce en 1868, cuando Henri tiene cuatro años, y su hermano pequeño Ricardo muere.

No hay divorcio entre la pareja, sino una separación (Denvir, 1991).



Fotografía del Château du Bosc. Agosto 2011.

Figura 13

Hermano:

Richard-Constantin nace el 28 de agosto de 1867, y fallece en el dominio de Loury, en Sologne, el 27 de agosto de 1868, la víspera de su primer cumpleaños, de una clase de “fiebre intestinal”, posiblemente el cñlera (Frey, 1996).

Abuelos paternos:

Joseph Raymond Casimir de Toulouse-Lautrec llamado El “Príncipe Negro” nacido el 12 de diciembre de 1812 y fallecido el 23 de diciembre de 1871 a los 59 años y su esposa Charlotte Gabrielle Louise d’Imbert du Bosc, nacida en 1813 y fallecida en 1902 a los 89 años. Se habían casado en 1837 y vivieron en el Château du Bosc, en el Valle de Viaur (Joyant, 1926).



Salón principal Château du Bosc. Agosto 2011.

Figura 14

Abuelos maternos:

Alexandre-Léonce Tapié de Céleyran nacido en 1807 y fallecido en 1847 a los 40 años, casado en segundas nupcias con Louise Marie Françoise d'Imbert du Bosc nacida en 1815 y fallecida en 1907 a los 92 años. Se habían casado en 1840 y vivieron en Céleyran.

Las abuelas eran hermanas, hijas de los condes d'Imbert du Bosc y Zoé de Solagnes y los padres de Henri, por tanto, como hemos indicado, primos hermanos (Joyant, 1926).

Tíos paternos:

Charles Toulouse-Lautrec-Monfa, casado con Émilie d'Andoque de Sériege. No tuvieron hijos.

Odón Toulouse-Lautrec-Monfa (1842-1937), casado con Émilie le Melorel de la Haichois y

Alix-Blanche Toulouse-Lautrec-Monfa, casada con Amédée-Marc Tapié de Céleyran.



**Fotografía del Château du Céleyran. Localidad de Saller d'Aude
Figura 15**

Tíos Maternos:

Amédée-Marc Tapié de Céleyran (1844-1925), casado con Alix-Blanche Toulouse-Lautrec-Monfa. Tuvieron 14 hijos, de ellos, tres minusválidos de nacimiento y un enano (Denvir, 1991).



Fotografía del Château de Malromé. Agosto 2011.

Figura 16

2.- Genealogía del pintor

2.1.- Antecedentes de los Toulouse-Lautrec:

Es verdad que la historia de estas familias frecuentemente se adornaba de hazañas militares, heroicidades etc, pero también es verdad que los Toulouse-Lautrec podían enorgullecerse de raíces de prestigio.



Escudo de los Toulouse-Lautrec. Château du Bosc. Agosto 2011.

Figura 17

Sñlo al cabo de muchos siglos se ha descubierto que no fueron “cuarenta reyes los que en mil años hicieron a Francia”, como proclamaba el periñdico monárquico Action Française, sino que fueron cuarenta familias apenas, las que

luchando a menudo contra el rey y contra el destino, instauraron, a pesar de todo, una civilización en el territorio que se repartían.

Entre esas cuarenta familias había una llamada a ocupar un puesto privilegiado, la de los Condes de Toulouse-Lautrec, que del Atlántico al Mediterráneo, de los Pirineos al Macizo Central, reinaron en Languedoc hasta el siglo XIV. De una rama secundaria, de una de las más antiguas y más pujantes familias de Francia, la dinastía de los condes de Toulouse, había reinado en las regiones del Languedoc, Rouergue y de la Provenza. Durante generaciones, esta línea produjo “jefes feudales familiares” cuya fuerza física, energía moral, audacia y ambición eran legendarias.

Los Toulouse-Lautrec descienden de los condes de Toulouse que introducidos en el torbellino de las Cruzadas, se habían distinguido por su coraje y su ferocidad al servicio de la Verdadera Fe contra las herejías de los albigenses o Cátaros.

La importancia de los condes de Toulouse no es sólo de orden político o militar; es sobre todo de orden moral e intelectual. En aquellos tiempos de feudalismo, la personalidad del señor era la única fuerza capaz de conseguir la adhesión real de sus hombres. Y como los condes de Toulouse poseían el brillo de los grandes capitanes y la cultura de los amantes de lo bello, podían engrandecer su feudo e incluso esperar que un día sus territorios formaran un reino.

Durante cinco siglos serán conquistadores de tierras, y si bien Raymond IV, consagrado por entero a las cruzadas y muerto en 1105, descuida la administración de su inmenso reino y es excomulgado por casarse con una prima hermana, sin embargo, por la necesidad de mantener las posesiones y las tierras se darán desórdenes; Raymond V al casarse con Constance de France, hija de Luis VI apodado El Gordo, parece entrar en la Francia de los Capetos, calzado, con casco y con un rico tesoro en su silla de montar. Durante esos años Toulouse se convertiría en una capital tan brillante como París, llena de edificios suntuosos. Tuvo dos hijos: Raymond VI y Baudouin de Toulouse (Joyant, 1926).

Con Raymond VI (1156-1222) y apodado el Viejo, que se casó cinco veces, la cuarta con Jeanne de Inglaterra, hija de Henri II Plantagenet y cuñada del rey de Inglaterra, Ricardo Corazón de León; (después se casó con Eléonora de Aquitania, hija de Alfonso II, rey de Aragón), la aventura entra de lleno en la familia de los Toulouse siendo una de las figuras más celebres de los albigenses.

Excomulgado dos veces por la Santa Sede, Raymond VI de Toulouse, luchará y cogerá prisionero a su propio hermano Beaudoin (Balduino), que era partidario de la corona y de Simón de Monfort haciéndole ahorcar en 1214 cuando las guerras cátaras. Cuando muere la sangre vuelve a correr de nuevo. Ahora bien, 18 años antes de su muerte, Beaudoin de Toulouse, jefe de la rama segundogénita, se había casado con Alix, vizcondesa de Lautrec y heredera de los señoríos de Monfa, última descendiente de este señorío de Tarn. El apellido se hace usual, incluso se triplica con el de Monfa, otra familia aliada, de donde viene el verdadero nombre de familia del pintor: Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa (Bouret, 1968).

En Albi, localidad que da nombre al movimiento religioso combatido por la fuerza por la Iglesia Católica donde el recuerdo de la Guerra Santa o cruzada contra los cátaros o albigenses permanecía vivo (aunque de hecho fue un conflicto armado que tuvo lugar entre los años 1209 y 1244) se construyó la espectacular catedral Santa Catherina, desde 1282 a 1480, con gruesos muros de ladrillos rojos y murallas similares a las de una fortaleza para el caso que la población se viese tentada en revelarse de nuevo, teniendo un aspecto de verdadero castillo (Dalmau, 2002).

La rama Toulouse-Lautrec-Monfa es la única que pervivió después que el conde de Toulouse, Raymond VII fuera condenado por el papa Inocencio III en 1229, como hereje albigense.

Raymond VII, el Joven, vuelve a ocupar Toulouse, pero todo el pueblo está cansado y cuando su única hija, Jeanne, se casa con el hermano mayor de san Luis, el príncipe Alphonse de Francia, en 1271, una parte muy importante de los

bienes acumulados por los Toulouse, el Condado de Toulouse, a lo largo de 400 años, pasaron a la corona de Francia (Joyant, 1926).

A partir de entonces, los descendientes estarán siempre al servicio de la corona y pasarán su existencia como gentes independientes, en sus tierras, entre los caballos, los perros y los halcones.

La religión, como todas las guerras santas, sirvió sobre todo para una lucha por el control político y económico de la región. Así la familia de Toulouse fue excomulgada diez veces por el papa. El catarismo amenazaba la hegemonía del papa en el S/ XII.

La guerra civil y religiosa asola y despuebla los dominios del conde de Toulouse y le obligan, en otros momentos poderosos, a hacer juramento de fidelidad y a pagar un tributo al rey de Francia. El noble estatuto de independencia de la familia estaba aniquilado y sus territorios, la vasta y extensa provincia del Languedoc, pasarán, como hemos indicado, a Francia.

Guerreros y sensuales, así eran los Toulouse-Lautrec, y también sensibles a una cierta forma de grandeza, con carácter y terriblemente apegados a su tierra natal, las crónicas hablan de Odet de Foiz, muerto en el sitio de Nápoles en 1527 después de haber estado a punto de perecer en Rabean, del libertinaje de Pierre-Joseph de Toulouse-Lautrec, y de los excesos amorosos de Adelaida de Toulouse, vizcondesa de Carcassonne y dama de Burlats (Joyant, 1926).

Aunque a veces los Toulouse-Lautrec habían servido a la corte del rey, parecen tener preferencia por el Languedoc para incrementar el patrimonio y construirse una reputación legendaria de valientes cazadores (Dalmau, 2002).

Durante generaciones acumularon trofeos de caza, que decoraban los muros de la mansión o casa señorial en Albi, compartido con la equitación y el cultivo de las artes como pasatiempo familiar.

Ejemplares devotos, no sólo los Toulouse-Lautrec disponían de una iglesia y un capellán privado, sino que podían permitirse invitar a los obispos para venir a

oficiar las ceremonias familiares, o bien invitar a los arzobispos a comer, a fin de sermonear a sus hijos sobre su comportamiento, como hacían los abuelos de Henri.

Igualmente los Toulouse-Lautrec abominaban la República y como buenos legitimistas, esperaban que Henri, conde de Cahmbord, último descendiente de Luis XIX acabara por subir al trono de Francia.

Enfrentados con la evolución igualitaria de una Tercera República, se refugian en un mundo de fantasía, marcado por un individualismo exacerbado, cultivan su particularidad y distinción desafiando el conformismo general y utilizando su fortuna en erigir ciudadelas, palacios o casa señoriales con torres redondas o cuadradas donde podían resguardar su sensibilidad destrozada, y dedicarse a la cría y caza de animales en sus extensos dominios.

Seguros de sí mismos, arrogantes y orgullosos hasta la megalomanía, a la vez, tenían que hacer notar su desprecio por las normas y las virtudes burguesas, donde veían en ellas una afrenta a la cultura francesa, la negación de los valores tradicionales y el símbolo de su impotencia. No eran burgueses eran aristócratas, no lo olvidemos.

En el XIX, se realizó una nueva alianza, consanguínea otra vez, al casarse en 1863 el conde Alphonse de Toulouse-Lautrec y Monfa con su prima carnal, la vizcondesa Adèle Zoé Tapié de Céleyran. Pero el título de ella era mucho menos antiguo que el de los Lautrec (Joyant, 1926)

2.2.- Antecedentes de los Tapié

En este cuadro histórico, la madre de Henri, Adèle Zoé Tapié de Céleyran (1841-1930) era relativamente una figura advenediza. Provenía de buena familia burguesa, d'Azille en Minervois (Aude) cerca de Carcassonne, una familia que proporcionó a la monarquía, magistrados, consejeros, tesoreros, y hasta canónigos muy letrados. Se tiene noticias de ellos desde el S/ XIII.

En el XVII, la familia se estableció en Narbonne, empezaron a menudear los matrimonios entre miembros de la familia y el vínculo con la aristocracia no se establecerá hasta 1798, con la adopción de Esprit-Jean-Toussaint Tapié por su primo Jacques Mengau, a la moda de Bretagne, segundo señor de Céleyran, cerca de Narbonne, consejero de la corte soberana de los Condes de Montpellier, y heredero del título y de las tierras.

Añadieron a su considerable fortuna un título, un castillo y unas 1500 hectáreas de viñedo de Céleyran y de Riccardel (Vigué, 2007).

Ambas familias, los Toulouse-Lautrec y los Céleyran estaban emparentadas desde el XVIII.

Los Condes de Toulouse-Lautrec habían proporcionado los títulos de nobleza, pero era la familia de Adèle, los Imbert du Bosc (título mucho menos antiguo que los Lautrec) quienes habían acumulado la mayor parte de las riquezas permitiendo a los padres de Henri llevar el estilo de vida al que estaban habituados.

Aunque de rango menos elevado que los Toulouse-Lautrec (los Imbert no eran barones), la familia era respetada y conocida, formada por hábiles hombres de negocios que compraban con perspicacia tierras y viñedos, mansiones y palacios.

En el curso de las siguientes generaciones, este patrimonio fue dividido pero no por eso fue menos considerable.

Cuando el abuelo de Adèle, Esprit J.J. Marc Toussaint Tapié de Celéyan, murió en 1847, dejaba 8 dominios, como el de Céleyran con sus 3500 acres de tierra arada y de viñedos, con la espléndida villa Cesar, un verdadero palacio donde la madre de Adèle, Louise Tapié de Céleyran, viviría a diez kilómetros del Mediterráneo.

En la Biblioteca del Bosc, hoy se encuentran dos retratos de 1801, de los bisabuelos de Henri por vía materna. La bisabuela era criolla.



Bisabuela materna. Biblioteca Château du Bosc. Agosto 2011.
Figura 18



Esprit J. J. Marc Toussaint Tapie de Celéryan
Bisabuelo materno. Biblioteca Château du Bosc. Agosto 2011.
Figura 19

En este tipo de familias del mismo modo que se reunían las tierras, se unían los apellidos.

No fueron años ideales para hacerse aristócrata, pero los Tapié-Céleyran salieron indemnes de la tormenta post-revolucionaria y se felicitaron al ver su fortuna y la de los Toulouse-Lautrec-Monfa unirse gracias al matrimonio de la

biznieta de Esprit-Jean-Jacques- Toussaint y del conde Alphonse Charles el 5 de mayo de 1863.

La aristocracia se encontraba en una situación rara en la Francia del XIX: había conservado su rol de primera línea en la armada y muchos de sus miembros habían tenido éxito en los negocios o en la industria (Weber, 1989).

Mientras, su declive que había comenzado con Luis XIV, había seguido con los cambios políticos y económicos que habían marcado la evolución del país hacia la democracia y la industrialización (Joyant, 1926).

Las grandes familias, como los Toulouse-Lautrec, tradicionalistas y regionalistas, tenían un mundo aparte, vivían en una burbuja, y vivían con enfado el valor de los títulos de nobleza, diluidos con el Primero y Segundo Imperio y a la vez veían multiplicarse los “noblezas inferiores”.

En la edad adulta, Henri podía esperar heredar algunas de estas propiedades, particularmente el palacio del Bosc, sin contar su título de conde que le venía de su padre.

A lo largo de su infancia, consciente o no, su familia le preparará para asumir esta herencia en la apacible vida rural en la que se desenvolvían que contrastaba con las explosiones épicas y militares de sus antepasados.

Se da a entender con frecuencia, más o menos sinceramente, que esta ascendencia noble confiere a Toulouse-Lautrec una clase de distinción hereditaria que no sería ajena en sus hazañas de vida. Está lejos de ser así. Es una forma más de trivializar y normalizar sus proezas con la bebida, sobre todo en las ocasiones que se le reconocía en los bares y bailes de Montmartre, o bien lo utilizaba él para aprovecharse del respeto que podían generar sus distinguidos apellidos cuando se encontraba en apuros, tras días y noches de bebida continuada. De cualquier manera, este Toulouse-Lautrec era diferente.

Henri, por otro lado, a lo largo de su vida, se beneficia de un desarrollo cultural y social privilegiado en su época y en su clase, que le viene dado por su

familia y que determina de alguna manera sus reacciones y su comportamiento, forja su sensibilidad y explica al menos en parte, su posición ante la vida y en el arte como mecanismos aprendidos.

En paralelo y en relación a las dolencias, en casa de los Lautrec, había siempre alguna enfermedad y la mayor parte del tiempo no se conocía el tratamiento del mal, conviviendo (como se observa en diferentes fotografías de la familia) en la familia extensa, varios familiares afectos de diferentes minusvalías o bien pudieron ser afecciones congénitas y a la vez se sucedían múltiples abortos, quizá como otra consecuencia de la consanguinidad.



Fotografía de Toulouse-Lautrec con su madre, abuelas, tía Alix-Blanche, tía Cécile Pascal, primo Louis Pascal y demás familia.

Figura 20

La consanguinidad perpetuada a través de siglos, un día u otro había de ponerse de manifiesto, como sucede en algunas de las familias reales, ya se trate de los Borbones o del zar ruso.

En la aristocracia o nobleza, el nombre individual con el que se conoce a la familia, encarnaba la parte inmortal e imperecedera del individuo, la que no cambiaba y se utilizaba de generación en generación.

En este mundo de los Toulouse-Lautrec, toda desgracia individual, desdicha o infortunio era considerado como soportable y tolerado en la medida en que no afectaba al “nombre” de la familia. Por eso, cuando más adelante, Henri usa su apellido, la familia se aparta de él, fundamentalmente los hombres de su familia, salvo su primo Gab.

Como buena nobleza, la rama de los Toulouse-Lautrec eran cazadores y guerreros. Ese era su trabajo (Felbinger, 2000):

Incansables cazadores de barba negra, encarnaban una virilidad a la vez heroica, mítica y excéntrica, rara y extravagante. Se les tenía por intrépidos, con valor y arrojo, talentosos, inteligentes, ingeniosos, fantasiosos y excesivos e inmoderados; sexualmente exigentes, ardientes y también coléricos.

Guerreros y a la vez sensuales, así son los Toulouse-Lautrec, incluidas las mujeres, pero también son sensibles a una cierta forma de grandeza, ampulosa, entendiendo que los castillos fortificados, las casas de campo, casas residenciales, las tierras y los viñedos eran bienes tangibles que había que conservar, haciendo lo posible y lo imposible para ello y a la vez adquiriendo otros, de manera que su riqueza no dejara de aumentar en cada matrimonio, cada vez más (Felbinger, 2000).

Paradójicamente, se les caracterizaba por una sensibilidad estética, eran artistas aficionados. Todos los hijos (el padre y los tíos del pintor) dibujaban, incluida la abuela paterna que también pintaba a la acuarela. Cuenta la leyenda que suya es esta frase: “Si mis hijos matan una perdiz, obtienen tres placeres: con el fusil, con el tenedor y con el lápiz”.

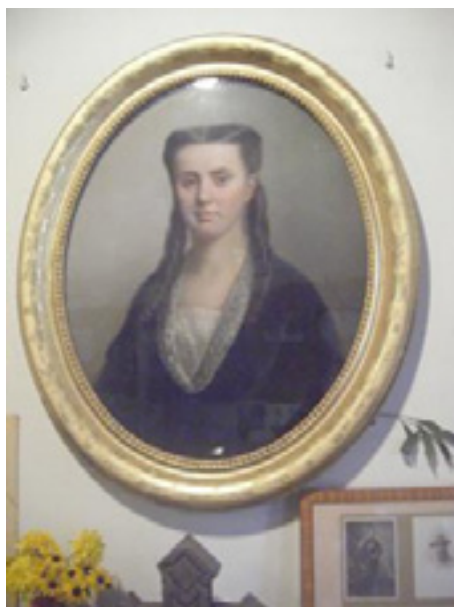
Thadée Natanson, (1992), se refiere a los antepasados de Henri de Toulouse-Lautrec: “Lautrec había podido vanagloriarse- aunque era incapaz de ello- de descender en línea directa del rey de Francia, el Grande. Sus ascendientes batallaron en muchos países. En este brote extremo se junta, hasta hacerla estallar, una savia ahíta de sangre, savia caldeada por la violencia y la crueldad porque la raza abusó del placer y buscó todos los refinamientos. En el árbol genealógico él,

no añade más que una rama estéril, pero que le da las flores más raras. Seguramente ningún conde de Toulouse o ningún vizconde de Lautrec hubieran comprendido nada de las extrañas conquistas de su último nieto. Y sin embargo, es muy probable que su nombre sobreviva a la de ellos”.

3.- Pilares que se resquebrajan: Los padres del artista

3.1.- Madre

Adèle, su madre, fue el contacto y el cariño más importante que tuvo Henri durante toda su vida. Desde la más temprana infancia, su madre fue la persona más importante para Toulouse-Lautrec. Henri la llamaba “Santa señora madre”.



**Fotografía de la madre, Adèle-Zoé Tapié de Céleyran.
Château du Bosc. Agosto 2011.**

Figura 21

La condesa Adèle Zoé Marie Marquette, cuyo apellido de soltera era Tapié de Céleyran, era, como hemos indicado anteriormente, prima hermana de su esposo.

Parece según Jedlicka (1965) que fue una mujer tranquila, rubia, dulce, discreta, tímida y más bien devota, piadosa, de naturaleza al parecer contradictoria y muy indecisa, que estaba totalmente dedicada a su hijo. Para otros autores como

por ejemplo Arnold (2001), Adèle era una madre de enfermiza religiosidad, hipocondríaca e histérica, con una avariciosa habilidad para los negocios, rasgo característico y común en su familia. Adèle para Joyant (1926) era ordenada e inteligente, discreta y reservada, atenta y tierna, y a la vez posesiva con sus hijos y frustrada y engañada en su feminidad.

Era una mujer muy culta, aunque se mostraba modesta. Muy religiosa, iba cada día a misa. Como muestra de su casi fanática religiosidad, le compró una Biblia ilustrada a Henri cuando éste sólo tenía 5 años.



Fotografía de la condesa Adèle-Zoé Tapié de Céleyran, madre del artista.

Figura 22

Adèle poseía todas las cualidades de una buena cristiana: “piedad, seriedad, abnegación al deber y a sus tareas de madre, resignación, sentido de la oración, ella era bonita, modesta, reservada, ahorradora y buena ama de casa. A veces, si el hijo se oponía a su voluntad, ella enfermaba en su dignidad herida y tomaba aires de mártir” (Frey, 1996).

Tanta virtud aún destacaba más ante la irresponsabilidad y la negligencia de su marido. Cuando él basculaba en la exageración, ella se mostraba reservada. Manifestaba él impaciencia, ella era un modelo de resignación. Él se mostraba terco y egocéntrico, ella redoblaba la abnegación (Frey, 1996).

Toda su vida Adèle estuvo confusa con la relación, porque Alphonse no había asumido su rol de esposo y de padre. Después de mucho tiempo, Adèle decide no contar con él y soportar sola la carga de llevar y sacar a su hijo “distinto” adelante.

Su madre, “su santa madre”, que representa el amor en su forma más pura, es sin duda la única persona cuya compasión acepta Henri. Es la mujer por excelencia, la primera persona que ha creído en él, que muestra para con él una comprensión casi sobrehumana y que muchas veces cierra los ojos ante sus excéntricos devaneos.

La ruptura matrimonial entre Adèle y Alphonse se produce, como hemos indicado anteriormente, en 1868, pero para esta mujer de bien, desairada o burlada por su marido, no hay divorcio, y desde entonces no tiene otro anhelo, otra locura, que hacer de su único hijo, un hombre de acuerdo con su corazón (Frey, 1996). Adèle se mostró siempre ultra protectora respecto de su hijo. Era su querida „carga“ y así siguió en la edad adulta.

Parecía, así mismo, muchas veces alentarle el comportamiento infantil de Henri manteniendo y cediendo paradójicamente a sus caprichos, procurando corregirlos y a la vez intentando retomar el control de su vida, produciéndose continuamente problemas y crisis entre madre e hijo. De alguna manera es un comportamiento ambivalente de la madre respecto al hijo (Frey, 1996).

A lo largo de su vida, Henri tuvo constantes conflictos con su madre, la mayoría de las veces y el motivo manifiesto era el dinero (Gallimard, 1992).

En el otoño de 1882, hay problemas con el reparto de tierras entre los Tapié de Céleyran que habían recibido los dominios del Bosc y los Toulouse-Lautrec, que conservaban el viñedo contiguo.

Las decisiones concernientes con la gestión del patrimonio, los procesos y las herencias, suscitaban inevitablemente, discusiones, disensiones y diferencias entre ellos. Adèle debió aprender muy pronto a tratar estas cuestiones con mucha diplomacia evitando al máximo mezclar a su marido en sus propios asuntos pecuniarios.

Ella tenía unos pequeños ingresos secretos, por parte de bienes de su madre, que le permitían conservar una cierta independencia financiera (Ollero y De Luca, 1991).

En mayo de 1883, Adèle compra la finca y el Château de Malromé, a 15 kilómetros de la casa de los Pascal, cuya madre era prima hermana de Adèle y desde entonces considerará esa casa como su refugio personal. Esta autonomía le dio la posibilidad de ejercer presiones sobre Alphonse, su marido, y más tarde sobre su propio hijo.

La relación entre madre e hijo fue muchas veces de carácter problemático y dominante, y tenía que desembocar necesariamente en reacciones extremas, en intentos desesperados por cortar el cordón umbilical de un niño educado para la dependencia (Arnold, 2001).

Sólo tirando por la borda sus orígenes, dejando lo más lejos posible a una madre moralista y posesiva, aunque los dos viviesen en París, podría encontrarse a sí mismo, hacerse a sí mismo y lograr su independencia: una necesidad de afirmación del yo frente a una madre represivamente dominante con dulzura.

La consecuencia última de este camino le llevó a Henri a la autodestrucción. Él mismo, con el estilo de vida que eligió, no se dejó otra elección posible.

En 1886, Henri siente la necesidad de cortar el cordón umbilical, distanciándose de su santa madre. Pero si la madre estaba en París, comían juntos, si estaban separados, se escribían con mucha frecuencia (Arnold, 2001).

De la correspondencia que nos ha dejado Henri y que recoge prácticamente toda su vida, (la primera carta de la que tenemos constancia, Henri tenía 6 años y la última unas semanas antes de morir), 190 son dirigidas a su madre, mientras que a su padre tenemos referencia y conocemos solamente tres cartas. Desconocemos si no hubo más cartas, se perdieron o fueron censuradas (Gallimard, 1992).

La condesa, que Henri llamaba „mamá“ delante de ella y Adèle detrás, necesitaba pensar que era el sostén moral y material de su hijo, y que Henri no mentía, como muestran las cartas que él le dirige en 1897: “Tengo muchas ganas de veros en París, pues las noches están vacías para los viejos muchachos” (Gallimard, 1992).

Una confesión por carta, que es también en parte un disimulo, un disfraz, sobre todo conociendo cómo vivía su tiempo Henri con sus amigos, que por entonces tenía 33 años. En realidad la relación con su madre fue para Henri un conflicto que no podría resolver jamás.

„Tengo dos vidas“ confiaba a un amigo. Su „santa madre“, como a él le gustaba llamar en su ausencia, no sabía sin duda nada de esta „otra vida“.

Las cartas que ella recibía de su hijo no hablaban más que de ecos de sociedad, de herencias, de acontecimientos deportivos, de caballos, de vinos y de coches (Gallimard, 1992).

Por otro lado, la madre, en 1884, (año a partir del cual Henri no vivirá más con su madre, compartiendo el mismo espacio) somatizará problemas psicológicos, reflejando los problemas de relación que tenía con su hijo. Diagnosticada como trastorno nervioso, tenía neuralgias, fatiga nerviosa, insomnio y trastornos digestivos. Siempre tomaba el rol de mártir resignada, y se esforzaba en buscarle excusas a Henri, disculpándole en todo, ante cualquier pretexto fuera ligero o grave (Frey, 1996).

A la vez, Henri de Toulouse-Lautrec no retrató a nadie tantas veces como a su madre. En todos esos retratos, la madre tiene los ojos bajos aunque pose de frente, con la cara muy triste, como resignada.

Es muy raro encontrar un artista que haya pintado tantos cuadros a su madre como Toulouse-Lautrec.

Sin embargo, la madre del artista no comprendió en absoluto la obra de su hijo, pero tampoco puso ningún obstáculo voluntario para su desarrollo. Estaba convencida de que la pintura simplificó a su hijo el peso de su desgracia, y de su sufrimiento.

Pero igualmente, como su hijo hacia ella, Adèle también presentaba un estado de dependencia total en relación a él.

A pesar de los aires de mártir, tormento y sufrimiento que ella se daba cada vez que hablaba de Henri, toda su existencia giró alrededor de este hijo imprevisible, y no olvidemos, discapacitado físicamente (Gallimard, 1992).

Sin darse cuenta, fue su hijo quien le dio contenido a su vida, fue su razón de vivir, mientras Henri vivió y después de fallecido, luchando contra la muerte a través del recuerdo perpetuado en el Museo de Albi.

Ese rasgo de entrega máxima y protección extrema ante un hijo con esas características, es frecuente en perfiles de madres de hijos discapacitados, anulando en muchos casos los esfuerzos para conseguir una mínima autonomía por parte de los hijos. De todas formas, el espíritu de sacrificio que tienen las madres de estos niños “distintos”, es inaudito.

En este caso, aunque guardaron las formas, no cabe duda que ambos tuvieron que aprender y aceptar del otro, a veces con miedo, tanto el permitirle volar con autonomía, como la asimilación de que era un hombre adulto.

Al final de los años, Toulouse-Lautrec y su madre habían desarrollado una relación de amor y de odio en el seno de la cual cada uno se esforzaba en dominar al otro.

En 1898, alarmada por los problemas de su hijo, Adèle decide reinstalarse en París, volviendo a vivir ahí y esforzarse en soportar las excentricidades de su hijo, intentando controlar las escenas y episodios de bebida.

Hasta el 3 de enero de 1899 (fecha en la que Adèle se va de París inesperadamente, sin decirle nada a su hijo, provocando una crisis nerviosa en Toulouse-Lautrec, sintiéndose totalmente abandonado sin cariño ni apoyo en un mundo externo y ajeno, hostil y agresivo) estas relaciones, de tira y afloja, de luchas constantes habían sido “enmascaradas”, disimuladas por un barniz de cortesía, de “gente bien” y de distancia, con buena educación. Entonces, el hijo tenía 35 años (dos años antes de su fallecimiento) y la madre 58 años. Pero en este episodio nos detendremos más adelante.

Adèle vivió hasta 1930, sobreviviendo al hijo en 29 años y consagrando con abnegación el resto de su vida a proteger la obra de su hijo, amparando, patrocinando e incrementando su renombre, y fundamentalmente viviendo del recuerdo de su hijo.

3.2.- Padre

La rama de los Toulouse-Lautrec tenía la fama y la gloria de hacer excentricidades, eran a la vez belicosos y sensuales sibaritas, también sensibles a cierta forma de magnanimidad, y desmesuradamente apegados a su suelo natal. Entendían que los castillos fortificados, las tierras y los viñedos eran de verdad realidades tangibles y hacían todo lo posible por conservarlos y por conquistar otros (Dalmau, 2002).

Alphonse heredó de sus antepasados, el orgullo de su nombre, de su linaje y de su sangre, considerando a sus conciudadanos como gente sin importancia, dejándose llevar solamente por su antojo, por su capricho y por su fantasía, que desde luego era muy grande. Cazaba a caballo pero también dibujaba, pintaba y en ocasiones esculpía.



Fotografía del padre, conde Alphonse-Charles-Marie de Toulouse-Lautrec, como halconero en traje típico escocés.

Figura 23

No se siente inclinado por la política, a pesar de que lo invitan a ello, pues detesta tanto a los personajes franceses del Segundo Imperio como a los revolucionarios del 69, tanto a los republicanos como a los orleanistas (Joyant 1926). Es contrario a todo lo que ostenta el poder y la autoridad, no respetando ni considerando nada que sea ajeno a él.

Con un físico fuerte y resistente, poseía una espesa barba negra y una nariz aguileña como su padre. Sus grandes ojos castaños brillaban de inteligencia pero su mirada encantadora y zalamera, al parecer revelaba una debilidad profunda, contradiciendo el modelo de héroe coraje que quería encarnar (Bouret, 1968).

“Alf” como le llamaba su esposa Adèle, era en realidad un ser seductor, obstinado y despótico, caprichoso, totalmente indisciplinado, insumiso y rebelde, incapaz de hacer planes para el futuro o bien proyectos que alguna vez soñara desarrollar.

Desprecia todo lo que tiene relación con lo plebeyo, no pasa mucho tiempo en el mismo lugar, se deja dominar por caprichos momentáneos y hace de la noche el día y del invierno el verano, con sus extravagancias.

Un monárquico excéntrico y ultraconservador, el Conde dedicaba buena parte de su tiempo a la caza, la cetrería y las carreras. Parece que tenía una pasión devoradora por la caza a caballo. Las cartas a su joven esposa poco después de su viaje de novios ocupan seis páginas de descripción minuciosa de sus caballos, sus perros y los animales que había matado: “Odñ guardaba 10 perros corredores para el corzo y me cedió 15 para el jabalí” (Denvir, 1991).



Fotografía del padre, conde Alphonse-Charles-Marie de Toulouse-Lautrec
Figura 24

Casi inmediatamente al nacimiento de su hijo Henri, Alphonse deja Albi, por un pabellón de caza que alquiló en Loury, en el valle del Loire. No iría a casa para Navidad, pero sin embargo envió un jamón de jabalí. La caza representaba,

para él, más que un deporte, era un amor ferviente y entusiasta el que le tenía a los animales.

Después de varios meses de ausencia anuncia a los suyos el deseo de residir durante todo el año en su pabellón de Loury. Eso suponía no asumir ninguna responsabilidad, ni como esposo ni como padre.

Se decía que “después de haber llevado a su joven esposa a Niza de viaje de novios, él había, lisa y llanamente, desaparecido. Convencida que había muerto, Adèle regresa a casa de su madre” (Denvir, 1991).

Lo que le gustaba a Alphonse era recorrer Francia de cacería en cacería, según las amistades familiares y las invitaciones que recibía.



**Fotografía de construcción sólo para los canes.
Château du Bosc. Agosto 2011.
Figura 25**

Pero lo que más le gustaba por encima de todo era asombrar a los demás. Sus viajes al extranjero repercutían en la manera de vestirse y de sus variados trajes, amante del disfraz y del exhibicionismo y en su forma de comer, preparando personalmente platos raros de una manera especial y al aire libre, que luego no se comía.

Otra de sus manías era rodearse de especies de animales raras o exóticas que trataba y cuidaba como si fuesen animales domésticos: halcones, águilas, búhos y gavilanes (Frey, 1996).

Todas la manías de las familias rancias se reunían en este personaje que no se daba cuenta que el tiempo había pasado y que vivía a finales del siglo diecinueve y principios del veinte como si fuese plena Edad Media.

Otro de sus pasatiempos era el disfraz. Tenía un conjunto de disfraces con los que le gustaba fotografiarse y otras veces pasearse por Albi y alrededores, de turco, con un casco circasiano, de cruzado, con falda escocesa etc. según vemos en diferentes fotografías.

Otro día, se disfrazó en los bosques de Bolonia, cubierto con un extraño casco medio mongol con una cresta de tela roja. Era un apasionado halconero que le gustaba en verano, recorrer las calles de Albi, sin camisa y en el puño un halcón al que nutría de trozos de carne cruda y que decía no bebía más que agua bendita. Otra vez, pasó varias semanas en una tienda de campaña plantada debajo de la escalera monumental de la catedral de Albi. Esas eran, entre otras, sus rarezas (Frey, 1996).

Mantiene la tradición familiar hasta en los más pequeños detalles y en las horas en que se aburre se dedica a dibujar y modelar perros y caballos que tiene próximos, en su propia casa.

Hasta su matrimonio, a los 25 años, Alphonse había sido oficial de caballería, en el cuerpo de lanceros, graduándose en la Academia Militar de Saint-Cyr en el año 1860. Pero su inconformismo le hizo ver rápidamente la vida militar como insoportable (Joyant, 1926).

Llevaba una vida muy ociosa, consagrando casi todos sus deseos a montar a caballo, asistir a carreras o pasar los fines de semana en París. Más tarde, cuando vivió en París era un fanático del vodevil, de los cafés cantantes y de los prostíbulos.

Su imagen reflejaba su inconformismo de una forma que rozaba la histeria, entre los fastos cumplidos de su linaje, los halagos amables de su cortesía y la realidad de una familia “cerrada” y reducida a la impotencia política. De aquí la ocurrencia que se cuenta de su hijo: “Papá se desespera por hacerse notar”.

Adèle y Alphonse se conocían desde pequeños, pero su matrimonio fue, por lo que se ve, un mal casamiento. La familia decía de Adèle que era un „ángel“ y de Alphonse que tenía un carácter „impetuoso“, violento, pero con una gran inteligencia (Joyant, 1926).

La realidad seguramente, era mucho más compleja, pero nos basamos en lo que de ellos nos ha llegado escrito.

Cada uno de ellos, padre y madre, esperaba del otro que jugara un rol diferente y esta profunda ambivalencia ejerció sobre Henri una influencia mucho mayor.

En una carta dirigida a su madre desde París, carta n° 100, en octubre 1884, alude por primera vez Henri, a las relaciones muchas veces difíciles que tenía con su padre (Gallimard, 1992).

Padre y madre tenían propiedades cada uno de ellos, pero no tuvieron nunca un hogar común, una casa de ellos dos e hijos, como familia, siempre estuvieron con la familia extensa, con el clan.

Al principio, tras su matrimonio, se establecieron en el château du Bosc, con todos los familiares de Alphonse, abuelos, tíos con sus mujeres y la descendencia, mas una servidumbre muy numerosa. Pronto viajaron de la casa solariega al pabellón de caza de Loury donde poder practicar la caza y la cetrería,

de los palacetes a pensiones, en Albi, en París, juntos o separados, y así siguieron a lo largo de toda su vida.

Es bastante imaginable la incompatibilidad de caracteres en los dos cónyuges. Alphonse oponía a la piedad rígida de su mujer, una combinación de chauvinismo viril y de liberal anticlericalismo. Es de los que consideraban que los siete pecados capitales, tan perfectamente reflejados en los frescos de la Catedral de Albi, no son más que seis; “el miedo al infierno lo dejaba para las mujeres”.

Su único temor era no tener un hijo, pues como buen Lautrec, únicamente le interesaba tener hijos varones, que perpetuaran el linaje, el apellido, los bienes y en definitiva el poder en el sur rural francés, pero un hijo como un verdadero animal de raza del que poder vanagloriarse, y además convertirlo en un hábil criador de halcones. Pero todo eso caerá por tierra.

El padre es severo por naturaleza, y vive soñando en la Edad Media. Las relaciones entre padre e hijo no fueron nunca cordiales, se cuenta en Albi que el padre se avergonzaba de salir con el hijo, aunque muchos biógrafos lo callen. El padre sostiene que la familia ha de perpetuarse, ha de seguir adelante y ve que en la suya no va a ser posible. Para él, la fortaleza física y la agilidad recoge el valor de un hombre, tal como recogía su educación.

Su hijo le exacerba y siente por él un profundo desprecio, ve una criatura fracasada. Henri lo presiente con dolor, con mucho desengaño y sufrimiento y se apartará de él (Jedlicka, 1965).

Alphonse nunca comprenderá la obra de su hijo, punto por el que el artista añadiría sufrimiento a su vida pues para él era lo esencial, era su profesión.

Según otros biógrafos (Frey, 1996), Alphonse en realidad, giraba sobre dos registros, sobre comportamientos duales: igual reclamaba la atención de todos por una actitud teatral, excesiva, histriónica, que se iba de caza para encontrar la soledad, enviando a su familia cartas con un contenido más sombrío. Una conducta que nos evoca tendencias maniaco-depresivas. Cuando sentía depresión prefería disparar.

Por último señalar que los padres, cada progenitor, mitigaba los sentimientos de culpa como podía: la escapada fóbica y la negación del padre, para no enfrentarse con ningún problema. Su posición social y económica participó en el “juego”. ¿Qué hubiese ocurrido si no hubiesen podido disponer de ese “desahogo económico”? Seguramente Henri hubiese fallecido en la primera infancia.

La madre, abnegada y mártir, muestra otra forma de “penar” sus sentimientos de culpa, aislada, rezando, sufriendo y visitando lugares de peregrinación religiosa.

IV.-HENRI TOULOUSE-LAUTREC

29 de noviembre de 1894. Toulouse-Lautrec.

“Primero su pequeñez da lástima, luego lo ves muy vivo, muy amable, con un gruñido que separa sus frases y levanta los labios, como el viento la gatera de una puerta. Tiene la talla de su nombre”.

Jules Renard en “Diario” (1887-1910)

1.- Infancia, adolescencia y escolaridad

Henri nace el 24 de noviembre de 1864, a las seis de la mañana, justo al día siguiente de cumplir su madre 24 años en el Hôtel du Bosc, una construcción como un palacete medieval antiguo o casa señorial que tenían los condes de Toulouse desde hacía varias generaciones en el centro de Albi, donde vivían sus tías abuelas. Fue una noche tempestuosa presagio de lo que después sería su vida. A los pocos días de haber nacido, la familia de Henri se traslada al Château du Bosc, mansión familiar paterna a unos 30 kilómetros de Albi.

Al parecer, según algunos biógrafos, “mientras una tempestad de invierno rugía con furia, mientras trombas de agua barrían los muros externos y el agua penetraba por las ventanas y postigos, mojando los parquets de los salones y las habitaciones, Adèle daba a luz en una de las habitaciones a su primer hijo. Era un bebé hermoso, que parecía perfectamente normal” (Jedlicka, 1965).



Fachada principal del Hôtel du Bosc, lugar de nacimiento de Henri de Toulouse-Lautrec. Albi. Agosto 2011.

Figura 26

Se le imponen los nombres de la familia, Raimond, igual que los condes de Toulouse, como el padre de Alphonse; Marie en honor a la Santa Virgen, pero se le añade el de Henri, porque sus padres son legitimistas y así se llamaba el pretendiente al trono de Francia, Henri V.

Los Toulouse-Lautrec eran fervorosos monárquicos, y no habían abandonado el deseo de llegar a ver un día, en Francia, el poder monárquico por derecho divino.

Henri, si Dios quería, sería un día, como su padre, conde de Toulouse-Lautrec, y su nombre completo es Henri Marie Raymond.

Sin embargo, lo importante son sus apellidos, Toulouse-Lautrec y Monfa, que por un lado nos evocan nombres del lugar, parajes por donde la familia había vivido y dominado y, por el hecho de ser tres sus apellidos, ya nos muestran la importancia de su linaje.



Fachada posterior del Hôtel du Bosc. Albi. Agosto 2011.

Figura 27

La primera infancia, los primeros años, los pasó Henri en el Bosc, rodeado de toda su familia extensa, donde siempre había niños de su edad, muchos de ellos parientes y primos suyos. Comenzó a andar a los 17 meses (Frey, 1996).

Allí, en la casa paterna, aprendió y tomó el orgullo de sus apellidos que igual que su padre, mantendría hasta en los momentos más bajos de su existencia, y también esa seguridad de que formaba parte de una clase distinta, con obligaciones, valores y leyes distintas al resto de la población. También en el Bosc nacerá muy pronto su vocación artística.



Fotografía de su cuna. Château du Bosc. Agosto 2011.

Figura 28

Los hombres de la casa se esforzaban en mantener las tradiciones de la nobleza, cultivando el arte de la equitación y el de la halconería, y dedicándose a cazar, entre otros, el ciervo, o la zorra como en Inglaterra. Esa es la vida que se esperaba de él.

Mientras, “Petit Bijou”, como le llama su abuela paterna Gabrielle, es un niño feliz, y mimado.

La familia utiliza múltiples sobrenombres o apodos para llamar a Henri como: “Petit bijou” o joyita; “bébé poulit”, que significa en la lengua del Languedoc –el bonito- pero con un matiz que indica cierta fragilidad, como bebé muy guapo; “coco”; “ninette”, todas esas palabras eran diminutivos y muy cariñosos para ese niño que crecía con energía y era vivaracho.

Le describen como un niño gracioso y con las mejillas coloradas, mostrando ya un carácter alegre y enérgico desde muy pequeño. Igualmente, desde pequeño tendrá una gran necesidad de ternura y de exteriorizar su cariño.



Juguetes, dibujos y su sillita en el Château du Bosc. Agosto 2011.

Figura 29

Desde que sabe andar, le inician, en su casa, en el arte de la equitación, sobre todo el montero Pierre Grézes. El pequeño juega con sus primos, se entretiene con los animales, cría pájaros, se esconde en las cuadras, construye cochecitos etc.

Por otro lado, el padre Peyre (capellán de Céleyran y que Henri llama “mi tío el abad”) le da lecciones, de distintas asignaturas, le da clases, que se las tomará una parienta lejana que también se instala en el Bosc, solterona mayor, a quien Toulouse-Lautrec le lleva la contraria y le gasta bromas terribles. Su madre se lo consiente todo mientras el padre sigue en Loury con su jauría de perros, cazando, donde, según él, la caza es “la más bella del mundo”. Le afecta, al parecer, la sabida “incompatibilidad de caracteres” de los padres, y ya desde muy pequeño vivirá arropado por su abnegada y protectora madre, con un padre ausente.



Fotografía del pequeño Toulouse-Lautrec de 3 años
Figura 30

El niño come pero no crece mucho; se afirma su carácter independiente pero tiene dificultades de pronunciación y ha de esforzarse en hablar claro. Le dan clases en casa de inglés, idioma que aprende con rapidez, así como latín y griego. Se expresará normalmente en occitano, considerada en otro tiempo la lengua de los trovadores.

Al parecer, a partir de 1870, el conde Alphonse se instala en París (porque está más cerca del pabellón de caza de su propiedad, de Loury en Loiret, cerca del bosque de Orleáns, donde le gustaba cazar mejor que en Albi) y Adèle le sigue durante un tiempo, donde vivirá con su hijo Henri en Faubourg Saint-Honoré.



Henri de Toulouse-Lautrec vers 1870

Fotografía del pequeño Toulouse-Lautrec de 6 años.

Figura 31

Parece que no existe ningún lazo sentimental entre los esposos, sin embargo un hombre de su rango, valores y con sus opiniones no puede divorciarse pero sí vivir su vida. No le quedará a Adèle más que soportar heroicamente este

matrimonio desgraciado y hacer de la vida de su hijo, el motivo para seguir viviendo, donde pondría su ilusión y su entrega de vida.

Con 7 años, le regalan a Henri un caballo y toma sus primeras lecciones de equitación.



Fotografía del pequeño Toulouse-Lautrec de adolescente.

Figura 32

Su abuela Gabrielle escribía: “Es muy pequeño todavía para acompañar a los hombres a cazar, aunque su audacia y su ingenio no retroceden ante los obstáculos, incluso los muy duros para él. Cuando no puede salir, emplea sus ratos libres en dibujar y pintar con acuarela bajo la dirección de su tío Charles” (Frey, 1996).

Y debía quedarse, frecuentemente, en casa. Sufre muchos enfriamientos, catarros, dolores de dientes, y erupciones cutáneas.

Henri aguantaba toda clase de dolores y sus piernas estaban siempre enclenques, flojas y débiles (Devoisins, 1958).



Fotografía de Toulouse-Lautrec con 13 años y su padre (derecha) en el Château du Bosc.

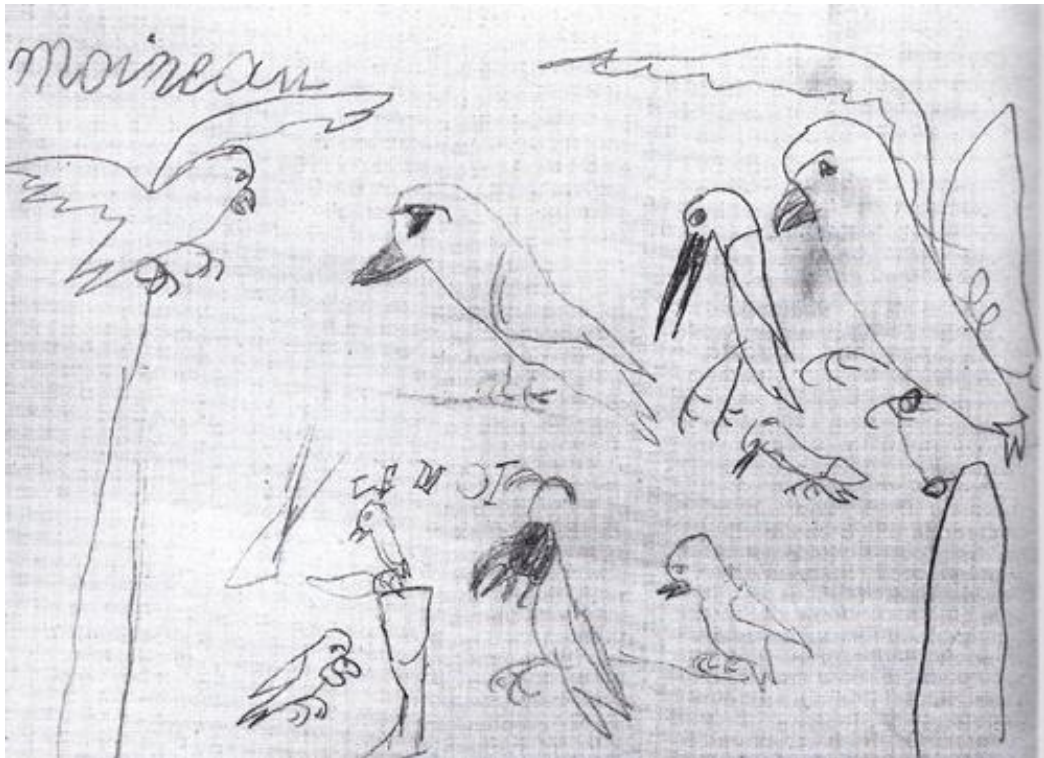
Figura 33

En esta etapa dibuja mucho sobre todo en los cuadernos de clase de los que se guardan varios de ellos en la Biblioteca Nacional de Francia y también en las paredes del Bosc donde aún se conservan dibujos a lápiz (Figura 168).

De entre los dibujos que hemos podido observar, es ilustrativo admirar y analizar este, realizado con 7 años, de entre sus dibujos infantiles. En él, vemos una familia, “su familia” representada por esos pájaros tan comunes en nuestros jardines como son los gorriones.

En el nivel inferior del dibujo le vemos encima de un taburete con lo que el tamaño se equipara al resto de gorriones en línea, así no llama la atención su

pequeño tamaño. Se le reconoce porque encima pone CE MOI, tal como suena “c’est moi” (soy yo). A su padre lo representa detrás, con una máscara como la llevan los halcones. Con ello nos dice que es así como el hijo le conoce, arrogante y disfrazado, además de su afición por la caza. Detrás del padre está la madre, apoyada de una rama que le une al padre. Es de menor tamaño y con actitud cabizbaja, como pensativa con la cabeza inclinada.



Dibujo infantil: Moineaux (Gorriones) 1871. Tenía 7 años.

Figura 34

Llama la atención el pájaro que se encuentra a la izquierda de Henri; el único apoyado en el suelo, representa al hermano pequeño, ya fallecido.

En el nivel superior del dibujo, los pájaros más altos y grandes, es como Henri vive a sus abuelos y antepasados. Son verdaderos pajarracos, largos, voluminosos y poderosos. A ambos lados representa a los abuelos, enfrentados, con alas desplegadas, son los que salen de casa y vuelan. Están sujetos con anillas como a unos troncos verticales situados en los laterales del dibujo, sus linajes. En

el centro están las abuelas, juntas, una detrás de otra, estáticas, en casa. Son las figuras que dominan el escenario de la vida de Henri, los verdaderos dueños, no solo de los apellidos sino también de ese bienestar que les envuelve y les distancia de sus contemporáneos.

Pero volvamos a la vida de nuestro pintor. En mayo de 1872, con 8 años, su madre lo lleva a Lourdes invocando su curación y solicitará a lo largo de la vida, la opinión de los más acreditados médicos de la época. Además, era pequeño de estatura para su edad y ceceaba mucho, lo que comenzaba a inquietar e intranquilizar a la familia. Pero por eso, no era menos alegre y lleno de energía.

El humor frecuentemente teñido de ironía contra sí mismo y que sería una de sus principales defensas, se manifestará, al parecer, muy pronto.

Henri entra en el Liceo Fontanes de la calle del Havre (futuro Liceo Condorcet) en París, el 1 de octubre de 1872.

Tiene 8 años y ve con alegría un camino que se abre ante él, a pesar de sus problemas de salud y de cómo le llaman sus compañeros de clase (“petit bonhomme”) que parece no preocuparle. En el Liceo, se relacionará con su primo materno Louis Pascal, de su misma edad.

El padre de Louis, Ernest, era el prefecto del departamento de la Gironde y su madre Cécile era prima-hermana de la madre de Henri, según la carta de Henri a su abuela desde París, a finales de 1872 (Gallimard, 1992)

También conocerá y coincidirá en el Liceo con Maurice Joyant (1864-1930), nacido el mismo año que Henri, de rica familia burguesa y amigo y que posteriormente, a la muerte de Henri, será designado por el conde, padre de Henri, como ejecutor testamentario y defensor de su obra.

Joyant nos cuenta cómo, en 1874, Henri ganaría los primeros premios en latín, gramática francesa y en lengua inglesa, cuando tenía 10 años, pero se conformó con notas bajas en historia, geografía y sobre todo matemáticas (Joyant, 1926).

La madre le instruirá en las asignaturas que Henri saca buenas notas, y a la vez, disfruta con el inglés, idioma que hablará desde pequeño y que le despertará admiración hacia esa tierra durante toda la vida.

Durante ese tiempo, Henri disfruta de los encantos de París, gracias a su padre que lo lleva al zoo, a clases de equitación, a las carreras y al bosque de Boulogne.

Sorprende que fuera el conde, su propio padre, quien lo introdujera en el mundo que había de influirle durante toda su vida, pero éste cada vez se despegaba más del hijo. No hay cercanía del modelo, en lo real, para la identificación; simbólicamente es un padre ausente, que no ejerce, que no lo “reconoce”; es un abandono que impide el reflejo especular y la identificación del hijo hacia su raíz.

La relación con el padre y la madre en este periodo es clave: al principio se discute con la madre pero, la reconciliación por el afecto está presente: una madre quiere a su hijo por serlo y, aunque no acepte lo que hace y le recrimine, estará ahí, por el sentimiento.

Del lado del hijo, aunque este necesite la ruptura que le hace distinto, aparecerá el reclamo de la figura materna en aquellas situaciones críticas, por enfermedad o por sentirse desamparado, que le hace regresar, físicamente en muchas ocasiones o de forma simbólica por la sustitución, en otras, como cuando se busca pareja en un desequilibrio de igualdad.

En sus primeras etapas de París, se inició en las teorías de la pintura en casa del pintor animalista René Princeteau amigo del conde. Este reconoció pronto el considerable talento del joven y convencería a los padres de éste de dejarle continuar una carrera artística.

El 12 de junio de 1876, hace su Primera Comuni3n en la iglesia Saint-Louis-d’Antin de París (Gallimard, 1992).

En 1881, obtuvo su diploma de bachiller en el segundo intento y su fracaso en la primera prueba le indujo a añadir en sus tarjetas de visita: “Suspendido en francés”.

Deja el Liceo en 1875, al poco de cumplir los 10 años, el chico es enfermizo y muchas veces necesita cuidados especiales, el niño cojea (Joyant, 1926).

Los seis años siguientes, su educación continúa en casa, en Albi, bajo la supervisión de su madre. Fueron quizá, dentro de lo que cabe, los años más felices de su vida. Reparte el tiempo entre la casa de Albi; la propiedad de su otra abuela, la materna, en la residencia familiar del Castillo de Céleyran y visitas ocasionales a Niza, a París y el verano a Barèges, en el Pirineo, o a Arcachon a tomar las aguas, acompañado de su madre, lugares muy de moda en ese tiempo, sobre todo entre familias bien acomodadas.

Es cuando, por primera vez, descubre el campo, y por primera vez en su vida, pinta paisajes.



Amazone suivie de son groom, 1880.
Òleo, 14,1 x 23,4 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 35

Le rodea su familia, siempre juega y está con sus primos. Se hace inseparable de su prima hermana favorita, Madeleine (1865-1882) hija de Amédee y de Alix, por la que demuestra mucho cariño. La cita frecuentemente en su correspondencia (Cartas nº 9, 10, 26, 28, 30, 36 y 59 de Gallimard, 1992).



Céleyran. Une Avenue. 1882.
Òleo, 20,1 x 35,1 cm. Musée Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 36

Nuevos síntomas físicos se manifiestan y aunque no es un niño llorón nada impide compadecerse y apiadarse, de los dolores en las articulaciones, calambres y terribles dolores de cabeza (acrecentados por la miopía) y dolores de muelas.

El estoicismo y la imperturbabilidad con la que Henri se enfrentaba a su suerte y a su vida, provocaban la admiración de todos los que le rodeaban, fundamentalmente de los diferentes miembros de su familia. Henri es atrevido y entusiasta y se lanza a la vida como si no estuviese enfermo.

En la adolescencia, la distrofia se manifiesta, los huesos largos de Henri comienzan a deformarse y a atrofiarse las articulaciones, coincidiendo con el crecimiento. Al ser el mayor de su generación, fue el primero en sufrir esos síntomas, y nadie en la familia comprendía el origen. Al final de esta etapa, era miope, llevaba ya quevedos (Cortejoso, 1978).

Las apariciones del padre en la vida de Henri en Albi, eran puntuales y breves y siempre excéntricas, como por ejemplo tener un cachorro de león en los jardines de Monfa.

Henri vive con perplejidad e incertidumbre este padre imprevisible cuya arrogancia era impresionante, igual que su excentricidad (Frey, 1996).

El 1 de enero de 1876, Alphonse le regala a su hijo de 11 años, un librito de halconería publicado en 1862 en París, “La fauconnerie ancienne et moderne” de J. C. Cheng et O. Des Murs, con esta dedicatoria, donde refleja su melancolía: “Recordad, hijo mío, que la vida al aire libre y a plena luz es salud. Todo lo que está privado de libertad se desnaturaliza y muere rápidamente. Este librito de halconería te enseñará a apreciar la vida de los campos espaciosos, y si tú conoces los sufrimientos o las amargas de la vida, el caballo primero, después el perro y el halcón podrían ser los mejores compañeros, haciéndote olvidar un poco” (Frey, 1996).

También en enero de 1876, el conde Alphonse de Toulouse escribía: “Henri acaba cada vez más por tomar conciencia de su invalidez” (Cortejoso, 1978).

No sabemos quién de los dos tomaba más conciencia de dicha invalidez, si el hijo o el padre, porque éste cada vez se distanciará más cuando se reafirme en el tiempo que Henri no puede dedicarse a las actividades propias de su linaje.

Una carta de Henri a su primo Raoul, la firmará como: Henri –Patte cassée- pata rota (Carta nº 27 de Gallimard, 1992).

En otra carta a su abuela Gabrielle, él mismo, se dice una vez “poco elocuente”, y en otra que se siente “desgraciado” por no poder estar en el Bosc con sus primos para Navidad, por sus tratamientos.

El padre pasará un nuevo periodo depresivo al comprender que su hijo no cazaría con él nunca (Frey, 1996).



Fotografía, tío Charles de Toulouse-Lautrec
Figura 37

Su tío Charles hará realmente de padre y es en esta época cuando, bajo los consejos de su tío, Henri dibuja y hace acuarelas, adquiriendo una verdadera disciplina en su trabajo artístico. Cada noche, se sentaba con él, le supervisaba sus trabajos y le hacía leer. En este tiempo colecciona sellos, juguetes, etc.

En mayo de 1878, Henri se rompe la pierna izquierda; es escayolado y tiene que guardar cama, pero se repone algo en Barèges, Amélie-les-Bains y Niza, donde se dedica a leer, dibujar y pintar. Afortunadamente, la presencia de algunos

compañeros de edades similares a él suaviza su estancia en las estaciones termales. Todos tenían alguna invalidez.

Se trataba, según su madre, de “uno muy alegre”, el hijo pequeño del pintor Jean Honoré Fragonard, que era jorobado; Étienne Devismes que andaba ayudándose de muletas y Charles Castelbon que cojeaba. A este último le enviará su primera acuarela tras levantarse, Henri no la considera bonita, no valora su obra, sólo quiere que la tenga como un regalo.

Sin embargo, su pintura es excelente, representa a su padre conduciendo un break con un botones detrás. El trazo es muy vivo, los colores brillantes y la observación precisa.

En agosto de 1879, se rompe el fémur derecho, la otra pierna, es su segunda fractura.

A partir de entonces sus piernas no crecerán más, sólo alcanzará una estatura de 1,52 cm. Las fracturas, está claro, son debidas a una anomalía hereditaria. Condenado a guardar cama durante horas con la pierna en extensión, encuentra consuelo en el dibujo y llena cuadernos enteros, muchos de ellos se conservan en el Museo de Albi o en la colección de los Tapié de Céleyran (Devoisins, 1958).

Aburrido, dibuja y pinta hasta cansársele la mano (Carta nº 29 de Gallimard, 1992) y firmará como “Señor Pata coja”.

Henri jugaba con las palabras, e intercala dibujos en sus cartas, croquis y caricaturas. En sus escritos, habla de dolor, de sufrimiento atroz al intentar doblar la pierna en ángulo recto (Carta nº 37 de Gallimard, 1992).

A pesar de todo, el coraje y el buen humor eran la admiración de todos los que le rodeaban. Al parecer, Henri, muy cariñoso, en las cartas dirigidas a los diferentes miembros de la familia, no se olvida de nadie, tampoco de las criadas de la casa.

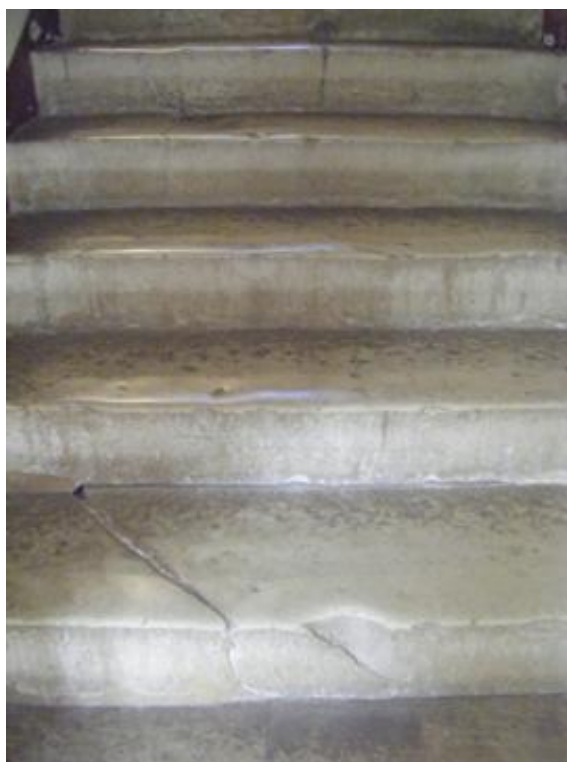
Por primera vez, en esa misma carta, tenía 14 años, la belleza de una mujer le hace tomar conciencia de su fealdad, como expresa: “y entonces comienza a hacerse de noche, espero para saber si Juana de Armagnac vendrá cerca de mi cama. Viene a veces, yo la escucho hablar sin atreverme a mirarla. Ella es grande y bella, y yo, no soy ni grande ni bello” (Frey, 1996). Será su primer amor platónico. Toulouse-Lautrec se siente acomplejado frente a la belleza

Así pues, estos accidentes, que constituyeron episodios de una extrema importancia y trascendencia en la vida de Toulouse-Lautrec, fueron contados por el conde Alphonse en una carta que escribió a uno de los suyos:

“Os había dicho que su naturaleza era tan frágil que tuvo, con un año de distancia, la fractura del fémur izquierdo, después del derecho, en Barèges por caídas insignificantes”. No obstante, después de estos accidentes -no diremos a causa de ellos- Henri, “le Poulit”, se convirtió en un adolescente deforme y enfermo incapaz de cualquier vida física normalmente activa, con la cual él había soñado y a la cual todo parecía predestinarle (Devoisins, 1958).

1.1.- Enfermedades de Toulouse-Lautrec hasta las caídas

Ya en 1874, a los 10 años de edad, Toulouse-Lautrec tenía dificultad para caminar; la salud de Toulouse-Lautrec niño se hallaba ya tan malograda que su madre lo llevó al campo, al château du Bosc. No parecía existir ningún remedio a su dolencia y el muchachito de 10 años ya no era capaz de desplazarse sin la ayuda de muletas. Llevó una vida de niño enfermo, de los niños trasladados en coche, de los niños que miran correr a los otros niños.



Escaleras Château du Bosc. Agosto 2011.

Figura 38

En 1875, recibirá clases particulares debido a su mal estado de salud, que le impedía acudir al colegio. En el invierno de ese mismo año, lo retiraron del colegio para someterlo a tratamiento médico y continuó su educación con profesores particulares en casa y supervisado por su madre. Se le diagnosticaron problemas circulatorios y se le prescribió un tratamiento de fricciones con cepillo eléctrico (Frey, 1996).

Ya no era el niño feliz y alegre de la primera infancia, sino un chico enfermizo, con profundos dolores físicos, gozaba de frágil salud, presa de catarros y otros problemas respiratorios. No se sabe si estos síntomas eran ya reacciones secundarias de su enfermedad congénita.

Mientras tanto, él no se quejaba, poniendo toda su atención y ánimo en pasarlo bien y en jugar, como niño que era. Durante estos años de enfermedad, su cuerpo se convirtió en el de un joven sólido, pero aquel tronco macizo y relleno

descansaba sobre unas piernas de niño, sumamente débiles, cuyo crecimiento se había detenido bruscamente.

El joven debió hacerse a la idea de conocer y vivir ya para siempre una existencia de dolor, porque nada le aliviaba a pesar de que sus familiares intentaron todo lo que se enteraban. De todas las virtudes que poseía el pequeño “tirano” y autócrata, lo más glorioso opreciado es su voluntad y su constancia. No encuentra complicidad en la compasión, en la piedad, ni en la lástima de las personas que le rodean, y que son las personas que en teoría más le quieren, su familia de origen.

Más tarde, ya adulto, la admiración que despierta, hará cómplices a su alrededor, como la corte de amistades que tiene y mantiene a lo largo de su vida de los que él se considerará uno más (Natanson, 1992).

Henri ya de pequeño, nos da muestras de una madurez poco común en esas edades, aceptando y adaptando su realidad, que no era nada fácil para un niño de esa edad.

El primer signo de anomalía en el desarrollo físico del pequeño fue observado a finales de mayo de 1865, cuando tenía 6 meses. Desde entonces, la madre se interesa por el crecimiento y por la salud de su hijo con un temor excesivo. Ella tendía a atribuir su pequeña talla y su frágil salud a problemas digestivos y nerviosos (Devoisins, 1958).

Este temor de la madre es un mecanismo de defensa entre lo que veía y lo que no quería ver, era la negación ante los problemas físicos que presentaba su hijo, que lo hacía diferente del resto de amigos. Era no aceptar lo que quizá sospechaba. Sin embargo, nuevos síntomas se manifestaban cada día en Henri.

Tenía 9 años y aunque su carácter no era de un niño llorón, no se podía impedir compadecerse de él por los calambres, dolores de articulaciones y terribles dolores de muelas que sufría, éstos últimos causados por la presión de los senos que se deformaban muchísimo, otro síntoma de su congénita enfermedad. Para aminorar esos dolores, su madre le administra quinina (Frey, 1996).

La quinina es un alcaloide natural que se extraía de la corteza del quino con propiedades analgésicas, antipiréticas y antipalúdicas, de sabor muy amargo y utilizado por sus propiedades medicinales ampliamente reconocidas, para la artritis, calambres musculares nocturnos de piernas y en el tratamiento de la malaria. Más adelante fue reemplazada por medicamentos sintéticos más eficaces.

Poco después de los 10 años comienza a sentir intensos dolores en las piernas, resultado de micro fracturas de los huesos producidas por movimientos mínimos, insignificantes, decidiendo su madre hacerle un nuevo examen y consultando en Neuilly a Vernier que dirigía una clínica privada (Frey, 1996).

Toulouse-Lautrec acaba hospitalizado con este tal Vernier, dejando el colegio. Se sabe poco de esta etapa pero es posible que este señor no fuese médico; más tarde la madre comprueba que es un charlatán. En ese momento, la madre busca y prueba todo y a todos los que puedan solucionar los problemas del hijo que crece, sean profesionales o vividores. Es una forma de aminorar la angustia que le produce el sufrimiento que ve en ese hijo querido.

En esa época, abundaban los charlatanes y/o curanderos que procuraban atraer la curiosidad del enfermo y sobre todo de su familia, ofreciendo remedios, pregonando sus ventajas y explotando la credulidad de la población, pero solamente hemos encontrado este dato en uno de los documentos estudiados (Frey, 1996).

En ninguna carta, ni de Henri ni de su madre, se describe en qué consistió el tratamiento en esa clínica privada. Según los biógrafos, se trataba de una combinación de estiramientos manuales y mecánicos durante los cuales, Vernier manipulaba las piernas del niño. Esto duró 14 meses, que para un niño de esa edad es una eternidad. Incluso en las vacaciones de verano, Adèle se va al Bosc y a Céleyran y Henri se quedará realizando el tratamiento.

Mientras, él tenía una actitud estoica frente a la suerte que le había tocado, siendo la admiración de todos los que le rodeaban, familiares y amigos.

En 1876, Henri comienza a deprimirse, al parecer, toma conciencia de su invalidez. Tenía 12 años, y comprueba que no podrá hacer las actividades y entretenimientos de los hombres de su familia, como eran montar a caballo y cazar.

La madre, por otro lado, incapaz de encontrar una solución médica, se esfuerza en asegurarle su futuro por los dos medios sobre los cuales ella funda su propia experiencia y existencia hasta ahora: la religión y la seguridad materna.

Adèle consultara otro médico, el Doctor Raymond, quien le diagnostica articulaciones débiles, siendo una declaración muy vaga, sin duda intencionadamente, y aconsejándoles que Henri tome las aguas de Barèges, en los Pirineos, un balneario cerca de la frontera española para tomar las aguas cálidas y sulfurosas de esta estación termal, como tratamiento para curar sus articulaciones.

Como vemos, ante una situación crítica en la salud del niño, prueban todo y lo complementan con los baños termales, acompañado siempre por su madre.

Los balnearios con finalidad terapéutica, siempre eran bien vistos en determinadas clases sociales privilegiadas o al menos de la burguesía, por lo que tenían de encuentro y motivo de diversión, atrayendo también a personas sugestionables, además de buscar la curación del enfermo.

A pesar de todo, Henri es entusiasta y se agarra a la vida como si no estuviese enfermo. Mientras, tiene dolores en las rodillas y además no podía andar pero seguramente soñaría con ello como en el cuento de Urcaray (2004).

En esta época, no se le hizo ningún diagnóstico serio, siendo imposible saber si eso era el desarrollo normal de la enfermedad o no (Frey, 1996).

Hacia 1877, su madre le lleva de nuevo a Vernier, olvidando las dudas que tenía en cuanto a sus competencias terapéuticas. En ese momento Henri ni puede andar y es preciso llevarle en brazos a la mesa para las comidas.

En esas circunstancias y condenado a guardar cama, Henri había empezado a coleccionar sellos y se entretenía también en dibujar y pintar acuarelas.

También sufría numerosos problemas respiratorios, agravados por sus largas estancias en cama. A principios de abril de este mismo año 1877, tiene un “reuma” que le llevará a estar muy enfermo durante tres noches y terminará con un absceso en la oreja derecha y una rotura del tímpano.

Hacia mitad de mayo, las migrañas fueron muy fuertes, y Henri lloraba hasta las cuatro de la mañana.

Cada uno en su familia tenía su opinión de lo que tenía Henri. La abuela Gabrielle pensaba que sufría reumatismo. Adèle se agarraba a la idea de que tenía nervios y Alphonse proclamaba que la enfermedad de su hijo no era debida más que a los “cuidados” excesivos e inadecuados de su madre y de los médicos que le impedían realizar una actividad física.

Como vemos, es fácil y a veces necesario negar la realidad, sobre todo, en el incipiente proceso de una enfermedad tan dolorosa y penosa y que con el tiempo, la realidad se impondrá y no quedará otro camino que aceptarla, aunque no con la misma carga de intensidad, por ambos padres. De toda la familia, fue Alphonse el que tuvo una visión más lúcida de los acontecimientos. Más tarde, pero mucho más tarde, admitió abiertamente que Henri debía ser atendido de una enfermedad hereditaria y se reprochó haberse casado con una prima hermana.

También su madre le llevó a Lourdes, donde estarían un día y una noche para satisfacer la piedad de Adèle, y por supuesto, esperar el milagro de la curación (Frey, 1996).

En 1878, en lo fuerte del invierno, Adèle decide llevar a Henri a tomar las aguas, pero esta vez a Amélie-les-Bains. A la semana, tiene una fiebre muy alta que le dura cinco días, se cree que tenía el tifus. Se encuentra mal, incapaz de dormir. A la vez, sufre violentos sangrados de nariz e insoportables migrañas, hasta el punto de desmayarse.

No podían pensar que se trataba de más problemas derivados de su enfermedad congénita. Mientras, Alphonse, su padre, esperaba que un buen régimen y un ejercicio físico apropiado ralentizaran el proceso de su enfermedad (Frey, 1996).

1.2.- Caídas y su tratamiento

El lunes 13 de mayo de 1878, estando sentados en el salón de la casa de Albi, donde vivían en ese momento, Henri, Alphonse, Adèle y la abuela Gabrielle, vino M. Seguin, que era el médico de la familia. Alphonse ordena a Henri que venga a saludarle. El niño obedece rápidamente sirviéndose de su bastón para levantarse de su silla baja. Pero el bastón resbala en el parquet encerado y cae, rompiéndose el fémur izquierdo.

Y, olvidando las pequeñas disensiones internas, la familia se unirá para afrontar el problema.

Deberá sufrir una serie de tratamientos dolorosos y enyesado, pasando en Barèges, cerca de Amélie-les-Bains y en Niza varias semanas de reposo en forzada inactividad, pero a pesar de todo, la pierna no se curó por completo.

Siguieron también dos o tres años de tratamientos aún más complicados, como los misteriosos “cepillos eléctricos”. La convalecencia fue penosa y con sufrimiento.

A los 13 años, mide 1,50 m. y pese a todos los cuidados y atenciones, sólo aumentará dos centímetros más. Se le somete a tratamiento en un balneario, donde pasa horas muertas pintando a los extranjeros, también aprueba sus exámenes escolares y llena sus libretas de bocetos firmando “El Cojo”.

Cuenta cómo eran esos tratamientos en una carta a su amigo, Etienne Devismes, en septiembre de 1879, con un humor y una ecuanimidad raros en un niño de esa edad. “Lunes, el crimen quirúrgico ha sido consumado y la fractura admirable desde el punto de vista quirúrgico ha visto el día. El doctor está encantado y me ha dejado tranquilo hasta mañana. Pues, esta mañana, bajo el falaz pretexto de ponerme de pie, me ha dejado doblar mi pierna en ángulo recto y me ha hecho sufrir una atrocidad” (Frey, 1996).

Es significativo que desde esta época, condenado a guardar cama durante horas, con la pierna extendida, Toulouse-Lautrec solía buscar en el arte, al que se consagró con tanta locura y dedicación, el consuelo y refugio que iba a sostenerle durante los 30 años siguientes, cubriendo sus cuadernos enteros de dibujos (Cortejoso, 1978).

Más tarde, le escribía a uno de sus primos: “En efecto, yo estoy solo todo el santo día. Leo libros viejos, pero esto acaba tarde o temprano, cuando me golpea la migraña. Me aflijo y dibujo tanto tiempo, que puedo hacerlo hasta que la mano me cae de cansancio” (Denvir, 1991).

Más tarde, le autorizaron a desplazarse sobre las muletas, pero hasta que las tuvo no podía moverse si no le sostenían de cada lado dos personas, frecuentemente su madre y María, una sirvienta. Para subir y bajar escaleras, Urbano, un trabajador de la casa, le llevaba en brazos, y más tarde le ayudará a reaprender a caminar.

Sin duda a causa de su enfermedad, el desarrollo físico y sexual fue muy lento.

A tres meses de cumplir 14 años, su talla es extremadamente baja, pero los primeros signos de virilidad comienzan a aparecer: Barba espesa, voz más grave y nariz prominente (Felbinger, 2000).

Desgraciadamente, indican también otros detalles problemáticos: la nariz y los labios toman dimensiones desproporcionadas respecto al resto de la cara.

Henri se vuelve un adolescente espectacularmente repulsivo: pequeño, moreno, melenudo y feo. “No es bonito”, suspira melancólicamente la abuela Gabrielle.

Adèle se agarra a los días bonitos de la infancia de su hijo, cuando era gracioso y “joli”, de hecho, como no queriendo abandonar esa etapa, se hizo hacer una sortija con los cuatro primeros dientes de leche de Henri (Frey, 1996).

El año 1880 lo pasa en reposo para ver si sus piernas se recuperan, pasa su tiempo dibujando y pintando y tras un tratamiento en Niza, hubo que esperar a finales de año para que Henri pudiera empezar a caminar penosamente, pero ya su aspecto externo se había modificado penosamente (Tobien, 2000).

Durante casi dos años estuvo casi inválido, siendo atendido por su madre en varias casas de la familia y en una serie de balnearios y lugares de descanso de moda, cerca del mar, a los que siempre iban juntos. No obstante, la patología de Toulouse-Lautrec quedaba para ser estudiada de forma sistemática.

Séjournet, Lamy, Dubarry en la “Prensa médica”, P. Valery-Radot en la “Historia de la medicina” y Gaston Levy en la “Semana de los Hospitales”, han aportado estudios apasionantes, al mismo tiempo que hipótesis válidas, prueba del interés que se puede encontrar todavía en intentar esclarecer la historia patológica de Toulouse-Lautrec (Devoisisns, 1958).

¿En qué se transformó posteriormente su morfología y su aspecto físico, cuando terminó su crecimiento y cuando hubo alcanzado su madurez física?

Su amigo Gauzi escribía: “Creyendo afirmaciones erróneas, se representa a Toulouse-Lautrec como un enano grotesco- es ir demasiado lejos-; yo no he visto a nadie volverse en la calle para mirarlo curiosamente” (Gauzi, 1954).

Y en revancha, Joyant (1926): “Las gentes miraban con asombro a este enano moviendo sus dos piernas deformes, la cabeza demasiado gruesa, los ojos maliciosos detrás de unos “quevedos” cabalgando en una gruesa nariz, los labios muy gruesos, la barba negra y enredada”.

El profesor Dubarry nos cuenta que en el transcurso de una exposición en Bruselas, ya adulto, su llegada levantó una hilaridad general, que le mortificó y entristeció profundamente.

Opiniones contradictorias y que resumen todas las que hacían describir a Henri de Toulouse-Lautrec siguiendo la atracción o la repulsa que a unos u otros inspiraba (Cortejoso, 1978). ¿La iconografía puede informarnos?

A nuestro juicio, los retratos, dibujos y los innumerables croquis que él ha hecho de sí mismo tienen una tendencia a la caricatura, que exagera sus imperfecciones físicas. No obstante, su exageración incluso nos fija con más precisión todavía sus anomalías. La más célebre es donde figura al lado de su primo Gabriel Toulouse-Lautrec en la pintura del “Moulin Rouge” (Figura 221).

Retratos realizados por él:



**Retrato de Toulouse-Lautrec ante un espejo. 1880-1883.
Óleo sobre cartón, 40,3 x 32,4 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.**

Figura 39



**Autocaricatura ante caballete. Dibujo a pluma.
Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 40**



**Caricatura autocrítica, de sí mismo.
Figura 41**



**El pintor, de espaldas. 1884.
Óleo, 51 x 43 cm. Colección privada.
Figura 42**



**Caricatura por él mismo
Figura 43**



Autorretratos
Figura 44



Autorretrato
Figura 45



Autorretrato
Figura 46



Caricaturas
Figura 47

Por el contrario, los retratos que hicieron de él sus familiares y amigos, parecen más útiles a nuestro conocimiento, porque parecen estar más cerca de la realidad: Tres sobre todo de los que hoy figuran en el Museo de Albi.

En primer lugar, el que hizo Vuillard en 1898 y que representa al pintor como cocinero, vestido de rojo y amarillo, conocido como Toulouse-Lautrec en Villeneuve sur Yonne y que hoy está ubicado en el Museo de Albi.



**Retrato de Toulouse-Lautrec en Villeneuve Sur Yonne, casa de los Natanson,
1898, por Edouard Vuillard.**

Óleo, 39 x 30 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi

Figura 48

Vuillard, revisando su obra después de medio siglo, afirmaba el perfecto parecido que Henri mantenía con el cuadro.

En segundo lugar, Maxime Dethomas, amigo de Toulouse-Lautrec, trazará a carboncillo la figura del pintor, de cuerpo entero, de pie y quizá la sacara de la fotografía de 1896, de Toulouse-Lautrec con el matrimonio Misia y Thadée Natanson en el balneario de Etretat.



**Dibujo de Toulouse-Lautrec de pie por Maxime Dethomas, 1898.
Carboncillo salpicado de tinta china, 49,5 x 39,5. Museo Toulouse-Lautrec.
Albi.
Figura 49**

El retrato realizado por su amigo Anquetin a lápiz, un poco pálido es también de cuerpo entero, pero menos caricaturesco.



**Retrato de Toulouse-Lautrec, de pie, realizado por Anquetin. 1889.
Dibujo al carboncillo sobre papel, 61,5 x 39 cm. Museo Toulouse-Lautrec.
Albi.**

Figura 50

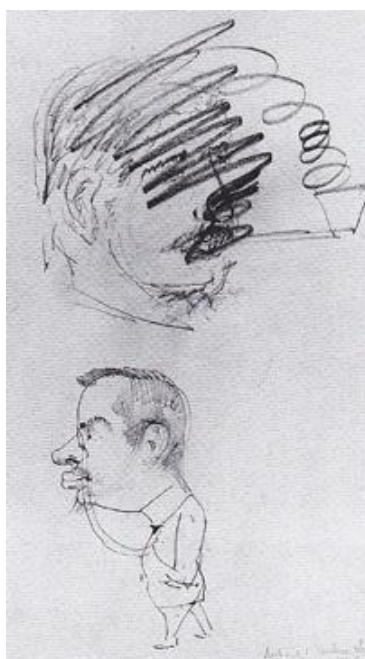
Todos coinciden y confirman la tradición de un Toulouse-Lautrec deforme, hirsuto, con los labios gruesos, con el tronco desarrollado normalmente, sobre unas piernas anormalmente cortas y los brazos ligeramente recogidos.

Mostramos algunos de los retratos hechos por otros amigos:



**Henri de Toulouse-Lautrec a la edad de 19 años, por R. Princeteau, 1883.
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.**

Figura 51



**Toulouse-Lautrec por su tío Charles de Toulouse-Lautrec, 1878-1879.
Dibujo a lápiz, 31,1 x 20,1 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi. Donado por
Mme. M. G. Dortu.**

Figura 52



**Retratos de Toulouse-Lautrec dibujados por M. Mauzi, 1901.
Lápiz negro, azul y rojo, 37 x 27 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi. Donado
por Mme. Ellen Prévot.**

Figura 53



**Retrato de Toulouse-Lautrec pintando por H. Rachou. 1883.
Óleo.**

Figura 54



**Retrato de Toulouse-Lautrec realizado por Ch. Laval, 1882.
Óleo, 46 x 38 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi. Donado por el Barón de
Birmingham.**

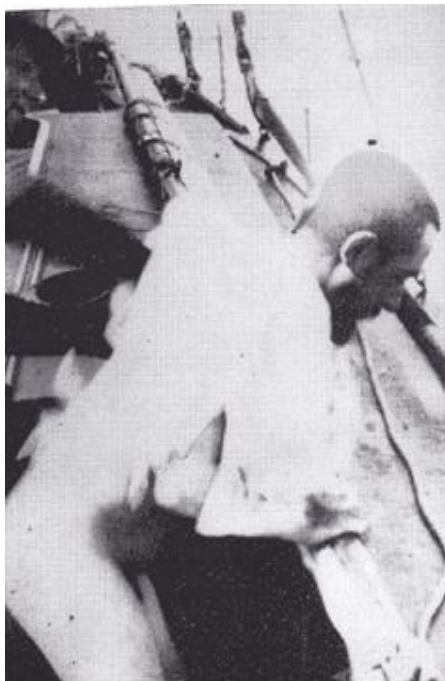
Figura 55

Por otro lado, la foto donde Lautrec, hacia 1892, elegante y cuidado, vestido con un amplio guardapolvo, con un pantalón de cuadros, peinado y con un sombrero hongo de dimensiones perfectamente normales y apoyado en su famoso bastón de “pico de cuervo”, nos ofrece de Lautrec un retrato muy exacto (Figura 56).

Del estudio comparado de cinco fotografías inéditas donde figura Lautrec desnudo, y una vez analizadas y trabajadas en “Toulouse-Lautrec Ensayo de estudio clínico: sus enfermedades, su muerte (Devoisins, 1958), se puede tener una idea exacta de la morfología de Toulouse-Lautrec y que nosotros resumimos aquí:



**Fotografía de Henri de Toulouse-Lautrec hacia 1892.
Coll. Sirot/Angel, París.
Figura 56**



**Fotografía de Toulouse-Lautrec.
Figura 57**

“La cabeza, a pesar de lo que haya sido dicho, era normal de volumen, quizá ligeramente braquicéfala (cráneo casi redondo), pero ni deforme, ni ridículo.

El ángulo de su perfil era normal y si se ha podido asentar aproximadamente en un ángulo recto era solamente gracias a su virtuosidad caricatural en un croquis publicado en la obra de Natanson.

Y su barbilla parecía huidiza siempre en la medida en que dominaba, como hemos dicho, los labios extraordinariamente gruesos, sobre los cuales unos bigotes abundantes, encuadraban una barba rebelde.

El tronco era normal tanto de grosor como de largura. Pectorales bien desarrollados. La caja torácica estaba recubierta por un sistema piloso abundante, bien desarrollado, sin deformación. Sus pectorales eran normalmente salientes. La columna vertebral rectilínea, sin signo de escoliosis, de cifosis o de lordosis.



**Perfil de Toulouse-Lautrec por Vuillard. Hacia 1898.
Pintura sobre cartón, 25,5 x 23,2 cm. Museo Toulouse-Lautrec, Albi. Antigua
colección Maurice Denis.**

Figura 58

Los miembros superiores son cortos- deltoides bien desarrollados-brazos y los ante brazos son muy musculosos. En diferentes fotografías se detecta la deformidad de sus manos.

Los músculos abdominales son grandes y derechos, están desarrollados y son muy visibles en la figura siguiente, bien contraídos en posición de pie; en la posición sentado, ligeramente plegados mostrando quizás una tendencia a engordar.



**Fotografía de Toulouse-Lautrec en junio de 1899 bañándose en Crotoy.
Figura 59**

En relación a los miembros inferiores, su forma y dimensiones son perfectamente precisadas por las fotos que permiten poner definitivamente al día una cuestión que ha sido apasionadamente controvertida.

“Piernas torcidas” ha dicho Natanson (Natanson, 1992)

“Piernas deformes” ha dicho Joyant (Joyant, 1926).

En realidad, ni torcidas, ni deformes, ni delgaduchas.

Los músculos de los dos muslos están muy desarrollados, lo que es netamente aparente sobre todo, en una foto donde su relieve sobre la cara externa del miembro describe una curva normal.

No se puede, para justificar su dimensión, invocar una curvatura con una convergencia externa de los fémures que podría ser consecutiva a las fracturas, o a otras deformaciones óseas.

Los muslos son, en efecto, rectilíneos sobre las caras internas, se yuxtaponen perfectamente en toda su largura, los talones están juntos. Los músculos de los gemelos están bien desarrollados.

Se puede observar, no obstante, que la planta de los pies está notablemente plana con una deformación del calcáneo, cuya cara plantar está vuelta hacia el borde externo.

Debemos apreciar que el miembro inferior izquierdo, cuando no está voluntariamente puesto recto y se encuentra en una posición distendida, parece indicar una tendencia a “genu valgum” que se adivina en la foto de Lautrec con el sombrero y el bastón, que se percibe en su retrato realizado por Anquetin y que es confirmada en su cartel del “Bosque sagrado”, a la manera de Puvis de Chavannes (Devoisins, 1958).



**Fotografía de Toulouse-Lautrec remando con Viaud.
Figura 60**

Nos podemos unir a la opinión de Natanson, que hablaba de “su pequeñez recogida, pero no deforme”.

En esta misma obra, Devoisins estudia y analiza los tres grupos de enfermedades cuyos diagnósticos en esa fecha, no olvidemos que es 1958, habían sido avanzados y que son: La acondroplasia, la enfermedad de Lobstein-Enfermedad de Porak y Durante, como variedades tardías y precoces de una misma afección y el grupo de condroesteodistrofias como diagnósticos aceptados o no por otros.

Pero estas discusiones quedan hoy anticuadas y esta enfermedad de Toulouse-Lautrec se mantuvo en el campo de la especulación científica hasta 1965, cuando se describió la picnodisostosis como entidad nueva, pero de ella hablaremos en el punto siguiente.

Durante el periodo de 1878-1880, fundamentalmente se desarrolló en Toulouse-Lautrec un interés más definido y decidido por el arte, el dibujo y la pintura, fomentado por los distintos periodos de tiempo que tuvo que guardar reposo en casa y quizá en diversos ingresos hospitalarios con el ánimo de encontrar alivio a sus dolencias, desarrollando entonces, un agudo sentido de la observación por todo lo que le rodeaba (Milner, 1992).

1.3.- Picnodisostosis

Se trata de un desorden genético poco frecuente que afecta a los huesos, a menudo relacionado con la consanguinidad de los padres. No olvidemos que las abuelas del pintor eran hermanas y sus padres primos en primer grado.

Es casi cierto que Toulouse-Lautrec hereda una enfermedad rara: la picnodisostosis, o displasia esclerosante ósea, que lleva al enanismo y que en el 20% de los casos, alcanza a los individuos cuyos padres provienen de una misma familia. Es una enfermedad que se hereda de progenitores aparentemente sanos, pero ambos portadores del gen defectuoso.

Aun sin conocer el nombre de la enfermedad, sus padres probablemente se daban cuenta de que la causa era que sus familiares se habían cruzado entre sí durante generaciones para consolidar patrimonios y fortunas y el padre parece que llegó a darse cuenta pero no encontramos referencias de que lo hablase con alguno de sus familiares.

Entre los síntomas de esta enfermedad se incluyen la estatura pequeña, piernas cortas, un torso de tamaño normal, manos y pies pequeños, rasgos faciales toscos y una tendencia general a sufrir fracturas de los huesos y endurecimiento de las articulaciones, tal como hemos visto en Toulouse-Lautrec (Vergara, 2008).

Dos médicos franceses, Maurice Lamy y Pierre Maroteaux, en 1965, bautizan una de las formas de este mal, de esta afección, como picnodisostosis, “la enfermedad de Toulouse-Lautrec” (Marcano, 2009).

Esta palabra deriva de la palabra griega “pyknos”, que quiere decir denso, y la palabra compuesta “disostosis” que significa crecimiento y formación anormal del hueso, en conjunto expresa aumento de la densidad del hueso como punto central de la enfermedad y se caracteriza por osteoesclerosis, estatura corta, acroosteólisis de falanges distales, displasia dedos, clavicular, deformidades craneales secundarias y fragilidad ósea con tendencia a fracturas.

Tres años más tarde, los mismos autores publican que las características físicas de los casos estudiados coincidían con las conocidas de Toulouse-Lautrec.

La picnodisostosis es una enfermedad que hoy la englobaríamos entre las enfermedades raras, es una rara de tipo genético, de forma autonómica recesiva. El gen que codifica su genotipo fue descubierto en 1995 por Gelb y cols en el cromosoma 1q21 y definido por Perymelopoulos y cols en la región 1c-M (Marcano, 2009).

Henri tenía características de la picnodisostosis, según el análisis de las fotografías y los datos escritos acerca de las mismas:

- 1) hipoplasia mandibular disimulada con una gruesa barba.
- 2) acroosteólisis de falanges distales, dedos cortos.
- 3) displasias de las uñas.
- 4) displasia clavicular.
- 5) deformidades craneales secundarias al retardo en el cierre de suturas y fontanelas, fontanela anterior no soldada que disimulaba llevando siempre sombrero.
- 6) osteoesclerosis o fragilidad ósea, responsable de las fracturas.
- 7) estatura corta.

Esta patología, en resumen provoca dolores, malformaciones y una debilidad general del esqueleto.

El hecho de que se trate de una enfermedad hereditaria parece evidente si se le compara con sus primos, de los cuales varios presentaban distintas formas de minusvalías, en apariencia físicas, pero desconocemos más por la negación y el silencio que rodea estas enfermedades en algunas familias.

Una de sus primas, Madeleine, su querida prima, tenía también “piernas débiles”, así llamaban entonces, no llegó a andar y falleció a los 17 años. Esta era hermana de Gabriel de Celéryran, primo, amigo, médico y acompañante de Henri durante todo el tiempo que estuvo en París estudiando medicina, flaco, desgarrado y muy alto que nos hace pensar que debió padecer también otra alteración ósea.

El mal afectaba pues a los niños resultando de un gen recesivo que según la ley de Mendel, aparecía en uno de cada cuatro niños cuando los dos padres eran portadores.

Los dos accidentes que sufre en sus piernas Toulouse-Lautrec, tienen relación con su problema original, pero sus padres se apresuran en sacar un argumento baladí, sin importancia para dar una explicación socialmente aceptada de su enfermedad: se desechaba la hipótesis de una enfermedad congénita en una familia noble. Otros síntomas posibles de la enfermedad podían ser los huesos de la cabeza, frontal, parietal y occipital, abultados, fontanela anterior abierta, con sutura deprimida dándole al cráneo un aspecto aplanado que sólo se observaba cuando no llevaba sombrero. Por sus amigos sabemos que también se quejaba de dolor de muelas con frecuencia.

En sus caricaturas y dibujos destacaba labios gruesos y carnosos, nariz grande y ojos normales, pero muy vivos. También se observan sus hombros extremadamente caídos en línea diagonal desde el cuello, mientras éste se ve largo, quizá por una alteración del extremo externo de la clavícula. Su lengua muy gruesa, le hacía balbucear y salivar de forma excesiva. Tenía siempre la gota en la nariz. Llevaba unos anteojos para corregir su miopía y no se quitaba jamás su sombrero ni en el interior de los edificios.

Lamentablemente, en la época que a Toulouse-Lautrec le tocó vivir, no disponíamos de conocimientos de esta enfermedad, ni tampoco contábamos con estudios radiológicos y genéticos que hoy disponemos, lo que nos hubiese llevado a demostrar sin ninguna duda que nuestro pintor Toulouse-Lautrec padecía picnodisostosis, aunque por los registros fotográficos así como por escritos de amigos de la época, podemos afirmar con un alto grado de certeza que Toulouse-Lautrec padeció esta enfermedad y que sufrió desde la infancia.

Su amigo Thadée Natanson escribe después de la muerte del pintor: “El tronco, que era el de un hombre de estatura normal, parecía haber sido aplastado con su peso y el de la gran cabeza; las cortas piernas apuntaban por debajo” (Natanson, 1992).

Y otro amigo, el escritor Jules Renard (1864-1910), lo describe así el 26 de noviembre de 1894, en su obra “Diario”:

“Un pequeñito herrero con monñulo. Un bolsito con compartimento doble en el que mete sus pobres piernas. Labios gruesos y manos como las que dibuja, con dedos separados y huesudos, pulgares aplastados. A menudo habla de hombres bajitos como diciendo: Yo no soy tan pequeño.

Primero su pequeñez da lástima, luego lo ves muy vivo, muy amable, con un gruñido que separa sus frases y levanta los labios, como el viento la gatera de una puerta. Tiene la talla de su nombre” (Renard, 2009).

Andar le resultaba difícil, tenía “andares de pato” y no podía avanzar sin riesgo de caerse sobre los suelos encerados de las galerías de arte y de los museos donde debía o bien apoyarse en el brazo de un compañero o bien agarrarse a otro apoyo debido al desplazamiento al andar de una de sus piernas, la derecha.

Le costaba trabajo sentarse en un sillón, incluso al final hubo de desplazarse en alguna ocasión en silla de ruedas, pero el verdadero riesgo era más difícil evitar: Toulouse-Lautrec, en algunos casos, suscitaba sobre todo hilaridad, desprecio y burlas.

Muchas personas se mostraban delicadas, otras, las menos, sobre todo en los lugares de diversión, porque el alcohol desata la lengua, embota la tolerancia y fomenta el sarcasmo, llegaban a ser incluso crueles con él.

Se ha señalado con frecuencia que los discapacitados se preocupan más por poner contentos a los que les rodean que por despertar compasión.

Sin embargo, todos los que estuvieron en contacto con Toulouse-Lautrec manifestaban que él llegaba más lejos, a fuerza de humor y de ingenio, negándose absolutamente a despertar ni un poco de caridad y lástima. Era un simpático seductor, que se reía de sí mismo y su encanto encandilaba.

A pesar de estos achaques o bien a causa de ellos, se obstinaba en practicar las actividades que se esperaban de él: montaba a caballo desde los 12 años, nadaba mucho con frecuencia y con fuerza, se embarcaba en los veleros de sus amigos, practicaba la bicicleta, el tiro y el baile y se mostraba tan vivo en sociedad que se quedaba hasta la madrugada en las fiestas y en los bailes. Esta obstinación para superar sus enfermedades se puede interpretar como un deseo de huida, o sed de ilusión, como negación a su problema, con lo que demostraba a su familia que no era un enfermo.

Pero el rechazo que le inspiraba a sí mismo su “por fuera”, su cuerpo, se dejaba ver a veces en la prosa descuidada de algunas de sus cartas aunque siempre alegres. En la carta a su primo Raoul Tapié de Céleyran, firma: “Señor pata coja” (Carta nº 27 de Gallimard, 1992).

En otras cartas firma como “El niño querido de las Gracias”, habla de su silueta “desprovista de elegancia”, evoca su voz estridente, su rostro barbudo como el de un vendedor (quizá es una referencia al “Vendedor de agua” de Velázquez, a quien admiraba) y “su frente en forma de cepillo reluciente” (Denvir, 1991).

Uno de sus amigos y discípulo del taller de Cormon, François Gauzi (1861-1933) nos dice: “Toulouse-Lautrec tenía el don de crear afectos, sus amigos

le adoraban, no provocaba jamás a quien quiera que sea y no intentaba jamás desarrollar su ingenio a costa de los demás” (Gauzi, 1954).

El fiel Thadée Natanson dice sucintamente: “Era menester un enorme esfuerzo para verle tal como le veía el resto del mundo” (Natanson, 1992).

En la penumbra de una habitación, Toulouse-Lautrec habría podido parecer cómico o simplemente grotesco si no hubiese tenido el poder e imán de su mirada. Sabía que sus ojos, que destacaban en su cara por el color, profundidad y viveza, constituían el único rasgo de belleza de su rostro y cuando quería seducir a una mujer, tenía por costumbre quitarse sus gafas, los “quevedos”, para mirarla mejor. Todos, los y las que lo conocían hablaban de sus ojos (Frey, 1996).

Yvette Guilbert, la cantante del music-hall, cuenta cuando ella lo encuentra por primera vez, cómo se siente impresionada: “La enorme cabeza oscura, la cara roja y la barba negra, la piel aceitosa y grasa, la nariz bastante larga y la boca que le cortaba la cara de una mejilla a la otra con sus enormes labios violáceos, a la vez planos y sin vigor”.

Pero añadía: “Yo acabé mirando sus ojos con sinceridad. Por Dios que eran hermosos. Tenía ojos grandes, vivos, aterciopelados, asombrosamente brillantes. Yo los miraba. De pronto Toulouse-Lautrec se daba cuenta y se quitaba los anteojos. El sabía que era lo que tenía más bonito y me los ofrecía con toda su generosidad” (Denvir, 1991).

Eran ojos de un negro profundo, que el iris y la pupila se confundían en uno solo, reflejando instantáneamente los humores cambiantes y las ricas emociones del artista.

Este encanto era una de las armas que utilizaba el pintor conscientemente para compensar su espectacular vulnerabilidad física. Enmascaraba una virtud extraordinaria que le animaba a vivir y que le acompañará durante toda su vida, es una mezcla indefinible de estoicismo, coraje, orgullo e indiferencia a juicio de los demás, a juicio de los que le rodeaban (Denvir, 1991).

Pero también, esa simpatía seductora y natural, en un instante la llegaba a abandonar, cuando la melancolía podía llegar a expulsar la alegría, y la hostilidad y agresividad sucedían a la ternura, siendo al final frecuentes los cambios de humor, característicos de la dependencia alcohólica (Frey, 1996).

2.- Vuelta a París: juventud

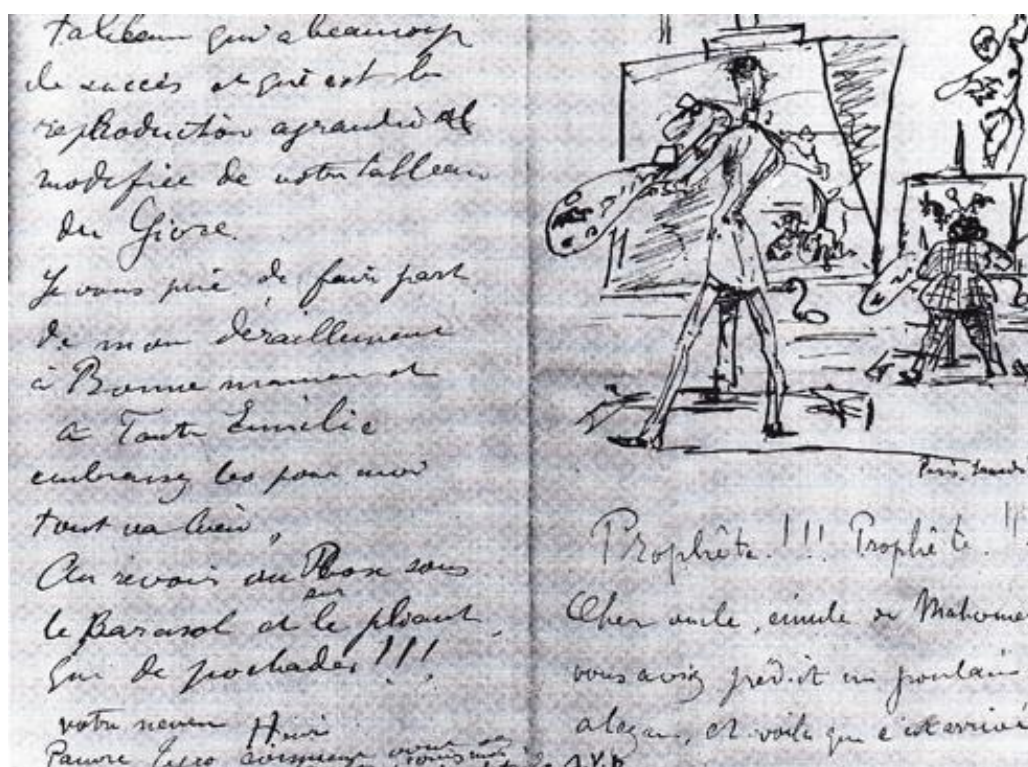
Suspende el bachillerato en París y lo aprueba en noviembre, pero en Toulouse en 1881. Al parecer, decide no seguir estudios universitarios (Joyant, 1926). Se plantea ser pintor apoyado sobre todo por su tío Charles y sus padres cederán a la decisión.

En una carta dirigida a su amigo E. Devismes, firma como “pintor en ciernes” (Carta nº 64 de Gallimard, 1992) y ya le preocupa la publicidad de sus pinturas (Carta nº 65). Henri tiene 17 años.

De vuelta a París en 1882, ya no abandonará la capital más que con motivo de las vacaciones familiares, algunas exposiciones y para morir. Primero, trabaja en el estudio de Princeteau, a quien le imita en todo, y donde también conocerá al pintor John Lewis Brown, (1829-1890) cuya habilidad de pintor ecuestre era muy admirada por Napoleón III.

Pero nadie en el círculo próximo de su padre le impresiona tanto a Henri como Jean-Louis Forain (1852-1931); conocido por sus hábiles y humorísticas ilustraciones que él destinaba a los periódicos ilustrados.

Otro aspecto determinante de estos años de formación tiene estrecha relación con Inglaterra y, por ende, con el inglés, relación que mantendrá durante toda su vida, desde niño. Su inglés era al parecer muy bueno, y le gustaba salpicar su conversación sobre todo con sus amigos o bien terminar sus cartas con palabras en inglés, como por ejemplo a su madre, “your boy” (Joyant, 1926).



Carta de Toulouse-Lautrec a su tío Charles de Toulouse-Lautrec, ilustrada con un retrato del artista en compañía de Princeteau, 1881. Colección particular; Casa natal de Toulouse-Lautrec. Albi. Figura 61

Cuando con 18 años, Henri pintaba a casi todos los miembros de su familia, en el verano de 1882 en Albi, el resto de la familia estaba metida en problemas de reparto territorial.

Pero hay un hecho importante y que marcaría la vida de Henri:

Alphonse, padre del pintor, había decidido abandonar sus derechos hereditarios de propiedad del castillo del Bosc, vendiendo dicha propiedad a su hermana Alix, que la reclamaba desde hacía tiempo. Es verdad que ella tenía diez hijos y vivía todo el año en la región, mientras que Alphonse venía poco, prefiriendo el pabellón de caza (Denvir, 1991).

Tal decisión no tuvo para nada en cuenta los derechos a los que podía pretender Henri y para lo que siempre le educaron, para ser conde. Este habría

debido ser, en primer lugar el heredero del castillo. Además, su padre no le informa inmediatamente de esta negociación, ni le comentará nada y no es hasta 1884 que Henri se entera que el Bosc había sido vendido y que de ahora en adelante cuando él fuera, no sería más que un huésped.

Aunque había decidido ir a estudiar a París, su apego al Bosc había permanecido muy vivo: desde su más tierna infancia había pasado allí todos sus veranos.

En suma, había sido desheredado y con esta decisión, Alphonse, simbólicamente, había rechazado a su hijo de forma clara. Es quizá la lección que Henri pudo sacar. En este verano de 1882, le quita pues su padre a Toulouse-Lautrec sus últimas ilusiones (Frey, 1996).

A los ojos de sus padres, su talento de pintor no tenía interés. Jamás se hubiesen imaginado que sería un verdadero maestro y que se tallaría una reputación de renombre internacional. Esperaban que agobiado por su minusvalía física, se distrajera realizando algunos cuadros elegantes sin llevar por tanto, una vida bohemia (Jourdain, 1954). Sus aspiraciones de independencia más adelante fueron interpretadas en la familia como un deseo de ruptura.

Por otro lado en una carta dirigida a su madre en la primavera de 1884, le comunica que ha sido declarado no apto para hacer el servicio militar.

Francis Jourdain, 1876-1958, uno de sus amigos y al parecer una de las fuentes más seguras cuando se trata de rehacer la memoria de Lautrec, cincuenta años más tarde dice: “Toulouse-Lautrec no es un señor frívolo, ni un bufón amargado condenado a reír. No da lecciones a nadie y bajo las espinas que se complace en mostrar, hay más rosas de lo que parece. ¿Amargado? No; ni tampoco taciturno ni esquinado. Más bien jovial. Los que hablan de su amargura se equivocan al querer ver intransigencia en su agudeza, y en la severidad de su realismo un oscuro deseo de desquite, algo así como la venganza del deforme.

Muy al contrario, era alegre y divertido, divertía a los demás divirtiéndose él. Lautrec era muy sencillo y natural, cuando ser natural es muy raro, hasta se

podría decir extremadamente natural. No hacía ningún papel, ni el de deforme enternecedor, ni el de psicólogo avisado, desengañado y mordaz. Su pequeña estatura le obligaba a mantener la cabeza erguida y cuando no se le conocía bien, su actitud, parecía arrogante. Pronto se daba uno cuenta de lo natural de ese gesto que era ajeno a toda altivez. Lautrec se desenvolvía con toda naturalidad en la vida, en las relaciones que, por capricho o por azar, mantenía con los hombres, de cualquier condición que fuese” (Jourdain, 1954).

A su amigo Joyant le confía el pintor: “Hay que saberse soportar”; lo que lleva consigo que hay que soportar a los demás con sus defectos y sus burlas y colocarse en el lugar donde uno no sea un motivo de horror para nadie.

Parece ser que una de las mejores cualidades de Lautrec era la de poseer un gran conocimiento psicológico de las personas y ser un gran amigo.

2.1.- La sífilis

A fines del siglo XIX la sífilis producía el mismo terror que ahora se asocia con el sida, con la enfermedad del sida.

Se le llamaba “el mal francés” y en aquellos años era una enfermedad incurable. La Parálisis General Progresiva, PGP, constituye uno de los síndromes tardíos de la neurosífilis, siendo un cuadro en otro tiempo frecuente, ha pasado a ser una forma de presentación infrecuente, hasta la aparición del SIDA.

En el estudio de la diferente documentación consultada, vemos que la sífilis, por un lado, provocaba temor, miedo, silencio y ocultación sencillamente porque era una importante causa de fallecimientos; entre el 14 y el 15% de las muertes se debían a ella (Manet, Maupassant, Daudet y Jules de Goncourt murieron directa o indirectamente a causa de esta enfermedad), y también esta enfermedad, seguramente contribuyó al deterioro físico progresivo del propio Toulouse-Lautrec (Milner, 1992).

La mayor parte de la gente pensaba que cuando las primeras lesiones habían desaparecido, ya no era contagioso, con lo que se extendía la enfermedad mucho más.

Se sabe que en el XIX, el número de casos era extremadamente elevado, aunque no había estadísticas oficiales. Se estima que un 25% de las personas contaminadas morían.

Los amigos de Henri han afirmado repetidas veces que era sifilítico. Sylvain Bonmariage (1887-1966), escritor francés que le había conocido por medio de Gabriel Tapié de Céleyran, declara en 1947 que Toulouse-Lautrec era “un mártir del estigma”, es decir de la sífilis.

En 1897, tras publicar su amigo Henri Bourges su libro, “Higiene de la sífilis” y viendo que Toulouse-Lautrec manifestaba cada vez con más frecuencia síntomas de „desorden mental“, le había diagnosticado sífilis terciaria, o sea, la lúes muy desarrollada y le curaba en etapas críticas lo mejor que podía (Frey, 1996).

La familia de Toulouse-Lautrec negaba este hecho. Para Adèle, los problemas de su hijo eran debidos al consumo descontrolado de alcohol y su vida desordenada. Al final, la madre aceptará el problema con alcohol, pero negará la sífilis.

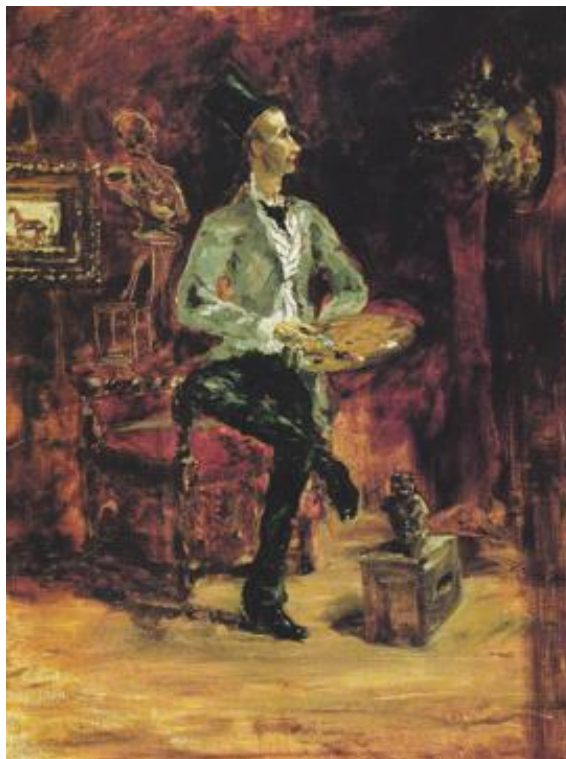
Estaba muy mal visto y era despreciable que un miembro de su linaje tuviese una enfermedad maldita, otra enfermedad que tenían que esconder.

Así pues, Toulouse-Lautrec ingresa en los personajes sifilíticos de la historia, con Gauguin, Baudelaire, Goya, Oscar Wilde y Van Gogh, entre otros muchos (Walter, 1993).

3.- Aprendiendo a pintar y aprendiendo a volar en Paris

En París, Henri aprenderá la técnica de la pintura de manos de pintores de taller, destacando sobre todo Princeteau, Bonnat y Cormon, de los que hablamos a continuación.

3.1.- René Princeteau



René Princeteau en su estudio por Toulouse-Lautrec. 1881.

Óleo, 54 x 46 cm. Colección Simon y Alan Hartman

Figura 62

El primer maestro de Henri de Toulouse-Lautrec fue el sordomudo René Princeteau (1843-1914), hijo de un representante de vinos; inició sus estudios

artísticos en Burdeos interesándose por la escultura y trasladándose más tarde a París ingresando en la Academia de Bellas Artes.

René era el pintor preferido de su padre y buen amigo de la familia, pintor ecuestre y gran conocedor de los caballos, tomaría bajo su tutela “al pequeño”, le asesoró sin soltarle en su formación durante 5 ó 6 años, y el niño se encariñará rápidamente de un hombre tan bondadoso. Será Princeteau sobre todo el que fomenta su vocación de pintor y animó a los padres de Henri para que admitieran su afición artística y aceptaran su decisión de dedicarse al arte.

Fundamentalmente este pintor se especializó en temas animalísticos, sobre todo caballos; pintaba y dibujaba perros, caballos, coches, motivos de caza y también paisajes de la región de Albi, que eran las cosas que el conde de Toulouse-Lautrec más quería.

El padre del artista conoció a Princeteau en uno de sus muchos viajes y Joyant cuenta que Princeteau era el pintor de los caballos y que ganó el Gran Premio de 1884.

Sus enfermedades respectivas les acercaron de hecho, de una forma más o menos consciente.

Toulouse-Lautrec fue con su madre al taller parisino de Princeteau en 1875, cuando Toulouse-Lautrec tenía 11 años. Toulouse-Lautrec iniciará con Princeteau el aprendizaje clásico, para superar las carencias y adquirir dominio de las técnicas, trabajando sobre todo rostros y cuerpos humanos como eje de la enseñanza académica. Trabajó con él hasta que fue aceptado en abril de 1882 en el taller de Joseph Florentín León Bonnat.

A Toulouse-Lautrec le impresionó el cuadro “George Washington a caballo” (Embajada de Estados Unidos) que Princeteau estaba preparando para enviar a la Exposición del Centenario de Estados Unidos que tuvo lugar en Filadelfia en 1876.

Princeteau también iniciará al adolescente en el encanto del vodevil, de la danza, y en los placeres del circo Fernando (fundado en 1874, en el 63 Boulevard de Rochechouart y rebautizado en circo Medrano en 1898) que frecuentaban también Degas y Saurat.

Entre 1878 y 1882, podríamos decir que duró el verdadero aprendizaje con este pintor, pasando todo el tiempo libre en el taller de Princeteau, donde se daban cita a la vez "grandes artistas" que causaban admiración a nuestro pequeño pintor.

Allí encontrará amigos de Princeteau, como Charles du Passage quien le habla de su pasión por la fotografía y los recientes trabajos de un americano, Edward Mybridge, que había puesto en evidencia, gracias a su objetivo, el movimiento de un caballo. Estas fotografías ya habían sido tomadas y estudiadas por un fisiologista: Etienne-Jules Marey (Frey, 1996). Empieza a relacionarse con pintores que usan la fotografía y que más adelante también usará él. Será también René Princeteau quien relacione a Henri con Forain y con Brown.

Toulouse-Lautrec le realizó un pequeño retrato a su maestro el año 1881, donde aparece la figura en el centro del taller, sentado con un brazo sujetando una paleta y como mirando un trofeo de caza, con pinceladas empastadas y luz nada real, mostrando un estilo característico de los primeros años de Toulouse-Lautrec, donde aun no domina la línea, el trazo. Hoy este cuadro se conserva en una colección particular.

3.2.- El señor Bonnat

Princeteau y Bonnat representaban dos mundos diferentes: Princeteau pasaba del rol de maestro al de amigo, mientras Bonnat le abría a Henri las puertas a un futuro nuevo e incierto y por ello desconocido.

Por consejo de Princeteau, Henri se inscribirá en el taller de un pintor profesional, pero Bonnat es ya demasiado famoso para ser un buen maestro.

Joseph Florentín León Bonnat (1833-1922), vasco de nacimiento, era una verdadera institución como profesor pero considerado posteriormente como pintor mediocre, llegó a director de la Escuela de Bellas Artes y terminó como presidente de la Comisión de los Museos de Francia.



**Fotografía de León Bonnat.
Figura 63**

De carácter rígido, conservador y egocéntrico, se le consideraba “el pintor de los millonarios”. Representaba la pintura académica por excelencia y sus obras, austeras, tristes y frías se consideraban perfectas cumplidoras de los estándares del Salón de los Artistas Franceses. Bonnat tuvo talento pero nunca una aptitud docente y cercana.

Pegado totalmente a la tradición, consideraba a los Impresionistas como “gandules y revolucionarios”, verdaderos impostores, provocadores y ocupados únicamente en desacreditar el arte.

Henri no parecía preocuparse todavía por este movimiento de vanguardia.

Toulouse-Lautrec entra en el taller de Bonnat el lunes 17 de abril de 1882, según la carta 73, dirigida a su padre. Bajo la influencia de este maestro, Henri pierde espontaneidad, su trazo es más rígido y los temas más oscuros.

“Tenéis curiosidad, escribía Henri a su tío Charles el 7 de mayo de 1882, por saber qué clase de ánimo me da Bonnat. Me dice: Vuestra pintura no está mal, es habilidosa, en fin no está mal, pero vuestro dibujo es lisa y llanamente atroz” (Gallimard, 1992).

De cualquier manera, Toulouse-Lautrec adquirió con este maestro el sentido de la disciplina y el de la autocrítica, permitiéndole mejorar su técnica a cambio de un oscurecimiento temporal de su paleta. Aquí adquiere Henri realmente el sentimiento de inicio de carrera artística.

Mucho más tarde, en 1904, cuando el mundo del arte reconocía el talento de Lautrec, un grupo de admiradores propone ofrecer “el Retrato de Lèon Delaporte”, pintado por Toulouse-Lautrec en 1893, al Museo de Luxemburgo. Bonnat, que entonces presidía la Comisión de los Museos lo vetó, prohibiéndolo. Hasta después de muerto nuestro pintor, Bonnat intentó desprestigiar su obra y seguramente su persona.

Nos cuenta Joyant que, en ese momento, Bonnat “parecía fuera de sí. Ningún argumento habría podido hacerle cambiar de opinión. Bastaba con mencionar el hecho para imbuirse en una clase de frenesí religioso”. Este cuadro se encuentra ahora en la Ny Carsberg Glyptotek de Copenhague.

Pero, en aquél taller se encuentra con Henri Rachou, también de Albi; con Harry Humphrey Moore (1844-1936), pintor americano sordomudo, que volvía de Japón con una extraordinaria colección de objetos japoneses y que además de

vivir en la misma pensión, por casualidad entró en el taller de Bonnat el mismo día que Toulouse-Lautrec. También conocerá a Albert Grenier, Charles Laval, François Gauzi y Louis Anquetin.

En el primer año del taller con Bonnat, Toulouse-Lautrec hará tres nuevos amigos, todos estudiantes del taller y que le serán fieles toda su vida: Rachou, Anquetin y Albert Grenier.

En paralelo, París y sus múltiples caras fascinan a Henri y empieza a vivir plenamente la emancipación de la hasta ahora vida cotidiana, siempre rodeado de su familia (Neret, 1999).

Por primera vez en la vida, en 1882, Henri come con sus amigos o va a tomar una copa a los cafés con ellos, sabe qué es la amistad ajena a la familia, y durante los años siguientes éstos sustituirán a ella.

3.3.- El señor Cormon, alias “Papá Rótula”

El pintor Fernand Piestre, llamado “Cormon”, nació en París el 22 de diciembre de 1845.

En septiembre de 1882, Bonnat cierra su taller y Henri le comunica a su padre (Carta nº 73 de Gallimard, 1992), que por unanimidad, todos sus amigos se pasan al taller de Fernand Piestre alias Cormon (1845-1924), donde continuará hasta 1887, fecha en la que abandonará, poco a poco el taller y fecha a partir de la cual, su correspondencia tendrá muchas más alusiones a su arte que a su vida.

A este pintor le llamaban familiarmente los alumnos “papá Rñtula” porque era muy flaco, decían que sólo tenía huesos, barba y ojos saltones.

Había dedicado sus primeras obras pictóricas a escenas de Oriente, pero la gloria no le vino hasta 1880, tras decidir explorar el potencial iconográfico de los primeros libros del Antiguo Testamento.

Cormon había sido un ex discípulo de Cabanel (que también pintaba en un estilo realista diluido y cuyo fuerte eran los temas prehistóricos), en la École Nationale des Beaux-Arts de 1863 a 1866 y luego de Portaels en Bruselas.

Era un pintor académico y un maestro con reputación para formar buenos artistas, pero su fuerte eran los temas prehistóricos, cuadros de tipo histórico y contenido alegórico como “La boda de los Nibelungos”, “La venganza en el serrallo”, “Caín” y “La muerte del rey Ravana”. Recibió gran número de encargos oficiales y pintó una cúpula en el Museo Natural de París, seis murales en el ayuntamiento de la misma ciudad, seis murales en la Delegación francesa de Berlín etc.



Fotografía de Fernand Cormon

Colección Sirot/Angel.

Figura 64

Pero como Bonnat, este pintor tuvo un éxito muy pasajero.

En el lado humano era un maestro extremadamente tolerante, quizás demasiado tolerante.

En esta época, Toulouse-Lautrec asistía con regularidad a las clases de la mañana en el taller y por la tarde trabajaba con los modelos del estudio, que eran el viejo Cot, la niña Carmen y la bailarina Gabrielle, en el jardincito de su amigo Rachou o en el jardín de Père Forest junto a una tienda de materiales de pintura, donde compraban la mayoría de los pintores “distintos” (Fontbona, 1992).

Dos veces por semana venía Cormon a ver a sus alumnos al taller e iba de caballete en caballete, estudiando el trabajo de cada uno. Parecía gustarle particularmente lo que dibujaba Anquetin pues colgó una de sus obras en su taller.

“Se dice que bebe” le dice Henri a su tío Charles en una carta del 10 de febrero de 1883, nº 82, (Gallimard, 1992), en relación al maestro. También le cuenta: “Las correcciones de Cormon son más benevolentes que las de Bonnat. Mira todo lo que le muestro y me anima con fuerza. Os extrañaréis pero yo quiero menos esto”.

De ideas más liberales, pronto recomendará a sus alumnos ver museos y exposiciones.

Henri, en los 5 años que estuvo en este taller, se ganó la amistad y el respeto de todos sus compañeros, tanto de los que pasaron como él del otro taller, como de los nuevos compañeros. Sus compañeros de taller, entre otros, fueron: Charles Eduard Lucas, Lampier, Louis Anquetin, Émile Bernard, Eugène Boch, Ernest Bordes, Gustave Dennery, François Gauzi, Vincent Van Gogh, René Grenier, A.S. Hartrick, Lucien Metivet, Henri Rachou, Claudon, León Mayet (Jedlicka, 1965).

Durante el primer año de su estancia como estudiante parisino se relaciona con esos jóvenes, alegres, bromistas y que se metían con la vida íntima de Toulouse-Lautrec. Esas bromas le enfrentan con la dura realidad que vive, la realidad de amar, o la de la necesidad física de amar. Sus compañeros tienen

amantes, él no, y cuando Lucas echa en sus manos a Marie Charlet, el remedio, cuenta, llega a ser peor que la enfermedad (Frey, 1996).

Al final del día, cojeando y paseando con sus amigos, bromea con encontrar una mujer más fea que él. Empieza a reírse de sí mismo. Prefiere llamar la atención sobre su fealdad antes de que lo hagan los demás.

En esas salidas, comienza a conocer el alcohol y le gusta, según la moda montmartresa de la época que era “engullir” una copa de absenta, tragar rápidamente y no saborear. Pronto adquirirá reputación y notoriedad de ser capaz de beber cualquier cosa. Ese será el problema. Tenía unos 20 años (Marsá, 1977).

Las relaciones con sus padres no son las mejores durante esta época. No sólo dependía de ellos en el terreno material y económico, sino que también se sentía atado por ciertos regalos que le apasionaban y que le enviaban del Bosc: fundamentalmente, vino, foie gras y dinero para gastar, bien solo o con sus amigos.

Sus amigos estaban muy sorprendidos pues a pesar del gusto por el desenfreno, Toulouse-Lautrec tenía un contacto casi cotidiano con su familia; estaba particularmente cerca de su madre.

En 1887, comparte con su amigo Bourges un apartamento, iniciándose la independencia de la familia.

Esta, en el fondo, no ve bien que se dedique a ese oficio, a esa profesión y él se siente solo y desesperado. Pero no podemos olvidar la soledad y marginación creada ya por el alcohol a pesar de tener compañeros de bebida y convivir con ellos a diario.

V.-JUVENTUD EN MONTMARTRE

19 de febrero de 1895. Toulouse-Lautrec.

Cuanto más lo ves, más crece. Acaba por tener una
estatura un poco por debajo de la media

Jules Renard en "Diario" 1887-1910

1.- El ambiente de la colina de Montmartre: vive y pinta en libertad

El Montmartre de los tiempos de Toulouse-Lautrec recuerda, como fenómeno extensible a todo París, la semejanza en lugares concretos a la Italia renacentista (Bouret, 1968).

Montmartre estaba aislada geográficamente de otros barrios de París por su situación, al estar en una colina, y se accedía por una punta cubierta de maleza y salpicada de molinos de viento, jardines y viñas.

Se encontraban algunas calles pavimentadas, pero sobre todo eran senderos escarpados y basureros a lo largo de las cuales se alineaban construcciones pequeñas y bajas. Los habitantes se encontraban entre los más pobres de París y cuando encontraban trabajo, era como empleados jornaleros o simples obreros (Thomson, Dennis, Chapin and Comas, 2005).

A finales del XIX, entre la población de Montmartre vivían numerosos comerciantes pequeños y empleados de servicio, cerca de los hogares acomodados del centro de París. Las lavanderías eran numerosas y las lavanderas mostraban sus cestos de ropa recientemente planchada extendiendo por todas partes un perfume de limpieza y sensualidad (Lempicka, 2001).

Muchas de las lavanderas flirteaban con la prostitución. Pero la palabra „prostitución” implica un profesionalismo que la mayoría llegaban a evitar. En 1887, el doctor Commenge, en su análisis de profesiones femeninas, fija en 1326 el número de „modistas” que practicaban la prostitución clandestina (la precisión de esta cifra es conmovedora pero poco convincente) según Corbin (1987).

Vienen seguidamente el número de lavanderas (614) que entregan ellas mismas las ropas a sus clientes. Esta práctica permitió a Degas descubrir numerosas modelos con múltiples capacidades (Michel, 2008). Las vendedoras y las lavanderas asumirán en adelante el rol jugado en el XVIII, tanto en el arte

como en la literatura, por los hijos de los campesinos. Tienen primer plano en las novelas de Zola (1970), de Goncourt (1877) y de otros realistas, y en las pinturas de Tissot, de Renoir, d'Augustus Egg y de Degas. Ellos les llamaban sus “hermanas infortunadas” y rivalizaban por el “rol de heroínas de la vida moderna” (Jeclicka, 1965).

En los años 1870, la tradición continúa por empresarios, que abrirán salas permanentes sucintamente equipadas en la colina. El primero que conocerá la gloria fue el Moulin de la Galette, del que las pinturas de Renoir dieron una imagen precisa en 1876. El molino fabricaba galletas, y en otro tiempo, un perfumista parisino hacía moler raíces de lirio.



Fotografía del exterior del Moulin de la Galette hacia 1898.

Figura 65

El molino, ahora, servía para contemplar Paris por diez céntimos y los propietarios, la familia Debray, lo habían dotado de un café restaurante con terraza y la zona intermedia en zona de baile. El lunes se invadía por los jóvenes difíciles del barrio y era conocido por sus riñas e incidentes.

Años más tarde, Toulouse-Lautrec iría raramente: era mucho esfuerzo subir, mientras que cuando lo hacía, siempre apreciaba la especialidad del lugar, el vino a la canela y al clavo bebido años atrás.



Fotografía del exterior del M. de la Galette. 2009.

Figura 66

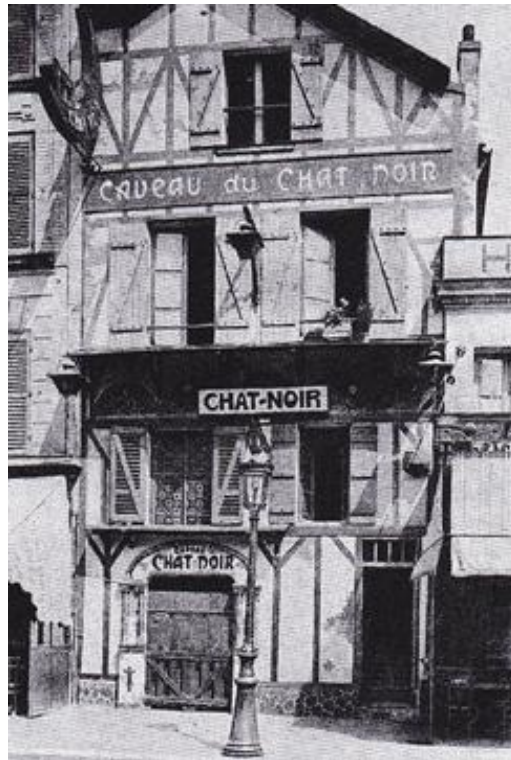


Fotografía de Toulouse-Lautrec y amigas en los jardines del M. de la Galette, una de ellas es la Goulue.

Fotografía de Georges Beauté. Biblioteca Nacional. París

Figura 67

A finales de 1881, se inaugura el cabaret “El Chat Noir”, en el bulevar Rochechouart, número 84, cerca de la vivienda que ocupa Toulouse-Lautrec. En un pequeño local de este bulevar, se reunían escritores y artistas, poetas y pintores, jóvenes y mayores con el objetivo de charlar y divertirse.



**Fotografía del Chat Noir, 84 boulevard Rochechouart.
Figura 68**

Más tarde, se fundará una revista que se hará más famosa que el propio cabaret, donde a modo de publicidad de la propia empresa, se quiere defender los intereses de los habitantes de Montmartre así como se quiere recoger para las futuras generaciones las obras que bien se han dibujado o pintado para el cabaret como las cantadas o recitadas en su escenario por medio de la ironía y la burla dando colorido al conjunto.

Posteriormente, se traslada el local, al nº 12 de la calle Laval, donde Toulouse-Lautrec aparecerá de tanto en tanto porque se encontraba con demasiada gente famosa (Joyant, 1926). De todas formas se siente irresistiblemente atraído

por la independencia y el desprecio de los valores tradicionales que reinan en Montmartre.

Hacia 1890, otros artistas comienzan a emigrar hacia Montmartre donde los alquileres eran infinitamente menos caros. Pronto se abrirán otros cafés y bailes al aire libre, frecuentados por una población desenvuelta y bohemia. El público y el mundillo frecuentaban los cabarets, olvidando los placeres prohibidos de este fin de siglo.

En 1898, Adèle, la madre de Henri, alquila un apartamento en París para estar cerca del hijo, a dos pasos de Montmartre donde a Henri le gustaba vivir. Ella se encuentra obligada a vivir „en el extremo de un mundo honorable“ para estar cerca de su hijo (Joyant, 1926).

Durante el primer año de su estancia de estudiante en París le escribe a su abuela Gabrielle para contarle la vida que llevaba entonces. Parece que llevaba un cierto desajuste entre la alegría fácil que mostraba y la verdadera naturaleza de sus sentimientos.

La transformación del joven aristócrata minusválido en un artista sumergido en el torbellino de la vida parisina no se hizo sin pena.

Pero para Toulouse-Lautrec, precisamente la libertad se encontraba más allá del límite que su madre rehusaba pasar. En Montmartre se sentía en su casa. Con sus caminos escarpados que serpenteaban de la plaza del Teatre a la plaza Pigalle, la loma era el remanso de todos los marginados. Los largos callejones se llenaban de bailes populares y de cafés conciertos donde la masa cantaba en coro, canciones tocadas por la pianista y bailaban la polca sobre los suelos chirriantes (García, 2001).

Es precisamente en esta época cuando Lautrec comienza a frecuentarlos más asiduamente, cuando se desarrolla y diversifica lo que hoy llamamos industria del espectáculo. Estas diversiones colectivas pronto tomarían la forma tradicional del „baile espontáneo“.

Es allí, en el Moulin de la Galette o en el Elysée-Montmartre donde los pobres y los obreros venían el domingo para encontrar sus pretendientes. Por la noche, las mujeres que se llamaban así mismas „actrices profesionales“ bailaban el cancan y otros bailes atrevidos en la pista del Moulin Rouge.

Se encontraban jovencitas de provincias con el deseo de hacerse un nombre levantando la pierna (muchas veces sin pantalones) para un auditorio compuesto de admiradores y de chulos, de supuestos artistas, pintores o músicos , pero también de aristócratas pelados y de ricos burgueses acompañados de gente del mundo de satén.

El público de estas salas de baile sabía vagamente que Lautrec era „una clase de conde“ de lo que se jactaba sistemáticamente, y más si estaba ebrio. Es verdad que en los establecimientos de peor fama, el artista conservaba una actitud aristocrática, suave y despreocupada, y sabía siempre mostrarse generoso hasta la prodigalidad y el despilfarro (Jedlicka, 1965).

Durante su vida en París, Toulouse-Lautrec se formó, vivió y tuvo su estudio en un área de aproximadamente un kilómetro y medio en Montmartre. El bulevar de Clichy, su prolongación en el bulevar de Rochechouart y las calles que salen a cada lado, constituían el eje principal de su vida social y de trabajo.

En la colina de Montmartre había una aldea que estaba a las afueras de París hasta que las fortificaciones que se construyeron por orden de Luis Felipe la incluyeron dentro de la ciudad. Aunque quedó más integrado con la ciudad, siempre conservaba una reputación como lugar de criminalidad, bohemia y más económico para vivir.

El Montmartre de Toulouse-Lautrec, sin embargo, no era este decrepito y mezquino lugar, ni la cima semirural de la Colina propiamente dicha, sino más bien los bulevares que estaban a sus pies, que fueron mejorados y ampliados durante la década de 1860 como parte del masivo embellecimiento de la capital que llevó a cabo el Barón Haussmann para Luis Napoleón. Allí había muchos

nuevos edificios, apartamentos, cafés, hasta talleres de artistas contruidos expresamente para tal fin.

Montmartre inicia el siglo con una nueva especulación inmobiliaria, creciendo tiendas, cafés y viniendo de todos los lados de la capital para asistir a sus espectáculos, frecuentemente al café-concierto.

A Henri le gustaba este tiempo que a la vez le estimulaba su imaginación. Sus escenas de cabaret ponían el acento sobre los clientes y las relaciones de los unos con los otros, sobre todo las que tenían un carácter sexual (Jedlicka, 1965).

Durante los años en que Toulouse-Lautrec era estudiante, la zona creció hasta convertirse en un característico centro de ocio. Al principio era un tanto vulgar, pero pronto adquirió un tono decididamente más elegante.

La ciudad de París se había promocionado a sí misma, ante el mundo, a través de una serie de ferias y exposiciones internacionales. El rápido desarrollo del ferrocarril la hacía fácilmente accesible desde los países vecinos de Europa.

En 1880, Montmartre era un sitio de reposo en los alrededores de París que, en unas cuantas décadas, perdería su aspecto campestre con paisajes de ensueño para convertirse en el centro de las diversiones y placeres de la capital.

Toulouse-Lautrec empezó a dejarse absorber por los placeres nocturnos de Montmartre a partir de 1884, probablemente en compañía de su amigo René Grenier, con quien compartía un piso (García, 2001).

En 1881, Rodolphe Salis inauguró allí el cabaret “El Gato Negro”, que desde el principio se transformó en el centro de la vida nocturna de París. El éxito de ese cabaret inició el desarrollo de Montmartre como barrio de los placeres nocturnos de la capital. No tardaron en surgir otros establecimientos, como setas salidas del suelo.

Salis llegó a declarar: “Dios creó el mundo, Napoleón la Legión de Honor y yo he creado Montmartre” (Tobien, 2000).



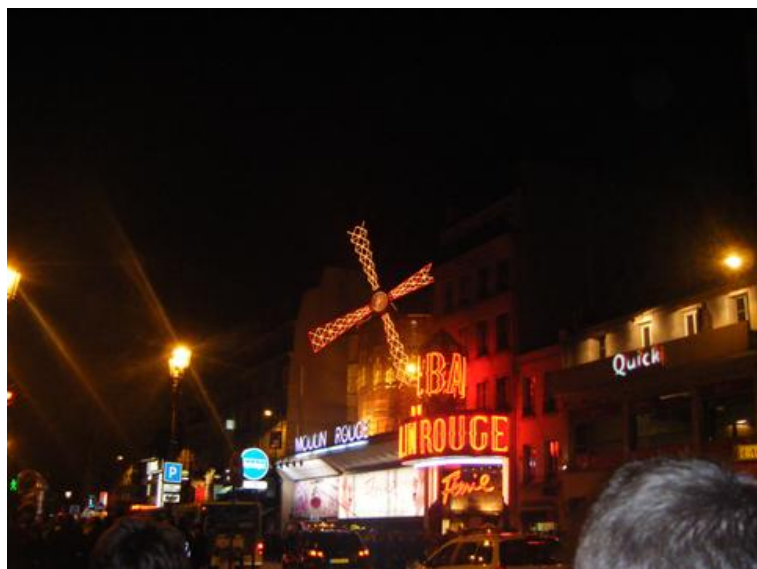
**El Mirliton, cabaret de Aristide Bruant.
Museo del Viejo Montmartre, París.
Figura 69**

El Chat Noir, un cabaret-cantante que luego se convirtió en Le Mirliton dirigido por Aristide Bruant era uno de los varios centros de la vida social, artística y literaria que atraían a una clientela demi-mondaine, que incluía a los ricos en busca de diversión y a los chulos, prostitutas y otros que vivían de proporcionar placer.



**Portada de la revista Le Mirliton, 29 de diciembre de 1886.
Ilustración «Le quadrille de la chaise Louis XIII à l'Elysée Montmartre» de
Toulouse-Lautrec.
Figura 70**

Durante la década de 1880 continuaron realizándose grandes inversiones en Montmartre como centro de ocio y en 1889 abrió sus puertas el Moulin Rouge, después de la enormemente exitosa Exposición Internacional que tuvo lugar en verano del mismo año (Julián, 1958).



**Fotografía del Moulin Rouge en la Place Blanche, Boulevard de Clichy. 2009.
Figura 71**

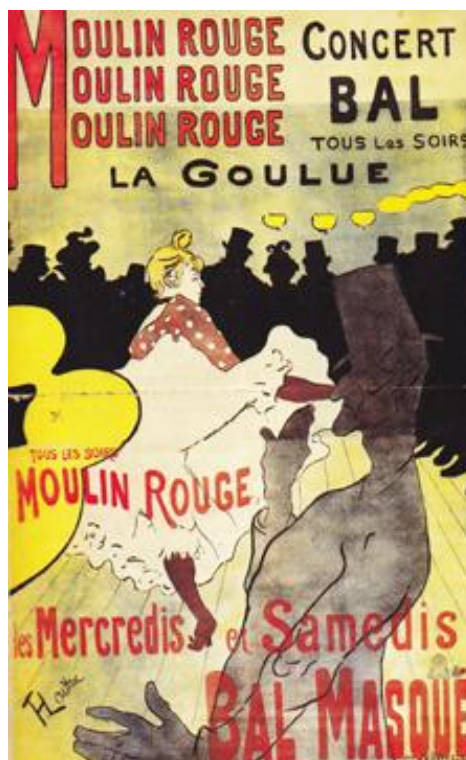


**Fotografía del M. Rouge, con carteles de Toulouse-Lautrec
Biblioteca Nacional de Francia, París.
Figura 72**



Fotografía del gran salón de baile del Moulin Rouge hacia 1895.

Figura 73



Cartel para el M. Rouge: La Goulue, 1891.

Litografía en cuatro colores (cartel), 191 x 117 cm.

Museo d'Ixelles, Bruselas.

Figura 74



**Fotografía del Jardín del Moulin Rouge hacia 1890
Biblioteca Nacional de Francia, París.**

Figura 75

Los cuadros que Toulouse-Lautrec pintó desde 1885 hasta alrededor de 1893 sobre cabarets, describen el crecimiento de Montmartre como lugar de moda y dirigen la atención principalmente sobre el cancan, chahut o quadrille-naturalista, diversos nombres de la popular danza que había revivido.

Al documentar y pintar lo transitorio, lo efímero, lo precisamente a la moda, Toulouse-Lautrec seguía una modalidad típica de la actividad literaria y artística naturalista (García, 2001).

Antes, durante la década de 1870, Degas había dirigido su atención hacia los cafés concierto, como el Ambassadeurs de los Campos Elíseos y había pintado un poco de la vida de Montmartre en el Cirque Fernando y el Café Nouvelles Athènes, donde Ellen André posó para “El ajeno o la absenta”.

Cuando Toulouse-Lautrec comenzó a documentar la vida de cabaret, sin embargo, Degas prácticamente había dejado de pintar temas anónimos de la capital.

La mayoría de los estudiantes, compañeros del taller de pintura, después de las mañanas de trabajo en el taller de Cormon, contrataban modelos, generalmente jóvenes italianas que encontraban en la plaza Pigalle, en “el mercado de las modelos”, y revueltos enseguida en sus propios estudios, para escenas posadas, terminaban frecuentemente en orgías.



Baile en el Moulin Rouge, 1890.
Óleo sobre tela, 150 x 115,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Colección
Henry P. Mellhenny, Filadelfia.

Figura 76

En poco tiempo, Henri descubre el mundo escandaloso de Montmartre, sus burdeles, sus bailes vulgares y todo el pequeño pueblo truculento y exhibicionista que pululaba por las calles y los cafés. Una atmósfera de decadencia que le marcará hasta el punto que firma una carta dirigida a un amigo (Eugène Boch,

pintor belga y que frecuenta el taller de Cormon en el mismo tiempo que Toulouse-Lautrec) como “El joven canalla” (Carta nº 86 de Gallimard, 1992).

La política del Gobierno era hacer de París la capital del placer en occidente. Su prestigio fue ampliado y realzado por una serie de Exposiciones Internacionales del Segundo Imperio hasta el principio del XX, lo que explica el crecimiento de la población de París debido a la inmigración desde las provincias.

En París, la cultura popular y sus diversiones entraron en una edad de oro que no pararía hasta la llegada del cine. Jamás el dinero y los placeres habían estado tan abundantes.

Signo de los tiempos, el revolucionario Paul Lafargue (casado con una de las hijas de Karl Marx) publica un folleto titulado, “El derecho a la pereza”, que proponía vigorosamente el derecho o más bien el deber del trabajador a divertirse y proponía la reducción de la jornada de trabajo de tres horas, para que cada uno pueda callejear y hacer fiesta el resto del día y de la noche.

Montmartre se había convertido en una clase de refugio contra las presiones de la sociedad industrial, en un bastión del anticonformismo.

En el ambiente de Montmartre, Toulouse-Lautrec diluirá el rechazo de su familia, pero sobre todo el de su padre, por no sentirse un hábil jinete y cazador como los hombres de su familia. Tampoco necesitará tener una agraciada figura para tener compañía femenina, se le llamará Henri o Señor Henri, sin títulos ni obligaciones familiares. En Montmartre, Toulouse-Lautrec apurará todos los momentos de libertad de los muros medievales de su casa familiar, también su soledad, su desesperanza, su tristeza y sus sufrimientos. Allí se convertirá en “El pintor de la noche parisina” (Jedlicka, 1965).

2.- Amigos para siempre

Henri pasará la mayor parte de la vida con sus amigos, por una búsqueda permanente de la comunicación más profunda, vivida como ideal de comunidad. Fueron el punto de apoyo y cariño durante toda su vida y para Henri significaron mucho más que su familia. Tenía un alto sentido del grado de amistad.

Siempre estuvo rodeado de amigos, muchos le acompañaron durante toda su vida. Algunos de ellos fueron amigos y familia, como “Gab”, los Pascal, Viad, los Dihau, Georges etc. Otros, formarán el grupo de inseparables en los tiempos del taller de Cormon y de correrías juveniles.

Un pequeño grupo pertenece al grupo elevado cultural, intelectual y socialmente, como los Grenier, los Natanson, Bourges y Guilbert, de la etapa productiva artísticamente.

Otros de su etapa de relaciones con pintores, escultores, grabadores, fotógrafos, periodistas, escritores, directores deportivos y editores.

Por último, los “amigos” de borracheras de la última fase de la vida, como Romain Coolus, Maurin o Calmèse.

“Cuando Toulouse-Lautrec encuentra una amistad, no deja jamás ver su ternura” (Natanson, 1992).

Según Gustave Coquiot, autor de “Des Peintres maudits” (“Pintores malditos”), publicado en 1924, algunos amigos de cuando Toulouse-Lautrec tenía 20 años, años en los que dará un cambio importante porque abandona la tutela de la familia, dan su opinión y le consideran un “discípulo muy hábil, de observación muy precisa, siempre alerta, despierto, que rara vez se equivoca sobre la humanidad cuando se le obliga a juzgarla, y que bajo una apariencia de ironía esconde una forma de ser delicada y sensitiva. A la vez es muy servicial, abierto de carácter y de esmerada educación”.

Estas cualidades comentan, “sñlo las muestra a las personas con las que está unido por lazos estrechos de amistad, y al resto les trata muchas veces de forma indiferente, aunque gracias a su educación se adapta al grupo o círculo donde se mueve”.

Destacamos algunos de esos amigos que Toulouse-Lautrec guardará para siempre:

2.1.- Compañeros de balnearios

En las estaciones termales que Toulouse-Lautrec visita a partir de 1879, se reúnen frecuentemente niños con problemas físicos, como el hijo pequeño del pintor Jean Honoré Fragonard, que más tarde con su característica franca forma de hablar, la abuela Gabriela llamará “el pequeño jorobado Fragonard”; Etienne Devismes (1860-1910) que andaba con la ayuda de dos muletas, y Carlos Castelbon que cojeaba. Todos tenían alguna minusvalía.



Acuarela de Toulouse-Lautrec para C. Castelbon, 1878.

Figura 77

Marie Louis Alfred Etienne Devismes era amigo de la infancia de Henri y compañero de balnearios, de ellos se guardan las cartas o documentos, casi las únicas notas personales de juventud de Toulouse-Lautrec, antes de pasar a la edad adulta. Se recogen unas ocho cartas que Toulouse-Lautrec le dirigió entre 1879 y 1881; en todas ellas, Toulouse-Lautrec denota una muy buena educación y mucho cariño (Gallimard, 1992).

Devismes era también antiguo compañero de escuela, a quien Toulouse-Lautrec escribió desde Niza, pidiéndole disculpas por ir perdiendo el interés por una maqueta de barco que estaban creando juntos, y le comentaba que le había entrado “pasiñn por la pintura” (Carta nº 49 de Gallimard, 1992).

En otras cartas le habla del château du Bosc, de Albi, de cuando le quitan la escayola, de un balandro que se está construyendo y de la añoranza que tiene de verle.

Cuando su amigo también tuvo un serio accidente, le recuerda las cosas que han fabricado juntos, y le dice que le enviará algunos de sus dibujos, aunque la variedad no sea muy grande porque sólo recoge marineros y caballos. Reconoce Toulouse-Lautrec que es incapaz de dibujar paisajes, y “el Mediterráneo es endiablado de pintar, precisamente por lo bello que es” (Carta nº 37 de Gallimard, 1992).

Toulouse-Lautrec no valora para nada sus dibujos, le dice a su amigo: “mi cuarto está lleno de cosas que no merecen más que el nombre de mamarrachadas” (Jedlicka, 1965), mientras, su amigo ha escrito una pequeña historia y le ruega haga los croquis para el cuento.

Dos meses más tarde (octubre de 1881, carta nº 64), Toulouse-Lautrec le envía 23 dibujos, que Desvismes agradece muy amablemente, firmando como “un pintor en ciernes”. En esas cartas Toulouse-Lautrec refleja la misma impaciencia por vivir que más tarde demostrará intensamente.

2.2.-Familia y a la vez amigos

Destacamos a Gabriel, Pascal, Dihau y Manuel. Los indicamos por el orden de preferencia que Henri demostró en su amistad así como por el tiempo que mantuvo y por los acontecimientos que compartió.

2.2.1 El Doctor Gabriel Tapié de Céleyran, alias “Gab” (1869-1930)

Es quizá el mejor amigo que tuvo Henri de Toulouse-Lautrec, con quien mantendrá lazos estrechos durante toda la vida y le será realmente fiel; por ello, en deferencia, lo hemos colocado el primero de los amigos íntimos.

Era primo hermano de Toulouse-Lautrec por los dos lados, por línea materna y paterna, pues era hijo de Amédée (hermano de la madre de Henri) y de Alix de Toulouse-Lautrec (hermana del padre del pintor), y desde que llegó a París en 1891, para realizar sus estudios de Medicina en la Universidad Católica de Lille, y concluir su internado en el Hospital Saint-Louis bajo la dirección del cirujano Jules-Emile Peón, se convierte en acompañante inseparable de su primo, viéndose cada día o mejor cada noche, durante los seis o siete años siguientes.

De carácter dulce y paciente, era miope y llevaba constantemente “quevedos”. Céleyran más joven que Lautrec (cinco años menos) era alto y extremadamente delgado, le pasaba por lo menos una cabeza, su silueta era torpe, tenía los pies planos, el paso torcido y una cabeza minúscula. Es fácil reconocerle en las numerosas obras pintadas por Toulouse-Lautrec, por la figura alargada. Se distingue su silueta junto al pintor en primer plano en “Au el Moulin Rouge” (Figura 221). Myriam Marcano Torres, nos habla desde el punto de vista clínico, de la posibilidad de padecer una posible afección del tejido colágeno conocida como enfermedad de Ehlers Danlos (Marcano, 2009).

Los dos primos formaban una pareja rara o cuando menos sorprendente cuando se les veía juntos.

Pero él no medía ni su apoyo ni su amistad con Toulouse-Lautrec, convirtiéndose en cabeza de turco complaciente ante todas las bromas de su primo. Quería mucho a su primo y a la vez fue víctima de muchas bromas de Henri.

No se le ve a uno sin el otro, y pronto Gab comenzará a tener problemas con el alcohol.

Por otro lado, hemos encontrado una referencia en la página 108 del libro de Castoldi, “El texto sagrado: dos siglos de droga y literatura” de 1997, donde refleja como testimonio del mundillo intelectual en el XIX, el uso del hachís o mejor dicho la introducción en el consumo de hachís de Gabriel de Lautrec, (suponemos que se trata del primo Gabriel (Gab) y que al ir siempre juntos, el autor le coloca el apellido de su primo Henri, y que en el caso de Gabriel era su segundo apellido) quien afirma que fue el poeta simbolista Adolphe Retté (autor del ensayo “Du Haschich” publicado en la revista literaria La Wallonie, y que constituye quizá tras los pasos de las experiencias de De Quincey y Baudelaire, el informe más fiel sobre los efectos de esta droga) quien le indujo a tomar con estas palabras:

“Fui iniciado por el poeta Adolphe Retté, a quien conocí en el barrio latino, tuve la inequívoca impresión de que mi cerebro se había convertido en cristal puro, al que golpeaban rítmicamente con un martillo de oro. Todo a mí alrededor se iluminó como por un nuevo sol. Comprendí de pronto el significado de la palabra “éxtasis” en su más bella acepción” (Castoldi, 1997).

Nos llama la atención que solamente en esta cita, en toda la bibliografía consultada, se le asocie con el consumo de otra sustancia, cuando se movía siempre con su primo, considerando que o bien no es verdad o su uso se oculta.

Igualmente en el mismo documento, en el mismo libro, página 171, habla de la moda del opio en ambientes marineros y en grandes centros urbanos como

París; del consumo de opio de Henri de Toulouse-Lautrec junto a otra clientela considerada como selecta, que en muchos casos debía ser previamente presentada, en los fumadores de opio de Montmartre o “maisons d’opium”, cediendo a la atracción de esa sustancia y por tanto a su uso.

Desconocemos qué tiene de cierto esa información y si es verdad, porque es la única alusión encontrada, pero tampoco nos extrañaría que dentro de la curiosidad envolvente del ambiente bohemio de fines del XIX, Henri probara el opio.

También, Henri le realizará otras pinturas a su primo Gab, como un retrato realizado en 1894 y que hoy está en el Museo de Albi, donde aparece elegantemente vestido, con la mano izquierda en el bolsillo, saliendo del teatro. Como es frecuente en las pinturas de Toulouse-Lautrec, el último término indeciso sugiere la confusión de los espectadores. La forma de pintura, alargada, permite una relativa elongación del personaje principal que hace pensar en el Greco, del que Toulouse-Lautrec había conocido su obra en uno de los viajes a España, visitando Toledo (Neret, 1999).



**Retrato de Gabriel Tapié de Céleyran en la Comédie-Française, 1894.
Óleo sobre tela, 110 x 56 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi. Donado por el
Doctor Gabriel Tapié de Céleyran.**

Figura 78

Toulouse-Lautrec también reflejará en otras obras al profesor de Gabriel de Céleyran, catedrático de la Facultad de Medicina de la Universidad de París y al cirujano Jules Emile Péan (1830-1898) y conocido sobre todo por las pinzas que inventó y como “virtuoso del bisturí” fue uno de los más afamados cirujanos franceses, de quien Toulouse-Lautrec estaba entusiasmado viéndole trabajar. En sus operaciones siempre llevaba un traje negro y una servilleta alrededor del cuello. Gabriel Tapié de Céleyran desarrolló su tesis a partir de las investigaciones y se la dirigió el Dr. Péan. Con un juego de palabras, Henri le llamaba irónicamente: “G. paré des plumes de Péan” (G. engalanado con plumas de Péan).



**Caricatura de Gabriel Tapié de Céleyran, “Gab”. 1894.
Pluma sobre papel teñido, 31,8 x 19,8 cm.
Museo Toulouse-Lautrec. Albi. Donado por M. Maurice Guibert.**

Figura 79

Diversas fuentes de la época recuerdan que Péan hubiera querido ser pintor. Ese sueño tendría un eco en la vida de Toulouse-Lautrec, quien repetía con frecuencia: “Si no fuera pintor, sería cirujano”. Henri siguió muchas de las operaciones realizadas por este doctor, durante un tiempo, para lo que fue necesario conseguir un permiso especial. Mientras las observaba tenía el librito de bosquejos y apuntes en la mano, para luego, fuera de allí, pintar el cuadro (Gallach Instituto, 1998).

Toulouse-Lautrec pintará hospitales, médicos célebres, enfermos. Como dirá más tarde Gabriel “se interesa por todo lo que se mueve”. Desde entonces, los sábados por la mañana es autorizado para ir al hospital de San Luis con “Gab” y hará gran número de croquis de diversas operaciones.

De la cuarentena de croquis con tinta y lápiz de las intervenciones del cirujano doctor Péan, que lleva al papel, destacan dos telas representando a Péan, en plena acción.

En el primero, con una gran fuerza dramática, Péan, con una servilleta alrededor del cuello, se concentra sobre la garganta de un paciente, cuya boca parece lanzar un grito de dolor, y cuya cara está medio enmascarada por el tapón de éter sujetado por su asistente.



**El Doctor Péan operando o una operación de traqueotomía, 1891.
Óleo sobre cartón, 73,9 x 49,9 cm. Instituto de Arte Sterling y Francine
Clark, Williamstown, Mass.**

Figura 80

El segundo cuadro da una vista similar de la operación, donde una docena de personas se acercan alrededor de la mesa. Péan se reconoce por su anchura de espaldas y por la concesión que él hace a la antisepsia, su legendaria servilleta nueva alrededor del cuello (Joyant, 1926).



Una operación del Dr. Péan en el Hospital Internacional, 1891-1892.

Óleo, 58 x 46 cm. Según Joyant en Colección de M. Baumgarten

Figura 81

Céleyran continuó vigilando a Toulouse-Lautrec incluso durante la crisis de locura del final de su vida y a pesar de la oposición del pintor que ordenaba a su criado no dejarle entrar, porque tenía a su primo por “un espía”, estuvo siempre cerca.

Tan pronto “Gab” obtuvo su diploma, se doctoró en 1899, se desinteresó por la medicina, prefiriendo retirarse a sus tierras donde seguía investigando sobre la filoxera que por entonces devastaba los viñedos de Francia.

Mantuvo la lealtad a su primo hasta después de la muerte, pues con Maurice Joyant, funda el Museo de Toulouse-Lautrec, en el palacio episcopal de Albi, al cual le donó su importante colección de obras del artista.

También hizo gestiones para que la ciudad de Albi le dedicara a su primo una calle, justo en la que había nacido Henri de Toulouse-Lautrec.

2.2.2.- Louis Pascal

Nacido el mismo año que Henri, en 1864, era hijo de Ernest Pascal, prefecto de la Gironda, y de Cécile (prima hermana de la madre del artista y amiga íntima). Era pues, primo segundo de Henri y compañero de clase del Instituto de Enseñanza Media Fontane. Trabajó de agente de seguros.

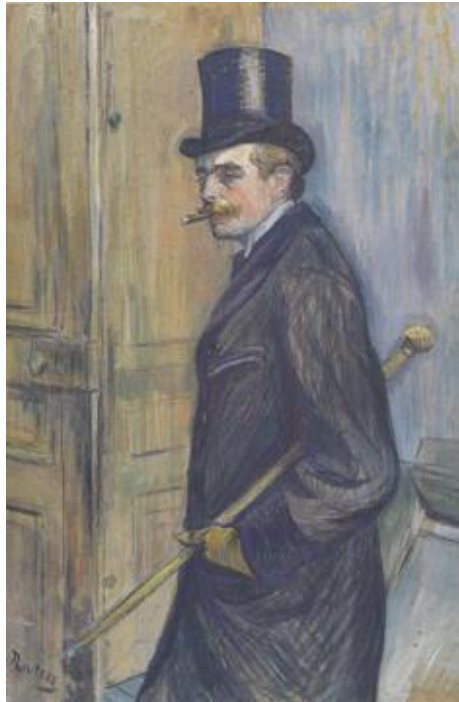


Monsieur Louis Pascal visto de espaldas, 1891.
Óleo sobre cartón, 65 x 40,5 cm. Sao Paulo, Museo de Arte de Sao Paulo
Assis Chateaubriand.
Figura 82

Toulouse-Lautrec estimaba su compañía, le dirigía muchas bromas, se mofaba de él y le consideraba un dandi y siempre fue un familiar muy querido, por la rama de la madre.

La familia Pascal se arruina en 1892, recibiendo incondicionalmente la ayuda de Henri, mientras que su madre se hace de rogar, siendo extremadamente dura en sus reacciones, retrasando mucho tiempo la ayuda y haciendo sufrir a

todos; también Henri sufrió con esta respuesta de su madre y siempre estuvo muy unido a estos primos (Gallimard, 1992).



**Monsieur Louis Pascal con bastón, 1891.
Óleo sobre cartón, 81 x 54 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 83**

Toulouse-Lautrec lo retrató en varias ocasiones, entre ellas le realizó dos retratos al óleo sobre cartón, los dos en 1891, “Monsieur Pascal, visto de espaldas”, que se encuentra en el Museo de Arte de Sao Paulo, y “Retrato de Louis Pascal con bastón”, que recoge a la figura de su primo, esbelta, con un cigarro en la boca y con la mano izquierda en el bolsillo y sujetando con el dedo pulgar el bastón, con una postura de dandi conquistador, con cierto gesto de chulería y autosuficiencia. Es un retrato individual de un momento determinado, que hoy se conserva en el Museo Toulouse-Lautrec de Albi.

En el fallecimiento de Henri, Louis Pascal y Gabriel Tapié de Céleyran firmaron como testigos el certificado de defunción.

2.2.3.-Désiré Dihau (1835-1909)

Ya hemos hablado de Gab, y de Louis Pascal, pudiendo añadir a Désiré Dihau (1835-1909), primo lejano por vía materna de Toulouse-Lautrec, del que realizará muchos retratos, entre ellos, un retrato leyendo el periódico en el jardín de Père Forest.



**Monsieur D. Dihau, basson de l'Opéra, 1890.
Óleo, 56,2 45 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 84**

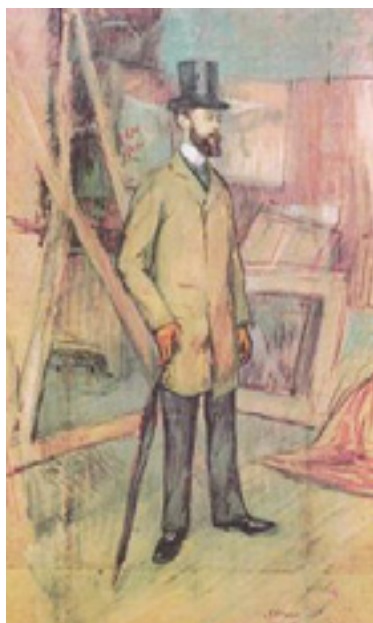
Era amigo íntimo de Degas y se puede uno imaginar que Henri había buscado su compañía con el deseo de entrar más fácilmente en contacto con el gran maestro.

Lautrec visitaba a la familia Dihau con frecuencia en su casa de la Rue Frochot, donde también tendría durante un tiempo su taller.

Désiré, era compositor, igual que sus hermanos Henri y su hermana Marie; tocaba el fagot en la Orquesta de la Ópera de París y aparece en el cuadro de Degas, “Orquesta en la ñpera”, que hoy está en el Museo d’Orsay. También escribía cuplés para el cabaret “Chat Noir” (Renard, 2009).

2.2.4.- Georges-Henri Manuel

Era magistrado y primo lejano de nuestro pintor por parte de madre; 15 años mayor que Henri y poseía una casa en los alrededores de París. Pronto establecerán una relación cálida, con visitas regulares del uno al otro y viceversa, haciendo muchas veces, este primo, de intermediario con sus padres, sobre todo cuando Toulouse-Lautrec quería dinero.



Georges-Henri-Manuel, 1891.

Óleo sobre cartón, 88 x 51 cm. Colección Bührle, Zurich.

Figura 85

Jugará un rol ambiguo, por un lado compañero de bebida y por otro de salvador, acompañando frecuentemente a Henri y a sus amigos a los cabarets parisinos. Toulouse-Lautrec, en 1891, le realizará un retrato de cuerpo entero, con chistera, bigote y barba.

Más tarde, cuando Henri zozobra en un alcoholismo desesperado, vuelve a su primo Georges, sabiendo que él, mejor que otros, comprendería su suerte (Neret, 1999).

2.3.-Amigos íntimos

Serán los amigos de verdad, durante toda su vida, aunque haya episodios de la vida en que se vieron menos, bien con uno o con otro. Fundamentalmente destacamos a cuatro: Gab, Pascal, Bourges y Maurice Joyant. Los dos primeros los hemos incluido en el grupo de familia y a la vez amigos por ser ambas cosas.

2.3.1.- Henri Bourges (1860-1942)

En una carta dirigida a su madre, en febrero de 1892, Henri de Toulouse-Lautrec le dice que considera a Bourges como uno de sus mejores amigos, como el mejor.

Médico de profesión, fue amigo de juventud de Toulouse-Lautrec. Originarios los dos del sur de Francia, Bourges tenía el respeto y la confianza de la familia de Henri.

Toulouse-Lautrec detestaba vivir sólo y se mostraba incapaz de llevar él mismo su vida, sólo en casa. Los dos amigos, los dos Henris, conservarían esta relación; frecuentaban asiduamente cabarets, cafés y bailes.

Compartieron un apartamento al lado de la casa de los Grenier en París desde marzo de 1887 hasta 1893. En el otoño de 1893, Bourges le dice a Toulouse-Lautrec que se casa, y la decisión de romper la larga camaradería para fundar una familia, por otro lado, un ideal inaccesible para Toulouse-Lautrec, le hace entrar en un abatimiento profundo. Se siente traicionado y abandonado.

Desde entonces, Toulouse-Lautrec, parece un eterno peregrino, durmiendo aquí y allá, en casa de un amigo, en un hotel, en un burdel, agitado, errante, con una irreductible ansiedad.



**Retrato del doctor Henri Bourges, 1891.
Óleo sobre cartón, 79 x 50,5 cm. Carnegie Museum of Art.
Figura 86**

En 1891, Toulouse-Lautrec pintó a su amigo, de cuerpo entero, arreglándose los guantes, a punto de salir, en un rincón del taller, como si hubiese venido de visita rápida pero con un tono no formal, por lo que Toulouse-Lautrec introduce al fondo una lámina japonesa, rompiendo la oscuridad de la figura (Collet, Simier, Assanta di Panzillo y De los Lanos, 2005).

Esta pintura recoge un momento de su amigo Bourges, como un buen vividor, con bigotes mostachones y bastón. Hoy este óleo está en Carnegie Museum of Art de Pittsburg (Mapfre Fundación, 2009).

Una vez acabados los estudios de medicina en 1893, se dedicó a escribir y a traducir artículos sobre medicina. Obtuvo cierto renombre por un artículo que publicó sobre sífilis. Bourges, en 1893, pensaba que los trastornos producidos por esta enfermedad tenían necesidad de sueño suplementario, y se preocupaba de las consecuencias de la vida noctámbula llevada por su amigo Henri.

Fue Bourges quien recomendó la intervención de Toulouse-Lautrec en una clínica para desintoxicarse en 1899, y Toulouse-Lautrec fue obligado a ingresar fundamentalmente por su consejo, orientando a Adèle, madre del pintor.

Joyant, Bourges y los Natanson intentaron siempre ser neutros en el conflicto que oponía a madre e hijo, y querían lo mejor para el amigo. (Frey, 1996).

2.3.2.- Maurice Joyant (1864-1930)

Joyant también será un personaje importante en la vida de Henri; fue crítico de arte en “Le Fígaro”, escritor y jurista, pero lo dejó para dedicarse al comercio del arte. Fue amigo y compañero de escuela de Toulouse-Lautrec.

En 1890, sustituyó a Theo Van Gogh en la Galería Boussod et Valadon, al retirarse éste por motivos de salud. Dos años antes habían retomado la relación los dos amigos, y cuando Maurice dirige la galería, Henri le visita con mucha frecuencia, demuestra interés por cada cuadro y juntos visitan la colección de grabados en color, japoneses, que trajo Duret del Japón.

También le invita a Henri para que exponga sus cuadros en las salas de la Galería de Arte, y en febrero de 1893, junto a Charles Maurin, Henri de Toulouse-Lautrec expone unos treinta cuadros, exposición que será visitada por su padre y por distintos familiares, que opinan, “no sabe ni pintar caballos y debe mantener el nombre de la estirpe que representa, buscándose modelos para sus cuadros en cualquier sitio que no sea Montmartre” (Denvir, 1991).

A partir de este acontecimiento, Henri llamará a esta clase de parientes “la honra del apellido”.



**Fotografía de Maurice Joyant
Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 87**

Pero la mayor exposición individual de nuestro pintor, visitada incluso por el príncipe de Gales, la organizó Joyant en la filial londinense de la Galería Goupil en 1898, con un total de 78 obras, estrechando más la amistad entre artista y galerista.

No se conforma con promover el trabajo de Toulouse-Lautrec vendiendo sus cuadros sino que se ocupa también de él cuando está enfermo o debilitado por el alcoholismo.

Durante bastante tiempo, no debieron de tener demasiada relación, o bien la correspondencia se ha perdido, o censurado. De hecho sólo se recogen 17 cartas dirigidas a Maurice (Gallimard, 1992). De ellas la primera es de fecha 16 de noviembre de 1895, solamente seis años antes del fallecimiento de Henri, y la segunda cuando, ingresado en la clínica de desintoxicación, Toulouse-Lautrec solicita a Joyant que le lleve material para dibujar o pintar, cuando ya era el

supervisor del tema económico externo del pintor (Cartas nº 439 y nº 564 de Gallimard, 1992).



Maurice Joyant en la bahía de la Somme, 1900.
Óleo sobre tabla, 116,5 x 81 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 88

En la biografía que le escribe Joyant (Joyant, 1926) resalta que, a partir de 1890, la relación de amistad sería casi diaria, pero sin embargo, en el momento del fallecimiento de Toulouse-Lautrec, Maurice no estará presente.

Frecuentemente, durante esa década Maurice intercederá con la familia del pintor, cuando éste quiera dinero, y después de la muerte de éste, por interés comercial y quizá por sentido del trabajo juega también un papel esencial en la preservación y difusión de su obra, siendo el primero en elaborar un catálogo de sus obras y un relato de la vida de Toulouse-Lautrec en 1926-27, siendo la primera monografía sobre Toulouse-Lautrec en dos tomos (Joyant, 1926).

Como prueba de su falta de organización en la gestión de sus trabajos, Toulouse-Lautrec en 1896, le confía finalmente el gasto a Joyant que desde entonces se ocupará de la carrera y del renombre del artista durante más de treinta años, hasta su fallecimiento. En 1896, Joyant le preparará su segunda exposición.

A la muerte de Toulouse-Lautrec en 1901, Maurice fue designado por el conde Alphonse de Toulouse-Lautrec, como albacea testamentario artístico, catalogó sus obras, contribuyó a la creación del Museo Toulouse-Lautrec de Albi (Joyant, 1926).

En los últimos años de nuestro pintor, solían ir juntos al mar, en el velero que tenía Maurice y Henri lo plasma en el retrato de 1900.

Un año más tarde del fallecimiento del pintor, en 1902, Joyant organiza una exposición póstuma de sus obras en Albi, muchas de las cuales fueron vendidas a precios altos.

En 1914, la Galería Manzi, Joyant y Cía, organiza una exposición retrospectiva de la obra de Toulouse-Lautrec.

Veintiún años después de la muerte del pintor, en 1922, Joyant, “Gab” y la madre de Toulouse-Lautrec trasladaron gran parte de las obras del pintor al palacio de la Berbie, en Albi, donde se constituyó el Museo de Toulouse-Lautrec.

2.4.- Amigos inseparables de taller y correrías juveniles

Comprende el grupo más numeroso de amigos, con los que Toulouse-Lautrec compartió momentos diferentes con los que aprendió a beber, a salir y a viajar. Toulouse-Lautrec despertaba siempre cierto interés entre sus compañeros de viaje a causa de su estatura y de una maleta en forma de salchicha, de largura considerable, pero de una altura muy reducida, que lo hacía porque él no podía llevar una maleta de dimensiones normales.

Los principales de este grupo fueron siete: Bernard, Anquetin, Gauzi, Van Gogh, los Grenier (Incluimos a los hermanos Grenier entre los “amigos elevados”), Rachou y Lucas.



Fotografía del estudio de F. Cormon, Toulouse-Lautrec en ángulo inferior izquierdo. 1885-1886.

Museo Toulouse-Lautrec. Albi.

Figura 89

2.4.1.- Emile Bernard (1868-1941)

Estudió con Toulouse-Lautrec en el taller de Cormon de 1884 hasta 1886, cuando fue expulsado por insubordinación, por este maestro considerado normalmente como tolerante.

E. Bernard, pequeño, delgado y lleno de energía, de joven era provocativo y entra en el taller de Cormon a los 16 años. Tenía grandes ojos oscuros y largos cabellos negros, compensando esta apariencia un poquito femenina con un comportamiento insolente, pendenciero y de ideas progresistas.

Tenía talento pero no captó en su vida la atención del público; parecía muy seguro de sí y de su arte que por otro lado fascinaba a Henri. Aunque durante un tiempo Toulouse-Lautrec y Bernard fueron amigos, el joven también artista, no tuvo una influencia significativa sobre el arte de nuestro Henri, aparte del papel que desempeñó tal vez en la discusión general de las ideas contemporáneas, en las tertulias.

Formará con Henri y Anquetin un trío inseparable, pero en el plano artístico Henri comienza a tomar distancias pronto, explorando nuevas formas de expresión artística.

Lautrec realiza durante el invierno de 1885 un retrato de Bernard, quien escribió: „Han transcurrido 20 sesiones y no ha llegado a colocar el fondo en armonía con el rostro“. Hoy este óleo está en Tate Gallery de Londres. Fue gracias a este amigo que Toulouse-Lautrec vio por primera vez en 1883, cuadros de Cézanne.

Muy pronto Bernard vuelve hacia las escenas del burdel. Hacia 1884, produjo un pastel de gran formato, el “Heure de la Chair”, donde apenas se distingue las parejas que se abrazan en una habitación con las ventanas cerradas.

Cuatro años más tarde la publicación de su álbum, de una docena de acuarelas tituladas “Au bordel”, enfada a Van Gogh y emprende dos lienzos sobre el tema. En este dominio, Lautrec y Bernard tenían una deuda común con Degas.

Pero es de la versión que dio Bernard, de la que Lautrec se inspiró en los años 1890. Los parecidos son notables entre la «Femme au Salon» de Bernard y «Au salon de la rue des Moulins» de Lautrec (Neret, 1999).

Las similitudes no faltan entre el cartel del “Moulin Rouge” de Lautrec (1891) y el dibujo de “la Goulue” realizado poco antes de 1889 por Bernard, sobre todo en la pose espectacular de Desossé, el corte del público como sombras chinescas, las nubes de luz amarilla y la audacia del reparto de espacios (Tobien, 2000).

En su carrera como pintor, que duró hasta bien entrado en S/XX, Bernard se dedicó posteriormente a realizar paisajes simbolistas más bien blandos y piadosos sin alcanzar nunca lo que prometía de joven.

En la historia de la pintura moderna, el lugar ocupado por Bernard se debe, no obstante, al importante hecho de haber logrado tejer los lazos teóricos que unen a los cuatro grandes personajes de la pintura de aquella época: Cézanne, Gauguin, Van Gogh y Toulouse-Lautrec (Rodríguez, 2005).

Reconoció en los caracteres fuertemente individuales de sus obras los componentes de un impulso o fuerza común, capaz de producir un nuevo estilo, distinto a lo habido hasta entonces (Tobien, 2000).

2.4.2.- Louis Anquetin (1861-1932)

Compañero en el taller de Cormon situado en el nº 10 de la calle Constante en la colina de Montmartre. Henri los pinta en el cuadro “A L’Elysée-Montmartre: le Cuadrille de la Chaise Louis XIII” a Laval, Anquetin, y Gauzi, pintores y compañeros de ruta.

Tres años mayor que Henri, lo tomó bajo su protección, le protegía de las humillaciones y de las bromas habituales frecuentes en el mundo cruel de los jóvenes. Era un amigo encantador, apasionado de su trabajo, lleno de ganas de

vivir, de alegría, amante del juego y de las mujeres. Forma con Toulouse-Lautrec el núcleo de una cuadrilla de jóvenes compañeros que seguirán unidos a lo largo de los diez años siguientes. Hizo mucho por el interés que Toulouse-Lautrec tuvo por el mundo de los cabarets, del vodevil y de Montmartre en general. Es Anquetin quien introdujo a Toulouse-Lautrec en el círculo de Aristide Bruant y del Mirliton, y con quien pasará muchas veladas nocturnas, compartiendo también ciertas amigas, como la Goulue.

Se hará famoso en el taller de Cormon por su sed de innovación y de experimentación en la pintura y pronto se hará conocer por su pintura imaginativa y moderna, estilos tan diversos como el impresionismo, el puntillismo o el cloisonismo resaltarán el hecho, pero como artista no se quedará mucho tiempo en una tendencia particular.

A pesar de tener una extrema facilidad tanto para el dibujo como para el color, la calidad de sus obras se queda en superficial y a menudo dependiente de modas pasajeras.

Al principio, Toulouse-Lautrec le admira sin límites, creyendo que sus imitaciones de paisajes impresionistas contenían un verdadero genio, infinitamente superior al suyo.

Louis Anquetin jugará un rol decisivo en la formación de Toulouse-Lautrec, que le menciona con frecuencia en su correspondencia y le consideraba el mayor pintor después de Manet. Cuando Toulouse-Lautrec le conoce, no era todavía el pintor de llameantes pinturas murales rococó que marcarían su apogeo.

Más que cualquier otro, coloca a Toulouse-Lautrec y su generación en contacto con actividades artísticas novedosas de su tiempo, donde su extraordinaria energía intelectual hacía de él un extraordinario catalizador.

Había pasado por el impresionismo, revelado por las exposiciones que se sucedieron de 1874 a 1886. Deja el taller de Cormon en 1887, abandona su periodo impresionista que le había llevado algunos éxitos, ensaya el puntillismo, después el cloisonismo. Acabó por establecerse un tiempo en Vétheuil para

sentarse a los pies de su maestro Monet. En ese estadio, Anquetin rebosaba alegría. Lo que le interesaba verdaderamente no era la luz ni el color, y las estampas japonesas le suscitaban más que Degas (del que imita las carreras, las bailarinas, los elegantes, y la utilización del pastel) o Monet cuya aproximación al arte era eminentemente pragmática (Welton, 1994).

En 1886, Anquetin realiza un retrato de Toulouse-Lautrec al óleo, así como varios dibujos. Su obra será interesante durante algunos años más, pero después de 1893, no producirá gran cosa de valor y se consagra a lo que él llama “la vuelta al oficio”, imitando en particular las obras de Rubens.

En febrero de 1894 Henri de Toulouse-Lautrec y Anquetin viajan a Holanda a visitar museos.

Henri se sentía incapaz de vivir al ritmo de los demás y alababa la gentileza de su amigo y colega Luis Anquetin que: “paralizada mi personilla, tan lento, que me impedía andar a su lado, pero que hacía como que no le molestaba” (Denvir, 1991).

En 1887, con Emile Bernard, crea el cloisonismo (que debía sumarse a las tendencias del simbolismo pictórico), acabándose sus experimentaciones novedosas.

Desde el punto de vista pictórico, su “Jeune femme lisant un journal” (1890) influyó sin duda en la imaginación de Lautrec. Se encuentra netamente la señal en la cubierta de “L’Estampe Original” publicada en 1893.

En 1903, dos años después del fallecimiento de Toulouse-Lautrec, Anquetin produjo un gran lienzo, “la Salle de Danse au Moulin Rouge”, que respecto de Toulouse-Lautrec un homenaje a éste, puesto que figuran el cartel de Jane Avril y el lienzo el “Baile du Moulin Rouge” de Toulouse-Lautrec.

2.4.3.- François Gauzi (1851-1925)

Es otro de sus amigos y discípulo del taller de Cormon y decía de Toulouse-Lautrec: “Henri tenía el don de crear afectos, sus amigos le adoraban, no provocaba jamás a quien quiera que fuese y no intentaba jamás desarrollar su ingenio a costa de los demás” (Denvir, 1991).

Gauzi, originario del Languedoc como Henri, había estudiado en Toulouse, era un joven de carácter alegre y excesivamente flaco, que llevaba una barba negra rala. Toulouse-Lautrec lo pinta en “A L’Elysée-Montmartre: le Cuadrille de la Chaise Louis XIII”.

Era fotógrafo y Toulouse-Lautrec hacía que le fotografiara modelos como Carmen Gaudin y luego Henri las pintaba bien de primera o de segunda mano, a partir de dichas fotografías.

Formarán el grupo de los Meridionales, que ya lo formaba Rachou, Grenier y Henri.

Aunque como pintor no consiguió una reputación duradera, para Henri fue un apoyo fiel y cariñoso en los años siguientes.

Conocemos tres retratos de Gauzi pintados por Toulouse-Lautrec.

2.4.4.- Vincent Van Gogh, alias “el viejo”, (1853-1891).

Poco después de llegar, por segunda vez a París, en febrero de 1886, se convirtió en compañero de Toulouse-Lautrec también en el taller de Cormon.

Vincent llega a París después de pasar por una serie de malas experiencias. Había trabajado como misionero protestante en las minas de carbón de Bélgica, viviendo en la pobreza y pintando cuadros negros y grises, representando la vida tierna y ruda de los trabajadores (Woodford, 2004).

Habiendo roto sus lazos familiares, salvo con su hermano Theo, estudiaba sólo, y su capacidad de trabajo, al parecer, era impresionante.

Aunque Van Gogh tenía 11 años más que Toulouse-Lautrec, era más serio y carecía de la desenvoltura social de Henri y fueron buenos amigos. Ambos aprendieron a conocerse y trabaron una buena amistad, aunque guardando las distancias que les impedían dos caracteres tan distintos y unas ambiciones tan divergentes.

No es posible, en efecto, escribir nada regocijante respecto a los contactos de Van Gogh con los miembros de ese estudio exuberante que se agitaba sin cesar en torno a Lautrec. “Vincent llegaba arrastrando un pesado cuadro que dejaba en un rincón donde se disfrutaba de una mejor claridad. Entonces, esperaba pacientemente a que alguien se dignase a echarle un vistazo. Pero nadie se interesaba por sus obras. Y él, sentado delante de la tela, acechaba las miradas de los otros sin tomar parte en la conversación, hasta que, cansado, se marchaba llevándose su cuadro. Pero volvía a la semana siguiente y reanudaba el mismo espectáculo” (Denvir, 1991).

Exasperada por tal conducta, Suzanne Valadon, a la que debemos este relato, pensaba que los pintores eran unos individuos espantosos, aunque ella ya conocía el medio, pues había posado para Degas. Ignorando sus burlas, Vincent trabajaba en silencio, y de repente, empezó a hablar con locuacidad y a entablar amistad con sus compañeros. En estas ocasiones, mascullaba en un mal francés, exponiendo alto y fuerte sus teorías sobre el trazo y el color, mientras su voz silbaba a través de sus dientes postizos y mal ajustados (Arno, 2005).

Rembrandt, Delacroix y los Impresionistas eran sus últimos descubrimientos y poco a poco bajo la influencia parisina, realiza numerosas representaciones hasta conseguir colores más claros (Walter, 1993).

A pesar de todo, no se sentía cómodo en el ambiente que le rodeaba, aquel taller era un poco cruel.

Van Gogh sirvió igualmente de intermediario entre Lautrec y su hermano Théo Van Gogh, que fue director de la Galería Boussod y Valadon en París, sucursal de la casa Goupil & Cía, casa especializada en el comercio de obras de arte y situada en el bulevar Montmartre. Por su capacidad de trabajo, sus jefes le pondrán muy pronto al frente de esta Sucursal.

Theo, durante sus funciones como director de la sucursal Goupil & Cía, no dejó nunca de prestar todo su apoyo a los jóvenes impresionistas contribuyendo decisivamente a la popularidad de artistas como Monet y Degas. Sus superiores y patronos, que reservaban sus favores y homenajes al arte oficial expuesto en los Salones, se hallaban muy irritados con Théo Van Gogh. Cuando no pudieron contar ya con Théo, confiaron la dirección de la sucursal a Maurice Joyant, amigo de Lautrec desde la infancia, como anteriormente hemos indicado (Tobien, 2000).

Lautrec le fue deudor de numerosos contactos con compradores y organizadores de exposiciones, por cuyos favores nuestro pintor luchaba sin descanso. Aunque no necesitaba vender sus obras para vivir, le era indispensable el éxito entre el público, ya que a sus ojos justificaba su existencia como pintor.

Se debe a Lautrec un retrato profundamente sentido del pintor holandés que, mejor que otro cualquiera, desvela lo que pasaba en el alma de Van Gogh (Figura, 202).

Por consejo de Lautrec, hacia 1888, Vincent Van Gogh se instaló en Arlés, en el sur de Francia donde la luz era muy especial. Van Gogh soñaba con irse al Japón, pero Lautrec le convenció de que en el Mediterráneo hallaría idénticas condiciones de luminosidad.

Vicent siempre le pedía a su hermano que le tuviese al corriente de todo lo relativo a Lautrec, y éste, por el mismo conducto, tenía siempre noticias de Vicent. Fue así cómo tuvo varias ocasiones de contemplar las obras que Van Gogh le enviaba a su hermano, a París (Tobien, 2000).

El 6 de agosto de 1889, Henri fue invitado a cenar en el apartamento de Théo en compañía de Vincent que llegaba de Auvers-sur-Oise, donde el Doctor

Gachet (pintor aficionado y amigo de Theo) seguía su estado depresivo tras su retorno de Saint-Rémy-de Provence. Este será su último encuentro. Tres semanas más tarde, Vincent Van Gogh se suicida disparándose con un revólver, un tiro en el pecho.

Desesperado, su hermano Théo se hunde, no puede soportar el dolor de la ausencia de su hermano, su estado de salud es malo y el trabajo es excesivo, y seis meses más tarde, con parálisis nerviosa, Théo vuelve a Holanda donde muere a causa de la sífilis a los 34 años, siendo enterrado junto a su hermano Vincent en el cementerio de Auvers-sur Oise, cerca de París.

Vincent Van Gogh, genio innovador de la pintura, es uno de los pocos pintores cuya biografía resulta tan interesante como sus cuadros; no por sus aventuras, pues su vida casi carece de ellas, sino por la rica vida interior que supo volcar en las 821 cartas que se conservan, la mayoría a su hermano Theo. El cariño y la abnegación de este hermano entrañable, ilimitado en su generosidad hacia el pintor genial, extraño y desvalido, es un monumento a la bondad humana, tan hermosa como cualquiera de los cuadros de Vincent (Aris, 2002).

Sobre nadie se ha escrito tanto, intentando perfilar un diagnóstico retrospectivo. Sin duda, siendo Vincent Van Gogh un enfermo mental muy grave, resultó tan independiente en el terreno de la patología como en el del Arte (Vallejo-Nágera, 1979).

2.4.5.- Henri Rachou (1855-1944)

Fue pintor destacado en el Salón, grabador, escritor y autor dramático. Lautrec lo conocía ya de Toulouse, los dos eran del sur francés.

Su estilo menos excéntrico que el del joven aristócrata, le gusta a Bonnat. Pero Rachou estaba muy unido a Henri, del que admiraba su inteligencia, vivacidad y generosidad. “Era increíblemente psicólogo”, decía de Toulouse-Lautrec.

Toulouse-Lautrec hizo amigos, que le quedaron hasta el final de su vida, le procuraron consuelo y seguridad, y a pesar de su porte descuidado, tenía desesperada necesidad de amistad. Hizo todo para hacerse querer. Hacia 1893, le ofrece Toulouse-Lautrec a Rachou, un mono que había bautizado “Senateur” porque según él se parecía a Béranger.

Toulouse-Lautrec vivió y trabajó algún tiempo en el taller de Rachou del nº 22 de la calle Ganneron, hacia 1884 y trabajaron juntos en las ilustraciones de “Vieilles histories”.

Rachou, el más protector de sus amigos, recuerda la impresión que le hizo en esta época Toulouse-Lautrec: “Se sorprendía por todo, me parecía, por su inteligencia siempre en alerta, su gentileza inagotable en relación a sus amigos fieles y su profunda inteligencia de hombre. Nunca le he visto engañar a uno de nuestros amigos; tenía una intuición psicológica notable y no concedía fácilmente su confianza. Llegaba a dirigirse a los desconocidos con una brusquedad que rozaba la aspereza. No le he visto jamás pecar de presunción o ambición. Era ante todo un artista y buscaba los elogios, no se daba importancia. Con sus íntimos, raramente estaba satisfecho de sus obras”.

Rachou ha descrito los días del aprendiz Lautrec: “Conmigo, trabajaba sin descanso, por la mañana en el taller de Cormon y pasaba la tarde pintando modelos regulares. No creo haber ejercido la menor influencia sobre él, me acompañaba al Louvre, a Notre-Dame, a Saint-Severín continuando a admirar el arte gótico, pero prefería ya claramente a Degas, Manet, y a los impresionistas en general, aunque su horizonte no se limitaba al estudio donde él trabajaba” (Jedkicka, 1965).

Rachou fue más tarde, tras sus años de bohemia, conservador del Museo de los Agustinos en Toulouse, donde procuró la compra de cuadros de Toulouse-Lautrec.

2.4.6.- Charles-Edouard Lucas (1841-1895)

Ccompañero de taller de Toulouse-Lautrec, según cuentan sus amigos, se pone de acuerdo con una joven modelo, Marie Charlet, para que seduzca a Henri y éste pierda su virginidad, consciente de sus creencias y de la timidez que se escondían detrás de sus bromas groseras y sus referencias sexuales obsesivas.

Ella, agredida y maltratada por un padre alcohólico, había logrado ganarse su independencia sirviendo de modelo y en ocasiones prostituyéndose. Se le decía ninfómana, desprovista de todo tipo de inhibiciones y emociones y de una curiosidad insaciable.

Es probable que Henri no se hiciese ninguna ilusión sobre lo que podía pasar de tal encuentro, pero desde entonces supo con qué clase de mujeres podía encontrar placer (Frey, 1996).

2.5.- Amigos “elevados” cultural, intelectual o socialmente.

Lo formarán un pequeño grupo que destacará fundamentalmente en el aspecto cultural y social. y que coincidirá con la etapa de mayor productividad artística de nuestro pintor. Destacamos a los Grenier, Guilbert y los Natanson.



Toulouse-Lautrec en París con amigos hacia 1885. De izquierda a derecha: R. Grenier, H. Rachou, L. Anquetin, Lily Grenier y Toulouse-Lautrec.

Figura 90

2.5.1.- René Grenier (1861-1917)

Los Grenier, desde el punto de vista social, tenían una respetabilidad irreprochable.

René era un joven rico y amable, de familia pudiente, cuyos padres habían querido que fuera constructor de barcos y tenía una renta de 10.000 francos en oro. Nacido en Toulouse, y compañero de estudios de Toulouse-Lautrec, era independiente, se decía de él que tenía talento pero no parecía preocupado por su carrera de artista, vivía la pintura como pasatiempo. También fue compañero de taller con Bonnat y con Cormon pero lo que le gustaba realmente era la vida bohemia en medio de sus amigos artistas; al parecer tenía buen carácter y no era celoso.

René, fue oficial de caballería y tenía algunos años más que Toulouse-Lautrec. Estaba poco dotado para la creación, era un extravertido delicioso que se rodeaba de un montón de amigos, y cuyas fiestas de disfraces eran famosas.

Sus obras pictóricas, que comprendían “una abundante producción en un impresionismo luminoso y realista” son hoy difíciles de encontrar, de manera que no se puede a penas juzgar su talento. Lo que se sabe es que ejerció una influencia significativa en los principios de Toulouse-Lautrec en París, ayudándole a relacionarse con el círculo de artistas que frecuentaban el cabaret Chat Noir.

Toulouse-Lautrec vivió como subarrendado con la pareja, René y LiLy, su esposa, durante por lo menos cinco meses y posiblemente hasta dos años, cuando en 1884, Toulouse-Lautrec deja la casa materna, y en agradecimiento a la estancia, pinta sobre madera en 1887, el retrato de su amigo considerado como una obra maestra y la imagen de su mujer Lily. Siguieron siendo buenos amigos durante toda la década de los 80 (Renard, 2009).

Existen varias fotografías en que aparecen disfrazados, una de sus aficiones favoritas de todos ellos. Otras fotografías muestran la inclinación más específica de René y Toulouse-Lautrec hacia el travestismo.

2.5.2.- Lily Grenier (1834-1917)

Compañera de René Grenier, y primera mujer, reconocida, amiga de Toulouse-Lautrec.

Lily era hija de un rico comerciante de arte y antigüedades y había sido descubierta por la princesa Matilde Bonaparte, prima de Napoleón III y pintora amateur, para la cual había posado. Su belleza, su piel muy blanca, su boca sensual y sus cabellos rojos atraían a Toulouse-Lautrec. Seducía a todo el mundo por su franqueza, su inocencia y su vitalidad.

Joven de formas exuberantes, muy al gusto de la época, cosa que ella sin duda alguna sabía, a veces era algo frescachona, y hacía alguna que otra tontería. Su marido se divertía con ello aunque no lo hacía notar ya que era muy bien educado.

Ofreció a los compañeros de taller una hospitalidad calurosa y sus dos casas de campo se convirtieron pronto en el cuartel general de un pequeño grupo de amigos que durante años se reunió con alegría. La mayoría de los numerosos amigos recibidos por la pareja Grenier cada día eran hombres, sin duda para satisfacer mejor la insaciable coquetería de Lily y por la noche todo el grupo de amigos, iba al cabaret, a veces al baile de máscaras, una moda que por entonces hacía furor en París.

Lo que más les gustaba era fotografiarse los unos a los otros disfrazados. A Lily le gustaba disfrazarse y Toulouse-Lautrec no le iba a la zaga.



**Toulouse-Lautrec de monaguillo, René Grenier y su esposa Lily disfrazados.
Fotografía realizada por F. Gauzi.**

Figura 91

Arrastraba con su atractivo a multitud de admiradores que se prometían mieles de sus artes zalameros. Toulouse-Lautrec no se hacía ilusiones, sabía que a Lily no le iban los enanos, y por eso se limitaba a ser un amigo desinteresado.

“A ella le gustaba que le fotografiasen, pero nunca se dignó a posar para Toulouse-Lautrec, a quien le hubiese encantado hacer un retrato suyo” nos cuenta Gauzi (Gauzi, 1954).

Esta Lily, que hubiera podido ser modelo de un cuadro de Rubens, posó desnuda para Degas en “La bañera”, así como para una veintena de artistas. Desde que abandonó su pueblo a los 16 años, su cuerpo magnífico había servido de modelo a varios artistas.

Su relación con Toulouse-Lautrec fue de distinta naturaleza. Esta muchacha grandota y sencilla, alegre y generosa con su cuerpo, pero también orgullosa y dominante, muestra con él un cariño maternal. Sin duda Toulouse-Lautrec está enamorado de ella, como todos los otros, pero lo que a él le atrae especialmente es su cálido trato, a la par que su feminidad. Le gusta que le tome de la mano, como si fuera un niño para cruzar la calle, Lily se muestra cariñosa y a la vez protectora. Un comportamiento que a los ojos del joven, debió de sentir placer, siempre mitigado. Cuando salen juntos, Toulouse-Lautrec camina orgulloso a su lado: tiene una parte de ella, tal vez lo mejor.

Lily, de temperamento arrogante, le gustaba ejercer sobre su entorno una cierta autoridad.

Con su humor y su sentido de la observación, Toulouse-Lautrec le puso de sobrenombre “Lily la roja” y también “Duchesse”, un juego de palabras que hace alusión a una cama con dosel y a una sabrosa pera. Si realmente él estaba seducido por su belleza, esta actitud maternal, no hacía más que exacerbar su aislamiento sexual. Toulouse-Lautrec vivió con René y con Lily, y no debió de ser fácil compartir la intimidad de la pareja, no siendo él objeto de algunos favores amorosos.

Haya o no posado Lily de modelo para él, conocemos tres retratos de Lily Grenier pintados por Toulouse-Lautrec: uno la muestra en kimono japonés (1888), otro la muestra en plano medio y en el tercero se ve de frente con el rostro ligeramente vuelto a la derecha. Parece una mujer respetable en toda su dignidad. Se nota que Toulouse-Lautrec era su rendido admirador en aquel tiempo (Neret, 1999).

El retrato que Toulouse-Lautrec le hizo a Lily en 1888, permite comprender por qué le llamaba „duquesa“. Vestida con un kimono que le había prestado un alumno de Duran, Albert de Belleruche (1864-1944), ella mira al pintor, arrogante desde un sillón, con un aire imperioso y caprichoso jugando con una cinta. Una gruesa mecha le cae sobre el ojo izquierdo y contrasta por su precisión con las grandes pinceladas entusiastas del kimono y del fondo verde agua a los cuales Lautrec había concedido poca atención.

La semejanza es perfecta con las fotografías de este periodo donde Lily aparecía con frecuencia disfrazada; con René, y Lautrec de monaguillo; de mujeres, tocando la guitarra, con Lautrec como bailarín español y en fin, con los estudiantes del taller de Cormon. En otra, Lautrec estaba sentado al lado de ella, con aire soñador, y el codo apoyado en su silla.

Mantuvo con Lautrec una amistad también calurosa, protectora, multiplicó los elogios respecto a él, a fin de hacerle tener una llama de autosatisfacción. Al final, se revelará como su mejor amiga, que sabe incluso consolarlo en los momentos de abatimiento (Boehringer, 1968).

En una carta breve que desde París, Toulouse-Lautrec le envía en 1886, deja transparentar la calidad de su relación: “Duquesa, quiero decir que nos engordamos. Los jóvenes de Hermitage me han dicho que el otro día estabais con un anciano esperándonos. Dejadlo por favor en un armario. Beso vuestras manos. H.T.L.” (Carta nº 135 de Gallimard, 1992).

2.5.3.- Maurice Guilbert (1856-1913)

Era grueso y simpático, poseía una Villa en el corazón de París y su único afán e interés en la vida era vivir bien, despilfarrar tranquilamente sus bienes.

Hizo con Henri muchos viajes, pues a éste no le gusta viajar sólo ni siquiera en trayectos cortos, acompañándole con mucha frecuencia, yendo de museos a burdeles y volviendo siempre cargado de provisiones y de buenos vinos. Era pues, muy amigo de Toulouse-Lautrec y compañero de correrías noctámbulas en Montmartre y gran bebedor.

Guilbert era un próspero representante de la firma de champán Mœt et Chandon. También era un artista aficionado y un fotógrafo entusiasta. Toulouse-Lautrec le representará en numerosas litografías y en dibujos erótico-cómicos; nunca lo representó de manera seria.

Una de sus amantes fue Mariette Berthau y probablemente ambos fueron modelos para el cuadro “A la Mie” de Toulouse-Lautrec en 1891 (“Después de comer”), y también Henri lo reflejará en otras obras.

Acompañó a Toulouse-Lautrec cuando éste expuso en Bruselas en “la Exposición de los Veinte”. También le acompañó con su hermano Paul en un viaje a Arcachon y en un crucero entre El Havre y a España en 1886. Van a Madrid, donde visitarán el Museo del Prado y también, prostíbulos, pero la ciudad que le gustó casi más que Madrid, fue Toledo, porque como artista valoraba que fuera la sede del Greco, fundamentalmente. También estuvo con él en Burdeos, en 1900 (Neret, 1999).

2.5.4.-Los Natanson: Los hermanos Alfred, Alexandre y Thadée, más su esposa Misia.

Los Natanson son hijos de un banquero de origen polaco, eran inmensamente ricos, editores, mecenas del arte y jugaron un destacado papel en la vida cultural parisina.

Thadée, un gran hombre en todos los conceptos, tenía por sobrenombre “El Magnífico”, en razón de su magnificencia, ostentación y generosidad.

Con sus otros dos hermanos, Alexandre y Alfred, hombres de gusto, generosos y perspicaces, había respondido a las peticiones financieras de artistas como Mallarmé, Ibsen, Bonnard, Vuillard y de Roussel. Eran hombres de negocios, aunque promocionaban igualmente a artistas y jóvenes talentos.

Muy ricos, los Natanson tendrán con Toulouse-Lautrec otros puntos comunes, entre otros, la extravagancia, el sentido del humor y el gusto por el campo.



**Fotografía de Toulouse-Lautrec con Thadée y Misia Natanson
en el balneario de Etretat, 1898.**

Museo Toulouse-Lautrec. Albi.

Figura 92

La Revue Blanche, publicada entre 1889 y 1903, era una revista literaria y artística en la que participaban los artistas y escritores más importantes de la Francia de la época. Fue fundada y dirigida por los hermanos Natanson, y rivalizaba con la revista “Mercure de France”.

En 1891, la “Revue Blanche” fue retomada por Thadée Natanson, donde su casa no tardara en servirle de refugio a Toulouse-Lautrec, como antes fue la de los Gremier.

Los hermanos Natanson anclados en la cultura fin de siglo de París, no agotaban los elogios hacia Toulouse-Lautrec, sin hablar de Misia que se había casado con Thadée con 15 años y medio y cuya belleza hechizaba a Lautrec como demuestra el llamativo cartel que le realizó para la revista en 1895 (Figura 93).

Los Natanson no le disminuyeron a lo largo del tiempo, ni apoyo profesional ni hospitalidad. Al contrario, le ofrecieron mucho más. Le invitaron a su casa de campo, en principio a Valvins, después a Villeneuve-sur-Yonne, donde Henri les visitaba con frecuencia en los veranos. Comidas, natación, largas veladas escuchando a Misia tocar el piano, paseos por el campo etc, fueron entre otros, momentos idílicos que iluminaron la vida de Henri.

Entre los invitados de los Natanson se encontraban: Rendir, Valloton, el crítico y actor dramático Octave Mirbeau, Maeterlinck, Vuillard, Bonnard, Roussel y Romain Coolus, que iba a acompañarle a Toulouse-Lautrec en la exploración cada vez más audaz del universo de la prostitución y del alcohol (Neret, 1999).

Toulouse-Lautrec pasaba casi cada fin de semana en una u otra de sus propiedades, siendo para él un nuevo oasis de libertad y de amistad. Hacía lo que

quería, se paseaba por la propiedad, dibujaba, bebía, remaba o navegaba en el río. Le gustaba particularmente fotografiarse haciendo muecas ante la cámara.

En el seno de este medio privilegiado y bohemio, en esta curiosa mezcla de elegancia, belleza, snobismo y marginalidad es donde Toulouse-Lautrec se reencuentra con los dos mundos, que eran suyos.

Louis-Alfred Natanson (1873-1932)

Le pide a Toulouse-Lautrec un cartel para una obra de Jean Richepín (1848-1926), “La Gitana”, en la que su mujer, la actriz Marthe Mellot, tenía el papel principal. El preestreno tuvo lugar el 22 de enero de 1900 en el Teatro Antoine.

El boceto de 1900, realizado por Toulouse-Lautrec en óleo sobre cartón, muestra la figura de la gitana en movimiento, contrastando con el estatismo de la litografía. Hoy se encuentra en el Museo Toulouse-Lautrec de Albi.

Más simple que la mayoría de sus otras obras, este retrato-cartel brilla por sus cualidades dramáticas: un personaje blanco ocupa una gran parte del cartel, pero nunca fue impreso.

Alexandre Natanson (1867-1936)

Hombre de negocios y periodista, forma parte de ese grupo inteligente de origen judío, que ocupa una alta posición en la burguesía parisina, debido a su poder financiero, sus diversas actividades en el mundo de la prensa y el patrocinio de artistas de renombre.

Fue junto con su hermano Thadée, director y financiero de la revista “Revue Blanche”. Esta publicación se proponía explorar las tendencias más extremas y más nuevas en materia de arte y literatura. Pronto se convertirá en el catalizador de la élite intelectual parisina y publicará ilustraciones de Toulouse-Lautrec y de otros artistas (Milner, 1992).

En 1895, tuvo lugar en casa de Alexandre, una fiesta memorable, en la que Lautrec actuó de “maestro de ceremonias” y barman para 300 invitados. Junto a Maxime Dethomas mezcló cócteles americanos fulminantes, de forma que la

fiesta acabó en un caos y él al ver la respuesta de los invitados, bebidos totalmente, disfruta. Al parecer, en esa ocasión, Toulouse-Lautrec se mantuvo abstinentemente.

Thadée Natanson (1868-1951)

Fue un importante coleccionista de pintura impresionista, periodista y a la vez empresario. Reconoció inmediatamente en Toulouse-Lautrec la marca del genio. Lo quería mucho y para él contaba entre los “espíritus más finos” de su generación.

Sin embargo, Henri no se consideraba como un intelectual.

Las personalidades con las que Toulouse-Lautrec tenía más afinidad de la “Revue Blanche” eran como él, originales, inconformistas, que rechazaban pertenecer a alguna escuela o movimiento con la „etiqueta cultural“. Todos eran unos jóvenes „viva la virgen“ que les gustaba quemar sus vidas en los placeres y excesos de todas clases.

Thadée que conocía la riqueza y la sutileza de Toulouse-Lautrec se asombraba de sus comportamientos de fracaso, cada vez que intentaba seducir a una mujer. No solamente a causa de sus deformidades sino porque no era capaz de reconocer su valor real. Como si, desde el principio, no hubiese forma de conciliar su superioridad interior con su desgracia física (Natanson, 1992). En 1951, fueron editados sus “Recuerdos de Toulouse-Lautrec”.

Misia Godebska (1872-1950)

De nombre María Olga Zofia Zenajda Godebska, fue pianista de Polonia, hija de padre escultor polaco de renombre y medio-belga, profesor de la Academia Imperial de las Artes en San Petersburgo y madre medio rusa, que falleció al dar a luz.

Misia, fue la primera esposa de Thadée Natanson, y muy pronto será traspasada a un segundo exótico marido multimillonario, el magnate de prensa, Alfred Edwards, otro amigo de nuestro pintor. En 1920 abandonará a Edwards por el pintor catalán Josep María Sert, que triunfaba en París y del que también se separará dolorosamente, pero a quien no dejará de amar desesperadamente hasta el final de sus días. Pasará el resto de su vida en un lujo sin gloria, decadente y adicta a la morfina, hasta su fallecimiento en 1950. Fue un personaje complejo y enigmático.

Misia se casó en 1893 con Thadée, era una seductora polaca de 21 años. Pronto adquirió una considerable influencia en los círculos parisinos musicales y artísticos, quienes le llamaban Misia, un diminutivo polaco, de María. Dueña de una sensibilidad artística desbordante, sintonizaba fácilmente con los artistas.

Pronto será ella la reina de la revista <Revue Blanche>. Tenía 8 años menos que Toulouse-Lautrec, pero los dos eran sibaritas y poseían un fuerte carácter. Se le describe de personalidad poliédrica, con muchos y atractivos ángulos. Según su amigo Paul Morand, “en Misia hay algo de todas las mujeres, y en toda mujer hay una Misia”.

De alguna forma, encarna en los ojos de Henri una nueva e incandescente Lili Grenier, una de esas mujeres que deseaba en secreto, pero que eran eternamente inaccesibles (Boehringer, 1968).

Al principio, a Misia le molesta la fealdad de Toulouse-Lautrec y su alcoholismo manifiesto, pero muy pronto olvida sus primeras reacciones negativas y acepta al artista.



**Misia Natanson. Cartel para la Revue Blanche, 1895.
Litografía en colores, 26 x 91,2 cm. Musée d'Ixelles, Bruselas.
Figura 93**

Su belleza, fue pintada muchas veces. Como modelo, posó para Toulouse-Lautrec en el cartel “La Revue Blanche”, encargado por Thadée en 1895. Este cartel nos recuerda al realizado a May Belfort, aunque Misia viste un vestido azul y su figura está un poco inclinada. Es importante la influencia de la estampa japonesa en trabajos como éste, donde la plenitud de la figura y el aspecto decorativo de la imagen, servirán más adelante a los modernistas.

La segunda mujer de Thadée, Réine, legó después de su muerte una parte de su colección de arte al Museo Nacional de Arte Moderno de París.

2.6.- Amigos profesionales

Con este grupo de amigos, compartía aficiones y hobbies, como la fotografía y la bicicleta, además de incluir entre ellos a escritores, editores, periodistas, poetas o bien críticos de arte, del medio y la zona donde Henri se desenvolvía y relacionaba. Podrían considerarse, compañeros de trabajo.

2.6.1.- Paul Sescou

Era fotógrafo, cuyo taller lo tenía en la Plaza Pigalle 9 y donde todavía existía el establecimiento hacia mil novecientos sesenta.

Toulouse-Lautrec lo conoció a través de Maurice Guibert, que también era fotógrafo y se convirtió en amigo para toda la vida.

Henri subrayó su reputación de mujeriego vivaracho en la litografía que hizo de él en 1899 y en el cartel que le realizó en 1896 para anunciar la tanda de fotografías de Sescou de la Place Pigalle.

En 1891, Toulouse-Lautrec le realizará un retrato de pie, en el taller, de formato alargado en cartón, afinidad que nos recuerda la construcción de un cuadro japonés, que se hace uniendo tres grabados. En la pared está colgado el mismo cuadro japonés que en el retrato de Bourges, también de formato largo y estrecho. Está pintado en azules y negros al óleo, pero diluido.

Sescou conservó este retrato hasta 1898, cuando en contra de la voluntad de Toulouse-Lautrec se lo vendió al escritor y crítico, Roger Marx por 400 francos.

También aparece Sescou, como figura marginal en dos cuadros de Lautrec, “En Moulin Rouge” y en “Danza mora (Les Almées)”, mientras Paul fotografió a Henri en muchas ocasiones, colaboró profesionalmente y fotografió sus cuadros (Neret, 1999).

Igualmente, en 1898, Paul intentará, con otros amigos, que Lautrec no beba pero demasiado tarde.

2.6.2.- Tristan Bernard (1866-1947)

Amigo de Toulouse-Lautrec, fue asesor comercial, después abogado, hombre de negocios, periodista, poeta, autor dramático y director deportivo.

Fue nombrado director del velódromo “Búfalo” en Neuilly, pista muy célebre en París y también fue el director jefe del “Journal des Vélocipédistes”

Era miembro del círculo de “La Revue Blanche” editada por los Natanson donde conoció a Henri y a quien debe su afición por la bicicleta. Toulouse-Lautrec lo retrató en un cuadro e hizo dos carteles sobre la bicicleta.

Tristan, amigo que organizaba el programa de competiciones de las carreras ciclistas, le introduce a Henri en los entresijos de este deporte y conocerá a los famosos corredores de la época que acompañará en las carreras con bloc y lápiz en el bolsillo.

Henri los dibuja y también realizará un óleo de Tristan, de pie en el estadio, con su eterno sombrero hongo. La impresionante figura de Tristan da la sensación de enormidad, cuando de hecho resulta pequeño, (0,81 x 0,65), pero parece grande porque es un hombre repleto de salud y fuerza.

Quedó tan encantado que colgó esta obra en su sala de estar (Milner, 1992).

2.6.3.- Louis Bouglé (1871-1957)

Cuando Toulouse-Lautrec por medio de Tristan va al velódromo, conocerá, entre otros a Louis Bouglé, corredor muy educado y que siente el

mismo interés por el arte que por la bicicleta, iniciándose entre ellos una amistad entusiasta.

Comerciante de bicicletas al por mayor, es representante en Francia de la firma Simpson, fabricante de ruedas y cadenas y muy aficionado a las carreras. Para mejorar el nombre de la firma inglesa, se puso el nombre de L. B. Spoke, y se vistió también a la inglesa.

Toulouse-Lautrec hará distintos viajes con Louis a Arromanches y a Granville, pero pasados los 30 años.

Le pedirá a Toulouse-Lautrec que le realice un cartel, que con el nombre de “La Chaîne Simpson”, muestra una escena de ciclistas en pleno ejercicio, aparecerá en los muros de las calles y es considerado un cartel publicitario (Denvir, 1991).

2.6.4.- Paul Leclercq (1871-1957)

Era escritor y poeta. “Un joven de mundo y de los mejores” es como lo describe Toulouse-Lautrec a su madre en una carta que le escribió, advirtiéndole que pensaba llevar al amigo a su casa de Malromé de visita en el verano.

Alrededor de los 80, Toulouse-Lautrec amplía el círculo de amigos, y uno de los focos principales era la Revue Blanche, dirigida y fundada en 1889 por Paul Leclercq y Auguste Jeunehomme, para la que Toulouse-Lautrec diseñó un cartel.

También realizará Toulouse-Lautrec un retrato en 1897 de Paul, que éste donó en 1920 al Museo del Louvre y que hoy se encuentra en el Museo d’Orsay. Si el último plano de esta obra es característico del estilo de este periodo, el modelo cansado, con una cara que muestra claramente, por la utilización de los negros y la pose un poco ampulosa del personaje, influencia de Whistler. Salvo

excepciones, la paleta de nuestro pintor, en esos años últimos de su vida, utilizará colores oscuros.

Paul Leclercq evoca la amistad que le une al pintor: "Toulouse-Lautrec adoraba la sociedad de las mujeres y además no tenía lógica, pues eran atolondradas, espontáneas o locas, pero si le complacían era a condición de que fueran naturales.

La compañía pasajera de uno de sus amigos fue durante mucho tiempo una de sus mujeres compañeras. Era una modistilla con la cabellera rubia y suntuosa, fino rostro de ardilla despierta, que le llamaba Croquesi-Margouin o simplemente la Margouin (en argot: maniquí). Toulouse-Lautrec era con ella como un niño con otro niño. Se comprendían. El sentimiento que sentía por sus amigas era una curiosa mezcla de compañerismo jovial y de deseo refrenado y como tenía conciencia de su inferioridad, el tal Cyrano, no conocía la envidia mezquina, porque apreciaba una mujer a la que se le prohibía mostrarla, siendo también su más gran alegría, si era querida por un amigo".

Toulouse-Lautrec consciente de no poder conseguir las mujeres que él desea, las ofrecía a sus amigos, en un lento proceso de autodestrucción.

P. Leclerc, en "Entorno de Toulouse-Lautrec", de 1921, describe a nuestro pintor como un selecto gourmet, para quien el punto exacto de cocción, la calidad de la manteca y las especies eran algo fundamental a la hora de cocinar. Presumía de cocinar la langosta a la americana, como nadie. Igual que en la pintura añadía tonalidades, la imaginación en la cocina añadía condimentos.

Leclerc también lo describe como poseedor de una apreciable capacidad de improvisación a la hora de mezclar bebidas, de hacer cócteles. Por ejemplo, una tarde con sus amigos preparó un cóctel sólido, a base de sardinas, ron y vino de Oporto (Denvir, 1991).

2.6.5.- Roger Marx (1859-1913)

Fue coleccionista de arte, periodista y crítico de arte en numerosos periódicos y revistas. También inspector de Bellas Artes y más tarde inspector general de museos provinciales.

Amigo y promotor de Lautrec a partir de 1882.

2.6.6.- Félix Fénéon (1861-1944)

Fue anarquista militante, escritor, periodista y crítico de arte del simbolismo, pero sobre todo apreció mucho la obra de Toulouse-Lautrec.

Empleado del Ministerio de la Guerra en París, desde 1881, fue llevado en 1894 a los tribunales, como anarquista, por tener explosivos en su poder, teniendo que dejar su cargo.

Pasó a ser crítico, después redactor jefe de la “Revue Independante” y en 1903 jefe de redacción de “la Revue Blanche” durante casi diez años, para la que organizó diversas exposiciones.

De 1906 a 1925, fue director de la tienda de arte “Bernheim-Jeune”.

Nunca publicó un libro, pero durante algunos meses de 1906, publicó de forma anónima sus 1220 “nouvelles en tríos lignes” en el diario Le Matin. Cada noticia ocupaba muy poco espacio y Félix Fénéon se encargaba de redactarlas. Sin quererlo, fue un precursor del micro relato, aunque nunca pensó o nunca quiso, unir sus noticias en un libro. Participó en la creación de varias revistas y publicó artículos mordaces de gran valor literario sobre los impresionistas.

Al parecer es autor del término neo-impresionismo, desempeñando un papel importante en su divulgación y análisis, así como del movimiento de los nabis y de muchos artistas ignorados por la crítica oficial contemporánea, amigos también como Seurat, Signac y Toulouse-Lautrec.

Ha sido considerado como uno de los mayores y más avanzados críticos de arte de la modernidad.

Toulouse-Lautrec lo retrató como parte del público en el panel “Danza mora”, de 3 metros de alto por tres de ancho, que pintó para la caseta de feria de La Goulue, y que hoy está en el Museo d’Orsay, una vez recuperados los trozos en los que fue cortado y vendido (Renard, 2009).

2.6.7.- Victor Joze (1861-1933)

Es el seudónimo del escritor polaco Victor Dobrski. Fue también redactor de la “Revue Blanche”, amigo y vecino de Toulouse-Lautrec en la rue Fontaine 21.

Toulouse-Lautrec diseñó los carteles publicitarios para las novelas “Reine de Joie” y “Babilón d’Allemagne” de V. Joze, cuyos libros se leían mucho por entonces, de hecho se le conoce y ha pasado a la historia porque Toulouse-Lautrec lo escribió en dos de sus carteles, que datan de 1892, pero hoy dan la sensación de nuevos (Denvir, 1991).

2.7.- Amigos de borracheras

Son los compañeros de juergas de la última etapa de la vida, donde el denominador común de ellos era beber y beber. No se pueden considerar amigos pues lo único que compartían era la bebida y el dinero que podía tener Henri. Cuando al alcohol está en medio, los sentimientos se embotan y los acompañantes son simplemente compañeros de viaje, compañeros de cantina a cantina.

2.7.1.- Charles Maurin (1856-1914)

Era grande, macizo, dotado de una cabeza grande y de una barba rubia, tenía una manera de hablar provocadora e incisiva e ideas muy fijas sobre el arte, que defendía rápidamente.

Este nuevo compañero de “fiestas” en 1893, era un pintor simpatizante de ideas anarquistas y alcohólico como Lautrec.

De carácter melancólico, en los últimos tiempos de vida de Toulouse-Lautrec, se le encontraba frecuentemente en casa de Henri, tendido, sobre el canapé del taller con los ojos apagados. El comportamiento cínico de Maurin divertía a Henri pero le molestaba otras muchas veces.

Para el primer número de “La Estampa Original”, realiza un retrato de Henri, fechado el 30 de marzo de 1893. Toulouse-Lautrec en respuesta le hará una caricatura.

Maurin le realizará un aguafuerte, que servirá como testimonio para los años posteriores del artista, es un grabado que muestra a Toulouse-Lautrec de manera grotesca en sus rasgos. La cabeza se ve de perfil, lleva el sombrero hongo encajado hasta el nacimiento de la nariz, y sus pupilas asoman fuera de las órbitas. A través de sus lentes caídos, vemos una mirada cansina, y apoyados en una nariz grande e hinchada. El bigote cuelga sobre los labios gruesos y la barba se ve hacia delante por el cuello subido del abrigo (Neret, 1999).

Con el tiempo, los dos hombres se pondrían a beber cada vez con más frecuencia.

2.7.2.- Romain Coolus (1868-1952)

Seudónimo de René Weil, fue escritor y también colaborador de la “Revue Blanche”, autor dramático, jovial y excéntrico, se hace amigo de Henri. A los dos les gustaban las noches mojadas y frecuentaban juntos cabarets y burdeles.

A la vuelta de Toledo, Toulouse-Lautrec, impresionado con las pinturas del Greco, se encuentra con su amigo Coolus y le ofrece con entusiasmo la posibilidad de realizarle un retrato al estilo del Greco, sobre 1899, que hoy se encuentra en el Museo de Albi.

Casi tan pequeño como Toulouse-Lautrec, con una voz ronca y una risa atronadora, se había dejado persuadir por su nuevo amigo y se instalarán varios días en un burdel, dedicándose cada uno a su trabajo: Toulouse-Lautrec a los dibujos, Coolus a sus artículos. Decía que allí encontraba la calma necesaria para escribir. También van juntos al teatro, pudiendo constatar el asombroso talento de observador de Toulouse-Lautrec (Du Vignau, Burollet, Devynck and Fiore, 1997).

Lautrec ilustró algunos libros de Coolus: «Le Bon Jockey», «La Belle et la Bête» y «Les Soeurs Legendaires».

Igual que el primo “Gab”, Coolus también se dejaba tiranizar por Henri gustosamente, ya que los dos eran grandes bebedores.



Retrato de Romain Coolus, 1899.
Óleo sobre cartón, 56,7 x 36,3 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 94

2.7.3.- Edmond Calmèse

Fue uno de los más fieles compañeros de borracheras de Henri en el último año de vida. Era un cochero alcohólico capaz de beber más aun que Toulouse-Lautrec.

Poseía una cuadra de caballos, de alquiler (Carta nº 562 de Gallimard, 1992).

VI.-SUS MUSAS SON MUJERES

Los sentimientos del acercarse
La cabellera de las caricias,
Sin preocupación, sin sospechas.
Tus ojos se entregan a lo que ven:
Son vistos porque ellos miran,
Confianza de cristal
Entre dos espejos.
Tus ojos se pierden en la noche
Para añadir el insomnio al deseo

Paul Éluard en "Nuch" (1895-1952)

Tanto en la vida de Toulouse-Lautrec como en su obra, las mujeres han estado presentes y a veces han sido tan importantes como su trabajo.

Las musas son mujeres, escribió S. de Beauvoir en el “Segundo Sexo” y la historia del arte está llena de ellas.

Las musas serán mujeres excepcionales que intensificarán la creatividad de quienes las aman. Mujeres que inspiraron a grandes artistas y de paso formaron parte de sus vidas. Musas que hoy aparecen retratadas en los mejores museos del mundo, aunque su nombre no aparezca en ningún cartel.

No son las reinas ni las nobles pintadas por encargo, pero fueron elegidas por el artista, quizás por su belleza, su manera de posar o por tener algo especial, y fueron inmortalizadas más de una vez en las telas y carteles, convirtiéndose en protagonistas de su obra y también de su vida.

1.- Toulouse-Lautrec y sus Damas

Un cuadro pintado, es la más alta poesía que se le puede dedicar a una mujer y Toulouse-Lautrec manifiesta poesía en todo su arte. A todas ellas las pintó, las retrató y de alguna manera las quiso.

Revisando la documentación podemos afirmar que el ideal de belleza de mujer para Toulouse-Lautrec era: nariz respingona, tez blanca y cabello rojizo recogido en un moño.

1.1.- Mujeres de día

1.1.1.- Familiares

1.1.1.1.-Madre: Condesa Adèle Zoé Marie Marquette Tapié de Céleyran (1841-1930)

Los retratos de su madre son mucho más psicológicos, donde se deja ver la tristeza de una vida, a la par que reflejan el físico.

Henri no retrató a nadie tantas veces como a ella, posó innumerables veces para su hijo. Durante algunos años, de 1879 a 1887, Toulouse-Lautrec multiplica los retratos de su madre, variando los efectos, multiplicando sus investigaciones, sus formatos, su técnica. Entre ellos destacamos:

1.- “La condese Adèle de Toulouse-Lautrec” 1882

La muestra sentada en el parque de Céleyran con un libro en las manos y una sombrilla en las piernas. La pincelada y los sombreados que cruzan el cuadro revelan la influencia de Paul Cézanne (1839-1906) y los impresionistas. Con la

mirada recogida y los ojos bajos, la madre parece resignada con la vida que le ha tocado vivir.

Por otro lado, el cuadro de la “Condesa Adèle de Toulouse-Lautrec” se puede relacionar directamente con tres cuadros impresionistas que Toulouse-Lautrec pudo haber visto en 1879-1880:

“En el conservatorio” de Monet y exhibido en el Salón, en 1879, aparece un mujer sentada sobre un banco.

“El jardín” de Mary Cassatt, hay una mujer con un casquete parecido, sentada al aire libre y fue exhibido en la Sexta Exposición impresionista en 1880.

“La niñera y el bebé” de Berthe Morisot, en el que aparece una mujer sobre un banco en una pose similar a la de la madre de Toulouse-Lautrec. Este cuadro fue exhibido en la misma exposición que el anterior (Felbinger, 2000).



La condese Adèle de Toulouse-Lautrec leyendo en el jardín, 1882.

Óleo sobre tela, 41 x 32,5 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.

Figura 95

2.- “La madre del artista, condesa Adèle de Toulouse-Lautrec, desayunando en el palacio de Malromé”, hacia 1881-1883

La madre posa la mirada en una taza de porcelana y toda la escena está sumergida en una luz suave, que suscita la impresión de una jovialidad sutilmente contradicha por los labios tensos. En este cuadro penetramos en el verdadero universo de Toulouse-Lautrec que ya nunca abandonará (Devynck, 2011).

En el óleo de su madre desayunando en el castillo Malromé, presenta no sólo un momento de intimidad y recogimiento al tomar café, sino el estado emocional y la fijación materna de nuestro artista.



La condessa Adèle de Toulouse-Lautrec, desayunando en el palacio de Malromé, 1881.

Óleo sobre lienzo, 93,5 x 81 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.

Figura 96

3.- “La condesa Adèle en el jardín”, hacia 1881-82.

Representa a la condesa sentada en un banco del parque, donde Toulouse-Lautrec exhibe todos los matices mágicos de la paleta, ahora más clara. El efecto de este cuadro es aún más sorprendente.

Se aprecia formalmente cómo la amargura, la pena y el sufrimiento hacen mella en esta mujer, que asume calladamente todos los avatares del destino, desde la infidelidad del marido hasta la enfermedad de su hijo.

Por medio de este cuadro se comprende el significado que para Toulouse-Lautrec tenía su madre. Ya lo hemos comentado anteriormente, es la mujer por excelencia, la primera persona que ha creído en él, que muestra para con él una comprensión casi sobrehumana y que cierra los ojos ante sus excéntricos y extravagantes devaneos, idas y venidas.



**La condesa Adèle de Toulouse-Lautrec en el jardín, 1881-1882.
Óleo sobre lienzo, 55 x 46. Sao Paulo, Museo de Sao Paulo Assis
Chateaubriand.**

Figura 97

4) “La condesa Adèle de Toulouse-Lautrec en el salón del Palacio de Malromé”, 1887.

Aquí no sigue a ciegas la técnica impresionista; aunque la composición con su fina alternancia de líneas y curvas sigue siendo clásica, la silueta se destaca del fondo en vez de fundirse en un efecto luminoso regular como ocurre en los impresionistas. La figura se encuentra en primer plano, y lo que aquí se pone en escena es la expresión psicológica, la presencia humana de la figura. Toulouse-Lautrec dota a la técnica impresionista de un carácter mucho más personal, por ello no se considera integrado entre los pintores impresionistas (Neret, 1999).

A la madre la representa con ojos bajos y los comentaristas y críticos ven en ello un signo de buen tono, propio de su rango y clase social que corresponde con el papel impuesto a la mujer en las clases acomodadas a finales del XIX. Esa mirada “sustraída” no tiene la misma significaciñn que los ojos cerrados de la pintura simbolista: expresa una serenidad más esencial, cercana al misticismo de ciertos monjes pintados por El Greco. Es cómo ve el hijo a la madre, devota, creyente y muy religiosa.



**La condesa en el salón del Château de Malromé, 1887.
Óleo sobre lienzo, 54 x 45 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 98**

El hieratismo y la serenidad de la madre, recuerda el de las madonas romanas y acentúa el aspecto escultural y rígido, como si fuese tallado en piedra. Es un personaje de una dignidad imponente, el pintor le llama en una carta “Juno Lucina”. Es la figura que dominó su infancia, y aunque intentó alejarse de ella, fue siempre su referencia.

Es una imagen como angelical. Era lo que en el siglo XIX se llamaba una „sante femme“, una santa mujer (Ollero y De Luca, 1991).

Desde hace algunos años, aparecen una serie de comentarios menos amables en cuanto a la relación de madre e hijo. Algunos autores han presentado la vocación pictórica del joven Henri, como un medio de escapar de una madre posesiva.

La condesa, solícita en extremo, se ocupa exclusivamente del único hijo que le ha quedado, y, separada de su marido, una madre puede ser una terrible invasora.

Mathias Arnold (2001) traza de ella una imagen muy dura: “Su devoción era enfermiza, una hipocondríaca y una enferma histérica”; también se le ha tachado de avara. Sin entrar en polémica, los problemas financieros se mencionan con frecuencia en la correspondencia de Henri y la madre se muestra como la que lleva las riendas de los negocios familiares.

Si por un lado da pruebas de dureza ante los reveses económicos en cuanto a la pérdida de la fortuna de sus primos los Pascal, por otro es de una gran generosidad en el momento de la creación del Museo de Albi. También se ve después, como cuando concedió una pensión anual a Madame Dihau para asegurar la adquisición por el Museo de las pinturas que ésta poseía de Toulouse-Lautrec (Devynck, 2011).

La condesa desempeñará a lo largo de su vida, el papel que su educación le ha impuesto: su evangelio y su conducta era de coraje y resignación, modelo de madre heroica, en definitiva, madre de aquellos años.

1.1.1.2.- Abuelas

1.1.1.2.1.-Gabrielle d'Imbert du Bosc, (1813-1902)

Era la abuela paterna del pintor y amaba la pintura, que desarrollaba pintando paisajes con acuarela como pasatiempo, formando parte del encanto femenino, típico del XIX.

Casi todas las cartas que dirige a la que llama su “bonne-maman” son fascinantes y muy afectuosas. En los primeros tiempos le cuenta a la abuela que tiene molestias en las piernas, (carta nº 23 de Gallimard, 1992), antes de las fracturas y que se somete a un tratamiento, una clase de masaje destinado a estimular la circulación de la sangre en las piernas.

Henri le habla como a una verdadera profesional. En sus cartas le informa de su trabajo, que él considera muy especial (carta nº 137 de Gallimard, 1992) y sobre detalles de su carrera, le dice que trabaja con “la santa Paleta y los perros” (carta nº 54 de Gallimard, 1992).

También cuando pasa del taller de Bonnat al de Cormon (carta nº 71 A de Gallimard, 1992). Le mantiene al corriente de las exposiciones en las que participa como cuando expone un cuadro en Pau (carta nº 40 de Gallimard, 1992) y más tarde en Burdeos (carta nº 603) y en Bruselas (carta nº 629-631 y carta nº 173 de Gallimard, 1992).

Al principio de su estancia en París le contará Henri que no se habitúa a la vida bohemia por estar sujeto a consideraciones sentimentales por estar lejos de las personas que más quiere, pero su tristeza y sus lloros no tienen escapatoria: “saldré adelante” le dice (carta nº 73 de Gallimard, 1992).

Así, le cuenta que cuando vende dos cuadros al depuesto rey Millan de Serbia se auto bautiza “pintor de la corte de Sofía” Toulouse-Lautrec se confunde, no es el rey de Serbia, es Stéphane Stambouloff (1854-1895) personaje notable en la escena política búlgara y asesinado en Sofía en 1895. Toulouse-Lautrec, confunde Serbia con Bulgaria (carta nº 449 de Gallimard, 1992).

Siempre le felicita el año nuevo y la abuela frecuentemente le envía cosas que le gustan al nieto como patés. Henri siempre se lo agradece, es muy afectivo y en sus cartas se despide diciéndole: “Os quiero mucho” u “Os beso de todo corazón”.

De las cartas que conocemos Henri le escribe a esta abuela la primera carta con 8 años (carta nº 4 de Gallimard, 1992) y la última con 23 años (carta nº 629-631 de Gallimard, 1992).

Henri la retratará al carboncillo en el verano de 1882, destacando la redondez de su rostro, creando una abuela arquetípica. Hoy, este retrato se encuentra en la Galería Nacional de Canadá, Ottawa.



Dibujo a carboncillo de su abuela paterna, condesa Raymond de Toulouse-Lautrec, 1882.

Galería Nacional de Canadá, Ottawa.

Figura 99

1.1.1.2.2.- Louise d'Imbert du Bosc, (1815-1907)

Era a la vez abuela materna de Henri y hermana de su abuela paterna. También era su madrina. De la correspondencia que conocemos de Henri, solamente se recogen seis cartas a esta abuela; la primera de 1871 cuando Henri tenía 7 años y la última de 1874, con 10 años, a pesar de que ésta falleció después que el nieto.

En todas empieza con “querida madrina” y acaba con “vuestro ahijado” o “vuestro nieto”. Es sumamente cariñoso: “mil besos para usted y para todo el mundo”, “os beso una y mil veces”.

También en el verano de 1882, Toulouse-Lautrec le realizara un retrato al carboncillo, en este caso acentuando los rasgos fuertes de su rostro. Hoy este dibujo también se encuentra en la Galería Nacional de Canadá, Ottawa.



**Dibujo a carboncillo de su abuela materna, Louise Tapié de Céleyran, 1882.
Galería Nacional de Canadá, Ottawa.**

Figura 100

1.1.1.3.- Otros familiares

1.1.1.3.1.- Su tía-abuela Joséphine d'Imbert du Bosc

Nacida en 1804 y prima hermana de su abuelo paterno, se le llamaba normalmente “Señorita du Bosc”. Ella poseía el palacete du Bosc en Albi donde Toulouse-Lautrec había venido al mundo.

La carta 53 del Bosc 1880 la escribe Henri a una perrita de ésta tía, que bien parece un cuento a modo de felicitación por haber tenido cachorros. Por otro lado, en la carta 46, junto al saludo, Henri le incluye un autorretrato.

1.1.1.3.2.- Armandine d'Alichoux de Sénégro (fallece en 1893)

Es una deliciosa solterona, parienta lejana, cuñada de Julie de Sénégro, la primera mujer de Léonce Tapié de Céleyran (abuelo materno de Henri).

Se instalará en el Bosc, ocupándose siempre de Henri durante toda su infancia y diariamente le tomara las lecciones que el padre Paire le dará, sobre todo el tiempo que debe estar en cama.

Le llama su “tata” (carta 10, París 29 de marzo de 1874 y carta 39, Niza 1879 de Gallimard, 1992) y Henri le describirá cómo es el hotel donde están alojados al poco de ir a París con su madre, así como que el carnaval de Niza le ha encantado, con unas descripciones que no parecen de un niño de su edad, según el contenido y el vocabulario parece una narración perfecta. Henri tiene 15 años y colecciona sellos.

1.1.1.3.3.- Jeanne d'Armagnac

Es una prima muy alegre, que le acompañaba a su primo a Barèges cuando a Henri le llevaban a los distintos balnearios a tomar las aguas, sobre todo tras las caídas, con interés de que se recuperara y pudiese andar.

1.1.1.3.4.- Tía Émilie d'Andoque de Serrière

Esposa de Charles de Toulouse-Lautrec, el tío paterno y preferido de Henri y que en muchas ocasiones, a lo largo de la vida, hizo de padre.

No tuvieron hijos.

1.1.1.3.5.- Tía Émilie le Melorel de la Haichois

Esposa de su tío Odon de Toulouse-Lautrec y que Henri le llamaba, la tía O, para no confundirla con la otra tía Émilie.

Tuvieron tres hijos varones y una hija que se hizo religiosa.

1.1.1.3.6.- Tía Alix-Blanche de Toulouse-Lautrec (1846-1918)

Era hermana del padre de Henri y casada con Amadée, hermano de la madre de Toulouse-Lautrec. Eran pues otro par de primos hermanos.

Estos tíos llegarían a ser los principales aliados y confidentes de la madre de Henri. Tuvieron catorce hijos, de ellos varios con minusvalía. Es la madre de “Gab” y de Madeleine, primos muy queridos de nuestro pintor.

Alix, es la que se quedará con la casa del Bosc, al haberle cedido su hermano Alphonse, y padre de Henri, en 1882 todos los derechos hereditarios de la propiedad.

1.1.1.3.7.- Madeleine Tapié de Céleyran (1865-1882)

Prima hermana (doble) de Henri, pues era hija de Amédée, hermano de su madre, y de Alix, hermana de su padre. También era hermana de Gabriel, “Gab”, el queridísimo primo de Henri.

De la correspondencia publicada, tenemos siete cartas dirigidas a Madeleine en Gallimard, (1992) Con 10 años, Henri le dice: “Me gustaría pasearme contigo por los bulevares donde hay tantas muñecas que no sabrías cual elegir” así como le cuenta de sus profesores de francés y de inglés y de los canarios Lolotte y Lolot (carta 9, París enero 1874; y carta 10, París 29 marzo 1874 de Gallimard, 1992).

También le escribirá desde Niza, donde ha ido Henri con su madre para acabar la convalecencia tras su fractura de fémur. Le dice “prima ideal, te respeto, te admiro y te ruego seas portavoz ante bonne-maman”, (carta nº 36). La carta nº 56 desde Niza en enero de 1881, es la más larga de entre todas las recogidas y publicadas de nuestro pintor (Gallimard, 1992).

Fue su amor platónico, su amor primero.

Como Henri, Madeleine sufría también problemas de huesos, problemas de crecimiento y no llegaría a andar.

Tras un año de distintos tratamientos en Burdeos, no le mejorarán y así pasará por diferentes lugares para terapias, por lo que a lo largo de su vida tendrá que aguantar terribles dolores y sufrimientos.

Su muerte con 17 años, aunque esperada, emocionó y entristeció mucho a Henri y fue sentida como un verdadero drama (Frey, 1996).

1.1.1.3.8.-Beatrix Tapié de Céleyran (1875-1913)

Hermana de Madeleine y de Gab, le llamaban KiKi. Era hija de Amédée y Alix, por tanto era prima y a la vez ahijada de Henri.

1.1.1.3.9.- Marie Dihau (1843-1935)

Hermana de Desiré Dihau, fue pianista, profesora de canto y en los años setenta, una cantante de éxito en la Ópera de París. Era prima lejana de Toulouse-Lautrec por parte de madre.

Toulouse-Lautrec era amigo de la familia Dihau, que procedía de Lille y les visitaba con frecuencia en su vivienda de la rue Frochot, donde a veces encontraba a Degas. Henri, a veces, acude con sus amigos a visitar a los Dihau, para admirar a la vez los cuadros que esta familia tiene de Degas. Irá como si fuese a degustar un dulce y para escuchar la música que un miembro u otro de la casa interpreta.

En la carta nº 548, Toulouse-Lautrec declara bromeando que era el “pintor habitual” de Marie. Esto sucede en 1898, cuando la representa en “Lección de canto”, pero ya en 1890 le había realizado un retrato que lo expuso en el VI Salon des Independants. En ambos representa a su prima Marie sentada al piano, frente a la partitura, con una expresión de manos muy marcada, llamando la atención porque su virtuosismo estaba en las manos.

El retrato que Toulouse-Lautrec realiza a Marie en 1890 puede compararse con el que Degas le había realizado a Marie previamente.

Toulouse-Lautrec en este cuadro, se enfrenta a Degas con humildad pero con firmeza. En el de Toulouse-Lautrec como fondo de la figura de su prima tocando el piano, hace figurar colgado en la pared uno de los retratos que Degas hizo de ella.

Este retrato de Toulouse-Lautrec nos recuerda al de Van Gogh, “Marguerite Gachet al piano” también de 1890. Posiblemente Van Gogh hubiese visto el retrato de Toulouse-Lautrec cuando le visitó en mayo de 1890 pues le escribe a su hermano Theo: “El cuadro de Lautrec, una mujer tocando el piano, es realmente increíble. Me ha impresionado profundamente”.

Marie Dihau ya mayor, llegó a tener una mala situación financiera y se le asignó una pensión de 10.000 francos anuales a partir de su 85 cumpleaños para que pudiese vivir confortablemente, a cambio de la cesión de las obras que tenía de nuestro pintor pudiendo disfrutar de dicha pintura hasta su muerte. La condesa de Toulouse-Lautrec, madre del artista, contribuyó en esta pensión con 3.000 francos anuales y así quedaba recogida la obra del hijo para la posteridad (Ollero y De Luca, 1991).

1.1.1.3.10.- Honoré.

En 1891, Henri de Toulouse-Lautrec conoció a Honoré, una de las pocas mujeres ajenas al ambiente del prostíbulo y se enamoró de ella.

Pero este amor no hizo más que acrecentar en el corazón del artista el dolor que parecía ahogar en el alcohol. Y sabiéndose indigno de un amor puro, reprimió su anhelo y no habló de sus sentimientos a Honoré. Al contrario, Henri continuó autodestruyéndose bebiendo cada vez más (Denvir, 1991).

1.1.2.- Personal de servicio

1.1.2.1.- Adeline Cromont,

Una de las sirvientas de la casa de Albi que había estado cerca de Henri desde la infancia. Sus restos descansan en Verdélais, con los de nuestro pintor y su madre.

1.1.2.2.-Berthe Sarrazin

Gobernanta y ama de llaves de la madre del artista, es enviada a París hacia 1899 para que se ocupe del apartamento de la calle Douai 9, donde vive Henri. Se encargaba de vigilarle e impedir que éste vendiese el mobiliario y la vajilla o se bebiese las botellas de bebida que su madre guardaba (Carta nº 567 de Gallimard, 1992).). Este episodio fue un poco antes del ingreso en la Clínica de Neuilly.

A la vez debía escribirle a la condesa, a la que desde el 4 de enero al 20 de abril de 1899, le envía 24 cartas con información pormenorizada de la conducta de Toulouse-Lautrec dentro y fuera de casa.

Cuando la situación le parecía muy delicada para describirla, Berthe le escribía a la fiel Adeline Cromont, que había participado en la educación durante la infancia de Henri para que esta información, una vez filtrada, le llegase a la condesa (Gallimard, 1992).

1.1.3.- Modelos y prostitutas

La mayor parte de las modelos que trabajaron con Toulouse-Lautrec, son seres anónimos y diferentes; de ellas con frecuencia sólo conocemos el nombre y sólo de las que el pintor tuvo relaciones más o menos duraderas.

Casi todas ellas eran pelirrojas. Eran la debilidad de Toulouse-Lautrec.

De 1888 a 1891 pintaría a esas mujeres modelos pelirrojas con verdadera obsesión, aunque siempre fueron sus favoritas. Se prendó y enamoró de muchas de ellas.

Adoraba el cuerpo de las mujeres, de todas las mujeres, con las que no podría mantener relaciones estables. Mientras las pintaba era una forma de poseerlas.

Thadée Natanson escribe: “Las mujeres de Toulouse-Lautrec no ríen nunca, no sonríen más que en el teatro y cuando están en su papel. De todas, las más melancólicas son las enamoradas. El habla raramente de mujeres, salvo cuando va borracho” (Natanson, 1992).

En 1882, año en el que entró en el taller de Bonnat, realizará un estudio de desnudo de mujer. Es una mujer sentada en un diván con las piernas cubiertas con unas medias negras. Henri trabajaba a partir de figuras de escayolas y de modelos desnudos, esmerándose en el dibujo que favorecía su aprendizaje. En este caso, Toulouse-Lautrec tomará una imagen erótica tradicional.

Pero la originalidad de este cuadro viene de la ambigüedad entre esa sensualidad implícita que refleja y la pose por otro lado tímida, casi asustada de la modelo, evocando una secreta fragilidad.

Esta paradoja resume las emociones contradictorias de Toulouse-Lautrec hacia las mujeres que reflejará hasta el final de su vida. Repartido entre un profundo cariño para su madre piadosa y su atracción por las señoras de los bajos fondos, Henri sabía que no podría jamás conocer el verdadero equilibrio.

Ninguna mujer adulta de su clase social se arriesgaría a elegirlo como pareja y sus posibilidades de realizar un matrimonio convencional al uso eran pocas. Era consciente de ello, lo sabía.

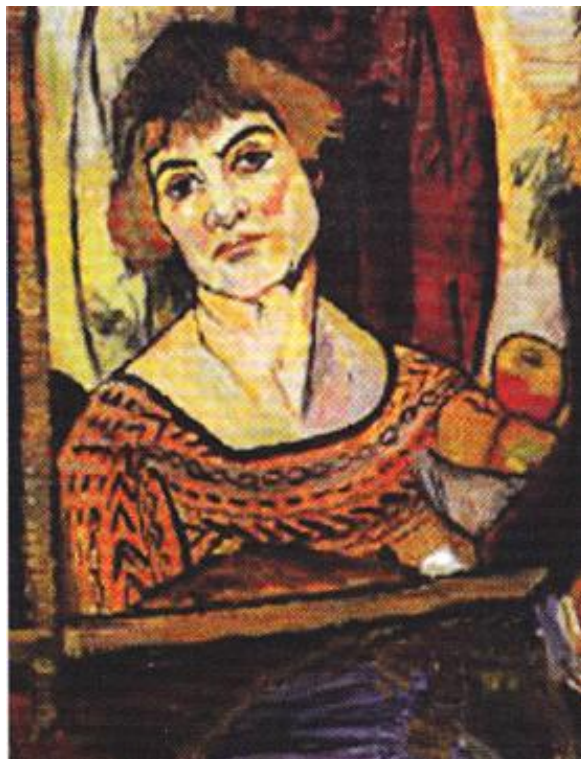
Como siempre en Toulouse-Lautrec lo trágico estaba en el corazón de lo truculento, el placer no podía inscribirse más que en la decadencia (Frey, 1996).

1.1.3.1.- Marie Clementine Valadon (1867-1938)

Fue durante un tiempo modelo predilecta y amante oficial de Toulouse-Lautrec, conocida y reconocida por todos sus amigos. Su nombre era Marie-Clementine Valadon y se conoce como Suzanne Valadon.

Era hija de una costurera y, después de pasar fugazmente por una escuela de monjas, ejerció diversos oficios: fue modista, muchacha de servicio, camarera en un restaurante, vendedora de verdura y a los 15 años artista de trapezio en un circo amateur, el circo ambulante “Molier”, en el que una caída puso fin a su carrera como trapecista.

Pronto pasó a trabajar de modelo para diferentes artistas, entre otros: Degas, Renoir, Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec y para el impresionista italiano Federico Zandomenhi que también vivía en París.



Autorretrato de S. Valadon, 1883.

Óleo sobre tela. Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou, París.

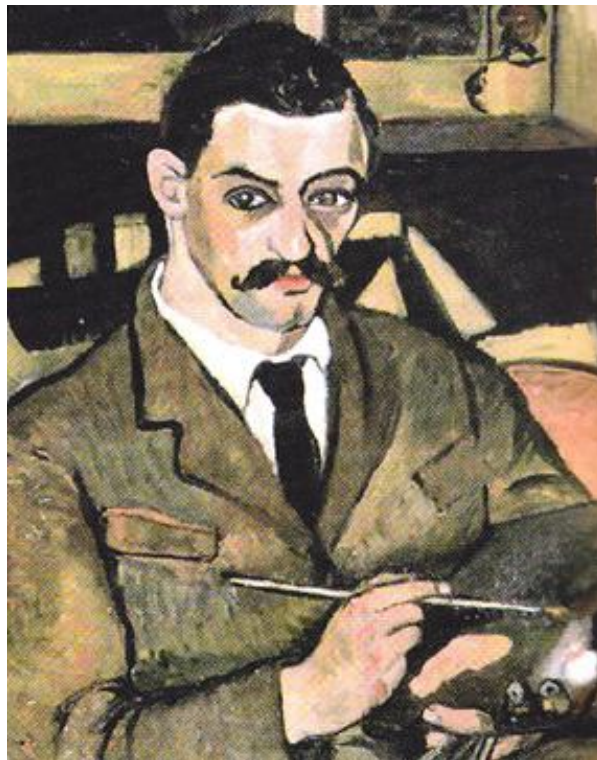
Figura 101

Era una mujer muy célebre entre la bohemia de Montmartre y también vecina del estudio de Toulouse-Lautrec en 1886; Clienta asidua del Café de la Nourella-Athènes, en la Plaza Pigalle, centro intelectual de Montmartre, donde se daban cita los pintores agrupados frecuentemente en torno al escritor Zola.

Pronto se difundió el nuevo lugar de reunión y podía verse a poetas y pintores como Paul Verlaine (1844-1896), Manet o Degas y a las damas del galanteo muy dadas a andar con artistas para librarse del aburrimiento de sus ricos amantes.

Suzanne Valadon, era entonces una modelo muy codiciada que pasaba por ser inteligente y astuta. Degas mostraba gran interés por ella y le hablaba de pintura mientras le hacía posar en las posturas más atrevidas. Bajo su influencia comenzó ella misma a pintar y a Degas le impresionaba el trazo duro que ella empleaba (Vigué, 2007).

Renoir también la eligió como modelo para varios cuadros, lo mismo que Puvis de Chavannes (1824-1898) que la utilizaba para pintar sus musas y efebos y que además le enseñó a coger el pincel. Había posado para el “Bois Sacre” (1884) de P. Puvis de Chavannes (1824-1898) parodiado por Toulouse-Lautrec en un croquis de 1884 y para Federico Zandomenighi.



**Miguel Utrillo, por su madre S. Valadon, 1921.
Óleo sobre tela, 65,5 x 52 cm. Musée Maurice Utrillo, Samois, Francia.
Figura 102**

Tuvo un hijo que sería Miquel Utrillo (1883-1955), también pintor famoso y alcohólico. Este pintor fue compañero de Casas, Romeo y Rusinyol en “Els Quatre Gats”, bar financiado por Casas y localizado en los bajos de la Casa Martí, edificio del arquitecto Joseph Puig i Cadafalch, situado en la calle Montsia en el centro de la ciudad de Barcelona (un bar al estilo de “Le Chat Noir” de París), donde se desarrollaban exposiciones de arte y tertulias. Fue inaugurado en el mes de junio de 1978 y estuvo abierto durante seis años.

Suzanne, conoció a Toulouse-Lautrec en París en 1885 y éste se enamoró de ella. Pronto se convertirá en la modelo preferida, haciéndose de rogar, hasta convertirse muy pronto en su amante. Durante dos años vivieron esa intensa relación (Vigué, 2007).

A través de él aprenderá realmente el oficio de pintora y exhibirá las características del arte de Toulouse-Lautrec, como la perspicacia, la agudeza

psicológica y la incapacidad de embellecer las cosas (para algunos críticos), siempre con una fuerza agresiva en su pincel y en su lápiz que Toulouse-Lautrec no poseía.



Fotografía de Suzanne Valadon con su madre.

Figura 103

Convertida en una modelo de excelente constitución y de belleza llamativa, pasó de mano en mano hasta llegar al taller de Toulouse-Lautrec. Allí se reveló inmediatamente como una modelo fuera de toda norma, cuya belleza admiraba el pintor, pese a tener el pelo castaño. Se sentía obsesionada por el amor físico.

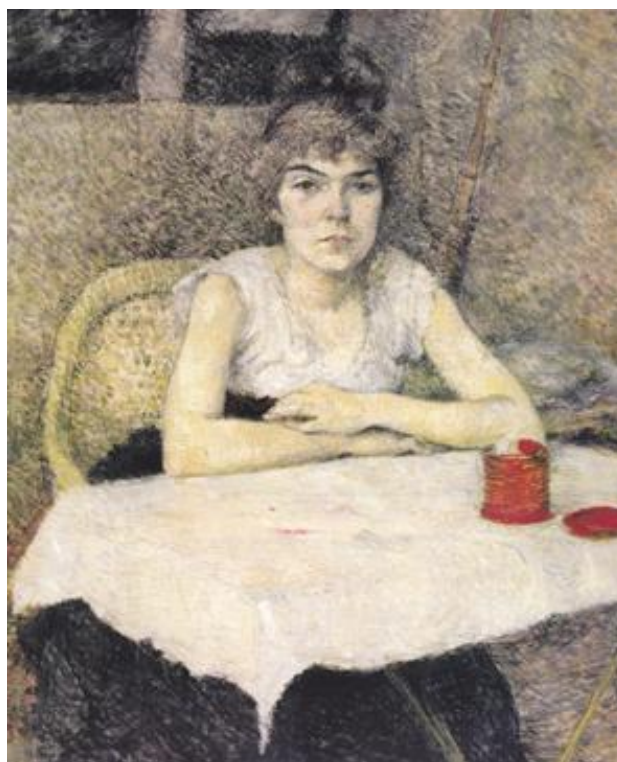


Suzanne Valadon, 1885.
Óleo sobre tela, 54 x 45 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.
Figura 104

La relación al parecer no fue del todo cordial y hubiera durado más tiempo si a Suzanne no se le hubiera antojado casarse.

Se dice que la Valadon le había echado el ojo a Toulouse-Lautrec y que quiso casarse con él, llegando a amenazarle con el suicidio si se negaba a hacerlo. Cuando el pintor descubrió la estratagema y cansado de sus mentiras, de sus escapadas, de sus irreflexiones llenas de maldad y de su continuo mal humo, se separó de ella y nunca más la volvió a ver (Neret, 1999).

Posará como su modelo en una de las más admirables telas de este tiempo, “La bebedora o la resaca” y para “Polvos de arroz”. Es probable que fuese también modelo para “A la mie”.



Polvos de arroz, 1887-1888.

Óleo sobre cartón, 56 x 46 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

Figura 105

También Toulouse-Lautrec le consagrará varias pinturas y varios bosquejos de perfil, existiendo un óleo de 1886, que la presenta grande, con sus cabellos en turbante que sugieren un cuadro de Van Gogh. Es un retrato de gran calidad en el dibujo aunque con gesto rudo y serio.

En “Polvos de arroz” le hace un retrato vista de cara, reflejando las influencias conflictivas que subsistían alrededor de Toulouse-Lautrec y da más impresión de encontrarse la modelo ante una mesa de bar que maquillándose.

El primero lo pinta en un estilo suelto, casi expresionista, cuya reproducción apareció en «El Correo Francés» el 19 de abril de 1889.

El segundo de ellos es más tradicionalista y hace pensar más en Pissarro que en otro artista contemporáneo (Denvir, 1991).

La historia con Suzanne Valadon demuestra que Toulouse-Lautrec no está dispuesto a que le echen el guante y sin embargo su colección de mujeres es cada vez más amplia y florida.

Los distintos biógrafos nos cuentan que la Valadon fue el mayor encanto para Toulouse-Lautrec, sería la quintaesencia de la belleza femenina. “Sñlo esa maldita Valadon es de pelo castaño” decía.

“La mejor forma de poseer a una mujer es pintándola” dijo Ingres. Toulouse-Lautrec comenta cínicamente: “A ésa podría tenerla por 50 francos” (Rodríguez, 2005).

En esta afirmación reside toda su desesperación y a la vez todo su desengaño.

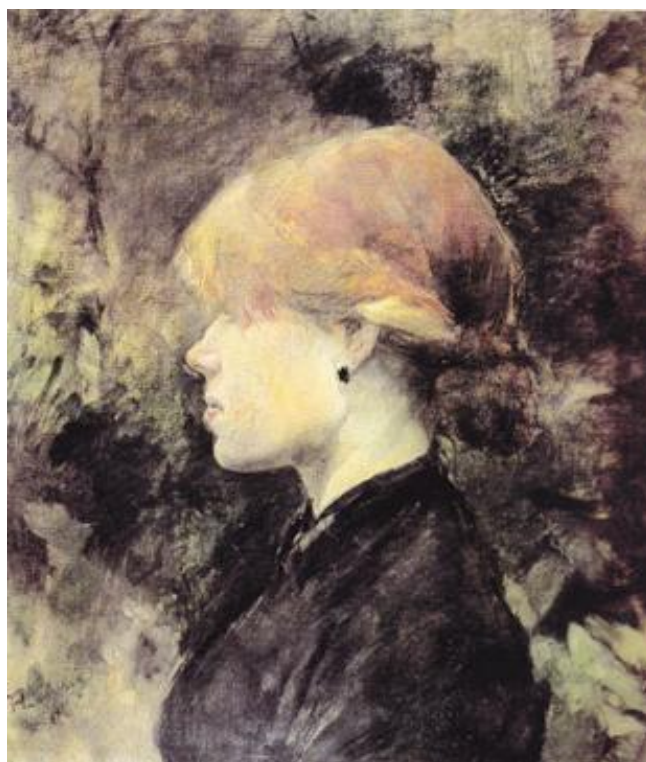
1.1.3.2.- Carmen Gaudin (1866-1920)

Carmen Gaudin será durante un tiempo la modelo preferida de Toulouse-Lautrec.

Es una sencilla trabajadora, modesta, suave y también pelirroja. (Se teñía el pelo porque realmente era castaña). Toulouse-Lautrec le llamaba la mujer de la “cabeza dorada” con cabellera de un naranja decolorado y con aire severo.

Buscar modelos con los cabellos rojos iba a ser en el futuro un hábito para Henri, que se convertiría en una marca de fábrica, en una seña fija de sus cuadros.

Un día, Henri confiesa a un compañero de taller que las encuentra particularmente excitantes a causa del olor particular de su piel (Frey, 1996).



**Busto de mujer, de perfil, Carmen Gaudin, 1884.
Óleo sobre tela, 50 x 55 cm. Colección Bührlé, Zurich.
Figura 106**

El fiel Henri Gauzi nos proporciona información concreta sobre ella. “Él y Toulouse-Lautrec, iban a comer a Boivin, cuando se topan con una joven vestida de obrera. Su cabellera roja le hace detenerse y Toulouse-Lautrec grita entusiasmado: “¡Vaya mujer, qué rostro de caballo tiene!, sería fantástico tenerla de modelo. Pregúntale si quiere”. Nada más fácil, contestó su amigo, que echo a correr tras la joven seguido penosamente por Toulouse-Lautrec. Cuando la joven escucha la amable proposición del pintor, titubea un poco: “Nunca he posado de modelo”. Pero finalmente accede. Toulouse-Lautrec la había tomado a primera vista por una “puta respetable” (Gauzi, 1954).

La habían encontrado los dos amigos, Gauzi y Toulouse-Lautrec paseando por la calle en 1885 (después de haber dejado Toulouse-Lautrec a los Grenier, para instalarse en casa Rachou), en la 22 de la calle Fanneron, tras el cementerio de Montmartre, que estaba abierto.

Para sorpresa del pintor y acompañado acaso de decepción, la muchacha resultó ser una mujer tierna y algo enfermiza. A veces venía al taller de Toulouse-Lautrec con el cuerpo cubierto de moratones, con huellas de las tremendas palizas que le propinaba su amante, un oficial del ejército.

Lo que a Toulouse-Lautrec le impresionaba de Carmen era su cuerpo gastado, su pureza de expresión, sencilla y sincera y sus ademanes toscos, no disimulados por educación alguna. Representaba a la clase trabajadora que sobrellevaba con energía, humildad y cansancio, todo el peso de la vida (Neret, 1999).



La lavandera, 1888.
Óleo sobre tela, 93 x 74,9 cm. Colección privada. París.
Figura 107

En el cuadro “Mujer pelirroja sentada en el jardín de Monsieur Forest” de 1889, aunque la modelo ha sido identificada falsamente como Rose, se trata también de Carmen Gaudin. Está sentada en un jardín o parque que se encontraba bajo el cementerio de Montmartre, del que el propietario del lugar, medio

cultivado y medio silvestre era “Pére Forest”, un apasionado tirador de arco; allí tres veces por semana se daban cita los arqueros de la vecindad para practicar su deporte.

Ese lugar estaba abierto al público, protegido del ruido de la ciudad y poco visitado y Toulouse-Lautrec, cuyo estudio estaba cerca, lo visitaba con frecuencia para pintar al aire libre.

Toulouse-Lautrec hizo varios croquis que utilizó para dos ilustraciones: “La lavandera” (Paris Ilustrado de 7 de julio de 1888) y “Boulevard Francés” (El Correo Francés, 1889), retrato donde ella está apoyada en una ventana. Fue utilizado para ilustrar una de las canciones de Bruant y es una de las obras maestras de nuestro pintor (Devynck, 1992).

Será una modelo de la que Toulouse-Lautrec realizará al menos seis retratos de 1884 a 1887.

Con toda timidez, Carmen Gaudin, penetrará lentamente en el universo de Toulouse-Lautrec, que la convierte en su “La Lavandera” en 1888, hoy en una colección privada, existiendo un carboncillo sobre papel, con el mismo nombre realizado también en 1888, en el Museo Toulouse-Lautrec de Albi (Rodríguez, 2005).

“La Lavandera” de Toulouse-Lautrec será un cuadro cuyo sujeto o tema principal “ha recuperado” o copiado de Degas.

Pero mientras éste en sus cuadros de lavanderas se interesa por los complicados efectos claroscuras y por los movimientos de las mujeres planchando o llevando los cestos de la colada, Toulouse-Lautrec nos muestra una mujer detenida en su trabajo, cuyo cuerpo nos revela el agotamiento físico que reina en ella, así como su melancolía; el pintor considera necesario pintar con detalle los rasgos del rostro (Gualdoni, 2008).

Cuando más tarde el propio Henri Gauzi necesita una modelo, le pregunta a Toulouse-Lautrec: “¿Aún sigue posando para ti? No. Después de una pausa de

seis meses, ha venido para preguntarme si la necesito de nuevo. Ahora tiene el pelo castaño. Comprenderás que he perdido el interés por ella” (Gauzi, 1954).

1.1.3.3.- Hélène Vary

Era una joven parisina vecina de Toulouse-Lautrec en Montmartre, de la que admiraba su belleza. Es otra modelo que apasionó a Lautrec, tenía un rostro “angustiado”. De niña ya había trabajado como modelo de Cormon.

Hélène no era pelirroja, sus cabellos eran de color castaño claro, pero en esta ocasión Toulouse-Lautrec no había querido ver más que el hermoso perfil, acentuando el elegante porte de la cabeza, jugando una vez más con las intensidades y los colores. No la ha pintado más fea de lo que era, como tan frecuentemente se le ha achacado al pintor; al contrario, muestra una cierta reverencia y admiración por su bonito rostro de perfil (Gauzi, 1954).

Tenía 17 años cuando posó para Lautrec en uno de los estudios que alquiló en la 21 de la calle Coulaincourt. Esta pintura figura en 3 de los 4 retratos que le hizo. La elección de este decorado tendía visiblemente a aislarla de todos los medios que le habrían privado de la austeridad que el artista reflejó y que desprendía la modelo. El resultado recuerda los retratos del Renacimiento.

Pero sobre este cuadro Hélène Vary está más derecha, la silla y las telas son más visibles y un bucle de cabello travieso ha sido colocado elegantemente y elevado por encima de la oreja. Lautrec firma con su verdadero nombre. Fue expuesto en el Círculo Artístico y Literario de la calle Volney en 1890.

Toulouse-Lautrec decide hacerle un retrato y pide a su amigo Gauzi que le deja la cámara porque deseaba “tener su foto”. “Su perfil griego era incomparable” (Gauzi, 1954).

La relación de Toulouse-Lautrec con la fotografía fue muy estrecha aunque ésta sólo le sirviese como modelo, ya que su estilo no era un reflejo

directo de la realidad en cuanto a color y estructura, sino que era más una interpretación en la que su imaginación añadía las tonalidades.



Hélène Vary, 1888.
Óleo sobre cartón, 49 x 74,5 cm. Kunsthalle, Bremen.
Figura 108

Toulouse-Lautrec ha pintado muchas veces el perfil de Héléne, valiéndose de las fotos que solicitaba realizasen sus amigos, y parece que la representó también en “La liseuse” (Muchacha leyendo) que se expuso en 1890 en Bruselas, en el Salón de los XX. La composición de cuadro y fotografía muestra que sus modelos no están deformados, distorsionados, sino caracterizados con más ánimo ante la vida, con más intensidad en el lienzo que en la mejor fotografía.

Anquetin también pintó a la misma modelo en 1890 en el cuadro “Torso de muchacha” (Ollero y De Luca, 1991).

1.1.3.4.- Rosa la Roja

Pelirroja y bailona del “Moulin Rouge” fue durante un tiempo la musa preferida de Toulouse-Lautrec. Aristide Bruant la había hecho famosa con un solo cuplé.

Pero Rosa pone a Toulouse-Lautrec en aprietos y un amigo se lo advierte: “Anda con cuidado, amigo mío, podría regalarte algo de lo que no te desprenderás nunca”. Al parecer contagiñ a Henri de sífilis; y con sífilis o sin ella, esa mujer le gustaba a Toulouse-Lautrec y le hará muchos retratos, entre ellos “La pelirroja del justillo blanco” (Bouret, 1968).

Pero en su permanente búsqueda del placer, Toulouse-Lautrec, no tiene aprensión alguna y además está convencido de que su amigo le hablaba así para quedarse con la bella mujer. Por eso desdeña y menosprecia el consejo, cosa que recordará siempre con rabia.

“Un día” -cuenta Gauzi-, Toulouse-Lautrec me enseñó una reproducción de El Loco de André Gille y me dijo: “Mira, esto es lo que nos espera” (Gauzi, 1954). Naturalmente se refería a sí mismo y si me incluyó a mí en ese presentimiento fue porque era para él algo personalísimo. La vida que llevó le daría desgraciadamente la razón” (Neret, 1999).

1.1.3.5.- Justine Dieuhl

Conocemos el apellido pero no parece haberse conservado ningún otro detalle sobre su vida o su persona.

En 1887 le realiza Toulouse-Lautrec una pintura a la esencia, retrato de pose algo estática y realizado en el jardín de Père Forest, en el que “el paisaje no es más que un elemento decorativo” en una postura sentada pero rígida. Adquirido por el príncipe Matsukata a Paul Rosenberf, pasó esta tela a las colecciones nacionales francesas tras la entrada en vigor del tratado de paz con el Japón en 1959.

Hoy se encuentra en el Museo d’Orsay de París (Devynck, 2011).

1.1.3.6.- Renée Vert

Tenía un comercio de alta costura en el 56 Faubourg, en Montmartre y fue amante del grabador y pintor Adolphe Albert, amigo de Toulouse-Lautrec.

Toulouse-Lautrec la representó en 1893 como una modista arreglando sombreros en una serie de dibujos. Es otra de las obras maestras de nuestro pintor.

El singular encuentro modista-sombrero podría interpretarse como una meditación, lo opuesto a la Vanitas en el arte antiguo. Con ironía, el peinado de la modista parece retomado en eco de las fantasmagóricas siluetas de los sombreros que se ven en una estantería de la tienda. Este cuadro es a la vez retrato y oda al eterno femenino (Ollero y De Luca, 1991).

1.1.3.7.- Amélie Élie “Casque d’Or”

También fue modelo de Toulouse-Lautrec. Su verdadero nombre fue Amélie Élie y era una chica de barrio que se mantenía a costa de un anarquista buscado por asesino y finalmente ajusticiado.

Como modelo se ajustaba al tipo de belleza de la época, tal cual le gustaba a la gente y al propio Toulouse-Lautrec, una belleza del tipo mozuela de calle.

Jacques Becker hizo una bella película sobre este tema con Simona Signoret en el papel de Casque d’Or (Neret, 1999).

1.1.3.8.- Victorina Louise Meurent (1844-1927)

Había sido modelo durante más de doce años de Manet, entre otros del cuadro “L’Olimpia” y Toulouse-Lautrec en agradecimiento perpetuo y homenaje al maestro la visitará en su casa en 1896; Toulouse-Lautrec parecía obsesionado por las alteraciones físicas que el tiempo le había impuesto a esta mujer, en otro tiempo una gran belleza.

Ella también fue pintora y alcohólica como nuestro pintor. Él veía la fragilidad de todo lo bello, y seguramente le volvía la visión terrible y profética de lo que le iba a pasar a él mismo, un poco más tarde (Frey, 1996).

1.1.3.9.- Louise Blouet “Croquesi Margouin”

Fue modelo de un retrato tardío de 1900, la modista pintada por Toulouse-Lautrec sobre madera. Apodada como Croquesi Margouin, era empleada de René Vert y fue seguramente el cabello rojizo lo que determinó la elección de la modelo (Ollero y De Luca, 1991).

1.1.3.10.- La pasajera del 54

Es una joven y bella dama que Toulouse-Lautrec conocerá en 1896 a bordo del Chili, un carguero mixto que Henri tomaba para ir de El Havre a Burdeos.

Solo Misia Natanson despertará en Toulouse-Lautrec los sentimientos que le inspirará la bella desconocida del camarote 54, que abandona su lectura para admirar el océano, por el que navega un carguero de vapor. Henri quiere acompañarla a toda costa y a su amigo Maurice Guilbert que le acompaña le cuesta convencerlo. Era una mujer de aspecto educado y distinguido con quien Henri conversó varias veces pero no logró sus favores. Sería un recuerdo agradable pero amargo a la vez, como tantas veces había sucedido en el corazón de Toulouse-Lautrec.

Guilbert le hizo una fotografía a la mujer que le serviría a Henri para hacer esta litografía. Previamente nuestro pintor realiza un dibujo en 1896 que hoy se encuentra en el Museo Toulouse-Lautrec de Albi. También realizó un dibujo, en 1898, preparatorio para este cartel que está en el Museo de Albi, donado por Colonel Wurtz.

Esta litografía es descrita por Joyant: “Exquisita en el tono, la elegancia, la expresión de abandono, la dulzura de vivir un día espléndido” (Joyant, 1926), sin

embargo es un cartel triste, nostálgico. Parece expresar la contrariedad del artista por no poder conquistar el amor de esta mujer que está sola, con la mirada perdida.



La pasajera del camarote 54, 1896.

Litografía en color (cartel), 59 x 39,7 cm. Colección particular, París.

Figura 109

La composición nos recuerda a Degas o Mary Casta, de la misma manera que el grafismo (las rayas del trasatlántico y el punteado de la falda) y el encuadre (la modelo está de espaldas).

Tiene un detalle propio de un genio: el perfil puntiagudo de la nariz de la joven, señalado por un minúsculo bote que se destaca sobre el azul de las olas (Ollero y De Luca, 1991).

1.1.4.-Otras modelos femeninos sin identificar

Fueron pintadas muchas otras mujeres alrededor de 1890-91 y formarán un grupo aparte.

Entre ellas destacan: “Mujer fumando un cigarro”, “La que se peina”, “Mujer sentada de perfil”, “En meublé” y “La mujer de la boa negra” (Ollero y De Luca, 1991).

1.2.- Mujeres de noche

Toulouse-Lautrec, con frecuencia tomaba muchas veces el rol de enano borracho que divertía a las mujeres, cuando no las asustaba.

1.2.1.- Amigas bailonas y cantantes

Para Henri, las mujeres que le atraían se dividían en dos categorías: bailarinas y cantantes que admiraba de lejos y las prostitutas que le vendían sus cuerpos.

Su tendencia a considerar las mujeres tanto como objetos de respeto como de explotación no le impide buscar igualmente en ellas la ternura o la amistad que no puede encontrar en otros lados y sobre todo entre las mujeres de su rango y clase social.

Toda su vida Toulouse-Lautrec buscará entablar amistades con mujeres extremadamente seductoras y por tanto esa característica las hacía inaccesibles para sí.

En lugar de enfadarse y encolerizarse por sus propias desgracias, la belleza de estas mujeres le aportara verdadero placer, quizá por el sentimiento de poder,

pero sobre todo porque ellas se exhiben en público con él, se sientan y pasean juntos.

En lugar de ser un amante, Toulouse-Lautrec era el compañero, el confidente, el amigo.

1.2.1.1.- Louise Weber “La Goulue” (1866-1929)

De sobrenombre “La Goulue” (la tragona), fue una bailarina alsaciana que sería figura principal en el cabaret Moulin Rouge.

Nacida en Lorena en 1866, su familia huyó refugiada a París en 1870, donde creció, ganándose la vida por los medios de una niña proletaria: vendedora de flores, lavandera, y quizás prostituta ocasional.



Fotografía de la Goulue hacia 1891.

Figura 110

El sobrenombre le venía por su apetito descontrolado, llevaba siempre los labios relucientes de comida y porque se bebía todo lo que quedaba sobre las mesas de los clientes.

Arrogante, camorrista, activa y de maneras vulgares era sin embargo una excelente bailarina y actriz que sabía sacar el mayor partido de su escaso atractivo y conseguir en las noches que actuaba el aplauso frenético de un público desaforado. Bailará muchas veces en compañía de Valentín le Desossé, apodado “el sin huesos” a quien le debía parte de su éxito personal. Será la bailarina de cancan más atractiva y solicitada. Se desconoce cuándo empezó a bailar profesionalmente pero hizo una carrera meteórica.



**En el M. Rouge o El paseo, 1891-1892.
Óleo sobre cartón, 80 x 65 cm. Colección privada.
Figura 111**

El cancan, caracterizado por movimientos de piernas que dejaban al descubierto descaradamente los muslos de las piernas, se convirtió pronto en una danza exhibicionista reservada a los alborotadores de los cabarets. El espectáculo se terminaba tradicionalmente por abrirse de piernas, las bailarinas se dejaban caer en el suelo y sus faldas hacían un círculo en el suelo alrededor de ellas.

La Goulue bailaba muy bien, con gestos sensuales y provocativos, decidiendo muchas veces al final de su número, dar vueltas por detrás del público y subir sus piernas por encima de la cabeza de los espectadores, mostrando debajo del vestido un pantalón de encajes provocativo y haciendo volar en numerosas ocasiones, el sombrero de la cabeza de algún espectador con las carcajadas esperadas (Vigué, 2007).

Joyant nos revela en la biografía del artista que La Goulue y Valentin también bailaban vales con mucha elegancia, señalando que también tuvieron momentos de gloria elegantes.

Henri amaba el espectáculo y sobre todo y particularmente a la Goulue, cuyas extravagancias le encantaban; quizá se identificaba con ella en la búsqueda de todos los placeres.

De cualquier manera la Goulue, se transfiguraba con la danza, y esta transfiguración era para Toulouse-Lautrec un misterio que le atraía con entusiasmo (Harris, 1997).

Normalmente bailaba en los cabarets, con su “quadrille” compuesta por mujeres menos conocidas que ella como Môme Fromage (en realidad una compañera lesbiana que compartía su vivienda), Grille d’Egourt (llamada así por tener los dientes separados), Nini Patte-en-l’air o Rayon d’Or y La Torpille.



Fotografía de la cuadrilla del M. Rouge hacia 1894.

Figura 112



Fotografía de la Goulue bailando el cancán

Figura 113

Los dueños del Moulin Rouge, Joseph Oller y Charles Zidler, le encargan a Toulouse-Lautrec el cartel de la temporada de 1891, realizando éste su primera litografía original. Querían deslumbrar y superar el aforo de cualquier otra sala de baile. A finales de ese año, se pegarán los carteles sobre los muros de París y Lautrec se paseará por la ciudad en coche de caballos. A sus veintisiete años, Lautrec se hará famoso en un día.

Será uno de los carteles más populares de la historia del arte. En él Toulouse-Lautrec pintará a Valentín y a la Goulue con una técnica en la que simplifica las líneas y utiliza colores regulares, sin veladuras (Figura 169).

Pero el éxito de La Goulue, será tan vertiginoso como efímero. La carrera en el Moulin Rouge con un sueldo de 3.750 francos a la semana acabó en 1895. Bebía demasiado y se estaba poniendo gorda. Cuando ella engordó toda su “quadrille” fue sustituida en el Moulin Rouge.

Posteriormente a su espectáculo en el Moulin Rouge, abrió una barraca en Foire du Trône donde bailaba la danza del vientre y donde Toulouse-Lautrec a petición de su amiga, se encargó de decorar el frontal de la barraca con dos paneles, uno a cada lado de la entrada: A la izquierda estaba “La Danse au Moulin Rouge” y a la derecha “La Dansa mauresque, o Les Almées”, ñleos de aproximadamente 300 x 300 cm, que hoy se encuentran en el Museo de Orsay (Beyler, Coignard, Madeline, Dufour, Larroche, Gotees, 1982).

En 1929, el año mismo en que muere la Goulue, las telas fueron recompradas por el Museo del Louvre que reconstruyó el conjunto, habiendo pasado éstas por diferentes manos e incluso cortadas y vendidas por trozos en los que se reflejaban los distintos personajes (Gallach Instituto, 1998).

Con estas telas Toulouse-Lautrec penetraba resueltamente en uno de los campos más humildes a que puede rebajarse el trabajo de un artista pero, sin ningún problema, nuestro pintor aceptó con el fin de ayudar a su amiga. Pero por otro lado, hay que reconocer que sólo los grandes son capaces de pintar esas dimensiones.

Más tarde, la Goulue trabajaría como vendedora de flores, como luchadora en la feria de Neuilly en 1896, como domadora y como vendedora de golosinas en la entrada del Moulin Rouge.

Posteriormente viviría con un hombre que en 1925 la expuso públicamente como curiosidad. Totalmente fracasada terminó sirviendo de criada en un burdel y luego de traperera viviendo en una roulotte en Saint-Ouen con un perro bautizado Rigolo.

Murió pobre en el hospital parisino de Laribosiére en 1929, el mismo año que los paneles que Toulouse-Lautrec había pintado para su barraca de feria fueron expuestos en Luxemburgo (Neret, 1999).

Gracias a él, a Toulouse-Lautrec, todo el mundo conoce a la Goulue.

1.2.1.2.- Jane Avril “La Mélinite” (1868-1943)

Se le considera bailarina, cantante y actriz, aunque la realidad es que sólo cantaba muy de vez en cuando.

Era discreta, delicada y elegante pero con una energía endiablada, desbordante y de ahí el apodo de “La Mélinite” (sustancia parecida a la dinamita); vivía rodeada de una corte de admiradores, entre los que se encontraba Toulouse-Lautrec.

Era hija de un emigrante italiano de origen noble, que no se había casado nunca con su madre, la “Belle Elise”, una alcohólica, demi-mondaine.

Después de una infancia miserable, se enamorará de un estudiante de medicina que la llevará a bailar al Bal Bullier. Jane trabajó primeramente de taquillera y después de artista en un espectáculo equino, en el “Hippodrome” en la Avenue de l’Alma.



Fotografía de Jane Avril
Figura 114

Finalmente, y bajo el pseudónimo de “Mélinite”, bailó en la cuadrilla del “Moulin Rouge” junto a la Goulue. Allí se hizo tan famosa que actuó en los mejores locales de París.

Sin embargo su verdadera vocación es la danza en solitario, gracias a la cual triunfará en el “Diván Japonés” y en el “Jardín de París” ” aproximadamente entre 1890 y 1894. Otros la llamarán “l’etrange”, la extraña.

En escena su timidez cedía el paso a una frenética coreografía donde la bravura y ferocidad hacía pensar en los bailes del Prince Igor y de la Goulue. Para ella el baile era espíritu y fuerza expresiva.

Ahora se dedica a bailar “como una orquídea en delirio”, decía Joyant.

La característica principal de su coreografía era una posición con una pierna levantada que movía hacia uno y otro lado y pronto se convirtió en el

personaje favorito del público parisino. La tez pálida y los ojos de color azul turquesa le daban “el porte de una virgen depravada”.

Muy autoritaria, elegía ella misma sus vestidos con cuidado, prefiriendo el verde, el malva y el azul, a los colores chillones de sus compañeras del Moulin Rouge y otros cabarets que le habían bautizado “Jane la Loca”.

Ya en Moulin Rouge, era la única bailarina que no llevaba ropa interior blanca, sino de color, sedas, muselinas negras, verdes, lilas, azules o naranja, en maravillosa combinación de colores. Cuida sus movimientos, elige los pasos de danza y sus “disfraces” realzan su personalidad.

Toulouse-Lautrec se divierte pintando esas figuras raras e inusuales de la bailarina con sus piernas por lo alto y sus vestidos y trajes armónicos y hechuras perfectamente cortadas (Neret, 1999).

La figura de Jane Avril, símbolo de la “femme fatal”, encierra contrastes permanentes, es una criatura elegante que salió milagrosamente indemne de las vicisitudes que le hizo soportar una madre a la que odiaba como lo confiesa en sus memorias, redactadas en 1933, durante los últimos años de su vida (Devynck, 2003).

Internada muy joven en Salpêtrière, a causa de una “enfermedad nerviosa” bajo los cuidados del célebre doctor J.M. Charcot, recibirá la visita de Sarah Bernhardt, que fue a ver un ataque de locura real.

Una noche ingresada en el hospital, Jane Avril asistió a un baile de máscaras organizado en el Pabellón del doctor vecino; se había disfrazado de “Descente de la Courtille”. Fue ahí donde sintió la revelación de la danza, la atracción por el baile, que la curó.



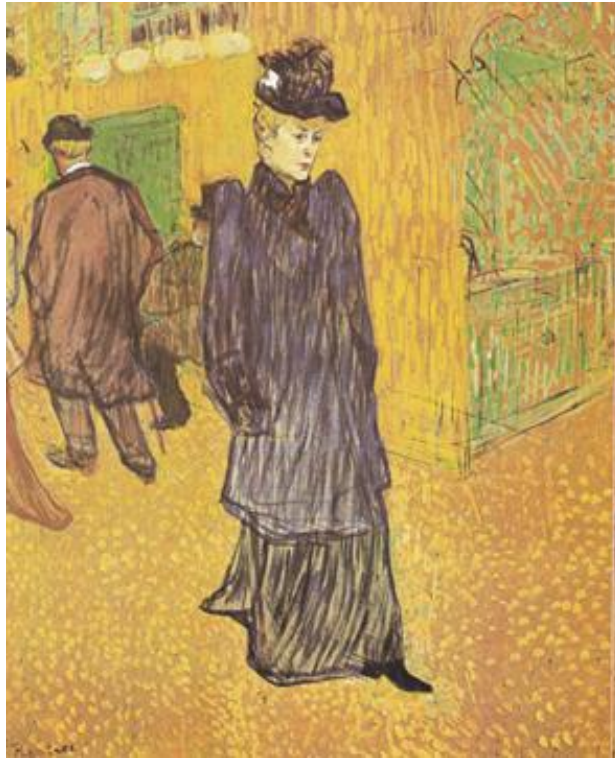
Jane Avril, bailando, 1893.
Óleo sobre cartón, 99 x 71 cm. Colección Stavros Niarchos, París.
Figura 115

Con una cultura superior a la del medio en el que se desenvolvía, frecuentaba a artistas y poetas en el Café Vachette. Iba asimismo a las brasseries de moda (Ollero y De Luca, 1991).

Toulouse-Lautrec la vio por primera vez en 1891. Se hicieron muy amigos y ella posó como modelo para más cuadros del pintor que ninguna otra mujer ajena a la familia. Él la pinta incesantemente, cautivado por su discreción que encuentra provocativa. La pinta con una magia inquietante, perversa, que para Arthur Symons es expresión de una “virginidad pervertida”.

Tuvieron una relación estrecha, había entre ellos amistad, confianza mutua y admiración sin límites. Henri le invitará a su casa para posar y ella apreciara muchísimo sus cuadros. Mezclaba de forma seductora el espíritu, la inteligencia y la cultura literaria y artística por lo que le resultaba fácil conversar con Toulouse-

Lautrec. Ella no parece pertenecer a ese mundo, sabe hablar y le gusta la pintura y los libros.



**Jane Avril saliendo del M. Rouge, 1892.
Óleo y gouache sobre cartón, 84,3 x 63,5 cm. Wadsworth Atheneum,
Hartford, Connecticut.
Figura 116**

A ella le gustaba desempeñar con él el papel de ama de casa y sobre todo lo admiraba como artista.

Toulouse-Lautrec le regaló muchas de sus obras, con las que ella obsequió a sus amantes a lo largo de su vida.

Pero a Toulouse-Lautrec, más que la actriz le interesa la persona y le dedicará entre otras, dos retratos y el cartel “Jane Avril en el Jardin de París”. También la representó fuera del contexto teatral, como lo prueba la cubierta de la Estampa Original del 30 de marzo de 1893 (Denvir, 1991).

Cada cartel o cuadro que Toulouse-Lautrec le dedica tiene categoría de reportaje fotográfico, instantáneas de momentos sobresalientes de la vida de bailarina: en una actuación solista con una pierna al aire, poniéndose los guantes al salir de “Moulin Rouge” o con las manos en los bolsillos de su amplio abrigo, por ejemplo (Devynck, 1992).



Jane Avril bailando, 1892.
Óleo sobre cartón, 85,5 x 45 cm. Musée d’Orsay, París.
Figura 117

En todos ellos se aprecia el cariño que Toulouse-Lautrec le profesaba y también el respeto que siente por esta frágil mujer de belleza mórbida, sensible, sumida en la melancolía hasta el punto de que algunos de sus clientes la consideraban adicta a la morfina. Sus colegas del Moulin Rouge no aprecian especialmente su dulzura y su talento, pero eso es precisamente un atractivo adicional para Toulouse-Lautrec, además de los números de movimiento que interpreta.

Jane fue amiga inseparable de la bailarina inglesa May Milton. En 1897 volvió al “Casino de París”, actuando también en una revista de patinaje sobre hielo en “Palais de Glacé”, antes de pasar al “Palace Theatre” de Londres.

En 1897 partió para Londres y desde allí le pidió a Toulouse-Lautrec un cartel donde figurara en compañía de otras bailarinas.

Le envió un esbozo al óleo sobre cartón (actualmente está en el museo de Albi) en que se le ve de espaldas (ángulo de visión que Lautrec prefería) con su posición favorita en escena, la inclinación de hombros, el movimiento de brazos, el impulso de piernas y pies esbeltos enfundados en calzado con lazos, todo en tonos azules, con la excepción de una mancha amarilla a la derecha, justo donde la falda le cae sobre las rodillas (Frèches y Frèches, 1991).

En 1895, Jane Avril se casó con el periodista y dibujante Maurice Biais, que fallecería en 1926, dejándola desamparada.

Todavía en 1900 tuvo un gran éxito en distintas provincias francesas y en una gira por los Estados Unidos.

Después de la muerte de Toulouse-Lautrec, en 1901, Jane se convirtió en actriz de teatro, lo que era bastante común en aquella época entre las grandes figuras de los café-concierto.

Al enviudar como hemos indicado en 1926, se retiró a un asilo de ancianos en Jouy en Josas, donde murió en un olvido casi total (Ollero y De Luca, 1991).

Agradecida comentó poco antes de morir: “A Toulouse-Lautrec le debo mi fama, a raíz del primer cartel que hizo para mí”.

En sus memorias, la bailarina explica que se sentía como Toulouse-Lautrec, „una desclasada“ y que ciertas circunstancias independientes de su voluntad habían producido en ella problemas psicológicos.

Henri y ella estarán siempre muy cerca. Ella admira el talento del artista sin juzgar los defectos del hombre. El la aprecia y hace de ella la única modelo del espectáculo que representara fuera de la escena (Frey, 1996).

Jane Avril constituye un hito en la vida de Toulouse-Lautrec y quizá sea ella, la que retarde ese movimiento natural del pintor hacia la estigmatización o huella violenta de los personajes que más tarde, en sus últimos años, tanto le acercarán a Francisco de Goya (Bouret, 1968).

1.2.1.3.- Yvette Guilbert (1867-1944)

Era muy célebre como bailarina, presentadora y vendedora en los almacenes “Le Printemps”. Había iniciado su carrera a los 15 años como maniquí; en 1889 debutó en “El Dorado” y después pasará al teatro Varietés.

A continuación decide darse a conocer en el café-concierto, lo que contrastará con la clásica trayectoria de las estrellas de aquella época que pasarán del café al teatro serio, para actuar después en el “Moulin Rouge” en 1890 y en “Diván Japonais”.

En los años 1890 y 1891 tuvo gran éxito con las canciones de Jean Richepín, Aristide Bruant y Charles Maurice Donnay (1859-1945). Apodada “la dispuse fin de siècle”, iluminaría los escenarios de los café-concierto parisinos durante los años noventa.

En 1895 realizó una gira por los Estados Unidos y a la vuelta confirmaría su fama en Europa. En sus actuaciones llevaba guantes negros que pasaron a ser su talismán, su fetiche. Así la pinta Toulouse-Lautrec, quien le dedicó dos álbumes de litografías (Frèches y Frèches, 1991).

Al estilo de las estrellas de cine sabe exhibir una personalidad vistiendo ropas inconfundibles y exclusivas y aparece en escena con un vestido de noche de satén con pronunciado escote y sus brazos siempre están enfundados en guantes negros que le llegan hasta el codo.

Esas prendas que más tarde causarán sensación en los brazos de Rita Hayworth en la película “Gilda”, ya los sabe utilizar Yvette en un amago de strip-tease. Su audacia y osadía con esa prenda despierta el favor y el fervor del público, Toulouse-Lautrec incluido, quien solamente tiene ojos para ese vestuario.

Una característica en la coreografía de Yvette, era una posición con la pierna izquierda levantada que giraba en el aire.



Yvette Guilbert cantando <Linger, Longer, Loo>, 1894.

Óleo sobre cartón, 57 x 42 cm. Museo Pushkin, Moscú.

Figura 118

En su primer encuentro con el pintor Yvette se quedó sin poder hablar, como cuenta en sus memorias: “Ante aquella enorme cabeza color castaño con un rostro moreno y barba negra, aquella piel grasienta, una nariz que abarcaba por dos y una boca que corta el rostro de una mejilla a la otra, labios rojos violeta que enmarcaba aquella jeta horrible y obscena. Finalmente mis ojos se encontraron con los de Toulouse-Lautrec. ¡Oh qué bellos son! Grandes y cálidos, brillantes de

fuego y luz. Durante ese gesto me fijé en su mano de enano, ancha y afilada, que pendía de un extravagante brazo de marioneta”.



Yvette Guilbert saludando, 1894.
Gouache sobre cartón, 48 x 28 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figuras 119

Sin embargo, la sencillez, seducción y encanto de Toulouse-Lautrec surtirán efecto, aunque ella lo despreciará al principio. Cuando la prensa en general, alaba y se quita el sombrero ante el primer álbum de litografías, “Yvette Guilbert” la diva, se convence de las cualidades del pintor y se congratula con su “peligroso” retratista.

Le dice: “realmente es usted el genio de la deformaciñn” y él le contesta con voz arisca: “Sí, así parece”.

Sus encuentros son tormentosos. “¡Oh, el amor, el amor!” clama él, “usted Yvette, sabe cantar en todos los tonos, pero debe mantener la nariz tapada, querida ¡La nariz tapada! Si usted cantara con añoranza, podríamos entenderla y nos

divertiríamos con la verdad de esta emoción ¡Pero el amor, mi querida y pequeña Yvette, el amor no existe!” “Y el carácter nada tiene que ver con el amor. ¿Cómo puede una chica inteligente confundir el corazón con los negocios? Pero los hombres, mi pequeña Yvette, los hombres que son amados por jóvenes bellas, solamente tienen el vicio en los ojos, en los labios, en las manos el vicio en el vientre ¿Y qué pasa con las mujeres? Se divierten con ello, esas dulces carátulas” (Harris, 1997).



Yvette Guilbert, 1894.

**Pintado a colores sobre carboncillo, 186 x 93 cm. Museo Toulouse-Lautrec.
Albi.**

Figuras 120

Parece que él mantuvo largas conversaciones íntimas con ella y en una ocasión le confió que sólo creía en el deseo y que para él, el amor no existía, como vemos en la frase anterior. El papel de ella como confidente nunca creció hasta convertirse en el de amante, aunque es probable que Toulouse-Lautrec lo hubiese deseado.

Al final de su carrera recuperará su esplendor con la vieja canción francesa. Una vez que la cantante y bailarina abandona la escena, se hace escritora y publica varios ensayos sobre la Belle Époque (Neret, 1999).

Toulouse-Lautrec la dibujará por primera vez en enero de 1893 y en los años siguientes le hará numerosos retratos, generalmente sin su autorización y la representará siempre fea (Devynck, 1992).

Hacia 1930, Yvette le había dicho a la actriz Arletty: “Lautrec es bisutería”.

Para Toulouse-Lautrec la estética no estaba lejos del placer erótico. Cuando encontraba una mujer seductora le invitaba a posar para él, teniendo así un pretexto para controlarla, para dominarla.

Hacía simbólicamente el amor a las mujeres que no podía seducir, dibujándolas o pintándolas, poseyéndolas sobre tela o sobre el papel (Frey, 1996).

1.2.1.4.- May Milton

Fue bailarina y amiga inseparable de Jane Avril.

Según Toulouse-Lautrec tenía una melena revuelta y una piel llena de pecas. Otras voces no eran tan favorables a ella, resaltando su pesado aparato masticador, con dientes amarillos, su piel sebácea y otros detalles de su cuerpo poco agradados.

Había venido a París con un grupo de girls inglesas y tuvo la ventaja de contar con la protección de Jane Avril, que porfió e insistió en llevarla a su lado, cuando la invitaban a cenar.

Por eso Toulouse-Lautrec que pintó dos retratos de ella, la llamaba “Miss Aussi” (Señorita También). En el cartel azul la representa con el atuendo escénico y en el otro, con vestido de calle. En Francia la litografía fue publicada en la revista “Le Rire” el 3 de agosto de 1895 (Devynck, 2011).



May Milton, 1895.

Litografía en cinco colores (cartel), 78,5 x 59,7 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.

Figura 121

Pese a sus benevolentes protectores, May Milton actuará sólo un invierno. El público no disfrutaba especialmente con sus saltos en el aire.

Henri sentía interés y admiración por la forma en que hombres y mujeres se presentan ante el mundo y ningún artista haya comprendió tanto como él que el vestuario, el maquillaje y los gestos forman parte del arsenal con el que una mujer hace frente al mundo.

Su única fama se la debe a Toulouse-Lautrec. El interés de Toulouse-Lautrec por “Miss Aussi” tenía su origen, lo mismo que por Jane Avril, en su fascinación por todo lo que fuera diferente en el terreno sexual, sobre todo el amor lesbiano (Neret, 1999). Tuvieron una relación entre iguales, lo que atrajo al uno al otro fue la sensación de ser diferentes de los demás, de ser especiales, singulares.

1.2.1.5.- May Belfort

Cantante irlandesa, actuará en una opereta, pero sus actuaciones dejaban bastante que desear. Trabajó también en café-conciertos y su verdadero nombre era May Egan.

Esta “oveja baladora”, porque cantaba mal, con atuendo de bebé recién nacido, con rizos que le caen hasta los hombros, con encajes en las mangas y una cofia sujeta por un cordón bajo la barbilla, salía a escena con un gatito negro en la mano.

Otras veces se presentará llevando vestidos de color pastel, con mangas bombachos y con volantes, a lo Kate Greenaway (Ollero y De Luca, 1991).

Cantará sus elogios con voz suave, melosa e infantil, al tiempo que acuna el gato negro en los brazos.

Pero no nos engañemos, pese a su aspecto infantil e inocente, ella tiene una cierta inclinación por lo morboso y depravado. La relación entre nuestro pintor y May Melfort fue muy fluida a pesar de que la cantante no era muy popular entre sus amigos debido a la reputación de sadismo que corría sobre ella.

Sus animales preferidos son las culebras, tortugas, cangrejos y escorpiones. Joyant la llama “rana”, Toulouse-Lautrec la llama “orquídea” a esta criatura viciosa y le estampará besos con sabor a ajo.

Toulouse-Lautrec hace cinco retratos de ella, publicará varias litografías y le hará un cartel, un sueño en rojo que tiñó de color las vallas de París.

Pese a su esfuerzo y a su talento, Toulouse-Lautrec no consiguió convencer al público de las cualidades de May Belfort y desapareció simultáneamente de la escena parisina y de la vida de Toulouse-Lautrec, que aún concluirá algunos dibujos y otra litografía de ella (Devynck, 1992).



May Belfort con gato, 1895.

**Litografía a cuatro colores, 79,5 x 61 cm. Colección particular, París
Figura 122**

May Belfort caerá en el olvido. Su inmortalidad se la debe a Toulouse-Lautrec, retirándose a causa de su mala salud.

Como lesbiana mantuvo relaciones con sus colegas Jane Avril y sobre todo con May Milton, lo cual quizá le dio a Toulouse-Lautrec la idea de intercambiarlas en sus carteles. Toulouse-Lautrec las representa en dos de sus carteles que tirados a precio de ejemplares, suscitarán la admiración de todo el público parisino.

Pablo Picasso poseerá un cartel que lo introducirá en uno de sus cuadros: “Interior con mujer en el baño”.

May Belfort se encuentra en al menos diez obras de Toulouse-Lautrec.

1.2.1.6.- Cha-U-Kao

Es una bella mujer a la que Toulouse-Lautrec admiraba fervientemente. Bailarina, acróbata y cómica, una chica ligera de cascos que se hacía pasar por japonesa; incluso eligió ese nombre de sonido oriental.

Toulouse-Lautrec la ha pintado con todos los disfraces posibles, habiendo organizado por ello verdaderas mascaradas en el Moulin Rouge.

Fue para Toulouse-Lautrec, en la época del Moulin Rouge, una especie de arquetipo en ese sentido: personalizaba la doble inversión, la de una mujer que no solamente actúa en papeles tradicionalmente masculinos, sino que también ama a las mujeres.



Cha-U-Kao: la mujer payaso, 1895.
Óleo sobre tela, 64 x 49 cm. Museo d'Orsay, París.
Figura 123

En la composición “En Moulin Rouge: dos mujeres bailando el vals”, parece como si el espectador se hubiera inmiscuido en su vida íntima. Había sido sorprendida en un momento muy personal, casi secreto, como si Toulouse-Lautrec quisiera decirnos: “Mirad, aquí os muestro lo que es una lesbiana, una prostituta: ante todo, una mujer” (Neret, 1999).



**En el Moulin Rouge: dos mujeres bailando, 1891-1892.
Óleo sobre cartón, 93 x 80 cm. Galería Národní, Praga.
Figura 124**

Fue una de las grandes fuentes de inspiración de Toulouse-Lautrec quien la retrató tanto montada en un burro en un baile de carnaval, como sentada de frente con las piernas separadas en actitud muy poco equívoca (Figura 140).

Durante mucho tiempo fue una de las modelos preferidas de Toulouse-Lautrec.

1.2.1.7.-Marie-Louise Fuller (1862- 1928)

Conocida como Loïe Fuller, a los cinco años salió a escena como cantante y acompañándose ella misma al piano.

A los 13 años pronunciaba conferencias y a los 18 recitaba textos de Shakespeare.

Después de trabajar en Nueva York y en Londres, se trasladó a París en 1892, donde bajo el nombre de “La Loïe” entusiasmó al público del “Folies

Bergere” con la danza de los velos, siendo el descubrimiento de la temporada parisina 1893-94.

Parece que la idea de meterse a bailar se la dio una antigua actriz, cuando la vio probándose un vestido para una representación teatral.

Cultivó un tipo de danza en la que parecía una mariposa o mejor una orquídea al girar sobre sí misma bailando con vestido de velos, manteniendo las piernas prácticamente inmóviles. Aparecía en escena cubierta de tules con los que, ayudándose de largas varas que prolongaban los brazos, hacía movimientos espirales que parecían increíbles, vuelos que formaban una aureola de luz tan misteriosa como poética, ensimismando al público (Frèches, Roquebert, Thomson y Devynck, 1991).

Su “Danza del fuego” se comparaba así a un torrente de lava ardiente. Justamente bajos sus pies, y separados por una plataforma de cristal, había reflectores rojos, que junto con los movimientos que realizaba le hacían parecer una figura irreal. Se ayudaba de espejos, distintos efectos extravagantes y manchas luminosas que acentuaban su originalidad y para algunas personas ese movimiento reflejaba la magia de su representación (Devynck, 1992).

En un tiempo en el que la iluminación eléctrica se empleaba muy modestamente en el teatro, ella consiguió “esculpir” la luz con sus velos y dispersar los colores como un caleidoscopio.

Interesada por los nuevos descubrimientos, se cartea con Marie Curie que acaba de descubrir el radio y le declara que tiene un verdadero laboratorio en el que se dedica a impregnar las telas con sales fosforescentes. ¡Por eso sus números se llaman “Danza del radio” y “Baile ultravioleta”! Coloca espejos por todo el escenario, que multiplicarán hasta el infinito su salida.

Al crecer su éxito ampliará sus investigaciones sobre la luz y los tejidos, diciendo que en realidad es una científica que ha encontrado su camino en el mundo de la danza. Nada más lejos de la realidad.

Toulouse-Lautrec quiere traducir a su lenguaje la original escena de colores excitantes que le brinda Loïa cada noche y para ello buscará nuevas posibilidades en el campo de la litografía. Sacada una copia del litio, la repasa con acuarela, extendiendo el color con un fieltro grueso para después esparcir sobre la superficie polvo de oro. De esa forma, todas las copias de esa litografía son diferentes, variando la tonalidad de color en la túnica de la Fuller, bajo la luz de los reflectores.



La Rueda (Loïe Fuller), 1893.
Gouache sobre cartón, 63 x 47,5 cm. Sao Paulo, Museo de Arte de Sao Paulo
Assis Chateaubriand.
Figura 125

Ahora puede decirse que las litografías marcan la fase final de un largo camino en la obra de Toulouse-Lautrec, un camino que ha necesitado de muchas etapas preparatorias para conseguir efectos semejantes a los grabados en color sobre madera japoneses. Por eso, en ocasiones, se considera que tienen el mismo rango que sus cuadros (Devynck, 1999).

Para lograr el resultado más satisfactorio en las litografías, Toulouse-Lautrec pasará a veces por caminos tortuosos: del boceto a un dibujo más elaborado o de un estudio a la acuarela, el temple o el óleo y casi siempre sobre cartón. De la versión definitiva, el lienzo, Toulouse-Lautrec sacará siempre una litografía (Devynck, 2011).

En 1898, Loïe conoce a Rodin, y se convierte en su agente artístico en los EE.UU. en 1903. Mantendrá con el escultor una relación tormentosa, llena de rupturas, que duraría hasta 1917.

Ella no parece haber apreciado mucho el trabajo de Toulouse-Lautrec puesto que reunió a sus émulos o rivales menos dotados como Lucas, Paul Sescou o Cheret para que ellos le realizasen sus carteles. Tampoco le demostraría demasiada simpatía como persona.

Toulouse-Lautrec se vengó haciendo incluir en el menú de la cena de inauguración de la Exposición de los Independants, el 26 de Mayo de 1895, en casa del fotógrafo y amigo Paul Sescou, un plato que llamó “Foie gras de la oca Fuller” (Ollero y De Luca, 1991).

En 1908 publicará sus memorias bajo el título “Quince años de mi vida”.

1.2.1.8.- Anne-Marie Marcelle Bastien “Marcelle Lender “ (1863-1927)

Conocida como Marcelle Lender, era actriz de variedades y como la Goulue, Jane Avril e Yvette Guilbert, tenía sobre la escena una presencia extraordinaria y un intenso magnetismo sexual.

Había debutado a los 16 años en el Theatre Montmartre e hizo una gira por Estados Unidos con el actor Coquelin.

Se le reconocía por su nariz delgada, larga y algo respingona y los labios muy finos. Sus rasgos aparecen una y otra vez perfectamente reconocibles en los cuadros de Toulouse-Lautrec.

En 1885 Toulouse-Lautrec asistirá a más de veinte representaciones en el Théâtre de Varietés para verla actuar pero donde le fascinó fue en Chilpéric, donde Lender bailaba el bolero. Pero, la fascinación de Toulouse-Lautrec por ella comenzará con el retrato que le realiza para l'Escarmanche, una revista de izquierdas. Durante los años siguientes Toulouse-Lautrec producirá 14 litografías de la bailarina.



Mujer sentada, 1897.

Óleo sobre cartón, 63 x 48 cm. Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek.

Figura 126

Cuando protestan sus amigos, que le dicen que no es necesario saberse la obra de memoria, les replica que está fascinado por el escote, la espalda y el vestido de la Lender y que necesita hacer más estudios de ella. “Voy solamente a ver la espalda de la Lender, miradla bien; nunca habíais visto algo más hermoso”.

De la Lender hará finalmente Toulouse-Lautrec seis litografías y un ambicioso cuadro: “Marcelle Lender bailando en Chilpéric”.



**Marcelle Lender bailando el Bolero en la opereta Chilperic, 1896.
Óleo sobre tela, 145 x 150 cm. Colección particular.
Figura 127**

Este cuadro es una reproducción precisa y magistral de la escena, situando en su verdadero ambiente los movimientos de la bailarina. Toulouse-Lautrec emplea aquí los reflejos luminosos de arriba-abajo producidos por los reflectores, de forma que los rostros adquieren un cariz casi fantasmal, con los rasgos característicos que el pintor ha sabido conferirles (Devynck, 1990a).

Toulouse-Lautrec le ofrecerá este cuadro que le había hecho a la bailarina, pero ella lo rechaza y el artista acabará dándoselo a su amigo Paul Leclercq.

¡Cuantos desprecios soportaría!

1.2.1.9.- Emilie Zoé Bouchaud “Polaire” (1874-1939)

De nombre artístico “Polaire”, era cantante y contorsionista humorística.

Nació en Argentina en 1879 y su tez morena y su cintura increíblemente fina, contribuirían indudablemente a su éxito. La joven se dio a conocer en el Olimpia y en La Scala de París.

Toulouse-Lautrec sin hacer posar a la cantante, realizó de memoria una litografía suya (Ollero y De Luca, 1991).

1.2.1.10.-Maria Cecilia Cissy Brown “Cissy Loftus” (1876-1943)

Su padre, escocés, formó parte de un grupo de variedades y su madre fue actriz en espectáculos de variedades, de la pantomima y del teatro burlesco. En este medio se hizo cantante y fue conocida como Cissy Loftus.

Se hizo dependiente del alcohol y los analgésicos y fue arrestada por poseer morfina y atropina en 1922.

Al parecer, fue amante de Toulouse-Lautrec tras regresar éste de París en 1894, de la exposición de pintura vanguardista organizada por el diario La Dépêche (De Felicitas, 2000).

1.2.1.11. “La Macarona”

Es el sobrenombre de esta bailarina española, también llamada Georgette y que actuó con gran éxito en “Moulin Rouge” donde la conoció Toulouse-Lautrec que la retrató en el cuadro “En Moulin Rouge”.

Tenía un príncipe como amante que al parecer le regaló una mansión en Bécon-les-Bruyères.

Falleció en 1895, tras una operación (Neret, 1999).

1.2.1.12.- L’anglaise du Star au Havre o Miss Dolly

Trabajaba como encargada del bar Star, una taberna inglesa situada en el puerto de El Havre, en la rue General Faidherbe. Cada vez que Henri pasaba a

Havre para tomar el buque que le llevaría a Burdeos, no dejaba de entrar en los cafés-conciertos del puerto. En uno de sus últimos viajes quedó deslumbrado por esta mujer, conocida como “Miss Dolly”. También su cabello era rubio rojizo y a Toulouse lo sedujo inmediatamente. No tenía material para pintar y telegrafía a Joyant para que le envíe. Allí mismo le realizará también varios dibujos.



L’anglaise du Star au Havre, 1899.
Óleo sobre tela, 41 x 32,8 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 128

Toulouse-Lautrec frecuentaba esta taberna en julio de 1899 y como local seguía abierto en 1940.

Toulouse-Lautrec le realizará el retrato siguiente con seductora expresión destacando un colorido exquisito y donde el color se manifiesta por encima de las líneas. Es una verdadera obra de arte y hoy se encuentre en el Museo de Albi (Devynck, 2011).

1.2.1.13.- Otras mujeres pelirrojas:

No conocemos apenas nada de sus vidas, pero a todas ellas Toulouse-Lautrec las pintó entre 1888 y 1891. Destacamos a Honorine la del guante, Marie Charlet, Auguste, Gabrielle, hija de un policía urbano y Berthe, la muda.

1.2.2.- Amigas teatreras

El teatro sería otra de las pasiones de nuestro pintor, allí conocería en sus años de correrías a:

1.2.2.1.- Mademoiselle Cocyte

Era cantante de voz generosa y carácter amable, actriz inteligente y hábil. Fue actriz protagonista de la ópera bufa *Hélène*, *La Belle Hélène*, obra de Offenbach y opereta al modo antiguo.

1.2.2.2.- Marie-Thérèse Ganne

Protagonista de “*Mesalina*”, tragedia lírica en cuatro actos y cinco escenas que vio Toulouse-Lautrec en Burdeos hacia el año 1900 y que reflejó en cinco cuadros con colores densos y fuertes, de los que se puede establecer la secuencia, en función no de la cronología sino de la lógica del relato (Ollero y De Luca, 1991).

1.2.2.3.- Gabrielle Réju (1852-1920)

En 1894, Toulouse-Lautrec hace de ella una litografía a la tiza, representándola en el papel de antigua lavandera convertida en la mujer del mariscal Lefèvre en la obra *Madame Sans-gêne* de Victore en Sardou y Edouard Moreau, que se representaba por entonces en el Théâtre des Variétés de París.

Toulouse-Lautrec en esta obra muestra el agudo sentido de la observación y una mirada implacable lanzada hacia el mundo artificial, seductor y embrujador del teatro de boulevard (Milner, 1992).

1.2.2.4.- Sarah Bernhardt (1844-1923)

Su nombre real era Rosine Bernart, hija de una prostituta de lujo con la que mantuvo una relación tensa y distante; su vida familiar no fue sencilla. De carácter excéntrico y capricho, se le llamó “la divina Sarah”.

Fue la más grande actriz de teatro y cine francesa de su era, y también la primera actriz-empresaria del mundo del espectáculo y una de las pioneras del cine mudo. Su estilo de actuación se basaba en la naturalidad. También se interesó por la escultura y la pintura llegando a exponer varias veces en el Salón de París entre 1874 y 1896 recibiendo premios y menciones.

La pintó Toulouse-Lautrec en el papel de Cleopatra, hacia 1891; su cabello era color rubio oscuro, pero rubio y sus ojos azul cobalto.

1.2.2.5.- Emilienne d'Alençon (1869-1946)

De nombre Èmilie André, se le conoce como bailarina de cabaret y cortesana. Es otra diva de la vida nocturna parisina de la que Toulouse-Lautrec realizará diversas litografías con gesto altivo y distante.

Llamada una de las “Trois Grâces” de la Belle Epoque, con Liane de Pougy y Caroline Otero, actuará en los locales de moda de París y Londres. Liane será su amante de forma intermitente y a la vez rival en el music-hall de la época.

1.2.3.- Mis amigas de los burdeles, las flores del arroyo

En el único lugar donde Toulouse-Lautrec se sentía libre y seguro era en las casas de prostitución, en los burdeles, donde pasaba semanas enteras como si estuviese en su misma casa. Se sentía libre tanto como artista como hombre. Actuará como compañero y amigo de las mujeres y esto significará mucho; pero no es el único que lo hace, pues artistas japoneses ya lo hicieron antes que él.

Con sus pasitos cortos se paseaba por ese ambiente como un divertido y experto observador mostrándose tal y como era. En el fondo, le envolvía una gran soledad.

Henri ve a estas chicas tal y como ellas son; mientras les pinta crea el ambiente que les rodea y permanece entre las mujeres no solo para conocerlas sino porque entre ellas se encuentra a gusto.

Toulouse-Lautrec adoraba el cuerpo de las mujeres, de todas las mujeres pero sobre todo las que además eran alegres y caprichosas. Según declara el crítico de arte Gustave Coquiot, nacido también en 1864 en Francia y con problemas por el éter y la sífilis: “A Toulouse-Lautrec, le habría gustado encontrar una mujer que fuera su amante pero más fea que él y excepcionalmente dotada en el plano sexual” (Denvir, 1991).

A Toulouse-Lautrec se le comparaba en los burdeles a una cafetera con largo pitorro, teniendo en la opulencia y abundancia de su barba el signo de su virilidad. Se jactaba de conocer por experiencia los mínimos rincones del cuerpo femenino y frecuentemente las evocaba como entidades aparte, como abstracciones de pura poesía. Todo era bueno para estimular su lirismo: la forma de la boca, la calidad de la cara, la dulzura de la piel, pero sobre todo el hueco de las rodillas y de los codos.

Le gustaba el olor de las mujeres, sobre todo el de rosas, y había inventado para olfatear, lo que llamaba la “técnica del bolsillo”. Le interesaban particularmente las axilas que les llamaba „los despachos del tabaco”.

Todos los complementos del vestido de las mujeres y los accesorios femeninos también le estimulaban: joyas, manguitos, perfumes, etc.

Le gustaba todo, particularmente observar a una mujer a hurtadillas, mirarle ocuparse de su aseo personal y ataviarse con la ropa. Como si sólo le interesara una verdad interior que él sólo tenía el privilegio de observar (Harris, 1997).

En los ñleos “La gorda María” de 1884 (Óleo sobre lienzo, 80,5X65 cm. Van der Heydt Museum. Wuppertal) y “Desnudo femenino sentado en un diván” de 1883 (Óleo sobre lienzo, 55X46 cm. Musée Toulouse-Lautrec de Albi), la luz

se expresa mediante un nuevo cromatismo, de forma indirecta, que constituye una audaz invención de Toulouse-Lautrec.

En su concepción pictórica e intelectual estos retratos tienen algo en común: dirigen la atención a los sentimientos que irradian ante las mujeres, ante esas mujeres. Son con frecuencia sentimientos de tristeza o desengaño, que pasarán a constituir un lema en la vida de Toulouse-Lautrec igual que la soledad.

La familia de Toulouse-Lautrec ignoraba que la modelo era una prostituta, un ser ya algo marchito por el que Henri sentía una evidente simpatía, un ser cuya decadencia física es como un eco de su propia miseria corporal.

El estudio sobre la participación de Toulouse-Lautrec en la vida de los burdeles y sus relaciones con las prostitutas se ha contado a veces con el hecho de que éste se sentía emocional y sexualmente confortado en un entorno donde el amor era irrelevante y su propio físico repulsivo no llamaba la atención. Le gustaba repetir una vieja frase familiar, seguramente frecuente en su padre: “No debe confundirse el amor con los asuntos de la carne” (Harris, 1997).

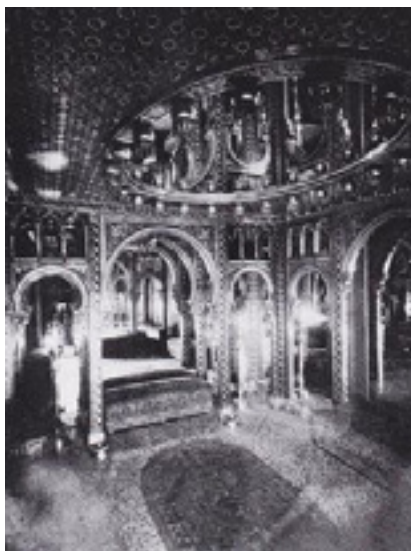
Cuando se encontraba en compañía exclusivamente masculina decía poseer, en el plano sexual, capacidades extraordinarias y no ser más que “un pene entre sus piernas”. Algunos de sus amigos que habían tenido la ocasión de verlo desnudo afirman que tenía macrogenitalismo. Pero es posible que la impresión naciese del contraste entre las piernas anormalmente cortas de Henri y su sexo de talla normal. Con las prostitutas todos los problemas de fealdad y apariencia no deseada se desvanecían, lo mismo la culpabilidad que el temor de no ser alto ni guapo.

Le gustaba alardear o al menos tomar a la ligera, el uso que hacía de los burdeles; como por ejemplo, dando la dirección de uno de ellos como si fuera su domicilio, a posibles compradores de cuadros y en otra ocasión, reuniéndose con su desconcertado marchante por entonces, Paul Duran-Ruel, en el conocido como “El salón de la Rue des Moulins”.

Entusiasmado por su carácter y encantado por esos cuerpos que se desplazaban casi desnudos alrededor de él con una espontaneidad ignorada por las modelos profesionales, profundizará en esta vida que se convertirá en una clase de retiro.

Llega a vivir varias semanas seguidas en el de la calle Amboise de París. De hecho, a partir de 1882, el consumo abundante de alcohol y las visitas asiduas a los burdeles ocuparon una parte importante de su vida (Devoisins, 1985).

Toulouse-Lautrec multiplicará los dibujos eróticos que serán destruidos más tarde, la mayor parte por su madre a la muerte de nuestro pintor y otros quedaran en propiedad de los Grenier. Entre ellos tienen un croquis-caricatura de Toulouse-Lautrec y Lily Grenier de 1888 que conmemora su paso por la casa de los Grenier y representa una felación (Denvir, 1991).



Fotografía del burdel de 24 de la rue des Moulins hacia 1890.

Biblioteca Nacional de París.

Figura 129

En 1894 cambiará su estancia en ese burdel, por un establecimiento más suntuoso que acababan de inaugurar en el “24 de la rue de les Moulins”, cerca de la Biblioteca Nacional. Magníficamente decorado con antigüedades, candelabros, tapicerías y espejos, disponía de habitaciones según los gustos de cada uno que lo visitaba, tanto gustos estéticos como de otro tipo; se podía pasar de la cama china

a la gran sala morisca o a la gótica deliciosamente aderezada de látigos y otros instrumentos sadomasoquistas.

Toulouse-Lautrec se hace un inquilino asiduo a este establecimiento, que dirigían Madame Barón y su hija Paulette que se hacía pasar por su hermana.

Toulouse-Lautrec a estas mujeres les colmaba de flores y bombones, jugaba con ellas, presidía las comidas en común cuando los clientes estaban bebidos y se ocupaba del piano mecánico cuando ellas bailaban. Este burdel y sus internas le inspiraron la serie que marca el apogeo de su creación artística, la serie Elles (Devoisins, 1985).

Ningún otro artista ha dado un cuadro tan evocador de ese aspecto de la vida.

Dedica más de 40 telas y dibujos a las internas. Algunos han desaparecido, otros están bajo el anonimato. De los que son asequibles, algunos biógrafos confirman que su anarquismo le llevaba a condenar el rechazo o a compadecerse de las prostitutas que frecuentemente estaban considerabas como alienadas de la sociedad.

Toulouse-Lautrec las muestra como seres humanos, sin ironía, sin desprecio y a la vez rechaza el sentimiento que permite a otros conciliarse con los favores del público que frecuentaba el Salón.

“La modelo es siempre una muñeca disecada” dice Toulouse-Lautrec, “pero ellas están vivas. No me atrevería a darles cien sueldos por posar, y sabe Dios si merecería la pena. Se repantigan sobre los canapés como animales. No tienen ninguna exigencia y carecen de presunción.

¡He encontrado a una chica de mi estatura! En ningún otro sitio me siento tan cñmodo” (Harris, 1997).

Allí puede dedicarse a componer obras maestras.

El domingo les decía “¿Jugamos a los dados?”, como si estuviese en familia. Las prostitutas son a la vez sus modelos y sus cómplices. En sus cuadros, dibujos y litografías estas chicas se visten y se desnudan, se lavan, desayunan, se miran al espejo y no se inquietan ni se ponen nerviosas ante el hombre pequeño que las dibuja sin cesar y que parece pertenecer al mobiliario de la casa.

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

En estas escenas íntimas que pinta in situ, no hay nada vulgar, nada disoluto y nada ambiguo. “Tienen corazón, la buena educación viene del corazón. Eso me basta”.

Toulouse-Lautrec no busca en los burdeles otra cosa que lo vital. Sus cuadros son alegatos de defensa: solamente pinta mujeres (Devoisins, 1985).

Ama esa ambigüedad consistente en vivir en la frontera de dos universos. Lo “sucio” afuera, lo “puro” dentro. La tensión entre individualidad y anonimato era esencial en el discurso de la época sobre la prostitución. Mientras una corriente humanitaria miraba con mayor simpatía a las mujeres, la opinión burguesa predominante sólo podía tolerar la prostitución cuando era discreta y diferente de la sociedad “respetable”.

Las aparentes incertidumbres al interpretar “Au Salon”, sugieren la misma ambigüedad en Toulouse-Lautrec en relación a este debate.

“Au Salon” podría interpretarse como una imagen del comercio sexual o en términos de sus penalidades: enajenación, humillación, enfermedad.

En cualquier caso, las mujeres no las representa como incitantes: parecen dóciles, dispuestas y maquilladas, alertas en su expresión corporal pero no en la mirada. Como imagen libre de una “maison classe”, “Au Salon” no revela mucho.

Como es habitual en Toulouse-Lautrec, la imagen interesará más por los rostros de las mujeres que por sus cuerpos que están generalizados y prolijamente cubiertos de telas. Pero los rostros, por mucho que reflejen individualidades, no

animan para nada la atmósfera ausente de un salón. Parece un ambiente silencioso, ninguna mirada se encuentra con otra; tres mujeres miran hacia la derecha y dos al espectador, pero nada las anima (Devoisins, 1985).



Au salon de la rue des Moulins, 1894
Óleo sobre tela, 132,5 x 111,5 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 130

La distinción que hace François Jourdan, amigo de Toulouse-Lautrec, entre una elevada moralidad o un tormento personal a lo Dostoievski y el distanciamiento que mantenía Toulouse-Lautrec frente a su tema viene muy al caso, ya que es principalmente en el campo literario y, en particular, en el de la novela naturalista francesa, donde hallamos un paralelo con el enfoque de Toulouse-Lautrec hacia este tema.

En su arte, Toulouse-Lautrec no adoptó un único enfoque hacia las prostitutas y los burdeles. En temas como “El Salñn”, explorñ el monumental tedio del burdel, visto y vivido de manera desapasionada (Devoisins, 1985).

“Rue des Moulins”, es casi una crítica de la humillaciñ que suponen los requisitos legales, en tanto que “Monsieur, Madame y el perro” es una obra especialmente humorística.



**Monsieur, Madame y el perrito (Pareja administradores del burdel), 1893,
Óleo y carboncillo, 48 x 60 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 131**

El propio Toulouse-Lautrec parece haber considerado la existencia de la prostitución algo tan natural como la caza. No pensaba que la reforma de la sociedad entrara dentro de su misión como artista, por más simpatía o afecto que sintiera por algunas de estas mujeres.

Tomaban el tema con distancia, sin hipocresía pero de manera honesta.

Los comentarios de Toulouse-Lautrec, especialmente de los historiadores de la cultura más radicales, han tendido a situar sus cuadros en el muy amplio contexto de la vida social y económica francesa de fines del XIX, preguntando en qué medida son representativos de la ideología dominante.

A diferencia de los cuadros de burdeles de contemporáneos suyos como Willette o Forain, las imágenes de Toulouse-Lautrec no se prestan tan fácilmente a una lectura que sugiere un desdén misógino o patriarcal.

Así, tampoco con su ausencia general de desnudos y sus mujeres de aspecto más bien mundano, invitan a la devoradora mirada masculina que algunos historiadores feministas consideran un rasgo erótico residual y picante de ciertos cuadros naturalistas, incluyendo “Olímpica” de Manet.

Es difícil determinar exactamente la acogida que tuvieron estos cuadros en la vida de Toulouse-Lautrec y la reacción que produjeron entre los críticos pero no parecen haber despertado la cacofonía de comentarios desagradables que produjeron los cuadros de Degas. Sin embargo, ello se debió en parte a la discreción con que Toulouse-Lautrec los exhibía, por ejemplo en salas privadas y a quién los enseñaba, siempre aparte de la exposición principal (Milner, 1992).

Las chicas que pasan por los burdeles y que pintó entre 1891 y 1898, se llaman:

Madame Posponle: Apodo de una hermosa prostituta retratada dos veces por Toulouse-Lautrec. El nombre viene de piule, significado de prostituta en francés coloquial.

Mademoiselle Popo: Conocida como “La Traserito” y como amante de su amigo Maurice Guilbert.

Mademoiselle Poas-Vert: Era conocida como “La Guisante”.

Elsa: Conocida como “La vienesa”.

Mirilla: Fue la preferida de Toulouse-Lautrec hasta que ella se marchó a Argentina. Mirilla, le había llevado un bouquet de violetas pasando por su taller y Toulouse-Lautrec se emocionó tanto por esta atención que lo diría en muchas ocasiones a sus amigos.

Rolande: Modelo en varias pinturas lésbicas y de burdel de Toulouse-Lautrec, reconocible por su nariz respingona.

En el cuadro de 1895 “Las dos amigas” o “La entrega”, la parte superior del torso se oculta por su compañera y un brazo doblado sobre la frente, implicando tanto el lenguaje del cuerpo como la expresión, una respuesta más tentadora a las insinuaciones de la otra mujer.



Las dos amigas o La entrega, 1895.
Óleo sobre cartón, 45,5 x 67,5 cm. Suiza, colección privada.
Figura 132

Los estudios preliminares fueron ensayos esenciales en la preparación de una imagen donde pose y expresión estaban delicadamente equilibradas en sus implicaciones de interacción psicológica y sexual.

Lograr tan matizada sexualidad solo puede deberse al estudio de grabados eróticos japoneses en madera de los que poseía una verdadera colección (Stavrides, 1978).

“Les Deux Amies” es la mejor pintura de las cuatro pinturas de parejas lésbicas que Toulouse-Lautrec hizo a mitad de la década, combinando el momento de avance y temor con la ondulante alusión de los cuerpos reclinados, evocando en la atmósfera el cálido color canela del diván.

Gabrielle: Es la mujer del primer plano de la pintura “El sofá”; siendo ésta una de las cuatro pinturas de parejas lesbianas que Toulouse-Lautrec realizó a mitad de la década.



El sofá o el diván, 1894-95.

Óleo sobre cartón, 63 x 81 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Figura 133

No sabemos si era una modelo o una prostituta (o ambas cosas). La presencia de Gabrielle plantea la pregunta de si estas escenas lésbicas eran imágenes observadas o inventadas.

La aparición de Gabrielle en distintos papeles sugiere que Toulouse-Lautrec preparó estas escenas lésbicas en un estudio en lugar de haberlas observado directamente en el burdel, a pesar de que algunas de sus modelos pudieron haber sido prostitutas.

Puesto que aparece en retratos de ella misma y en otras escenas de género, “En el Moulin Rouge” con la payasa Cha-U-Kao y en un burdel en “La inspección Médica”, una se inclina a pensar que era una modelo útil (sin atractivo y de edad madura) para contrastar con cierta pasividad frente a mujeres más directas con las que aparece, como la pelirroja de “El Sofá” o la payasa Cha-U-Kao.

Ya fueran pinturas observadas en el burdel o escenificadas en el estudio, lo cierto es que lesbianismo era algo endémico en “Las maisons close”, especialmente en los establecimientos de clase elevada y de segundo rango (Denvir, 1991).

Pero además de tener relaciones las prostitutas entre sí, un cambio en la normativa permitió en 1881 recibir clientes femeninos en los burdeles y voyeurs de ambos sexos pagaban también para observar escenas lésbicas.

Sin duda el conocimiento de Toulouse-Lautrec de la realidad de los burdeles le hizo conocer estas prácticas aunque es imposible descifrar a partir de pinturas como “Le Sofa” o “Les Deux Amies”, qué es verdaderamente lo que representan, más allá de algunos matices psicológicos.

Gabrielle fue modelo de los tres estudios y del último considerado como pintura mayor, titulado “Deus femmes de la Rue des Molins” tanto según Joyant como Portu, pero que parece representar “filles” en fila para la inspección médica exigida por la ley.

Puede que Toulouse-Lautrec trabajara en este proyecto con su amigo el escultor Rupert Carabin, uno de cuyos modelos de cera de la época representa a una prostituta en disposición similar.

Victorine Meurent (1844-1895): Conocida como “La Glu”, fue antigua modelo profesional.

Lucy Jourdan: Representada en el ñleo “Rat Mort” con los mismos colores, tanto la fruta apetecible que contiene el frutero como los adornos de su sombrero y su rostro. (Figura 242).

Madame Armand: Propietaria de la cervecería Le Hanneton, 75 Rue Pigalle, uno de los lugares parisinos donde se daban cita las lesbianas (junto con La Souris) y del que Toulouse-Lautrec fue cliente habitual entre 1897-98.

Estos dos últimos personajes junto a Tom, el cochero de los Rothschild, los representará Toulouse-Lautrec en una litografía con tiza, pincel y salpicado a cinco colores en 1897, llamada “El gran palco”, donde hábilmente situadas las personas en los espacios definidos con los rebordes de terciopelo rojo de los palcos, sus ropas expresaran una elegancia refinada. Ellas van vestidas de punta en blanco, como deseando ser vistas en el palco.

Para Toulouse-Lautrec el palco era el lugar donde el espectador se exponía al resto de la audiencia (Denvir, 1991).

2.- El álbum “Elles” (1896)

El proyecto de grabados al que tal vez dedicó más atención y que resultó un desastre en términos económicos fue la serie “Elles”, publicada en 1896.



Frontispicio del álbum “Elles”, 1896.

Litografía en colores, 57,5 x 46,8 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.

Donación de M. M. Exteens en 1960.

Figura 134

Dichos grabados, en torno a las intimidades lesbianas de la vida de los burdeles, eran una nueva área temática que Toulouse-Lautrec desarrolló a partir de 1892 y con cada hoja nos ofrece un trabajo similar a las colecciones de grabados japoneses, presentado con un espíritu distinto pero alcanzando similar altura. (Dewynk, 1999).

Se ha comparado la serie “Elles” con la suite de bañistas realizada por Degas en 1886. Las principales diferencias son que a veces las mujeres de

Toulouse-Lautrec caen en la caricatura y a veces describe claramente la belleza específica en las facciones de los modelos.

Si la primera fase de la madurez de Toulouse-Lautrec como artista se caracterizó por temas y retratos relacionados con cabarets y con el Moulin Rouge, la segunda fase es especialmente notable por su desarrollo de temas de lesbianas y burdeles y por un mayor interés en los temas teatrales. En cierta medida ello también estaba relacionado con un cambio en el propio estilo de vida de Toulouse-Lautrec.

Aunque siguió viviendo en Montmartre, sus actividades nocturnas le llevaron más lejos de la Colina, hacia los bulevares elegantes de la ciudad de París.

La situación de Montmartre como lugar de moda estaba decayendo hacia 1894 y a fines de los 90 las revistas y espectáculos de danza más complejos estaban desplazando al cancan como principal atracción para el público.

“Elles”, es un término poético aplicado a la mujer en general, sin distinguir entre las prostitutas y las otras mujeres. Toulouse-Lautrec se niega a ver una diferencia (Neret, 1999). “Elles”, reproduce la vida cotidiana de las prostitutas en varias escenas. Son grabados concebidos como homenaje a la mujer en general y a las prostitutas en particular.

En esos momentos, por un lado la inspección médica era esencial en el debate de la época sobre la prostitución. Por otro, los librereros estaban contra su regulación, como Ives Guyot y la condenaban por ineficaz ya que se realizaba con excesiva celeridad y las condiciones de insalubridad extendían las infecciones, mientras el Doctor Corlieu, de actitud favorable, admitía que una inspección cada 15 días era inadecuada.

Los trámites podrían trucarse y en 1888, un 25 % de las prostitutas parisinas tenían enfermedades venéreas; ni la “fille” sometida a este sistema humillante, ni el cliente supuestamente sano, estaban a salvo.

Liderando el tono liberal del París de los años 90, el concejal Richard propuso que la forma de persuadir a las prostitutas era considerarlas “no como culpables sometidas al arbitrio policial, sino como enfermas a las que se ayuda como exige su estado”.

Las imágenes de Toulouse-Lautrec serán del mismo tenor; parecen no sensacionalistas, la última en particular trata de mantener la dignidad de un sistema sin piedad con ellas, mientras deambulan en irónica procesión, no muy diferentes de las vírgenes blancas de las pinturas de su contemporáneo Maurice Denis (Devynck, 2011).

En Toulouse-Lautrec las “filles” resultan coherentes por su pasividad y falta de comunicación y también por el color de su pelo. Su afición por el cabello rojo, aquí será otro elemento más en la sofocante uniformidad de la “maison close” (Milner, 1992).

De todos los álbumes de litografías de Toulouse-Lautrec, es “Elles” el que se sitúa de forma más delicada entre las bellas artes y la ilustración. Toulouse-Lautrec hará diez placas litográficas que las titula al principio, las pinta y después encuentra un título mejor, más general, que engloba todo lo que la prostitución encierra para él: “Elles” (“Ellas”).

Recoge el acontecer de las prostitutas en los burdeles, siendo una serie revolucionaria en cuanto al tema y al manejo delicado y sutil de los medios litográficos utilizados (Arnold, 2001).

Como ha señalado Novotny, el álbum recorre la gama del repertorio litográfico de Toulouse-Lautrec, utilizando tinturas monocromas y multicolores, superficies decorativas planas y formas sólidamente modeladas. Esta versatilidad técnica no era tanto un programa como un producto de los procesos preparatorios del autor. Las imágenes de “Elles” tratan, en un sentido amplio, del mundo íntimo de las mujeres y aluden a los sentidos: la mirada narcisista o complacida, el tacto del pelo, la ropa interior o una esponja, incluso el gusto y el olfato en el motivo del “Desayuno” (Figura 141).

Sin embargo Toulouse-Lautrec seguramente usó más de dos modelos, entre los que se encontraban la amante de Paul Guilbert, Mademoiselle Pauline (Popo) y su madre Madame Barón. Tampoco hay pruebas específicas para sostener la extendida opinión de que “Elles” representaba la vida del burdel, ni mucho menos el establecimiento de la Rue des Moulins.

El título es seguramente la clave para interpretar el álbum “Elles”, título anónimo y a la vez ambiguo. Es implícitamente algo diferente de Nous, la polaridad opuesta al varón. ¿Ese nous, se entiende por nosotros los clientes o los consortes de las mujeres aquí representadas, o el estudioso de este álbum? Quizás Toulouse-Lautrec no pretendió hacer ninguna distinción.

En “Mujer peinándose” de “Elles”, Toulouse-Lautrec escogió un punto de vista elevado, como en otras ocasiones, lo que puede significar la sumisión de la mujer respecto al espectador/cliente. El tema sería un esquema de los requisitos de una prostituta: atracción física pero anonimato personal.



Mujer peinándose, 1891.
Óleo sobre cartón, 58 x 46 cm. Ashmolean Museum, Oxford.
Figura 135

Toulouse-Lautrec en “Mujer poniéndose su corsé” (“Femme metant son corset. Conquête de passage”), negñ al espectador masculino el papel implícito en estas imágenes. El significado real de la escena ha sido controvertido, parece más propio pensar en una escena del burdel de la rue des Moulins, donde la prostituta se desviste ante la mirada del cliente, mientras éste espera. La mujer no parece posar sino más bien sorprendida en una situación puntual y representada por nuestro pintor de manera fresca, dinámica, dejando la parte esbozada para que sea el espectador quien “complete” el cuadro con su imaginaciñ (Vigué, 2007).

En el estudio más completo del Museo de los Agustinos de Toulouse, el personaje sentado es Charles Conder (1868-1909) pintor inglés que fue añadido.

En las demás litografías de “Elles” más aún, ridiculizñ claramente el papel del varón.



Mujer poniéndose su corsé, 1896. Primera prueba.

Museo Toulouse-Lautrec. Albi.

Figura 136



Mujer poniéndose su corsé, 1896
Oleo sobre papel, tela y otros materiales, 105 x 67 cm. Museo de los Augustins, Toulouse. Fotografía Agosto 2011.
Figura 137

Las obras “Perfil de mujer en la cama” y “Mujer en la bañera” de “Elles” comparten una calidad plana y gélida y un empleo decorativo del color y la línea que muestran a Toulouse-Lautrec más próximo a sus contemporáneos nabis que en ninguna otra obra (Ollero y De Luca, 1991).



Perfil de mujer en la cama, 1896.
Litografía en color, 40,4 x 52 cm. Colección particular.
Figura 138



Mujer en la bañera, o mujer con tina, 1896.
Litografía en color, 40 x 52,5 cm. Colección particular.
Figura 139

En “Clown”, Toulouse-Lautrec nos muestra a una chica de burdel en un baile de máscaras, donde sobre un banco está sentada una mujer payaso y todo ello se convierte en expresión resaltando el ambiente (Devynck, 1990a).



La payasa sentada, Mademoiselle Cha-U-Kao, 1896
Litografía en color, 52,7 x 40,5 cm. Colección particular.
Figura 140

En otra lámina, Toulouse-Lautrec representa una mañana, pasada la noche, en una de esas casas de prostitución, donde vemos a una chica en la cama que acaba de desayunar y una mujer gorda que se lleva el resto del desayuno. Es la imagen de una madre sirviendo de doncella a su hija, una mantenida o una insoumise eran habituales en las ilustraciones de la época y no menos en la obra de Forain, tan admirado por Toulouse-Lautrec.

Ambas mujeres reflejan escalas del mismo camino, la joven de actitud violenta, la mujer mayor, con actitud bondadosa, encargada de la casa y también de cuidar a las chicas.



Desayuno, 1896.

Litografía en sanguina, 52 x 40,3 cm. Colección particular.

Figura 141

Toulouse-Lautrec describía su mundo lejos de toda crítica social o sentimentalismo, logrando representaciones de una gran humanidad y llenas de comprensión hacia la realidad social de las prostitutas.

Las litografías de esta serie fueron las únicas obras dedicadas a escenas de burdel que el autor dio a conocer al público ya que las pinturas de este tema nunca se mostraron públicamente en vida del pintor (Felbinger, 2000).

Toulouse-Lautrec narra las verdades del burdel de la manera más humana que alguien pueda hacerlo, y capta los sentimientos más íntimos de esas mujeres y su tragedia de vida con absoluto respeto. Desde su propio sufrimiento, marginado por su familia y por la sociedad a la que pertenece, se identifica con ellas y las hace sentirse dignas al reflejarlas en sus cuadros y elegir las como modelos.

3.- Amores femeninos 1892-1898

Los cuadros de lesbianas de Toulouse-Lautrec, fuera de unas pocas imágenes de mujeres que bailan juntas, beben en los bares de lesbianas de Montmartre o están en el teatro, han sido tratados en general como un apartado dentro de sus cuadros de burdeles.

El lesbianismo, era común entre las prostitutas que vivían en los burdeles y los visitantes, tanto masculinos como femeninos de los principales establecimientos de París, podían pagar para presenciar espectáculos de diferente actividad sexual.

Por ser una de las fantasías masculinas más potentes y estereotípicas relativas a las mujeres, existía entonces como ahora un sustancial mercado para las fotografías y los grabados pornográficos sobre dicho tema.

Los cuadros sobre escenas íntimas de la vida que compartían las prostitutas con el trabajo se dividirán en dos grandes grupos:

A) Varias series de parejas que se besan, abrazan y contemplan mutuamente.

1º Dentro del primer grupo hay unos pocos cuadros soberbiamente pintados que representan activa y crudamente la intimidad física como “El diván, Rolande”. Rolande es la mujer sentada y una de las modelos favoritas de Toulouse-Lautrec entre las prostitutas de la Rue des Moulins. Este cuadro pertenece a un conjunto de tres de tamaño similar sobre Polande y su amante de pelo negro que se interpretan como una secuencia del antes, durante y después de la intimidad sexual entre lesbianas. Éste representa el prelude de la actividad (Devoisins, 1985).



El diván, Rolande, 1894.
Óleo sobre cartón, 51,7 x 56,9 cm. Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 142

2º Otro bloque, trata específicamente sobre determinadas parejas besándose o acurrucándose bajo un mullido cobertor, como “En la cama” (Devynck, 2011).



En la cama, 1893.
Óleo sobre cartón, 54 x 70,5 cm. París, Museo d’Orsay.
Figura 143

3º Un tercer conjunto sobre parejas en camisón, inmóviles, yaciendo juntas sobre lechos. Es generalmente considerado como la culminación de la obra de Toulouse-Lautrec y, a juicio de muchos, son sus mejores cuadros, como “Las dos amigas”. Los historiadores han sugerido que Lautrec se inspiró en Utamaro en parte debido a la dificultad que han tenido para hallar precedentes occidentales para las imágenes.

Aunque en algunos de los cuadros de burdel de Lautrec aparecen mujeres en estereotipadas posiciones a veces groseras y degradantes, en la mayoría, como en este caso, no es así. Las mujeres llevan ropa de calle a medio quitar, y sugiere una división masculino/femenino entre las dos, ya que hay una camisa almidonada frotando contra una falda roja (Devynck, 2003).

Estaban destinados a ser vistos como conjunto y nunca fueron expuestos en público.



Las dos amigas, 1895.

Óleo sobre cartón, 64,5 x 84 cm. Fundación E. G. Bührle, Zurich, Suiza.

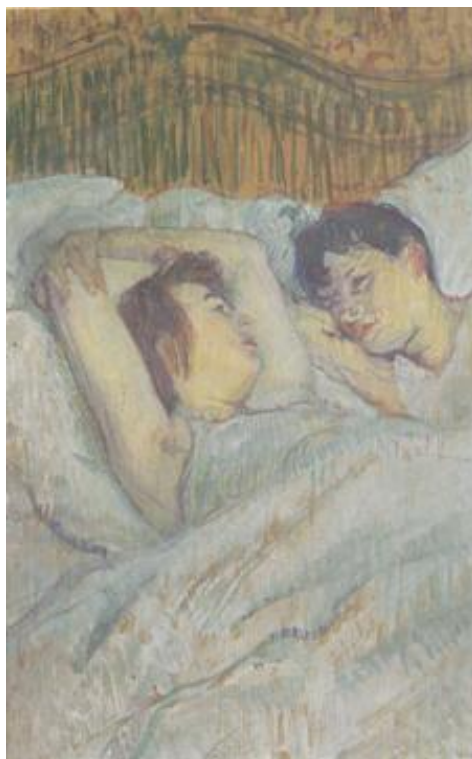
Figura 144

4º Hay un cuarto conjunto que sugiere posibilidades humorísticas a la vez que tedio, como “Mujeres en un refectorio”. (Figura 222).

B) Cuadros y estudios que describen un lado más mundano de sus vidas, realizados en relación con la serie de grabados “Elles”.

La mayoría se caracteriza por transmitir una calma tierna y más bien casta, lo que constituye un contrapunto entre la actividad pública y la privada que representa Toulouse-Lautrec en muchos de sus cuadros de cabaret.

Algunos historiadores de la cultura, analizan hoy día las resonancias ideológicas de los cuadros de lesbianas de Toulouse-Lautrec



**En la cama, 1892.
Óleo sobre cartón, 53 x 34 cm. Fundación Colección E. G. Bührle, Zúrich,
Suiza.
Figura 145**

Richard Thomson et al. (2005), aunque defiende vigorosamente su sensibilidad, ha sugerido que expresan un «doble voyeurismo»: el del pintor al crearlos, utilizando prostitutas o modelos que posaban como tales por un lado y por el otro el de los coleccionistas, muchos de ellos amigos de Toulouse-Lautrec que adquirirían los cuadros para su deleite particular.

Al mostrar el fruto prohibido y una actividad femenina privada, las imágenes de lesbianas de Toulouse-Lautrec han preocupado a ciertos críticos por lo que representan dentro del panorama más general de la dominación de las mujeres por los hombres en el mundo de fines del XIX (Neret, 1999).



El beso, 1892.

Óleo sobre cartón, 60 x 80 cm. Colección particular. París.

Figura 146

Thomson considera importante el hecho de que éstos se vendían mejor que los demás cuadros de Toulouse-Lautrec, opinión fundada exclusivamente, en que quedaban relativamente pocos en su estudio cuando murió.

Estas imágenes siguen siendo ambiguas porque las figuras empleadas tienen la característica de que celebran con simpatía, no solo el amor lesbiano, sino también el afecto físico humano en general y dan testimonio de una forma de amar tan válida como cualquier otra.

Por ejemplo la joven pareja andrógono de pelo corto que se observa en “En la cama, 1892” no es sólo un cuadro naturalista poco común sobre la intimidad lesbiana, sino también una de las pocas imágenes naturalistas convincentes que existen sobre cualquier pareja en la cama, una de las obras más bonitas y, en general, uno de los cuadros más bellos en el que Toulouse-Lautrec transmite una fuerza interior difícil de describir.

Ni siquiera los cuadros más activos de este grupo que muestran a la pareja besándose, permiten distinguir clara e inmediatamente entre lo masculino y lo femenino, algo con lo que Toulouse-Lautrec puede haber jugado deliberadamente.



Lasitud, 1896.

Óleo sobre cartón, 31 x 40 cm. Museo d'Orsay, París. Fotografía, 2009.

Figura 147

Las representaciones de lesbianas de Toulouse-Lautrec no permiten una interpretación coherente o inequívoca. En ocasiones parece deleitarse en la trasgresión. En “En la cama”, por ejemplo, usó quizás conscientemente el mismo motivo de una pareja en la cama que una caricatura de la época sobre el matrimonio.

“Lasitud”, es una imagen sensual que cierra la colección “Elles”. En cuatro pinceladas y aparentemente desordenadas plasma Toulouse-Lautrec toda una realidad. La observa con respeto, con cierta reverencia, la representa como si se tratara de un retrato y su contemplación causa enorme impresión. Una mujer, después de una dura jornada, vencida por el cansancio, se deja caer sobre la cama totalmente agotada. Expresar tanto como expresa Toulouse-Lautrec, en tan poco, sólo está al alcance de un gran maestro (Neret, 1999).

Es evidente que enfocaba estas pinturas como una exploración de varios aspectos psicológicos de este tipo de sexualidad femenina, íntima y diferente, siendo igualmente evidentes las dificultades de interpretación de una sola pintura de Roland acompañada en la cama.

¿Es esto una aceptación no crítica del estereotipo de la época de la pareja marginal con el “varón” dominante y la “mujer” sumisa o una celebración del amor lésbico? ¿Es una imagen de compañerismo afectuoso o un presuntuoso sentido de la posesión? ¿Es sentimental o caricaturesco?



TOMO II



M.
ROSARIO
CARCAS
CASTILLO

Tesis
Doctoral

EL
ALCOHOL
ENTRE LA
VIDA
Y LA
OBRA
DE
HENRI
TOULOUSE-
LAUTREC

VII.-EL ALCOHOL EN LA VIDA DE TOULOUSE-LAUTREC

Todo lo demás es perfecto
Todo lo demás es todavía más inútil que la vida

Paul Éluard en "Ser" (1895-1952)

1.-El alcohol en su vida

1.1.- Primeros “usos” y primera borrachera

En esta familia, los Toulouse-Lautrec, que trabajaban y explotaban las viñas, cultivando grandes extensiones de terreno de su propiedad, es de suponer, que Henri muy precozmente probara el vino, aunque no se encuentren referencias de ello. Quizá ¡era tan natural! No olvidemos que Albi es zona vitivinícola, con patrones de consumo muy similares a los nuestros y que, por supuesto, en estos planteamientos no se salvaban los niños, ni antes ni ahora, desgraciadamente.

Encontramos una referencia de 1879 en la que se habla de que Henri está demasiado alegre, puede ser porque su amigo “el pequeño Bosu” le había regalado un cachorrillo o como dice Adèle porque toma „vino de quinina”.

También, en 1881, en uno de los viajes que hará a lo largo de su vida a Niza, con 16 años, cuenta Henri en el „diario ilustrado” y que bautizará como “el cuaderno de los zig-zag”, su primera experiencia de borrachera en el curso de una boda a la que fue invitado y también la reprimenda que recibió (Frey, 1996).

Ahora bien, el alcohol también podría ser una forma de saltarse el límite, la norma impuesta por su madre; la demostración del “yo puedo hacerlo”, como un adolescente que necesita saber hasta dónde puede llegar sólo en sus posibilidades o en compañía de sus amigos, cuando se trata de ser aceptado o integrado por el grupo de iguales; una manera de definirse, de auto concepto por la rebeldía que, aunque otros superan con el fin de ese periodo evolutivo, otros en ocasiones, se quedan enganchados al no poder resolver la resolución de esa crisis vital.

1.2.- Un poco de absenta

La absenta, con el coñac, será la bebida preferida de Lautrec y se convertirá en el símbolo mismo de la cultura de fin de siglo. Se le conocerá con el nombre de “veneno francés” y todas las formas de expresión artística le rendirán por entonces tributo a la absenta.

Su nombre derivaba de manera significativa del griego *apsinthion*: imbebible (Font Quer, 1980).

Hizo su aparición en la literatura y en las artes francesas en los años 1870, alcanzando el punto culminante de su popularidad meteórica entre 1880 y 1914. La absenta era una bebida alcohólica muy apreciada por todas las capas de la sociedad, cuando las cinco de la tarde pasó a ser “la hora del hada verde” o “la *fée verte*”.

La absenta tenía un gusto amargo, un seductor color verde y un alto contenido alcohólico, hasta 89,9°, donde se añadía una base de hierbas y flores, con predominio del ajeno que le dará el sabor característico. Pero, quizá el ritual que acompañaba ser servida y tomada, aumentó su popularidad, a la par que la plaga que asoló los viñedos hacia 1875 en Francia y que produjo una subida espectacular del precio del alcohol de vino. Esto puso en jaque al liderazgo del vino como bebida nacional por excelencia de los franceses y aumentó la aureola maldita de aquel líquido.

Presentaba ciertamente un carácter tóxico aunque al principio la absenta fue reservada para fines médicos, sobre todo en Suiza, donde su producción y su venta habían sido prohibidas por ley en 1907. En Francia aunque los debates no empezaron hasta 1914, su fabricación sería sancionada en 1915. Pero se dió un sugerente y extraño silencio entre los fabricantes.

Desde 1998 se puede comprar en la mayoría de los países europeos.

La absenta no era cara, su precio era menos de la mitad que el precio de una botella de cerveza, y tenía la ventaja social de estar clasificada entre los aperitivos consumibles a cualquier hora del día o de la noche.

La absenta era la bebida ideal para sitios como El Moulin Rouge, sobre todo para espectadores del tipo de Toulouse-Lautrec, a quien se le veía frecuentemente sentado y bebiendo a sorbos el agua burbujeante. Sus efectos eran diversos pero siempre se creían formidables. Como a otros alcoholes se le atribuye sin razón virtudes afrodisíacas, cuando sabemos que es lo contrario.



Envase absenta comercializada actualmente. París
Figura 148

Oscar Wilde, sobre su experiencia, da una descripción reveladora de las reacciones que provocaba:” ¡La primera copa, se ven las cosas como quisieras que fueran; la segunda, se les ve como no son; finalmente se les ve como son y es la peor de las cosas a que puedes llegar! (Denvir, 1991; Renard, 2009).

Alude al mito de la absenta, cuando por su efecto, la proporción de alcohol generaba un efecto relajante que deviene en una falta de inhibiciones, lo que se creía producía resultados muy placenteros; en cualquier medio establecido se

pensaba que abría las puertas de la creatividad donde los sueños se convertían, cuando menos, en surrealistas, pero el verdadero peligro de la absenta se encontraba en el alcohol, no en la thujone, sustancia que se encuentra en el ajeno, y que sólo le da el sabor amargo.



Cartel publicitario absenta
Figura 149

Hay una cita de O. Wilde que dice: “¿Cuál es la diferencia entre un vaso de absenta y el ocaso?” (Anónima, 1989).

Popularmente ajeno es lo mismo que absenta pero el ajeno es una planta medicinal, una Artemisa, también conocida como “tesoro de los pobres”. Es una planta leñosa que se seca en invierno, brotando con el buen tiempo, con vástagos de dos a cuatro palmos de altura, con un vello canoso en tallos y hojas y un intenso sabor amargo, muy desagradable por lo persistente que le da un principio amargo, la absintina, sustancia amorfa, de color pardusco amarillento, difícilmente soluble en agua pero fácil de disolver en alcohol (Font Quer, 1980).

El principal componente del ajeno son las tuyoas alfa y beta y el alcohol tuyílico libre o combinado con otros ácidos. El uso del ajeno como planta medicinal se halla libre de los desastrosos efectos de los licores que se producen

con él, sobre todo porque su fuerte sabor amargo le hace apto para un consumo poco abundante. Es un tónico estomacal pero la principal virtud y más conocida es la aperitiva; con esta especie se prepara el vermut, nombre del ajeno en alemán.

Pio Font Quer en la página 820 de su obra “Plantas medicinales, el Dioscórides renovado”, nos habla de lo siempre peligroso del ajeno, combinado con otros ingredientes como el alcohol, peligro que radica en habituarse a los aperitivos preparados con ajenos y a tener la necesidad de tomarlos antes de sentarse a la mesa para comer (Font Quer, 1980).

1.3.- La otra carrera, camino hacia el alcoholismo.

Cuando Toulouse-Lautrec empezaba a pintar, en la casa paterna, el cardenal Bouret obispo de Rodez y amigo de la familia, le dijo: “Has elegido el más hermoso de los oficios, pero también el más peligroso”. Pero esta frase de un obispo, liberal hasta ser considerado un hombre de izquierdas, no hizo ninguna mella en Henri aunque bien parecía una profecía.

Para él, el peligro consistía en no llegar a ser un gran artista, en no arriesgar alma y vida, como más adelante había respondido con hermosa audacia a un sacerdote amigo de su madre, que le reprochaba no pensar en la eternidad: “Es cierto padre, pero no se preocupe, que yo cavo mi tumba con el rabo”.

Toulouse-Lautrec no se torturaba con el temor a la muerte, al diablo, ni siquiera al mañana, simplemente quería vivir, en el sentido amplio de la palabra, igual que el resto de sus compañeros y amigos (Bouret, 1968).

Como buen alcohólico, vive el día a día, el hoy, mañana no lo ha visto nadie y el pasado no merece la pena, ya pasó.

Con 20 años de edad, Montmartre será su campo de acción, Henri por primera vez en la vida come con sus amigos y en sus garbeos con los compañeros del taller encuentra un nuevo amigo: el alcohol.

“Soy goloso como el gato del cura”, afirma Toulouse-Lautrec y “a los gatos les gusta el alcohol”. Es su etapa de “estudiante”, etapa que durará aproximadamente unos cinco años.

Ya en el taller de Cormon, donde como en la mayoría de los estudios y talleres parisinos de la época, el alcohol era parte integrante de la vida estudiantil (vemos que hoy no ha cambiado demasiado) y al final de la jornada de trabajo en el taller, se iba todos los días con sus mejores amigos y más fuertes físicamente que él, a beber.

Comienza a conocer el alcohol, a sentir sus efectos, aproximadamente en 1882 y le gustará todo tipo de alcoholes pero particularmente “tragar una copa de absenta” (Arnold, 2001).

Henri consideraba entonces al alcohol como el símbolo del diablo y lo dibujaba en todos sus cuadernillos de la época. Asociación de algo malo, huella de la moralidad que su madre le imprimió. A principios de siglo XX, la absenta o el “hada verde” pasó a llamarse “el peligro verde” o “el demonio verde” y no sólo en Francia.

Toulouse-Lautrec le dijo un día a un amigo: “¿Imaginas qué es lo que me ha evocado los colores? Para mí, el verde evoca la tentación del diablo”. El color verde era su preferido, asociándolo a los juegos verdes, al placer. ¡Qué casualidad, el color de la absenta!

El color en sus obras le servirá a Toulouse-Lautrec más para expresarse que para definirlo.

No utilizará jamás el color con fines puramente decorativos, ni siquiera en los segundos planos donde sus afinidades con los Nabis eran más aparentes (Devynck, 2011).

Rápidamente entre sus compañeros, Toulouse-Lautrec cogerá la fama de ser capaz de beber no importa qué, bebe todo lo que se le pone delante. Entonces estaban de moda los cócteles americanos, a Henri le gustaba todo y los amigos se divertían comparando sabores y colores (Frey, 1996). Era diversión en compañía, pero también profunda desesperación, era un suicidio lento que Henri disimulaba como nadie.

A partir de 1882, el consumo abundante de alcohol y las visitas asiduas a los burdeles ocuparon una parte importante de su vida, como hemos descrito con anterioridad.

En 1885, cuando tenía 21 años, concurría con mucha frecuencia, casi diariamente, a locales de diversión del sector Montmartre, contándole a su madre que estaba a punto de recibir un encargo, mientras dibujaba en el Bar Américain añadiendo: “la buena suerte viene algunas veces bebiendo” (Carta nº 107 de Gallimard, 1992).

Por otro lado es poco conocida la condición de gourmet y la afición de Toulouse-Lautrec a la cocina y siguiendo el ejemplo de su padre, presumía de ser

un buen gourmet y un excelente cocinero. Le gustaba cocinar para sus amigos. Maurice Joyant (siempre con visión de futuro) tuvo la idea de recoger sus recetas en un cuaderno, en “La cocina del señor Momo”, donde agrupaba recetas regionales, pertenecientes a lo más tradicional de la cocina francesa y que le gustaba elaborar a Henri, como los garbanzos con espinacas, las percas con anchoas y las ciruelas al ron. Fue impreso en 1930 (año del fallecimiento de Joyant, Gab, y la madre del pintor) y reeditado bajo el título de “El arte de la cocina” con ilustraciones del mismo Toulouse-Lautrec.

Era pues, un buen bebedor y un buen gourmet. Se conserva de él una receta legendaria: „bistec a lo Lautrec“ (Frey, 1996).

Toulouse-Lautrec empezó a dejarse absorber por los placeres nocturnos de Montmartre, sobre todo a partir de 1884, probablemente en compañía de René Grenier, con quien compartía un piso y le introdujo en la vida nocturna parisina, motivo por lo cual hay pocas obras suyas que daten de esta época.

Sin embargo, aún no le había tomado verdadero gusto a los cafés: “El café me aburre, bajar me molesta, no hago más que dormir y pintar” (Carta nº 102 de Gallimard, 1992). Al parecer ese fue un periodo corto, donde vive dificultades para desplazarse o bien minimizaba las salidas que realizaba, ya que la familia lo mantenía económicamente.

En la carta nº 93 de junio-julio de 1884, Henri, pedirá a su madre que le envíe vino, exclusivamente tinto, producido por su familia en Albi. Lo enviaban de casa con mucha frecuencia y desde luego Henri también lo reclamaba. “Trabajamos mejor y hacemos honor a vuestro vino”.

En otra carta, de agosto de 1885 (nº 116) le dice a su madre: “Me preguntas lo que me agradaría. Vino. Nos lo bebemos. He aquí lo que yo haría: probar algunas muestras de vino tinto. Yo te diré los aranceles y me envías las botellas que quieras. Poco pero bueno”.

Otras veces le pide también aves trufadas, quesos y botes de foie gras.

Desde 1892, frecuentemente le enviaran vino de casa (carta a su madre de julio de 1892, nº 234 de Gallimard, 1992). A veces, en la correspondencia hace esta observación: “El vino ha llegado bien”.

Otras veces le enviaban barricas y Henri lo ponía en botellas: “lo que me interesa mucho, pero menos que beberlo” (Carta a su madre de octubre de 1893, nº 314 de Gallimard, 1992).

En octubre de 1894 carta Nº 386, pide de nuevo vino a su casa, pero esta vez de Málaga. Al parecer eran buenos cosecheros y diversificaban la producción.

La verdad pura y simple sobre el estilo de vida elegido por Toulouse-Lautrec es que probablemente ya era alcohólico alrededor de los 25 años y debió contraer la sífilis aproximadamente a la misma edad.

Toulouse-Lautrec era muy consciente de que se estaba matando. La urgencia por vivir la vida a fondo, aunque temerariamente, para burlar la temprana muerte que probablemente le esperaba de todas maneras, es una opción que por otro lado nos resulta familiar.

Toulouse-Lautrec mostrará alternancia y frecuentes cambios de humor, pasará con frecuencia del entusiasmo y alegría al abatimiento, a los pensamientos más sombríos.

Se ve el principio de una degradación de su salud física y psíquica, debido a su nuevo estilo de vida. El alcohol será cada vez más necesario para encontrar la confianza y la energía que necesitaba para moverse y seguir viviendo (Knapp, 1997).

Cada noche iba a “trabajar” a los bares y cabarets y rápidamente el consumo de alcohol fue cada vez más importante. Los excesos eran necesarios. No era raro después de ingerir grandes cantidades de alcohol, verle roncar en público. Existen al menos dos fotografías mostrándolo profundamente dormido.

En el taller que tiene en 1886, acumula progresivamente un batiburrillo de objetos de lo más diverso. Instala también como un bar sobre una de las mesas y pronto se gana la fama de genial mezclador de cócteles de la capital, cócteles que él consume en abundancia.

Pronto se llenará el taller de una cuadrilla de graciosos, por llamarles algo, que les gustará beber los extraordinarios cócteles preparados por Henri. Pero todos no eran amigos sinceros, ni mucho menos. Se aprovechaban de la ventaja de poder beber gratis, encontrarse con otras gentes y, a la vez, se burlaban del enano por supuesto, pero detrás de él. A Henri no parecía preocuparle y estas reuniones se realizaban durante años. Una noche, completamente ebrio, se cae en la escalera y se rompe la clavícula.

En el otoño de 1887 vuelve a París tras una exposición y se mete de nuevo en la vida bohemia. Escribe a su madre la intención de “trabajar encerrado y procurar no beber” (Carta nº 134 de Gallimard, 1992). Es llamativo que ya en esa fecha fuera consciente que el alcohol le creaba problemas, tenía 23 años.

Pronto adquirirá una notoriedad pública perversa construyendo su leyenda sobre sus locuras cada vez más numerosas, construyendo una personalidad mítica de desenfreno y excentricidades. Hay indicios que nos revelan una tensión interior y una ansiedad existencial extrema.

Sabiendo que sus enfermedades no le dejarían casi ganas para encontrar la felicidad por vías convencionales, se lanza con frenesí en la cuesta de los placeres, a su propia destrucción (Le Pichon, 1983).

Su vida era difícil. “Yo voy a quemarme antes de los 40 años”, le dice a un periodista.

Este sentido trágico y efímero de la vida se traduce cada vez más en él, en el empleo en paralelo de materiales fácilmente destruibles utilizados para dibujar y pintar, como el cartón.

Como en su vida, concentrará su interés en lo inmediato. Se trata de captar el más fugitivo de los movimientos o incluso de crear carteles y programas de teatro, con una vida útil corta. Trabaja con una intensidad considerable, sin parar, dibujando sobre todo lo que caía en sus manos y a veces directamente sobre el mármol de las mesas del café.

Toulouse-Lautrec, al parecer, bebió durante los años 1886 a 1888 de forma compulsiva, cada día y a todas horas. Según Natanson, las palabras “vamos a beber algo”, estaban constantemente en labios de Lautrec.

Llegaba a escandalizar a su entorno por las palabras y los comportamientos agresivos que soltaba cuando bebía. “No hago mas que caer borracho. Después de todo, caeré al suelo, estoy tan cerca del suelo” le gustaba repetir.

El deseo eterno de ser reconocido, más por desaprobación que por aprobación, será de alguna manera la marca de fábrica, la expresión de una angustia intensa, de una búsqueda constante de identidad. Vivía entre dos mundos sin pertenecer realmente a ninguno: el de los Toulouse-Lautrec y el de Montmartre (Triadó, 2005).

Su verdadera familia se alejaba lentamente de él. Sus amigos artistas y todo el grupo de marginados que frecuentaba cotidianamente lo consideraban como uno de ellos. Era para él su segunda familia, pero una familia peligrosa que precipitaba la decadencia.

En 1889 se siente nuevamente abandonado, se plantea que no tiene gran cosa que hacer en París. Llega a veces a mostrarse desagradable con los criados sobre todo cuando estaba bebido.

En septiembre de 1889, durante las vacaciones, parte a Malromé donde se reencuentra con Louis Pascal, haciendo juntos excursiones a Arcachon y a Taussat, donde Henri pasea por la playa con el cormorán y al final del día lleva a su cormorán hasta el café para hacerle beber también absenta.



Fotografía de Toulouse-Lautrec pintando el Moulin de la Galette en su estudio hacia 1889.

Colección Sirot/Angel. París

Figura 150

Según Gauzi, Toulouse-Lautrec tenía los mismos caprichos gratuitos y autoritarios que su padre.

Tras la hora del aperitivo, Toulouse-Lautrec bebía muchísimo, hasta caer dormido, frecuentemente en público. Sylvain Bonmariage, afirma que las borracheras de Henri podían durar tres meses (Bonmariage, 1947).

Algunos de sus amigos observaban que el alcohol comenzaba a operar serios daños en su personalidad. Considerado por muchos de ellos como un desenfrenado, fue sin duda mejor comprendido por Jane Avril, amiga culta que también tenía problemas con el alcohol.

Teniendo en cuenta el caos permanente de su vida cotidiana y el estado de su taller, donde la suciedad y el desorden eran habituales, no se puede evitar

extrañarnos de la atención, muchas veces maniaca, con la que se apegaba a la producción o a la venta de sus obras (Boehringer, 1968).

A medida que avanza en edad, su correspondencia contiene cada vez menos cartas personales, ni a familiares ni a amigos. Sí con editores, impresores, comerciantes y críticos, pero las relaciones afectivas con sus amigos se distancian, manteniéndolas con los que bebían como él.

Trabajaba duramente y vivía peligrosamente mezclando la creatividad con los placeres más desenfadados, sobreponiendo las desventajas de su condición física a una actividad artística y social tan productiva como agotadora.

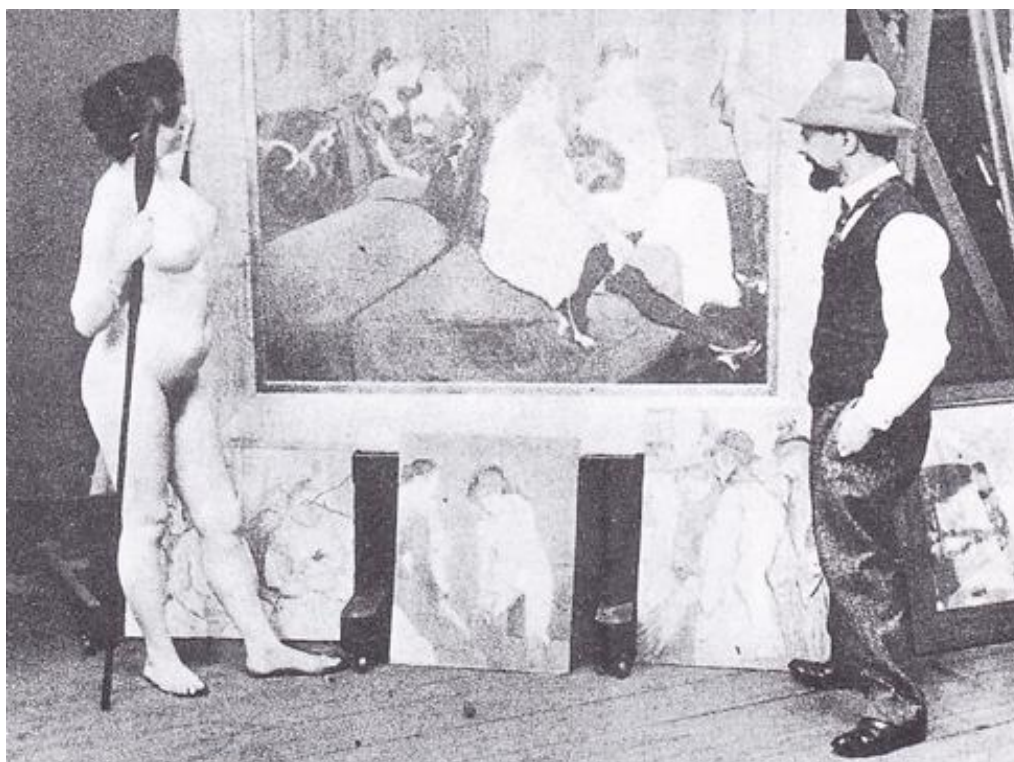
El escritor Francis Carco, que le llamaba “Monsieur Toulouse”, considera el consumo de alcohol de Toulouse-Lautrec como una empresa deliberada de autodestrucción decadente, característica de la mentalidad que se llevaba entonces. Se encontraba esta dejadez y este desencanto en los medios intelectuales y artísticos de la capital. El pesimismo estaba bien visto.

En toda Europa la palabra decadencia simbolizaba este fin de siglo, del XIX.

Numerosos artistas e intelectuales pensaban que nuevas formas de creación podrían surgir llevando al extremo los límites de la experiencia y sometiéndose a influencias, incluso prohibidas: drogas, alcohol, sexo (Czifra, 2000).

En los años 1890, Toulouse-Lautrec frecuenta cada vez más asiduamente el café Weber y el Irish y American Bar de la calle Royale; también el bar Picton cerca de la Opera, lugar de reunión de jockey, aficionados al deporte, periodistas y otros bebedores profesionales, los cuales inmortalizaría su aspecto en distintos croquis como “Chocolate bailando” (Figura 233).

En esta clase de locales los más sobrios bebían güisqui u otros alcoholes ordinarios aunque la mayoría prefería lo que se llamaría más tarde cócteles, donde se mezclaban licores y alcoholes para componer el “Rainbow Cups” cuyo aspecto exótico escondía efectos mortíferos.



Fotografía de Toulouse-Lautrec en su estudio de la rue Tourlaque con una modelo hacia 1895, delante del cuadro “Au Sal6n de la Rue des Moulins” y otros cuadros.

Figura 151

Hacia finales de 1890, numerosos viajes y excursiones al extranjero le fueron propuestas por amigos que forzando la temeridad, incluso probaban reducirle su consumo de alcohol, cuyos efectos comenzaban a ser muy aparentes, intentando de alguna manera frenarlo.

Los a1os 1891-92, son de 6xito repentino en su faceta art6stica, no para de pintar y al parecer de beber, pues su primo Gabriel Tapi6 de C6leyran a partir de este momento le sigue a todas partes, como una sombra,” pero no puede hacer nada, porque beber6n los dos.

De 1892 a 1894 cada vez son m6s los indicios de que se le escapa el control de su vida y va abandon6ndose progresivamente al alcohol. Era muy irascible mientras trabajaba, excepto con sus amigos 6ntimos (Neret, 1999).

En 1892, pasar6 10 d6as en Londres donde volver6 posteriormente m6s veces por estancias de una semana en 1894, 1895 y 1898, ciudad que por otro lado le

encantaba. Sus amigos le persuaden para ir a Londres con la esperanza de debilitar su dependencia respecto al alcohol, según una teoría que nos cuenta Joyant: “En ese país (se refiere a Inglaterra) donde la bebida es un triste ritual, Toulouse-Lautrec paradójicamente se paraba de beber”.

Toulouse-Lautrec, en Inglaterra no bebía nada pues encontraba la manera de beber de los británicos „deprimente“. Desgraciadamente como no podía estar mucho tiempo sin beber, regresaba siempre a Francia al cabo de algunos días y recuperaba sus hábitos.

En septiembre de 1893, de nuevo con sus amigos, va a pasar unos días a S. Sebastián para jugar en un casino y asistir a corridas de toros, una moda nueva que hacía furor en ese tiempo. También se hizo asiduo de las carreras ciclistas.

En 1894, Henri no cesa de exponer y continua bebiendo, comenzando esta fama de bebedor a tener graves consecuencias para su reputación.

Durante algún tiempo, alrededor de 1894, hace suntuosas recepciones con abundante alcohol los viernes en su taller. Después frenará estas fiestas para acoger nada más que a sus verdaderos amigos cada martes, pero sólo los martes (Frey, 1996).

También en el verano de 1894 viajará a España con su amigo Luis Fabre. Se encontrará con Darío de Regoyos. Visitará San Sebastián, Burgos e irá a la catedral. En Madrid se alojaran en el Hotel La Paz y visitaran Toledo (Cartas nº 383, 384 y 387 de Gallimard, 1992).

1.4.- Sintomatología alcohólica “encubierta” a través de sus cartas.

A través de los textos de la correspondencia (Gallimard, 1992) que Henri mantiene con su familia y sus amistades prácticamente a lo largo de su vida, desde el 28 de abril de 1871 fecha en la que Toulouse-Lautrec tenía seis años, hasta el 23 de julio de 1901, justo siete semanas antes de su muerte, nos señala de forma “encubierta” los signos de sus problemas de salud y de su relación con el alcohol:

A finales de otoño de 1885 le dice a su madre en una carta que bebe mucha sidra (Carta nº 118 de Gallimard, 1992).

A finales de 1886, de nuevo les pide dinero a su madre y a su padre. Tiene 22 años y le comenta a su madre: “Estoy trabajando fuerte y tratando de no beber”. ¿Quizá tenía conciencia de que beber alcohol le producía daño o por lo menos le creaba problemas de relación con sus amistades? (Carta nº 134 de Gallimard, 1992).

En una carta de junio de 1887, habla de que con el buen tiempo llega la disminución del apetito: “Asco del alimento”. ¿Pueden ser quizá síntomas de disminución del apetito al aumentar poco a poco la ingesta de alcohol, al aumentar la tolerancia? (Carta nº 142 de Gallimard, 1992).

En enero de 1890, en una carta a su abuela paterna, le habla de que llora sin saber por qué, tras cuatro días, apenas puede abrir los ojos.

En junio de 1891 Toulouse-Lautrec comenta, “cada uno encuentra placer donde puede” hablando del viaje al Congo que piensa hacer su amigo médico Bourges, con una duración de cinco meses a fin de realizar un informe sobre el cólera (Carta nº 182 de Gallimard, 1992).

A la caída de la tarde por regla general, Henri iba al Moulin Rouge juntándose antes en casa de Joyant a las siete menos cuarto de la tarde. Pinta durante el día y cena a la noche con los amigos (Carta nº 281 de Gallimard, 1992).

En el 93 escribe: “estoy siempre vago, esperando la inspiración”, “es agradable no hacer nada”. Muestra desánimo, desinterés, melancolía, tristeza (Carta nº 292 de Gallimard, 1992).

Durante la visita que hará Henri a Bélgica y Holanda del 12 al 20 de febrero 1894 con Louis Anquetin y con J. Albert, le comenta a su madre desde Amsterdam en una carta: “la cerveza que hemos bebido es incalculable y no es menos incalculable la gentileza de Anquetin, que se aferra a mi pequeña y lenta persona impidiéndome correr y hace parecer que no padece”. Esta es una de las pocas alusiones que Toulouse-Lautrec hace de su deformidad, de sus dificultades

para moverse, para andar, es en una carta a su madre del 15 de febrero de 1894, desde Amsterdam (Carta nº 343 de Gallimard, 1992).

Henri tenía 30 años y por sus palabras pensamos que tenía desarrollada una fuerte tolerancia, “aguantaba” grandes cantidades de alcohol, tenía muchos puntos para desarrollar la carrera del alcoholismo.

En una carta dirigida también a su madre a finales de 1895 dice “consumir según sus cálculos un tonel y media de vino al año”. Pero a esto había que añadir lo que bebía en las “bebidas” y sólo, sin la compañía de amigos. Seguramente, en este caso minimizaba su ingesta para no preocupar tanto a su madre, engañándose también él como todos los dependientes del alcohol (Carta nº 441 de Gallimard, 1992).

Bebía todo lo que tenía en casa y todo lo de los bares que frecuentaba.

En mayo de 1896 pide de nuevo a su familia un tonel de vino y dinero. También pedirá en agosto y en septiembre del mismo año.

En junio de 1897 compra un tonel de vino blanco. En noviembre de 1897 pide dos toneles.

1.5.- A partir del año 1895, el otoño

En 1894 y 1895 trabaja intensamente pero su salud empeora por el abuso de alcohol y por la sífilis.

Bebe mucho, demasiado, “la punta de su barba nunca llega a estar seca” dice Thadée Natanson. Casi nunca se emborracha, pero siempre anda algo bebido. Le basta oler un cóctel para que la magia del alcohol se apodere de él. Cuando dice una vulgaridad, sus amigos se encargan de tapparla lo más rápido posible (Neret, 1999). Ya no es gracioso, la dependencia esta instaurada.

Los Natanson escondían los alcoholes fuertes de su casa de campo cuando Henri iba de visita y Joyant se preocupaba, intentando descubrir toda clase de remedios y recursos posibles para que bebiese menos.

Toulouse-Lautrec bebía, en este tiempo, una mezcla especial de dos volúmenes iguales de absenta y de coñac, un cóctel que él mismo había bautizado como “terremoto o temblor de tierra” (Denvir, 1991).

En el libro de Thadée Natanson, el autor habla de alcoholismo como vicio. “Toulouse-Lautrec no bebe para olvidar su desgracia, pero es verdad que bebiendo la olvida” (Natanson, 1992). Considera al alcohol como alegría para burlarse de su suerte, de la que a su amigo le ha tocado vivir.

“Todo le hacía reír, le gustaba reír, el alcohol le hacía reír. Ebrio, con lágrimas, reía y cuando estaba ebrio no trabajaba. Pero incluso en sus peores momentos, Henri de Toulouse-Lautrec imponía respeto” (Natanson, 1992).



Fotografía de Toulouse-Lautrec después de una fiesta en casa de Alexandre Natanson en 1895.

Figura 152

Hacia 1895, Toulouse-Lautrec no se privará de ninguno de los placeres, pasa las noches en cabarets y bebe grandes cantidades de alcohol. Lo soporta todo menos le “tentación” ya sea de tipo artístico ya se trate de la seducción del placer y del beber (Czifra, 2000).

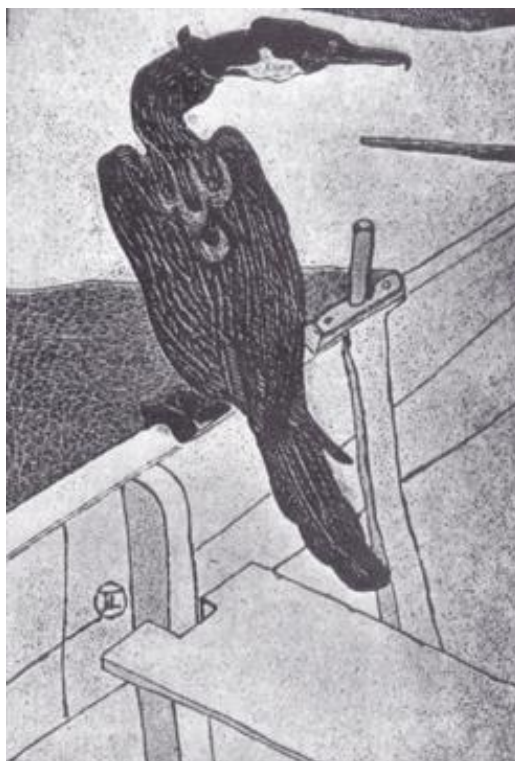
Pasa noches enteras en bares, salas de baile, se duerme en cualquier sitio, se despierta y pasa una noche entera en la imprenta trabajando en sus litografías. Apenas ha cumplido 30 años pero está totalmente envejecido. No consigue aplacar su sed.

Desde primera hora de la mañana bebe vino blanco y Marc alternativamente, en grandes cantidades. El Marc francés es un aguardiente obtenido por destilación de orujos de uva, es decir por la parte sólida de la vendimia que no tiene aprovechamiento en la previa elaboración del vino. Tiene entre 70-80 grados y también es conocido como una versión más refinada de la Grappa italiana, siendo el elaborado en Borgoña de gran reputación y calidad. Pertenece al mismo tipo de

bebidas que el orujo nuestro, la grappa italiana, las bagaçoiras portuguesas o los tsiroupos griegos.

Henri se bebe todo, y sin importarle qué o dónde, pero no consigue emborracharse. Esta al final de la carrera, su tolerancia es alta. Esto se reflejará tanto en el humor como en su trabajo. En su comportamiento excéntrico se intercalaran escenas escandalosas que recuerdan a las de su padre el conde Alphonse.

Lleva de una fina correa a Tom, su cormorán, que pasea contoneándose de la misma forma que el dueño. Toulouse-Lautrec lo lleva a todas partes consigo, a pescar, a pasear, a los cafés y pide incluso que le sirvan ajenjo. “Se ha acostumbrado al sabor”. Henri bebe de forma desmesurada.



Tom, gran cormorán, 1893.

Museo de Bellas Artes de Nancy (depósito del Museo de Lorena)

Figura 153

Los amigos lo intentan entretener para que se tranquilice y beba menos. Cuidan de él pero por las noches se escapa a menudo y los guardias suelen devolverle a casa con un ojo morado o con la nariz partida. Tiene miedo de las moscas, que

zumban por todas partes, tiene pesadillas, alucinaciones, delirium tremens “ahí es donde se ve lo que nos espera” había dicho Toulouse-Lautrec. El ajenjo, la sífilis, habían hecho mella en él. El alcohol y también la desesperación (Denvir, 1991).

Dejó de beber por una temporada y logró recuperarse algo, porque así es el proceso.

Sin embargo, su débil constitución y un exagerado consumo de alcohol de nuevo, fueron acabando con sus últimas fuerzas. Cada vez le resultaba más difícil trabajar sin tomar bebidas alcohólicas y algunas estancias en el campo no aportaron la menor modificación a su estado.

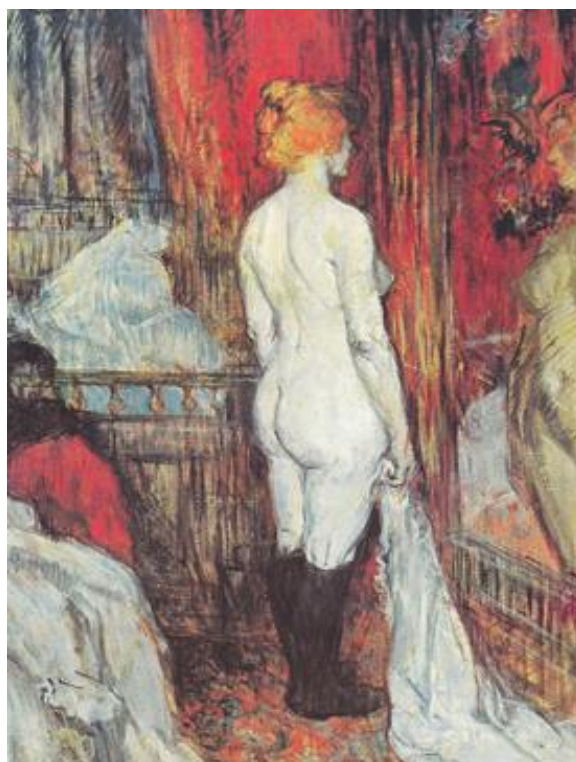
Del 1895 al 1899 se ve muy afectado por los excesos de su vida. Se suceden conflictos con amigos y parientes y en 1898 empieza a desarrollar una manía persecutoria que le alejará de su entorno (Le Targat, 1988).

“El carácter imprevisible de su comportamiento convierte al hombre sociable en un ser conflictivo”. Son los milagros del alcohol.

En el Irish and American Bar, se sentaba en un taburete rodeado de la clientela habitual de jockeys, artistas de circo y otras excentricidades y se hinchaba a beber copas de oporto (Frey, 1996).

Su madre y su amigo el doctor Bourges le habían hecho prometer que no bebería más vino. Siempre preocupado de hacer de la bebida un arte, llevaba con él un licor de nuez moscada y un minúsculo queso para aliñar su oporto.

En el otoño de 1896, olvidando la promesa hecha a su madre, bebe coñac, „cubiletes enteros“. Las raras pinturas que hace en esta época tratan, en tonos rojos y negros, de reencontrar entre sus personajes grotescos, bailes de mascaradas o escenas de burdeles. Destacamos la figura siguiente de gran significado simbólico, sugiriendo a la vez varios sentidos, donde Toulouse-Lautrec quizá intuye el final. Jean Cocteau dijo una vez: “Cada día, al mirarme al espejo, veo a la muerte trabajando” (Barrucand y Barrucand, 1971).



Desnudo femenino ante el espejo, 1897.

Óleo sobre cartón, 62,2 x 47 cm. Rancho Mirage (CA), Walter Annenberg Collection.

Figura 154

Tiene muchos proyectos, pero su trabajo no avanza.

Le dice a su madre que encuentra las noches muy vacías, que está chafado (Frey, 1996).

Al parecer, según coinciden varios autores, hacia 1897, los problemas con el alcohol son ya crecientes (Denvir, 1991; Frey, 1996; Joyant, 1926;).

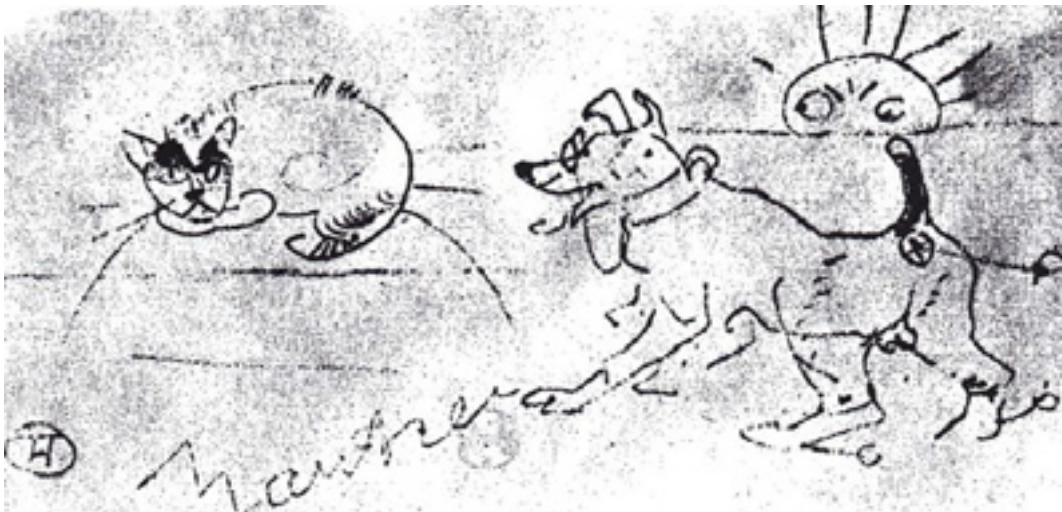
En la primavera de 1897 descubrió lo que parecía ser el piso y el taller de sus sueños, describiéndoselo con entusiasmo a su madre en una carta. Pero poco después de haberse mudado, tuvo una crisis de delirium tremens con miedo a los microbios lo que le hace rociar su habitación entera con petróleo, en el curso de la cual se rompe la clavícula.

Frecuentemente es acompañado por la policía que le llevará a su casa, siendo cada vez más imprevisible su comportamiento en público.

Una noche en casa de los Natanson, agrede a la criada. Él, que era el más suave y delicado de los hombres se pone a insultar a la concurrencia, imaginando en los lugares públicos que otros clientes le denigran.

También dormía con su perro para defenderse de los ataques y estaba convencido de que en su taller pululaban los microbios que él no liquidaba y vertía petróleo por el suelo para eliminarlos.

Produce extrañas litografías y dibujos alucinatorios como el de un perro con gafas y espolones con una pipa bajo la cola (Barrucand y Barrucand, 1971).



Dibujo de perro con gafas y gato.

Figura 155

La escena de la siguiente litografía es esperpéntica, con un rico financiero huyendo asustado, perseguido por un toro y un perro, tras los cuales corre un guardia. Un par de personajes de circo pasan montados en una bicicleta, ante la mirada de un repartidor, seguramente de bollos, que se ríe en plena calle de lo que ve. Esta litografía fue realizada como publicidad de la revista del mismo nombre, cuyo primer número apareció en marzo de 1897 pero tuvo una vida efímera, no logró terminar el mismo año.



**La vache enragee (La vaca rabiosa), 1896.
Litografía en cuatro colores, 80 x 120 cm.
Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 156**



**Dibujo del cocodrilo
Figura 157**

Durante este periodo confuso, caótico y doloroso dibuja lo que se le antoja y casi siempre figuras bastante irracionales, como la siguiente:



**El perro y el periquito, 8 de febrero de 1898. Lápiz negro, 15 x 10 cm.
Museo Toulouse-Lautrec. Albi.
Figura 158**

Así mismo su trabajo normal da un giro extraño, como el cartel encargado por Jane Avril en 1899 y que ella no utilizaría jamás, donde se le ve contorsionarse en una pose extraña que explica la presencia del reptil que se enrolla alrededor de su cuerpo.

Lautrec comienza a tener alucinaciones. Se creía atado a un elefante de cartón o por un animal monstruoso sin cabeza o incluso por una jauría de perros fox terrier (Denvir, 1991).

En esas fechas comienza a manifestar rasgos paranoides. La encefalopatía alcohólica y la parálisis general mezclan sus síntomas.

Plantea y verbaliza frecuentemente ante sus amigos no tener más ideas, no tener imaginación, no tener inspiración. Thadée Natanson y Misia continuarán viendo a

Henri casi cada fin de semana y pensando, pero sólo entre ellos, que estaba cerca de matarse con el alcohol.

Por entonces el entorno artístico e intelectual parisino lo había pasado mal por la desaparición de Verlaine, poeta francés, fallecido por intoxicación de ajenjo y encontrado muerto en su buhardilla, pobre y abandonado de todos.

Desde entonces, los amigos de Toulouse-Lautrec se esforzaban en no dejarle beber, haciendo que no se sirviese vino en las cenas y poniéndole a trabajar. Sin embargo, el pintor se escapaba muchas veces por el día, por la pequeña puerta trasera del jardín para ir a beber una copa al café de la esquina. La reacción de los amigos llega demasiado tarde.

Tenía signos de Delirium Tremens, alucinaciones con arañas que explicaba sentado en la cama con las piernas cruzadas y una pistola en la mano (Frey, 1996).

1.6.- Los años negros, 1898 y 1899

“Els bevedors es gasten la vida. Els
aiguadors l'estalvien per después no
saber que fer-ne”

“Los bebedores se gastan la vida.
Los aguadores la ahorran para
después no saber qué hacer”

Santiago Russinyol 1861-1931.

Su conducta bohemía de tantos años fue consumiendo sus fuerzas hasta llegar paulatinamente a un triste final. Hizo de la noche día, frecuentemente vagabundeaba hasta el amanecer en los locales donde cada vez consumía mayores cantidades de alcohol (Czifra, 2000).

El periodo verdaderamente funesto parece comenzar hacia 1898, es la verdadera pendiente hacia abajo. Los últimos años de su vida semejan una paulatina autodestrucción. Su humor se convierte en más amargo y tirano. Su aspecto también había cambiado y las paradas en los bares, en el Sauris o en el Hanne-ton, casa Achille u otros sitios eran cada vez más largas y frecuentes (Joyant, 1926).

En su creciente consumo de alcohol busca anesthesiarse física y psíquicamente. Y ya que la anestesia duraba un par de horas había que aumentar su dosis en un endemoniado círculo vicioso.

Su personalidad se transformó, sufría obsesiones, se volvió insoportable y tirano y además siempre encontraba, como todos los alcohólicos, medios astutos para rodear los obstáculos que sus amigos y parientes ponían entre él y el alcohol.

Desgraciadamente se le encuentra casi constantemente ebrio. Su obra tomará un carácter extraño.

Muchos de sus cercanos manifiestan que en este periodo, el artista, muy nervioso, atraviesa unas crisis de ansiedad cada vez más agudas.

Según Leclercq, su humor se hacía más amargo, más tirano.

La contradicción o los sermones de sus alrededores, le ponían muchas veces en un gran estado de irritabilidad.

En 1898, de vuelta a París, tras la exposición individual que Joyant le organizó en la filial de la Galería Goupil en Londres y que fue la mayor exposición individual en vida del pintor, fue víctima de otro ataque de Delirium Tremens y hacia finales de año vuelve a enredarse con una prostituta llamada Pamela (Joyant, 1926).

Durante 1898 se verá sobrecargado con su trabajo en la imprenta, los cócteles y la vida social. Decidirá tomarse los viernes como día libre, donde recibía visitas en su estudio e invitaba a sus amigos y a los que se colaban para beber, con su cóctel preferido, el rainbow (arco iris).

Al final se hartará de la gente, ya no tienen importancia para él y decide terminar el día de visitas. A partir de entonces prefiere verse con la gente a la hora del aperitivo, en el bar americano de la Rue Royale.

Toulouse-Lautrec llevará radicalmente a la práctica su principio: “hay que beber poco pero con frecuencia”. Todo el día estará intoxicado.

Se obstina en seguir la receta de Baudelaire: “Hay que estar ebrio. Todo está ahí, es la única cuestión. Para no sentir la horrorosa carga del tiempo, que le parte a uno la columna y le aplasta contra la tierra, hay que estar permanentemente ebrio. Es hora de embriagarse, para no sentirse un martirizado esclavo del tiempo, ¡nunca deje de estar ebrio! De vino, de poesía, de virtud, como usted quiera. Y si el vino no fuera suficiente, entonces planto mi tienda en el burdel”, dice Toulouse-Lautrec (Neret, 1999)

Obsesionado por el miedo de ser reconocido y detenido en una redada de la policía, duerme con su bastón (le llama el palito) que llevará en la mano para defenderse o matar las moscas durante sus pocos ratos de sueño.

Estas actitudes cada vez más extrañas, seguían llevando a su madre, a pesar de todo, a excusar el comportamiento de su hijo hacia fuera.

En diciembre de 1898, su amigo el doctor Bourges, le receta Valerianate, (valeriana) a razón de dos cucharillas de las de café durante un mes, para combatir sus frecuentes insomnios.

La Valerianate, era un medicamento utilizado entonces contra los espasmos, la epilepsia, la histeria y las enfermedades nerviosas.

En enero de 1899 le pide a su madre una mensualidad fija y a finales de mes otra vez pide dinero. No sabemos si su madre no le envió o ya se lo había gastado pero estas peticiones serán frecuentes, como recoge mucha de su correspondencia.

La crisis más seria, la más grave, se produjo en 1899; estaba bebiendo cada vez más, todo el mundo tenía la impresión de que estaba volviéndose loco, no conseguía controlar sus sentimientos ni su comportamiento. Mientras tanto nuestro pintor, luchaba desesperadamente por ejercer todavía alguna influencia sobre su entorno, formado fundamentalmente por familiares y amigos.

Los escritos que nos han llegado de sus muchos amigos sugieren que se estaba volviendo mal educado y ofensivo, contrariamente al trato que le caracterizaba (Joyant, 1926).

Toulouse-Lautrec, cada vez más víctima de alucinaciones, en un estado de tensión extrema, hace que la noche del 3 de enero de 1899, su madre deje París junto a su hermano Amadée, para vivir, de hecho, más o menos permanente en el campo, en Malromé; y sin avisarle a su hijo Henri, tras haber vivido a la vuelta de la esquina en una calle poco elegante para estar cerca él, Adèle se va.

A partir de ese momento Toulouse-Lautrec se vino abajo con bastante rapidez (Milner, 1992).

Tiene otra crisis de Delirium Tremens. Sufre una paranoia más grave e interpreta la partida de Adèle, su madre, como un rechazo final y definitivo hacia él.

La madre esperaba que las cosas, como por arte de magia se arreglaran solas y conectaba con todos los conocidos y amigos que podían darle novedades y noticias de su hijo.

Se fue, pero le dejaba ayuda y consuelo y como ángel guardián le dejaba a una abnegada gobernanta y ama de llaves, Berthe Sarrazin que fue enviada a París para ocuparse del piso 9, de la calle Douai y que escribiría diariamente a la

condesa. También era una de las sirvientas de Albi que había estado cerca durante su infancia.

A través de las cartas de Berthe Sarrazin (Gallimard, 1992), de ellas veinte dirigidas a la condesa y doce cartas enviadas a Adeline, conocemos su propia abnegación y lealtad a Adèle y detalles de esta fase aguda y muy crítica del final del proceso de dependencia alcohólica de Toulouse-Lautrec.

Berthe fue encargada de vigilarle y de impedirle vender el mobiliario y la vajilla o de beberse las botellas de bebida que su madre guardaba.

Sus cartas describen las borracheras y sus extravagancias, siempre patéticas.

En ellas se quejaba de haber sido abandonado por su madre y su familia. Decía que su madre no le escuchaba y que su padre no se ocupaba de él y que no le querían. Mientras, continuaba sin dormir por la noche.

Pide dinero a prestamistas con un interés del treinta por cien y solicita continuamente le lleven vino blanco o moscatel para ofrecer vino a todo el mundo.

Se prueba a encerrar a Gabriel Tapié de Céleyran en el armario con la escoba. También amenazó a Berthe de meterla en la cárcel y ella estallará en sollozos; Toulouse-Lautrec reconoce lo que hace, era a su familia a quien él quería arrastrar y la pobre mujer no era nadie.

Pasaba días enteros, embriagado en el bar de Opère François, donde se hacía servir cajas de vino de Albi y de Céleyran.

Le dicen a Berthe que Henri vive con Calmèse, un cochero alcohólico que tenía una cuadra de caballos muy próxima y uno de los más fieles compañeros de borracheras, capaz de beber aun más que él. Henri pasaba hasta después del medio día con Calmèse embriagándose, hasta que la cólera cedía a la paz y a la alegría y de nuevo el abatimiento. Otras veces está con Stern pero Toulouse-Lautrec siempre estará borracho (Neret, 1999).

Después de cada “salida” Calmèse alquilaba un coche y llevaba a Henri a la puerta de su casa donde lo dejaba casi totalmente inconsciente. Después, Henri no

recordaba lo que había pasado y frecuentemente perdía las llaves del apartamento de su madre.

A veces le visitará la gruesa Gabrielle, que compartirá cama con el pintor, con más frecuencia que cualquier otra de sus compañeras. Al parecer, ellos dos, Calmèse y Gabrielle, en este tiempo, obtenían de él todo lo que querían como nos cuenta Berthe en las cartas.

Pero Berthe, denunciará también en sus cartas, en la medida que puede criticar a su jefa, la responsabilidad de la condesa que, al menos en un principio, prefiere cerrar los ojos.

Sus amigos se cansan de él, no ve a nadie, a ninguno de ellos y a la vez éstos censuran que su madre se haya marchado dejando a Henri en este estado y en manos ajenas. Berthe piensa que tienen razón, piensa como ellos.

A pesar de toda la información que puntualmente tiene la familia del estado de salud de Henri no será hasta el 20 de abril de 1899 cuando su madre vuelva a París, desde el 3 de enero del mismo año que se fue. Esta lejanía en este tiempo crucial ¿cómo se puede entender, alejamiento como castigo, vergüenza, miedo, desprecio, cansancio?

Henri está muy enfadado con su tío Amédée, dice que le había cogido la herencia y lo había reducido a la miseria más negra, obligado a vivir de préstamos y de la mendicidad por su culpa, pero quiere darse una vuelta por el Midi y entonces no se reirán como en otros tiempos.

Pide dinero prestado que no devuelve.

No habla más que de sus cosas y de meter a todo el mundo en prisión.

Se encierra en casa y no deja entrar al ama, sólo le pide vino.

Al descalzarlo cuando parece dormido, empieza a desvariar. No puede andar.

No trabaja nada. Todo el día estaba borracho. No puede ponerse de pie.

Tiene manía persecutoria: le han robado todo, no tiene su reloj de pulsera, ni su hermosa bufanda. Su alfiler de corbata ha desaparecido.

Muy violento, quiere pegarle al conserje, quiere meter en prisión a la muchacha con su familia.

Dice que va a vender los muebles en la calle, tiene muchas deudas.

Dice a todo el mundo que no tiene madre ni familia, que está en la más completa miseria. La gente le compadece, creen que es verdad.

Toulouse-Lautrec oscilaba entre crisis de paranoia creyendo que se le engañaba y se le robaba y excesos de prodigalidad cada vez más oneroso, “gasta mucho dinero, no habla más que de dar, de hacer regalos a todo el mundo, de comprar antigüallas”, le escribe Berthe Sarrazin a Adèle (Gallimard, 1992).

Se obsesiona por la limpieza. Barnizaba los cuadros con glicerina y los frotaba con un calcetín. Quería todos los días desinfectar todo y reclamaba ropa limpia varias veces al día.

La ausencia de su madre le hacía sufrir constantemente.

Para tener coraje, bebe cada vez más. Vive para beber. Apenas come, toma huevos crudos mezclados con ron.

A las dos semanas de irse su madre, su estado era ya deplorable, su cara muy roja e hinchada y con dolores terribles en todo el cuerpo.

Cambia de idea 20 veces al día en dos minutos. No trabaja nada.

En un instante la melancolía da paso a la alegría, la hostilidad sigue a la ternura. No tiene memoria. Estos cambios de humor son característicos de la dependencia al alcohol, igual que la amnesia de acontecimientos recientes.

En este momento Toulouse-Lautrec manifestaba todos los síntomas de una grave crisis: paranoia, obsesiones repetitivas, alteraciones de la personalidad, irresponsabilidad financiera, dejadez física. A la vez atormenta a la criada para que no le falte el ron, lo necesita para seguir viviendo.

Siempre en un estado de agitación extrema, sufría alucinaciones auditivas y visuales, palpitaciones, sudor excesivo, sofocaciones y temblores que iban hasta convulsiones (Gallimard, 1992).

Un día, su amigo Gauzi cuenta, que lavó el apartamento de su madre con queroseno. Tenía miedo a la noche y hacía venir todas las noches a un muchacho para mirar en todos los rincones del taller si había alguien escondido. No duerme y entra y sale toda la noche. Tiene problemas de sueño e irritabilidad (Gauzi, 1954).

Las presiones de los amigos de Henri sobre Adèle se intensificaron al ver cómo vivía o mejor dicho cómo sobrevivía.

En una carta dirigida a su familia, en enero de 1899, Henri les cuenta que por la salida inapropiada de su madre de París, sin decírselo ni avisarle, entra en una crisis nerviosa y quien le cuida día y noche es su primo Gabriel. Toulouse-Lautrec tenía 35 años (Gallimard, 1992).

A primeros de febrero, su madre contratará a un enfermero, pero Toulouse-Lautrec se lo lleva en sus salidas, los dos beben y Adèle lo despedirá el quince del mismo mes tras una carta en tono alarmante que recibe de la criada Berthe.

Finalmente en la segunda quincena de febrero de 1899, Henri se desmorona en plena calle.

Como la mayor parte de los miembros de su familia, la propia condesa también tenía miedo de que todo esto salpique su nombre o mejor dicho a su apellido y quizá por eso se alejó.

Entonces, la madre contactará con dos médicos que eran fieles amigos de su hijo, Henri Bourges y Gabriel Tapié de Céleyran, que no pudieron hacer gran cosa, porque Toulouse-Lautrec se las ingeniaba para evitarlos.

En un principio, su amigo comercial Joyant discute la oportunidad de un internamiento y habla de secuestro arbitrario, protegiéndolo y no pareciéndole bien que encierren a su amigo.

Al final se toma la decisión inevitable y a finales de febrero de 1899, un doctor y dos enfermeros llevaron a Toulouse-Lautrec totalmente borracho, delirando e inconsciente a los establecimientos principescos del Doctor Semelaigne en Neuilly, un sanatorio privado situado en el 16 de la avenida de Madrid y conocida como “Madrid”.

Tenía 35 años y muchos bebiendo.



**Fotografía de la clínica del Doctor Sémelaigne
16, avenue de Madrid, Neuilly, Francia.
Figura 159**

Desconocemos a qué tipo de tratamiento se le sometió pero en esa época en Francia fundamentalmente por influencia suiza se aplicaban tres métodos que solían ir unidos: aislamiento, cura de reposo y terapia moral que traducido a hoy serían sermones.

En esa época apenas había medicamentos para estas enfermedades y el único tratamiento era la reclusión en hospitales mentales, pero sólo para quien se lo podía pagar, que desde luego no eran muchos enfermos.

Esta clínica privada, eso sí, ofrecía una pensión lujosa para cincuenta pacientes a unos 2.000 francos al mes (Denvir, 1991).

La clínica había sido instalada en La Folie Saint-James; construida entre 1775 y 1780 por el arquitecto François Joseph Bélenguer para el barón Saint-Gemmes. El jardín estaba adornado por falsos templos griegos, pagodas chinas y grutas

románticas. Desde luego era un recurso para ricos que se lo podían costear. El doctor Pinel, suegro de Sémelaigne y uno de los primeros alienistas en introducir en Francia el tratamiento suave de las enfermedades mentales, convertiría este edificio en clínica en 1844.

Una vez ingresado, Henri pedirá a su criada Berthe que le visitaba a diario, una libra de buen café molido y una botella de ron (carta de abril de 1899 de Gallimard, 1992) y le dice que lo lleve en una maleta cerrada con llave y pregunte por él para hablarle y darle el ron. Igualmente solicitará la correspondencia que haya recibido en esos días.

A su madre, a finales de abril le dice el pintor: “Continúo tomándome mi mal con paciencia. El prisionero sigue ingresado y vive como una cárcel una cura de desintoxicación forzosa”, firmando “el prisionero”.

Joyant nos cuenta que tras cuatro o cinco días de régimen de „agua pura“ en la clínica, la mejora era sensible y una vez retomado el equilibrio, se pone a dibujar.

Muestra un equilibrio inestable puesto que, en el mismo establecimiento sanitario, de nuevo un enfado, venido de no se sabe dónde, lo agitó, lo puso nervioso y de nuevo vociferó. El guardia vino y logró calmarlo.

A las dos semanas ya pensaba que estaba curado, totalmente convencido y no quería más que salir de ese encierro, cuando había pasado simplemente una cura de desintoxicación.

Acerca del juicio de los médicos, Toulouse-Lautrec se burla amargamente: “Esa gente tiene la opinión de que tanto los enfermos como las enfermedades están hechos para ellos”.

Toulouse-Lautrec decide demostrarse a sí mismo que está curado y que ha recuperado su energía creativa. Estando ingresado Henri, en una de las visitas le pide a Joyant que le proporcione material para poder reanudar su trabajo, sus litografías, concretamente le pide una caja de acuarelas, pinceles, lápices, tinta hindú de calidad y papel. “Cuando haya realizado un número suficiente de dibujos, nadie podrá mantenerme aquí encerrado. Quiero salir de aquí. Nadie tiene derecho a encerrarme de esta manera.”

A la vez, Joyant le encargará una serie de ilustraciones sobre el circo, que Toulouse-Lautrec realizó de memoria, treinta y nueve dibujos con sus lápices de colores como único material y sobre todo con plumas de perdiz, sin óleos ni pinceles y todo a gran velocidad, en la habitación del sanatorio; son una serie de trabajos impresionantes, como una cincuentena de trabajos que recuerdan escenas del circo que había realizado unos diez años antes, óleos, acuarelas, pasteles y dibujos en negro y en color. Están realizados con gran precisión pero donde se trasluce un malestar debido quizá a su precario equilibrio psíquico (Julián, 1957).

Esta destreza que Toulouse-Lautrec demuestra dibujando de memoria y con los materiales que tiene a mano, impresionará a los médicos quienes afirman apiadados: “Ya no se aprecia ningún síntoma de delirium. Los signos de intoxicación han desaparecido exceptuando un pequeño temblor. Sin embargo debido a la amnesia, la inestabilidad de su carácter y la inconsistencia de su voluntad son absolutamente necesarias, la garantía de una asistencia médica continúa para el señor Toulouse-Lautrec. Así pasará a un estado de vigilancia continua pero fuera de la clínica”.

La certeza que le expresó a Joyant, “he comprado mi libertad con mis dibujos” estaba totalmente justificada.

Para Toulouse-Lautrec, el choque con el internamiento fue enorme, pero a la vez saludable, por un tiempo estuvo abstinerente.

La salida del sanatorio será demasiado precipitada. Estará en la clínica, de finales de febrero de 1899 al 17 de mayo del mismo año.

Recogemos de la obra de Maurice Joyant (1926), páginas 218 a 222, los certificados y las observaciones tomadas en aquel momento por los médicos que trataron a Toulouse-Lautrec:

31 de Marzo de 1899. Consultas de los médicos Ernest Dupré y Leglos

Los médicos citados, reunidos en consulta sobre M. Henri de Toulouse-Lautrec, han constatado los siguientes síntomas: M. Henri de Toulouse-Lautrec en el transcurso de una entrevista de más de una hora, se ha mostrado muy tranquilo y completamente diferente del estado en el que lo habíamos visto, durante las consultas anteriores.

No ha mostrado ningún signo de ansiedad emocional, ni de excitación ni de depresión intelectual. Además, un examen muy atento no nos ha permitido descubrir en él ninguna de las concepciones delirantes particulares relatadas en nuestro informe precedente.

El enfermo está perfectamente consciente de su situación actual y del medio en el que se encuentra, las circunstancias que le han acarreado y de la mejora en su estado. No se queda inactivo, se interesa por la vida exterior, lee periódicos y folletos y retoma sus ocupaciones artísticas.

Desde el punto de vista somático, ha mejorado notablemente en cuanto al apetito, a las digestiones, al sueño y a la nutrición en general.

Esta fuera de duda que esta mejora, todavía de fecha reciente, sólo puede ser mantenida y duradera si el convaleciente se mantiene en las mismas condiciones de higiene física y mental.

Por consiguiente, aconsejamos el mantenimiento de Monsieur Henri de Toulouse-Lautrec en el establecimiento donde ha recobrado la salud durante una duración aproximada de algunas semanas más. La fecha precisa y exacta no podría ser fijada más que bajo un nuevo examen constante y tras la apreciación del médico, el doctor Semelaigne.

Estas medidas son de una ejecución tan fácil que el convaleciente no se ha opuesto nunca a la idea de una prolongación de la estancia que soporta tranquilamente y a gusto, siendo dada la autorización por el doctor Semelaigne en los últimos tiempos de salidas preparatorias a la salida definitiva.

17 Mayo de 1899. Consulta de los Doctores Leglon y Semelaigne.

Los Doctores arriba reseñados, reunidos en consulta el 17 de Mayo bajo la petición de la Señora la condesa de Toulouse- Lautrec, al efecto de examinar a Monsieur Henri de Toulouse- Lautrec, su hijo, hacen las constataciones siguientes.

La mejora física y mental, ya constatada en la última consulta que tuvo lugar, el 31 de Marzo, se ha mantenido. Los síntomas delirantes, que hace algunos meses habían provocado el internamiento del enfermo y

que habían desaparecido durante la última consulta, no se han manifestado de nuevo.

Los signos de intoxicación alcohólica, salvo un ligero temblor, no son apreciables hoy. El estado general de la salud es satisfactorio: el enfermo continúa leyendo, pintando y trabajando. Se podría creer en una cura total de carácter definitivo y completo, si no se constatará un síntoma de primera importancia, revelado por el enfermo y por el médico que lo trata, y apreciable incluso por su entorno: son sus problemas de memoria (amnesia).

Sin embargo en virtud de su carácter y de la persistencia de una mejora general, se puede autorizar ahora la salida del enfermo.

Pero en razón de la amnesia, del cambio de carácter, y de la inconsistencia de la voluntad, es necesario asegurar a M. Henri de Toulouse- Lautrec, en su vida afuera, las condiciones materiales y morales de una vigilancia continua destinada a evitarle ocasiones de recaer en sus costumbres tóxicas y de prepararse de esta manera a una recaída más grave que los primeros accidentes.

Salió de la clínica hacia el 17 de mayo, dice Joyant (El 20 de mayo dice Pasteur- Valery- Radot).

El 19 de mayo acompañado por su primo y amigo Louis Pascal, marcha a Albi, para visitar a su familia pues ninguno de ellos le había visitado mientras había estado ingresado, sus padres tampoco. Después los dos amigos, Viaud y Henri, irán juntos a Le Crotoy, a Le Havre y a Taussat de vacaciones, volviendo a París en octubre de 1899.

Después de su internamiento, las bebidas alcohólicas estaban prohibidas para Henri Toulouse-Lautrec, pero en su ingreso, a pesar de haber recuperado la fuerza creadora perdió las ganas de vivir.

Pretende estar en una sobriedad ejemplar y acepta sin poner inconvenientes una vida disciplinada, tanto en la bebida, según las indicaciones, como en el gasto, lo que supone una absoluta novedad para él pero, según toda apariencia, comienza a beber tan pronto sale de la clínica en el café Weber y sobre todo en establecimientos para lesbianas, como en La Souris, donde pinta una de sus habituales, Lucy (Denvir, 1991) frecuentando asiduamente los bares de los marineros y pescadores.

No llega a llevar orden en su vida porque la recaída fue inmediata y sus padres, acusándole de ser irresponsable le racionan el dinero sin cesar.

Restricciones de orden práctico le serán impuestas a Henri por la propia familia. A través de un proceso negociado, Toulouse-Lautrec tendría acceso a dos cuentas corrientes administradas por un “hombre de ley”, por la persona que le acompañaba continuamente. En la primera cuenta, el intendente de la familia ingresaría una cantidad fija. La otra no contendría más que las sumas recibidas por Joyant, relativas al dinero de la venta de sus obras y el montante no sería conocido por su familia.

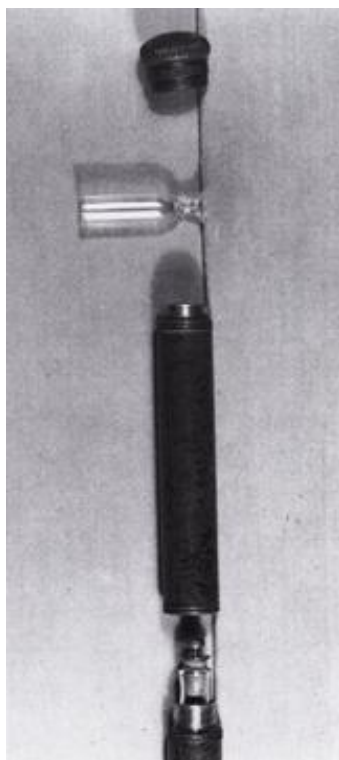
A esta estrategia no le faltaba astucia. Por un lado se le daba seguridad económica sin correr el riesgo de verle dilapidar la fortuna familiar en bebida y en prostitutas. Por otro, esto le animaría a trabajar, ya que la pintura le permitiría satisfacer las censurables culpas en las que se obstinaba.

A partir de ahora, día y noche le acompañará un amigo de la familia y pariente lejano de Burdeos, Paul Viaud (que no podía beber por su problema de estómago), con la misión de mantener a Toulouse-Lautrec alejado del alcohol por consejo médico, no dejándolo sólo por el miedo a las recaídas y para que también le impidiese hacer tonterías.

Viaud, era un primo lejano que pasaba una mala racha económica, después de haber especulado de manera poco juiciosa en la bolsa. Era grande de aspecto y tenía no sólo un porte distinguido sino una virtud inestimable: “problemas de estómago le prohibían todo alcohol”. Toulouse-Lautrec lo presentaba tanto como “un rico sin dinero” como “mi cornac”.

Sin embargo, en otros documentos se refleja que en repetidas ocasiones se presenta la situación contraria y es Toulouse-Lautrec quien ha de acompañar a su ebrio acompañante a casa. La cuestión es que Henri sigue bebiendo (Boehringer, 1968).

Por su parte Toulouse-Lautrec se hizo fabricar un bastón de paseo especial, un bastón hueco, con un puño apto para esconder un vaso y una pequeña botella de aguardiente de la cual bebía regularmente a espaldas de Viaud, contraviniendo la prohibición médica de beber alcohol, que hoy se encuentra en el Museo de Toulouse-Lautrec de Albi.



**Bastón de paseo de Toulouse-Lautrec
Museo Toulouse-Lautrec. Albi.**

Figura 160

Mientras Henri está interno en la clínica, en París el rumor se amplifica o, mejor dicho se envenena.

Joyant dará la información del ingreso a la prensa al principio del mes de marzo de 1899.

Las reacciones en ciertos medios de comunicación fueron de una increíble maldad, lo que se tradujo en un odio intenso al arte no conformista, tanto por Alejandro Hepp en el Periódico del 26 de marzo, como por Pelletier en el Echo de París.

Sus amigos saldrán en su defensa. De su lado, encontramos al famoso editorialista parisino Jules Clarétie.

Arséne Alexandre publica en Le Figaró un artículo más alentador: “He visto un loco lleno de sensatez, un alcohólico que no bebe, un hombre perdido que no tenía buena cara que tiene una vitalidad tan intensa, se decía desahuciado, tiene un fondo de fuerza este supuesto engendro, que los que le han visto en su ruina están asombrados de reencontrarlo así, repuesto”.

Hoy en pleno siglo XXI, sabemos mucho más sobre el funcionamiento del cerebro, afinamos más en el diagnóstico de las trastornos mentales, del comportamiento y de las dependencias, distinguimos entre consumo de sustancias y trastornos inducidos por sustancias (Lowry, 2007), evaluamos mejor los trastornos etc, pero así como somos capaces de aceptar y ponernos de acuerdo, utilizando criterios diagnósticos comunes, por ejemplo en la esquizofrenia, en el caso del alcohol, aunque se incluya en el capítulo de Trastornos relacionados con sustancias del DSM-IV-TR, así como en el CIE-10 y reconozcamos la tolerancia y adicción tanto física como psicológica, la visión en muchos casos, estratégicamente psiquiatrizante y organicista en cuanto al tratamiento, hace que tanto en los usuarios como en las familias como en la sociedad, no les llegue la visión global del problema una vez conseguida la abstinencia, sin posibilidad de interiorizar y trabajar el cambio en la forma de vivir, por prescindir la mayor parte de las veces de terapia tanto individual como grupal.

Así, sin verdaderos y completos tratamientos, el usuario y también la familia, con sentimiento de curación, porque ha sido aquel dado de alta de un hospital o centro sanitario, vuelven “a vivir y el bebedor a beber”, recae a la primera cuando en realidad eso no es un fracaso porque no se ha realizado un tratamiento. Sin embargo se vive frecuentemente como recaída.

Vemos pues que hay poca diferencia en relación al alcohol con los tiempos de Toulouse-Lautrec. Los pacientes alcohólicos siguen marginados y los profesionales especializados, entregados y comprometidos con ellos son vividos también como profesionales marginados muchas veces por sus propios compañeros de profesión y así somos tratados, como tales.

1.7.- El ocaso, año 1900

A partir de 1900, Henri parece letárgico, insensible y ya no le interesa nada porque cuando vuelve a beber, su salud se quebranta rápidamente.

Viaud se esforzó en que no bebiese, pero fue en vano. Henri bebía muchísimo. Decidió no ir a París y se quedaría con Viaud en Burdeos pero pronto encuentra la vida bohemia: realizará un croquis de „la Bella Elena“, en tonos rojos, violetas y sombras azules (Frey, 1996) de colores muy fuertes y pastosos, poco o nada virtuosos en comparación con otras obras.

En ese mismo verano, en Burdeos, Henri vio “Messalina”, una ópera del compositor Isidore de Lara, protagonizada como primera actriz Mademoiselle Ganne, cuya atractiva apariencia e intensa actividad sexual de Messalina le interesaba a Henri más que el tema o la música.

Con la ayuda de fotografías, completó una serie de seis cuadros de Messalina pintados en el invierno de 1900 a 1901, de los que el representado en la siguiente figura es considerado como el mejor.

Sería el último esfuerzo de Toulouse-Lautrec como artista donde los exagerados contrastes que producen las luces y las sombras en sus rostros ayudan a darle un aspecto amenazante.

Dado que Toulouse-Lautrec estaba a las puertas de la muerte, el hecho de haber decidido producir una serie de telas grandilocuentes en las que se describía a una mujer que había perecido por exceso de hedonismo sugiere algo relacionado con el remordimiento o quizá con el humor negro y la profunda capacidad de burlarse de sí mismo.



Mesalina, 1900.

Óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Los Angeles County Museum of Art.

Figura 161

El año 1900 será realmente malo. Visitará la Exposición Internacional de Carteles en una silla de ruedas. Sigue visitando Arcachon, Taussat, Burdeos y Malromé en el verano y en diciembre participará en la Exposición de Arte Moderno de Burdeos (Denvir, 1991).

Su obra póstuma proyectará una concentración de todo lo visto y lo vivido, con tres joyas de pinturas: “Miss Dolly del Star” (Figura 128), “Rat Mort” (Figura 242) y “La modista” (Figura 162).

La inspiración para “esta joya” última, procedió de sus amigos que intentaban retirarlo del alcohol. Así conoció la sombrerería de Renée Vert en Montmartre y el mundo artificial de la moda. Así, muestra a Louise Blouet, una de las empleadas de Renée con un moño de pelo rojo que poseía el tipo de belleza femenina preferido por Lautrec (Guetzner and Thomson, 2005). La pálida blusa y su cara están iluminadas por un rayo de sol que atraviesa la ventana de la tienda

penetrando en la penumbra interior de color verde. Los sombreros que las rodean, en las estanterías, están cubiertos de plumas negras.

En aquel tiempo y a esas horas del día los sombreros eran prendas elegantes pero también eran de rigor en los funerales. La descripción de la belleza femenina rodeada por objetos que denotan la muerte nos hace pensar que quizá esta obra pintada poco después de ser liberado Toulouse-Lautrec de su obligada cura de desintoxicación, estuviera destinada a ser considerada como el preludio de la muerte.



La sombrerera o La modiste, 1900

Óleo sobre tabla, 61 x 49,3 cm. Museo Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 162

Por otro lado, su madre le sigue regateando la pensión familiar, pretende reducírsela y Henri va a Malromé a discutir personalmente el asunto. Henri lo vive con verdadera obsesión. Allí se tranquiliza un poco, dibuja todos los días y empieza un gran cuadro de Viaud vestido de almirante del siglo XVIII (Bouret, 1968).



**Fotografía de Toulouse-Lautrec con su madre en el jardín del Château de Malromé en el verano de 1900.
Biblioteca Nacional de París.
Figura 163**

1.8.- Su adiós, año 1901

A su amigo Joyant le comenta que le duelen las pantorrillas, se le electrizan. “Hay algo roto en la mecánica humana” escribe Joyant.

La indiferencia de Toulouse-Lautrec a cualquier cosa se acentúa.

Su comportamiento sexual -esta gran preocupación de toda su vida- está profundamente modificado y este obseso no responde a ningún impulso de este tipo y no intenta nada.

El 2 de abril le dice Toulouse-Lautrec a Joyant: “No como, me alimento de nuez vómica; así Baco y Venus están partidos. Pinto y esculpo. Si me aburro escribo poesía” (Carta 605, del 2 de abril de 1901 de Gallimard, 1992). Añade que en este momento Toulouse-Lautrec no bebe nada, pero su carácter cambiante y hosco hace que trabaje sin descanso.



Una de las últimas fotografías de Henri en 1901, tomada dos semanas antes de su muerte en el Château de Malromé.

Figura 164

Es también en abril de 1901 cuando sufre en Burdeos un ataque y los médicos le prescriben limitar la bebida y su frecuencia con mujeres; se encuentra incapaz de andar. Esta abstinencia le deja alicaído, desanimado, triste y abatido.

Débil y flaco, sus amigos, inquietos por el estado de salud, escriben a Adèle para que le presione a su hijo y éste vaya a Malromé.

A finales de abril de 1901 Henri empeora, delgado y con andar inseguro, tiene otro ataque de parálisis y a continuación vuelve a París (el 15 de abril hasta el 15 de julio) para arreglar asuntos pendientes, donde estará unos tres meses con una fiebre de trabajo desbordante, como poner orden en su estudio, hacer el último arreglo a los cuadros, poner el monograma, firmar algunas telas que le quedaban por firmar, las que él considera dignas, retirar otras y terminar cuadros que había dejado inacabados.

Quizá Toulouse-Lautrec presiente la proximidad de la muerte, su fin próximo (Felbinger, 2000).

Se diría que tiene la sensación de que no va a volver, es como una despedida (Bouret, 1968).

“Es el corazón encogido que vemos tras nueve meses de ausencia, escribía Joyant, enflaquecido, debilitado, comiendo a duras penas, pero siempre lúcido y todavía lleno de elocuencia, de momento” (Joyant, 1926).

Uno de sus consuelos, de sus pocas alegrías, era que algunos de sus cuadros puestos a la venta en el Hotel Drouot habían tenido precios razonables. “A la toilette” pasó la barrera de los 4.000 francos. Acaso este hecho (presentimiento de muerte) le llevará a ordenar y a clasificar los lienzos que se amontonaban en su taller y a firmar los que no estaban firmados.

El 15 de julio de 1901 deja su taller, abandona París con Viaud y se desplazan a Arcachon y al pueblo costero de Taussat, en el sur de Francia donde vivía su amigo Louis Fabre y donde una hemorragia cerebral le provoca una paraplejía, siendo esta estancia muy breve.

A mediados de agosto se hunde de nuevo, sufre un nuevo ataque de parálisis.

Viaud envía un telegrama a la condesa que viene muy pronto y le acompaña a Malromé el 20 de agosto. Estaba abatido y desolado. Incapaz de salir, está casi sordo y tiene crisis de delirium. Le prohíben pintar.

Sin embargo, aun tardaría casi un mes, medio inconsciente en la cama, esperando la muerte, mientras las uvas de sus tierras maduraban al sol y cristalizaban los odios de un mundo que no podía perdonarle el haber descrito tan lúcidamente la vanidad y la podredumbre de tantas cosas (Bouret, 1968).

A partir de esa fecha, su madre no se separará de él, ni de día ni de noche. Hacía un calor insoportable y Henri llamaba continuamente a su madre.

Su padre acude avisado, precedido de Gab y de los dos hermanos Pascal.

Se le atribuyen numerosas palabras y agudezas últimas, que se convierten en frases lapidarias y mitos de su vida y que al parecer forman parte de la leyenda, como la siguiente:

Se cuenta que cuando su padre llega de París, Toulouse-Lautrec lo recibe con estas palabras: “Sabía bien que no os perderías la mercadería” (Denvir, 1991) mientras, el conde intenta apartar las moscas del rostro de su hijo con la ayuda de un tirachinas elástico, Henri levanta los ojos hacia él, murmurando: “Así pues, siempre seréis gilipollas” y murió.

Lautrec, seguramente no acusó ningún sufrimiento, se quedó hundido en el coma, cesó de hablar los últimos días y murió después de una larga agonía.

Sin haber cumplido los 36 años, murió Toulouse-Lautrec el 9 de septiembre a 1901 a las dos y cuarto de la madrugada en el Château de Malromé, localidad de Saint-André-du-Bois de Francia (Gallimard, 1992).



**Fotografía finca Château de Malromé. Agosto 2011.
Figura 165**



Le Comte et la Comtesse ALPHONSE DE TOULOUSE LAUTREC MONFA ;

La Comtesse R. DE TOULOUSE LAUTREC MONFA, douairière, Madame TAPIÉ DE CELEYRAN ;

Le Comte et la Comtesse CHARLES DE TOULOUSE LAUTREC MONFA, Le Comte et la Comtesse ODON DE TOULOUSE LAUTREC MONFA, Monsieur et Madame A. TAPIÉ DE CELEYRAN ;

Le Comte RAYMOND DE TOULOUSE LAUTREC MONFA, Mademoiselle ODETTE DE TOULOUSE LAUTREC MONFA, fille de la Charité, Monsieur ROBERT DE TOULOUSE LAUTREC MONFA, Monsieur et Madame RAOUL TAPIÉ DE CELEYRAN et leurs enfants, Le Docteur TAPIÉ DE CELEYRAN, Monsieur et Madame ODON TAPIÉ DE CELEYRAN, Monsieur et Madame EMMANUEL TAPIÉ DE CELEYRAN et leur fille, Mademoiselle GENEVIÈVE BEATRIX, GERMAIN et MARIE TAPIÉ DE CELEYRAN, Messieurs OLIVIER et ALEXIS TAPIÉ DE CELEYRAN ;

Le Vicomte et la Vicomtesse DE GUALY DE St-ROME et leur famille, Madame PASCAL et ses enfants, Le Baron et la Baronne DE RIVIÈRES et leurs enfants, Madame Thérèse DE RIVIÈRES, dame du Sacré-Coeur, Monsieur et Madame GUSTAVE ALIBERT et leurs enfants, Monsieur et Madame JULES LAROMIGUIÈRE et leurs enfants ;

Ont l'honneur de vous faire part de la perte douloureuse qu'ils viennent d'éprouver en la personne de

Monsieur Henri-Marie-Raymond de TOULOUSE LAUTREC MONFA,

leur Fils, Petit-Fils, Neveu, Cousin, Germain et Cousin, décédé au CHATEAU DE MALROMÉ, le 9 Septembre 1901, dans sa trente-septième année, muni des Sacrements de l'Église.

Priez pour Lui !

CHATEAU DE MALROMÉ, par St-Macaire (Gironde).

Fotografía esquila defunción de Henri de Toulouse-Lautrec,
9 septiembre 1901.
Château du Bosc.
Figura 166

Los testigos fueron Joseph Pascal y su primo Gabriel Tapié de Céleyran (Certificado de defunción, Ayuntamiento de Saint-André-du-Bois, 9 de septiembre de 1901, nº 8).

Resulta curioso que presumiendo Joyant de gran amigo no le acompañe en esos momentos en que se sabía y se veía venir el desenlace. Este es otro de los detalles y momentos que hacen pensar en Joyant como un amigo con interés comercial.

Poco después llovía con una fuerte tormenta, como la noche de su nacimiento. Dos meses y medio más tarde, hubiese cumplido 37 años.

Henri de Toulouse-Lautrec fue enterrado en el cementerio de Saint-André-du-Bois, cerca del castillo de Malromé, por insistencia del padre, pero temiendo que su tumba fuese abandonada, profanada o destruido el cementerio, unos años más tarde, la condesa Adèle, manda a Gabriel Tapié de Celéryran desenterrarlo y hará trasladar sus restos al cementerio de Verdélais, célebre lugar de peregrinación en la Gironda francesa, donde hoy descansan.

Sin duda la enfermedad hereditaria había causado la muerte prematura de Henri pero había sido agravada a la vez por el alcoholismo y por la sífilis.

Su muerte también suscitó diversos comentarios en diferentes medios de comunicación que reactiva la controversia de 1899 cuando ingresó en la clínica:

El Pelletier expresa en el Echo de París una opinión partida: “Entre los pintores de nuestro tiempo, Toulouse-Lautrec dejará el recuerdo de un talento extraño e inmoral, el de un impedido, viendo la fealdad en todas las cosas, exageraba pintando los defectos, las perversiones y las realidades de la vida”.

Jules Roques en el Correo Francés tenía la misma opinión: “El talento que sería absurdo negar en Toulouse-Lautrec era un talento inmoral cuya influencia perniciosa es lamentable”.

De todos ellos, un artículo fue excepción: El 10 de septiembre el Journal de París publica una necrológica particularmente sutil de Toulouse-Lautrec: “La riqueza de sus orígenes le había puesto al abrigo de todas las dificultades de la vida y el ocio lo dedicó a la observación del mundo.



**Fotografía de su tumba en el cementerio de Verdélais. Agosto 2011.
Figura 167**

Lo que vivió no fue muy halagüeño para un final del siglo, del que fue el auténtico pintor. Buscaba la realidad, despreciando las ficciones y quimeras que falseaban las ideas y destrozaban las mentes.

Pone la realidad patas arriba en el nombre de la verdad. No busca encontrar lo que no encuentra, se contenta con mirar y contrariamente a otros, no vive lo que parece ser, sino lo que es” (Denvir, 1991).

Setenta años más tarde, Federico Fellini le rindió homenaje de otra manera: “He tenido el sentimiento de que Toulouse-Lautrec era mi hermano y mi amigo porque había adivinado, antes del invento de los hermanos Lumier, las concordancias y las esquematizaciones. Sin duda también a causa de la atracción que siente por los seres desheredados y despreciables, a los que la gente como él llamaban viciosos. Es muy difícil saber qué le inspiró a lo largo de su carrera pero sé que no he mirado jamás con indiferencia un cuadro, un cartel o una litografía de Toulouse-Lautrec y que su recuerdo no me ha abandonado” (Denvir, 1991).

Cuando desaparece el hombre, las obras del pintor aun sufrirán el desprecio de los museos de París a los que su madre quiso donar las obras que tenía en propiedad, y que serán rechazadas, no siendo hasta 1922 cuando se abre su Museo en Albi.

VIII.- PSICOPATOLOGÍA DE TOULOUSE-LAUTREC

Necesitamos pocas palabras para expresar lo
esencial; Necesitamos todas las palabras para
hacerlo real.

Paul Éluard (1895-1952)

1.- Psicopatología de Toulouse-Lautrec

Diferentes autores lo consideran un caso clínico, como algo peyorativo, pero desde nuestra óptica, es un caso clínico en cuanto a la enfermedad, por entonces desconocida, la picnodisostosis (Vergara, 2008).

Fue un dependiente alcohólico acompañado por el discurrir de una parálisis general progresiva (PGP), respondiendo hoy según la clasificación del DSM-IV-TR a un trastorno por dependencia de alcohol y según el CIE 10, al código F1x2, igualmente síndrome de dependencia aderezado con demencia infecciosa sistémica, donde se mezclaba el deterioro progresivo de la carrera alcohólica, a signos neurológicos de la PGP. Pero, vayamos por partes.

Analizando y estudiando la tesis del doctor Pierre Devoisins, presentada en la Facultad de Medicina de Montpellier el 27 de marzo de 1958 para obtener el grado de Doctor en Medicina y que procede de los trabajos de los doctores Séjournet, Lamy, Dubarry y Gastón Lévy, insiste en ello, como hemos visto anteriormente.

Plantea que en Lautrec no se dio un retraso en el crecimiento sino una detención definitiva; las roturas no eran continuación de un ligero traumatismo y además Devoisins pudo estudiar el virilismo precoz demostrado por Lautrec.

Sabemos que desde el punto de vista intelectual, Toulouse- Lautrec estaba por encima de la media y que había realizado normalmente sus estudios secundarios hasta el bachillerato. Su educación no había dejado nada que desear.

Su “santa madre” le había dado ejemplos y lecciones de conducta pero se puede afirmar, que si en su infancia los observó, después se libraría de ellos.

Su padre, el conde Alphonse de Toulouse-Lautrec, era un hombre de una distinción perfecta pero la originalidad era el corolario de una inteligencia indiscutible. Los halcones, el tiro al arco, la frecuencia apasionada de funámbulos y acróbatas; llevaba ropas singulares y disfraces, eran signos conocidos en él.

Sabemos que todo esto ha sido dicho y justamente afirmado, que sus invalideces hicieron de él un sufridor que se liberaba y se enfurecía en sus palabras y en sus actitudes. Nos hace recordar el sufrimiento de Frida Kahlo (Herrera, 2003).

Agresivo voluntariamente y por otra parte muy espiritual, así mismo dotado igualmente para la caricatura verbal que para la caricatura gráfica, sus palabras mordaces y sin piedad eran legendarias; a menudo escatológico, se afanaba por escandalizar al mundo donde había nacido y también al medio mundo que lo había adoptado y sin embargo, ese mundo, poco quisquilloso con su vocabulario, estaba horrorizado y escandalizado con sus palabras (Barrucand y Barrucand, 1971).

Su propio sarcasmo libera a los demás, pero sólo en parte, pues no logra desterrar del todo la compasión que produce verlo y quizá sea ésta la que más le hará sufrir a lo largo de su vida.

Esclavo de su sensibilidad y de su sensualidad, las dos completamente exacerbadas, era empujado, por naturaleza a rebuscar sin freno sensaciones refinadas o excesivas.

Sensaciones gustativas que le hacían fabricar e inventar platos abusivamente sazonados, algunas veces corrosivos. Se enorgullecía de sus invenciones culinarias y quiso autentificar su talento pidiéndole a Vuillard su efigie en el ejercicio de sus funciones de cocinero, realizándole un retrato de cuerpo entero.

Su amor a las bebidas fuertes, que era en su origen una especie de glotonería, mejor de laminería, lo llevó a un alcoholismo irreversible. Había nacido insaciable.

Sensaciones olfativas: “Los efluvios y olores de las mujeres eran para él un estimulante energético”: Rebuscaba la compañía de mujeres pelirrojas.

Otras veces “un par de medias de mujer que caían, Toulouse- Lautrec se acercaba para recogerlas, hacía una bola y respiraba con los ojos cerrados” (¿esboza un cierto fetichismo?)

Igualmente se acercaba normalmente a los caballos y respiraba voluptuosamente el olor sobre el brillo del pelaje del animal (Natanson, 1992).

Sensaciones táctiles: Se sumerge con pasión en las formas femeninas y escribe Natanson: “Se podía ver desaparecer completamente en lo más profundo del pecho de una mujer para ronronear allí a placer, para rodearse el cuello con los dos pechos enormes como de una bufanda viva se tratara” (Devoisins, 1985).

Según Natanson (1992), “aspiraba voluptuosamente las carnes ajadas, con los ojos cerrados buscaba el recuerdo de su esplendor, saboreando la fuerza que conservan, el olor intenso, sobre todo el de las más delgadas”.

Por otro lado la pubertad precoz que daría a Toulouse-Lautrec esa macrogenitosomía de la que estaba tan orgulloso, es el primer punto en que insiste el autor de la tesis, como punto que condicionará la psicopatología del pintor.

Sabemos que Toulouse-Lautrec presentaba una macrogenitosomía que permitía “a ese cuerpo de niño, que había parado de crecer, humillar a todos los machos”. (Fotografía de Toulouse-Lautrec en la playa de Crotoy en 1899, pág. 156 de Renard, 2009).

“Todas las perversiones amorosas le interesaban, eran su felicidad”.

Joyant ha escrito “fue una especie de paradoja que aquel que vivió realmente en los prostíbulos no hiciera ninguna obra de erotismo o sadismo” (Joyant, 1926).

Por el contrario, Toulouse-Lautrec, dibujaba a menudo y en todas las épocas de su vida, croquis totalmente eróticos que son seguidos de adjetivos como “licenciosos” en el catálogo general de sus obras.

Incluso algunos son reproducidos a pesar de su sorprendente verdad, en la obra de Delteil. Muchos otros duermen en colecciones secretas privadas. Y tenemos las mejores razones para pensar que muchas de sus obras fueron destruidas bien por él o por su familia, por ser poco conformes a las reglas de urbanidad habituales.

Aunque la caricatura pueda ser a veces considerada como una de las formas atenuadas, se puede admitir, en efecto, que Toulouse-Lautrec no introdujo ningún sadismo en su obra, en el sentido “patológico” de la palabra.

Su fealdad aparecerá en los dibujos realizados por sus amigos o en sus propias caricaturas. En una de ellas, realizada por su amigo Leandro, la cabeza tiene un

tamaño tres cuartas partes del resto, sobre un cuerpo encogido y contrahecho que se asoma por el cuello de la camisa.

El sufrimiento de su fealdad le acompañará siempre. Odia la compasión hueca y la simple amabilidad, por lo que huye de la sociedad de su ambiente de origen. Cree encontrar en la población con menor cultura y educación un sentimiento sencillo y respetuoso de los demás, pero se confunde, se equivoca y se atormenta y sufre (Schaub, 1935).

¡La gente de una sensibilidad exquisita sufre mucho a causa de su fealdad!

Hacía un alarde de sus invalideces en la vida corriente y también en sus obras.

Exageraba voluntariamente su pequeña talla y un afecto profundo le unía a su primo Gabriel Tapié de Celéran; era feliz de yuxtaponer su metro 52 centímetros, al metro 80 del doctor, acentuando incluso esta diferencia en los cuadros donde figuraban uno al lado del otro.

Toulouse-Lautrec era desde el punto de vista psicológico, un original loco, que sobrepasaba en algunas ocasiones el límite de lo normal. Grasset lo habría clasificado quizá ente los medio locos.

Así pues, el cuadro de la evolución del estado mental de Toulouse-Lautrec, fuera de toda afectación visceral notable, sobre todo hepática, podría hacernos pensar en una demencia alcohólica.

Estas parálisis generales tóxicas son a menudo verdaderas P.G.P. y se trata en realidad de alcohólicos que tienen en realidad una Parálisis General Progresiva.

Además, tenemos la certeza de que Toulouse- Lautrec había contraído la sífilis mientras estaba en París.

“Perseguía, se ha escrito, el amor sin razón y al revés y el ideal entre las más vulgares realidades”.

“Podía (Lepelletier, citado por Joyant en 1926) mostrar la lista amorosa de “mil seres” pero esos nombres figuraban igualmente en los registros de la policía.

Los riesgos en estas condiciones eran demasiado grandes para que Toulouse-Lautrec no fuese contaminado.

Fue cuidado y tratado por su amigo, el doctor Bourges, en casa del cual vivió durante algún tiempo, pero dejó demasiado pronto su tratamiento a causa de su negligencia y no quiso someterse a una vigilancia regular.

Por otra parte, nos podemos preguntar cual hubiese sido el efecto de una terapéutica cuya eficacia era, a finales del siglo XIX, bastante descorazonadora sobre un enfermo porque no se conocían los antibióticos y que por otra parte, comprometía por su manera de vivir y por sus excesos, las posibilidades de resistencia vital que hubiesen sido necesarias para su curación.

El azar de nuestras búsquedas nos ha hecho descubrir uno de los elementos probables de esta terapéutica:

Sobre uno de los croquis ejecutados en 1898 y representando a su amigo Maurice Guibert, Toulouse-Lautrec ha trazado la inscripción siguiente: “No confundir Guibert con Gubert (jarabe!)”.

Hay ahí algo más que una coincidencia porque además, Lautrec debía tener buenas razones para conocer bien cada uno de los dos nombres.

Sabemos igualmente que Toulouse- Lautrec siguió un tratamiento electroterapéutico y una strininoterapia, bastante benigna. Tratamiento válido para problemas debidos al etilismo o a la sífilis entonces.

Pero todo el mundo pensaba y A. Alexandre lo escribió el 30 de Marzo de 1899, que la salud de Toulouse-Lautrec se agravaba. Sus problemas de elocución y su farfalleo se acentuaban y parece que habían aparecido, confirmadas, tendencias bastante netas hacia el exhibicionismo.

Las numerosas fotos, sobre las cuales se ha hecho representar completamente desnudo, no son tanto la forma de un masoquismo que le empujaba a exponer sus desgracias físicas, como ya lo hemos visto, como la necesidad mórbida de hacer gala de su macrogenitosomía.

En otra foto, su cara risueña confirma el placer que había tenido al hacerse fotografiar, en cuclillas sobre una playa del océano, en posición de defecación, sobre tres ángulos diferentes, demostrando todavía su macrogenitosomía en esta triple ocasión.

Ciertamente, Lautrec ha testimoniado toda su vida una libertad sin freno y un deseo sistemático al escándalo que le llenaba de alegría (De Felicitas, 2000).

Pero es un punto que puede orientar con más precisión un diagnóstico diferencial. Sabemos que en el curso de la Parálisis General Progresiva aparecen episodios agudos bajo la forma de ictus, pero las parálisis que resultan de ello regresan rápidamente y sin dejar huella, sin un debilitamiento del estado psicológico. Esta forma marca incluso algunas veces, el diagnóstico.

Es exactamente el cuadro clínico que nos ofrece Toulouse- Lautrec. Presentó en efecto un ictus durante el verano de 1901 del que se repuso, la hemiplejía desapareció rápidamente.

Encuentra todavía fuerzas para pintar y su cuadro “Un examen à la Faculté de Médecine” fue el último reflejo de un genio que se apagaba.

Si se considera la maestría de la que hace gala en este cuadro y el poco tiempo que transcurrió entre el momento en el que lo pintó y el momento en el que murió, se puede admitir que Toulouse no tuvo tiempo para realizar la última etapa de su Parálisis General Progresiva (PGP), la que está marcada por la decadencia total y la desintegración de su personalidad como nos indica Pierre Devoisins (1985).

Seguramente entró en coma y ya no salió, pero alrededor de su muerte como alrededor de su vida sigue existiendo el mito.

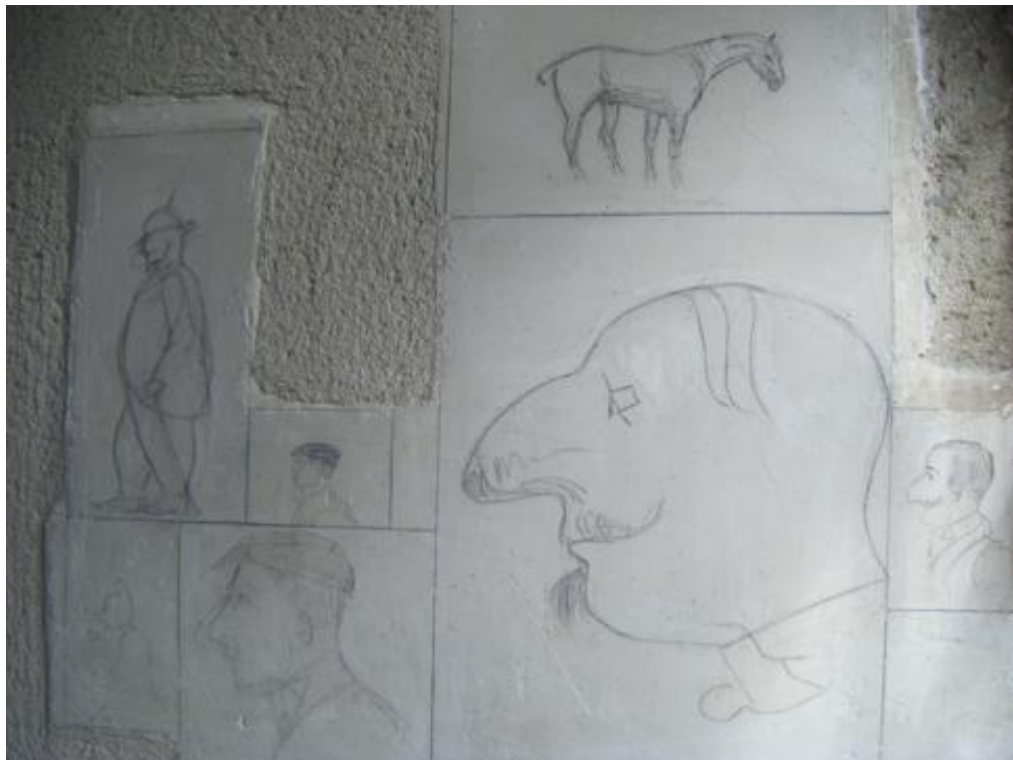
IX.- LA OBRA DE TOULOUSE-LAUTREC

Sin preocupación, sin sospechas.
Tus ojos se entregan a lo que ven: son vistos porque
ellos miran.

Paul Éluard (1895-1952)

Aunque quizá sea más conocido por sus carteles, no nos cansaremos de admirar los dibujos y pinturas de todas sus épocas (Devynck, 1990b).

Para materializar sus impresiones ante lo que veía, Lautrec siempre llevaba un cuaderno de apuntes y un lápiz o un carboncillo. Pero en casa dibujaba por las paredes de las escaleras, paredes enyesadas de la parte baja y otros lugares, donde no estaba la habitación recubierta de tapices como ocurría en la primera planta del château du Bosc y tal como refleja la fotografía siguiente:



Fotografía pared con dibujos en Château du Bosc. Agosto 2011.

Figura 168

En su taller, a partir de las ideas y motivos que reunía a diario, se dedicaba a elaborar unos dibujos trabajados a conciencia, una parte de los cuales convertiría más tarde en pinturas al óleo (Beckett, 1995).

También experimentaba con la utilización simultánea de diferentes materiales como por ejemplo óleo y carboncillo u óleo diluido, dando un resultado mezcla de dibujo y pintura, característico de su estilo.

1.-Nuevas técnicas, nuevas artes y nuevos estilos

En torno a los años finales del siglo XVIII y principios del XIX se descubrieron y explotaron dos recursos técnicos que llevarían a cambios radicales en el terreno de la ilustración. Apareció la xilografía a testa y la litografía.

Los trabajos litográficos, generalizados ya hacia 1825, se dibujaban con tinta grasa sobre la pulida superficie de bloques de una piedra caliza adecuada. Mojada la piedra, los trazos dibujados quedaban secos precisamente por su carácter graso, que repelía la humedad. Al entintar luego la superficie trabajada, la tinta sólo se depositaba en las zonas secas, ósea, en las dibujadas, mientras el resto de la superficie caliza, al estar mojada repelía el entintado.

Sobre la cara dibujada de la piedra entintada y puesta en el carro de una prensa litográfica, se depositaba un papel y accionando la manivela de la prensa se obtenía una prueba litográfica. Seguido se podían conseguir tantas como fuera conveniente (Barnicoat, 1995).

Por la facilidad del proceso y su bajo coste económico, este procedimiento se generalizó.

Paralelamente a su obra pictórica, Toulouse-Lautrec desarrolló una abundante producción litográfica que simultaneó con colaboraciones como ilustrador en varias revistas de la época, como *Le Figaro Illustré*, *Le Rire* y *L'Escarmouche*, además de otros trabajos editoriales. Dibujó carteles para cabarets, productos comerciales y libros, así como programas teatrales, invitaciones y menús.

Toulouse-Lautrec fue uno de los grandes cartelistas de la década de 1890, un periodo considerado como la primera y posiblemente más grandiosa era del cartelismo publicitario (Fernandez-Layos, D'Huart, Fontbona, Thomson y Trenc, 2005).

Pero a diferencia del cartel contemporáneo, más convencional, Lautrec acentuó la estilización de la imagen y utilizó tintas más planas que nunca.

También adaptó al cartel “el punteado”, técnica que proporcionaba a las superficies elegidas una textura moteada de aspecto aterciopelado.

Toulouse-Lautrec como cartelista trabajaba por encargo, compitiendo con otros artistas y sometiéndose a las decisiones y prejuicios de otras personas. La función del cartel era efímera dentro de una economía de masas en constante evolución y sujeto a todo tipo de interpretaciones al margen de las puramente comerciales al ser considerado una forma de arte público. El cartel es una herramienta publicitaria y para tener impacto en el mercado debe ser sorprendente, reconocible y memorable (Beeke, Weill y Devynck, 2001).

Sin embargo los carteles de Toulouse-Lautrec son más ricos, sugieren, no sólo representan, obligando al espectador a participar.

El primer cartel se lo encarga el empresario teatral Charles Zidler en 1891 dueño de la célebre sala de baile Moulin Rouge para anunciar la presencia en la sala de La Goulue. Al aceptar aquella oferta, Toulouse-Lautrec hizo su primera incursión en el cartelismo, con la realización de “Moulin Rouge. La Goulue, 1900” (Figura 169).

La propuesta además le cambió su vida, ya que le ofreció la oportunidad de competir con el famoso y consagrado cartelista Chéret (1836-1932) a quien se le había encargado un cartel para la inauguración del M. Rouge. Aunque no puede decirse que Lautrec fuese un innovador, ya que debía mucho a la influencia de Gauguin y a los colores, contrastes y contornos de la estampa japonesa, trabajó con un talento que no tenía precedentes (Catalogo Imatges secretes, 2009c).

Le permitió experimentar la cromolitografía y realizó un cartel que por su abundante empleo de brillantes colores, su fuerza, su simplicidad y su gracia en la composición fue considerada como una revelación para todos los que lo vieron, destacando en las paredes y carteleras de París sobre todos los demás. Después de la edición de aquel cartel, impreso en azul, amarillo, rojo y negro a partir de un dibujo al carbón y gracias al uso de tres grandes piedras litográficas, Toulouse-Lautrec se convirtió en el cartelista más solicitado (Beeke, Weill y Devynck, 2001).

En esos años Lautrec era cliente asiduo de la imprenta parisina Chaix y Verneau y también de Ancourt y Stern. Dibuja directamente sobre la piedra, sin realizar estudios previos. Su trazo es tan rápido y seguro, y su capacidad de fijarse en lo esencial es tan patente que logra obras extraordinarias.

No se sabe cómo aprendió la técnica aunque quizá se la enseñaron sus amigos grabadores como Bonnard o Ibels entre otros pero con Lautrec el cartel es una verdadera obra maestra.

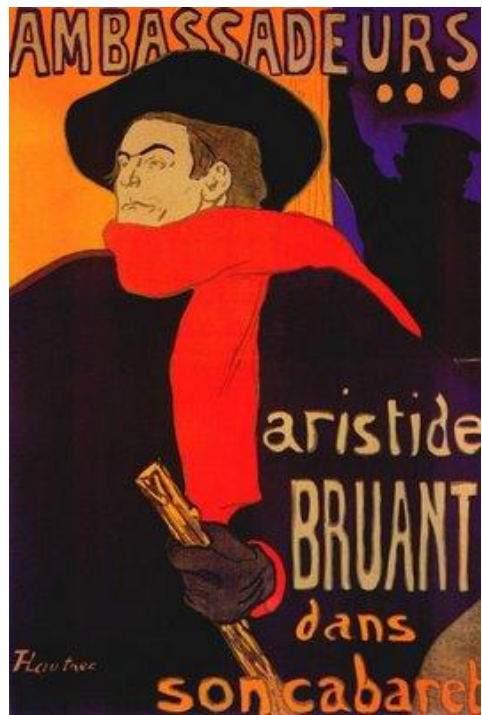
Carteles como “Moulin Rouge: La Goulue”, “Ambassadeurs: Aristide Bruant” y “Divan Japonais” son magníficos carteles que han dejado huella, destacando entre los mejores (Devynck, 2001).



“Moulin Rouge. La Goulue. 1891.

Musée d’Ixelles, Bruselas.

Figura 169



**“Ambassadeurs, Aristide Bruant, 1892.
Musée d’Ixelles, Bruselas.
Figura 170**



**“Divan Japonais”. 1893.
Musée d’Ixelles, Bruselas.
Figura 171**

Pese a que sólo diseñó treinta y tres carteles diferentes en calidad y estilo, la mayoría entre 1891 y 1896, fueron muy acogidos por la población, ejerciendo una influencia notable por introducir medios de expresión innovadores y muy variados (Devynck, 2001).

Los mejores carteles de Toulouse-Lautrec adaptaban de manera eficaz la línea y el color a los rasgos esenciales de la publicidad, el impacto y la memoria con una peculiar estilización en las imágenes (Wittrock, 1985).

Son los siguientes:



«Los carteles de Toulouse-Lautrec (1)»

Figura 172



«Los carteles de Toulouse-Lautrec (2)»
Figura 173

Moulin Rouge: La Goulue, 1891.

Litografía en cuatro colores, 191 x 117 cm.

Adhémar 1, Wittrock P 1, Adriani 1.

Le pendu (El ahorcado), 1891/92.

Litografía en tres colores, 80 x 60 cm.

Adhémar 4, Wittrock P 2, Adriani 2.

Reine de Joie, 1892.

Litografía en cuatro colores, 136 x 93 cm.

Adhémar 5, Wittrock P 3, Adriani 5.

Jardin de París: Jane Avril, 1893.

Litografía en cuatro colores, 124 x 91,5 cm.

Adhémar 12, Wittrock P 6, Adriani 11.

Ambassadeurs: Aristide Bruant, 1892.

Litografía en seis colores, 141 x 98 cm.

Adhémar 6, Wittrock P 4, Adriani 3.

Eldorado: Aristide Bruant, 1892.

Litografía en seis colores, 141 x 98 cm.

Adhémar 7, Wittrock P 5, Adriani 4.

Aristide Bruant dans son cabaret, 1893.

Litografía en cuatro colores, 133,5 x 96,5 cm.

Adhémar 15, Wittrock P 9, Adriani 12.

Aristide Buant au Mirliton, 1893

Litografía en dos colores, 81 x 55 cm.

Adhémar 71, Wittrock P 10, Adriani 57.

Cadieux, 1893.

Litografía en cuatro colores, 124,5 x 89,5 cm.

Adhémar 13, Wittrock P 7, Adriani 15.

Pied de l'Echafaud, 1893.

Litografía en cinco colores, 82,5 x 59 cm.

Adhémar 14, Wittrock P 8, Adriani 14.

Divan Japonais, 1893.

Litografía en cuatro colores, 81 x 61 cm.

Adhémar 11, Wittrock P 11, Adriani 8.

Confetti, 1894.

Litografía en tres colores, 57 x 39 cm.

Adhémar 9, Wittrock P 13, Adriani 101.

Iris and American Bar-The Chap Book, 1895.

Litografía en cuatro colores, 41 x 62 cm.

Adhémar 189, Wittrock P 18, Adriani 139.

Troupe de Mademoiselle Eglantine, 1896.

Litografía en tres colores, 62 x 80 cm.

Adhémar 198, Wittrock P 21, Adriani 162.

Le photographe P. Sescou, 1896.

Litografía en cuatro colores, 61 x 80 cm.

Adhémar 69, Wittrock P 22, Adriani 60.

Babylone d'Allemagne, 1894.

Litografía en cuatro colores, 120 x 83 cm.

Adhémar 68, Wittrock P 12, Adriani 58.

L'Artisan Moderne, 1894.

Litografía en cuatro colores, 90 x 64 cm.

Adhémar 70, Wittrock P 24, Adriani 59.

May Belfort, 1895.

Litografía en cuatro colores, 80 x 60 cm.

Adhémar 116, Wittrock P 14, Adriani 126.

Napoleón, 1895.

Litografía en cinco colores, 59 x 46 cm.

Adhémar 150, Wittrock P 140, Adriani 135.

May Milton, 1895.

Litografía en cinco colores, 79,5 x 61 cm.

Adhémar 149, Wittrock P 17, Adriani 134.

Le Tocsin (La campana de alarma), 1895.

Litografía en azul, 56 x 43 cm.

Adhémar 147, Wittrock P 19, Adriani 143.

La passagère du 54, 1896

Litografía en seis colores, 59 x 39,7 cm.

Adhémar 188, Wittrock P 20, Adriani 137.

La Revue Blanche, 1895.

Litografía en dos colores, 125,5 x 91 cm.

Adhémar 115, Wittrock P 16, Adriani 130.

L'Aube, 1896.

Litografía en dos colores, 61 x 80 cm.

Adhémar 220, Wittrock P 23, Adriani 184.

Cycle Michael, 1896.

Litografía en blanco y negro, 81,5 x 121 cm.

Adhémar 184, Wittrock P 25, Adriani 188.

La Chaîne Simpson, 1896.

Litografía en cuatro colores, 83 x 120 cm.

Adhémar 187, Wittrock P 26, Adriani 189.

La Vache Enragée, 1896.

Litografía en cuatro colores, 79 x 57,5 cm.

Adhémar 197, Wittrock P 27, Adriani 165.

The Ault & Wiborg Co., 1896.

Grabado en cinc, cinco colores, 32 x 25 cm.

Adhémar 199, Wittrock P 28, Adriani 196.

Jane Avril, 1899.

Litografía en cuatro colores, 56 x 34 cm.

Adhémar 323, Wittrock P 29, Adriani 354.

La Gitane, 1899.

Litografía en cuatro colores, 91 x 63,5 cm.

Adhémar 366, Wittrock P 30, Adriani 355.

2.-Pintura, dibujo, litografías, carteles y otras en Henri de Toulouse-Lautrec

Un pintor es ante todo el fruto de su época.

Otra cosa muy distinta es la relación entre personalidad del artista y el contenido de su obra (Guimón, 2002).

Pero aún así, hay que proceder con cautela.

Las imágenes pictóricas se articulan en nuestro pintor, como textos visuales que ofrecen una visión estática de los diferentes temas que presentan, son producidas mediante técnicas manuales muy variadas y se caracterizan por gozar de un valor artístico privilegiado.

Son también un fenómeno de comunicación y de significación que podrían ser analizados como tales. Los documentos visuales revelan valiosa información: el aspecto de las personas, sus hábitos de comportamiento y, en la mayoría de los casos, la intención de contar algo, resaltando de alguna forma lo que se quiere comunicar (Gonzalez Martin, 1995).

La imagen artística es la forma simbólica de las ideas dentro de la comunicación visual, de la misma manera que el lenguaje verbal conforma la representación de los objetos dentro de la comunicación verbal (Agustín, 2004; 2010).

Desde el punto de vista cuantitativo, la obra de Toulouse-Lautrec, igual que su motivación, es digna de consideración.

A su muerte en 1901, dejaba 737 óleos, 275 acuarelas, 368 grabados o carteles, 5.084 dibujos, esculturas, cerámicas y una vidriera, sin contar numerosos trabajos que se han perdido o destruido como hemos señalado anteriormente.

Es una obra admirable, donde sus cuadros y litografías parecen despedir luz, donde sus sentimientos se convierten en nuestros ojos, haciéndose bellas, absolutamente bellas todas las creaciones artísticas de Toulouse-Lautrec. Toulouse-Lautrec es la obsesión por la belleza.

La amplitud de la producción, realizada en menos de quince años (de los que sólo una centena de dibujos y una veintena de cuadros datan de su infancia o del principio de su adolescencia) es tanto más notable que la correspondiente a los periodos donde el artista atraviesa las dolorosas afecciones psíquicas (Guetzner and Thomson, 2005).

Toulouse-Lautrec, en su obra, va a transgredir los límites impuestos por la tradición en cuatro aspectos: Sus desnudos se inscriben en el presente, evitando tiempos míticos y gloriosos; los individuos son gentes corrientes y no héroes o dioses; sus actitudes carecen de la grandiosidad “artificiosa” de la nobleza, formando escenas corrientes, e incluso la semidesnudez, en su obra, acentúa la sensación de desnudamiento y, por último, las escenas se desarrollan en espacios que nada tiene que ver de épicos y legendarios.

En la obra de Toulouse-Lautrec la manera revolucionaria de tratar los colores, el movimiento y la perspectiva es muy poco frecuente hasta entonces. Toulouse-Lautrec mostraba interés por las figuras en movimiento que las captaba directamente de la naturaleza, de la vida. Siempre mostró interés por el movimiento y el color. Como no puede montar a caballo, pinta caballos desde todos los ángulos imaginables.

Sólo existían para él las figuras humanas, el paisaje es un complemento. Lo que es original es la evidente antipatía por el paisaje, mientras que por el retrato tuvo desde el principio verdadera pasión.

Los trabajos de Toulouse-Lautrec son comparables a los exteriores de Monet (1832-1883) o a los interiores de Courbet (1819-1877) y de Degas. Esos retratos dirigen la atención a los sentimientos que irradian, son con frecuencia sentimiento de tristeza o desengaño que pasarán a constituir un leit-motiv en la vida de Toulouse-Lautrec.

Estaba fascinado por la apariencia física de las personas, las particularidades o características de su silueta, la cabeza, los signos externos de su personalidad, y tenía una gran capacidad para captar y luego plasmar la psicología y los sentimientos de los personajes. Una postura o una característica física especial de un personaje reflejaban su individualidad tanto como su rostro.

Durante toda su vida, se interesó ante todo por el retrato. Lo que buscaba es la prolongación de la pintura en la realidad de la vida, busca el efecto vibrante de las tonalidades del color, la nerviosidad de la pincelada, para dar testimonio de una vitalidad imposible de reprimir, vitalidad que ante su ojo todo lo purifica.

Con el tiempo, el elemento, mujer, comienza a sustituir lentamente al motivo del caballo en el universo pictórico de Toulouse-Lautrec y se mueve indeciso entre las distintas escenas, oscila entre la paleta oscura de los pintores académicos y el color pulverizado de los impresionistas (ODEJ, 1966).

El arte, para él, era una interpretación de la realidad, no una reproducción directa de lo existente. El encuadre de las obras muchas veces era fragmentado, a partir de dibujos que hacía en sus incursiones nocturnas. Presentaba una perspectiva muy marcada, desde abajo, pues su estatura y sus problemas físicos le obligaban a trabajar sentado en la mayoría de las ocasiones. Acentuaba el carácter casual del encuadre, haciendo que los personajes quedasen cortados por la cabeza de una manera inconcebible para el arte de la época. Para Toulouse-Lautrec los japoneses eran sus hermanos de talla.

En 1883 conoce la pintura de Cézanne y en 1889 la de Degas, de los que ya hemos hablado de su entusiasmo y que le influyeron notablemente (Beckett, 1995).

Utilizaba simultáneamente diferentes materiales como óleo y carboncillo. La utilización escasa de materiales de dibujo, consiguiendo con ellos una gran plasticidad es una de las características más representativas de la técnica de Toulouse-Lautrec. Superficie plana y movimiento se representan en Toulouse-Lautrec con colores aplicados en una capa fina que deja traslucir el fondo. A veces usa luz artificial produciendo un efecto especial en las figuras.

Usaba el pincel como si fuera un lápiz. Utilizaba óleo disuelto, se aplicaba más fácilmente, sin presión y se secaba enseguida. El resultado era una mezcla de dibujo y pintura, característica inconfundible de su estilo que le daba a las pinturas una vitalidad inigualable.

El año 1891 será el año del que partirá la fama de Toulouse-Lautrec, que saldrá primero de sus propios amigos para volverse luego fama mundial.

Aproximadamente en 1894 perfecciona la técnica litográfica, consolidándose Toulouse-Lautrec como el cartelista más innovador de París (Fernandez-Layos, D'Huart, Fontbona y Trenc, 2005). En cuanto a varias de sus pinturas del final de su vida, los colores son estridentes y los sombreados vigorosos intercalando cuadros con un tratamiento más compacto y reposado de los colores. Realiza encuadres más cercanos, con menos personajes; efectos de la luz delicados y disposición sutil de elementos. En sus últimos cuadros desaparece el toque irónico y se pierde el carácter espontáneo.

En el último cuadro (“Un examen en la Facultad de Medicina”) evidencia un nuevo estilo: reducción del colorido, más oscuro y aplicación más gruesa de la pintura. La técnica es perfecta, pero detrás de sus obras hay soledad, tristeza, amargura, silencio, siempre un sentimiento negativo y profundo.

Puede afirmarse con todo derecho que Toulouse-Lautrec se ve reflejado a sí mismo en el ambiente licencioso; en la miseria que arrastran los actores de esta tragicomedia reconociendo su propia flaqueza. El papel que asume es el de observador, el de cómplice, pero también el de testigo.

Muchas de las obras maestras que hoy cuelgan en los museos le sirvieron de estudios previos y de bocetos para sus litografías y carteles.

2.1.-Firmas y monogramas de nuestro pintor

Encontramos firmas, Henri de Toulouse, Monfa, Lautrec y las iniciales HL y HTL muy especialmente en obras de 1873 a 1881.

En 1880 marcaba los óleos como T-L (Vigué, 2007).

Desde 1882, como respuesta a la decisión de su padre de desheredarlo, Henri firmará sus retratos con el nombre de HTL Monfa o TLMonfa, y no Montfa como indica la partida de nacimiento, adoptando una vez el seudónimo de Lost para realizar una caricatura de sí mismo sentado sobre su orinal.

Lautrec, las iniciales HL y HTL en obras de 1882 a 1901.

La alusión al participio pasado inglés “lost” (perdido) es evidente y revela mejor que nada los sentimientos que debió tener en esos momentos Henri, tras ser desheredado. Sería el primero de una serie de pseudónimos que adoptará a lo largo de los años siguientes.

De 1880 a 1884 firmará T.L. En 1885 firma TLautrec.

En 1886 comienza a utilizar el seudónimo Tréclau (inversión de Lautrec) o incluso Tréclo alternativamente sobre las obras. Durante un año al menos, firmará así todas sus obras. También como refleja la figura 180.

A partir de 1888, firma sus obras HTLautrec, Lautrec o simplemente HTL o T-Lruter, (Frey, 1996).

En 1899 firma T-Lautrec y así seguirá firmando en 1890.

La década de 1890 será más frecuente la marca de la figura 183.

Es curiosa una firma del pintor en el cartel “L, Artisan Moderne” de 1894 que se encuentra en el Museo Toulouse-Lautrec de Albi, ya que recoge su marca dentro de la silueta de un elefante rellena en negro. El monograma, algunas veces está en un elefante, en un ratón o en un gato a partir de 1890 (Brasas, 2007).

Firma de Toulouse-Lautrec (Montá), que figura en el cuadro *En el Buzo*, 1878, óleo sobre tela, 47 x 58 cm, Colección Adèle de Toulouse-Lautrec.

Figura 174

Firma del pintor que figura en el cuadro *En el interior de St. G.*, 1880, óleo sobre cartón, 21,8 x 12,8 cm, Museo Toulouse-Lautrec, Añi.

Figura 175

Firma del pintor (T. Montá), que figura en la obra *Callejones. Una carretada*, 1882, óleo sobre tela, 49,7 x 60,9 cm, Musée Toulouse-Lautrec, Añi.

Figura 176

Marca del pintor que figura en el cuadro *Buzo de mujer de perfil*, óleo sobre tela, 50 x 35 cm, Colección Babel, Zurich.

Figura 177

Firma del pintor, que figura en la obra *Sesameo Helado*, 1885, óleo sobre tela, 54 x 45 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.

Figura 178

Marca del pintor que aparece en el cuadro *Arriero y sus vacas*, 1886, óleo sobre papel, 56 x 45 cm, Museo Toulouse-Lautrec, Añi.

Figura 179

Firma del artista, que figura en el cuadro *La condesa Adèle de Toulouse-Lautrec en el salón del castillo de Malmaison*, 1887, óleo sobre tela, 59 x 54 cm, Musée Toulouse-Lautrec, Añi.

Figura 180

Firma del pintor que aparece en el cuadro *El Círculo Fermado*, 1888, óleo sobre tela, 100,3 x 161,7 cm, Art Institute, Chicago. Colección Joseph W. Weinstock.

Figura 181



Firma del pintor, que figura en el cuadro *En el Museo de la Galería*, 1889, óleo sobre tela, 88,5 x 101,3 cm, Art Institute, Chicago, Mi. and Mrs. Lewis Larned Coburn Memorial Collection.

Figura 182



Firma del pintor en el cuadro *Forme et couleur* (1890), óleo sobre cartón, 42 x 57 cm, Colección particular.

Figura 183



Marca del pintor en el cuadro *En el Nouveau Cirque* (1891), acuarela, 117 x 85,75 cm, The Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, John D. McIlhenny Foundation.

Figura 184



Firma del artista en el cartel *Revue de Jolie* (1892), litografía, 136 x 91 cm.

Figura 185



Marca del pintor en el cartel *Jardin de Paris*, *Jane Avril* (1893), litografía, 130 x 95 cm.

Figura 186



Marca del pintor en el cartel *L'Artisan Moderne*, 1894, litografía, 90 x 63,5 cm, Musée Toulouse-Lautrec, AIN.

Figura 187



Firma del pintor en el cuadro *Oscar Wilde* (1895), óleo sobre cartón, 58,5 x 48 cm, Lester Collection, Beverly Hills, California.

Figura 188



Firma y marca del pintor en la obra *Lastral* (1896), óleo sobre cartón, 30 x 39 cm, Musée d'Orsay, París.

Figura 189



Firma del pintor en la obra *Majeur des robes-
châlonne et corsé* (1897), óleo sobre tela,
103 x 85 cm, Musée des Augustins, Toulouse.

Figura 190



Marca del pintor en el trabajo *El papel Abri* (1898),
óleo sobre cartón, 85 x 63 cm, Colección privada.

Figura 191




Marca del pintor en *El jacier* (1899), litografía,
51,3 x 36 cm, San Diego Museum of Art,
San Diego, Donación Fundación Baldwin M. Baldwin.

Figura 192



Marca del pintor en *La Gilone* (1900), litografía,
109,5 x 84 cm, Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 193



Firma del pintor en el cuadro *Examen en la Facultad
de Medicina de la Universidad de París* (1901), óleo
sobre tela, 65 x 81 cm, Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Figura 194

2.2.- ¿Pintor maldito?

Como nos cuenta Joyant, algunos autores de países anglosajones con un tufo de viejo puritanismo, han intentado explicar a Lautrec como pintor maldito, como un “homo duplex”, casi demoníaco, poseído por lo malévolos, una clase de competidor de Santa Teresa.

Para otros autores Lautrec es un “visionario de la realidad” pero no un visionario de pesadilla en un sentido satánico: es un ser de miras amplias, simples y directas emanadas de la Naturaleza. Toulouse-Lautrec está más cerca de Giotto que de Rops (Joyant, 1926).

Toulouse-Lautrec es todo lo contrario de un pintor maldito.

Tuvo una vida triste, desgraciada y amarga, pero sus cuadros no son demoníacos ni macabros, ni es una obra misteriosa y simbolista, no es un arte oscuro. Tampoco buscaba la fama a cualquier precio, estaba protegido por su clase y económicamente, por su familia.

Pasó, como espíritu inquieto, por aquellos lugares donde el mundo elegante y de vida alegre solía, de vez en cuando reunirse, como eran los teatros, cabarets, hipódromos, ferias y burdeles.

Como escribe Tristan Bernard en su introducción al catálogo de la Exposition des Arts Decoratifs en 1931, “la vida de la gente era el sustento de su mirada”. “Sólo el alcohol y la enfermedad quebraron aquel cuerpo deformado a temprana edad.

La gloria póstuma, no tardará en llegar a aquel de quien Thadée Natanson escribió que “durante toda su vida, su verdadera nobleza consistió en satisfacerse a sí mismo, lo cual no es poco, antes que en alcanzar el éxito”.

Queremos resaltar que en general, el influjo inmediato de Toulouse-Lautrec como pintor ha sido escaso, mucho menor que el de Cézanne, Degas, o Van Gogh, todos ellos pintores contemporáneos. Quizá porque seguimos viviendo y aceptando como enfermedad un trastorno de personalidad y nos resistimos a aceptar la enfermedad en un enfermo alcohólico (Millon y Davis, 2001).

Hoy, sigue estando peor visto ser bebedor, ser bebedor empedernido, que estar loco.

Henri luchará toda su vida por el reconocimiento de su talento de pintor y de litógrafo y ya, al final de su vida, sus cuadros serán valorados y cotizados económicamente aunque esto fue muy tarde, pasando frecuentemente problemas económicos pues no llegaba con la pensión familiar (Beckett, 1995).

Se reconoció su grandeza, aunque sus cuadros no fueron entendidos por el público, ni en general por la crítica.

No obstante su biografía es tan magnética, conmovedora y seductora como su obra. Cuando un “grande”, cuando “un artista grande” que durante muchos años ha vivido con temor de no ser comprendido, desaparece, entonces la crítica reconoce su grandeza, su valor, la verdadera magnitud de su obra, literaria, pictórica o del género que sea, y empieza entonces el mito del artista maldito moderno que encarnará por ejemplo Van Gogh (Vallejo-Nágera, 1979).

Toulouse-Lautrec destaca por su individualismo, no por malditismo. Simplemente fue un entusiasta de la vida.

Pero a Toulouse-Lautrec aún no se le ha perdonado el estilo de vida de libertad que defendió, plasmó y llevó.

3.- Influencias en Toulouse-Lautrec recibidas por otras personas y por otros estilos

Pese a que estuvo relacionado con casi todos los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de París durante la década de los 90, hace poco que se ha estudiado de manera satisfactoria la «modernidad» y el lugar propio atribuido a Toulouse-Lautrec en la evolución histórica de la pintura de vanguardia de fines del S/ XIX.

En parte, ello se ha debido a que el arte de Toulouse-Lautrec no es moderno en el sentido tradicional del término.

El suyo es sencillamente un brillante arte de fusión más que un arte de fisión que rompe los patrones y pautas establecidas hasta entonces.

Sin embargo, el mundo que Toulouse-Lautrec frecuentaba casi exclusivamente, el de los bares, cafés, teatros, bailarinas y dependientas, había sido el campo predilecto de una parte de los impresionistas, los primeros en abordar el tema de los “bajos fondos”.

Su relación con los impresionistas fue muy complicada, a pesar de una cierta simplificación en los años 1880, cuando había sufrido directamente la influencia de Manet, de Pissarro y seguramente de Degas.

3.1.- Influencia de sus familiares

Entre los familiares más cercanos que contribuyeron a ilusionarle en la profesión que Henri había elegido, los más importantes fueron:

El conde Raymond (1812-1871), abuelo de Henri, que según cuentan era un dibujante perfecto.

Charles, su tío paterno, era aficionado a dibujar y se hizo experto. Realizó retratos de su sobrino que le adulaba. Le estimuló a dibujar desde su niñez. Durante toda su vida, Henri le tuvo al corriente de sus actividades artísticas.

El conde Alphonse, padre de Henri, también se interesó vivamente por el arte: dibujante, pintor y, en ocasiones, escultor, no dudaría en presentarle a su hijo a sus numerosos amigos artistas.

Estos encuentros jugarían un papel decisivo para el niño que más tarde descubrirá las delicias de la vida bohemia (Denvir, 1991).

3.2.- Principales pintores que influyeron en su obra

Destacamos fundamentalmente, además de sus tres maestros antes citados, Princeteau, Bonnat y Cormon, como influencia indiscutible, la obra y la técnica de Forain, Manet y Degas, así como el arte japonés.

3.2.1.- Jean Luis Forain

Nace en Reims el 23 de octubre de 1852-fallece el 11 de julio de 1931.

Henri también admiraba los cuadros e ilustraciones de Jean Luis Forain.

Amigo de su padre, es la persona que más le impresionó del círculo de amigos de su padre. Tenía una forma de hablar sarcástica y la implacable ironía de su obra gráfica se acompañaba de una aguda observación tan atractiva como su ferocidad por la vida contemporánea. Atacaba la mediocridad y la hipocresía de la pequeña burguesía. Su acritud era muy conocida tanto en el terreno personal como en el artístico. Odiaba en particular a los judíos.

El conde Alphonse era un apasionado de su obra y ayudó al pintor frecuentemente en el plano financiero, como Henri lo haría más tarde.

Buscó el humor en todos sus conceptos, y sus caricaturas son muchas veces satíricas, conectando con su predecesor Honoré Daumier. Esto nos recuerda a lo que más tarde desarrollaría Henri, con su aguda observación de la vida y de los lugares que frecuentaba, sobre todo la vida en Montmartre. Es considerado un precursor de Toulouse-Lautrec (Uberquoi, 2008).

Henri Toulouse-Lautrec acabó a lo largo de su vida por librarse de la influencia artística de Forain (que tanto le marcó entre 1887 y 1889) pero no se separó jamás del retrato de su padre realizado por el artista, del que Maurice Joyant dijo que “era una admiración que los años no pudieron apagar”. Toulouse-Lautrec lo tuvo siempre a la vista, a pesar de los frecuentes cambios de domicilio y de taller y lo citaba como el típico buen dibujo.

Forain expuso en las cuatro muestras impresionistas y en su enfoque y temática también acusaba una fuerte influencia de Degas. Sin embargo, sus interiores de cafés, prostíbulos, camerinos de artistas, casas de alterne y calles de París no eran tan desapasionadamente distantes como los de Degas y estaban concebidos de manera más vulgar; se le estimaba por su aguda exploración de la variedad y por plasmar como nadie hasta entonces, la corrupción de la vida nocturna de París (Gassiot-Talabot, 1971).

La influencia que ha tenido Forain sobre Toulouse-Lautrec se observa por primera vez en el grupo de obras que produjo en relación con el cabaret Le Mirliton, propiedad de Aristide Bruart.

Al no existir frontera entre los pasteles o pinturas que exhibía y sus obras de ilustración, Forain quizás fue un modelo para Toulouse-Lautrec en cuanto a la tendencia a borrar eventualmente la distancia entre arte e ilustración periodística (Denvir, 1991).

3.2.2.- Edouard Manet

Nace en París el 23 de enero de 1832 y fallece el 30 de abril de 1883.

Fue un pintor francés que se destacó por ser uno de los iniciadores del impresionismo, y por haber sido muy discutido (Pool, 1993).

De familia acomodada e influyente, su padre ejercía como juez de primera instancia en la región del Sena, mientras su madre era ahijada del rey de Suecia.

Fue un personaje muy complejo que se movía como pez en el agua en los cafés y era un “flameur” habitual. En resumen, un auténtico parisiense.

En estos dos rasgos se aproximaban sus vidas, la de Manet y la de Toulouse-Lautrec, eran ricos y habituales en reunirse con sus amigos respectivos.

En 1863, Manet con 31 años “era un hombre elegante y seductor, de cabello dorado, una sedosa barba a la moda, penetrantes ojos hundidos y movimientos alertas y nerviosos. Ancho de espaldas, de cintura delgada, impecablemente

vestido, con pantalones ajustados, guantes de ante color limón, sombrero de copa y zapatos chic, sin cordones ni botones y con un bastón ligero, se movía con un sugerente contoneo” (Gassiot-Talabot, 1971).

Cortés y encantador, las mujeres le adoraban, e incluso los hombres se quedaban boquiabiertos cuando aparecida en algún lugar. Manet y Toulouse-Lautrec tenían en común una misma pasión por el mundo de las mujeres.

Manet era ocurrente y malicioso pero nunca se mostraba huraño ni desagradable. Quería ser rebelde y ser adorado a la vez.

Durante más de 10 años, hasta la muerte de su padre, Manet llevó una doble vida: como hijo casadero del juez, como soltero y a la vez con su nueva familia, esposa e hijo (que su padre no aceptaba).

De alguna manera, 30 años más tarde, Henri llevaría vida de artista acomodado con una pensión familiar y por otro lado la vida de burdeles y amigas que su familia no aprobaba.

Manet era un ardiente republicano a pesar de sus orígenes, mientras que Toulouse-Lautrec nunca se pronunció ni tomó posiciones ante la política ni ante diferentes hechos derivados de la política.

En el plano artístico, tanto Manet como el poeta Baudelaire (1827-1867) notaron profundamente los cambios experimentados en las calles de París y sintieron una gran fascinación por los mendigos y traperos que hurgaban en los desperdicios de esa ciudad medieval que desaparecía rápidamente, llamada París (Baudelaire, 2007). Henri se sentiría atraído por los bajos mundos de esa misma ciudad, reflejando en distintas pinturas la vida de las mujeres de los burdeles.

Manet inició una tertulia todas las tardes en los cafés Guerbois (actualmente en la Avda. Clichy) y luego en La Nouvelle-Athènes donde un grupo de intelectuales y de jóvenes artistas se agrupaban en torno a él, a quien veían como al líder de un nuevo movimiento. Entre ellos se encontraba: Zola, Bracquemond, el fotógrafo Nadar, Cézanne, Sisley, Pissarro, Renoir, Degas etc.

Era un pintor extraño y ecléctico. Según algunos de sus amigos, aquellas veladas y reuniones eran para él un sucedáneo o sustituto de lo que realmente

ansiaba, que eran aplausos, premios, galardones y reconocimiento público. Durante toda su vida lo único que buscó fue el éxito dentro de la respetabilidad, pero el éxito.

La pintura de Manet parecía provocadora con el “Olimpia” (Daniel, 1996). La obra de Toulouse-Lautrec no es para nada provocadora, el camino estaba ya abierto.

Manet tendía, sin embargo, a hacerles a sus personajes un retrato mucho más favorecedor, mientras que Toulouse-Lautrec pasaba a veces de la indiferencia a mostrarse casi cruel con algunos de los personajes que dibujó o pintó.

Sus afinidades son todavía más evidentes si se examinan los pasteles que Manet produjo al final de su vida, cuando por el avance de la enfermedad, por el proceso de la sífilis, le prohibieron el esfuerzo físico que representaba la pintura al óleo (Roe, 2008).

El retrato de Irma Brunner (1880) y el de Méry Laurent titulado “El otoño” del que existe una versión en pastel en una colección privada parisina, influyeron visiblemente en Toulouse-Lautrec, que los vio probablemente en la retrospectiva de Manet en la Exposición de la Escuela de Bellas Artes en 1884: “la distribución simplificada de la gama de colores y la utilización dramática y dura del perfil, participan del mismo espíritu” (Coronado e Hijón, 1998).

Toulouse-Lautrec admiraba, en particular, los dos cuadros de prostitutas de Manet: “Olympia” pintada en 1863, presentada al Salón en 1865, donde naturalmente fue rechazada y que tampoco fue vendida en la retrospectiva del pintor el año siguiente a su muerte. Sin embargo, fue una obra que entusiasmó a los pintores más jóvenes, pues suponía una observación directa de la vida contemporánea y “Nana” de 1876 (Bornay, 1986).

También los retratos de Manet influyeron en el autorretrato de Henri de 1880.

En “Misia Natanson tocando el piano” de Toulouse-Lautrec, es una composición basada casi exactamente en el retrato realizado por Manet de su mujer tocando el piano, que poseía Joyant el amigo de Toulouse-Lautrec, que ahora está en el Museo d’Orsay y que seguramente Henri conocía bien.

Toulouse-Lautrec y Manet eran apasionados del teatro y de las carreras de caballos. Los dos situaban y reflejaban de forma precisa la personalidad y el rasgo social de sus modelos, como se ve en el “Zola” (1857) y el “Retrato de Théodore Duret” (1868) de Manet; o en el “Máxime Delthomas en el baile de la Ópera” (1896) y “Maurice Joyant” (1900) de Lautrec.

En el plano técnico, la influencia de Manet se confirma en la precisión del trazo de los primeros retratos de Toulouse-Lautrec como el del joven Routy, trabajador del Bosc que utilizó como modelo y pintado en 1882, donde la suavidad de la pincelada y los negros expresivos comportan, por otro lado, fuertes reminiscencias de Franz Hals y donde también representa la campiña de fondo, tema escaso y sólo de las primerísimas etapas del pintor.

La influencia de Pissarro y la de Manet están patentes en el retrato que Toulouse-Lautrec le hizo a su madre en 1887 y persistieron bajo una forma más diluida en la sucesión de casi todas sus obras: contrarrestaban su tendencia a grandes simplificaciones formales y en la utilización espectacular de los colores, tendencia derivada fundamentalmente de su trabajo gráfico y que corría el riesgo de invadir su pintura.

Es 1887 el año que Henri proclama la ruptura decisiva con el lenguaje de los impresionistas (Solana, 1991).

Toulouse-Lautrec se desprendió completamente de la influencia de Manet en la representación de la figura humana, pero conserva la misma técnica de pincel para la pintura de fondo de obras, como por ejemplo en el “Señor Boileau en el café” de 1893 y “La modista” de 1900 (Daniel, 1996).

Durante toda su vida, Henri no falló jamás al respeto que le profesaba a Manet, demostrándolo de un modo desgarrador, hacia los años 1890, visitando regularmente a una actriz envejecida, sola y enferma, que había posado para la “Olimpia” de Manet como modelo y a quien Toulouse-Lautrec en sus visitas le llevaba flores y la describía como “más célebre que el Presidente de la República” (Denvir, 1991).

3.2.3.- Hilarie-Germain-Edgar de Gas, más conocido como Edgar Degas

Nace en París el 19 de julio de 1834 y fallece en París el 27 de septiembre de 1917.

Refinado y culto, de tez oscura, nariz aguileña y ojos emotivos y semi entornados. Era de origen italiano e hijo de un prospero banquero napolitano. Su madre era criolla. Cuando ésta murió, Degas tenía 13 años.

Llevó una vida extraña y solitaria, desarrollando una personalidad fantasiosa. Creía que un pintor no podía tener una vida personal. Nunca se casó y pasó los últimos años de su vida prácticamente ciego, vagando sin sentido por las calles de París (Roe, 2008). Era poco sociable y lo reflejaba en su pintura, amarga, profundamente melancólica y desengañada.

Treinta años más que Toulouse-Lautrec, y casi ciego se replegaba en su aislamiento cada vez más grande, en el tiempo que Henri le conoció.

De todos los artistas de su generación, era Degas al que más admiraba Toulouse-Lautrec. Jamás había tenido tanto afecto y respeto por un artista vivo como por Degas, pero a decir verdad esto no era recíproco.

Degas no se siente muy atraído por Toulouse-Lautrec, en quien ve sin duda un discípulo incompetente, mientras que Toulouse-Lautrec quería ser querido y tratado como “hijo espiritual”.

De hecho, en los primeros años de 1890, Henri realizó obras que son simples imitaciones, sobre todo de Degas, obras que representan más que una clase de homenaje (Esteban, 2008).

Pero jamás Henri le caerá bien a Degas. Las formas exuberantes y sobre todo no conformistas de Toulouse-Lautrec no eran de su gusto.

Toda su vida, Toulouse-Lautrec buscará en vano una aprobación de los maestros que él admiraba y que no tuvo jamás (Bonnat, Forain, Degas). Repetía la misma búsqueda de aprobación, asentimiento y beneplácito que buscó siempre en su padre. Eran sus modelos en la vida, pero no fue aceptado (Noguer, 1973).

En 1892, realizará Degas su primera exposición personal, con una serie de monotipos semi abstractos, con colores realzados que representan paisajes misteriosos (Gassiot-Talabot, 1971). En esa época, comienza a manifestarse el deterioro de la vista, hasta quedarse ciego.

Degas ignoraba la admiración que le tenía Toulouse-Lautrec pero a veces su respuesta era el desprecio cuando no la indiferencia.

Degas con 28 años frecuentaba los cafés y bares de Pigalle, y también se había desilusionado con el Salón. Estos dos detalles serán compartidos, con los años, por Henri. Además compartirán el predominio de la línea sobre el color, y la utilización de encuadres en algunos casos similares, que a los dos los acercan a la fotografía.

Inició estudios de Derecho, pero su pasión era la pintura, ante todo era un colorista nato. Le ponían nervioso los pases convencionales y se sentía atraído por lo real: “La sonrisa es característica de la persona, es importante hacerle sonreír”.

Sus manierismos eran mucho más estudiados y resultaba más exageradamente parisense que Manet, de estilo mucho más sencillo (Jiménez, López y Arroyo, 2008).

Degás veía en la charla una especie de comercio (pensaba que a través de la disputa verbal, de los excesos de violencia verbal muchas veces, uno subía en el plano social, y por tanto en la cotización de su obra) mientras Manet, su gran amigo, sentía una debilidad especial por los parlamentos interminables, por las reuniones con otros artistas, sin medida de tiempo pero sin necesidad de imponer. Era, en general, más querido y admirado.

Degas, aunque le encantaba la vida de la calle, era básicamente una persona tímida y solitaria. Su taller era un “lugar sagrado” y solía trabajar en la mayor intimidad; a nadie le estaba permitida la entrada y menos aún para verlo trabajar. Le molestaba el parloteo vacío y banal sobre arte. Trabajaba en su taller de la mañana a la noche: “Lo que yo hago es el resultado de la reflexión y el estudio de los antiguos maestros. Yo no sé nada de eso que llaman inspiración, espontaneidad, temperamento” (Jimenez, López y Arroyo, 2008). Así definía su trabajo.

Nunca parecía estar completamente a gusto con las mujeres. Decía siempre que no tenía ningún deseo de casarse.

Tenía auténtica fascinación por la escena, adoraba los vestidos y a la vez era un acertado observador de la psique humana. En su opinión, un retratista debía intuir de su modelo muchas más cosas de lo que era capaz de retratar.

Los primeros cuadros de teatro de Toulouse-Lautrec son las vistas inventadas de bailarinas danzando que hizo a mediados de los 80, imitando obras de Degas.

Toulouse-Lautrec no trataba de aprender entre bastidores ni conocer los pasos exactos que utilizaban las bailarinas en la ópera. Tampoco le atraían de manera particular las pausas durante los espectáculos, esos momentos de cansancio, desmoronamiento o relajación espontánea que le gustaba captar a Degas. El punto de observación preferido de Toulouse-Lautrec era generalmente desde los primeros asientos o desde el palco junto al escenario, lugares desde donde podía observar el desarrollo de la obra y que no le impedía su visión.

Toulouse-Lautrec tuvo acceso a la obra de Degas principalmente en las galerías de Paul Duran-Ruel y de Boussod y Valadon. Los dos fueron los principales marchantes de cuadros de los pintores impresionistas desde el principio, por ser pintura que transmitía, acercando el arte a los que no les importa o les resultaba indiferente, intentando interesar a los aficionados por el conjunto de la obra del artista y no sólo por lo mejor que había realizado en el año, basando el precio de la pintura, a mediados del XIX, en la originalidad y en la novedad (Assouline, 2009).

Toulouse-Lautrec admiraba mucho todos los cuadros de Degas que poseían los Dihrau, “Marie Dihrau al piano” de Toulouse-Lautrec en 1890, es una réplica directa al cuadro “Marie Dihrau sentada al piano” que fue pintado por Degas en 1869.

El cuadro “La toilette” fechado en 1889 es el primer homenaje e intento de Toulouse-Lautrec por responder a “Los bañistas” de Degas; fue donado al Estado francés por Pierre Goujon en 1914 y fue uno de los primeros de Toulouse-Lautrec en ser expuesto al público.

En “El jockey”, Toulouse-Lautrec se inspira en Degas (Milner, 1992).

Degas y nuestro Henri fueron presentados por el músico Désiré Dihau, primo lejano de Toulouse-Lautrec (1835-1909), el bajista de la Ópera y para quien Toulouse-Lautrec ilustraría muchas partituras. Degas había situado a Dihau en el centro de “La orquesta de la Ópera” (1868-1869).

Toulouse-Lautrec lo pintará veinte años más tarde, sentado leyendo un periódico, en tres cuartos de perfil, figurando en segundo plano el realizado por Degas, en el jardín de la casa de Pere Forest donde a Henri le gustaba pintar. Este retrato fue expuesto en el Círculo Artístico y Literario en 1890 y el mismo año en el V Salón de les Independents.

Degas se rindió y verbalizó la valía de Henri en la exposición que Toulouse-Lautrec compartió con Charles Maurin en la Galería Goupil en 1893, donde aconseja a un amigo: “Compra Maurin. Lautrec tiene sin duda más talento pero está también más unido a su tiempo. Para mí no existen más que dos pintores: Ingres y Maurin”.

Más tarde, dieciséis años después de la muerte de Toulouse-Lautrec, en 1917, su único comentario sobre los lienzos de la “Rue du les Moulins” será: “Eso es pura sífilis. Estas prendas saltan a los ojos”.

Toulouse-Lautrec toma de Degas no solamente su estilo sino muchos de sus temas, las mujeres en el trabajo, en el espectáculo o en la intimidad, el teatro, los bailes, el público, la avenida de los cafés y las calles.

Técnicamente, Toulouse-Lautrec le debía mucho y entre sus deudas más evidentes, citamos la acumulación de imágenes, su interacción con el borde del lienzo, en cartón o en papel, la presentación instantánea de los sujetos, la utilización de la luz por debajo para situar al personaje o al objeto en la composición, (Guichard-Meili, 1970) como este rostro de niña con aspecto de máscara en el lado derecho de “Au Moulin Rouge” (1892) y el recurso de diagonales lejanas para crear la ilusión de profundidad. Pero una vez reconocidas estas semejanzas y otras, las diferencias son extremadamente significativas.

Lautrec prefería el Moulin Rouge a la Ópera, el cabaret al teatro. Se esforzaba en hacer resaltar la individualidad de estrellas como la Goulue, Jane Avril o Yvette Guilbert, mientras que los títulos mismos de los lienzos de Degás conferían a sus personajes un cierto anonimato, incluso cuando se trataba de sus amigos.

Por el contrario, en toda su producción artística, Toulouse-Lautrec concreta el nombre de sus personajes, por el que muchos han llegado hasta nosotros y siguen vivos en la memoria de aquellos tiempos además de demostrar con ello una proximidad, respeto y cercanía con el individuo, con el ser humano aludiendo a la personalidad e identidad, insistiendo incluso en la caricatura (Bornay, 1986).

La comparación de los dos lienzos que realizaron Degás y Lautrec sobre sujetos casi idénticos revelan las diferencias que los separan.

En “La absenta o el ajenjo” (Degás, 1876), la actriz Ellen Andrée y el amigo del pintor, Marcellín Desboutin, están sentados ante una mesa del Nuevo Ateneo, ante una copa y dando vueltas a algo, impasibles, completamente indiferentes el uno del otro (Figura 217).

Cuando en 1891, Toulouse-Lautrec decide plasmar una escena idéntica, con algunos detalles cercanos, obtiene un resultado totalmente diferente.

En “A la Mie”, (Figura 216), Toulouse-Lautrec muestra a su amigo Maurice Guilbert sentado a la mesa con una desconocida casi repulsiva. Cubierto con un bombín que recuerda el sombrero de fieltro de Desboutin en el cuadro de Degás, tiene un aire a la vez desganado y pobre e infeliz.

Muy apoyado sobre la mesa, mal afeitado, observa con el ojo lleno de amargura, la escena o el incidente que ha llamado la atención de su compañera, la cual, con el puño cerrado sobre su servilleta, parece tener una mirada de desprecio casi divertida.

Contrariamente a Degás, Toulouse-Lautrec se interesa por los sentimientos del personaje que observa y procura traducirlos, a veces, incluso exagerando las formas. El color le sirve más para expresar (Denvir, 1991).

3.2.4.- La estampa japonesa

Los grabados japoneses ofrecen una nueva forma de realidad y se empiezan a coleccionar en el S/ XIX, pues, en 1853, Japón se abre al comercio internacional, llegando a partir de esa fecha objetos japoneses a occidente (Ostier, 1970).

Son los pintores de la década de 1880, sobre todo Gauguin, Van Gogh y Toulouse-Lautrec, los que descubrieron esas obras, renovando el arte de entonces con una nueva concepción. Los admiradores de este arte sienten la necesidad de acercarse más a él visitando el país de origen. Pero Toulouse-Lautrec nunca llegó a viajar a Japón (Devynck, 1999).

Las estampas japonesas eran en su mayoría adquiridas por personas que por lo general no tenían el dinero suficiente para comprar una pintura original. Y sus temas eran la vida de la ciudad, la vida urbana y la cultura, sobre todo actividades atractivas y escenas de entretenimiento.

El mundo del arte japonés surge a los ojos de Toulouse-Lautrec y compra a Portier láminas de Kiyonaga, Toyokuni, Hiroshige, y Hokusai y una copia del álbum erótico de Utamaro que procedía de Edmond de Goncourt, escritor naturalista francés (1822-1896) (Stavrides, 1978).

Una parte de la colección de dibujos y grabados eróticos japoneses de Toulouse-Lautrec los conocemos a través de un conjunto de 19 fotografías de comienzos del XIX, inscritas en la reserva de la Biblioteca Nacional de Francia el 24 de julio de 1951 con el epígrafe “Estampes japonaises érotiques ayant appartenu a H. de Toulouse-Lautrec”.

Estas imágenes reproducen nueve páginas de libros shunga de la escuela Utagawa y una serie de once dibujos y grabados anónimos con escenas eróticas, principalmente entre mujeres y animales, entre ellas una versión de la estampa de Hokusai, famoso por la maestría de su dibujo, la energía, espontaneidad y líneas curvas trazadas con una gran soltura (Stavrides, 1978), que nos recuerda el dibujo y el trazo de Toulouse-Lautrec, así como su independencia y originalidad.

Toulouse-Lautrec compra y busca como un coleccionista y a veces cambia uno de sus cuadros por una lámina japonesa que le gusta y que guardará tanto en su estudio como en su casa.

Le interesa el mundo que crean los maestros japoneses y la forma de interpretarlo, admira la sencilla escala de tonalidades y los grabados a dos colores, en rojo y verde, en rosa y verde, amarillo y marrón, rojo y azul índigo o amarillo y negro. Pero de todas las láminas las que realmente le entusiasman son las que representan a mujeres.

Así se recupera el dibujo y a diferencia de los impresionistas, el color se aplica en grandes superficies planas sin matización. Se capta el gesto fijo, coincidiendo con la idea de la fotografía instantánea, se usan encuadres originales, con una nueva organización del espacio diferente y se da el gusto por las siluetas y por situaciones insólitas.

Es una pintura que representa un mundo superficial y fugaz. Se prescinde de todo convencionalismo anterior.

Parece que Toulouse-Lautrec toma de la pintura japonesa el trazo de línea corta que parte oblicuamente el cuadro, y utiliza formas geométricas para aprovechar el espacio y ampliar el campo de visión, igual que la escala armónica de colores que se emplean en las láminas japonesas, así como la asimetría y las figuras truncadas en el borde de la tela.

Sin embargo, la pincelada japonesa contiene vida, representada con una emoción o movimiento momentáneos, mientras que en Toulouse-Lautrec hay nacimiento y muerte y entremedias se vislumbra la vida, por lo que sus cuadros, dibujos y litografías tienen más profundidad que los grabados en colores japoneses, y para él lo importante es plasmar la vida en toda su extensión, entramándose entre sí lo vivido y lo representado en su arte.

La deuda de Toulouse-Lautrec con el arte japonés es evidente en todo el conjunto de retratos masculinos en una pose muy similar y que Henri exhibió como conjunto en el Salon des Independents en marzo de 1891. Cada uno muestra a un amigo, formalmente vestido en un rincón de su estudio de la rue Caulaincourt (Brasas, 2007).

También entre las fuentes de inspiración visual de los cuadros de Toulouse-Lautrec sobre lesbianas, se cree que están los grabados eróticos japoneses de Utamaro y en particular, la serie sobre “El Poema de la almohada”, publicada en 1788. Los historiadores sugieren que se inspiró en Utamaro por la dificultad que tuvo de hallar precedentes occidentales para sus imágenes (Milner, 1992).

En el arte japonés, la mujer ha ocupado desde siempre un lugar muy destacado y, en esta época, la versión cortesana sobresale tanto en la vida como en el arte (Stavrides, 1978).

A Utamaro se le llamó el artista de su tiempo, ilustró novelas populares de costumbres, libros de contenido erótico, un tratado sobre insectos y un libro, “Los cien parlantes” que recuerda a las litografías que entregó Toulouse-Lautrec a Jules Renard para sus “Historias naturales”.

En 1804 aparece el primer libro de Utamaro, “Las Mansiones Verdes”, considerado como su obra maestra, donde muestra el lujo en el que viven las mujeres, que no aparecen solas sino que Utamaro pinta junto a hombres que, por regla general, dan la impresión de ridículo (Stavrides, 1978). Este será el contraste que Toulouse-Lautrec muchas veces vivirá y también reflejará en sus obras (Catalogo Imatges secretes, 2009a).

Estas obras japonesas, grabadas en madera de cerezo, también le sirvieron a Toulouse-Lautrec para darle un cierto desarrollo a las litografías y, sobre todo, en la forma original de formar las letras e iniciales que nos recordarán a los maestros japoneses.

Quizá la firma de Toulouse-Lautrec y su anagrama, recogido en un círculo cerrado, nos recuerdan esas formas abreviadas japonesas.

3.3.- Otros pintores contemporáneos con menor influencia en Toulouse-Lautrec

3.3.1.- Paul Cézanne

Nace el 19 de enero de 1839 en la ciudad de Aix-en-Provence y fallece en la misma ciudad, el 22 de octubre de 1906.

Fue un pintor francés post-impresionista, pero ignorado y trabajó en un gran aislamiento. Desconfiaba de los críticos, tenía pocos amigos y hasta 1895 expuso sólo de forma ocasional.

Fue un pintor de pintores que la crítica y el público ignoraban, siendo apreciado por algunos impresionistas y al final de su vida por los nabis y por la escuela de Pont-Aven (Levey, 1992).

A los 22 años, al parecer, era un joven serio, torpe y paranoide que parecía recelar de todo el mundo. Aunque dibujaba con gran esmero y pasión, los resultados eran desconcertantes. Parecía sacar las formas de sus figuras de la estructura interna, olvidándose por completo de los contornos. Las líneas eran temblorosas y las figuras parecían trozos de plastilina desmenuzada, reflejando su interior, como ser incomprendido y dependiente.

Sin embargo, su apariencia era defensiva, sus modales eran bruscos, porte de hombre de provincias, aspecto tosco y carácter huraño y desconfiado. Usaba una levita vieja, siempre manchada de pintura.

Procedía de familia adinerada, su padre originariamente fue un hombre fabricante de sombreros con mucho éxito, convirtiéndose en banquero en 1847 como uno de los socios de “Cézanne y Chabanel”, que prosperó a lo largo de la vida del artista, permitiéndole una seguridad financiera inalcanzable para la mayoría de sus contemporáneos. En esto se parecían, Henri y Paul.

El padre de Paul era un hombre severo, irracional y controlador y al parecer nunca se llevó bien con el hijo.

Su negativa a dejar crecer al hijo fue una especie de profecía: durante muchos años, Cézanne seguía sufriendo una terrible dependencia de él y se sentía mucho más próximo a su madre, enérgica, perspicaz y a la vez romántica, a su hermana y a su amigo de la infancia, Zola.

Hasta 1886, año del fallecimiento de su padre, Cézanne con 47 años, no logró la independencia económica, gracias a la herencia recibida, pero sin embargo siguió manteniendo el aislamiento social. Desde pequeños fueron grandes amigos, Cézanne y Zola y ellos mismos se habían considerado genios incomprendidos, bohemios e intelectuales. En 1858, Zola marcha a París. En 1861, Cézanne hace lo mismo, pero las crisis de la depresión y el auto desprecio no le dejan en paz (Naubert, 1993).

Aprendió de Pissarro a escapar del torbellino de su imaginación, éste le enseñó a controlar y armonizar sus poderosas y fuertes emociones y a someter a una disciplina sus observaciones, le enseñó a usar los colores claros y brillantes, más suaves y su pintura se enriqueció dejando de ser a la vez tan geométrica, concentrándose en escenas de la vida rural (Gassiot-Talabot, 1971). Pissarro, el mayor de todos los impresionistas, en momentos le orientó, fue su modelo de vida, lo que no consiguió de su padre.

Al final se casó en 1886 pero su relación fue tormentosa. Necesitaba un lugar en el que estar él solo.

Murió el 22 de octubre de 1906 de neumonía y fue enterrado en su querida ciudad natal de Aix-en-Provence, ciudad también al sur de Francia (Roe, 2008).

3.3.2.- Jacob Abraham Camille Pissarro, más conocido como Camille Pissarro

Nace en Saint Thomas el 10 de julio de 1830 y fallece en París el 13 de noviembre de 1903.

Está considerado como uno de los fundadores del movimiento impresionista, como impresionista puro y tuvo un importante papel como guía artístico y como conciencia social del grupo.

Judío portugués de ojos oscuros y afables, nariz aguileña e inmensa barba blanca, sólo tenía 31 años, diez más que Monet, pero tenía el aspecto venerable de un anciano sabio.

También era de una familia de comerciantes. Los Pissarro eran una familia muy activa en la comunidad judía.

Fascinado por la naturaleza fresca y pálida que rodeaba París y atraído por la tierra empezó a explorar los paisajes del Sena, pintando campos y barrios con la inspiración de los sutiles cambios de la luz.

En 1861, el Salón aceptó la primera pintura de Pissarro y decidió dedicarse al arte, viviendo independientemente, con plena libertad para pasar las veladas con los artistas y en los cafés de la Plaza Pigalle y Montmartre. Los temas de las tertulias en los cafés eran claramente revolucionarios. Su socialismo rozaba la anarquía. Políticamente fue simpatizante del anarquismo.

Se casó con Julie, criada de su madre. Permanecía sentado haciendo caricaturas en los lugares nocturnos, de todas las personas que le rodeaban, siendo famosas sus escenas de Montmartre.

Se convirtió en una especie de figura paterna para los impresionistas (Roe, 2008).

3.3.3.- Claude-Oscar Monet

Nace en París el 14 de noviembre de 1840 y fallece el 5 de diciembre de 1926 en Giverny.

De familia acomodada, era sociable, extrovertido y muy popular. Los Monet sabían disfrutar de la vida; daban fiestas y conciertos y a la madre le encantaba cantar; siempre había música en su casa.

A los 15 años, ya cobraba bastante dinero por la realización de caricaturas de dignatarios locales. Era un dibujante con talento, con un ojo agudo, satírico y sus dibujos gustaban mucho. De esta primera etapa nos recuerda a Toulouse-Lautrec.

En 1857, murió su madre, única persona de la familia con cierto talento artístico de la familia y el joven Monet de 17 años se ausentaba de la escuela para irse a pintar exteriores empezando a soñar con una vida de artista en París.

El padre no aceptaba la decisión del hijo de dedicarse a pintar, pero siempre le apoyará su tía Marie-Jeanne Lecadre, pintora aficionada y compañera de un pintor parisino.

Llegó a París desde Havre, Normandía, en febrero de 1860, donde su padre y su tía regentaban con éxito un negocio, fabricaban velas para barcos.

Como hijo de tendero conservador, en las tertulias se guardaba las opiniones políticas para sí. Toulouse-Lautrec tampoco opinaba de política en las reuniones de amigos.

Vivió siempre huyendo de los acreedores, siendo los problemas económicos una constante durante una buena parte de su vida con persistentes y continuas épocas de penuria (Roe, 2008).

En “El joven Rauty en Céleyran” de Toulouse-Lautrec, los antecedentes para este tema son los cuadros de Monet y otros que intentaron representar íntegramente las labores agrícolas. Existe una similitud superficial entre la factura de la pintura utilizada aquí y la utilizada por Renoir y Monet, pero sin embargo no parece que haya intentado Toulouse-Lautrec modelar las formas o describir el follaje tal como aparece bajo la complejidad de la luz del sol que cae directa o indirectamente (Milner, 1992).

Su pintura nos resulta especialmente vital, su vitalidad es serena. Monet plasma la luz sobre los objetos. Como muchos de los pintores impresionistas, tuvo problemas de vista, pinta sin ver y así inventa el abstracto, en la última época pintará el agua violeta y termina pintando como Diderot (Gassiot-Talabot, 1971).

Fue el pintor impresionista que con más énfasis practicó la pintura al aire libre, siendo un verdadero genio de la pintura a plein-air.

En varias ocasiones afirma: “El motivo es para mí del todo secundario; lo que quiero representar es lo que existe entre el motivo y yo”.

3.3.4.- Berthe Morisot

Nace el 14 de enero de 1841 en Bourges y fallece el 2 de enero de 1895 en París.

Era una joven reservada, con voz suave, finísima e invariablemente vestida de negro, de ojos hundidos y negros y cejas bajas y oscuras, que había aprendido a dibujar siendo una niña junto a su hermana Edma.

Única mujer del grupo de los impresionistas, pintaba la inmediatez, lo que veía en su vida normal. Al pertenecer a la alta burguesía, estaba habituada a escenas domésticas, deportes campestres y al mundo de las mujeres y los niños, pues el mundo masculino les estaba vetado.

Pintaba su entorno social bajo el prisma impresionista. Sus cuadros nos muestran cuestiones semejantes a las de sus compañeros hombres.

Sin embargo, su obra quedó entonces ensombrecida por el conjunto del movimiento y en especial por los pintores masculinos. Estos relegaban a la categoría de “artistas femeninas”, a pintoras como Berthe Morisot, Mary Cassat, Eva Gonzalés o Marie Bracquemond, como si estuviesen por debajo de ellos en el campo artístico.

Se casó con el hermano menor de Manet, con Eugene, siendo ella la que convenció al maestro para que pintase al aire libre y lo atrajo hacia el grupo que después se denominarían Impresionistas, aunque él no se considerara nunca como tal (Roe, 2008).

3.3.5.- Pierre Auguste Renoir

Nace el 25 de febrero de 1841 en Limoges y fallece el 3 de diciembre de 1919 en Cagnes.

De familia de trabajadores, había pasado su infancia en el barrio que bordeaba el Louvre, donde vivían los artesanos. Su padre era un sastre procedente de Limoges.

Su madre era una mujer fuerte y un tanto severa a veces, aunque también muy hospitalaria.

De niño, Renoir demostraba sus aptitudes dibujando en el suelo con tiza de sastre y llenando sus cuadernos de dibujos. En cuanto tuvo edad suficiente, a los 13 años, empezó a trabajar como pintor de porcelana: pintaba a mano, flores y perfiles de María Antonieta en tazas de té y vajillas. Decoraba las porcelanas diez veces más rápido que sus compañeros.

A los 20 años, empezó a ir al mismo taller-estudio privado de Greyre igual que Monet, Sisley y Bazille, que serán sus mejores amigos.

Se sintió fascinado por Cézanne, todo lo que le rodeaba, su personalidad, su movimiento, su voz le parecía “cubierta de una concha invisible”.

En abril de 1863 se seleccionaron para el Salón 5.600 obras, pero de éstas sólo a 988 pintores, en comparación con las 1289 de 1861. Las obras aceptadas eran de artistas conocidos. Se rechazaron 2.800 pinturas. Sólo Renoir tuvo éxito (Gassiot-Talabot, 1971).

Napoleón III que gobernaba entonces y afirmaba interesarse por las artes, vio que corría el riesgo de que se le percibiera como un gobernante represivamente conservador y antidemocrático y anunció que el público sería el juez del arte de la nación, ante la cantidad de obras rechazadas.

Así se organizó una exposición, la primera el 15 de mayo de 1874, con todas las obras rechazadas, el Salón de los Rechazados, que se llamó el Salón del Emperador. Pero el público, indignado al contemplarlas, explotó en risotadas y burlas al ver las pinturas, mofándose de todas allí expuestas (Roe, 2008).

La respuesta del pintor fue realizar su obra maestra “Le Moulin de la Galette”, y a partir de ahí recibirá encargos como retratista. Después, pasará por dudas acerca de su propio trabajo, sumergiéndose en etapas depresivas.

Sus tres últimas décadas las compartirá con dolencias reumáticas, cada vez más fuertes, provocándole deformidades en las manos y brazos y mostrando una capacidad de trabajo excepcional, atándose incluso el pincel a los dedos. Tenía problemas de vista, era miope, quizá tenía atrofia del nervio óptico.

También la producción artística de Renoir, como la de Toulouse-Lautrec, fue muy extensa, unas 6.000 obras, siendo superado en número por muy pocos pintores.

Como Toulouse-Lautrec utilizó un acertado dibujo, un vibrante color, destacando las tonalidades rojas como favoritas. Al final de su vida, su único refugio fue la pintura.

3.3.6.- Vincent Willem Van Gogh

Nace en Zundert, Países Bajos, el 30 de marzo de 1853 y fallece en Auvers-sus-Oise, el 29 de julio de 1890.

Hijo de un austero y humilde pastor protestante, era el mayor de seis hermanos. Le impusieron el mismo nombre que un hermano suyo que había nacido muerto, justo un año antes que él, como si fuera un presagio de su atormentada existencia. Desde muy joven presentó un carácter difícil, exaltado, fuerte e inestable. Cada vez le era más difícil adaptarse a un cierto orden y someterse a alguien que le dirigiese.

En 1875, fue a París, donde creció su amor por el arte y su hermano Theo se entregó y ayudó abnegadamente a fomentar la carrera artística de su hermano mayor. Estuvo hasta 1878 como aprendiz en Goupil & Co. Es la etapa que su hermano Theo consideró “como demasiado negra en su pintura” y compró xilografías japonesas como otros artistas de su tiempo.

De nuevo vuelve a París en 1886, (donde se queda hasta 1888 que se desplazará a Arlés, al sur de Francia) y se instala con su hermano Theo en Montmartre, codeándose con los artistas de la época, creciendo como pintor y como persona, haciéndose amigo de Toulouse-Lautrec y de Emile Bernard (Walter, 1993).

Con la ayuda de Toulouse-Lautrec renovó su pintura, sobre todo los retratos y aprendió a utilizar el contraste complementario, descubrió una nueva percepción del color y la luz inclinándose hacia el impresionismo (Gassiot-Talabot, 1971). Los trazos de ambos son rápidos. Pero la ausencia y su enfermedad mental (al parecer un trastorno bipolar) agravaron su estado físico.

En “Céleyran: una carretada” de Toulouse-Lautrec, el enfoque posee una curiosa afinidad con los oscuros y apagados dibujos y sombríos cuadros que hizo Van Gogh en la primera época, sintiendo más que nunca la soledad (Milner, 1992).

Toulouse-Lautrec se parece a su manera a Van Gogh y a Gauguin, que fueron los primeros en reaccionar contra las preocupaciones estrictamente perceptibles de los impresionistas. De hecho, se les considera post-impresionistas, donde los pintores hacen de la vida cotidiana su tema principal.

Van Gogh, celoso de su independencia, en “La Salle de danse à Arles” en 1888, prueba a adoptar lo que llamaría „el estilo parisino“ del que Toulouse-Lautrec constituía para él, el ejemplo supremo. Vemos pues que Toulouse-Lautrec se vio influido y a la vez influyó en Van Gogh. Vistas sus orientaciones, se comprende que Cézanne preguntado por Degas, respondiera: “Yo prefiero a Lautrec” (Denvir, 1991).

Tanto Toulouse-Lautrec como Van Gogh respectivamente fueron prolíficos en obras, en relación con los pocos años que pintaron: Van Gogh pintó 900 cuadros y 1.600 dibujos en un periodo solamente de 10 años, de 1880 a 1890.

Los dos tuvieron problemas para relacionarse con las mujeres, incluso para que posasen para ellos; Vincent se desesperaba ante el rechazo, conviviendo durante un tiempo con una prostituta alcohólica que le servía de modelo, y que por supuesto supuso otro fracaso en su intento de vida familiar.

También la calidad de su obra fue reconocida sobre todo después de su muerte.

3.4.-Otras influencias

3.4.1.-Théophile Alexandre Steinlen

Nace en Lausanne el 10 de noviembre de 1859 y fallece en París el 13 de diciembre de 1923.

Fue pintor y litógrafo franco-suizo. Empleó pseudónimo en diferentes ocasiones para evitar problemas políticos. Es un pintor a los que el tiempo y la historiografía decidieron injustamente dejar en un segundo plano, a pesar de haber sido en su tiempo uno de los más importantes pintores de la Belle Époque.

Montmartre y los gatos fueron durante un tiempo, fuente de inspiración para sus obras.

Pionero en carteles originales, su obra tiene mucho en común con la de Toulouse-Lautrec, muestra a los pobres en las calles o trabajando, muestra a los desfavorecidos, a los humildes. Cambia la mirada cuando muestra a las mujeres en la intimidad de sus habitaciones, a las lavanderas y a las prostitutas, creando héroes anónimos.

Sin embargo, Toulouse-Lautrec simpatizaba con las personas y no con las clases (Milner, 1992).

3.4.2.- Gustave Courbet

Nace en Ornans el 10 de junio de 1819 y fallece en Suiza el 31 de diciembre de 1877.

Fue pintor fundador y máximo representante del realismo (movimiento cultural que se da en Francia entre 1840 y 1880), que representa el mundo de forma objetiva e imparcial y como él, sus amistades, entre las que se encuentran Baudelaire, Corot y Daumier, eran contrarias al academicismo tanto artístico como literario.

A la vez, fue un comprometido activista democrático y durante la Comuna se encargó de la administración de los museos de París.

Tuvo fama de arrogante, apuesto y soberbio, afirmando que: “Si dejo de escandalizar, dejo de existir”. También tuvo problemas con el alcohol, muriendo de cirrosis.

Elige para sus obras temas y personajes de la realidad cotidiana, plasmando formas más carnales. Su realismo se convierte en modelo de expresión de muchos pintores e influencia en otros.

En las representaciones de parejas de lesbianas en la cama, realizadas por Toulouse-Lautrec en 1892, expresa con particular ternura el afecto mutuo entre las dos mujeres y se acostumbra a contrastar su delicadeza con el estridente aire atlético del cuadro de dos lesbianas que duermen abrazadas, pintado por Courbet en 1866 para Halil Bey, un antiguo embajador turco en San Petersburgo. Toulouse-Lautrec refleja cariño y respeto, no sólo realismo.

Es posible que Toulouse-Lautrec viera el famoso cuadro de Courbet, tal vez no cuando fue expuesto públicamente en la Galería Durand-Ruel en 1878, sino más adelante cuando ya formaban parte de la colección del barítono Jean-Baptiste Faure (1830-1914). El barítono era patrocinador de Degás y Durand Ruel lo había animado y convencido a comprar arte de moderno (Milner, 1992).

3.4.3.- Honoré Daumier

Nace en Marsella el 26 de febrero de 1808 y fallece el 10 de febrero de 1879 en Valmondois.

Caricaturista, pintor, dibujante y escultor francés, también muy prolífico, produjo alrededor de 4.000 litografías, fundamentalmente de comentario político y social, 300 dibujos, unas 200 pinturas, así como decenas de esculturas de escayola y bronce.

Sus litografías para diversos diarios y periódicos tienen una calidad cercana a la pintura.

Recibió influencia de los impresionistas, sobre todo en su segunda etapa, de 1848 a 1871. También influyó en ellos y también en los expresionistas.

Cautivo como Lautrec, por la actualidad, aunque la observan de forma diferente: Daumier con una especie de furor casi evangélico, Lautrec con un ojo fríamente irónico.

Daumier pintaba para un mercado de masas aficionado a las anécdotas o a las bromas acompañadas de una leyenda. Trabaja los rostros, las expresiones y los gestos, dando idea de la personalidad de los sujetos representados con determinadas exageraciones.

Lautrec introduce en todas sus obras elementos de exageración tendiendo a la suspicacia.

Daumier fue uno de los que introdujeron el arte de la vida y más particularmente el de las mujeres de la calle (Baudelaire, 1995).

Entre las imágenes más fuertes de Daumier, la de la lavandera cargada de un saco de ropa blanca húmeda, llevando a su chiquillo de la mano. Está en el Museo de Orsay, fue retomada por Toulouse-Lautrec, sobre todo en las ilustraciones destinadas a las revistas que fueron las primeras en publicar sus obras a finales de los años 1880: La Blanchusseise del Paris Ilustrado.

En “Examen en la Facultad de Medicina, París” de Toulouse-Lautrec, Götz Adriani ha sugerido que existe una similitud de los médicos y pacientes pintados por Toulouse-Lautrec con algunos de las imágenes pintadas por Daumier sobre criminales ante los jueces.

Como antecedente aún más distinguido de esta imagen podemos citar sin embargo a ciertos cuadros de Rembrandt sobre grupos de figuras iluminadas desde arriba y sentadas a la mesa, en particular su “Cristo en la casa de Emaús”, que ahora está en el Louvre (Milner, 1992).

Cuando evocan el teatro, Daumier y Lautrec se interesan por el público y por la reacción de los espectadores, según la definición del artista, en tanto que „persona que calleja“, tema tratado antes por en su ensayo „El pintor de la vida moderna“ e ilustrado con precisión y exactitud por Manet y por Degas (Denvir, 1991).

3.4.4.- Jules Chéret

Nace en París el 31 de marzo de 1836 y fallece en Niza el 23 de septiembre de 1932.

Fue un pintor y litógrafo francés, que se convertiría en un maestro del cartel, sobre todo el de anuncios, de teatros y cabarets.

Se había hecho notar con 22 años por su litografía tricolor, realizada para la más popular de las obras musicales del S/XIX francés, “L’Orphée en les Enfers”.

El cartel había causado sensación, pero lejos de explotar enseguida su éxito, pasa los años 1859 a 1866 en Londres donde se convierte en el cartelista del editor Cramer. Se familiarizará con las nuevas técnicas de la litografía inglesa, y cuando vuelve a París abre su propia imprenta y comienza a hacer carteles que transforman las calles. Escritores como Huysmans y los Goncourt recogieron el impacto de estos carteles, así como el crítico Fénéon.

Su éxito inspiró una industria que conoció la aparición de una nueva generación de diseñadores y pintores de carteles entre los que se encuentran Charles Gesmar y Toulouse-Lautrec.

Así, evitando los juegos de las sombras y las gradaciones, utilizando largas superficies de colores transparentes a partir de imágenes derivadas en parte de la estampa japonesa, de la publicidad popular para diversiones, como el circo, trabajaba directamente sobre la piedra litográfica, añadiendo los caracteres más tarde (Denvir, 1991).

3.4.5.- Federico Zandomeni “Zando”

Nace en Venecia el 2 de junio de 1841 y fallece en París el 31 de diciembre de 1917.

De una familia de artistas en la que su padre y hermano eran escultores, reside en Italia hasta 1862, fecha en la que se traslada a París y entra en contacto con los pintores impresionistas a los que pertenecerá, como pintores de la vida moderna.

Era jorobado y protegido de Degás, compartiendo con él los mismos temas, vida nocturna, retratos, café etc.

A pesar de su enfermedad “Zando”, al que todos llaman el orgulloso veneciano, tenía maneras teatrales y defendía sus teorías artísticas chillando a pleno pulmón.

Amigo de Toulouse-Lautrec del tiempo que éste frecuentaba el Chat Noir, siempre se encuentra de mal humor porque según dice, tiene que pintar cuadros para un rico comerciante y a pesar de todo sigue siendo pobre.

Pintaba escenas de circo. Gauzi afirmó más tarde que fue él de quien Henri empezó a observar sus temas y a mirar un cuadro como una fotografía y a elegir un ángulo de vista mostrando una parte del decorado, para dejar el rostro más allá de los límites de la tela (Frey, 1996).

4.- Influencia de Toulouse-Lautrec en otros artistas

4.1- Robert de Montcabrier

De toda la documentación analizada, destacamos a Robert de Montcabrier (1882-1963).

Era primo lejano y parece que fue el único alumno de Toulouse-Lautrec. Igual que Henri, también se sentirá inspirado por el circo (Ollero y De Luca, 1991).

4.2-Los Nabis

Dentro del idioma del color, nos encontramos con dos grupos de artistas: los Nabis y los Fauvistas, siendo para ambos el color la base fundamental de sus creaciones.

Los nabis son un grupo de artistas principalmente parisinos, formado por Emile Bernard, Louis Anquetin, Pierre Bonnard, Armand Seguin, Paul Sérusier y Eduard Vuillard entre otros, que siguió la vuelta a los orígenes que las sociedades occidentales habían perdido. Actuaron como profetas e incluso se vistieron como tales, con sus largas barbas. Fueron profetas del arte moderno.

Rompieron las barreras existentes entre el arte y las artes aplicadas lo que posteriormente se llevará a la máxima expresión. Para entenderlos hay que tener en cuenta la relación que sus obras muestran entre color y sentimientos, estados de ánimo o formas de sentir (Huygle, 1967).

Se interesarán por lo exótico y lo oriental para inspirarse en pintores cercanos en el tiempo, como Toulouse-Lautrec, para crear nuevas obras.

Igual que Toulouse-Lautrec utilizarán también, con frecuencia, como soportes de sus pinturas, el cartón y el papel, donde al absorber el calor, se matizan los

colores y pierden agresividad. También harán vidrieras, litografías, dibujos para ilustrar revistas y otras publicaciones, con intención de democratizar el arte, haciendo que el acceso no fuera limitado.

La revista del grupo se llamó La Revue Blanche.

Pero Lautrec, no abandonará jamás la pasión por el realismo, que había tenido un componente decisivo con la llegada impresionista, aunque contrariamente a Bonnard o Vuillard, no utilizará jamás el color con fines puramente decorativos, incluso en los segundos planos, donde sus afinidades con los Nabis eran más aparentes (Denvir, 1991).

Los Nabis, y sobre todo Munch, ansiaron el contenido de las obras de Toulouse-Lautrec para dar nuevos frutos con lo aprendido de él, dando con ello un impulso definitivo a la litografía en color (Neret, 1999).

4.3.-Los Fauvistas

Sin Toulouse-Lautrec son inimaginables los grandes éxitos de los fauvistas que utilizaron simplemente el color (Denvir, 1991).

Son un movimiento con un estilo pictórico de características expresionistas como el uso de colores intensos, principalmente el verde.

Aparece con una base de protesta al Naturalismo y al Impresionismo. Lo que en su momento les pasó a los impresionistas, les sucederá a los fauvistas.

El maestro del grupo fue Gustave Moreau (1826-1898), gran pintor, precursor del simbolismo que aconsejaba a sus alumnos, ya se llamasen Matisse o Rouault, que observaran una pintura de Toulouse-Lautrec, que estaba “toda pintada en ajenjo” y en cuya escuela estudiaron entre otros Matisse, Rouault, Marquet, Manguin, Camión y Jean Puy.

Para ellos, el cuadro era expresión, no composición y orden.

El fundamento de este movimiento es el color, pero un color liberado del dibujo, dando sensación de espontaneidad, como si no supiesen pintar, como si hiciesen las obras de cualquier manera.

Su intención, como los nabis, era expresar sentimiento. El dibujo para algunos será secundario, pero no para Matisse, y defienden una actitud rebelde, de transgredir normas con respecto a la pintura siempre avanzando en el terreno artístico.

4.4.- Pablo Ruiz Picasso

Nace en Málaga el 25 de octubre de 1881 y fallece en Mougins, Francia, el 8 de abril de 1973.

Fue pintor y escultor y junto a Georges Braque y Juan Gris creó el movimiento cubista. También fue un artista incansable y prolífico, pintando más de dos mil obras, entre las que pintó a su madre, igualmente, con respeto y mucha ternura. Con ocho años hizo su primera pintura al óleo. Fue un estudiante brillante y precoz.

Picasso se marcha de Horta de Ebro en febrero de 1895 para instalarse en Barcelona pues su padre obtuvo una cátedra en la Escuela de Artes y Oficios de dicha ciudad.

Se volvió un habitual de „Los Quatre Gats“ de Barcelona, que en 1897 era restaurante, cervecería, taberna frecuentada por artistas, un cabaret artístico del que algunas piezas eran reservadas a las exposiciones, a los recitales, al teatro de marionetas o a espectáculos de sombras chinescas dirigidas por Miquel Utrillo. Allí entró en contacto con el pensamiento anarquista. Este cabaret, copiado del Mirliton de Bruant, llegó a ser el cuartel general de la vanguardia española, centro de la bohemia, en estrecha relación con su homólogo montmartrés. Cerró sus puertas en 1901.

Cultivó el género de rebelión artística que había practicado ardientemente. Así, fue el segundo plano de la génesis del periodo azul de Picasso, tan fuertemente

marcado por el uso de formas y colores de Toulouse-Lautrec como se ve, no solamente en el aguafuerte “Le repas frugal” de 1904, “Les Bas verts” de 1902 y el retrato de Joaquín Mir de 1901, sino también en los innumerables bosquejos y dibujos consagrados a escenas de burdeles y a mujeres de mundo, que ciertamente recordaban tanto a Jane Avril; sin hablar de escenas de la calle, que Picasso multiplica en una cadencia o ritmo asombroso entre 1899 y 1907 y en la serie de dibujos eróticos tras visitar los burdeles de Barcelona.

Es pues, a partir de la visita a París en octubre de 1900, para asistir a la Exposición Universal, cuando la obra de Toulouse-Lautrec influyó en Picasso, como en los cuadros “La espera”, “Bailarina enana” y “El final del número” que son de 1901.

Picasso recordó mucho más tarde el día en que, durante su primera visita a París, había hecho esta revelación: “He descubierto que Toulouse-Lautrec era un genio”. Cuando Picasso habla de genio, ¿Quién osará contradecirle? (Denvir, 1991).

Así pues, la influencia más impresionante de Toulouse-Lautrec se daría sobre uno de los artistas más innovadores del S/XX, Pablo Picasso.

4.5.- Edvard Munch

Nació en Loten, Noruega en 1863 y fallece en 1944.

Vive un tiempo en Paris donde le visitan los Natanson, que reproducirían una de sus obra más conocidas, “El grito”, en las páginas de la Revue Blanche.

Munch le debe también mucho a Toulouse-Lautrec. Munch realiza litografías en blanco y negro para programas de teatro y utiliza ciertos procedimientos de composición de Toulouse-Lautrec, que ilustra de manera evidente en la construcción horizontal del programa destinado a Jean Gabriel Borkman d’Ibsen en el teatro de L’Oeuvre en 1898.

Además las acuarelas de Rodin, los desnudos atormentados de Egon Schiele (1890-1918), las primeras obras de Matisse, el Blaue Reiter y toda una tendencia

del expresionismo se inspiraron en las innovaciones de Toulouse-Lautrec (Denvir, 1991).

Los elementos eróticos que sostienen numerosas obras de Toulouse-Lautrec, aunque los mismos no aparezcan de forma explícita, afectarán igualmente al enfoque de este tema por otros artistas.

4.6.- Un apunte publicitario

La carrera de Toulouse-Lautrec estará marcada y potenciada por el arte gráfico y se puede considerar que empezó cuando en 1886, inició la colaboración con el periódico “Le Courier Français” con dibujos que eran reproducidos en fotorrelieve. Incluso en los momentos de mayor fama siguió con esta técnica y con estos trabajos.

Nadie como Toulouse-Lautrec supo desarrollar todas las capacidades de las litografías en color, donde con un lenguaje realista pero decorativo y plano combinó ingenuidad, sátira y a la vez disciplina, creando un vocabulario propio y personal. A veces, en épocas de intenso trabajo, realizó una litografía por semana.

Toulouse-Lautrec representa la entrada del mundo del arte en el sistema comercial de la Publicidad, entrada que se iba a producir muy pronto, pero no de la mano de la fotografía, sino de la pintura, por el peso de la imagen realista y documental.

Así pues, los carteles de Toulouse-Lautrec en el origen de la publicidad, son terreno abonado en nuestro tiempo, casi exclusivamente, para la imagen fotográfica, donde utiliza una perspectiva comprimida similar a la que produce el teleobjetivo fotográfico. Es una nueva forma de conquistar el mundo.

El cartel sale a la calle de la mano de las creaciones de Toulouse-Lautrec y lo consagrara como el nuevo medio de comunicación artística y a la vez publicitaria, siendo su influencia en el lenguaje y en las funciones del cartel, muy decisivas.

Un siglo después de su muerte la influencia de Toulouse-Lautrec es todavía perceptible en la publicidad y en las ilustraciones de ciencia-ficción y comic

(sobre todo en los colores como en Astérix) y sigue siendo para muchos creadores contemporáneos un ejemplo de libertad intelectual. Revolucionó el diseño gráfico e impactó de manera decisiva en el desarrollo posterior del mismo. Apostó al cartelismo los colores planos y la perspectiva de la estampa japonesa, introduciendo al espectador como personaje de escena.

X.-EL ALCOHOL EN ALGUNAS DE LAS OBRAS DE TOULOUSE-LAUTREC

Nuestros ojos intercambian su luz

Paul Éluard (1895-1952)

1.- El alcohol entra en su obra

La pintura de Toulouse-Lautrec es pues, principalmente, una pintura de sentimientos, reflejados en la intensidad de los rostros, obra que puede ser considerada como producto de su vida.

Toulouse-Lautrec fue un independiente, de todo menos del alcohol.

Era un extraordinario maestro del trazo, un dibujante que daba color a sus obras.

Toulouse-Lautrec era un artista dotado de una muy fuerte personalidad, y también un enfermo alcohólico.

Durante muchos años de su vida la absenta fue su compañera; y su arte, el arte de la absenta, se le considera como el arte de la ausencia.

En las obras de Toulouse-Lautrec el alcohol es el verdadero protagonista.

Los bohemios franceses le atribuyen a la absenta propiedades afrodisíacas e inspiradoras, incluso creativas. Será el símbolo de la transformación, la guía que marca la innovación en el arte, la inspiración poética, la sustancia que revela nuevas ideas y nociones de la mente del bebedor (García, 2001).

Ahora bien, cuando el alcohol entra en el arte, crea una realidad especial. Toda persona que crea, y toma e investiga con sustancias psicoactivas, cuando está bajo los efectos cree que tiene la panacea: así nacen los mitos, como por ejemplo el del valium, el de la cocaína, el del alcohol, etc, generados por las alteraciones de conciencia, desinhibiciones a veces muy placenteras que creen ser medios para desarrollar el arte de forma ingeniosa, muy creativa y, en muchos casos, dándole un valor por encima del resto. Pero esto sólo es un mito. La realidad es otra cosa.

Hablando de genios consumidores, todos, cuando producen sus obras en las diferentes formas de representación, no tienen la misma gravedad en la adicción. Ya sabemos que influyen muchas cosas, pero muchos de ellos, hablando de alcohol, dejaron la absenta plasmada en su obra de una forma o de otra.

Edgar Alan Poe (1809-1849) por ejemplo será el más fuerte, ya que si no hubiese muerto con un síndrome de abstinencia, con un delirium tremens, hubiera escrito mucho, hubiera sido muy creativo.

Sin embargo, Malcom Lowry (1909-1957) bebe y escribe, y tiene que escribir su obra culmen “Bajo el volcán”, cinco veces; la primera vez, la empezó en 1935. Esta se destruye porque se le quema la casa y con ella el manuscrito. La segunda vez, se le pierde (Lowry, 2007). No sabe en qué local la ha dejado, es incapaz de encontrarla, y así hasta la que conocemos, terminada de escribir en 1944 (Lowry, 2007).

No puede dejar de beber y se suicida involuntariamente, porque no calcula las cantidades de alcohol y de barbitúricos. Es considerado “un homicidio por mala suerte”, porque no lo quiso matar nadie ni se quiso matar él.

Pero llama la atención la conciencia de problema que le genera el alcohol, sabemos que no es lo más frecuente.

En cuanto a nuestro pintor Toulouse-Lautrec, de sus obras entresacamos las relacionadas con el alcohol por orden cronológico de ejecución, donde éste lo encontramos explícito, porque sabemos que salvo sus primerísimas obras, todas las demás las “mojó” con alcohol.

Los apartados integrados en los siguientes esquemas para completar el comentario de las obras en relación a catalogación y análisis de contenido los hemos tomado de Agustín (2004) y son:

1-Catalogación, donde recogemos de cada obra, autor, título, fecha, descripción física, localización, catalogaciones e inscripciones.

2-Teniendo en cuenta la riqueza expresiva de la imagen, podemos considerar que ésta nos muestra una modalidad de comunicación humana muy eficaz. Los valores que encierran las imágenes no se encierran en una sola mirada ni en un solo enfoque. La capacidad de fascinar al sujeto que mira, de provocar emociones y estimular pensamientos se renueva en cada ocasión, donde los seres humanos somos “máquinas de mirar” y “máquinas de interpretar la mirada”. La imágenes podemos considerarlas como espacios que admiten una lectura plural, por ello

analizar imágenes es una forma de compartir significados que funciona en culturas diversas.

Así, en cuanto al Análisis de contenido o del significado de la imagen, lo componen los apartados denominados, descripción, identificación e interpretación.

La descripción sería la parte que refiere de forma objetiva lo que está representado en la imagen.

La identificación consiste en la individualización y personalización de los temas y motivos representados a través de las personas, figuras acontecimientos y escenas reconocidos en la descripción.

La interpretación es el nivel más profundo del análisis de contenido de la imagen. Se considera la intencionalidad del creador, el ambiente, el alcance y el propósito de la obra. Este significado último variará según las culturas y las épocas históricas (Agustín, 2010).

A continuación pasamos a comentar las obras de Toulouse-Lautrec cuyo proceso de selección ha consistido en seleccionar y fotografiar del conjunto de obras a las que hemos tenido acceso, exclusivamente aquellas que las bebidas alcohólicas estaban explícitas, las que el alcohol era una parte más del cuadro. Son las siguientes:

1.1.- “A table “o “En la mesa”



Figura 195

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: A la mesa.

Fecha: 1880.

Descripción física: Óleo sobre tabla de 23,5 x 14 cm.

En el catálogo de Joyant “A table”, tabla alto 22 x 14 cm.

Localización: Museo Toulouse-Lautrec de Albi nº 364.

Catalogaciones: Dortu, P 70.

Inscripciones: Autógrafa.

Análisis de contenido:

Descripción:

Es una pareja, hombre y mujer, ante una mesa de bar, donde el pintor los representa frente al espectador. Parece una obra como sin terminar, aunque se observan dos envases que pueden ser dos botellas, seguramente alcohol, transparente, como si no tuviese líquido la que está ante la mujer. La otra es oscura.

Identificación:

Esta obra está pintada en el reverso del cuadro “Sous les pins” o “Bajo los pinos” (1881) de Toulouse-Lautrec que también está en el Museo de Albi. No sabemos si la dejó sin terminar o bien para aprovechar la tabla pintó otro cuadro en el reverso (Caproni y Sugana, 1970).

Interpretación:

Tema que más adelante nuestro pintor, reflejaría de manera más elaborada, en la obra “A la Mie” (Figura 216). Ya con 16 años conocía la incomunicación, distanciamiento y embotamiento de los sentimientos en la pareja cuando el alcohol está en medio. No se puede apreciar lo que los rostros y actitudes nos dicen. De cualquier manera, el alcohol ya era abundante en su medio, para reflejarlo y dejar constancia de ello.

1.2.- “Bebedor en la taberna”



Figura 196

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Bebedor en la taberna. Joyant le llama “A la Boutique. Château du Bosc”.

Fecha: 1882.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm según Jourdan.

Según Joyant, las medidas son 50 x 60 cm.; según el catálogo de la reseña en el Musée Jacquemart-André (París, 1959), 46 x 55 cm.

Localización: En lugar desconocido.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Obra firmada, abajo a la derecha: “1882, Lautrec”.

Análisis de contenido:

Descripción:

Realizado en el Bosc. El bebedor, el padre Mathias. Está de frente, el mentón sobre las manos y los codos apoyados sobre la mesa, con su copa.

Identificación:

También fue expuesto en la galería Barthélemy de París en 1903.

Exposition Galerie Barthélemy 1903, nº 6 (Illustration du catalogue). Photo Druet, nº 60002 (Caproni y Sugana, 1970).

Interpretación:

Bebedor, sólo, con la mirada perdida, como ensimismado, sin nada que hacer o descansando. Tras el trabajo, exclusivamente, beber. De nuevo refleja la soledad, tristeza, melancolía, distancia, marginación.

1.3.- “Mujer joven sentada cerca de un caballete (en el estudio)”



Figura 197

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Mujer joven sentada cerca de un caballete.

Fecha: 1884.

Descripción física: Probablemente óleo en lienzo, de 56 x 47 cm.

Localización: Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmada.

Análisis de contenido:

Descripción:

Es una mujer sola, sentada ante una mesa, con los codos apoyados en ella, ante una copa con bebida. En este caso la vemos casi de espaldas, tampoco vemos su rostro.

Identificación:

Joyant no la cita en su obra.

Interpretación:

Nos recuerda a la obra “A Grenelle” 1886-1888, aunque en este caso está pintada en un estudio, pero incluso el gesto y el peinado de la modelo lo recuerdan.

Desenmascara el consumo de la mujer, que frecuentemente ha sido a escondidas y peor visto, por lo menos en España, que en el caso del hombre. Más deteriorada y más sóla, por lo tanto, mayor marginación.

1.4.- “Gin Cocktail”



Figura 198

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa.

Título: “Gin Cocktail”.

Fecha: 1886.

Descripción física: Dibujo al carboncillo con algunos toques de tiza blanca sobre papel azul-gris, 47,5 x 62 cm. Joyant le da medidas 47,5 x 62 cm.

Localización: Museo Toulouse-Lautrec de Albi.

Catalogaciones: Dortu, D 2964.

Inscripciones: Sello rojo, abajo a la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción:

En Gin, un hombre de espaldas ante un mostrador de bar con un vaso de bebida a su derecha y sentado en una banqueta, parece hablar con una camarera apoyada en la barra mientras la otra se ve de espaldas en un tercer plano en el espacio del mostrador, que cierra un espejo. Al señor con sombrero, al parecer retocado, como si quisiese Toulouse-Lautrec darle un aire de intelectual con una sombra como sombrero de copa, le acompaña, pero apenas esbozado, otro señor del que se ve el sombrero y sólo el redondel del rostro, dando idea que también está bebiendo ante el mostrador. A la derecha un consumidor encaramado en un taburete; a la izquierda otro consumidor de pie; el barman detrás.

Identificación:

Al parecer, este dibujo sin colorido fue encargado por Jules Roques, que conoció en casa de los Grenier y editaba un periódico local, Chronique de la Vie Montmartroise, donde como agente publicitario hacía publicidad de una marca de pastillas para la garganta, quizá con la idea de ilustrar la publicación.

El trazo es flojo, y no es un dibujo demasiado vivo, comparado con otros realizados en lápiz y tiza blanca que encontramos también en el Museo de Albi. Recuerda a “En el Picton Bar”, pero la disposición del hombre y las mujeres es inversa (Caproni y Sugana, 1970).

Joyant lo denomina “Au bar” y lo fecha en 1887.

Dibujo del Courier Français, nº 39, del 26 de septiembre de 1886.

Foto Joyant nº 35375.

Interpretación:

Aunque representa a cuatro personas, de nuevo no se ve interacción entre ellos ni diálogo, la soledad frente al alcohol, o mejor, con él.

1.5.- “A L’Elysée-Montmartre: le Cuadrille de la Chaise Louis XIII”



Figura 199

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: A l’Elysée-Montmartre: le Quadrille de la Chaise Louis XIII.

Fecha: 1886.

Descripción física: Pintura grisalla, 56 x 45 cm.

Localización: Paradero desconocido

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmada: Lautrec, abajo a la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción:

La quadrille naturalista era el nombre que se había dado a un baile derivado del cancan y quienes lo bailaban, además, soltaban chillidos salvajes y debían levantar la pierna tan arriba como pudieran, intentando que las dos piernas llegaran a describir una vertical perfecta.

El título de la silla de Luis XIII, tiene su origen en el hecho de que cuando Lois Solis, propietario del Chat Noir, traspasó el local a Aristide Bruant, (amigo de Lautrec), le cambió el nombre por el de Mirliton. Al llevarse los muebles, olvidó una silla Luis XIII y Bruant, en vez de entregársela a su dueño, la colgó de una pared del cabaret e incluso le dedicó una canción en la que le ridiculizaba.

Es pues una ilustración, donde representa uno de los placeres de Montmartre, el baile, donde muestra al espectador con la problemática de la ciudad moderna, de aguda observación y trazo, en esta diversión urbana. Presenta “al otro” como espectáculo para la burguesía, captando todo lo que el local transpiraba.

Identificación:

Se le conoce también como “La quadrille de la silla Luis XIII”.

Fue portada de la hoja de cuatro páginas que publicaba el cabaret Le Mirliton, y que llevaba el mismo nombre, el 29 de diciembre de 1886, vendido a 10 céntimos ejemplar y expuesto en el mismo cabaret Le Mirliton de Bruant, recogiendo las letras de las célebres canciones que allí se cantaban (Figura 70).

Representa una escena de baile, el cancan; a la derecha, en primer plano, de pie, como saliendo, la figura del guardia o padre Pudeur y a la derecha, en primer plano, una mesa con un vaso con bebida y sentada alrededor, una mujer, mientras Bruant, encima de una mesa, seguramente cantará estridencias. En el fondo los pintores Anquetin y Gauzi, Dufour, el director de la orquesta y Bruant mirando bailar a la Goulue y a Grille d’Egout. En este caso Toulouse-Lautrec funde lo popular con la vanguardia.

Esta obra formó parte de la Exposición permanente del cabaret Le Mirliton 1886.

Exposición Galerie I. Vogel 1921.

Venta A. Bruant, 13 de abril 1905, nº 7: 300 francos.

Foto Joyant.

Interpretación:

Lautrec tenía la habilidad de recoger lo sustancial y dejar a la imaginación del espectador que complete la escena, introduciéndole en ella para hacerle participar.

Los valores que comunicaba son difíciles de definir. La utilización de lenguajes visuales populares, seguramente en Lautrec, no se daban por cuestión ideológica, como ocurría con otros pintores, como Seurat por ejemplo. Toulouse-Lautrec desempeñaba su papel, tanto en la vanguardia de tendencias izquierdistas como en la industria del entretenimiento, manteniéndose independiente (Ollero y De Luca, 1991).

1.6.- “Le Refrain de la chaise Louis XIII au Cabaret d’Aristide Bruant ”



Figura 200

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Le Refrain de la chaise Louis XIII au Cabaret d’Aristide Bruant.

Fecha: 1886.

Descripción física: Óleo sobre papel encolado en tela, de, 79 x 52 cm. En el catálogo de Joyant figura con otras dimensiones, 82 x 66 cm.

Localización: Francia, propiedad privada.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmado abajo a la izquierda: “Treclau”.

Análisis de contenido:

Descripción:

Se trata del local de Aristide Bruant, quien aparece en el centro de la composición, subido en un banco; en primer término, de espaldas, el poeta Roinard; en segundo plano, la señora Mandika, el poeta Maurice, Mr. Richard y el dibujante Durvis; al fondo Mr. Nunès, el pintor Anquetin, Maxime, camarero del “Mirliton”, el poeta Hortus y el propio Lautrec.

En lo alto, a la derecha, cuelga la famosa silla Luis XIII dejada en el local por el inquilino anterior (Caproni y Sugana, 1970).

Identificación:

Es un dibujo del interior del Mirliton donde Bruant había colgado del techo la silla Luis XIII que al marchar, había dejado el anterior propietario. Bruant actuaba todas las noches con sus números llenos de críticas, descaro e incluso con insultos al público. Con este motivo compuso una canción que inspiró a Lautrec para realizar “Le Refrain de la chaise Louis XIII”.

Nuestro pintor captaba el ambiente nocturno, picante y disoluto del local donde probablemente ilustró las canciones populares de Bruant decorando sus muros con pinturas.

Bruant domina al público y se hizo un nombre cantando sus canciones en el argot de los chulos, maleantes y prostitutas de la clase baja parisina con una atrevida interpretación. En la venta de este cuadro, Bruant (13 de abril 1905), alcanzó 780 francos.

Interpretación:

Con gestos y ademanes exagerados nos representa cómo se divertían, oyendo las letras de las canciones de Bruant y bebiendo. Se divertían, seguía el ridículo y la soledad. En esta escena del interior del local se ven once hombres y una mujer.

1.7.- “A Grenelle” o “La bebedora de absenta”



Figura 201

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: A Grenelle o la bebedora de absenta.

Fecha: 1886-88. Joyant la data en 1888.

Descripción física: Óleo sobre lienzo 59,5 x 80,7 cm. Según Joyant: 54 x 75 cm.

Localización: Joyant indica en la Colección de M. Pellet.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: No está firmada.

Análisis de contenido:

Descripción:

Una prostituta gorda y aviejada es la modelo.

Identificación:

Representa una mujer apoyada en una mesa con el brazo derecho, mientras en el izquierdo se apoya la cara, de perfil, con un vaso de absenta.

Probablemente para decorar los muros del Mirliton, Lautrec ilustra canciones populares de Bruant.

La canción del Mirliton, nº 18, de 15 mayo 1886, y titulada A Grenelle decía así:

*Quand j' vais des fill's de dix-sept ans,
Ça m'fait penser, qu'y a ben longtemps,
Moi aussi j' l'ai été pucelle
Grenelle*

Subasta A. Bruant 13 abril 1905, nº 4, 1.450 francos.

Venta A. Bruant, 13 de abril 1905, nº 4: 1450 francos.

Foto Pellet.

Interpretación:

De tonos sobrios, más bien oscuros, de nuevo una mujer sola bebiendo, capta la soledad y la tristeza, reforzando el aislamiento mediante el contraste de colores.

1.8.- “Vincent Van Gogh”

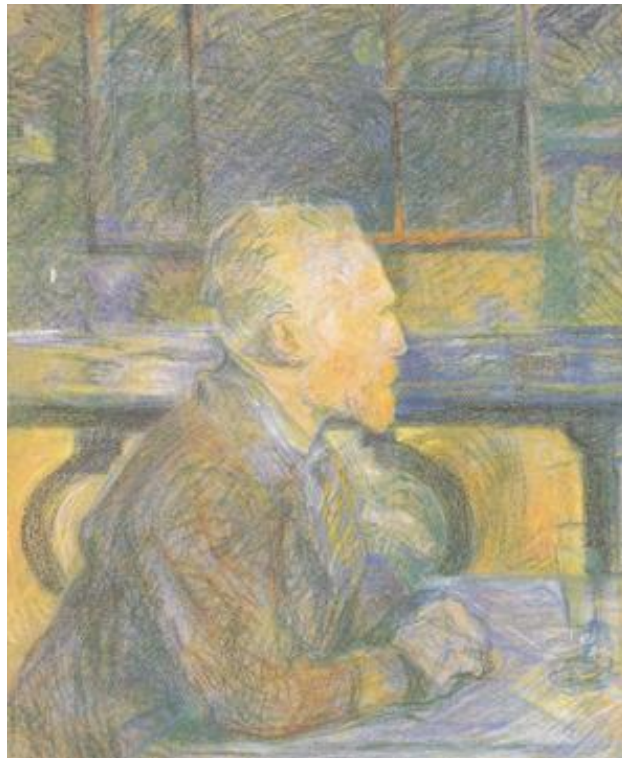


Figura 202

Catalogación

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Retrato de Vincent Van Gogh.

Fecha: 1887.

Descripción física: Pastel sobre cartón, 57 x 46,5 cm.

Localización: Fundación Vincent van Gogh / Museo Vincent van Gogh, Amsterdam.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: No está firmado.

Análisis de contenido

Descripción:

Lo pintó en París, y es un retrato representativo del estilo impresionista de Toulouse-Lautrec.

Es un retrato de medio cuerpo, tamaño menor del natural, hombre adulto, sentado de perfil de orientación derecha, con el rostro ladeado derecha, dirigiendo la mirada hacia frente, Brazo derecho flexionado hacia delante con antebrazo apoyado en mesa y la mano cerrada apoyada también en mesa. Viste traje amarronado, camisa y corbata de rayas amarillas y azules. Cabellos blancos, cortos.

La figura está situada en un espacio interior claro definido mediante una barandilla que corta espacios, a la izquierda de la figura. Está ante una mesa y un vaso de bebida y, como fondo, se ve parte de una ventana, por la que a través de los cristales se ve o un sol o bien una luna.

Con colores y contornos compone este retrato de V. van Gogh de perfil que cuenta 34 años, es más serio y no tiene las artes para desenvolverse socialmente con las que cuenta Toulouse-Lautrec. Está pintado de perfil, gracias a lo cual nos muestra, no sólo el escorzo de V. van Gogh (los retratos y autorretratos de éste lo representan casi siempre de frente), sino también las profundidades de su espíritu. Tiene delante una copa con bebida que presupongo es alcohol, seguramente absenta.

Identificación:

Ambos pintores, tan diferentes entre ellos, se conocieron probablemente en febrero de 1886, cuando van Gogh había abandonado Holanda y Amberes para instalarse en casa de su hermano Theo, en París. Allí ingresó en el taller de Cormon, que en aquel tiempo, como anteriormente hemos indicado, aglutinaba a los artistas jóvenes. Toulouse-Lautrec dio a conocer al solitario van Gogh a sus compañeros de taller, Charles Laval (1862-1894), Eugene Boch (1855-1941), Gauzi, Anquetin y Emile Bernard (1868-1941).

La técnica de Toulouse-Lautrec consiste en pinceladas anchas y largas y con pintura apenas rebajada, remitiéndose de alguna manera a cuadros como “La italiana” o “Retrato de Père Tangy” de Van Gogh, pintados ambos también en 1887.

Contrariamente a lo habitual, en este cuadro Toulouse-Lautrec usó el pastel (uno de los medios preferidos de Degas) y utilizó el estricto perfil que desarrolló para los retratos de 1886. Da largos golpes curvos y plumeados de pastel para definir las formas de manera similar a como lo estaba haciendo al mismo tiempo con la pintura al óleo diluida (Caproni y Sugana, 1970).

Posiblemente este cuadro esté ambientado en el café du Tambourin, en el bulevar de Clichy, donde por iniciativa de Van Gogh se organizó una exposición con obras de ambos pintores en 1887, donde la camarera, Auguste Segatori, fue un tiempo amante de Van Gogh.

Interpretación:

Pero al contrario que los impresionistas, Toulouse-Lautrec ha sabido plasmar magistralmente la psicología del “fenómeno” Van Gogh en su personal estilo impresionista, su personalidad.

Van Gogh puede no haberse dado cuenta de que lo estaban dibujando, pero es la única imagen de perfil que se conoce de él, el único retrato de perfil. Jugando abstraído con su mano, con entrecejo fruncido y la cara colorada un poco hacia delante, parece absorto, posiblemente conversando. Él escribió que durante las discusiones que mantenía en París, tenía la costumbre de tomar cada argumento “por la garganta”, y el cuadro evoca con mucho vigor este lado serio y agresivo de su carácter, con actitud de felino y rasgos de profunda tensión emocional (Milner, 1992).

Mediante pequeñas pinceladas fragmentadas, muestra magistralmente el carácter obsesivo, la fuerza y el apasionamiento de Vicent van Gogh, que se manifiesta en su postura, la de una fiera dispuesta a saltar. Entre los dos artistas existen correspondencias e influencias recíprocas, pero cada uno respeta el arte del otro.

Vicent van Gogh convenció a su hermano Theo para que comprara un cuadro de Toulouse-Lautrec. Pero ambos artistas eran demasiado diferentes en sus temperamentos y motivaciones como para seguir juntos el camino (Neret, 1999).

Es un retrato psicológico de amigo, con una función testimonial de amistad.

1.9.- “Au bal de l’Elysée Montmartre”



Figura 203

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Au bal de l'Elysee-Montmartre.

Fecha: 1887.

Descripción física: Óleo sobre papel o catón, 81 x 65 cm. En Joyant consta 78 x 64 cm.

Localización: Está en el Museo Toulouse-Lautrec de Albi, nº 124.

Catalogaciones: Dortu, P 286.

Inscripciones: Lleva la marca roja, abajo a la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción:

En primer plano una mujer de espaldas, sentada, con una botella de champagne; al fondo una pareja bailando.

L'Élysée-Montmartre fue cronológicamente el primero de los music-halls de París, fundado en 1840 en el boulevard de Clichy, dirigido primero por Serres, pasó a ser dirigido por Madame Voisin, quien lo convirtió en un local que llegó a ser muy concurrido. Desde 1886 se abrió en el boulevard Rochechouart.

Primero su clientela fue muy popular para pasar a ser más heterogénea y en parte más selecta. En 1889, se instaló la electricidad en el local, pero no pudo aguantar ante la competencia del Moulin Rouge y cerró en 1893, siendo entonces la vedette, La Goulue (Caproni y Sugana, 1970).

Identificación:

Pintado utilizando sólo el negro, del que Toulouse explota toda la gama para dibujar los perfiles, establece la perspectiva y resalta algunos detalles. Es una pintura con un tratamiento de dibujo, fresco, sencillo, lleno de espontaneidad y simple pero perfectamente descriptible.

Exposición M. J. 1914, nº 126.

Foto Joyant

Interpretación:

Siempre interesado en representar los ambientes parisinos, seguramente recoge la visión que él tenía desde su mesa.

La botella en primer término, la mujer de espaldas, arrimada a la mesa, esperando que alguien le saque a bailar o más exactamente tal vez, a alguien que a cambio de alguna compensación en dinero o en especie, solicite sus favores. En segundo plano, los que bailan detrás. Todo está tan cuidado que pocos podrían explicar más con tan pocos elementos. Solamente con las poses de los personajes que aparecen, nuestro pintor logra transmitir su actitud y aquello en que están ocupados los pensamientos e intereses más importantes.

1.10.- “A L’Elysée-Montmartre”



Figura 204

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: A L’Elysée-Montmartre.

Fecha: 1887.

Descripción física: Óleo sobre cartón, 50 x 40 cm.

Localización: Colección privada.

Catalogaciones: Foto Joyant, nº 35731.

Inscripciones: Sello rojo abajo a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

Parece un cuadro preparatorio, no terminado.

Identificación:

En este, no se ve claro el hombre sentado, solamente una mancha negra y las dos mujeres apoyando sus brazos en la mesa, donde hay bebida, altivas, sin relación entre sí y un foco de luz en sus escotes (Caproni y Sugana, 1970).

Joyant lo recoge como “Au Bal de l’Elysée Montmartre”.

Interpretación:

Los martes acudía Toulouse-Lautrec en ese tiempo al Elysée-Montmartre que había sido inaugurado en 1896. El resto de días iba con sus amigos al Moulin de la Galette. En los dos había movimiento y mujeres, además de alcohol.

De nuevo, nos representa el ambiente parisino nocturno por donde se movía. Son cuadros-reportajes o documentos gráficos de valor incalculable.

1.11.- “La buveuse” o “Gueule du bois”



Figura 205

Toulouse-Lautrec hizo varios trabajos de esta obra:

Versión A: Gueule du bois o La buveuse.

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Gueule du bois o La buveuse.

Fecha: 1888.

Descripción física: Dibujo a tinta china, pluma, pincel y tiza sobre papel beige.
49,3 x 63,2 cm. Joyant le da 60 x 50 cm.

Localización: Museo Toulouse-Lautrec de Albi, nº 400.

Catalogaciones: Dortu D 3092.

Inscripciones: Firmado Lautrec abajo a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

Es un dibujo en versión simplificada, de la pintura al óleo, para publicarlo en “Le Courrier Français” nº 16 del 21 de abril de 1890, con visibles líneas negras y azules combinadas de una forma muy bella. Conserva un carácter espontáneo en un ambiente algo inconcreto. Presenta una mujer con chambra blanca, sentada ante un velador, ante una botella medio vacía y un vaso también a medias. La mujer de perfil hacia la derecha apoya los codos sobre la mesa, y la cara descansa en la mano izquierda.

Identificación:

Parece ser que la modelo fue Suzanne Valadon. Fue durante un tiempo modelo predilecta y amante oficial de Toulouse-Lautrec, conocida por todos sus amigos. Su nombre era Marie-Clementine Valadon, y se conocía y reconoce hoy como Suzanne Valadon. Era hija de una costurera, y después de pasar fugazmente por una escuela de monjas, ejerció diversos oficios; fue modista, muchacha de servicio, camarera en un restaurante, vendedora de verdura y a los 15 años, artista de trapecio en un circo amateur, el circo ambulante “Molier”, en el que una caída puso fin a su carrera como trapeceista. Tuvo un hijo, Miquel Utrillo (1883-1955), también pintor famoso y alcohólico. El nombre del cuadro, traducido literalmente es “rostro de madera” y el cuadro es conocido como “La Resaca” o “La bebedora”.

Interpretación:

Una mujer solitaria y de mirada parece pérdida, vacía, de nuevo sola ante la bebida, en este caso vino. Tristeza, soledad total, aburrimiento, hastío y marginación. Mira pero está ausente en la vida. Su flequillo oculta la frente y las orejas; un gran moño le cae sobre el cuello.

La cara de la mujer está muy trabajada, porque define el motivo real del cuadro y describe el estado anímico en que se encuentra.

Versión B: Gueule de bois o La buveuse



Figura 206

Catalogación

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Gueule de bois o La buveuse.

Fecha: 1887-88.

Descripción física: Óleo, tiza y lápiz negro, sobre tela 47,1 x 55, 5 cm. Para Joyant: 55 x 46 cm.

Localización: Cambridge (MA), Museo Universitario de Arte de Harvard. Legado de la colección de Maurice Wertheim Class de 1906.

Catalogaciones: Portu P 340.

Inscripciones: Firmada abajo a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

Los colores utilizados en la tela, de la que se observa la trama del lienzo, son pálidos, verdes, azules y amarillos, que nos recuerdan a los que utilizó en el retrato a Van Gogh y de pintura rápida, sin retoques.

Este retrato, muy emotivo, es el de una mujer joven de perfil, sola bebiendo, azorada, aturdida, y representa a una proletaria que vive sola, con aire duro, hundida, con un aire un tanto desalentador, de desánimo, sobre una mesa de café ante un vaso con una parte de bebida oscura y una botella medio vacía de vino, bebiendo sola.

Representa un tipo social que por lo menos preocupaba, motivo quizá de debate público, porque beber en un café público no era lugar apropiado para una mujer decente.



“Mujer en el Café du Tambourin” de Vincent van Gogh. 1887.

Óleo sobre lienzo, 55,5 x 46,5 cm.

Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

Figura 207

Identificación:

El tema de este cuadro está estrechamente relacionado con los cuatro cuadros de mujeres individuales que Toulouse-Lautrec produjo entre 1886 y 1888 para el cabaret de Aristide Bruant. La mujer inclinada sobre la redonda mesa metálica de café, es la modelo Suzanne Valadon que por entonces iniciaba su carrera como modelo, era muy joven, e ironías de la vida mucho más tarde su hijo sería alcohólico.

Toulouse-Lautrec entregó el dibujo a Desiré Dihau, pero según Joyant, la pintura colgaba en Le Mirliton y fue titulada por Bruant, como otros lienzos de Toulouse-Lautrec con modelos femeninos que decoraban el cabaret.

Venta Maurice Masson, 22 de junio de 1911, nº 40: 7100 francos.

Foto Druet, nº 42978.

Interpretación:

Este tema de la mujer alcohólica había sido explorado y había sido tema habitual en la pintura e ilustración naturalista desde los años 70; en imágenes tales como “La bebedora de absenta” de Marius Michel publicada en la elegante “La Vie Moderne” en 1881, o “La Prune” o “La Ciruela” de Manet, en el que el vaso que hay o el cigarro sin encender implican compañía o su espera. Seguramente nuestro pintor lo conocía.

Henri aporta aquí una dimensión nueva, intensificando la decadencia de su personaje, pero a la vez desafía la falsa moralidad y la decencia, retando de alguna manera el orden natural establecido para una mujer. Se comprende, que para ella, no se trata de una borrachera ocasional; el retrato es despiadado y descuidado en el peinado de la mujer, aunque es pelirroja.

En un tratado médico publicado en 1885, el Doctor Devoisins argumentaba enfáticamente que “el alcoholismo en la mujer constituye el mayor peligro social de nuestros días, pues desemboca en la esterilidad y la prostitución, aumentando la mortalidad infantil y la criminalidad, e incluso compromete la seguridad nacional”.

“La resaca”, puede tener varias lecturas: Exponer la “perversión” del proletariado trabajador femenino, o mostrar a una posible prostituta, o bien compadecer a la mujer sometida a circunstancias insoportables. No sabemos con qué sentimiento la realizó Henri, aunque su rostro también es serio y triste.

En cualquier caso refleja tristeza, soledad, autodestrucción y marginación.



“La prune” de Edouard Manet. 1877.

Óleo sobre lienzo, 73,6 x 50,2 cm.

National Gallery of Art, Washington, D. C., Collection de Mr et Mrs. Paul Mellon, 1971.

Figura 208

Versión C: Gueule du bois o La buveuse

También existe un estudio del busto de la mujer al pastel para el cuadro y el dibujo del mismo nombre.

Sus medidas son: 59,7 x 50 cm y su Catalogación: Dortu, P 339.

Se encuentra en el Museo Toulouse-Lautrec de Albi.

1.12.- “Bal masqué”



Figura 209

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Bal masqué o Baile de máscaras.

Fecha: 1888. Para Joyant es de 1887.

Descripción física: Tela monótona en gris, 65 x 60 cm. Según Joyant: Cartón 50 x 40 cm.

Localización: Colección privada. Figuró en la colección Diéterle.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firma Lautrec 1888, abajo y a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

En el Museo Toulouse-Lautrec en Albi existe una grisalla que sirvió como estudio preliminar para la ilustración de “BAL MASQUÉ” de Albert Guinon, publicada en el “París Illustré” (10 de marzo de 1888), nº 10. Medidas: 50 x 65 cm y catalogada por Dortu, P 292, según Catalogue Musée Toulouse-Lautrec. Sello rojo, abajo a la izquierda (Catalogue Musée, 1985).



Museo Toulouse-Lautrec. Albi
Figura 210

Identificación:

Dos mujeres y un hombre con sombrero de hongo de espaldas, alrededor de una mesa, bebiendo. Al fondo baile, donde se distingue a Valentin le Desossé y la Goulue mejor que al resto, que está en siluetas.

Una mujer en dominio blanco está sentada frente a un señor con un sombrero de copa o chistera, de perfil, apoyado en la mesa; al fondo un señor con traje, sentado, sin nada en la cabeza; a la derecha, de perfil, sentada también en la mesa, una mujer disfrazada.

Foto Druet, nº 25349.

Foto Joyant

Joyant lo recoge como “Au bal masqué de l’Elysée-Montmartre». También se le conoce como “Baile de máscaras (En el Elysée Montmartre)”.

Interpretación:

Lautrec, tomaba notas de los locales donde acudía cada noche, captaba el ambiente y representaba la realidad social. Cuando Henri representa hombres y mujeres juntos, raramente las relaciones entre ellos eran de igualdad. En general son escenas de un marcado carácter social donde se da un pequeño diálogo entre los sexos. Sólo el intercambio comercial de favores sexuales puede tender un puente entre clases y géneros.

De nuevo, en grupo se conversa y, sobre todo, se bebe.

1.13.- “A la Bastille (Jeanne Wenz)” o “En la Bastilla: Jeanne Wenz”



Figura 211

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: En la Bastilla: Jeanne Wenz.

Fecha: 1888.

Descripción física: Óleo sobre tela, 72,4 x 49,8 cm.

Localización: National Gallery of Art, Washington. Colección del matrimonio Paul Mellon.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmado: Lautrec arriba y a la derecha.

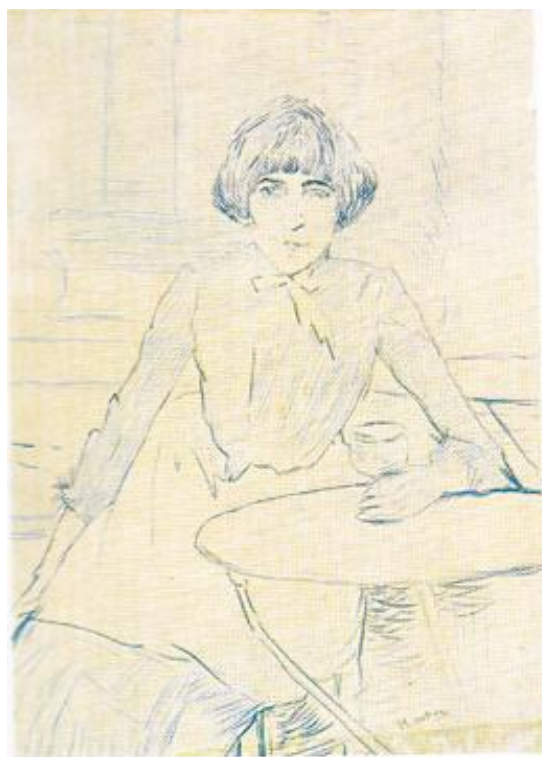
Análisis de contenido:

Descripción:

Pero Toulouse-Lautrec no elegía exclusivamente prostitutas como modelos. Así, Jeanne Wenz, posa para él en “A la Bastille”, y la representa vestida de camarera en una cervecería de mujeres, pero sentada ante una mesa teniendo con la mano izquierda una copa verdosa, destacando del tono más bien sombrío del cuadro, el rostro, el lazo al cuello y el delantal blancuecino de la modelo.

Identificación:

Este cuadro es uno de los cuatro que Toulouse-Lautrec exhibió en el cabaret de Mirliton de Bruant; eran de mujeres solas, y fueron pintadas entre 1886 y 1888. Cada uno muestra a una mujer sentada o de pie, y lleva por título el nombre de una localidad de París.



Dibujo de “A la bastille”

Figura 212

Batignolles, el cercano barrio de la clase media, está representado por una mujer orgullosa en el jardín.

Un cuadro en el que la modelo es Carmen Gaudin, lleva por título “En Montrouge, Rose la Pelirroja”.

Una prostituta gorda y aviejada es la modelo de “En Greneille, la bebedora de ajenjo”.

En otro cuadro Jeanne Wenz representa a la tentadora Nini Peau D’chien del barrio de la Bastilla, la heroína de una de las canciones de Bruant como una muchacha sentada en un velador de hierro, con una copa vacía entre los dedos.

Este cuadro y los demás del grupo pudo haberlos copiado de fotografías de las modelos disfrazadas para la ocasión como mujeres de barrio (Milner, 1992)

Jeanne Wenz era la compañera del pintor Frederick Wenz, un compañero de Toulouse-Lautrec en el taller de Cormon. Cuando Toulouse-Lautrec pintó en 1886 por primera vez sus fríos y aguzados rasgos, lo hizo con ayuda de una fotografía.

En “A la Bastille” el color cálido pero denso constituye un fondo donde destacan tres grandes manchas de color: el tono suave de la mesa, el blanco del delantal y el negro del vestido. Es muy expresivo el rostro de la mujer, enmarcado por unos cabellos castaños y con flequillo en la frente, mirada incisiva, fija, como interrogante.

Interpretación:

A partir de 1886, buen número de las obras de Toulouse-Lautrec, tratarán de encuentros entre hombres y mujeres.

En esta época Henri comienza a contratar prostitutas como modelos. Tanto Forain, como Degas, Daumier y Henri, representan cada vez con más frecuencia “mujeres rebajadas”, mujeres solas podríamos decir disfrazadas para posar. Representan “tipos” característicos de la zona.

A fines del S/ XIX se esperaba que la “disección científica del comportamiento humano” pudiera producir una taxonomía más precisa de los tipos, enraizada en la región, el distrito o el barrio.

¿Es de entonces el dibujo “Un tipo español” de Toulouse-Lautrec?

El empleo de figuras femeninas solas como símbolo o alegoría era desde luego una convención artística de lo más gastada pues el París de fines del XIX eran pocos los edificios oficiales o estaciones de ferrocarril que carecían de una escultura de desnudo femenino representando esta o aquella deidad, cosecha, virtud o localidad.



**Ilustración en Le Courrier Français.
Figura 213**

Aunque el grupo de mujeres de Toulouse-Lautrec puede situarse en términos generales dentro de dicho objetivo del realismo, se trata sin embargo de una colección más bien extravagante; son modelos disfrazados que representan diversos papeles.

De nuevo un rostro triste, es un cuadro de una simple bebedora, un cuadro humano, deprimente.

El dibujo fue publicado en “Le Courrier Français”, nº 19, el 12 de mayo de 1889 acompañado del texto de una canción de A. Bruant.

Canción del Mirliton de 17 de abril de 1886, nº 15:

Son papa s'appelle Abraham,

Is est l'enfant du macadam'

Tout comm'sa môme en est la fille'

A la Bastille

Subasta: A. Bruant 13 abril de 1905, nº 3, 1.800 francos.

1.14.- “Au Bal du Moulin de la Galette”



Figura 214

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Au Bal du Moulin de la Galette.

Fecha: 1889.

Descripción física: Óleo sobre tela. 88,5 x 101,3 cm.

Localización: Lewis Larned Coburn Memorial. Colección 1938 y 1958. Art Institute Chicago. Joyant la localiza en la Colección de M. Montandon.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmado “Lautrec 1889” abajo a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

Lo que Toulouse-Lautrec describe es el local barato, un tanto rudo, para reunirse y ligar, que era verdaderamente el Moulin de la Galette, donde sus bailes de noche tenían un claro contenido erótico y con frecuencia eran considerados como indecentes, siendo visitados por un policía de buenas costumbres, similar a un inspector.

En este cuadro, se ven unas mujeres con porte más o menos respetable sentadas solas en un banco, esperando que las saquen a bailar, una de ellas pelirroja.

Lo esencial de la composición está ocupado por parejas de bailarines y un grupo de hombres arriba que discuten con el oficial que guardaba el orden; cuadro cortado en diagonal por el banco. Nos describe los personajes de la época, los personajes del mundo bohemio, expresando los rasgos psicológicos característicos e individualizados de cada uno de esos personajes.

El perfil del señor que observa la pista de baile, de perfil, es el pintor de paisajes y amigo de Toulouse-Lautrec, Joseph Albert, primer propietario de este cuadro.

El colorido oscuro a basa de verdes, grises y azules refuerza el ambiente chabacano del local, aunque era uno de los favoritos de nuestro pintor, especialmente por el vino caliente y con especias y azúcar que servían.

Identificación:

Por encima del bulevar de Clichy, entre callejuelas muy pendientes y entre casas de campo, había un barracón, como un granero, rodeado de campos verdes. Dentro de la finca había dos molinos: uno era utilizado como lugar de diversión y en el otro se molían bulbos de lirio para una fábrica de perfumes.

El espacio de divertimento era conocido como el Moulin de la Galette, ampliado y utilizado como sala de baile frecuentado por jóvenes trabajadoras. Era el local preferido de la gente humilde, ofrecía café-restaurante, así como diversiones más o menos espontáneas promovidas por los bailarines y por cantantes profesionales. En el baile de los domingos, de 13 a 24 horas y por la

noche, se encendían las farolas y era frecuentado por familias del barrio, empleados, estudiantes y artistas. Las entradas costaban 25 céntimos y los hombres tenían que pagar 20 céntimos más por baile.

Al principio de 1889, Henri de Toulouse-Lautrec, realiza una serie de estudios que desembocarán en este cuadro: “Au bal du Moulin de la Galette”, inspirado en la tela que Renoir había pintado en 1876, pero aunque el punto de vista y el lugar es similar, la impresión que producen los dos es diferente. La del primero era una diversión sencilla en una tarde de domingo con luz solar, donde se divertían los compañeros y compañeras.

La versión de Toulouse-Lautrec recuerda más la vida de los locales nocturnos, donde incluso con los colores verdes un poco claros, como turbios, nos lo refleja. En tonos serios y oscuros, destaca del cuadro como dos focos de luz, el color del pelo de la pelirroja, con un moño como la Goulue y el montoncito de los platos en la mesa del primer plano.

En el de Toulouse-Lautrec los rostros son lívidos, enfermizos, tristes, los personajes están aislados, la mirada perdida, y en un decorado apagado, con luz de gas.

En este tiempo, Toulouse-Lautrec, realizará numerosos retratos de mujer, inspirados en este cuadro.

Uno de los dibujos preparatorios para este cuadro, no se conoce su paradero pero fue reproducido en El Courrier Français el 19 de mayo de 1889 y en septiembre del mismo año el cuadro fue expuesto en el Salón de los Independientes nº 257; Exposición Goupil, boulevard Montmartre en 1893; Exposición Galerie Durand-Ruel 1902, nº 71; Exposición Museo Artes Decorativas, Louvre 1910, nº 2; y en la Exposición de M. Joyant de 1914, nº 76.

Interpretación:

En este cuadro aborda el tema de la soledad y de la incomunicación, comunes al campo del alcoholismo.

Charles Stuckly ha sugerido que la presencia del propio Toulouse-Lautrec está insinuada en este cuadro por los platos amontonados en precario equilibrio, por su

cojera y su alcoholismo, aunque existía la costumbre en estos establecimientos de poner un plato por cada vaso de vino caliente con azúcar y especias, básicamente canela, una especialidad de bebida bastante económica del Moulin y que le gustaba a Toulouse-Lautrec, y así sabían los camareros el gasto realizado. Pero esto no era motivo de que estuviesen medio caídos, con difícil equilibrio como él, sino parece lógico pensar que corresponden a las tantas consumiciones del pintor.

1.15.-“Femme debout derrière une table”



Figura 215

Catalogación :

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Femme debout derrière une table.

Fecha: 1889.

Descripción física: Estudio en pastel, 54 x 46 cm.

Localización: Museo de Toulouse- Lautrec. Albi.

Catalogaciones: Dortu, P 338.

Inscripciones: No firmado.

Análisis de contenido:

Descripción:

Representa una mujer joven con cabellos rojos, ante una mesa o mostrador.

Identificación:

Es un estudio al pastel donde la mujer de pie, brazos caídos y con el pelo recogido muestra su vestido ajustado en la cintura. El rostro duro y serio. Desconocemos quien fue la modelo.

Con los trazos que forman la obra, se ve reflejado en el mostrador como una botella pero invertida, hacia abajo. No hemos tenido ocasión de conocer la obra.

Interpretación:

De cualquier manera, otra vez una mujer sola y la compañía de la bebida.

1.16.- “A la Mie”



Figura 216

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: A la Mie.

Fecha: 1891.

Descripción física: Óleo y guache sobre cartón, 55,5 x 68 cm. Según Joyant, 70 x 50 cm.

Localización: Boston (MA), Museum of Fine Arts.

Catalogaciones: Dortu P 386.

Inscripciones: Firmado “Lautrec”, arriba y a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

El cuadro representa a una pareja mayor, un poco cínica y desengañada, desayunando en un bar; dos tipos ordinarios que Toulouse-Lautrec nos sugiere son los restos de una relación humana pero no de una relación humana cualquiera, sino la que envuelve la dependencia del alcohol.

El plato con restos de comida esta delante de la mujer, dando a entender que ella ha comido, mientras él sigue bebiendo.

Predominan los agresivos tonos rojos (colores simbólicos), colores cargados de alusiones y de movimientos bruscos de pincel que difuminan los contornos de las figuras, pero que también expresan el estado de marginación y la ruina personal de los dos personajes. Estas personas han olvidado lo que es el amor, el sentimiento y la comunicación.

Quizá, el uso del cartón, medio barato, y la tosquedad en general en su realización, pueden tenerse en cuenta en la interpretación de la pintura, contrastando con los finos lienzos y el papel caro que Toulouse-Lautrec utilizo en los retratos para los distintos miembros de su familia.

Identificación:

El nombre “A la Mie”, es el nombre o apodo de un café desconocido, que se traduce como “la miga”, “el bocado” o “la parte blanda de la hogaza” o también era conocido como “Después de comer”.

La escena fue tomada posiblemente, de una foto de Paul Sescau, que muestra a Maurice Guibert, amigo y compañero de nuestro pintor, de correrías noctámbulas por Montmartre, en compañía de una joven modelo. Se puede considerar un retrato de Guilbert.

Guibert era pintor aficionado y trabajaba como representante del productor de champán Mœt et Chandon. En realidad era un hombre amable y jovial, al contrario del representado en el cuadro.

El diario “Fin de Siècle” lo describió como “el hombre que mejor conoce a las prostitutas en toda la capital”. Su cara gruesa y ojerosa aparece en varios de los dibujos de Toulouse-Lautrec y en, por lo menos, cinco de sus cuadros.

Guilbert, acompañó a Toulouse-Lautrec en varios viajes de verano, de caza y a navegar, y fue muy diligente con la condesa de Toulouse-Lautrec, Adèle, para quien realizó grandes fotografías del castillo de Malromé en 1891 y a la que envió un bananero en 1893.

Aparece sentado con una mujer que probablemente sea una modelo de Montmartre, pero puede ser su amante Mariette Berthau, también pelirroja, con quien al parecer, tenía dificultades en el momento en que fue pintado este cuadro (Milner, 1992).

También es probable que la modelo haya sido Susanne Valadon.

Este óleo fue expuesto en 1891 en el “Salon des Independants”, en la Galerie Duran-Ruel 1902, nº 102 y en la Exposición Galería Bernheim jeumes 1908, nº 6.

Fotos Druet, nº 2028, Sescou.

Comparando esta obra con el “Ajenjo o Absenta” de Degas pintado en 1876, hoy en París, Museo d,Orsay (similar en cuanto a tema y ambiente) vemos que la obra de Degas es una atrevida aunque formalista composición de estilo japonés por sus diagonales y cortes abruptos en los bordes.

La cansada y melancólica unión de dos seres que son el objetivo del cuadro, se concentra en la esquina derecha. El suave y elegante tratamiento de los espacios y los colores pastel, le quitan fuerza y brillantez a este motivo sacado de la vida parisina.

Degas nos ofrece discordia entre los dos sexos



El ajenjo o Absenta de Degas, 1877
Óleo sobre tela, 92 x 69 cm. Museo d'Orsay
Figura 217

La obra de Toulouse-Lautrec, no sólo muestra los interiores de un local con una pareja sentada a la mesa, sino que transmite características de los individuos en una situación muy bien identificada: el estado de la falsa felicidad de la embriaguez del hombre, frente al mal genio de su vasta y pelirroja mujer que le da la espalda. Es la intranquila y en parte cruda forma escogida lo que sugiere el estado de enojo y distanciamiento de la pareja.

En el de Degas, la composición, en la que también se observa la influencia japonesa, la forma tiene más peso que el contenido (Neret, 1999). Ella bebe absenta, él masagrán, un remedio contra la resaca, en un ambiente sombrío, inusual en el impresionismo.

Esta obra de nuestro pintor no suscitó ningún comentario especial entre los críticos cuando se expuso en 1891, pero fue reproducida al año siguiente, también sin ningún comentario, en la historia de la caricatura de Arsène Alexandre, "L'Art du rire".

Interpretación:

Toulouse-Lautrec nunca pintó a su amigo Guilbert de forma seria, por lo que algunos críticos se inclinan a interpretar esta pintura con aire irónico, como el aburrimiento de un día de fiesta local en dos personas que les une el alcohol y para los que todos los días son iguales.

Toulouse-Lautrec no se conformará con pintar a una pareja en la mesa de un bar, con la botella de vino y sendos vasos de los que van bebiendo, sino que nos refleja las características de las personas y la situación real e instantánea en que las ha captado.

El hombre, que parece abatido y a la vez se somnolienta por la borrachera del bebedor impenitente y contumaz, mientras su acompañante, una pelirroja pendenciera, le vuelve la espalda malhumorada.

Expresan saciedad, aburrimiento y a pesar de todo, tristeza, que refleja el ambiente deprimente de un desayuno sobrio después de una borrachera.

Esta obra caracteriza de forma especial el don de observación de Toulouse-Lautrec, quien una vez vista una escena, podía guardarla en su memoria y después reproducirla ayudado por modelos, reteniendo incluso su atmósfera específica.

Quizá Alexandre interpretó esta obra como una sátira social, convirtiéndose en un espacio entre las bellas artes y la ilustración, tan importante en la evolución de Toulouse-Lautrec (Ollero y De Luca, 1991).

Esta toma de posición política y social no es común en Toulouse-Lautrec. Nunca fue un convencido republicano como su antecesor Daumier por ejemplo, ni tampoco optó por ninguna concepción política, que sepamos, ni a través de sus biógrafos ni por su correspondencia.

Su mundo, su propia identidad, estaban en la bohemia de Montmartre, en los locales de diversión, en el trato suelto y relajado, y en las aventuras amorosas.

Dentro del arte francés tan dado a lo armónico y decorativo, esta formidable pintura es solamente comparable a algunas caricaturas y pinturas de Honoré Daumier.

Después de Toulouse-Lautrec sólo Pablo Picasso y Käthe Kollovovitz lograrán tal expresividad en la crítica social, aspecto en el que Toulouse-Lautrec les ha servido de ejemplo.

1.17.- “Un coin du Moulin de la Galette”



Figura 218

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Un rincón del Moulin de la Galette.

Fecha: 1892.

Descripción física: Óleo sobre cartón, 100 x 89 cm.

Localización: National Gallery of Art, Chester Dale Collection, Washington.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmado “Lautrec”, arriba y a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

Recoge una escena tradicionalmente identificada en el Moulin de la Galette, con dos figuras dominantes en primer plano y con rostros muy claros. El personaje principal, en primer plano, una mujer de pie, con la absenta encima de la mesa y él, aburrido a un lado. Detrás, dos mujeres de pie y detrás, la masa de trabajadoras que disfrutaban.

Identificación:

Este cuadro se conoce también como “Interior de cabaret” y “L’Assommoir” (el aburrido), y se refiere a la novela que escribió Zola en 1877 con el mismo nombre.

Su expresión como ausente y contrariada, recuerda el “Ajenjo” de Degas y a “Licor de ciruelas” de Manet (National Gallery of Art, Washington).

Lo presentaron en la Exposición Galería Goupil en Montmartre en febrero de 1893, en la Exposición de los Independientes nº 1243, en abril de 1893 y en la Exposición Galería Durand-Ruel en 1902, nº 110.

Subasta Depeaux de 31 de mayo de 1906, nº 74 por 7.000 francos.

Fotos Sescou y Druet, nº 6303.

Interpretación:

Toulouse-Lautrec hubiera podido utilizar en esta obra, las exageraciones propias de la caricatura, para reforzar su efecto, pero no lo hace, lo cual nos atestigua su profunda humanidad, su simpatía por las personas, no con las clases sociales y también su capacidad para mantener una cierta distancia emocional neutra frente a sus cuadros. No existe comunicación entre los personajes.

Picasso también se interesaría más tarde por el tema, ya que las lesbianas eran personajes típicos en Montmartre. En 1900 pintó él también su “Moulin de la Galette” (The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York), en el que se

ven en primer plano dos mujeres abrazándose, sentadas en la primera fila. Aquí puede constatarse lo mucho que Picasso debe a Toulouse-Lautrec.

1.18.-“Reine de Joie”



Figura 219

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Reine de Joie.

Fecha: 1892.

Descripción física: Litografía en cuatro colores (cartel), 136 x 91 cm.

Localización: Musée d'Ixelles, Bruselas.

Catalogaciones: Adhémar 5, Witrock P 3, Adriani 5.

Inscripciones: Firmado TLautrec, en la izquierda. También: «Reine de Joie par Victor Joze chez tous les libraires».

Análisis de contenido:

Descripción:

Reine de Joie o lo que es lo mismo Reina de alegría, es el título de una novela de Victor Joze, pseudónimo del escritor polaco Victor Joze Dobrski de Jastzebiec, amigo y vecino de Lautrec en la rue Fontaine.

La escena en el cartel muestra a Hélène Roland, protagonista de la novela, besando al rollizo y pelado Olizac, ambos sentados ante una mesa opulenta y a la derecha de la mujer un hombre con bigote mirando para otro lado. El personaje de la izquierda es M. Lasserre y la de la derecha M. Luzarche d'Azay.

La novela describía las aventuras del banquero Olizac, barón de Rozenfeld, con una cortesana.

El banquero Alphonse de Rothschild que se vio representado y caricaturizado en la figura del barón Rosenfeld, intentó en vano prohibir la distribución del libro y de los carteles. Llegó a encargar a jóvenes corredores que arrancaran los carteles que ya estaban pegados en las paredes de París y a sobornar a los encargados de pegarlos para que se los entregasen. Esta reacción se comprende mejor teniendo en cuenta que las opiniones de V. Joze participaban del antisemitismo reinante en la opinión pública y que dos años más tarde dividiría Francia con el caso Dreyfus.

La novela de tintes antisemitas y el cartel de Lautrec produjeron un verdadero escándalo.

Identificación:

El cartel, destinado a los escaparates de las librerías, consta de dos partes cortadas por una línea oblicua que divide un primer plano establecido por la mesa y un segundo plano, muy colorido donde destacan los personajes. La parte superior la ocupan las tres figuras, dos hombres y una mujer y abajo la publicidad en inscripciones realizadas a mano alzada con tres tamaños de pinceladas desenvueltas siendo la mayor el título del libro. Esta muy bien integrado el texto y la composición.

Este cartel sirvió también de motivo para la portada del libro que la realizó Pierre Bonnard.

Existe un dibujo a carboncillo como estudio para este cartel, también realizado en 1892, de 152 x 105 cm, catalogado por Dortu, D 3224 y que se encuentra en el Museo de Toulouse-Lautrec en Albi.

Seguramente nuestro pintor se inspiró en las xilografías coloreadas del japonés Isoda Koryusai de 1775.

Interpretación:

Nuestro pintor, gran provocador y conocedor de los recursos necesarios para llamar la atención a la población de dicha novela, une a las claras diferentes placeres alrededor de la mesa, todo entre vicio e inmoralidad para la sociedad de la época.

No se olvida de adornarlo con cubertería de clase, copas y jarra muy vistosa y cuidada. El alcohol no puede faltar en una situación como ésta.

Se hacía publicidad de varias cosas a la vez, indirectamente también de beber.

El crítico de arte Frantz Jourdain hizo una reseña combinada con una mordaz descripción de los personajes y que transcribimos: “Con esta novela, Lautrec en su cartel ha sabido hacer un extraordinario tratado de psicología... Al fondo, el hortera pasado, acabado por la imbecilidad de su existencia y reducido al estado de maniquí...Pero no es más que un tercer plano accesorio a este cuadro maravillosamente repugnante. La prostituta, entrada en años, derrengada, deseada por viciosa e inmoral, arrellana la ignominia de su cuerpo abyecto sobre la prominente panza del banquero muy turbio y muy millonario. No es menos admirable la figura del viejo libidinoso y tembloroso que paga los besos babeantes de la chica sobre sus carnes blandengues y chafadas...”.

1.19.- “ Aristide Bruant et son Cabaret aux Ambassadeurs” o “Ambassadeurs. Aristide Bruant en su cabaret”



Figura 220

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Aristide Bruant et son Cabaret aux Ambassadeurs.

Fecha: Según Joyant 1892.

Descripción física: Papel sobre tela. 2,50 x 1,20 m.

Localización: Museo de Albi, nº 145.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: “Ambassadeurs Aristide Bruant et son cabaret”.

Análisis de contenido:

Descripción:

Es un cartel atractivo, tanto por su composición como por su tratamiento cromático, amarillo-naranja, rojo, verde intenso, color oro, blanco y negro.

Jane Avril está en primer plano sentada y en la mano izquierda sostiene una copa. La figura de Bruant ocupa el centro de arriba abajo y, al fondo, destaca el perfil de Sarrazin.

Identificación:

Es un proyecto de cartel que no llegó a publicarse, por lo que debe entenderse como un primer ensayo, previo a lo que sería el cartel definitivo.

Interpretación:

Así de grande lo vivía nuestro pintor a su amigo Bruant, a quien seguramente no le gustó compartir cartel con otras personas, por famosas que fueran. Pero de mutuo acuerdo, optaron por otra propuesta que sirviese como publicidad para la inauguración del Ambassadeurs.

De espaldas y con el gesto de rostro altanero, orgulloso y algo excéntrico, evoca su espíritu crítico y el contenido ácido de sus canciones.

En el momento de pintar este cuadro, ambos habían alcanzado la fama.

1.20.- “Au Moulin Rouge”



Figura 221

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Au Moulin Rouge.

Fecha: 1892-95.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 123 x 140,50 cm. Según Joyant 140 x 120 cm.

Localización: The Art Institute of Chicago, Helen Birch Barlett Memorial Collection, 1928.610. Antes perteneció a la colección de M. Laroche.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Monograma abajo y a la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción:

Con una composición que resultará inversa de la utilizada para el Moulin de la Galette de 1899, este cuadro es el de mayor tamaño que pintó Toulouse-Lautrec y es considerado como su obra maestra sobre la sociedad parisina que se movía por los cabarets, por donde el sobrevivía.

Aunque es una pintura de un lugar público, es realmente una pintura privada, reconocemos los rostros. El Moulin Rouge no es un burdel, pero en cuanto se larga el guardián de la moral, las chicas se aflojan las cintas y se estiran las medias, mostrando las ligas y otros encantos que pueden comprarse con dinero. A sus clientes los atraen con una prueba gratuita de su selecta mercancía (Neret, 1999).

Esta obra es quizá el mayor interrogante de las obras de Lautrec, no sabemos exactamente si se agrandó el cuadro o fue mutilado y luego reparado y si fue expuesto en vida del pintor.

Identificación:

También se le conoce como “En el Promenoir del Moulin Rouge”.

Es una de las obras más detalladas del pintor, fundamentalmente los rostros de las figuras principales. Al pie de una baranda que atraviesa diagonalmente la parte inferior izquierda del cuadro, están sentados, sumergidos en la conversación dos mujeres y tres hombres alrededor de una mesa donde solamente se ve una botella y un vaso con bebida, al parecer absenta. Cada personaje tiene su historia. Uno de los focos de luminosidad del cuadro está en la mesa, donde destaca una botella y un vaso porque si hubiese más, lo tataría las figuras sentadas a su alrededor. El resto de focos luminosos que se reflejan en los espejos, son los rostros, pecho y espalda de las mujeres.

En primer plano, el extravagante personaje de la derecha, un rostro de mujer vestida de negro aparece como encandilado por la luz, maquillada como una máscara, puede ser la pelirroja Nelly C.

Alrededor de la mesa está sentado el barbudo pelirrojo Edouard Dujardin hablando con la bailarina Macarona, frente a él tenemos a Paul Sescou y a Maurice Guilbert, y Jane Avril de espaldas también a la mesa.

Detrás, al fondo, se ve a la Goulue de espaldas componiéndose el cabello con las dos manos frente a un espejo y observada por otra mujer de perfil, de pie y a la izquierda.

Como dato curioso, se ven, atravesando el salón con gesto indiferente, a Toulouse-Lautrec con su sombrero de hongo, con su primo Gabriel que lleva sombrero de copa, absolutamente ausentes de lo que allí ocurría. Es una pareja curiosa para cualquier espectador.

Este cuadro es uno de los más importantes de la obra de Toulouse-Lautrec. Es el resultado de todos sus estudios sobre Moulin Rouge. Estuvo en la Exposición de M. Joyant en 1914, nº 32 y en la Exposición de los Independientes de 1926 nº 3253.

Foto Joyant.

Interpretación:

Toulouse-Lautrec nunca pudo haberse visto desde ese ángulo del cuadro, se imaginaba cómo lo veían los otros y se reproducía despiadadamente.

Su posición en el cuadro caracteriza su posición en la vida; mientras los otros se divierten y conversan, Toulouse-Lautrec pasa de largo por un costado, aceptado solamente como observador o como personaje de tercera fila.

Lautrec presenta a sus amigos mundanos y a la vez cansados, amables y profesionales. Las mujeres se sitúan en los márgenes del triangulo masculino, se paga su presencia pero no su compañía. Nadie habla, no se miran, es una imagen de la tristeza.

Toda la vida, parece decir el lienzo es cuestión de presentación, de artificio y actuación de la máscara que todos presentamos al mundo. Aquí Toulouse-Lautrec es moderno, pero no por el estilo sino en la comprensión de la vida.

1.21.- “Ces dames au réfectoire”



Figura 222

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Ces dames au réfectoire.

Fecha: 1893.

Descripción física: Óleo sobre cartón 60,3 x 80,3 cm. Según Joyant 79 x 58 cm.

Localización: Museo de Bellas Artes, Budapest. Antes perteneció a la colección de M. Lévesque.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmado “Lautrec”, en lápiz abajo y a la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción:

En varios cuadros Toulouse-Lautrec muestra a las prostitutas aburridas, sentadas a la mesa, con las bocas cerradas, sin comunicación, ni siquiera visual. Éste sin embargo es el único cuadro en que sugiere que además están aburridas unas de otras (Milner, 1992).

Parece que ya han comido por como tienen los brazos dos de las tres mujeres que se ven sentadas alrededor de una mesa, brazos cruzados delante, aunque aún quedan en la mesa platos, la bandeja del pan y una botella medio llena de vino, con un vaso al lado.

Cuando comen juntas, nada permite adivinar su profesión. Sus ropas están cerradas, luciendo dos de ellas, batas de cuello alto de color rosa. Solamente las combinaciones de colores llamativos recuerdan su trágica existencia, y su hastío de la vida, en una habitación más bien sencilla, y en una actividad diaria como era la comida.

Identificación:

También se le conoce con el nombre de “Las damas en el comedor del burdel” y como “Le Réfectoire”.

Como visitante asiduo de los burdeles de la Rue des Moulins, Rue D’Amboise, Rue Joubert, Rue des Rosiers o Rue Richelieu, en los que a veces residía semanas, aunque estaba estrictamente prohibido por las ordenanzas policiales que un hombre viviese en ellos, Toulouse-Lautrec conocía bien las costumbres de las jóvenes allí instaladas, que allí vivían y también trabajaban.

Tenían confianza en aquel enano que, como ellas, añoraba una vida burguesa que nunca ya llegaría a vivir e incluso le permitían plasmarlas en el mundo ficticio del placer erótico. Son mujeres en cuya actitud se adivina la indiferencia, el aburrimiento entre sí, viven como atontadas.

Algunos críticos consideran esta creación entre un conjunto de temas cómicos que quizá creó para convertirlo en ilustración para alguna revista de humor, pero

no se ve la chispa por ningún lado. Igualmente tampoco se trata de un tema de lesbianismo.

Subasta A. Alexandre el 19 de mayo 1903, nº 62, 1.150 francos

Subasta H. de Múnich el 30 de abril 1913, n 1, 11.800 francos

Interpretación:

Toulouse-Lautrec no ha representado jamás a las prostitutas en función de tales, ejerciendo su oficio. Quizá es consciente de que con sus retratos y desnudos de prostitutas pintadas de forma menos erótica, y más verosímil, se adelanta a su tiempo. Para él es más importante sondear el ser de una mujer, su estado de ánimo y su forma de vida en cualquier instante, que representar la atracción y el deseo que despierta.

Quizá para Toulouse-Lautrec la prostitución era tan natural como la caza, aunque los cuadros de esa temática los exhibía en salas privadas, adyacentes a la exposición principal y con frecuencia para sus amigos o conocidos.

Si sus obras resultan eróticas, es por añadidura. Nos transmite erotismo en otros de sus cuadros, como lo hacen todos los grandes artistas, pero esa no es su finalidad (Neret, 1999)

1.22.- “M. Boileau” o “Monsieur Boileau en el café”



Figura 223

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Monsieur Boileau en el café.

Fecha: 1893.

Descripción física: Óleo sobre lienzo, 80 x 65 cm.

Localización: The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, Heinman B. Hurlburt Collection 394.25 Estados Unidos. Antes pasó por Colección de MM. le baron Lafaurie, Paul Rosenberg.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmado “A mon ami Boileau. Lautrec”, arriba y a la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción:

Toulouse-Lautrec nos muestra una escena en el Moulin Rouge, donde sólo hay hombres, que beben y juegan, en este caso al dominó. En primer plano se ve un hombre grueso, trajeado, vistiendo ropas elegantes pero un tanto vulgares, ojos bizcos, fumando un cigarrillo mientras observa a la gente a su alrededor y sostiene de forma poco común, un bastón con la mano izquierda.

Ante sí tiene una mesa de bar, donde hay una bandeja redonda con una botella y un vaso con bebida alcohólica. En el extremo delantero de la mesa hay una copa de absenta (color verde) que no se sabe de quién es.

La figura del fondo, con barba, sombrero de copa y tocando una trompa de caza, es el conde Alphonse, padre de Toulouse-Lautrec, que lo representa el hijo como un excéntrico, pasado de moda y antiguo, luciendo en la chaqueta la cinta roja de la Legión de Honor.

Identificación:

También conocido este cuadro como “Monsieur Boileau”, realmente es un retrato.

Es poco lo que se sabe de la identidad de Monsieur Boileau. Según uno de los biógrafos de Toulouse-Lautrec, era un periodista especializado en escándalos sensacionalistas y por supuesto amigo de Toulouse-Lautrec.

Los amigos posarán para Toulouse-Lautrec porque son sus “esclavos” y a la vez sus admiradores. A diferencia de los retratos masculinos que les realizó a sus amigos, que eran de cuerpo entero, distantes y en el taller o estudio, éste nos recuerda más a los que Toulouse-Lautrec realizó a su familia.

Estuvo en la Exposición de los Independientes de 1893, nº 1246, y en la Exposición de M. Joyant de 1914, nº 33. Foto Joyant.

Interpretación:

El vaso de absenta o ajenjo en primer plano da a entender que es la presencia del propio Toulouse-Lautrec en el cuadro, que va bebiendo mientras pinta. Es el pintor en la pintura.

Acompañan a la bebida encima de la mesa unas fichas de dominó.

Nos permite reconocer la influencia de Degas y Manet. La silueta que ocupa el primer plano de la imagen, se convierte en una especie de bajorrelieve esculpido sobre un cuadro totalmente en segundo plano, formado como hemos dicho por hombres, utilizando el verde tanto en las sombras, como en el abrigo, como en la absenta.

1.23.- “Dos mujeres en el bar”



Figura 224

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Dos mujeres en el bar.

Fecha: De 1893 aproximadamente. Joyant lo data en 1894.

Descripción física: Óleo sobre cartón, 51 x 31,5 cm.

Localización: Propiedad privada francesa.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmado con monograma, abajo y a la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción: Es una escena indirecta. Los rostros de las dos mujeres, están perfilados y remarcados con un toque final definitivo.

Identificación:

Sirvió para la ilustración de tipografía a color del Fígaro Ilustré de febrero de 1894, nº 47. “Le plaisir à Paris. Les Bals et le Carnaval” por Gustave Geffroy (Caproni y Sugana, 1970).

En la subasta Roger Marx (París, 12 de mayo de 1914), nº 78, alcanzó 1900 francos.

Interpretación:

Parecen dos mujeres ojeando, esperando y a la vez buscando su interés. Las mujeres están sutilmente caricaturizadas, parecen mirar y a la vez atrapar.

A la izquierda de la mujer, nuestro pintor coloca las copas de los sombreros de los hombres que serían sus presas. De ahí el semblante de ellas que insinúan estar a por la presa.

1.24.- “Aux Ambassadeurs: Gens Chics”



Figura 225

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Aux Ambassadeurs: Gens Chics.

Fecha: 1893.

Descripción física: Sobre cartón, 85 x 65 cm.

Localización: Fondos administrados por el Museo Británico, Londres.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmado con monograma, abajo y a la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción:

El señor sentado a la mesa es el pintor australiano Charles Conder (1868-1909) que se había establecido en París a finales de 1890 para estudiar en la Académie Julien y que sirvió como modelo de este tema; al fondo, sobre el escenario, Yvette Guilbert.

Conder era amigo de Oscar Wilde y posteriormente, pintó temas decadentes, de un suave neo-rococó y también apastelados paisajes de playa. Con su amigo británico William Rothenstein, conoció a Lautrec y a Anquetin, con quienes compartió una pequeña exposición en la galería de Père Thomas en 1891, admirada por Degas y por Pissarro.

Identificación:

Llamado también “Gens chics”. Fue reproducido en le Fígaro Ilustré de julio de 1893, nº 4. «Le plaisir á Paris. Les restaurants et les cafés-concerts des Champs-Elysée» por Gustave Geffroy.

A simple vista no parece un dibujo suyo pues presenta formas angulosas que no son propias de Lautrec. Recuerda las manos de Maurin y presenta la cabeza de la mujer tratada escrupulosamente, con detalles como la nariz puntiaguda y las marcadas pestañas. La figura masculina está trazada ligeramente. Ambos son clientela rica de los cafés-concerts de los Campos Elíseos como Les Ambassadeurs.

Subasta Depeaux, 25 de abril de 1901, nº 63, 1860 francos; Fue expuesto en Exposición Galerie Rosenberg 1914, nº 63.

Foto G. Bernheim.

Colección de M. G. Bernheim.

Interpretación:

Geffroy en el artículo anteriormente citado, hace una descripción crítica de cómo esta clientela rica se sentía satisfecha sólo en ciertas condiciones, cuando su vanidad y su gusto decadente, pudieran cubrir sus necesidades, incluyendo a las

“princesitas” de la alta sociedad, valoradas como la fruta madura o como una botella de vino de buen año.

La imagen de Lautrec, no insiste en la mujer como objeto de consumo, sin embargo esas cenas en los palcos con vistas al escenario tenían ese sentido.

1.25.- “Alfred la Guigne”



Figura 226

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Alfred la Guigne.

Fecha: 1894.

Descripción física: Óleo sobre cartón, 65 x 50 cm. Según Joyant 85 x 63 cm.

Localización: National Gallery of Art, Washington (DC). Antes en Colección de M.M. Bernard, P. Decourcelle.

Catalogaciones: Dortu P 516.

Inscripciones: La dedicatoria de Toulouse-Lautrec, abajo a la derecha, dice: “Pour Méténier/d’apres/son Alfred la Guigne/Lautrec”.

Análisis de contenido:

Descripción:

De nuevo en un espacio interior, ante un mostrador una pareja, de pie, bebe; ella apoya el brazo derecho en el mostrador, mientras con el izquierdo sujeta la boa que lleva al cuello.

Toulouse-Lautrec se ha detenido en los rostros, mientras que los cuerpos están dibujados sin retocar.

Identificación:

Consta como uno de los cuadros que expone la Galería Goupil en Londres el 30 de abril de 1898, propiedad de Mr. Metenier.

La imagen de la mujer está más trabajada y su cara grotesca mira de frente mientras la figura masculina está marcada por la línea que forma su gabán, dejando a la vista una parte importante del cartón que utiliza como soporte. En ella los trazos son más generosos en calidad y en detalle, tanto el rostro como el vestido se describen meticulosamente constituyendo un elemento de contraste con el resto del cuadro. Ni siquiera unas manchas de rojo vivo que aparecen en el vestido de la mujer logran animar la tonalidad pálida que domina el cuadro.

Probablemente Toulouse-Lautrec no haya representado aquí a Alfred sino a su amigo Gastón Bonnefoy en el “Moulin de la Galette”. Fue después cuando salió como ilustración de portada en la novela de Metenier.

Este cuadro fue expuesto en la Exposición de los Independientes de 1894 n° 789 y en la Exposición de Maurice Joyant de 1914 n° 50.

Subasta P. Decourcelle, 12 junio 1926, n° 77, 96.000 francos.

Foto Joyant.

Interpretación:

“Alfred la Guigne”, era el título de una narración en el libro “La lutte pour l’amour” (La lucha por el amor) de Oscar Metenier, que fue editado en 1891.

El decorado es real como lo son los personajes representados. Personaliza una imagen que bien podría corresponder a una situación actual, una pareja ante una barra de bar arreglados y emperifollados.

La escena se convierte en una imagen rutinaria de la vida cotidiana de los bares del París de la época. Siempre acudían unos personajes parecidos y vestidos de forma similar, con rostros personalizados pero de mirada perdida, aspecto aburrido y con ganas de pasar el rato, con la intención, siempre imposible, de aliviar los problemas y matar las penas.

Lautrec nos transmite un aire de rutina, soledad y vacío que inevitablemente se respiraba en estos locales y que asiduamente frecuentaba.

1.26.- “Bebidas americanas y otras”



Figura 227

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Bebidas americanas y otras.

Fecha: 1895.

Descripción física: Litografía. No está en la relación de obras de Joyant.

Localización: Biblioteca Nacional, París.

Catalogaciones: Wittrock 90.

Inscripciones: En la parte izquierda, porque la corta una diagonal, haciéndola coincidir con un mostrador, se leen las letras PRIVATE en el cristal de la entrada al establecimiento.

Abajo a la derecha tiene la firma dentro del monograma del elefante, y encima un pequeño canguro, los dos mirando a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

Es un dibujo rápido con pocos trazos de una escena que Toulouse-Lautrec acostumbraba a ver cada día, de nuevo una escena de interior, donde solamente está trabajada la parte izquierda del cuadro, cortado en diagonal (Caproni y Sugana, 1970).

La firma o marca del pintor está dentro de un elefante pequeño en la esquina inferior derecha, y por encima dibujado también, muy pequeño, un canguro. Es el contraste con la rapidez con la que querría andar, y con la que en realidad se desplazaba.

Identificación:

La camarera está preparando bebidas para servir a una pareja que está ante el mostrador, pero mira al frente; la mujer tiene un vaso en la mano, conversando con su pareja porque con sólo unos trazos en los rostros, los pone frente a frente.

Interpretación:

Toulouse-Lautrec es invitado por sus amigos los Natanson a la presentación de la obra de Vuillard “Jardins publics”, preparando con esta litografía la invitación de Monsieur y Madame Natanson y organizando a la vez el acto, al que acudieron unas 300 personas el 16 de febrero de 1895.

Al parecer nuestro pintor, con la cabeza afeitada y ejerciendo en esta ocasión de camarero, preparó tales cócteles y tales mezclas, que todos los invitados se emborracharon, incluso Vuillard y Bonnard.

La mujer del dibujo refleja la actitud que nuestro pintor tendría en dicha invitación, ejerciendo de mesero y a la vez testigo de las borracheras de los asistentes.

1.27.- “Programa para L’Argent”



Figura 228

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Programa para L’Argent.

Fecha: 1895.

Descripción física: Litografía con tiza, pincel y salpicado a seis colores, 31,9 x 23,9 cm.

No está en la relación de obras de Joyant.

Localización: Biblioteca Nacional. París.

Catalogaciones: Delteil 15; Adhémar 148; Wittrock 97.

Inscripciones: L’ARGENT.

Análisis de contenido:

Descripción:

Esta litografía Henri la hizo para ilustrar el programa de la obra de teatro L'Argent, comedia en cuatro actos de Émile Fabre, cuyo estreno tuvo lugar en el Théâtre Libre, el 15 de mayo de 1895 donde André Antoine tenía el papel principal como yerno de Monsieur y Madame Reynard.

Identificación:

La comedia escenifica la historia del matrimonio Reynard y de sus hijos, muy preocupados por el testamento que debe redactar M. Reynard, un comerciante que logró amasar una gran fortuna. Lautrec representó al matrimonio Reynard de espaldas: él, tocado con una chistera y llevando un amplio abrigo negro; ella, con un vestido blanco que disimula su obesidad ante los restos de comida en la mesa que acaban de abandonar.

Rara vez había llevado tan lejos un artista occidental la técnica de la estampa japonesa, con una sobriedad tan extrema, apenas animada por los relieves de la mesa que los Reynard acaban de abandonar, donde sobre el fondo blanco del mantel y sobre la distribución de los personajes que intervienen, quedan copas medio llenas, botella con bebida, platos, cuchillos.

Existe un estudio de esta litografía, pintado sobre papel marrón, en una colección particular, según Ollero.

Interpretación:

Con una sobriedad extrema, nuestro pintor lleva al extremo la técnica japonesa. Anima el cuadro, lo que los comensales han dejado en la mesa.

Como buen mediterráneo en todas las mesas, se coma o se beba, hay alcohol. Por otro lado y con frecuencia, alrededor de una mesa o bien mostrador, donde se bebe, donde se cierran los tratos, los acuerdos, pactos y alianzas, tanto antes como ahora. Estos invitados nos dan la espalda, ellos han cenado y tienen dinero.

1.28.-“A table chez M. Mme Thadée Natanson»



Figura 229

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: A table chez M. Mme Thadée Natanson

Fecha: 1895.

Descripción física: Pintura a la esencia, guache y pastel sobre cartón, 60 x 80 cm.

Localización: Museum of Fine Arts, Houston, the John A. and Audrey Jones Beck Collection.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Desconocemos.

Análisis de contenido:

Descripción:

Escena de amigos que parece sin terminar de pintar.

Identificación:

Este cuadro representa una de las reuniones amigables que los Natanson convocaban frecuentemente en su finca donde participaba la élite cultural e intelectual que circulaba alrededor de la Revue Blanche y otros escritores o artistas que Misia protegía actuando de mecenas. De izquierda a derecha están bocetados Vuillard, en el centro la figura maciza y dominante de Misia, detrás el pintor Félix Vallatón y por la anchura de hombros imponente interpretamos es Thadée Natanson visto de espaldas.

Interpretación:

En esas reuniones el foco eran las mujeres y la bebida. En éste, destaca el rostro de Misia emperifollada y la botella de formas sinuosas, de licor en la mesa.

1.29.-“Le bon jockey”

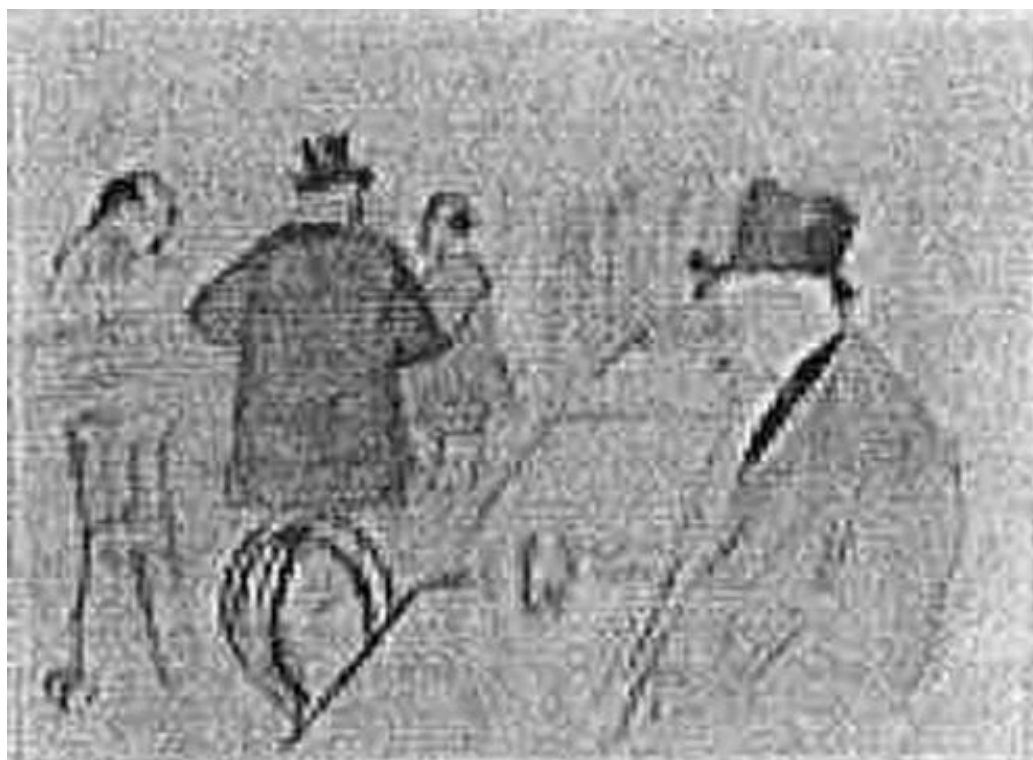


Figura 230

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Le bon jockey.

Fecha: 1895.

Descripción física: Ilustración en color para un cuento. Primera edición original.

Localización: Residencia de Artistas de Jaulín (Zaragoza). Procede de la colección de Sarl. Actualités d'Antan de Francia.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Desconocemos

Análisis de contenido:

Descripción:

Escena que parece representar cualquier noche en el Irish and American Bar, donde no cerraban en toda la noche para bebedores empedernidos como Toulouse-Lautrec. Se reconoce al barman medio chino medio indio que aparecía también en “Chocolat dansant”. También representa a tres personajes más, dos de perfil y otro grandullón de espaldas.

Identificación:

Se publicó en la Revista Le Figaro Illustré. Julio de 1895.

El escritor del cuento era Monsieur Romain Coolus, amigo de borracheras de Lautrec, y éste le ilustró los tres cuentos que escribió: “Le bon jockey”, “La belle et la bête” y “Les soeurs légendaires”.

Interpretación:

Desde su lugar preferido que era una mesa del fondo, Toulouse-Lautrec podía ver a la clientela habitual de este bar, jockeys, entrenadores, cocheros y gente del deporte a la vez que no paraban de beber. En teoría los clientes eran elegantes, selectos y deportistas, gente más sana de costumbres, pero solo en teoría. Se reunían para beber mientras nuestro pintor los representaba.

1.30.-“Irish and American Bar, The Chap Book”

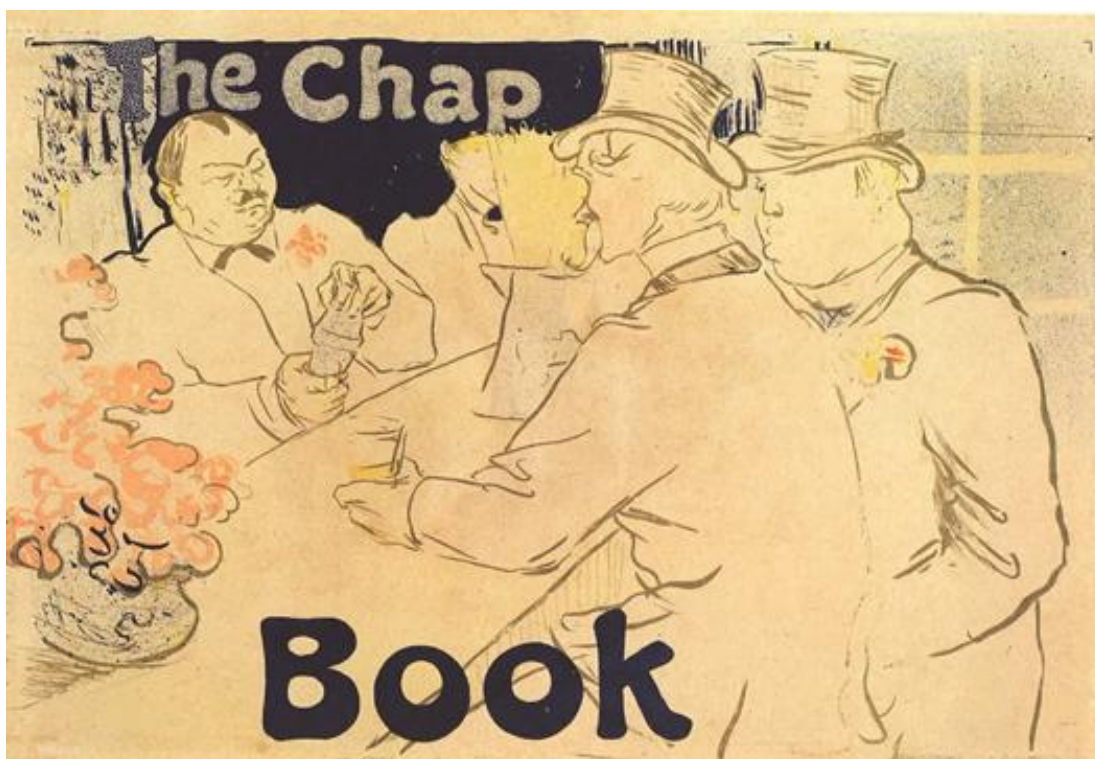


Figura 231

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Irish and American Bar, The Chap Book.

Fecha: 1896.

Descripción física: Litografía a pincel, lápiz y crachis, en cinco colores, 37,9 x 56,2 cm. No está en la relación de obras de Joyant.

Localización: Musée d'Ixelles, Bruselas.

Catalogaciones: Según Noguier, LD 362, JA 189. Adhémar 189, Wittrock P 21, Adriani 60.

Inscripciones: Sigla, abajo a la izquierda, con la «HTL» en la silueta de un elefante. Añade Toulouse-Lautrec, en la parte superior, The Chap, y en la inferior Book.

Análisis de contenido:

Descripción:

El Irish lo immortalizó Toulouse-Lautrec con este croquis, donde aparecen cuatro hombres, dos de ellos ingleses, en primer plano, ilustres y poderosos señores con sombrero y bien vestidos ante una barra de bar.

El primero, de bigote, sostiene un vaso con bebida, mientras que el otro, espera que el camarero de cara redonda (parece el mismo camarero que Toulouse-Lautrec dibujo en “Chocolat dansant”), le sirva en el vaso el cóctel que está moviendo en la coctelera aunque no se ven sus manos. El de la derecha es Tom, cochero de los Rothschild.

Al fondo izquierda, tras la barra, también se refleja otro camarero que mira u observa la escena, pero simplemente reflejado con dos trazos, es el barman Randolph, llamado Ralph, hijo de un chino y una india y nacido en San Francisco.

Maurice Joyant en su monografía de Toulouse-Lautrec de 1926, describe este lugar como “una galería larga y estrecha con una única hilera de mesas dispuestas frente un banco corrido de cuero adosado a la pared. Enfrente, una larga barra de caoba, puramente inglesa, con poco lustre por la continua fricción de los clientes, tras la cual, atrincherado en una aureola de vasos y botellas de formas y colores variados reinaba el barman. Este barman, Ralph, era un personaje curioso: una mezcla de chino y de indio piel roja de San Francisco, de cara redonda, amarilla y melosa, los ojos almendrados, el pelo engomado, bajito, preparaba cócteles con una impasibilidad asiática. Los consumidores, cocheros de casa ricas, sirvientes de alto rango y mayordomos cuyos patrones estaban al lado, en los grandes restaurantes de la Rue Royale”.

Identificación:

También conocido como “The Chap Book” que era una revista americana.

Este cartel, al parecer, fue realizado por encargo para la revista literaria americana “The Chap Book”, y representa el “Irish and American Bar”, que era

propiedad de Achille, un suizo que solía llamar a Toulouse-Lautrec vizconde marqués, y estaba situado en el 33 de la rue Royale muy cerca del Café Weber.

Se conocen tres estados. En el último lleva la inscripción: “The Chap/Book”.

Impreso por Chaix a cuatro tintas: amarilla, roja, azul y verde.

Este será el nombre del cartel que publicará La Pluma y del que Toulouse-Lautrec cobrará 200 francos por ceder derechos de reproducción.

Es un lugar de encuentro de amantes del deporte, jockeys, periodistas y otros bebedores profesionales de los que Lautrec ha inmortalizado con sus obras el aspecto y sus actividades. En estos lugares, los más sobrios bebían whisky u otros alcoholes corrientes. La mayoría prefería lo que posteriormente se llamarían cócteles como el Rainbow Cups donde se mezclaban licores y alcoholes cuyo aspecto en principio exótico enmascaraba a veces efectos mortíferos.

Interpretación:

Hacia los años 90, Toulouse-Lautrec frecuentará cada vez con más asiduidad estos lugares como era el Irish, el café Weber y el Picton Bar, convirtiendo a sus personajes en su universo y equiparándolos a las estrellas fugaces y efímeras de los cabarés parisinos. Era cliente habitual de este local, donde se encontraba con amigos como Stéphane Mallarmé, Claude Debussy o Caran d’Ache.

De nuevo nos refleja el tedio, el aburrimiento, la soledad, incomunicación y el vacío que llenaba estos locales.

1.31.- “M. Maxime Dethomas au bal de l’Opéra”



Figura 232

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Monsieur Maxime Dethomas en el baile de la ópera.

Fecha: 1896.

Descripción física: Óleo y guache sobre cartón, 67,3 x 52,7 cm. En Joyant: 70 x 53 cm.

Localización: National Gallery of Art, Chester Dale Collection, Washington (DC).

Catalogaciones: Dortu, P 628.

Inscripciones: Firmado: “Lautrec 96”, arriba a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

En este retrato Maxime está sentado, con pose rígida, frente a unos personajes disfrazados, bailarinas del café de la Ópera que pasan ante él pero en un término más lejano.

El amigo le muestra elegantemente vestido, con traje oscuro, sombrero de copa, guantes grises, pajarita y bastón. El rostro centrado en lo que tiene delante, es serio y carnosos, grueso, y su mancha oscura con pinceladas negras y azules, hace de marco a las bailarinas de colores vivos, fiel reflejo del mundo de la farándula parisina.

Identificación:

Máxime Dethomas (1868-1928) fue pintor y artista grabador, amigo de Toulouse-Lautrec y compañero de andanzas prostibularias y llamado Gronarbre por su amigo.

Su pintura estaba fuertemente influida por Toulouse-Lautrec, con el que hizo viajes a Normandía y Holanda. Pese a su gran corpulencia, Dethomas era más bien un hombre temeroso.

Esta obra participó en la Exposición del Museo de Artes Decorativas en 1910, nº 19 y en la Exposición de 1914, nº 13.

Foto Joyant.

Interpretación:

En la mesa que cierra el cuadro, cortada, tiene un vaso de bebida, medio lleno, como compañero del amigo que quizá fuese nuestro pintor y que así se representó.

1.32.- “Chocolat dansant”

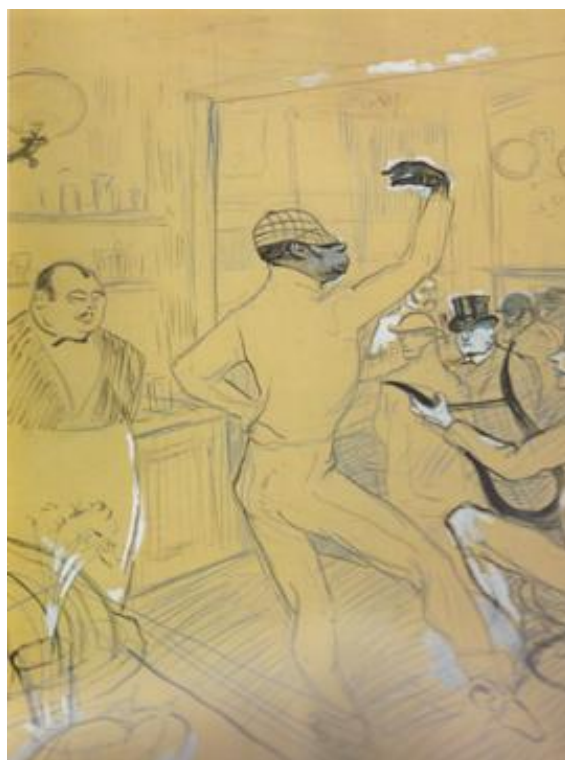


Figura 233

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Chocolat dansant.

Fecha: 1896.

Descripción física: Dibujo en tinta china negra, tiza, lápiz azul y carboncillo y acuarela sobre papel, 65 x 50 cm. No está en la relación de obras de Joyant.

Localización: Museo Toulouse-Lautrec de Albi.

Catalogaciones: Dortu D 4117.

Inscripciones: Monograma abajo hacia la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción:

Ralph, el corpulento barman, famoso por sus cócteles letales, es el personaje medio chino o medio indio americano que supervisa la acción. Chocolat es la figura que baila relajado y elegantemente al son de la música de una lira que toca un músico sentado a su derecha.

Chocolat, al parecer, era un personaje moreno que formaba parte de una pareja de payasos del circo Nouveau y que Toulouse-Lautrec ya había dibujado con anterioridad en 1894.

Precioso escorzo, pie izquierdo de Chocolat.

Identificación:

Solamente están trabajados cuatro rostros, el resto, con trazos rápidos y gran seguridad forman el resto de personajes, la tarima del suelo y los aparadores de las bebidas. En la mesa, encima de un plato, hay un pavo, identificable por su tamaño y junto a éste un vaso grande con bebida, formando este rincón del cuadro un precioso bodegón.

Ahora bien, el dominio del trazo, de la línea de este dibujo mirando el conjunto, sobre todo en el personaje principal es espectacular e inimitable.

Este dibujo, que parece un boceto, una vez adaptado como ilustración de revista, se publicó en Le Rire el 28 de marzo de 1896.

Este bar americano-irlandés era una habitación larga y estrecha adornada con pesados paneles de ébano de los que colgaban grabados deportivos, tratando de imitar el estilo de un pub londinense.

El lugar preferido de Toulouse-Lautrec era una mesa del fondo, en una pequeña habitación ligeramente elevada sobre la parte principal del recinto, desde la que podía ver a la clientela habitual de jockeys, entrenadores, cocheros y gente del deporte.

Interpretación:

Los paseos nocturnos de Toulouse-Lautrec se extendieron a partir de 1895 a la Rue Royale cerca de la Madeleine donde, próximos a los restaurantes elegantes como el Weber, había bares que cerraban tarde o que permanecían abiertos toda la noche para bebedores tan empedernidos como él.

1.33.- “Au Bar Picton, 4, rue Scribe”



Figura 234

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Au Bar Picton, 4, rue Scribe.

Fecha: 1896.

Descripción física: Litografía, 30 x 23,3 cm. No está en la relación de obras de Joyant.

Localización: Museo Toulouse-Lautrec de Albi.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Monograma de Lautrec abajo a la derecha. También en el cristal de entrada al establecimiento se ven unas letras en semicírculo, no legibles.

Análisis de contenido:

Descripción:

Dibujo a lápiz, donde una mujer sentada de espalda, con vestido estrecho de cintura y cinturón ancho y ante un mostrador, sujeta un vaso de licor con la mano izquierda, apoyada en dicho mostrador. Al otro lado dos hombres, uno de ellos con sombrero de copa, con rostro grotesco y cuerpo rollizo, apariencia de buen bebedor y buen fumador, da muestras de llevar horas de farra.

Al otro que también lleva sombrero como el anterior, pero de hongo, Toulouse-Lautrec no le muestra facciones ni rasgos, que nos revelen la situación ni las características del individuo.

Identificación:

El dibujo que representamos es una prueba de tirada para unos cuarenta ejemplares.

Conocido por Picton, este bar se llamaba “le Cosmopolitan, American Bar”. A Toulouse-Lautrec le gustaba la atmósfera que allí se respiraba y lo frecuentó mucho en 1896.

Interpretación:

Es un dibujo que representa al trío de personajes un poco snobs conversando, imagen frecuente en el ambiente que Toulouse-Lautrec se desenvolvía, con el alcohol en el centro.

1.34.- “Skating Professional Beauty: Mlle Liane de Lancy au Palais de Glace ”



Figura 235

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Skating Professional Beauty: Mlle Liane de Lancy au Palais de Glace.

Fecha: 1896.

Descripción física: Dibujo sobre cartón 62 x 47 cm.

Localización: Museo Toulouse-Lautrec de Albi.

Catalogaciones: Dortu, D 4111.

Inscripciones: Sello o monograma rojo, abajo a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

Representa a Mademoiselle Liane de Lancy en el Palacio de Hielo. A la derecha y de perfil hacia la izquierda, Liane apoya las manos en una balaustrada que parte el cuadro, conversa con Edouard Dujardin con una gran barba.

Identificación:

Fue utilizado para el dibujo definitivo aparecido en Le Rire, nº 62, 16 de enero 1896, p. 12.

Exposición de M. Joyant de 1914, nº 133. Foto Joyant.

Interpretación:

En esta obra destinada al público de Le Rire, Lautrec iguala al personaje que frecuenta los boulevares de París y a la cortesana para molestar a las personas “respetables” y diseña sus imágenes en consecuencia.

Nuestro pintor nunca expuso su enfrentamiento con la sociedad contemporánea, nunca se molestó en justificar sus imágenes.

1.35.-“Baron dans Les Charbonniers”



Figura 236

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Baron dans Les Charbonniers.

Fecha: 1897.

Descripción física: Ilustración en blanco y negro. Primera edición original.

Localización: Residencia de Artistas de Jaulín, (Zaragoza).

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Monograma abajo a la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción:

En este caso Toulouse-Lautrec utiliza al actor Monsieur Baron para la imagen del hombre bebedor y solitario, de la misma manera que para la mujer bebedora tomó a S. Valadon.

Identificación:

Esta ilustración en blanco y negro, está en páginas interiores de la revista Le Rire. Número de 31 enero de 1897. El ejemplar procede de la colección de Dominique Françoise, de París.

Interpretación:

De nuevo una persona bebiendo, en este caso un hombre de estatus ante un vaso con bebida, que seguramente sería alcohol. Altura pero soledad y tristeza donde él mismo se veía reflejado.

1.36.-“Snobisme”



Figura 237

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Snobisme.

Fecha: 1897.

Descripción física: Ilustración en blanco y negro. Primera edición original.

Localización: Residencia de Artistas de Jaulín, (Zaragoza). Procede de la colección de María Benigno. Roma.

Catalogaciones: Desconocemos

Inscripciones: Desconocemos

Análisis de contenido:

Descripción:

De nuevo escena en un bar donde una pareja se reúnen, comen y beben.

La mesa parte la obra en diagonal, situándose a la izquierda un hombre de espaldas que parece leer un pequeño papel y una mujer al final de la mesa, de frente. Ella va peinada de forma sencilla aunque su vestido cerrado en el cuello con perifollos en las mangas nos hace pensar en la posibilidad de que fuese una actriz o cantante que acompañaba al señor. Al fondo a la derecha se sitúa de pie un hombre con las manos metidas en los bolsillos de su abrigo.

Identificación:

Es la portada de la revista Le Rire. Número 129 de 24 de abril 1897.

Desconocemos quienes pudieron ser los modelos.

Interpretación:

Se llama esnobismo pero en el medio donde nuestro pintor se desenvolvía era frecuente que hombres y mujeres entraran en los bares y se relacionasen. No cabe duda que con estas portadas se le daba un aire de igualdad y normalidad en el mismo plano a la mujer que al hombre, aunque solo fuese en este medio donde pasaban tiempo libre y tiempo de relación. Seguramente nuestro pintor no lo realizaría con esta intención.

De nuevo una pareja con el alcohol en el centro de la relación en un ambiente sobrio y apagado.

1.37.- “En el bar”



Página 238

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: En el bar.

Fecha: De 1897 aproximadamente.

Descripción física: Óleo en lienzo, de 50 x 35 cm.

Localización: Propiedad privada, en Francia pero lugar desconocido.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Autógrafa. Sello rojo, abajo a la izquierda.

Análisis de contenido:

Descripción:

Un mostrador corta el cuadro en dos partes casi por la mitad, arriba y abajo. A la derecha del cuadro hay un consumidor encaramado sobre un taburete; a la izquierda otro consumidor de pie de pequeña estatura que podría ser nuestro pintor con su conocido sombrero de hongo y el camarero detrás del mostrador.

Identificación:

Joyant lo sitúa en 1887, relacionándolo con una composición análoga publicada en el “*Courrier Français*” nº 39, del 26 de septiembre de 1886, el dibujo “*Gin, cocktail*”. Foto Joyant nº 35375.

Parece, sin embargo, más lógico situarlo un decenio después por razones iconográficas y estilísticas (Caproni y Sugana, 1970).

Interpretación:

De nuevo, un grupo de personas alrededor del alcohol, en ese caso hombres, a los que les separa el mostrador de la cantina y cada uno con su bebida.

1.38.- “Au Café: Le consommateur et la caissière chlorotique”



Figura 239

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Au Café: Le consommateur et la caissière chlorotique o En el café.

Fecha: 1898.

Descripción física: Óleo sobre cartón, 81,50 x 60 cm. Según Joyant 0,82 x 0,60 cm.

Localización: Zúrich, Kunsthaus Zúrich.

Catalogaciones: Dortu P 657.

Inscripciones: Sello rojo abajo a la izquierda. Según Joyant firmado “Lautrec”, abajo a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

Ante una mesa, en un reservado, aparece una pareja, personajes anónimos él de frente, un burgués rollizo, encaramado sobre un taburete, se ve corpulento y bigotudo y ella un poco de perfil, aun cortado el extremo, con rostro pálido, actitud distante, tiene un vaso y una botella ante sí.

Identificación:

También se le conoce a este cuadro con los nombres “En el café: el cliente y la cajera anémica o clorótica. El pintor centra su interés en la desagradable confrontación entre el rollizo burgués y la escuálida empleada que le retira la mirada.

Probablemente es un boceto para una litografía en que debía contraponerse un bar de Londres, ciudad que admiraba, a otro de París. Toulouse-Lautrec con una asombrosa facilidad de trazo, con cuatro pinceladas rápidas y sueltas y con un pincel que dibuja y pinta a la vez, se parece más a un boceto que a un cuadro.

En principio, fue un cuadro propiedad del amigo Doctor Bourges y adquirido en 1933 por Cassier para la Kursthaus.

Este cuadro fue expuesto en la Exposición de M. Joyant de 1914, nº 55.

Interpretación:

Lautrec toma aquí quizá la invención de Degas en su cuadro “Ajenjo” de 1876, para expresar la soledad desesperada y el aislamiento entre las personas. En ambos cuadros se ve a una pareja ante un espejo y mesas. La botella y los vasos son como una barrera entre el espectador y el cuadro.

En este cuadro Toulouse-Lautrec nos muestra un ambiente muy conocido para el pintor, un mundo real, un momento cotidiano, de nuevo es un mundo de evasión ante los problemas de la vida, un mundo de aislamiento.

Es de nuevo el ambiente, la gente y el alcohol que utilizara Toulouse-Lautrec, para tapar el vacío y la soledad en el fondo temida que desprende este cuadro. De nuevo una pareja con bebida, sin comunicación entre ellos.

Es un mundo paralelo al de los burdeles donde la marginación, la nada y el aburrimiento son los puntos comunes y acostumbran a ser el motivo principal.

Toulouse-Lautrec contrapone dos sensaciones: por un lado la euforia falsa que genera el alcohol y por otro la indiferencia que muestra de nuevo una pareja y que llega muchas veces a manifestar cuando el alcohol está en medio.

1.39.- “Camarera del bar de Londres”



Figura 240

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: Camarera del bar de Londres.

Fecha: 1898.

Descripción física: Temple y acuarela en papel o cartón, 65 x 49 cm. No está en la relación de obra de Joyant.

Localización: París, propiedad privada.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Firmada. Abajo, a la derecha tiene una dedicatoria de difícil lectura.

Análisis de contenido:

Descripción:

En este caso Lautrec representa una pareja separada por el mostrador que corta en diagonal la obra, donde la camarera es la mujer.

Identificación:

Quizá preparatorio para la obra “En el café: El cliente y la cajera clorótica” anteriormente tratada.

La mujer distante y con gesto altivo y serio parece que pone atención en el negocio, que todo esté en orden. El cliente con sombrero de hongo, corpulento frente al mostrador, parece ausente, con la mirada perdida, intentando no pensar en nada (Caproni y Sugana, 1970).

Interpretación:

Igual que en el cuadro anterior, es un mundo de evasión de los problemas de la vida, del aislamiento. Así a pesar de la proximidad física, no existe ninguna relación entre los dos personajes, el alcohol está en medio.

1.40.- “Au Hanne-ton” o “A la Brasserie: Mme. Brazier”



Figura 241

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: “Au Hanne-ton” o “A la Brasserie: Mme. Brazier o En el Hanne-ton.

Fecha: 1898.

Descripción física: Litografía 35,8 x 25,7 cm. No está en la relación de obras de Joyant.

Localización: Museo Toulouse-Lautrec. Albi.

Catalogaciones: Desconocemos.

Inscripciones: Sello rojo y firmado Lautrec, abajo a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

En este dibujo a lápiz nos muestra a una mujer, pomposamente vestida y con un amplio sombrero, ante una jarra de cerveza, y una botella de licor un poco más lejos, todo en el mismo mostrador del bar y, como fondo, una ventana.

La cara está dibujada con mucho detalle y a la izquierda de la figura unos trazos en negro que parecen la silueta de un perro, son los dos puntos que llaman la atención al espectador, por estar más remarcado en negro, a la vez que más trabajado por el pintor.

Identificación:

Es la prueba nº 86 de la tirada de 100 ejemplares.

“Le Hanne-ton” como “La Souris” era una cervecería dirigida por Mme. Armande y frecuentado especialmente por mujeres.

Hanne-ton era uno de los cafés para lesbianas, cuya propietaria era Madame Brazier, que Toulouse-Lautrec pintó durante 1896-97, en “La grande Loge” o “Estudio de un palco en el teatro”, con una amiga, reflejando una de sus obsesiones, los amores femeninos.

Interpretación:

Nos muestra de nuevo una mujer sólo bebiendo, de mejor clase social, pero la misma marginación y soledad.

1.41.- “En cabinet particulaire” o “Au Rat Mort”



Figura 242

Catalogación:

Autor: Henri de Toulouse-Lautrec y Monfa.

Título: En cabinet particulier o Au Rat Mort.

Fecha: 1899.

Descripción física: Óleo sobre cartón, 54,6 x 45 cm.

Localización: Colección Samuel Courtauld. Courtauld Institute Galleries, Londres.

Catalogaciones: Dortu, P 677.

Inscripciones: Según Joyant, firmado: “Lautrec”, en alto y a la derecha.

Análisis de contenido:

Descripción:

El “Rat Mort” situado en la plaza Pigalle era un modesto restaurante cercano, en Montmartre, con comedores privados, en uno de los cuales Lucy Jourdain está siendo agasajada por el joven rubio que está sentado junto a ella o por un grupo de amigos más numeroso, que no se ven en el cuadro.

El cuadro representa a Lucy Jourdan, que hoy llamaríamos prostituta de lujo, en el París de entonces, cenando con su acompañante en el popular restaurante de la Rue Pigalle, el “Rat Mort”. Un misterioso personaje, el “Barón de W” se sugiere tradicionalmente que había encargado el cuadro a Toulouse-Lautrec, que sería probablemente el personaje al lado de Lucy, y uno de los clientes fijos seguramente de clase adinerada de Lucy.

En este cuadro, la prostituta Lucy Jourdan, con la cabeza llamativamente engalanada, con un tupe en el pelo recogido por un llamativo lazo, se ve en primer plano sentada en un elegante local, toda acicalada, con un cuello de vestido de volantes de fina tela, como velos transparentes, sentada a una mesa donde se ve un vaso con licor de tono verde, de nuevo absenta y una copa alta también con licor; al lado izquierdo parece como naturaleza muerta con frutas, un frutero.

Lucy está sentada al lado de un caballero, cliente al que no se le ve la cara, representado de forma bastante esquemática y cortado sin compasión por la mitad, de nuevo Toulouse-Lautrec utiliza las técnicas japonesas; a través de este gesto, Toulouse-Lautrec hace patente que no es el señor, el punto central del cuadro, y a la vez protege la identidad del hombre porque tampoco se le puede reconocer.

Identificación:

También llamado este cuadro, En Cabinet particulier, Au Rat Mort, Au Restaurant de Nuit, Cena tête-à-tête o En el reservado.

Toulouse-Lautrec que pintó el cuadro después de su estancia en un sanatorio, consigue una impresión intencionada, por ejemplo, utilizando el mismo tono rojo luminoso para sombrear la pera grande del frutero que para pintar la boca en forma de corazón de la mujer y de la misma forma utiliza el mismo amarillo para

la pera que para la cara. Ambos, la cara y el frutero, están pintados de tal forma que el espectador siente ganas de probarlo.

Éstas son las dos visiones que Toulouse-Lautrec ofrece normalmente al espectador y con los mismos colores, la pera y su cara.

Esto recuerda un poco a Renoir, quien con la misma paleta pinta ramos de flores y cuerpos desnudos.

La diferencia es que Toulouse-Lautrec antepone las cosas que se comen. Dominan los verdes y los negros.

Los colores chillones tienen la función de destacarse del fondo para proyectar las figuras y los objetos pasan, entonces, a un primer plano.

La técnica de Toulouse-Lautrec ha cambiado en relación con sus trabajos anteriores, ahora sus acabados son más pastosos, los colores menos claros, fruto y reflejo de sus últimos años de vida, de cuál es su actitud ante la vida y su color de vida, pastosa y más oscura, perdiendo poco a poco el dominio del trazo, el dominio de la línea, que hasta ahora imperaba en su pintura quizá como consecuencia de los temblores de mano.

En este cuadro el color adquiere importancia mientras el trazo es menos acusado que antes. Es quizá en esta tela donde mayores influencias impresionistas manifiesta Lautrec.

Exposición Galerie Durand-Ruel en 1902, nº 38; y en la Exposición M. J. de 1914, nº 34; también en la Exposición des Independants de 1926, nº 3252.

Interpretación:

Toulouse-Lautrec pinta este cuadro después de haber estado ingresado en el sanatorio de Neuilly, en el otoño de 1899. Su convalecencia en el sanatorio, como ya hemos comentado anteriormente, fue muy rápida pero se mantuvo sobrio muy poco tiempo.

De nuevo en París, se juntó con sus viejos compañeros y volvió a beber.

Supone esta obra su reencuentro con el mundo de la prostitución, tras el ingreso en el sanatorio.

Toulouse-Lautrec no acostumbraba a pintar este tipo de cortesanas o prostitutas de tarifas elevadas, limitándose a utilizar como modelos a las “filles”, de más bajo rango, o a las mujeres del mundo más especializado del burdel.

Sin embargo, el verdadero motivo del cuadro es una “mujer muñeca”, con rostro mortecino, hinchado, con sombras verdes y labios pintados de rojo con evidente mal gusto; parece ser una repetición del frutero colocado frente a ella.

En esta obra Toulouse-Lautrec va más allá de la crítica burlona o caricatura afectuosa, aunque tiene mucho de burla y de caricatura y entra en un campo un tanto malévolo, resultando difícil descubrir su verdadera actitud hacia la persona retratada, pues es un retrato de una mujer conocida y reconocida que, por un lado encubría el honor, el nombre y la fama del cliente y por otro, era cómplice a la vez de esa doble moral. No sabemos si la conoció o fue para él una cortesana inalcanzable.

Esto no debió ser fácilmente aceptado por el público, pues Toulouse-Lautrec era auténtico, verdadero y sincero.

2.- El Museo Toulouse-Lautrec de Albi

Hacia 1265, el arzobispo Bernard de Combret mandó construir la residencia de los obispos del Midi francés, cerca de la imponente catedral, la mayor catedral de ladrillos del gótico meridional, en Albi. Convirtió la residencia en fortaleza, con una torre del homenaje maciza y un importante recinto fortificado visible desde la terraza habilitada a orillas del río Tarn. Esta muralla, que en su origen estaba destinada a limitar el acceso a la torre del homenaje, se fue transformando con el paso del tiempo. El palacio-residencia y la catedral serán los símbolos de su poder y de su victoria sobre la herejía cátara en los momentos de tensión con los albigenses.

A finales del XVII, el patio, que antes fue ocupado por el ejército, se convirtió en un precioso jardín estilo francés. Este antiguo palacio episcopal lleva un nombre derivado del occitano “bisbia” que significa “arzobispado”. Su arquitectura militar se fundamenta en la defensa pasiva por su extraordinaria altura y espesor de los muros. Fue remodelado una primera vez durante el renacimiento por el arzobispo Louis de Ambroise, antes de que los prelados de los siglos siguientes lo acondicionaran como palacio de placer (Gassiot-Yalabot, 1971).

En la actualidad el Museo está situado en el corazón de la ciudad episcopal albigense y sus múltiples salas abovedadas con ojivas y sus salones, en pleno proceso de rehabilitación y reestructuración museística desde el año 2.000, sirven de marco a las exposiciones de la obra de nuestro pintor.

Adèle, la madre de Henri de Toulouse-Lautrec, al morir éste, en 1902 donó a la Bibliothèque Nationale parisina una colección completa de litografías además de importantes pruebas de impresión. El Louvre dudó mucho antes de aceptar una obra de Toulouse-Lautrec.

En 1904, la familia donó cuatro cuadros al Museo de Toulouse.

En 1914, por legado del coleccionista de arte Cammondo, llegarán cuatro cuadros más al Louvre. Igualmente, el mismo año la madre cederá las obras

localizadas en el taller del artista a la ciudad de Albi que recogerá la obra, junto a Gabriel Tapié de Celéran y Maurice Joyant fundando en la ciudad, en 1922, el Museo que lleva el nombre del pintor, TOULOUSE-LAUTREC, ubicado junto a la Catedral, en el antiguo Palacio de la Berbie del S/XIII, uno de los más antiguos arzobispados de Francia después de Avignon, y que gracias a la ley de separación de bienes de la iglesia y del Estado de 1905, perdió la función de residencia de los arzobispos y permitió transformar el antiguo Palacio de la Berbie o palacio arzobispal, un impresionante edificio-fortaleza rojizo, de residencia en MUSEO.



**Fotografía Museo Toulouse-Lautrec. Albi. Agosto 2011.
Figura 243**

Hoy, este Museo recoge la mayor colección pública y más importante del mundo de la obra dedicada a nuestro pintor (Musée Catálogo, 1985).

A través de sus cuadros y dibujos de juventud, el mundo del café-concierto, del espectáculo etc, este espacio nos muestra la evolución de Henri de Toulouse-Lautrec como artista atípico e inclasificable.

El Palacio acoge actualmente más de 1.000 obras entre carteles, dibujos, litografías diversos documentos y pinturas, formando la colección más bella, completa y espectacular de la obra de Toulouse-Lautrec en el mundo.

El Museo de Albi posee la personalidad civil y todos los derechos de autor, de reproducción, de sucesión y continuación, responsable de la obra de Henri Toulouse-Lautrec (Gassiot-Yalabot, 1971).

El 30 de julio de 1922 bajo la presidencia de Léon Berard, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia se inauguraron las tres primeras salas consagradas a Toulouse-Lautrec. Habían sido acondicionadas por Maurice Joyant y el Doctor Gabriel Tapié de Celéryan.

Actas de donación de 31 de julio de 1922; 27 de junio de 1923.

Decreto del 31 de julio de 1923.

Numerosas donaciones han venido a ampliar la colección, estando en estos momentos en proceso de rehabilitación del edificio y pudiéndose admirar exclusivamente unas 400 obras expuestas al público en la planta calle de este museo, convertido en un Museo moderno. La inauguración una vez terminada la recuperación y adaptación del primer y segundo piso está prevista para la primavera de 2012 donde se podrán contemplar la totalidad de obra conservada de nuestro pintor.

XI.- ALGUNOS RASGOS PSICOBIOGRAFICOS SIGNIFICATIVOS

Yo amaba el amor como en mis primeros días.
Los campos están labrados, las fábricas resplandecen
Y el trigo hace su nido en una enorme marea,
Las mieses, la vendimia, tienen malos testigos,
Nada es singular ni simple,
El mar está en los ojos del cielo o de la noche,
El bosque da a los árboles seguridad
Y los muros de las casas tienen una piel común,
Los caminos siempre se encuentran

Paul Éluard en “La muerte, el Amor y la Vida” (1895-1952)

Hemos querido recoger y resaltar algunos de los rasgos psicológicos de nuestro pintor extraídos de las diferentes documentaciones así como analizar varias de sus respuestas a hechos distintos a lo largo de su vida, para intentar ofrecer un perfil psicológico de Toulouse-Lautrec.

Extraemos los siguientes:

A pesar del desacuerdo permanente entre los padres, la evolución del niño Henri Toulouse-Lautrec, mimado al extremo por su madre, parece satisfactoria en las primeras etapas y siempre guardará ese beneficio, bien bajo forma de energía, abierto de espíritu, de curiosidad o de facilidad en amistades o bien bajo la forma de resistencia y de perseverancia.

De niño pequeño, a nuestro pintor se le consiente todo, y se le permite porque carece de límites y normas, no las hubo, debiendo aparecer éstas alrededor de los dos años. Según la leyenda, saca del horno trozos de madera ardiendo para ennegrecer los estampados de las alfombras del salón, es caprichoso, se le malcría y no pasa nada.

A los 3 ó 4 años, la delicada salud del niño es evidente, reforzándose así la relación madre-hijo; en cuanto al padre, tenido en el entorno del niño como el único responsable de las perturbaciones familiares, muchas veces excéntrico, soberbio y viril, para el niño es ambivalente, a la vez objeto de amor y rival de alguna manera; pero a pesar de los numerosos acercamientos del niño, parece que el padre no se interesa por él más que en función de futuras cabalgadas o marchas a caballo que pudiesen realizar juntos y por muy poco tiempo.

El nacimiento de su hermano supuso una fuerte conmoción en el seno de toda la familia. Intentando Henri acaparar la atención y durante algo más de un mes, debido a este cambio de estatus, desarrolló un juego que su madre y su abuela por otro lado, encontraban encantador, consistente en vestirse como su prima Madeleine y cuando le llaman Henri, contestaba siempre diciendo que era Madeleine.

Henri da muestras de su vivacidad, inteligencia y carácter; se cuenta que a los 3 años, con ocasión del bautizo de su hermano menor Richard, quiso firmar a toda

costa en el Libro Registro de bautismo. Una dama le dijo: “Pero si no sabes escribir” y él le contestó: “Es igual, dibujo un buey”.

El segundo hijo de Adèle y Alphonse, de constitución más frágil todavía que Henri, muere un año más tarde, a pesar de los cuidados de su madre, que parece haber cargado a su marido de la responsabilidad del fallecimiento; desde ese día no hay más entre los esposos según la expresión de Perruchot, que “relación de prima a primo” (Perruchot, 1961). Henri pierde también, de golpe, los dos obstáculos existentes entre él y la madre, un padre que se hace muy inaccesible y que despreciará la enfermedad de su hijo y un hermano rival, temible por su debilidad.

El conde Alphonse ya había decidido por las taras físicas del único descendiente de su línea, no ocultar su desprecio por la enfermedad de su hijo, el cual no podrá construir en el campo de la realidad, una imagen paternal satisfactoria.

Este padre pasa una parte de su tiempo disfrazado. Le dejará, tras los accidentes de Henri, el derecho de primogenitura, a su hermana pequeña, madre de Gabriel. A partir de este momento Toulouse-Lautrec quedará muy lejos de su padre, porque lo rehúsa con desprecio, aunque lo admira perdidamente; “¿Dónde se encuentra papá?” dice, estando seguro de no ser nunca escuchado.

Entre los 3-7 años, los adultos que le rodeaban en ese momento jugarán roles de alguna manera sustitutivos del padre, fundamentalmente otras figuras masculinas familiares como su tío Charles, hermano del padre. A la vez tendrá un efecto multiplicador de la madre a través de las abuelas. Eran pues tres madres, más las amas y niñeras, las figuras femeninas que le protegían.

Importante en el desarrollo evolutivo emocional alrededor de los 7 años es el juego en esos momentos y los ensayos de amistad, competencia y competitividad con los iguales lo que le llevarán a formar su autoconcepto e inicio de las relaciones sociales con el grupo de afines durante la etapa escolar. Lo ensaya en su propio hogar, donde siempre hay primos de todas las edades, así como hijos de los cuidadores y trabajadores de la casa.

Hacia los 13-14 años, parece tener una pubertad repentina caracterizada por la aparición de caracteres sexuales secundarios, particularmente llamativos, que nos

hace hablar de macrogenitosomía; es también en esta época cuando sobreviene, con ocasión de traumatismos menores, la fractura del fémur izquierdo (mayo 1878), y después el fémur derecho (julio 1879). Pasó entonces cerca de dieciocho meses inmóvil, rodeado de cuidados vigilantes de una madre, que probablemente se sentía más o menos responsable, puesto que los padres admitían que su consanguinidad era el origen de la enfermedad aunque no se conocía ni su nombre. Se deprime, está solo durante horas en la cama y es cuando se despierta un interés más definido y decidido por la lectura, el arte, el dibujo y la pintura.

Se “rompía”, cada vez que sus huesos se estiraban, impidiéndole “crecer”, siendo esta la herencia más desastrosa que le dejaron.

Presentaba rasgos de fuerte carácter con 13 años y que también mostrará de adulto. Su inteligencia, gusto por los juegos de palabras y bromas escatológicas, imaginación desbordante, grandilocuencia, le lleva a reirse de sí mismo, a hacer peticiones y exigencias imperiosas y rápidas cuando quiere algo, a veces obsesivas al mismo tiempo que presenta una expresión tierna y afectuosa.

Durante la adolescencia, su vivencia es limitada tanto en el plano físico, como en lo emocional y en lo social por el tiempo largo de reposo que pasa en cama y su estancia en lugares de cura.

Es en este momento cuando los huesos largos de Henri comienzan a deformarse y a atrofiarse las articulaciones, coincidiendo con el crecimiento. Al ser el mayor de su generación entre sus parientes y primos que convivían juntos, fue el primero en sufrir esos síntomas. Esto puede ser traducido, en una profunda culpabilidad subconsciente. Al final de esta etapa también era miope.

Es el momento de eclosión de la sexualidad, de probar lo prohibido, de verse y sentirse capaz, del primer amor entre las mujeres que le rodean como su amor platónico hacia su querida prima Madeleine. A la vez, el tiempo de reclusión en cama le facilita crisis en la comunicación, creyendo que nadie le entiende, que está solo.

Más tarde, en 1883, con 19 años tiene la primera relación estable con Marie Charlet, “modelo” de 17 años.

Al parecer, Henri Toulouse-Lautrec, había tomado de su padre el temperamento indómito, fiero y bravo, pero evitará la vida al aire libre por su dificultad en desplazarse y, a la vez, no seguirá los consejos de su madre. Era la parte sana que presentaba. Si hubiese sido un “buen hijo” y se hubiese quedado como enfermo, al cuidado de la madre, no habría podido desarrollarse como artista.

Es una oposición consciente, respuesta al rechazo de su padre. Este, decidió escapar, poner distancia, decepcionado al darse cuenta que el hijo, enfermizo y con un crecimiento físicamente retrasado, nunca sería ni un noble jinete, ni cazador, ni soldado.

Parte de su angustia fue canalizada a través de la pintura. La otra parte se fue hacia el alcohol, la autodestrucción, hacia la necesidad de una satisfacción inmediata que no podía conseguir de otra forma.

Definitivamente, incapaz de llevar la vida deportiva de sus ilustres antepasados, incapaz de aislarse en una cama de enfermo, Toulouse-Lautrec aspira, a pesar de su limitación, a la libertad y naturalmente la vida de pintor se la ofrece; es compatible desde el punto de vista de sus padres con el honor familiar. Es hacia los 18 años cuando decide debutar en una profesión y en una vida muy independiente, hasta cierto punto.

Este último punto debe ser precisado: Toulouse-Lautrec no se preocupó jamás de los bienes familiares y no perderá en ningún momento la dependencia material de sus padres; al contrario, como un niño mimado, reprochará con frecuencia y violentamente una pretendida controlada paga; además vivirá casi continuamente cerca de su madre o cerca de un protector o amigo, favorecido por la condesa Adèle. Su emancipación familiar, pues, no será más que artificial.

Toulouse-Lautrec hizo de su padre muchos cuadros y dibujos, estos últimos más o menos caricaturescos. La asociación padre-caballo, en los cuadros, impresiona enseguida; se explica en parte históricamente, pues el conde Alphonse era un apasionado de los caballos y la imaginación de su hijo debía dotar la imagen del padre de la belleza, de la fuerza y de la potencia de los animales, entonces considerados nobles por excelencia; el padre los quiere como dueño, y el hijo con nostalgia y celoso por ser excluido.

El cuadro “El conde Alphonse halconero”, no es por cierto un ejemplo de torpezas; es una prueba de la admiración cariñosa que Lautrec, con 17 años (en 1881) tiene a su padre, cuya imagen es aquí lejana, casi férrea. El vestuario del padre, apasionado del exotismo e indiferente a la opinión de los demás, Henri intentará vanamente imitar, sin llegar verdaderamente a la identificación. La fusión del hombre y el caballo, el impulso ascendente del movimiento, el padre pareciendo dirigirse hacia el cielo, casi se echa a volar y el brillo de los colores preciosos y tornasolados, le dan al héroe algo de príncipe oriental de un cuento de las Mil y una Noches.

El padre es siempre para Henri, objeto de ambivalencia, a la vez querido y odiado.

Queremos mencionar todavía un dibujo muy diferente y más tardío, representando la caricatura del conde Alphonse, rigurosamente desnudo pero tocado de un imponente sombrero. Toulouse-Lautrec no olvidemos que no se separaba nunca de su sombrero, quiere ridiculizar a su padre ensalzando sobre todo la potencia viril.

Pero, sigamos. Es en 1884 con 20 años, cuando empieza a separarse de su madre en cuanto a vivienda se refiere. Sentía que era necesario aunque difícil a pesar de su minusvalía. Es hora de cortar el cordón umbilical y demostrar su independencia. Nota la necesidad de distanciarse de su modelo preferida, su madre, y comienza a merodear por círculos de amigos y correligionarios, justificándose ante la familia con argumentos más diplomáticos que convincentes.

Su propia identidad y su mundo de juventud y posterior madurez estaban en la bohemia de Montmartre, en los locales de diversión, en el trato suelto y relajado entre los compañeros y amigos, en las aventuras amorosas.

En este mundo de curiosidades y atracciones, llamaba menos la atención que entre sus iguales de familia, quienes no querían darse cuenta de la realidad y querían seguir viviendo en un mundo de ilusiones y de castas, que hacía tiempo se había derrumbado. A esta vida de mentiras, Toulouse-Lautrec se oponía con una trivial, cruda y hasta brutal realidad.

Estaba tan fascinado con la vida nocturna de Montmartre, que en 1884, se trasladó a vivir a este barrio. Frecuentaba las calles porque quería distraerse, no estar solo, no confrontarse tanto con su extrema situación vital, no pensar.

Le gustaba mucho andar por los locales con su primo Gabriel, como hemos indicado y causar hilaridad en la gente, por su dispareja apariencia, uno bajo y el otro alto como Sancho y Don Quijote.

La conducta desordenada de su padre le había abierto las puertas para liberarse de toda traba convencional. Y por eso se arrojó de cabeza a una vida nocturna en la que ante todo buscaba un derivado a su deformidad, sin hacer caso de los peligros que tal género de vida representaba para un cuerpo tan frágil.

Según sus contemporáneos, se le reconocía a Toulouse-Lautrec en el primer vistazo cuando se le veía dibujar en Montmartre en los cafés y en los bailes, en cualquier papel e incluso en la madera de las mesas. Esta obsesión por diferenciarse, por llamar la atención, refleja una profunda vulnerabilidad y un deseo constante de reconocimiento.

El traslado de Toulouse-Lautrec a su taller en Montmartre significa su ingreso en la sociedad y en la vida, fuera de la burbuja de su familia, la experiencia más decisiva después de las fracturas óseas en su primera juventud, con la diferencia de que ahora se trata de una decisión, libremente adoptada. Todo ello parece dar la impresión de que el pintor hubiera decidido convertir su vida en una perenne y voluntaria parodia.

Se entrega a contemplar el baile y a la diversión hasta el agotamiento.

Él se imaginaba cómo le verían los otros y se autorretrataba despiadadamente, se reía de sí mismo antes que lo hiciesen los demás, pero no cabe duda que su sufrimiento fué importante, muy grande. Sufría mucho debido a su apariencia física y desarrolló auto ironía como medio de defensa. Tanto en conversaciones, como en su correspondencia, tenía sólo expresiones sarcásticas y desilusionantes para consigo mismo, con lo que se adelantaba a cualquier comentario hiriente que pudieran pensar o hacerle los demás.

Aceptando y exagerando sus hipotéticos puntos débiles frustraba cualquier intento de gozo sádico de los demás.

Los locales de baile le fascinaban, significaban movimiento, era el movimiento del que él estaba muy limitado. Precisamente por su problema físico, toda su expresión en las obras, es viveza y vitalidad.

Posteriormente, le entusiasmaron la comedia y la opereta. Con el teatro, suplía una carencia. Se bebía las escenas teatrales enfermizamente, como se bebía las escenas de esa vida real que él no tenía. Era capaz de ver una obra veinte veces y seguir admirándola ensimismadamente.

Relacionado con su lenguaje, mientras trabajaba por las mañanas en el taller de Cormon, no cesaba de cantar canciones y hacía reír a todo el mundo que le rodeaba. Para ser aceptado por la sociedad a pesar de su impedimento físico, desarrolló una vena original y divertida, llena de graciosos juegos de palabras, de expresiones típicas que demostraban su predilección por lo trivial y hasta por lo obscuro.

Sabía de memoria todas las canciones de Bruant; en su boca, esta mezcla de argot barriobajero y de francés clásico no tenía nada de vulgar, muy al contrario, era una fuente constante de risas.

Se sabe, que como en otros casos de enanismo, tenía un son gangoso. Además, su acento gascón y numerosas expresiones regionales entrecortaban sus frases, ceceaba y olfateaba sin cesar, adoptando a veces un tono lánguido que podía parecer infantil, pero no dejaba de hacer bromas divertidas. Era hábil en hacer el payaso, lanzando palabras graciosas mientras trazaba bosquejos al carboncillo.

Su vocabulario, aunque específico, fue pronto adoptado por sus amigos. Imitaron, por ejemplo, el hecho de eliminar los verbos y sustituirlos por sustantivos concisos resumiendo la idea, haciéndolo más pintoresco. Frecuentemente, inventaba metáforas, que podía a veces, desorientar a los que no le conocían demasiado.

Tenía tics de lenguaje, salpicando todas sus frases, de “eh” o incluso calificando no importaba qué acto que él pronunciaba a su manera, apoyándose sobre las consonantes “tek-nik”.

A la vez, toda una colección de refranes sustituía expresiones consagradas. Por ejemplo, si una persona le ponía nervioso, decía una onomatopeya imitando al ladrido de un fox-terrier.

Con sus amigos se mostraba locuaz y alegre y cuando se dirigía a su madre, le decía que se encontraba deprimido, fatigado y de mal humor. Sin duda representaba a la vez dos personajes, tomando distinto rol según la audiencia.

Por los excesos de su persona o por la audacia de su arte, practica una clase de defensa contra el escarnio y la burla y marca su territorio, notablemente, hacia las mujeres que él admira y que secretamente desea conquistar.

En resumen, transmitía lo esencial del ser humano, de forma cruda, directa y poco decorativa.

Sus motivos preferidos al principio de su pintura son los caballos, las yuntas de bueyes, los barcos y los perros. Son los modelos que le rodean en el Bosc los que plasma e imita.

Le atraen los personajes del Circo “Fernando”, a donde le lleva Princeteau, maestro y amigo, los caballos, los jinetes de alta escuela, los artistas del trapecio, los malabaristas y todos los artistas que dominaban su cuerpo. Incluso puede reírse con la torpeza y ridiculez de los payasos, que le recuerdan su propia miseria: “Soy una media botella”, bromea (Gallimard, 1992).

Le atrae ya lo singular y ello le hace más llevadera su propia singularidad..

Le interesan sobre todo las personas, aunque por la forma de pintarlas se deduzca que se mantiene a distancia de ellas. Para nada le interesa el paisaje, la naturaleza. Son muy pocas las pinturas sobre paisajes, entre ellas algunas de la finca que rodea el Château de Celéryran, donde vivía su abuela materna.

En cualquier caso, no le importan las convenciones burguesas ni los rangos de familia. Se conforma con fijar con cierta indiferencia lo que ve, sin meterse más en el tema.

A la vez, se distanciaba del arte académico, oficial, que le habían presentado como digno de imitación. Despreciaba los sujetos prescritos por dicho arte, todos

ellos provenientes de la Biblia, la mitología y la historia y le cautivaba la idea de derrotar a los pintores académicos en su propio feudo, en el Salón.

Los retratos que dibuja o pinta dirigen la atención, fundamentalmente, a los sentimientos que irradian o esparcen. Son, con frecuencia, sentimientos de tristeza o desengaño, que pasarán a constituir un lema en la vida de Toulouse-Lautrec

El aspecto comercial de su trabajo, en los años de mayor producción, le provoca ansiedad y como era habitual por su estilo de vida, gestionaba mal sus finanzas. No le gustaba estar solo, volvían sus manías de nómada, durmiendo tanto en casa de su amigo Rachou, como en la de los Grenier o en casa de otros conocidos. Al final, ya hemos hablado de cómo Joyant se hizo cargo de esa parte comercial y económica del pintor.

En el caso de Toulouse-Lautrec hay que hablar de mirada penetrante y observadora que formará parte integrante de su lenguaje pictórico. Su amigo Natanson lo ha expresado así: “Lautrec, el pequeño Lautrec, ve la grandeza. Su ansiedad y su curiosidad por las mujeres las libera, pintando el cuerpo femenino y su corazón, y ambos deseos son en él insaciables. Lo que libera es su necesidad de amor, que surge incesantemente en un corazón, que nada tiene de falso” (Natanson, 1992).

Tenía una excelente memoria visual, como lo demuestra la cantidad de dibujos y pinturas que realizaba de memoria tras ver a los personajes por las noches, bailando, sentados, hablando etc, y muchas veces “ahogado” en alcohol.

Su posición en la vida era pasar por un costado, como observador o como personaje de tercera, mientras los demás se divertían y conversaban. Así se había acostumbrado a estar y a vivir.

Se divertía pudiéndole añadir a cualquier situación de la vida comicidad, sarcasmo y hasta paradoja.

Solo el arte era para él sagrado, era la base de su existencia. Necesitaba el arte para vivir y de la vida para representarla en su arte.

Le divertía la conjunción de trivialidad y arte, elegancia y lascivia, la provocación. Fundamentalmente, era un provocador.

Amaba y admiraba todo lo que para él era inalcanzable: belleza, fuerza, agilidad y estética. Lo que no era o no poseía, intentaba suplirlo con su compenetración artística. Su arte fue en mucho un sustituto de lo que le había negado la vida.

“Hay que aprender a valerse por uno mismo” confiesa Toulouse-Lautrec a Maurice Joyant (1926), compañero de escuela, amigo y más tarde su biógrafo y cumple la máxima a su manera, ayudando a los demás, queriéndolos con sus defectos, incluso cuando se burlan de él.

Toulouse-Lautrec podría hacer suyas las palabras de Georges Rouault (2007):“Para mí la pintura es solamente un medio de olvidar la vida. Un grito en la noche. Un suspiro ahogado. Una sonrisa atragantada.”

De naturaleza hipersensible y fuera de lo común, de conducta respondona, altanera y bohemia durante años, hacía de la noche, día. Joyant (1926) nos indica que era muy irascible mientras trabajaba, excepto con sus amigos íntimos.

Propenso a la burla; el humor, la ironía y el sarcasmo, era con lo que intentaba superar psíquicamente su discapacidad y le convirtieron en una fuente inagotable de diversión para la gente que le rodeaba.

Tenía una actitud absolutamente natural y exenta de prejuicios frente a lo que la sociedad tacha de vicioso y malo. Rehúye la compasión. Las reglas le importaban poco. Los cumplidos y las críticas le traen sin cuidado. El éxito no mitigaba sus carencias. La fuerza de voluntad era mucha ante los problemas físicos.

No es un cínico ni tampoco una figura descarnada. Es un hombre abierto y sincero que conserva hasta su muerte el frescor y la tersura de un niño. Su vida fue un drama incesante, una tragedia breve, un hombre no precisamente bello, pero siempre un gran señor, que supo asumir con lucidez mental y conciencia clara lo que le había tocado vivir. Pero también con tal discreción y modestia, que sus allegados no siempre notaban la dolorosa amargura de su vida.

Según Frontz Jourdain (1954), Toulouse-Lautrec es un gran satírico, pero no deforma la naturaleza, sino que espera a que ésta muestre su lado grotesco.

Era poco romántico y claro respecto de sus propias emociones y posibilidades afectivas con el otro sexo.

En el trato con otros pintores se mostraba muy tímido y retraído. Era modesto, sencillo, cortés y delicado. Para él la postura de una persona era un elemento indisoluble de su personalidad.

En sus obras, Toulouse-Lautrec representa la burla o la caricatura afectuosa en sus personajes, entrando a veces en un campo malévolo, resultando a veces difícil descubrir su verdadera actitud hacia la persona retratada. En “Mujer vestida de noche a la entrada de un palco”, vemos un cuadro desconcertante donde juega con la apariencia y la realidad.

Era de personalidad extraordinariamente abierta y entrañable y su vida sentimental, la de verdad, era un misterio. La gente le quería y le encontraba divertido e incisivo y desprovisto de maldad.

Esta actitud no debe hacernos olvidar que para Henri, la sociabilidad era más difícil que para otro ser humano. Compensaba sus enfermedades con una alegría constante, con una entrañable prodigalidad derrochando euforia y llevando secretamente las crisis de angustia y un profundo sentimiento de soledad.

Constantemente oscilará entre dos roles: el de aristócrata snob desclasado y voluntariamente vulgar y el de un artista auténtico preocupado por su arte y las realidades sociales de su tiempo. Pero muy centrado en temas concretos, no se puede considerar que sea “un crítico social”, sino “moral”. Va más al interior de la persona que a la lucha de clases.

Como vástago indigno de un prestigioso tronco nobiliario, no dispone más que de la fuerza de los demás, para atraer a su trampa todo lo que se mueve, todo lo viviente le recuerda a su universo perdido.

Entre todas las perfecciones, envidiaba tener músculos. No podía con sus piernas moverse tan rápido como los demás, pero consiguió ser veloz con su mirada y “retener la realidad y el movimiento” con su vista y su destreza manual.

Cuando resulta tan potente la información que recibimos sobre como somos, nuestras habilidades, nuestras virtudes y nuestros defectos, que en su caso le abofeteaban con una realidad brutal, aparecieron los pinceles y lápices en la

reclusión y vio y vieron que era hábil con ellos. Le sirvieron como válvula de escape y como autoafirmación.

Pese a los antecedentes católicos y monárquicos de la familia, Toulouse-Lautrec no era deliberadamente fanático y respetuoso con la ideología familiar.

Solamente en una ocasión “Carnot Malade”. En esta litografía trata sobre los acontecimientos políticos que conmovían la vida de los franceses de su tiempo y, como era de esperar, lo hace sin malicia, ni mordacidad satírica. No se compromete ni con unos ni con otros y rehúsa, en su pintura y en sus conversaciones y escritos, todo compromiso político. En tiempos agitados políticamente y frecuentando a numerosos intelectuales progresistas y muchos de ellos anarquistas, entre los miembros de la Revue Blanche, Toulouse-Lautrec siempre permanecerá estrictamente apolítico.

Su temperamento de líder de banda, le había conducido a la cabeza de un grupo de inseparables; muchas veces si algunos de sus amigos se resistían a sus deseos, podía mostrarse tan insultante e incluso suplicante, hasta conseguir sus fines. Pero su entorno se mostraba indulgente y le consideraban como “un niño mimado, intolerable pero encantador”.

De mayor, adquiere otras habilidades con el profundo conocimiento de que puede conseguir lo que quiere sin plegarse ante el menor de sus caprichos. Irresistiblemente tiránico, a veces, implacablemente tiránico, sin duda para hacer olvidar mejor la triste realidad de su condición física y eliminar, al mismo tiempo, todo riesgo de encontrarse expuesto a la lástima.

Una de las pasiones más fuertes de su vida era viajar. Buscaba escapatorias en los viajes, casi siempre con uno o varios amigos, de un château familiar a otro pasando por casa de amigos en la costa, de un sitio a otro que la madre llamaba “fugas” y que le producían verdadero placer a nuestro pintor. En una carta a su amigo Devismes, habla con lucidez de sus sucesivas obsesiones por coleccionar, igual se trata de sellos, de cochecitos o de modelos reducidos de barquitos. Toda su vida estará sujeta a periodos de enganche fuerte por objetos o por personas, cortando bruscamente una pasión reciente para sujetarse o apoyarse en otra con la misma intensidad o más, pasando de una a otra (Gallimard, 1992).

Practicaba remo y vela, era excelente navegador y un buen nadador.

Toda su vida le gustó que le fotografiaran y siempre le rodearon amigos fotógrafos.

Toulouse-Lautrec entiende mucho de la buena mesa, en eso fue un francés del sur. Solía llevar consigo un rallador muy pequeño y una nuez moscada para echar un poco a los oportos que bebe, el sabor que le gusta, y para condimentar alguna comida. Sus amigos nos cuentan con la alegría que cocinaba y se inventaba distintos platos y cócteles.

La forma de mostrar su independencia era, entre otras, elegir sujetos desvergonzados, fuera de la norma.

Aceptado en lugares de lesbianas, donde otros hombres no eran muy bien vistos, se sentía querido, respetado y amado. Ante una foto de dos mujeres abrazándose dijo: “Esto es superior a cualquier cosa, es la culminación del placer sensual”.

Le seducía la naturalidad, la ingenua trivialidad, la picardía y el sentimentalismo de las prostitutas que conocía por ser cliente habitual de los burdeles. Le gustaba jactarse de que vivía en ellos, aunque estaba estrictamente prohibido por las ordenanzas policiales, que un hombre viviera en ellos.

El propio Toulouse-Lautrec parece haber considerado la existencia de la prostitución algo tan natural como la caza y se negaba a ver una diferencia entre las prostitutas y las otras mujeres, aceptando el rechazo que generaba en las otras mujeres. Hombre afable y generoso, se ganaba la confianza tanto de las prostitutas como de las propietarias de los locales, quienes a veces le acompañaban al teatro.

Vivía pues encerrado en su interior, con sus ideas, sus amarguras y su soledad e igual que las prostitutas, sobrevivía en un mundo de incomprensión y marginación.

Alrededor de 1898 como consecuencia de las alteraciones y problemas de comportamiento generados por el consumo de alcohol: “el carácter imprevisible de su comportamiento convierte al hombre sociable en un ser conflictivo”. Tiene conflictos con amigos y parientes fundamentalmente del 95 al 99. Se volvió desde

1899 desconfiado y rechazaba cualquier tipo de ayuda. Alejó a sus mejores amigos de su lado, con lo que se aisló cada vez más. Los últimos años son una paulatina autodestrucción.

Ya estaba a las puertas de la muerte como consecuencia del alcoholismo y flagelado por la sífilis, y el hecho de haber decidido producir una serie de telas grandilocuentes como la serie de seis telas sobre Mesalina que pintó en 1900, son consideradas como un indicio de la disminución de las facultades de Toulouse-Lautrec.

Sin embargo, describe a una mujer que había perecido por exceso de hedonismo, y sugiere algo relacionado con el remordimiento, o tal vez su llamativo humor negro y la capacidad de burlarse de sí mismo que eran de una profundidad insospechada.

En 1901, al ver su empeoramiento, Toulouse-Lautrec se despide de sus amigos, ordena su taller, y destruye un gran número de pinturas que no satisfacían sus ansias de perfección, ya que quería decidir personalmente cuáles serían las obras que quedarían para la posteridad; también dispuso su herencia y volvió a casa de su madre en agosto, para morir, habiéndole prohibido con anterioridad que siguiese pintando.

La amargura y el sufrimiento llegaron a convertirse en una parte integrante de su personalidad.

XII CONCLUSIONES

“Como es sabido, es cualidad esencial del
genio, dar ideas a los imbéciles que vivirán
veinticinco años más”

Louis Aragón (1897-1982)

Hemos intentado “mejorar” en algunos aspectos los estudios previos realizados así como la parte relacionada con la psicopatología alcohólica de nuestro pintor. Teniendo en cuenta que seguramente algunas de nuestras limitaciones se nos han quedado al margen entresacamos las siguientes conclusiones:

1ª Hemos descrito el desarrollo de la dependencia alcohólica de Toulouse-Lautrec a través de diferentes acontecimientos recogidos en las distintas publicaciones como la primera borrachera en Grey (1994), su conducta en las visitas diarias a los cafés conciertos y cabarets, recogidas por algunos de sus amigos, como por ejemplo Joyant (1926) y Natanson (1992) y el desarrollo último de precipitación de sus problemas de salud a través de su correspondencia publicada, sobre todo las cartas dirigidas por Berthe Sarrazin, doncella de la madre del artista en París, a la madre de Toulouse-Lautrec cuando ésta se encontraba fuera de la capital (Gallimard, 1992).

2ª En paralelo, hemos intentado recorrer con él los incidentes y situaciones cotidianas y excepcionales que marcarían su vida, como las caídas en 1878 y 1879, su relación con los diferentes miembros de su familia, especialmente con su madre, padre y abuelas y también con quienes podemos considerar sus profesores o bien las salidas con sus amigos o amigas.

3ª Francia como España, al igual que los países europeos del mediterráneo tenía y sigue teniendo una honda tradición vitivinícola y eso determinó que durante mucho tiempo, los problemas derivados del uso de alcohol, tuvieran bastante en común, tanto en la forma de presentarse los problemas como en la forma de abordarlos. El alcoholismo se contemplaba bajo una concepción moral, encerrando al alcohólico, en este caso, en un círculo de culpabilidades y su conducta en un vicio. El alcoholismo sería un fallo moral, la pena que tiene que pasar el bebedor.

4ª Hemos intentado conocer los tratamientos más frecuentes en el S/XIX para las personas con dependencia al alcohol y que según nos indican Malka, Bouquet y Vachonfrance (1988), desde la psiquiatría dicho abordaje estaba limitado por tres tipos de factores:

1. Epistemológicos: “Desde un punto de vista toxicológico y clasificatorio se observan las degradaciones del estado psíquico provocadas por el abuso de alcohol pero considerándolo como una intoxicación exógena”.
2. Éticos: Donde la causa y el efecto del alcoholismo es el alcohólico con tintes moralistas.
3. Institucionales: El alcoholismo vuelve a los modelos médicos, diferenciando las distintas especialidades y por tanto haciéndose difícil un abordaje global de la dependencia.

5ª En relación a nuestro pintor, al no poder cuantificar la cantidad de alcohol por no estar entre nosotros y siguiendo en diferentes documentos los distintos episodios y rasgos del consumo a lo largo de su vida, podríamos incluirle en el tipo delta (Jellinek, 1960), considerado entre la tipología de Alonso Fernández (1981) como un bebedor excesivo regular, frecuente también en nuestro medio.

6ª Seleccionada la información referente a la madre del pintor hemos analizado el tipo de vínculo existente entre ellos y aunque en apariencia se independizó de ella, fue una independencia en todo caso superficial, siempre dependió de ella económicamente. Así mismo, hasta la muerte de nuestro pintor, su madre fue su guía, su influencia mayor en la vida y el referente más poderoso. Sigue un prototipo de madre sobreprotectora, generosa y comprometida con la vida del hijo, la figura de apego más importante. El hijo la homenaja con frecuencia en cada uno de los cuadros que le pinta donde la madre está muchas más veces, con los ojos bajos, como aceptando la situación.

7ª Así mismo, hicimos lo mismo en relación al padre de Toulouse-Lautrec. El prototipo de esta figura paterna correspondería al padre ausente en cuanto a la educación y a la labor intra-familiar, más preocupado por sus diversiones y caprichos, y sustituido en muchos momentos por su hermano Charles, quien adoptó su papel.

En septiembre de 1901, tras el fallecimiento de Henri de Toulouse-Lautrec, el padre de éste, le escribe una carta de agradecimiento a Mauzi, amigo de nuestro

pintor donde le expone sobre Henri: “Nunca tuvo para mí ni un rasgo donde la hiel sustituye a la miel en las relaciones de padre e hijo”.

Dos meses antes, en otra de las cartas que la doncella le envía a Adèle, expresa que “su padre no le quiere” (Gallimart, 1991).

En otra carta dirigida a su madre en 1891, expresa: “Veo raramente a papá”.

El padre es un objeto de rechazo e identificación. Nuestro pintor tiene una relación ambivalente de amor-odio a lo largo de su vida, representando a su padre fundamentalmente en pinturas de las primeras etapas, bien a caballo o conduciendo algún coche de caballos, siempre en alto.

A lo largo de los acontecimientos narrados en las diferentes monografías de nuestro pintor, es evidente la forma en que el padre se desentendió del hijo y de su situación, siendo la madre la que continuó siempre y con la que “volvió” Toulouse-Lautrec para morir junto a ella.

8ª Tras confrontar aquellos hechos más relevantes en la vida del pintor, comprobamos que los datos claves se mantienen, pero no coinciden las explicaciones que rodean a cada hecho concreto. Por ejemplo, es coincidente en las diferentes publicaciones, los años 1878 y 1879 como fechas en las que tuvo lugar la rotura de sus piernas. Sin embargo no coinciden las circunstancias por las que se cayó.

La fecha del fallecimiento, también es coincidente en todos los autores, pero sin embargo Neret (1999) nos dice que estaban presentes sus padres, su primo Gabriel y su amigo-guardián Viaud, mientras Gallimart (1991) nos dice que le rodeaban sus padres, y en Gorg Blanc (1984) se indica que estaban presentes, sus padres, Viaud, sus primos Pascal, Mary y Gabriel de Céleyran.

9ª Tras el análisis de la correspondencia publicada y en relación a los diferentes rasgos de su personalidad, se utilizan términos como depresiones, manías, locura, miedos, delirios, problemas de memoria, cambios de humor, deterioro progresivo, crisis étlicas y alucinaciones. No vemos que se le pueda atribuir una etiqueta de enfermedad psiquiátrica o que presentara previamente una alteración de la personalidad. El único diagnóstico es el de un enfermo alcohólico.

10ª Hemos buscado entre la documentación consultada la influencia que pudo recibir y a la vez pudo proyectar en otros artistas. Esto se recoge en las publicaciones más recientes y en las que se muestra más la obra que la vida, publicaciones de Arte, y que nosotros hemos plasmado con anterioridad. Destacamos Denvir (1991) y Neret (1999), así como Devynck (2002,2011).

11ª Consciente de sus peculiaridades físicas, Toulouse se representó muchas veces en dibujos y cuadros dedicados a locales de diversión de Montmartre, hizo muchas caricaturas de sí mismo, donde exageraba los rasgos ridiculizándolos en muchos casos y casi siempre se muestra de espalda (Figuras 42 y el dibujo de la portada). En el único óleo que se presenta de cara (Figura 39), la imagen se refleja en un espejo y en segundo plano, donde le vemos de medio busto. No representa las piernas. Además, los rasgos del rostro son muy someros y la vista un poco desdibujada. Son más ricos en detalles algunos de los retratos que le realizan sus amigos, como el de Laval de 1883. Sobre todo, vemos detalladamente más sus singularidades a través de fotografías, alguna de cuerpo entero (Figura 56).

12ª Analizamos también la obra pictórica de Toulouse-Lautrec, comprobando que lo más repetido son los retratos, bien de amigos, familiares, cantantes y demás personajes pero, fundamentalmente pinta a las mujeres, tratado en la parte que nosotros hemos llamado mujeres de día y de noche a las mujeres tal como eran, no sabía mentir. También es recurrente en los temas relacionados con la vida bohemia, con la vida ociosa en distintos locales de París donde se ve su pequeña estatura de lejos tomando un papel de observador, en contraste con los otros personajes que le rodean. Refleja una forma de vida, la de la burguesía francesa de finales del siglo XIX.

13ª Igualmente, estudiamos los contenidos de las obras a las que tuvimos acceso y queremos resaltar la forma cómo nuestro pintor trata el campo de la prostitución y las relaciones entre mujeres, nada frecuentes en esa época. En el álbum “Elles”, capta el aburrimiento, monotonía, cansancio, desgana y profunda soledad que envuelve a dichas mujeres, con un respeto, naturalidad y una total neutralidad en el tema, poco plasmada en la pintura hasta ese momento, muy al contrario que alguno de sus contemporáneos como Degas, que nos muestra la morbosidad del

voyeur y Van Gogh, una respetuosa humildad. A la vez, Toulouse-Lautrec nos presenta un tipo de belleza que nada tiene que ver con los cánones de la belleza tradicional de las obras clásicas. Él no distingue, ni mucho menos desprecia, el estilo de vida de las mujeres que pinta. Son mujeres reales, sumamente expresivas con una constante, las mujeres tienen un aire serio, están pensativas o bien muestran un sentimiento de amargura. Toulouse-Lautrec no representó jamás a las prostitutas ejerciendo su oficio, sino que nos traslada las sensaciones y sentimientos que las modelos poseen. No es que fuera un psicólogo, pero sin ser profesional, consigue que las mujeres le cuenten sus intimidades por la forma de acercarse a ellas, haciéndose invisible en la vida del burdel.

En relación a los amores femeninos, pintó lo que conocía de primera mano, además de reflejar algunas características de los grabados eróticos japoneses que poseía. Da un trato exquisito a la homosexualidad femenina, convirtiéndose el pintor en puente, tratando el tema con respeto y ternura. Presenta este tema con total naturalidad y sensibilidad, sin ningún tipo de morbo, libre de prejuicios y de pudor, sin hipocresía. No era moralizador. Esta liberación de tabús convierte a Toulouse-Lautrec en el precursor de Picasso (Catalogo Imatges secretes, 2009b).

Iguala a toda la mujer en su tratamiento pictórico, independientemente de la posición social que ocupe. No se observa ninguna demostración de tipo negativo hacia otras mujeres que presenten conductas penosas, consideración reprobable u ocupen un lugar bajo en la escala social.

14ª Nos llama la atención la delicadeza que muestra Toulouse-Lautrec en la representación de mujeres solas cuando las pinta bebiendo en lugares públicos. En la realidad era un hecho difícil de observar, al menos en nuestro país, tema que podría ser motivo de futuros estudios sobre el alcohol y la mujer a través de la pintura.

15ª A pesar de representar frecuentemente a mujeres, de todas clases y condiciones, a lo largo de su vida apenas se le conocen relaciones afectivas estables y duraderas.

16ª Su posición económica y social le permitió un abordaje terapéutico excepcional en la época, similar al que hoy tendrían ricos y famosos en nuestro

país, en clínicas privadas. Al parecer consistió en una desintoxicación en medio cerrado exclusivamente, lo que hoy no se consideraría un tratamiento sino, en algunos casos, el inicio del mismo. Actualmente, en muchas ocasiones, se sigue “vendiendo” lo mismo, desintoxicación y mantenimiento farmacológico. Pero el problema no está en el usuario, sino en las falsas expectativas de curación que con frecuencia el profesional verbaliza tras esta fase de desintoxicación, cuando sólo se ha trabajado el inicio del tratamiento. Eso nos habla de la importancia no solo de un abordaje biologicista, sino también de la necesidad del enfoque psico-social, trabajando las recaídas.

Dentro del tratamiento del alcoholismo en nuestro pintor, en el único ingreso que se llevó a cabo, se ve algún rasgo de avance en el tratamiento, comparado con nuestro país, como sería el control externo por parte de una persona que le acompañase, le controlara el dinero y no le permitiera el consumo. Esto nos recuerda alguna de las medidas que hoy se toman con dependientes a otras drogas cuando el tratamiento es ambulatorio.

17ª Existe el mito de que los alcohólicos en general, son muy sociables, tienen muchos amigos y demás. Al principio resultan graciosos, son el centro de la reunión, son desprendidos, invitan en las rondas con más frecuencia, pero poco a poco se vuelven molestos, ya no hacen gracia, son desagradables y los amigos se retiran, dejándolos solos. Eso le ocurrió también a nuestro pintor, acompañado en las últimas etapas de su vida, de los que podríamos llamar “amigos de bar”, exactamente igual que hoy. Era un bebedor social.

18ª En cuanto a su minusvalía, alguien que lea esta investigación puede percibir que no se trata en profundidad. El trabajo realizado no puede ser más amplio, y no se ha tocado más el tema por no despertar sentimientos de compasión hacia Toulouse-Lautrec. No obstante, considero que es un tema lo suficientemente amplio como para que alguien inicie una investigación en esta línea.

En una de las pocas alusiones que el pintor hace sobre su deformación en una carta a su madre en 1894 se dice: “pequeña y lenta persona”.

19ª Toulouse-Lautrec desde su llegada a París, muestra interés por los hechos y reuniones sociales, que frecuentemente reflejará a través de los espacios de ocio y

las diversiones que en ellos se daban. En el fondo, a nuestro pintor no le interesen los objetos, sino los sujetos, las personas. Para él, contrario a los impresionistas, el paisaje es simplemente adorno.

20ª Fuimos registrando las obras en las que estuviese el alcohol de forma explícita, y hemos podido conseguir 41 imágenes de las que hemos catalogado y elaborado el análisis de contenido a fin de profundizar en la importancia que el alcohol tuvo en su vida y también en su obra. Todas ellas muestran sentimientos de tristeza.

21ª En la imagen colectiva que nos ha llegado hasta nuestros días, se salvaguarda, por encima de todo, la imagen del artista con una enfermedad heredada, ignorando el tema del alcohol, minimizándolo o pasando por encima.

Para finalizar queremos destacar algunos detalles o curiosidades suscitadas a lo largo de la redacción del presente trabajo.

Por una parte nos llamó la atención la respuesta que nos dio la directora del Museo de Albi, D. Devynk, donde aun se vive que ser alcohólico es un daño moral. En su carta considera como anecdóticas las lecturas relacionadas con el alcoholismo acerca del artista y las juzga particularmente reductoras. En sus publicaciones menciona en muy pocas ocasiones las palabras “estragos del alcohol”, y “crisis étlicas”, centrándose especialmente en las características de la pintura y en las obras de nuestro pintor. Por otro lado hemos detallado con anterioridad el planteamiento de la Dependencia Alcohólica como proceso, no como episodios puntuales en la vida del individuo, con un desarrollo y evolución desastrosa en el tiempo si no se detiene.

Para nosotros, este problema no desmerece para nada el arte de Toulouse-Lautrec.

Por el contrario, reconocemos y valoramos que Toulouse-Lautrec a pesar de sus enfermedades, se sobrepusiera a sus limitaciones, pintando hasta el final, pero hay que reconocer que el tratamiento que da a sus obras e incluso el colorido que utiliza, no se parecen en su etapa de pertenencia como alumno al taller de Cormon, por ejemplo, que cuando acababan iban en grupo a beber, a los últimos

cuadros que pintó, salvo excepciones, pudiendo ser este tema origen de futuras investigaciones.

Toulouse-Lautrec es un ser rico por su obra pero también por su vida.

Nos planteamos cómo sería nuestro pintor en esta época, cómo habría sido él ahora con los cambios sociales que se han dado. Seguramente sería un politoxicómano, de familia bien posicionada socialmente y con dinero, habiéndose bebido su producción y tomado los fármacos correspondientes. Unido a su gran curiosidad, suponemos que hubiese probado otras drogas de fácil acceso.

También queremos dar una pincelada acerca del mito de la creatividad en artistas consumidores. Nuestro pintor detalla en su correspondencia peticiones de vino continuamente a su familia en el Bosc, en 1893 habla de lo “agradable que es no hacer nada”, reduciéndose su producción en las temporadas que sale y bebe diariamente con los amigos y tras la recaída recién salido de la clínica. Conforme avanza la enfermedad, no fija la atención en su trabajo y sólo se preocupa en beber. Sus obras, por entonces, son cuando menos extrañas como la litografía del loro o del perro con gafas o la de Jane Avril abrazada por una serpiente cobra. Le rodean los delirios y salvo excepciones de genio, su obra es escasa y poco creativa. Lo que pinta siempre está ligado a su vida.

Resulta cuando menos curiosas las escenas en las que Toulouse-Lautrec representa figuras en movimiento como en sus dibujos de colegial, la serie del circo, de jockeys, temas de caza y de caballerías, bailes, etc. Representa su limitación mostrando interés por las figuras en movimiento. El movimiento será una de sus características.

Hacia 1880, se aprecia en sus cuadros una perspectiva desde abajo pues su corta estatura le obligaba a trabajar sentado en la mayoría de las ocasiones. En 1888 pinta su primera gran obra “Amazona en el circo Fernando”, con gran influencia en su composición y distribución del arte japonés con una composición en diagonal, haciendo que los lomos traseros del caballo tengan mayor amplitud y destacando la fuerza de éste. En la perspectiva le influyen también sus limitaciones físicas.

Entre los cuadros favoritos de nuestro pintor figura un Carpaccio de 1495, del que tenía una reproducción en su taller, que representa dos cortesanas, sentadas, con aire pensativo sobre su balcón. Una juega con su perro, la otra tiene la mirada como perdida. Esta impresión de quietud, incluso de aburrimiento la encontraremos en numerosas obras de las realizadas por nuestro pintor en la rue des Moulins.

En relación al consumo de alcohol en nuestro medio querríamos reivindicar la importancia de la detección precoz desde el ámbito de la Atención Primaria, tanto sanitaria (Martinez y García, 2005) como social y realizar una segura derivación a los Servicios Especializados cuando se haya diagnosticado dependencia alcohólica o bien cuando se haya fracasado con las intervenciones realizadas. Esto supone aumentar medios materiales y humanos y una creación de recursos especializados en los distintos territorios desde donde se lleve a cabo la labor de tratamiento integral y la coordinación de la prevención. De otra manera será difícil frenar la evolución generada por el consumo de alcohol en cualquier edad así como todos los problemas que genera (Cabezas, Robledo, Marqués, Nebot, Megido, Muñoz, et al., 2005).

Del mismo modo y, para finalizar, querríamos reconocer el trabajo comprometido, desarrollado por una generación de profesionales que precisamente por esa entrega y actitud ante el alcohol y los alcohólicos, hemos sido relegados y a veces marginados como eran nuestros pacientes en los distintos servicios, pero a pesar de ello, no hemos cejado en el empeño de la lucha. Muy especialmente a los profesionales psicólogos, más tardíamente incorporados a los equipos y más veces olvidados, sobre todo cuando se recoge la historia de las intervenciones terapéuticas en el campo del alcoholismo y de las otras adicciones en la España Contemporánea.

XIII.-BIBLIOGRAFIA

A

Acker, C. (1986). Neuropsychological Deficit in Alcoholics: the relative contributions of gender and drinking history. *British Journal of Addiction*, 51, 395-403.

Acker, W, Ron, M.A., Lishman, W.A. and Shaw, G.K. (1984). Multivariate analysis of psychological, clinical and CT scanning measures in detoxified chronic alcoholics. *British Journal of Addiction*, 79, 298-301

Aguilar de Arcos, F., Verdejo, A., Sánchez, M.B., López, A. y Pérez, M. (2004). *Alteraciones en la respuesta emocional en alcohólicos*. En Actas XXXI Jornadas Nacionales Sociodrogalcohol. Córdoba: Sociedad Científica Española de Estudios sobre el Alcohol, el Alcoholismo y las otras Toxicomanías.

Agustín, M.C. (2004). *Análisis documental de contenido de la imagen artística: Fundamentos y aplicación a la producción retratística de Francisco de Goya*. (Tesis doctoral). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Agustín, M.C. (2010). *Contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales*. Salamanca: Universidad Salamanca.

Aizpiri, J. (2002). *Manual de habilidades en Salud Mental para médicos generales*. Madrid: Glaxosmithkline.

Aizpiri, J. (2004). *Alcohol y daño cerebral*. Córdoba: Sociedad Científica Española de Estudios sobre el Alcohol, el Alcoholismo y las otras Toxicomanías.

Aizpiri, J., Barbado, A., Gonçalves, F. y Rodríguez, J.J. (2007). *Uso y abuso del alcohol. Guía de buena práctica clínica*. Madrid: Organización Médica Colegial de España y Ministerio de Sanidad y Consumo.

Alarcón, C. (1979). *Trastornos del comportamiento en niños hijos de padre alcohólico*. (Tesina). Barcelona: Universidad Barcelona.

Alarcón, C. y Galí, M. (1982). Alcoholismo y marginación. *Revista de Trabajo Social (RTS)*, 85, 7-12.

Alonso-Fernández, F. (1981). *Alcoholdependencia*. Madrid: Pirámide.

Alonso-Fernández, F. (1996). *El talento creador. Rasgos y perfiles del genio*. Madrid. Temas de hoy.

Álvarez, A. (1974). *Psicología del Arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Álvarez, F. y Del Río, C. (2001). Farmacología del alcohol. En G. Rubio y J. Santo Domingo. *Curso de Especialización en alcoholismo* (pp. 1-24). Madrid: Fundación de Ayuda contra la Drogadicción.

Álvarez, J., Del Rio, M.C. y Fernando P. (2003). *Pautas del consumo de medicamentos, alcohol y drogas en los conductores españoles*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Anderson, P. y Baumberg, B. (2006). *El alcohol en Europa. Una perspectiva de Salud Pública*. Informe para la Comunidad Europea: Institute of Alcohol Studies.

Anderson, P., Gual, A. and Colom, J. (2005). *Alcohol and Primary Health Care: Clinical Guidelines on Identification and Brief Interventions*. Barcelona: Department of Health of the Government de Catalonia.

Anderson, P., Kaner, E., Wutzke, S., Wensing, M., Grol, R., Heather, N. and Saunders, J. (2003). Attitudes and management of alcohol problems in general practice: descriptive analysis based on findings of a WHO International Collaborative Survey. *Alcohol and Alcoholism*, 38, 587-601.

Anderson, P., Laurant, M., Kaner, E., Grol, R. and Wensing, M. (2004). Engaging general practitioners in the management of alcohol problems: Results of a meta-analysis. *Journal of Studies on Alcohol*, 65, 191-199.

Anónima (1989). Absenta. *Scientific Americam*, 260, 112-117.

Aragón, M.G.C. y Miguel, M. (1995). Alcoholismo. En A. Belloch. *Manual de Psicopatología*. Madrid: Mc Graw-Hill.

Arias, M.T. y Latorre, M.T. (2006). Curso Patologías y Tratamiento del Alcoholismo. Manual de Formación Continuada. Alcoholismo y drogas. *Asociación Socio-Sanitaria Logoss*, 6, 425-434.

Aris, A. (2002). *Medicina en la pintura*. Barcelona: Lunwerg.

Arnheim, R. (1980). *Hacia una Psicología del Arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza.

Arno, P. (2005). *Henri de Toulouse-Lautrec-Le site sur le peintre. Francia*. Recuperado el 3 de enero del 2008 en <http://www.toulouselautrec.free.fr/index.htm>.

Arnold, M. (2001). *Toulouse-Lautrec*. Köln: Taschen.

Asociación Alcoholicos Rehabilitados (1989). *Interesate. No te lo juegues a copas* (folleto). Almansa.

Asociación Americana de Psiquiatría (2002). *DSM-IV-TR. Manual de Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales IV*. Barcelona: Masson.

Assouline, P. y Durand-Ruel, P. (2009). *El marchante de los impresionistas*. Barcelona: Viena.

Ávila, J.J. y Lozano, M. (1989). Terapia de grupo en el tratamiento del alcoholismo. *Revista Española Drogodependencias (RED)*, 14 (1), 3-8.

Ávila, J.J., Pérez, A., Olazábal y J.C., López, J. (2004). Disfunciones sexuales en el alcoholismo. *Adicciones* 16 (4), 277-285.

B

Babor, T.F. (1996). The classification of alcoholics typology theories from the 19th century to the present. *Alcohol Research and Health*, 20 (1), 6-14.

Babor, T., Caetano, R., Caswell, S., Edwards, G., Giesbretch, N., Graham, K. et al. (2003). *Alcohol: No Ordinary Commodity. Research and public policy*. Oxford: University Press. Oxford.

Babor, T.F., Higgins-Biddle, J.C., Saunders, J.B. and Monteiro, M.G. (2001). *AUDIT The Alcohol Use Disorders Identification Test Guidelines for Use in Primary Care*. Geneva: World Health Organization.

Bach, L. (2000). La falta de conciencia del daño alcohólico, firme impedimento para la prevención primaria y secundaria del alcoholismo. *Revista Española de Drogodependencias*, 25 (2), 115-117.

Bach, L., Freixa, F. (1983). *El alcoholismo*. Barcelona: Gaya Ciencia.

Baillo-Salin, P., Zackalad, M.E. and Krief, J. (1972). Alcoholismo et libido. *Confrontations psychiatriques. L'alcoolisme*, 8, 83-95.

Balbuena, A., Barrios, G.E. y Fernández de Larrinoa, P. (2000). *Medición Clínica en Psiquiatría y Psicología*. Barcelona: Masson.

Ballesteros, J., Ariño, J., González-Pinto, A. y Querejeta, I. (2003). Eficacia del consejo médico para la reducción del consumo excesivo de alcohol. Metaanálisis de estudios españoles en atención primaria. *Gaceta Sanitaria*, 14 (2), 116-22.

Baxter, K. (2007). *Interacciones farmacológicas*. Barcelona: Pharma.

Baxterretxea, B., Gutiérrez, P., Pinilla, M.P. y Tejedor, F. (1992). *Programa de Prevención de drogodependencias. (Desarrollo curricular de la E.S.O)*. Bilbao: Administración Comunidad Autónoma Vasca y Servicio Presidencia del Gobierno.

Barnicoat, J. (1995). *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barrucand, M. y Barrucand, D. (1971). Le complexe d'Edipo chez Toulouse-Lautrec. *Expression et signe. Études psychopathologiques*, 71 (1), 1-12.

Baudelaire, C. (1995). *Las flores del mal*. Madrid: Alianza.

Baudelaire C. (2007). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: José López Albadalejo.

Baxter, K. (2007). Alcohol. En I. Stockley. *Interacciones farmacológicas* (pp. 13-41). Madrid: Pharma Editores.

- Beckett, W. (1995). *Historia de la pintura*. Barcelona: Blume.
- Beeke, A., Weill, A. y Devynck, D. (2001). *Nouveau salon des cent homage à l'affichiste Toulouse-Lautrec*. París: Odysee.
- Belascuain, M.E., Tutti, A.L., Julia, M.I., Massano, C.M., Nacón, M.N., Ortiz, G.A. et al. (1982). *Del beber al alcoholismo*. Buenos Aires: Daimôn.
- Berjano, E. y Cano, L. (1984). *Prevención de Drogodependencias. Cursos para Educadores*. Valencia: Consellería de Trabajo Sanitat i Seguretat Social. Generalitat Valenciana.
- Berjano, E., Cano, L., Lobregat, C., López, D., Navarro, M., Pascual, M., et al. (1986). *Educación y drogas en la Comunidad Valenciana. Guia del Profesor*. Valencia: Consellería de Trabajo i Seguritat Social. Generalitat Valenciana.
- Bertholet, N., Daeppen, J.B., Wietlisbach, V., Fleming and M., Burnand, B. (2005). Reduction of alcohol consumption by brief alcohol intervention in Primary Care. Systematic Review and Meta-analysis. *Archive of Internal Medicine*, 165, 986-995.
- Beyler, J.N., Coignard, J., Madeline, L., Dufour, P., Larroche, C. y Gotees, T. (1982). *Orsay*. París: Beaux-Arts Magazine.
- Bobes, J., Bascarán, M.T., Bobes-Bascarán, M.T., Carballo, J.L., Díaz, E.M., Flórez, G. et al. (2007). *Valoración de la gravedad de la adicción*. Barcelona: Socidrogalcohol.
- Boehringer Ingelheim Informa 48 (1968). *Toulouse-Lautrec en Ingelheim*. Ingelheim am Rhein (Alemania): Boehringer Sohn.
- Bogani, E. (1975). *El alcoholismo enfermedad social*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Bonmariage, S. (1947). *Le Nombre d'or, chronique du 18e siècle*. Amiens: Malfère,
- Bornay, E. (1986). *El siglo XIX. Historia Universal del Arte*. Barcelona: Planeta.

Bouret, J. (1968). *Toulouse-Lautrec*. Barcelona: Daimon.

Brasas, J.C. (2007). El japonismo. La fascinación por el exotismo japonés en el arte occidental. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (BRAC)*, 42, 87-112.

Braudel, F. (1994). *Bebidas y excitantes*. Madrid: Alianza.

Bravo de Medina, R., Echeburua, E. y Aizpiri, J. (2007). Características psicopatológicas y dimensiones de personalidad en pacientes dependientes del alcohol: un estudio comparativo. *Adicciones*, 19 (4), 373-381.

Brugal, M.T., Rodríguez-Martos, A. y Villabi, J.R. (2006). Nuevas y viejas adicciones: implicaciones para la salud pública. *Gaceta Sanitaria*, 20 (1), 55-62.

Buela, G. y Caballo, V.E. (1991). *Manual de Psicología Clínica Aplicada*. Madrid: Siglo XXI.

C

Cabezas, C., Robledo, T., Marqués, F., Nebot, M., Megido, M.J., Muñoz, E., et al. (2005). Recomendaciones sobre el estilo de vida. *Atención Primaria*, 36 (2), 27-46.

Cacaueles, R. (1985). El alcohol en el mundo, algo más que un problema psicosocial. *Jano*, 659, 160-168.

Calafat, A. (2007). El abuso de alcohol de los jóvenes en España. *Adicciones*, 19 (3), 217-223.

Camí, J. and Farré, M. (2003). Drug addiction. *New England Journal of Medicine*, 349, 975-986.

Cano, L. y Mayor, L. (1991). *La formación de profesionales en España en los programas de alcoholismo y la farmacodependencia*. México: Distrito Federal.

Cano, L. y Piera, F. (1994). *La participación familiar en la atención y reinserción del drogodependiente*. Valencia: Confederación de Asociaciones de Vecinos del Estado Español (CAVE) y Plan Nacional sobre Drogas.

Cano, L., Mayor, L. y López, R. (1993). De la exclusión a la complementariedad: una perspectiva psicológica del tratamiento de las drogodependencias. *Información Psicológica*, 841, 214- 347.

Cano, L., Montoso, L. y Mayor, L. (1997). El rol del psicólogo y la atención a los drogodependientes desde los Servicios Sociales. En J. Escámez J. (Eds.). *Prevención de la drogadicción. II Máster de Prevención en Drogodependencias*. (pp. 89-101). Valencia: Universidad de Valencia.

Caproni, G. y Sugana, G.M. (1970). *La obra pictórica completa de Toulouse-Lautrec*. Barcelona-Madrid: Noguer.

Carrillo de la Peña, M.T. (2000). Alcoholismo tipo II, búsqueda de sensaciones y personalidad antisocial: Bases neurobiológicas. *Revista Española de Drogodependencias*, 25 (4), 401-423.

Casas, M., Fraile, M. y San, L. (1994). *Psicopatología y alcoholismo*. Barcelona: Neurociencias.

Castoldi, A. (1997). *El texto sagrado: dos siglos de droga y literatura*. Madrid: Anaya.

Castro, M.A. y Nogueira, L. (2001). Cuestiones de metodología cualitativa. *Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 4, 165-190.

Catalogo Imatges secretes: Picasso i l'estampa eròtica japonesa (2009a). En H. Monta, *Ukiyo-e i las estampas shunga*, 16-27.

Catalogo Imatges secretes: Picasso i l'estampa eròtica japonesa (2009b). En R. Bru. *Ukiyo-e i japonisme a l'entorn del jove Picasso*, 28-41.

Catalogo Imatges secretes: Picasso i l'estampa eròtica japonesa (2009c). En M. Gual. *En diàleg amb l'art japonés*, 82-93.

Catalogue Musée Toulouse-Lautrec (1985). Albi (Francia).

Ceccanti, M., Balducci, G., Attilia, M.L. y Romeo, M. (1999). Diagnóstico, aproximación terapéutica y rehabilitación del alcohólico. *Adicciones*, 11 (4), 363-372.

Cogniat, R. (1966). *Lautrec*. Madrid: Daimon.

Colom, J., Gual, A. y Segura, L. (2004). *El abordaje de los problemas de alcohol desde la atención primaria*. Bilbao: Fundación Faustino Orbegozo.

Colom, J., Segura, L. y Gual, A. (2006). Las intervenciones breves en los problemas de alcohol desde la atención primaria. En J.C. Pérez de los Cobos, J.C. Valderrama, G. Cervera, G. Rubio (Eds). *Tratado SET de trastornos adictivos*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.

Collet, I., Simier, A., Assanta di Panzillo, M. y De los Lanos, J. (2005). *Obras. Figuras de la Francia Moderna, de Ingres a Toulouse-Lautrec: del Petit Palais de París*. Madrid: Fundación Juan March.

Coquiote, G. (1924). *Des Peintres Maudits*. París: Delpeuch

Coronado, J. e Hijón D. (1998). Fotografía e impresionismo: de Nadar a Manet y Toulouse-Lautrec. *Laboratorio de Arte*, 11, 301-317.

Cortejoso, L. (1978). Toulouse-Lautrec: De enano patético a pintor genial. *Jano*, 1336, 95-119.

Corbin, A. 1987. Sexualidad comercial en Francia durante el Siglo XIX. Un sistema de imágenes y regulaciones. *Historias*, 18, 16-20.

Corrao, G., Bagnardi, V., Zambon, A. and La Vecchia, C. (2004). A meta-analysis of alcohol consumption and the risk of 15 diseases. *Preventive Medicine*, 38, 613-619.

Crawford, S. y Ryder, D. (1986). A study of sex differences in cognitive impairment in alcoholics using traditional and computer-based Tests. *Drug and Alcohol Dependence*, 18, 369-375.

Crece, C.W. (1974). *Un vistazo a la recaída*. Center City, MN: Hazelden.

Czifra, G.V. (2000). *El santo bebedor*. Gijón: Trea.

CH

Changeux, JP. y Connes, A. (1993). *Materia de reflexión*. Barcelona: Tusquets.

Cherpitel, C.J. (2002). Screening for alcohol problems in the U.S. general population: Comparison of the CAGE, RAPS4, and RAPS4-QF by gender, ethnicity, and service utilization. *Alcohol Clinical and Experimental Research*, 28 (5), 746-753.

Cherpitel, C, y Rodriguez-Martos, A. (2005). Cribado de problemas de alcohol e intervención breve en urgencias: una oportunidad para la prevención. *Adicciones*, 17 (3), 181-192.

D

Dalmau, A. (2002). *Una escapada al país dels cátars*. Barcelona: Columna.

Daniel, S. (1996). *La pintura francesa: cinco siglos de pintura francesa vista desde las colecciones rusas*. Bournemouth-San Petesburbo: Parkstone-Aurora.

Davies, M. (2003). The role of GABAA receptors in mediating the effects of alcohol in the central nervous system. *Journal of Psychiatry & Neuroscience*, 28, 263–274.

Dawes, M.A., Frank, S. and Rost, K. (1993). Clinician Assessment of Psychiatric Comorbidity and Alcoholism Severity in Adult Alcoholic inpatients. *American Journal of Drug and Alcohol Abuse*, 19 (3), 377-386.

De Felicitas, T. (2000). *De Toulouse-Lautrec*. Barcelona: Eurolibro.

Denvir, B. (1991). *Toulouse-Lautrec*. París: Thames & Hudson.

Devoisins, J. (1985). *Les maisons closes par Toulouse-Lautrec*. Toulouse: Briand.

Devoisins, P. (1958). *Toulouse-Lautrec. Essai d'Étude clinique: Ses maladies, sa mort* (Tesis doctoral). Montpellier: Universidad de Montpellier.

Devynck, D. (1990). *Toulouse-Lautrec*. (folleto) Toulouse: Le Pèlerinareur.

Devynck, D. (1990). *Les chevaux de Toulouse-Lautrec*. París: Briand.

Devynck, D. (1992). *Toulouse-Lautrec*. París: Du Chêne.

Devynck, D. (1999). *Toulouse-Lautrec et el japonisme*. París: Briand.

Devynck, D. (2001). *Toulouse-Lautrec les affiches*. París: Odyssee.

Devynck, D. (2003). *Toulouse-Lautrec*. París: Gisserot.

Devynck, D. (2005). *Conferencia inaugural de la Exposición Figuras de la Francia Moderna, de Ingres a Toulouse-Lautrec*. Madrid: Fundación Juan March.

Devynck, D. (2011). *Henri de Toulouse-Lautrec en el Museo d'Albi*. Albi : Grand Sud.

Dewey, J. (1934): *Art as Experience*. New York: Perigee Books.

Di Castelnuovo, A., Rotondo, S., Iacoviello, L., Donati, M.B. and De Gaetano, G. (2002). Meta-analysis of wine and beer consumption in relation to vascular risk. *Circulation. Clinical Investigation and Reports*, 105, 2836-2844.

Dinh-Zarr, T., Goss, C., Heitman, E., Roberts, I. and Di Giuseppe, C. (2004). *Interventions for preventing injuries in problem drinkers*. New York: Haworth Press.

D'Onofrio, G. and Degutis, L.C. (2002). Preventive care in the emergency department: Screening and brief intervention for alcohol problems in the emergency department: A systematic review. *Academic Emergency Medicine*, 9, 627–638.

Du Vignau, S., Burolet, T., Devynck, D. and Fiore, R. (1997). *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec. Portraits inédits par Michel Manzi*. Bordeaux: Goupil Somogy Editions d'Art/Musée.

E

Echeburúa, E., Aizpiri, J. y Bravo de Medina, R. (2008). Diferencias de sexo en la dependencia del alcohol: dimensiones de personalidad, características psicopatológicas y trastornos de personalidad. *Psicothema*, 20 (2), 218-223.

Edwards, G., Marshall, E.J. And Cook CCK. (2003) *The treatment of drinking problems: A guide for the helping professions*. Cambridge. Cambridge M.A.

Ellis, R.J. and Oscar-Berman, M. (1989). Alcoholism, aging, and functional cerebral asymmetries., *106 (1)*, 128-147.

Elzo, J. (2006). *Los jóvenes y la felicidad*. Madrid: Edición PPC.

Escohotado, A. (1989). *Historia de las drogas*. Madrid: Alianza Editorial.

Esteban, P. (2008). Degás danza de nuevo. *Descubrir el Arte. Año X, 116*, 30-40.

Ewing, J.A. (1984). Detecting alcoholism: the CAGE questionnaire. *JAMA*, 252, 1905-1907.

F

Farke, W. y Anderson, P. (2007). El consumo concentrado de alcohol en Europa. *Adicciones*, 19 (4), 333-340.

Felbinger, U. (2000). *Henri de Toulouse-Lautrec*. Barcelona: Könemann.

Fernandez-Layos, J., D'Huart, N., Fontbona, F., Thomson, R. y Trenc, E. (2005). *Toulouse-Lautrec y el cartel de la Belle Époque*. Madrid: Mapfre Vida.

Feuerlein, W. (1982). *Alcoholismo: abuso y dependencia. Introducción para médicos, psicólogos y asistentes sociales*. Barcelona: Salvat.

Feuerlein, W. (1987). Definition und Diagnose der Suchtkrankheiten. En Kisker, KP. and cols: *Psychiatrie der Gegenwart*. Berlín. Springer.

Fillmore, K M., Kerr, W.C., Stockwell, T., Chikritzhs, T. and Bostrom, A. (2006). *Moderate alcohol use and reduced mortality risk: Systematic error in prospective studies*. New Brunswick: Addiction Research and Theory.

Fleming, F.M. y Lawton, K. (1994). *Guía clínica de los trastornos adictivos*. Barcelona: Mosby/Doyma.

Fleming, M., Mihic, J. and Harris, R.A. (2006). Ethanol. En L.L., Brunton, J.S. Lazo, K.L. Parker. *The Pharmacological Basis of Therapeutics*. McGrawHill: New York.

Fontbona, F. (1992). *Las claves del arte modernista*. Barcelona: Planeta.

Font Quer, P. (1980). *Plantas medicinales, el Dioscórides renovado*. Barcelona: Labor.

Fouquet, P. y De Borde, M. (1985). *Le roman de l'alcool*. Paris: Pirámide.

Foxcroft D.R., Ireland, D., Lister-Sharp D.J., Lowe, G. y Breen, R. (2005). *Prevención primaria para el abuso de alcohol en los jóvenes* (Revisión Cochrane, traducida). Oxford: Update Software Ltd.

Frèches, C. y Frèches, J. (1991). *Toulouse-Lautrec Les lumières de la nuit*. París: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux Arts.

Frèches, C., Roquebert, A., Thomson, R. y Devynck, D. (1991). *Toulouse-Lautrec*. Roma: Leonardo-de Luca.

Freixa, F. (1993). *El fenómeno droga*. Barcelona: Salvat.

Freixa, F. (1996). *La enfermedad alcohólica*. Barcelona: Herder.

Freixa, F. y Bach, L. (1975). *Clínica de la enfermedad alcohólica*. Barcelona: Tauta.

Freixa, F. y Soler, P.A. (1981). *Toxicomanías. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Fontanella.

Freixa, F., Bach, L., Bruguera, M., Costa, M., Erra, N., Galí, M. et al. (1985). Alcoholismo. *Jano*, 656, 7-50.

Freixa, F. y Soler, P.A. (1988). *Trastorno por dependencia del alcohol: Conceptos actuales*. Madrid: Delagrangue.

Frey, J. (1996). *Toulouse-Lautrec l'homme qui aimait les femmes*. París: Michalon.

Furth, HG. (1987). *El conocimiento como deseo. Un ensayo sobre Freud y Piaget*. Madrid: Alianza.

G

Galanter, M. y Cléber, H.D. (1997). *Tratamiento de los trastornos por abuso de drogas de la American Psychiatric Press*. Barcelona: Masson.

Gallach Instituto (1998). *Henri de Toulouse-Lautrec. Historia del Arte*. Barcelona: Océano.

Gallimard (1992). *Toulouse-Lautrec: Correspondance*. Francia.

Garci, J.L. (1997). *Beber de cine*. Madrid: Níkel Odeon.

García, E. (1990). *Final: Escrito en nuestro cerebro*. S. Fernando de Henares (Madrid): Bitácora.

García, L. (2001). Toulouse-Lautrec, narrador de la bohemia. *Historia 16* (305), 10-45.

Gardner, H. (2011). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós.

Gassiot-Talabot, G. (1971). *Toulouse-Lautrec: Museo de Albi*. Barcelona: Gili.

Gassull, M.A. (1978). *La enfermedad alcohólica*. Barcelona: Químicos Reunidos.

Gauzi, F. (1954). *Lautrec et son temps*. París: Perret.

Giesbrecht, N. (2008). Desarrollos recientes sobre el consumo global de alcohol y consumos de alto riesgo: argumentos a favor de las intervenciones efectivas a nivel de población en Canadá. *Adicciones*, 20 (3): 207-221.

Gil, E., Vargas, F., Robledo, T. y Espiga, I. (1994). *Alcohol y Salud Pública*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo.

Goldstein, D.B. y Chin, D.H. (1981). Disordering effect of ethanol at different depths in the bilayer of mouse brain membranes. *Alcoholism*, 5, 256-258.

Gomez, A., Conde, A., Santana, J.M. and Jorin, A. (2005). Diagnostic usefulness of brief versions of Alcohol Use Disorders Identification Test (AUDIT) for detecting hazardous drinkers in primary care settings. *Journal of Studies on Alcohol*, 66 (2): 305-308.

Goncourt, (1877). *La Fille Élisa*. Paris: G. Charpentier.

Gronbaek, M., Becker, U., Johansen, D., Gottschau, A., Schnohr, P., Hein, H.O., et al. (2000). Type of alcohol consumed and mortality from all causes, coronary heart disease, and cancer. *Annals of Internal Medicine*, 133 (6), 411-419.

Gual, A., Robles, G., Santo-Domingo, J., Aragón, C., Miquel, M., Correa, M. et al. (2002). *Monografía Alcohol*. Palma de Mallorca: Antoni Gual.

Gual, A., Rodríguez-Martos, A. and Torres, M.A. (2001). The Spanish Scientific Society for the Study of Alcohol, Alcoholism and other Drug Dependencies. *Addiction*, 96 (9), 1253-1260.

Gualdoni, F. (2008). *Postimpresionismo*. Milano: Skira.

Guardia, J., Jimenez, M.A., Pascual, F., Flórez, G., y Contel, M. (2008). *Alcoholismo. Guía Clínica basada en la evidencia científica*. Barcelona: Sociodrogalcohol.

Guerri, C. (2000). Cómo actúa el alcohol en nuestro cerebro. *Trastornos Adictivos*, 2 (1), 14-25.

Guerri, C. (2006). Alcohol: Bases biológicas. En J.C. Pérez de los Cobos, J.C. Valderrama, G. Cervera, G. Rubio (eds). *Tratado SET de Trastornos Adictivos*. (pp. 153-157). Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.

Guetzner, A. and Thomson, R., (2005). *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec*. London-París: Tate.

Guichard-Meili, J. (1970). *Cómo mirar la pintura*. Barcelona: Labor.

Guimón, J. (2002). Amable Arias en la vanguardia vasca. *Revista International de los Estudios Vascos*, 47 (1), 63-78.

H

Harris, N. (1997). *La vida y obras de Lautrec*. Madrid: A. ASPPAN S.L.

Heimberg, R.G., Dodge, S. and Becker, R.E. (1987). Social phobia. En L. Michelson y L.M. Ascher (Eds.). *Anxiety and stress disorders. Cognitive-behavioural assessment and treatment*. New York: Guilford Press.

Hernandez, M. (1989). *Psicología del Arte y Criterio Estético*. Salamanca: Amarú.

Herrera, H. (2003). *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Diana.

Hibbel, B., Andersson, B., Jarnason, T., Alströhm, S., Balakireva, O., Kokkevi, A. and Morgan, M. (2004). *The ESPAD report 2003: alcohol and other drug use among students in 36 European countries*. Stockholm: Swedish Council for Information on Alcohol and other Drugs.

Hughes, K., MacKintosh, A.M., Hastings, G., Wheeler, C., Watson, J. and Inglis, J. (1997). Young people, alcohol, and designer drinks: a quantitative and qualitative study. *British Medical Journal*, 314, 414–418.

Huston, J. (1953). *Moulin Rouge* (película). España: Manga Films S. L.

Huygle, R. (1967). *El arte y el hombre*. Barcelona: Planeta.

I

Ibáñez, J. (1986). *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: teoría y crítica*. Madrid: Siglo XXI.

Ibáñez, J. (1994). *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid: Siglo XXI.

J

Jackson, K.M., Sher, K.J. and Wood, P.K. (2000) Trajectories of concurrent substance use disorders: A developmental typological approach to comorbidity. *Alcoholism. Clinical and Experimental Research*, 24, 902–913.

Jacobson, R.R. and Lishman, W.A. (1987). Selective memory loss and global intellectual deficits in alcoholic Korsakoff's syndrome. *Psychological Medicine*, 17, 644-655.

Jacobson, R.R. and Lishman, W.A. (1990). Cortical and diencephalic lesions in Korsakoff's syndrome: A clinical and CT scan study. *Psychological Medicine*, 20, (63-75).

Jedlicka, G. (1965). *Toulouse-Lautrec*. Madrid: Rialp.

Jellinek, E.M. (1960). *The disease concept of alcoholism*. Haven: College and University Press.

Jervis, G. (1979). *La ideología de la droga y la cuestión de las drogas ligeras*. Barcelona: Anagrama.

Jiménez, P., López, M. y Arroyo, N. (2008). *Degás. El proceso de la creación. Cuaderno 35*. Madrid: Mapfre.

Jourdain, F. (1954). *Toulouse-Lautrec*. París: Braun et Cie.

Joyant, M. (1926). *Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901*. París: H. Floury.

Julián, E. (1957). *Toulouse-Lautrec en el circo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Julián, E. (1958). *Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge y cabarets*. Barcelona: Gustavo Gili.

Junqué, C. (1994a). *La memoria y las amnesias*. Madrid: Síntesis.

Junqué, C. (1994b). *Métodos de la neuropsicología humana*. Madrid: Síntesis.

K

Kazdin, A.E. (1987). *Modificación de la conducta y sus aplicaciones prácticas*. México: El Manual Moderno.

Kessell, N. and Grossman, G. (1961). Suicide in alcoholics. *British Medical Journal*, 2, 1671-1672.

Knapp, C. (1997). *El alcohol y yo: una historia de amor*. Barcelona: Grupo Zeta.

Knight, R.G. and Longmore, B.E. (1994). *Clinical Neuropsychology of Alcoholism*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.

Kobold, M. (2001). *Licores de hierbas medicinales y aguardientes medicinales*. Madrid: Susaeta.

Kristenson, H., Osterling, A., Nilsson, J.A. and Lindgarde, F. (2002). Prevention of alcohol-related deaths in middleaged heavy drinkers. *Alcoholism. Clinical and experimental research*, 26, 448-484.

Kuntsche, E., Rehm, J. and Gmel, G. (2004). Characteristics of binge drinkers in Europe. *Social Science and Medicine*, 59 (1), 113-127.

L

Landa, N., Fernández-Montalvo, J. y Tirapu, J. (2004). Alteraciones neuropsicológicas en el alcoholismo: una revisión sobre la afectación de la memoria y las funciones ejecutivas. *Adicciones*, 16 (1), 41-51.

Landa, N., Fernández-Montalvo, J., Tirapu, J., Lopez-Goñi, J.J., Castillo, A. y Lorea, I. (2006). Alteraciones neuropsicológicas en alcohólicos: un estudio exploratorio. *Adicciones*, 18 (1), 49-59.

Lehman, L.B., Pilich, A. and Andrews, N. (1993). Neurological Disorders Resulting From Alcoholism. *Alcohol Health and Research World*, 17 (4), 305-309.

Lehman, D.R., Chiu, C. and Schaller, M. (2004). Psychology and culture. *Annual Review of Psychology*, 55, 689–714.

Lempicka, T. (2001). La sensualidad y la decadencia hechas arte. Qué leer. *Año 5*, 52, 52-53.

Levey, M. (1992). *De Giotto a Cézane*. Barcelona: Destino.

Le Pichon, Y. (1983). *Les peintres du bonheur*. París: Robert Laffont.

Le Targat, F. (1988). *Toulouse-Lautrec*. Ediciones Polígrafa, Sociedad Anónima.

Lishman, W.A. (1990). Alcohol and the Brain. *British Journal of Psychiatry*, 156, 635-644.

Lishman, W.A., Jacobson, R.R. and Acker, O. (1987). Braindamage in alcoholism: current concepts. *Acta Medica Scandinava*, 717, 5-17.

Lopez J.S., Blanco, F., Scandroglio, B. y Rasakin, I. (2010). Una aproximación a las prácticas cualitativas en Psicología desde una perspectiva integradora. *Papeles del Psicólogo*, 31 (1), 131-142.

Lowry, M. (2007). *Bajo el volcán*. Barcelona: Busquets.

LL

Llamazares, J.A. (1981). *El entierro de Genarín*. León: Del Teleno.

Llopis, J.J., Gual, A. y Rodríguez-Martos, A. (2000). Registro del consumo de bebidas alcohólicas mediante la unidad de bebida estándar. Diferencias geográficas. *Adicciones*, 12 (1), 11-19.

M

Malka, R., Bouquet, P. y Vachonfrance, G. (1988). *Manual de alcoholología*. Barcelona: Masson.

Mandler, G. (1984). *Mind and body: Psychology of emotion and estress*. New York: Norton.

Mapfre Fundación (2009). *Mirar y ser visto*. Madrid: Catálogo exposición.

Marcano, M. (2009). Picnodisostosis: La enfermedad de Toulouse-Lautrec. En A. Clemente y L. Briceño, *Colección Razetti*, 8, 103-149.

Marcos, D.F. y Aizpiri, J. (1996). *Actualización del tratamiento del alcoholismo*. Barcelona: Masson.

Marsá, A. (1977). Toulouse-Lautrec (1864-1901). *Jano*, 258, 295-299.

Martínez, S. y García, M.P. (2005). *Las drogodependencias en Atención Primaria*. Unidad 1. Alcohol. Madrid: Adalia Farma.

Martínez, X., Plasencia, A., Rodríguez-Martos, A., Santamariña, E., Martí, J. y Torralba, L.L. (2004). Características de lesionados por accidente de tráfico con alcoholemias positivas. *Gaceta Sanitaria*, 18 (5), 387-390.

Marty, G. (1997). Hacia la Psicología del Arte. *Psicothema*, 9 (1), 57-68.

Marty, G. (1999). *Psicología del Arte*. Madrid: Pirámide.

Marty, G. (2000). Los problemas de una Psicología del Arte. *Arte, individuo y sociedad*, 12, 61-69.

Massó, F. (2009). El Arte, transacción para la convivencia. *Revista de Análisis Transaccional y Psicología Humanista*, 27 (61), 201-227.

Mayor, L. y Cano, L. (1996). Observaciones sobre la adicción al alcohol y el juego patológico: ¿Procesos análogos?, ¿enfoques diversos? *Revista Española de Drogodependencias*, 21 (2), 139-147.

Mayor, L., Cano, L., Cantón, E. y Montoso, L. (1991). Aspectos motivacionales del proceso de adicción. *Segona Època*, 15/16, 7-28.

Mayor, L. y Tortosa, F. (1990). Ámbitos de aplicación de la psicología motivacional. En L. Mayor. y L. Cano. *Motivación y Drogodependencias* (pp. 43-52). Bilbao: Descleé de Bouver.

Megías, E., Comas, D., Elzo, E., Megías, I., Navarro, J., Rodríguez, E., et al. (1972). *Valores sociales y drogas*. Madrid: Fundación de Ayuda contra la Drogadicción.

Melman, C. (1972). Le discours de l'alcoolique. Confrontations psychiatriques. *L'alcoolisme*, 8, 95-101.

Michel, A. (2008). El artista y la modelo. Descubrir el Arte. *Año X*, 116, 42-43.

Midanik, L.T. and Room, R. (1992). *Epidemiology of alcohol consumption*. San Francisco: Alcohol Health Res World.

Midanik, L.T., Tam, T.W., Greenfield, T.K. and Caetano, R. (1994). *Risk functions for alcohol-related problems in a 1988 US national sample*. Oxford: Oxford University Press.

Milner, F. (1992). *Toulouse-Lautrec*. Madrid: Libsa.

Millon, T. y Davis, R. (2001). *Trastornos de la personalidad en la vida moderna*. Barcelona: Masson.

Monrás, M., Marcos, V. y Ramón, G. (1993). Estructura de personalidad y perfil neuropsicológico en alcohólicos con tentativas suicidas. *Adicciones*, 5 (1), 21-37.

Muñoz, M., Roa, A., Pérez, S.E., Santos-Olmos, A. y De Vicente, A. (2002). *Instrumentos de evaluación en Salud Mental*. Madrid: Pirámide.

Mutrux, S. (1972). Pathologie sexuelle de l'alcoolisme mental chronique masculin. Confrontations psychiatriques. *L'alcoolisme*, 8, 101-125.

N

Natanson, T. (1992). *Un Henri de Toulouse-Lautrec*. París: École nationale supérieure des Beaux-Arts (ÉNSB-A).

Naubert, C. (1993). *Cézanne*. Madrid: Debate.

Neighbors, C., Larimer, M.E., Lostutter, T.W. and Woods, B.A. (2006). Harm reduction and individually focused alcohol prevention. *International Journal of Drug Policy*, 17, 304–309.

Newburn, T. and Shiner, M. (2001). *Teenage Kicks? Young People and Alcohol: A Review of the Literature*. York: Joseph Rowntree Foundation.

Neret, G. (1999). *Henri de Toulouse-Lautrec*. Köln: Taschen.

Noguer (1973). *Maestros de la pintura. Toulouse-Lautrec*. Barcelona: Noguer.

O

Ocampo, E. y Peran, M. (1998). *Teorías del arte*. Madrid: Icaria.

O'Connor, S., Hesselbrock, V. and Baner, L. (1990). The Nervous System and the Predisposition to Alcoholism. *Alcohol Health and Research World*, 14 (2), 90-97.

ODEJ editors, (1966). *Toulouse-Lautrec*. París: ODEJ.

Odermatt, J. (1974). *L'alcool aujourd'hui*. Lausanne-Suisse: Secrétariat Antialcoolique Suisse (SAS).

Ollero, J. y De Luca, L., (1991). *Toulouse-Lautrec*. Madrid-Roma: Ollero.

Organización Mundial de la Salud (OMS) (1992). *CIE 10. Décima Revisión de la Clasificación Internacional de enfermedades. Trastornos Mentales y del Comportamiento. Descripción Clínica y Pautas para el Diagnóstico*. Madrid: Editorial Meditor.

Organización Mundial de la Salud (OMS) (1995). *Carta Europea sobre Alcohol*. Conferencia europea sobre Salud, Sociedad y Alcohol. París.

Organización Mundial de la Salud (OMS) (2000). *Plan Europeo de actuación sobre el Alcohol*. París.

Organización Mundial de la Salud (OMS) (2001). *Declaración sobre Jóvenes y Alcohol*. Conferencia Ministerial sobre Jóvenes y Alcohol. Estocolmo.

Organización Mundial de la Salud (OMS) (2005). *Problemas de salud pública causados por el uso nocivo de alcohol*. 58ª Asamblea Mundial de la OMS.

Ortí, A. (1991). El proceso de investigación de la conducta como proceso integral: complementariedad de las técnicas cuantitativas y de las prácticas cualitativas en el análisis de las drogodependencias. *Siglo XXI*, 3, 33-60.

Ortiz, A. y Piqueras, M.J. (1995). *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós.

Oscar-Berman, M. (1990). Severe Brain Dysfunction. Alcoholic Korsakoffs Syndrome. *Alcohol Health and Research World*, 14 (2), 120-129.

Oscar-Berman, M. and Zola-Morgan, S.M. (1990). Comparative neuropsychology and Korsakoffs syndrome II: Two-choice visual discrimination learning. *Neuropsychologia*, 18 (4), 513-526.

Oscar-Berman, M., Hutner, N. and Bonner, R.T. (1992). Visual and Auditory Spatial and Nonspatial Delayed-Response Performance by Korsakoff and Non-Korsakoff Alcoholic and Aging Individuals. *Behavioral Neuroscience*, 106 (4), 613-622.

Ostergaard, J. (2009). Learning to become an alcohol user: adolescents taking risks and parents living with uncertainty. *Addiction Research and Theory*, 17, 30–53.

Ostier, J. (1970). La estampa japonesa: evolución histórica. En: J. Stier, *Historia del Arte*. (pp.297-318). Barcelona.

P

Pascual M.E. (1981). *Recerca sobre Farmàcia i Medicina de l'obra literària de l'escriptor català Santiago Russinyol*. (Tesina sin publicación). Barcelona: Barcelona Universitat.

Pedrero, E.J., Fernández, J.R., Casete, L., Bermejo, M.P., Secades, R. y Tomás, V. (2008). *Guía Clínica de intervención psicológica en adicciones*. Barcelona: Socidrogalcohol.

Pelicier, Y., Pellet, J., Cottraux, J., Ropert, R., Baillo-Salin, P., Zacklad, M.E. et al. (1972). *L'Alcoholisme*. París: Société Parisienne D'Expansion Chimique.

Pérez, C. (2002). Sobre la metodología cualitativa. *Revista Española Salud Pública*, 76 (5), 373-380.

Perruchot, H. (1961). *Vida de Toulouse-Lautrec*. Buenos Aires: Hardconer.

Plan Nacional sobre Drogas (2008). *Informe de la Encuesta Domiciliaria sobre alcohol y drogas en España EDADES 2007/08*. Madrid. Ministerio de Sanidad y Consumo.

Plan Nacional sobre Drogas (2011). *Informes de la Comisión Clínica: Alcohol*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo.

Pool, P. (1993). *El impresionismo*. Barcelona: Destino.

Puente, P.J.P. (1975). *El alcoholismo*. Madrid: Maisal.

R

Raistrick, D., Heather, N. and Godfrey, C. (2006). National Health Service. National Treatment Agency for Substance Misuse. Review of the Effectiveness of treatment for alcohol problems. *Addiction*, 97 (3), 265-277.

Rehm, J. and Monteiro, M. (2005). Alcohol consumption and burden of disease in the Americas –implications for alcohol policy. *Pan American Journal of Public Health*, 4 (5), 241-248.

Rehm, J., Patra, J., Baliunas, D., Popova, S., Roerecke, M. and Taylor, B. (2006). *Alcohol consumption and the global burden of disease 2002*. Ginebra: OMS, Departamento de Salud Mental y Abuso de Sustancias, Dirección de Toxicomanías.

Renard, J. (2009). *Diario 1887-1910*. Barcelona: Debolsillo.

Residencia de Artistas de Jaulín (2007). *Catálogo Originales de Henri de Toulouse-Lautrec: Ilustrador*. Zaragoza.

Rivara, F.P., Garrison, M.M., Ebel, B., McCarty, C.A. and Christakis, D.A. (2004). Mortality attributable to harmful drinking in the United States, 2000. *Journal of Studies on Alcohol*, 65 (4), 530-536.

Robledo, T. (2002). Políticas institucionales de prevención de los problemas de salud generados por el consumo de bebidas alcohólicas en España y Europa. *Adicciones*, 14 (1), 303-315.

Rodríguez, D. (2005). *Fragmentos de un viaje por la pintura francesa de la modernidad. Figuras de la Francia Moderna, de Ingres a Toulouse-Lautrec: del Petit Palais de París*. Madrid: Fundación Juan March.

Rodríguez, J.J. (2006). *Guía de Buena Práctica clínica en uso y abuso de alcohol*. Madrid: International Marketing and Communication.

Rodríguez de Fonseca, F., Aleixandre, R., Camí, J., Navarro, M., Torrens, M., Oñorbe, J. et al. (2006). La investigación en drogodependencias. *Trastornos Adictivos*, 8 (2), 115-132.

Rodríguez-Martos, A. and Suárez, R. (1984). MALT Münchner Alkoholismus Test. Validación de la versión española de este test para diagnóstico de alcoholismo. *Revista de Psiquiatría y Psicología Médica*.

Rodríguez-Martos, A. (1985). *Manual preventivo contra la drogadicción*. Barcelona: Mitre Editores.

Rodríguez-Martos, A. (1986). *El diagnóstico del alcoholismo a través de cuestionarios*. Barcelona: Fons Informatiu.

Rodríguez-Martos, A (1989). *Manual de alcoholismo para el médico de cabecera*. Barcelona: Salvat.

Rodríguez-Martos, A. (1993). Utilidad del Münchner Alkoholismus Test (MALT) en el diagnóstico del alcoholismo. *Atención Primaria, 11*, 185-193.

Rodríguez-Martos, A. (1996). *Problemática científica y asistencial en el registro del consumo de bebidas alcohólicas*. En Actas XXVII Jornadas Nacionales Socidrogalcohol. Oviedo, 221-228.

Rodríguez-Martos, A. (2002a). Translation problems of the Spanish version of the readiness to change questionnaire: replay. *Alcohol and Alcoholism, 37*, 100-101.

Rodríguez-Martos, A. (2002b). Prevención de lesiones atribuibles al alcohol en el marco de una política de reducción de daños. *Trastornos adictivos, 4* (2), 95-108.

Rodríguez-Martos, A. (2002c). Educación médica sobre alcohol: perspectiva de futuro. *Adicciones, 14* (1), 91-105.

Rodríguez-Martos, A. (2002d). Efectividad de la técnica de consejo breve. En A. Gual (ed.). Monografía de Alcohol. *Adicciones, 14* (1), 337-351.

Rodríguez-Martos, A. (2003). Ley del Botellón versus Ley de la Bota de Vino. *Adicciones, 15* (1), 3-5.

Rodríguez-Martos, A. (2005). Intervención breve en un bebedor de riesgo desde la atención primaria de salud. (Caso clínico). *Trastornos Adictivos, 7* (4), 197-210.

Rodríguez-Martos, A. (2008). Estrategias y métodos en prevención y promoción de salud. Políticas de alcohol. En *Prevención de los problemas derivados del alcohol*. Ponencia presentada en la 1ª Conferencia de prevención y promoción de salud en la práctica clínica en España. Ministerio de Sanidad y Consumo. Sanidad, Madrid.

Rodríguez-Martos, A., Gual, A. y Llopis, J.J. (1999). La unidad de bebida estándar como registro simplificado del consumo de bebidas alcohólicas y su determinación en España. *Medicina Clínica*, 112, 446-450.

Roe, S. (2008). *La vida privada de los impresionistas*. Madrid: Turner.

Ropert, R. (1972). A propos des comportements alcooliques paroxystiques. Confrontations psychiatriques. L'alcoolisme. *Société Parisienne D'Expansion Chimique*, 8, 65-83.

Rouault, G. (2007). *Sobre el arte y sobre la vida*. Pamplona: Eunsa.

Rubio, G. y Santo-Domingo, J. (2000). *Guía Práctica de intervención al alcoholismo*. Madrid: Consejería de Sanidad. Comunidad de Madrid e Ilustre Colegio de Médicos de Madrid.

Rubio, G., Jiménez, M.A., Ponce, G. y Santo-Domingo, J. (2003). Evaluación de los trastornos por uso de alcohol. En: *Manual de evaluación y tratamiento de drogodependencias*. Bobes J, Casas M, Gutiérrez M (eds). Barcelona: STM Editores.

Russi, A. (2003). Epilepsias en situaciones especiales: Crisis asociadas al alcohol. En: A. Russi Tintoré. *Epilepsia: diagnóstico y tratamiento* (pp. 463-465). Buenos Aires: Paidós.

S

Sánchez, L. (2006). *La Publicidad de bebidas alcohólicas y tabaco*. Madrid: Agencia Antidroga de la Comunidad de Madrid.

Sanchis, M. y Martín, E. (1997). *Alcohol y drogas: dependen de todos*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Santacreu, J., Zaccagnini, J.L. y Márquez, M.O. (1992). *El problema de la droga. Un análisis desde la Psicología de la Salud*. Valencia: Editorial Promolibro.

Santo-Domingo, J. (2000). El alcoholismo entre siglo y siglo. *Revista Española. Drogodependencias.*, 25 (4), 388-391.

Santo-Domingo, J., Gual, A., Rubio, G. (2005). Adicciones a sustancias químicas y alcohol (pp. 750-771). En J. Vallejo y C. Leal (eds). *Tratado de Psiquiatría*. Madrid: Ars Médica.

Scharfetter, C.H. (1979). *Introducción a la psicopatología general*. Madrid: Morata.

Schaub, E. (1935). *Psychanalyse d'un peintre moderne. (Henri de Toulouse Lautrec)*. París: Litteraire Internationale.

Schivelbusch, W. (1995). *Historia de los estimulantes*. Barcelona: Anagrama.

Schwan, R. and Allen, J.P. (2005). Unhealthy alcohol use. *England Journal of Medicine*.

Seppä, K. (2006). El secreto del consumo peligroso de bebidas. *Adicciones*, 18 (2), 105-109.

Serrano, A., González, A. y López, A. (1987). *Cuaderno de orientación para psicólogos ante un problema de drogodependencia*. Andalucía: Junta de Andalucía.

Shimamura, A.P., Kernigan, T.L. and Squire, L.R. (1988). Korsakoffs syndrome. Radiological (CT) findings and neuropsychological correlates. *Journal of Neuroscience*, 8, 4400-4410.

Sociedad Española de Psiquiatría (2003). *Consenso de la Sociedad Española de Psiquiatría sobre diagnóstico y tratamiento del alcoholismo y otras dependencias*. Madrid: Aula Médica.

Solana, G. (1991). *El impresionismo*. Madrid: Anaya.

Soler, P.A. y San, L. (1984). El síndrome de abstinencia alcohólico. *Jano*, 615, 41-46.

Soler, P.A, Freixa, F. y Reina, F. (1988). *Trastorno por dependencia del alcohol*. Madrid: Delagrangue.

Standridge, J.B., Zylstra, R.G. and Adams S.M. (2004). Alcohol Consumption: An Overview of Benefits and Risks. *Southern Medical Journal*, 97 (7), 664-672.

Stavrídes, Y. (1978). *L'art érotique japonais ou la vie d'une courtisane*. París: Du Chênes.

T

Teichman, M., Richman, S. and Fine, E.W. (1987). "Dose/Dwation Effect". Relationship between Alcohol Consumption and Cerebral Atrophy: A Psychological and Neumoradiological Evaluation. *American Journal of Drug and Alcohol Abuse*, 13 (3), 357-363.

Thomson, R., Dennis, C.P., Chapin, M. and Comas, F. (2005). *Toulouse-Lautrec and Montmatre*. Washington: Gallery National of Art.

Tisseyre, P. (1993). Alcohol et famille. *ANPA*, 206 (3), 4-7.

Tobien, N. (2000). *Toulouse-Lautrec*. Barcelona: Iberlibro.

Tomás, S., Delicado, A. y Cano, L. (2011). *Programa de Prevención Selectiva de Drogodependencias para Jóvenes*. Fundación FEPAD: Universidad de Valencia y Generalitat Valenciana Valencia.

Triadó, J.R. (2005). *Toulouse-Lautrec*. Madrid: Susaeta.

U

Uberquoi, M.C. (2008). Daumier, pintor de la condición humana. Descubrir el Arte. *Año X*, 116, 48-54.

Urcaray, A. (2004). *El sueño de Toulouse-Lautrec*. Valencia: Brosquil.

V

Vaillant, G. (1983). *The natural history of alcoholism*. Cambridge: Harvard University Press.

Valdés, J. (2003). Estrategias en el tratamiento de desintoxicación alcohólica. *Adicciones*, 15 (4), 351-368.

Vallejo-Nágera, J.A. (1979). *Locos egregios*. (8ª ed.). Madrid: Dossat, S.A.

Varo, J.R. (1993). *Trastornos por uso de alcohol. Revisión y aspectos actuales*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Vasilaki, E., Hosier, S. and Cox, M.W. (2006). The efficacy of motivational interviewing as a brief intervention for excessive drinking: A meta-analytic review. *Alcohol alcohol*, 41, 328-335.

Vega, A. (2000). Cuatro colores para una acuarela: El alcohol como enfermedad social. En recuerdo de Emilio Bogani. *Revista Española Drogodependencias*, 25 (4), 392-400.

Velasco, A. (2004). *Drogodependencias y literatura*. En Actas XXXI Jornadas Nacionales Socidrogalcohol: Córdoba.

Vergara, E. (2008). Henri de Toulouse-Lautrec y la picnodisostosis. *Revista Colombiana de Ortopedia y Traumatología*, 22 (14), 1-5.

Victor, M., Adams, R.D. and Collins, G.H. (1971). *The Wernicke-Korsakoff syndrome*. Oxford: Blackwell Scientific Publications.

Vigouroux, J. (1996) *La fábrica de lo bello*. Barcelona: Prensa Ibérica.

Vigué, J. (2007). *Toulouse-Lautrec*. Barcelona: Instituto Monsa.

Villalbí, J.R. 2006 Tratado de trastornos adictivos. Madrid: Médica Panamericana.

W

Walter, I. (1993). *Van Gogh, V. 1853-1890*. Colonia: Taschen.

Weber, E. (1989). *Francia, fin de siglo*. Madrid: Debate.

Welton, J. (1994). *Impresionismo: Testimonio visual del arte*. Barcelona: Blume; 1994.

Whitlock, E.P., Polen, M.R., Green, A., Orleans, T. and Klein, J. (2004). Behavioral Counseling Interventions in Primary Care To Reduce Risky/Harmful Alcohol Use by Adults: A Summary of the Evidence for the U.S. Preventive Services Task Force. *Annals of Internal Medicine*, 140, 554-568.

Wittrock, W. (1985). *Toulouse-Lautrec: Catalogue complet des estampes*. Edition French.

Woodford, S. (2004). *Cómo mirar un cuadro*. Barcelona: Gustavo Gili.

World Health Organization (WHO) (2004). *Global Status Report on Alcohol 2004*. Geneva, World Health Organization.

World Drink Trends (2005). *World Advertising Research Council*. Oxford: World Health Organization.

Wutzke, S.E., Conigrave, K.M., Saunders, J.B. and Hall, W.D. (2002). The long-term effectiveness of brief interventions for unsafe alcohol consumption: a 10-year follow-up. *Addiction*, 97, 665-675.

Z

Zeki, S. (1990). Cerebral akinetopsia (visual motion blindness). *Brain a journal of neurology*, 114 (2), 811-824.

Zola, E. (1970). *La taberna*. Madrid: Libra.

XIV.- ANEXOS

1.-Línea de vida y obras en el tiempo

Línea de vida en el tiempo

1860

Se realiza la mejora arquitectónica de los bulevares de Montmartre, como parte del masivo embellecimiento de la capital que llevó a cabo el Barón Asuman para Luis Napoleón.

1864

El 24 de noviembre, nace Henri de Toulouse-Lautrec en el viejo hôtel familiar de la calle Ecole-Mage (actualmente calle Henri de Toulouse-Lautrec) en la ciudad de Albi. El mismo año nace M. Joyant, amigo y compañero de escuela de Toulouse-Lautrec.

1866

En abril, a los 17 meses, Henri de Toulouse-Lautrec comienza a andar.

1868

El 27 de agosto, fallece en el dominio de Loury, en Sologne, la víspera de su primer cumpleaños, su hermano pequeño Richard-Constantin, posiblemente de una clase de “fiebre intestinal.

Obras

Línea de vida en el tiempo

1871

Con 7 años le regalan a Henri un caballo y toma sus primeras lecciones de equitación.

1872

El 1 de octubre, la familia se instala en París y Henri entra en noviembre en el Liceo Fontanes de la calle del Havre, (futuro Liceo Condorcet) en París. Su madre le lleva a Lourdes buscando el milagro.

1874

A los 10 años de edad, Toulouse-Lautrec tenía dificultad para caminar. La condesa ayudada por algunos preceptores elegidos, dirigirá los estudios de su hijo. Henri ganaría los primeros premios en latín, gramática francesa y en lengua inglesa. Pasa el verano en Niza.

1875

Deja el Liceo Fontanes y vuelve a Albi por temas de salud. Los seis años siguientes, su educación continúa en casa, en Albi, donde recibe clases privadas, bajo la supervisión de su madre.

Obras

Moineaux (dibujo)

(1873-1881) Livres de classe

*(1874-1875) Lot de croquis
(24 dibujos)*

1875-78 Dieciocho dibujos

Cahier d'écolier

Charrette attelée

Cavalier et chien

Diecisiete dibujos. Croquis

Línea de vida en el tiempo

1876

El 1 de enero, su padre le regala un librito de halconería publicado en 1862 en París, “La fauconnerie ancienne et moderne” de J. C. Cheng et O. Des Murs.

El 12 de junio, hace Henri su Primera Comunión. Henri comienza a deprimirse, al parecer, toma conciencia de su invalidez. Tratamientos con Vernier. Degas pinta “La absenta”.

1877

Con 13 años, mide 1,50 m. y pese a todos los cuidados y atenciones, sólo aumentará dos centímetros más. Nuevo tratamiento con Vernier. A primeros de marzo escribe a sus abuelos:” Cojea con la pierna izquierda”.

1878

El 30 de mayo, Henri, se fractura el fémur de la pierna izquierda. Es escayolado y tiene que guardar cama. A tres meses de cumplir 14 años, su talla es extremadamente baja, pero los primeros signos de virilidad comienzan a aparecer: Barba espesa, voz más grave y nariz prominente. (En los últimos diez años apenas había crecido)

El periodo comprendido entre 1878-1880, fundamentalmente se desarrolló en Toulouse-Lautrec un interés más definido y decidido por la lectura, el arte, el dibujo y la pintura.

Entre 1878 y 1882, se da el verdadero aprendizaje con Princeteau.

Obras

*Dos ejercicios de escuela
ilustrados*

*Acuarela de Toulouse-Lautrec
para C. Castelbon*

Línea de vida en el tiempo

1879

El 21 de julio de 1879 se rompe el fémur derecho. A partir de 1879 Henri visita diferentes estaciones termales y todas las terapias resultan en vano.

1880

Los años 1880-81, los pasa en reposo para ver si sus piernas se recuperan, pasa el tiempo dibujando y pintando estimulado por su tío Charles, hermano del padre.

Obras

Un espagnol

Artilleur sellant son cheval

*Cavalier au trot avec un petit
chien*

*Carta de Toulouse-Lautrec a
su tío Charles, ilustrada*

Céleyran vue des vignes

Céleyran au bord de la rivière

*Óleo, retrato de Toulouse-
Lautrec ante espejo*

*Deux chevaux avec
ordonnance*

A table

Línea de vida en el tiempo

1881

En noviembre obtuvo su diploma de bachiller en el segundo intento, y su primera experiencia de borrachera. Abandona sus estudios. Henri vuelve a París donde tomará sus primeras lecciones de pintura con Princeteau y le realizará un pequeño retrato. Rodolphe Salis inaugura en Montmartre el cabaret-cantante “El Gato Negro”, que luego se convirtió en “Le Mirliton” dirigido por Aristide Bruart.

1882

El lunes 17 de abril, Henri entra en el taller del pintor Bonnat. Su relación con él fue difícil. De vuelta a París ya no abandonará la capital más que con motivo de las vacaciones familiares, algunas exposiciones y para morir.

En el verano, en Albi, Henri pinta a casi todos los miembros de su familia, mientras el padre del pintor, había decidido abandonar sus derechos hereditarios de propiedad del castillo del Bosc, vendiendo dicha propiedad a su hermana Alix.

En septiembre, Bonnat cierra su taller, y con todos sus amigos Henri pasa al taller de Fernand Piestre alias Cormon (1845-1924), donde continuará hasta 1887.

Fallece su queridísima prima Madeleine Tapié de Céleyran, (1865-1882).

Obras

*La condesa Mme Adèle de
Toulouse-Lautrec desayunando
en el palacio de Malromé*

*La condesa Adèle de Toulouse-
Lautrec en el jardín*

*El conde Alphonse de
Toulouse-Lautrec*

Amazone

Petite cheenne blanche

René Princeteau

*Boeufs attelés à un tombereau.
Céleyran*

El joven Routy. Céleyran

*Vieille femme assise sur un
banc a Céleyran*

Céleyran. Un vieux

*La condese Adèle de Toulouse-
Lautrec leyendo en el jardín*

*Dibujo a carboncillo de su
abuela paterna*

*Dibujo a carboncillo de su
abuela materna*

Bebedor en la taberna

Línea de vida en el tiempo

1883

Tiene la primera relación estable con Marie Charlet, “modelo” de 17 años. Gracias a Bernard, vio por primera vez Henri, cuadros de Cézanne. Expone en el Musée de la Ville, Société des Amis des Arts de Pau bajo el nombre de Monfa. Su madre compra el château de Malromé en la Gironde, cerca de Burdeos donde pasará largas temporadas.

1884

Henri se entera que el Bosc había sido vendido, y que de ahora en adelante cuando él fuera, no sería más que un huésped. Consolida el círculo de trabajo y amistades y abandona la vivienda de su madre, se independiza. Se instala en el apartamento de René y Lily Grenier en la rue Fontaine. Participa en una exposición colectiva en Pau.

1885

Se mueve por los locales de Montmartre: Elysée-Montmartre, Moulin Rouge, pero su preferido será el Mirliton de Aristide Bruant, donde llega e exponer sus obras. Conoce a Suzanne Valadon, modelo y amante hasta su intento de suicidio en

1888. Decora de frescos la sala de la venta del padre Ancelin en Villiers-sur-Morin, donde los Grenier tienen una casa de campo. Coincide con Monet.

Toulouse-Lautrec pintó desde 1885 hasta alrededor de 1893 cuadros sobre cabarets.

Obras

Le labour

Allégorie. Un enlèvement

Un ecclésiastique

El pintor de espaldas

La gruesa Marie

*Busto de mujer, de perfil,
Carmen Gaudin*

*Mujer joven sentada cerca de
un caballete (en el estudio)*

Óleo de Susanne Valadon

*Monsieur debout allumant son
cigare*

Línea de vida en el tiempo

1886

Comienza a exponer de forma permanente el “Le Mirliton”. Alquila un taller en el cuarto piso del 27 de la rue Caulaincourt. En diciembre y bajo el seudónimo Tolau-Segroeg, expone en el Salon des Arts Incohérents de París.

1887,

Se instala con su amigo, el doctor Henri Bourges en el inmueble que habitaban los Grenier, iniciándose la independencia de la familia, y alquila un estudio en la Rue Tourlaque 7, que mantiene hasta 1897. En mayo participa en la Exposición International des Beaux-Arts de Toulouse y en París con Van Gogh, Bernard y Anquetin en el restaurante Grand Buillon de Montmartre. Estudia los grabados japoneses sobre madera. Es 1887 el año que Henri proclama la ruptura decisiva con el lenguaje de los impresionistas.

Obras

Dansauses

Artilleur et femme

Gin Cocktail

*A L'Elysée-Montmartre: Le
quadrille de la chaise Louis
XIII*

*Le Refrain de la chaise Louis
XIII au Cabaret d'Aristide
Bruant*

*En Greneille, la bebedora de
absenta*

*Retrato de Madame Adèle de
Toulouse-Lautrec en el salon
du Malromé*

Château de Malromé

François Gauzi

*Au Moulin de la Galette. La
Goulue et Valentin le Désossé*

Polvos de arroz

Retrato de Van Gogh

Au bal de l'Elysée Montmartre

A L'Elysée-Montmartre

Línea de vida en el tiempo

1888

Expone 20 cuadros en la Exposición de los XX en Bruselas. Expone en el Cercle Volney y presenta “Le Moulin de la Galette” en el 5º Salon des Independants. Théo Van Gogh le compra “Polvo de arroz” para la Galería Goupil. Se interesa por el mundo del circo. Se separa de S. Valadon. Entre 1887 y 1889 fuerte influencia artística de Forain (1852-1931).

1889

Abre sus puertas el Moulin Rouge donde se hará cliente fijo, tiene una mesa reservada y expone cuadros. También participa regularmente, hasta 1894, en el Salon des Independents y en el Cercle Artistique et Littéraire Volnay (distinguido punto de reunión de los personajes de moda). También expone en Reims y participa en el Salon des Arts Incohérents. Pinta al aire libre en el jardín de Pere Forest, en Montmartre.

Obras

Mme Grenier en kimono

Óleo de Helene Vary

Un homme en chemise de dos

Óleo de Carmen Gaudin: La lavandera

Gueule du bois

Bal masqué

En la Bastille: Jeanne Wenz

Óleo Baile en el M. de la Galette

Trapéziste

Mademoiselle Dihau au piano

Femme debout derrière une table

Línea de vida en el tiempo

1890

Asiste a la inauguración de la Exposición de los XX en Bruselas. Defiende a Van Gogh quien es atacado por Henri de Groux que también expone. Expone “Mademoiselle Dihau au piano” en el 6º Salon des Independants y algunas obras al Circle Volney. Conoce a Jane Avril. Se hace más estrecha la relación con M. Joyant. Veranea en el balneario de Tausat, desde donde hace excursiones a Biarritz y a San Sebastian. A su vuelta a París, se instala con Bourges en el 21 de la rue Fontaine.

1891

En otoño, su primo Gabriel Tapié de Céleyran, alias “Gab” (1869-1930) llega a Paris para estudiar medicina doctorándose en 1899. Toulouse-Lautrec comienza a hacer grabados, Bonnard le convence para que se dedique también a la litografía con el impresor Edward Ancourt. Pinta “A la Mie” y cartel “Moulin Rouge: la Goulue” que lo hará famoso de la noche a la mañana en todo París. Participa en diferentes Exposiciones, como en el 7º Salon des Independants con Anquetin y con Bonnard.

Obras

Óleo de Baile en el M. Rouge
Monsieur D. Dihau, basson de
l'Opéra
Mujer fumando un cigarro
La que se peina
Mujer sentada de perfil
En moublé
La mujer de la boa negra

Operación de amígdalas
Otra operación por Dtor. Péan
La Goulue et Valentin le
Désossé
Retrato del doctor Bourges
Cartel para el M. Rouge: La
Goulue
Retrato óleo de Pascal de
espaldas
Retrato óleo de Pascal con
bastón
Georges-Henri-Manuel
A la Mie
En el M. Rouge o El paseo
Mujer peinándose

Línea de vida en el tiempo

1892

Viaja a Bruselas para exponer con los XX, en el 8º Salon des Independants. Primeros carteles en color. A finales de mayo vuelve a Londres y al final del verano a Taussat.

1893

Realiza la primera gran exposición particular por mediación de Joyant, junto a Charles Maurin (1852-1914) con 30 obras en la Galería Boussod-Valadon. Expone con los XX en Bruselas y en el 9º Salon des Independants. Participa con 11 litografías en la 5ª Exposición de Peintres-Graveurs. Se introduce en los círculos literarios de la Revue Blanche.

Se interesa por el mundo del teatro y no se pierde un estreno. A temporadas vive en el burdel de lujo de la Rue d'Amboissen un palacio del siglo XVII y pinta allí 16 cuadros. Reside en Saint-Jean-les-Deux-Jumeaux con Aristide Bruant y después en casa de Anquetin en Normandía. A su vuelta a París, Bourges se casa y Lautrec se instala en la planta baja del apartamento que linda con su taller. Colabora con Figaro Illustré.

Obras

Au Moulin Rouge

En la cama

El beso

*Óleo de Jane Avril saliendo del
Moulin Rouge*

*En el Moulin Rouge: dos
mujeres bailando*

Jane Avril bailando

*Ambassadeurs, Aristide Bruant
Cartel*

Un coin du M. de la Galette

Reine de Joie

Monsieur, madame y el perrito

Óleo Jane Avril bailando

*16 pinturas en el burdel de la
Rue d'Amboissen*

La Rueda (Loïe Fuller)

En la cama

Divan Japonais . Cartel

Mujeres en el refectorio

M Boileau en el café

Dos mujeres en el bar

Aux Ambassadeurs

Línea de vida en el tiempo

1894

Henri le realizara un retrato a su primo Gab. Viaja a Bruselas donde toma parte en el Salón de la Libre Esthétique y después a Haarlem y Amsterdam para ver museos y estudiar a Rembrandt y Hals. En mayo expone en Toulouse. En junio y en octubre viaja a Londres donde expone sus carteles en Durand-Ruel y en Royal Aquarium. En Londres se aburre pero aprende recetas inglesas de cocteles. En el verano hace una gira por España, pasando por Burgos, Madrid y Toledo. Frecuenta el círculo de la Revue Blanche; encuentro con los nabis Bonnard, Vuillard y Valloton. Vive una temporada en otro burdel. Hace suntuosas recepciones, los viernes en su taller con abundante bebida. Es el año de los prostíbulos.

Obras

Yvette Guilbert cantando

Yvette Gilbert saludando

Yvette Guilbert

Femme qui tire son bas

*Óleo En el salón del burdel de
la rue des Moulins*

El diván, Rolande

El sofá

*Retrato de Gabriel Tapié de
Celeyran en la Comédie-
Française*

*Caricatura de Gabriel Tapie
de Céleyran, Gab*

Alfred la Guigne

Línea de vida en el tiempo

1895

Viaja a Bruselas y expone cinco estampas en la Libre Esthétique y en mayo a Londres acompañado por Joyant. Allí coincide con Oscar Wilde, hace el retrato de Whistler y expone de nuevo carteles en el Royal Aquarium. De vuelta a París participa en el 11º Salon des Independants y en el Salon de Cents. En agosto, con Maurice Guilbert, parten para Normandía, en crucero embarcan en El Havre para Arcachon, pero llegan hasta Lisboa, y a la vuelta pasan por Madrid y Toledo donde estudia a Velazquez, Goya y El Greco. Toma parte en la gran Exposición de litografías, en el Salon de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París. Decora la barraca de La Goulue con dos grandes paneles que hoy están en el Museo d'Orsay en París. Frecuentes visitas al Irish and American Bar. Tristan Bernard le introduce en el mundo del ciclismo que le inspirará algunas obras.

Toulouse-Lautrec no se priva de ninguno de los placeres, pasa las noches en cabarets y bebe grandes cantidades de alcohol.

Obras

Óleo de Cha-V-Kao

Las dos amigas

*Dos grandes paneles para la
barraca de la Goulue*

Misia Natanson . Cartel.

May Milton . Cartel

May Belfort con gato

Bebidas americanas y otras

L'Argent

*A table chez M. Mme Thadée
Natanson*

Le bon jokey

Línea de vida en el tiempo

1896

Realiza la segunda gran Exposición en la Galería Manzi-Joyant, en el 3º Salon des Libre Esthétique de Bruselas y en el Salon de Cents. Vuelve de nuevo a El Havre, Burdeos y Arcachon ensimismándose con la “Passagère du 54” En agosto realiza un gran viaje por España, incluyendo San Sebastian, Burgos, Madrid y Toledo. Toma parte de una exposición de carteles en Reims. Hace carteles en negro de los procesos anarquistas Arton y Lebaudy. Se ocupa con intensidad de los grabados japoneses como los de Utamaro. Realiza el álbum de litografías “Elles”.

Obras

Marcelle Lender bailando el

Bolero en Chilperic

Théorie d'Elephants

Tête de profil Madame Lucy

Álbum Elles

Mujer poniéndose su corsé o

Conquête de passage

Perfil de mujer en la cama

Mujer con tina

La payasa, Mademoiselle Cha-

U-Kao sentada

Mujer con bandeja

Lasitud

La vache enragee

Irish and American Bar, The

Chap Book

M. M. Dethomas en el baile de

la ópera

Chocolat bailando

Au Bar Picton, 4, rue Scribe

Skating Professionnal Beauty:

Mlle Liane de Lancy au Palais

de Glace

La pasajera del camarote 54

Línea de vida en el tiempo

1897

Expone en Libre Esthétique en Bruselas y en el Salon des Independants. Viaja a Londres con Joyant donde se une a William Rothenstein. A la vuelta cambia el taller al 15 de la avenue Frochot, cerca de la Place Pigalle y del Café La Nouvelle Athènes y deja en taller anterior de la rue Tourlaque, 87 cuadros que los nuevos inquilinos utilizan para tapar huecos en el empapelado de las paredes. Viaja a Holanda con Maxime Dethomas. Pasa temporadas en casa de los Natanson en Villeneuve-sur-Yonne. En el verano tiene un ataque de Delirium Tremens, pinta poco y bebe en exceso.

1898

Adèle, la madre de Henri, alquila un apartamento en París para estar cerca del hijo, a dos pasos de Montmartre donde a Henri le gustaba vivir. Expone en su taller de l'avenue Frochot y en mayo expone en Londres, 78 obras, en la Galería Goupil, de los que solamente vende una. Vuillard le realizará un retrato en casa de los Natanson en Villeneuve-sur-Yonne. Apenas esta sobrio y casi no pinta.

Obras

Óleo Desnudo femenino ante el espejo

Madame Berthe Bady

Bouboile , bull-dog de Madame Palmyre, a la souris

Mujer sentada

Baron dans Les Charbonniers

Snobisme

En el bar

Soldat anglais fumant la pipe

A la toilette

El perro y el periquito

Au Café: Le consommateur el la caissière chlorotique

Camarera del bar de Londres

*Au Hanne-ton o A la Brasserie:
Mme. Brazier*

Línea de vida en el tiempo

1899

Ilustra las “Histoires Naturelles” de J. Renard. El 3 de enero de 1899, su madre deja París sin previo aviso. A primeros del mes de febrero, su madre encarga a dos enfermeros que le vigilen para que no beba.

Henri es ingresado en el sanatorio del Dr. Sémelaigne en Neuilly para desintoxicación, del 27 de febrero al 17 de mayo donde una antigua criada de la familia, Berthe Sarrazin, le hará frecuentes visitas. Será para él un choc terrible. Tenía 35 años y muchos bebiendo; los escándalos que le rodean lo hacen famoso y hacen subir el precio de sus cuadros. A la salida de la cura de desintoxicación baja a Albi, hace un crucero por El Havre y Burdeos donde hará un dibujo y un retrato precioso, “L’Anglaise du Havre” conocida como Miss Dolly y pasará una temporada en Malromé con su madre y vigilado por P. Viaud para evitar la recaída. Es miembro del jurado de la Exposición Universal de Litografías de 1900 en París. Otoño en París con Viaud.

Obras

Retrato de Romain Coolus

*Mon gardien. Maison de santé
de Madrid a Neuilly*

39 dibujos sobre Circo

*L'anglaise du Star au Havre o
Miss Dolly*

Rat Mort

Línea de vida en el tiempo

1900

Siguen las discusiones con la familia por temas de dinero. No tiene motivación para hacer nada, su familia quiere ponerle un tutor. Expone en el 14 de l'avenue Frochot, a dos pasos de su taller. En mayo nuestro pintor invitará a sus amigos a “beber una taza de leche” en su taller y a conocer las obras realizadas en Burdeos. Viaja a El Havre, a Malromé y en octubre va a Burdeos donde estará hasta abril de 1901. Alquilará una vivienda y un taller, pero los esfuerzos por mantenerlo alejado del alcohol son inútiles.

1901

Pinta seis cuadros de Mesalina en el teatro. Pasa el principio de año entre Burdeos y Malromé. En marzo se le paralizan las dos piernas.

A finales de abril sube a París donde pasa tres meses y firma obra. Abandona París definitivamente el 15 de julio, y viaja al mar después.

El 15 de agosto sufre un derrame cerebral que le paraliza medio cuerpo.

El 20 de agosto lo lleva su madre al château de Malromé.

Fallece el 9 de septiembre de a los 36 años. Inhumado en un principio en Saint-André-du-Bois, será trasladado más tarde, no lejos de allí, al cementerio de Verdélais en la Gironda, donde descansan sus restos.

Obras

La modiste

Seis cuadros de Mesalina

*Retrato de Joyant en velero
cazando patos en la bahía de
Somme*

La gitane. Théâtre Antoine

*Examen a la Faculté de
Medicine Paris*

Profil de femme

*Monsieur le professeur Robert
Wurtz*

Línea de vida en el tiempo

1902,

Joyant organizó una exposición póstuma de las obras en Albi, muchas de las cuales fueron vendidas a precios altos.

1914

La Galería Manzi, Joyant y Cía, organiza una exposición retrospectiva de la obra de Toulouse-Lautrec.

1917

Dieciséis años después de la muerte de Toulouse-Lautrec, Degás hizo su único comentario sobre los lienzos de la “Rue Les Moulins”: “Eso es pura sífilis. Estas prendas saltan a los ojos”.

1922

Joyant, “Gab” y la madre de Toulouse-Lautrec trasladaron gran parte de las obras del pintor al palacio de la Berbie, en Albi, donde se constituyó el Museo de Toulouse-Lautrec.

1965

Maurice Lamy y Pierre Maroteaux, bautizan una de las formas de la enfermedad como “pignodisostosis”, “la enfermedad de Toulouse-Lautrec.

2.-Índice imágenes

2.1 Ilustraciones

| | |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Figura 1 | Autorretrato con firma |
| Figura 2 | Delirium Tremens |
| Figura 3 | Otro Delirium Tremens |
| Figura 4 | Consumo esporádico, bebedores de riesgo y consumo diario de bebidas alcohólicas en España 1997-2008 |
| Figura 5 | Otro Delirium Tremens |
| Figura 6 | Otro Delirium Tremens |
| Figura 7 | Fases de la alcoholemia |
| Figura 8 | Carta a la Directora del Museo Toulouse-Lautrec de Albi |
| Figura 9 | Respuesta a la carta anterior |
| Figura 10 | Árbol familiar Toulouse-Lautrec-Monfa |
| Figura 11 | Árbol familiar Tapié de Celéryan |
| Figura 12 | Fotografía de la ciudad de Albi |
| Figura 13 | Fotografía Chateau du Bosc |
| Figura 14 | Fotografía salón principal Château du Bosc |
| Figura 15 | Fotografía Chateau du Celéryan |
| Figura 16 | Fotografía Chateau de Malromé |
| Figura 17 | Escudo de armas de los Toulouse-Lautrec |
| Figura 18 | Fotografía bisabuela materna |
| Figura 19 | Fotografía bisabuelo materno |
| Figura 20 | Fotografía de Toulouse-Lautrec con su madre, abuelas, tía Alix-Blanche, tía Cécile Pascal, primo Louis Pascal y demás familia |
| Figura 21 | Fotografía de la madre, Adèle Zoé Tapié de Céleyran. Château du Bosc |
| Figura 22 | Fotografía de la madre |
| Figura 23 | Fotografía del padre como halconero en traje típico escocés |
| Figura 24 | Fotografía del padre |
| Figura 25 | Fotografía de construcción sólo para los canes. Château du Bosc |
| Figura 26 | Fachada principal del Hôtel du Bosc |
| Figura 27 | Fachada posterior del Hôtel du Bosc |
| Figura 28 | Fotografía cuna de Henri Toulouse-Lautrec. Château du Bosc |
| Figura 29 | Juguetes, dibujos y su sillita en el Château du Bosc |

- Figura 30 Fotografía de Toulouse-Lautrec con 3 años
- Figura 31 Fotografía de Toulouse-Lautrec de 6 años
- Figura 32 Fotografía de Toulouse-Lautrec adolescente
- Figura 33 Fotografía de Toulouse-Lautrec con 13 años, con su padre en el Château du Bosc
- Figura 34 Moineaux (Gorriones)
- Figura 35 Pintura con paisaje: Amazone suivie de son groom 1880
- Figura 36 Pintura de paisaje: Céleyran. Une Avenue 1882
- Figura 37 Fotografía del tío Charles de Toulouse-Lautrec
- Figura 38 Escaleras Château du Bosc
- Figura 39 Retrato de Toulouse-Lautrec ante espejo
- Figura 40 Autocaricatura ante caballete
- Figura 41 Caricatura autocrítica
- Figura 42 Retrato de El pintor de espaldas
- Figura 43 Caricatura por él mismo
- Figura 44 Autorretratos
- Figura 45 Autorretrato
- Figura 46 Autorretrato
- Figura 47 Caricaturas
- Figura 48 Retrato de Toulouse-Lautrec realizado por Vuillard
- Figura 49 Dibujo de Toulouse-Lautrec hecho por Dethomas
- Figura 50 Retrato al carboncillo, de Toulouse-Lautrec de pié, hecho por Anquetin
- Figura 51 Retrato de Toulouse-Lautrec hecho por Princeteau
- Figura 52 Dibujo de Toulouse-Lautrec hecho por su tío Charles
- Figura 53 Retratos de Toulouse-Lautrec, hecho por Manzi
- Figura 54 Retrato de Toulouse-Lautrec pintando, hecho por Rachou
- Figura 55 Retrato de Toulouse-Lautrec hecho por Laval
- Figura 56 Fotografía de Toulouse-Lautrec
- Figura 57 Otra fotografía de Toulouse-Lautrec
- Figura 58 Dibujo de Toulouse-Lautrec de perfil por Vuillard
- Figura 59 Fotografía de Toulouse-Lautrec en junio de 1899 bañándose en Crotoy
- Figura 60 Fotografía de Toulouse-Lautrec remando con Viaud
- Figura 61 Carta ilustrada de Toulouse-Lautrec a su tío Charles de Toulouse-Lautrec
- Figura 62 Princeteau en su estudio, por Toulouse-Lautrec en 1881
- Figura 63 Fotografía de Bonnat
- Figura 64 Fotografía de Cormon
- Figura 65 Fotografía del exterior del M. de la Galette hacia 1898

- Figura 66 Fotografía del exterior del M. de la Galette en 2009
- Figura 67 Fotografía de Toulouse-Lautrec, la Goulue y otras compañeras bebiendo vino en los jardines del M. Galette
- Figura 68 Fotografía del Chat Noir
- Figura 69 Fotografía del Mirliton, cabaret de Bruant
- Figura 70 Revista Le Mirliton
- Figura 71 Fotografía del Moulin Rouge en la Place Blanche, Boulevar de Clichy, 2009
- Figura 72 Fotografía del Moulin Rouge, con carteles de Toulouse-Lautrec
- Figura 73 Moulin Rouge, interior del Salon de baile hacia
- Figura 74 Cartel para Moulin Rouge: La Goulue
- Figura 75 Fotografía Jardin Moulin Rouge
- Figura 76 Baile en el Moulin Rouge
- Figura 77 Acuarela regalo para Castelbón
- Figura 78 Retrato de Gab
- Figura 79 Caricatura de Gab
- Figura 80 Operación de traqueotomía
- Figura 81 Una operación del Doctor Péan en el Hospital Internacional
- Figura 82 Retrato óleo de Pascal de espaldas
- Figura 83 Retrato óleo de Pascal con bastón
- Figura 84 Monsieur D. Dihau
- Figura 85 Retrato de Georges-Henri-Manuel
- Figura 86 Retrato de Henri Bourges
- Figura 87 Fotografía de Maurice Joyant
- Figura 88 Retrato de Joyant en velero cazando patos
- Figura 89 Fotografía del taller de Cormon y compañeros estudio
- Figura 90 Fotografía, amigos “elevados”
- Figura 91 Fotografía de Toulouse-Lautrec, Grenier y esposa
- Figura 92 Fotografía de los Natanson con Toulouse-Lautrec
- Figura 93 Cartel de Misia Natanson
- Figura 94 Retrato de Romain Coolus
- Figura 95 La condesa Adèle de Toulouse-Lautrec leyendo en el jardín
- Figura 96 Retrato de su madre desayunando en Malromé
- Figura 97 Retrato de la condesa Adèle en el jardín
- Figura 98 Retrato de la condesa en el salón de Malromé
- Figura 99 Dibujo de su abuela paterna
- Figura 100 Dibujo de su abuela materna
- Figura 101 Autorretrato de Suzanne Valadon
- Figura 102 Maurice Utrillo por Suzanne Valadon

| | |
|------------|----------------------------------------------------------|
| Figura 103 | Fotografía de Susanne Valadon y su madre |
| Figura 104 | Susanne Valadon |
| Figura 105 | Polvos de arroz. |
| Figura 106 | Carmen Gaudin |
| Figura 107 | La lavandera |
| Figura 108 | Helene Vary |
| Figura 109 | La pasajera del camarote 54 |
| Figura 110 | Fotografía de la Goulue |
| Figura 111 | En M. Rouge o el paseo |
| Figura 112 | Fotografía de la quadrille del M. Rouge |
| Figura 113 | Fotografía de la Goulue bailando el cancán |
| Figura 114 | Fotografía de Jane Avril |
| Figura 115 | Jane Avril bailando |
| Figura 116 | Jane Avril saliendo del M. Rouge |
| Figura 117 | Jane Avril bailando |
| Figura 118 | Yvette Guilbert cantando |
| Figura 119 | Yvette Gilbert saludando |
| Figura 120 | Yvette Gilbert |
| Figura 121 | Cartel de May Milton |
| Figura 122 | Cartel de May Belfort con gato |
| Figura 123 | Cha-V-Kao: la mujer payaso |
| Figura 124 | En el Moulin Rouge: dos bailarinas lesbianas |
| Figura 125 | La rueda de Loïe Fuller |
| Figura 126 | Mujer sentada: Marcelle Lender |
| Figura 127 | Marcelle Lender bailando el Bolero en Chilperic |
| Figura 128 | L'anglaise du Star au Havre |
| Figura 129 | Fotografía del burdel de 24 de la rue des Moulins |
| Figura 130 | Au Salon de la rue des Moulins |
| Figura 131 | Monsieur, Madame y el perrito |
| Figura 132 | Las dos amigas o La entrega |
| Figura 133 | El sofá o el diván |
| Figura 134 | Frontispicio del álbum "Elles" |
| Figura 135 | Mujer peinándose |
| Figura 136 | Mujer poniéndose su corsé del Museo Toulouse-Lautrec |
| Figura 137 | Mujer poniéndose el corsé del Museo Agustins de Toulouse |
| Figura 138 | Perfil de mujer en la cama |
| Figura 139 | Mujer en la bañera o Mujer con tina |
| Figura 140 | La payasa sentada, Mademoiselle Cha-U-Kao |
| Figura 141 | Desayuno |
| Figura 142 | El diván, Rolande |

| | |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| Figura 143 | En la cama, 1893 |
| Figura 144 | Las dos amigas |
| Figura 145 | En la cama (2), 1892 |
| Figura 146 | El beso |
| Figura 147 | Lasitud |
| Figura 148 | Envase absenta comercializada actualmente. París |
| Figura 149 | Cartel publicitario Absenta |
| Figura 150 | Fotografía de Toulouse-Lautrec pintando el Moulin de la Galette en su estudio en 1889 |
| Figura 151 | Fotografía de Toulouse-Lautrec en su taller con una modelo en 1895 |
| Figura 152 | Fotografía de Toulouse-Lautrec con sombrero de 1895 |
| Figura 153 | Tom, el cormorán |
| Figura 154 | Desnudo femenino ante el espejo |
| Figura 155 | Perro con gafas y gato |
| Figura 156 | La vaca rabiosa |
| Figura 157 | Dibujo El cocodrilo |
| Figura 158 | Perro y periquito |
| Figura 159 | Fotografía clínica de Neuilly |
| Figura 160 | Bastón de paseo de Toulouse-Lautrec |
| Figura 161 | Mesalina |
| Figura 162 | La sombrerera o La modiste |
| Figura 163 | Fotografía madre e hijo en el jardín de Malromé |
| Figura 164 | Fotografía de Toulouse-Lautrec en agosto 1901 |
| Figura 165 | Fotografía finca Château de Malromé |
| Figura 166 | Esquela defunción de Toulouse-Lautrec |
| Figura 167 | Tumba en cementerio de Verdélais |
| Figura 168 | Fotografía pared con dibujos en Château du Bosc |
| Figura 169 | Cartel. Moulin Rouge. La Goulue 1891 |
| Figura 170 | Cartel. Ambassadeurs, Aristide Bruant 1892 |
| Figura 171 | Cartel. Divan Japonais 1893 |
| Figura 172 | Los carteles de Toulouse-Lautrec (1) |
| Figura 173 | Los carteles de Toulouse-Lautrec (2) |

2.2 Firmas y Monogramas (pag 458)

| | |
|------------|---------|
| Figura 174 | De 1879 |
| Figura 175 | De 1880 |
| Figura 176 | De 1882 |
| Figura 177 | De 1884 |
| Figura 178 | De 1885 |
| Figura 179 | De 1886 |
| Figura 180 | De 1887 |
| Figura 181 | De 1888 |
| Figura 182 | De 1889 |
| Figura 183 | De 1890 |
| Figura 184 | De 1891 |
| Figura 185 | De 1892 |
| Figura 186 | De 1893 |
| Figura 187 | De 1894 |
| Figura 188 | De 1895 |
| Figura 189 | De 1896 |
| Figura 190 | De 1897 |
| Figura 191 | De 1898 |
| Figura 192 | De 1899 |
| Figura 193 | De 1900 |
| Figura 194 | De 1901 |

2.3 Obras y Museo

| | |
|------------|-----------------------------------------------------------------------|
| Figura 195 | La mesa. 1880 |
| Figura 196 | Bebedor en la taberna. 1882 |
| Figura 197 | Mujer joven sentada cerca de un caballete (en el estudio) 1884 |
| Figura 198 | Gin Cocktail. 1886 |
| Figura 199 | Elysée-Montmartre: Le quadrille de la chaise Louis XIII 1886 |
| Figura 200 | Le Refrain de la chaise Louis XIII au Cabaret d'Aristide Bruant. 1886 |
| Figura 201 | En Greneille, la bebedora de absenta. 1886 |
| Figura 202 | Retrato de Van Gogh. 1887 |
| Figura 203 | Au bal de l'Elysée Montmartre. 1887 |
| Figura 204 | A L'Elysée Montmartre. 1987 |
| Figura 205 | Gueule du bois o La buveuse. Dibujo. 1878 |
| Figura 206 | Gueule du bois o La buveuse. Óleo. 1887-88 |
| Figura 207 | Mujer en el Café du Tambourin" de V. Van Gogh. 1887 |
| Figura 208 | Le prune de Edouard Manet. 1877 |
| Figura 209 | Bal masqué. 1888 |
| Figura 210 | Bal masqué. Grisalla. 1988 |
| Figura 211 | A la Bastille: Jeanne Wenz. Óleo. 1888 |
| Figura 212 | A la Bastille: Jeanne Wenz. Dibujo |
| Figura 213 | A la Bastille: Jeanne Wenz. Ilustración |
| Figura 214 | Au Bal du M. de la Galette. 1889 |
| Figura 215 | Femme debout derrière une table 1889 |
| Figura 216 | A la Mie. 1891 |
| Figura 217 | El ajenjo o la absenta de Degás. 1873 |
| Figura 218 | Un coin de Moulin de la Galette. 1892 |
| Figura 219 | Reine de Joie. 1892 |
| Figura 220 | Aristide Bruant et son Cabaret aux Ambassadeurs. 1892 |
| Figura 221 | Au Moulin Rouge. 1892-95 |
| Figura 222 | Mujeres en el refectorio. 1893 |
| Figura 223 | M. Boileau en el café. 1893 |
| Figura 224 | Dos mujeres en el bar. 1893 |
| Figura 225 | Aux Ambassadeurs. 1893 |
| Figura 226 | Alfred la Guigne. 1894 |
| Figura 227 | Bebidas americanas y otras. 1895 |
| Figura 228 | Programa para L'Argent. 1895 |
| Figura 229 | A table chez M. y Mme Thadée Natanson. 1895 |
| Figura 230 | Le bon jokey. 1895 |

- Figura 231 Irish and American Bar: The Chap Book. 1895
Figura 232 M. M. Dethomas au bal de l'Opera. 1896
Figura 233 Chocolat bailando. 1896
Figura 234 Au bar Picton 4, rue Scribe. 1896
Figura 235 Skating Professional Beauty: Mlle Liane de Lancy au Palais de Glace. 1896

Figura 236 Baron dans Les Charbonniers. 1897
Figura 237 Snobismo. 1897
Figura 238 En el bar. 1897
Figura 239 Au Café: Le consommateur et la caissière chlorotique. 1898
Figura 240 Camarera del bar de Londres. 1898
Figura 241 Au Hanne-ton: A la Brasserie: Mme. Brazier. 1898
Figura 242 En cabinet particulier o Au Rat Mort. 1899
Figura 243 Fotografía Museo Toulouse Lautrec. Albi