

11 diciembre 2025



Museu d'Història de Girona

Un faro entre dos mundos.
Seis obras del *Musée*

Toulouse- Lautrec

d'Albi visitan Girona.

08 marzo 2026

Un faro entre dos mundos. Seis obras del Musée Toulouse-Lautrec de Albi visitan Girona es una producción del Museo de Historia de Girona, realizada con la colaboración del Musée Toulouse-Lautrec de Albi con motivo del cuadragésimo aniversario del hermanamiento entre las ciudades de Girona y Albi.

Dirección MHG Sílvia Planas Marcé	Mediación Inty Buelvas
Comisariado y textos Eva Vázquez	Montaje Quim Gironella
Diseño museográfico aeioupuncat	Impresión y rotulación David Lluçà, Vidcus
Coordinación MHG Fanny Estela Peña	Traducciones SeproTec, traducció i interpretació S.L.U.
Administración MHG Jordi Busquets Morillo i Olga Palahí Mora	Conservación – restauración Laia Roca i Idoia Tantull
Comunicación y actividades MHG Carme Irla Saura	Pintura Víctor Molas
Mantenimiento MHG Sergi Ferrer García	Carpintería Xevi Martín Aurich
Atención al público Actiescola SL	Limpieza Serveo Servicios Auxiliaries

De todos los artistas que han contribuido a establecer los fundamentos del imaginario moderno, quizá no hay ninguno que transmita un magnetismo tan poderoso como Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864–Sent Andriu dau Bòsc, 1901). Como los impresionistas que le habían precedido, también se recreó en los efectos efímeros, lumínicos y dinámicos que le ofrecía el París de final de siglo, desde sus cafés, cabarets, teatros y circos, que fijó en unos carteles inolvidables, hasta el bullicioso espectáculo de la vida de la calle. Pero mientras que muchos de sus colegas pintaban el ambiente abigarrado de los emergentes espectáculos populares desde la perspectiva de burgueses infiltrados en un mundo que no les pertenecía, Toulouse-Lautrec representó a las cantantes, bailarinas y prostitutas tal como eran, frenéticas y rutilantes en el escenario, desgarbadas y exhaustas en la intimidad. La influencia de este pintor de ascendencia aristocrática (el nombre de familia ya revela sus vínculos con los condes de Tolosa) que renunció a sus privilegios de clase para conocer desde dentro la bohemia de Montmartre que ha sido una de las más profundas y duraderas del arte del siglo XX.

Aprovechando el cuadragésimo aniversario de la hermandad entre Albi y Girona, presentamos media docena de obras de Toulouse-Lautrec, cedidas de manera excepcional por el museo de su ciudad natal, que permiten acercarnos a algunos de los motivos forjados al crisol parisino, desde la mirada renovada al paisaje natural y urbano hasta la irrupción de nuevas intimidades y estrategias visuales inspiradas por la cultura de masas, y ponerlos en relación con una cuarentena de obras de artistas catalanes de los fondos del Museo de Historia de Girona que recogieron su influencia, ya fuera de cerca o lejos. Son sólo seis obras, pero procedentes del único museo del mundo consagrado en Toulouse-Lautrec y representativas, a pesar de no ser de las más conocidas, de algunos de los temas más relevantes en la trayectoria del artista que contribuyó de manera más decisiva, por la difusión que llegaron a tener sus litografías y carteles, a perpetuar el llamado «espíritu de

Un faro entre dos mundos. Seis obras del Musée Toulouse-Lautrec de Albi visitan Girona es una producción del Museo de Historia de Girona, realizada con la colaboración del Musée Toulouse-Lautrec de Albi con motivo del cuadragésimo aniversario del hermanamiento entre las ciudades de Girona y Albi.

Montmartre» con una plasticidad insólita. A finales del XIX, captar los ambientes de aquel cerro, en que convivían la miseria y la ambición, lo grotesco y la ternura, el crimen y la melancolía, equivalía a establecer las bases del arte rabiosamente moderno. No es extraño que la mayoría de artistas catalanes que se establecieron en París a partir de 1900 se reflejaran en las soluciones formales de Toulouse-Lautrec.

En algunos casos, como Pablo Picasso, Manolo Hugué, Enric Casanovas, Ramon Pichot, Ricard Guinó, Joaquim Sunyer, Isidre Nonell o el marchante Josep Dalmau, que pasaron estancias prolongadas en el París de la época, la huella de Toulouse-Lautrec es notoria; pero incluso los artistas que no llegaron a conocer la efervescencia que ofrecía la capital cultural de la Europa del novecientos, o no se establecieron hasta más tarde, ayudan a entender el ambiente de cambio que se respiraba en ciudades tan alejadas como Girona. La enorme difusión de las revistas ilustradas, con la creciente sofisticación de los sistemas de reproducción mecánica, así como la llegada, también a Cataluña, de la pasión por las estampas japonesas que tanto habían seducido al círculo de Toulouse-Lautrec a través del coleccionismo, los carteles e incluso la moda, junto con la influencia decisiva de la fotografía, con la comercialización de las primeras cámaras manejables de uso privado que igualmente habían inspirado al pintor de Albi la captura del movimiento y los encuadres inesperados, se perciben en el trabajo de muchos otros artistas que no suelen ser incluidos en el canon de la modernidad. En paisajistas como Eliseu Meifrèn o Marià Vayreda se intuyen ya los ecos de aquellos hallazgos, y también en una pintora como Pepita Teixidor, celebrada en París junto a Ramon Casas y Santiago Rusiñol, que la posteridad ha encasillado en el género floral sin detenerse mucho en su enorme talento para el retrato y en la captación de atmósferas. En este juego de correspondencias entre el arte catalán y la obra de Toulouse-Lautrec, encuentra también su lugar un dibujante excelente, hoy poco recordado, como Marià Foix, a pesar de que fue uno de los ilustradores

más prolíficos y populares de la Barcelona del final de siglo, y a través del cual podemos entender contra qué tipo de convenciones sociales tenían que luchar los artistas decididos a romperlas para hacerse valer.

Hemos procurado que la selección, organizada en cinco bloques temáticos, *El mundo, El yo, Los otros, El ocio y El cuerpo*, no se limitara a servir de mera confrontación de las diversas opciones adoptadas por los artistas, en un juego espurio de semejanzas y diferencias entre el maestro de Albi y sus colegas del otro lado de los Pirineos, sino que estimulara un verdadero diálogo en torno a las formas de representación que convivían en una de las épocas más sugestivas de la historia del arte contemporáneo. Por la misma razón, el recorrido se prolonga cronológicamente todavía hasta los años treinta, mucho después de la muerte de Toulouse-Lautrec, cuando la evolución de algunas de sus conquistas formales culmina en el flirteo con una cierta abstracción, como en el caso de Rafael Barradas, pasando por las lecciones sobre el cuerpo femenino que se apropiará el novecentismo de artistas como Enric-Cristòfol Ricart o Joan Llimona. El ejercicio comparatista ilumina, en todo caso, un detalle curioso: si la modernidad entró en París a través del espectáculo de las *chansonnières*, las *diseuses*, las prostitutas y los modelos, en Cataluña se formaliza a través de la verdulera y la gitana. En nuestro contexto, el tipismo es inevitable: o bien adopta una dicción melancólica (las gitanas de Nonell) o puramente racial (las Manoles de Pichot), o bien se inclina por la banda grotesca (los cretinos de Boi) o por el costumbrismo ochocentista (las escenas de mercado).

Atrapados entre dos mundos, entre el pesado de las formas de representación instituidas por la tradición y el afán de captar el parpadeo ligero y fugaz que llevaban aprendido de referentes como Toulouse-Lautrec, todos estos artistas participaron, en la medida de su talento, en la definición de la modernidad.



En 1881, cuando pintó *Aux courses*, Toulouse-Lautrec ya había empezado a frecuentar en París el taller de René Princeteau, amigo de su padre y especializado en escenas ecuestres y de caza de la alta sociedad, pero es evidente cómo se estaba distanciando del modelo estilizado y épico que predominaba en el género. En su cuadro, los caballos al galope solo se intuyen en el fondo de todo, apenas unas manchas de color vibrantes, mientras que el interés del artista se va hacia los márgenes, hacia los jinetes que esperan su turno en un ángulo del primer término y, sobre todo, en una exhibición de gloria insólita, al gran vacío de en medio, la pista misma del hipódromo donde de un momento a otro irrumpirá la carrera, pero aún no, delimitada por las diagonales de las vallas a ambos lados, tras las cuales un público compacto como sombras chinas impulsa la mirada hacia la lejanía. Toulouse-Lautrec desiste de reproducir la anécdota de la acción para captar la expectativa, aquello que no es visible porque todavía no ha tenido lugar, pero ya es presentido: los resoplidos de los caballos, la velocidad, la tensión de los jinetes juntos sobre la grupa. Cuando se adentre en el mundo del circo, utilizará este mismo recurso, con los payasos y las amazonas moviéndose en un lateral que deja al descubierto el círculo de la pista, ese hueco que adopta la materialidad de un universo entero, como el remolino de verdes anaranjados del terreno del hipódromo, casi de la textura del lago de Giverny mucho antes de que Monet plantara el caballito delante.

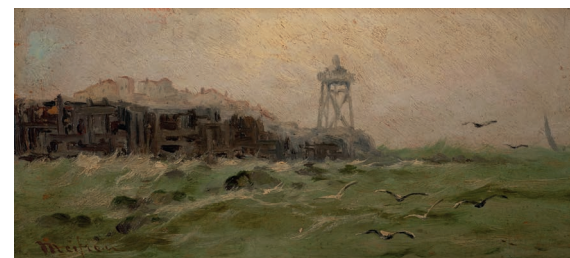
Los paisajistas catalanes tardarían un poco más en aprender la lección liberadora de Toulouse-Lautrec, que debía tanto a la influencia de la fotografía y a sus encuadres azarosos, pero algunos ya empezaban a llevar también a su terreno el descubrimiento del vacío en la representación de unos paisajes sin grandeza ni verdor, aunque teñidos todavía de un baño de melancolía romántica, como Eliseu Meifrèn, con su *Paisatge marítim*, o Marià Vayreda, con sus árboles torcidos y solitarios. Sería sobre todo a partir del cambio de

siglo, y gracias también a las grandes reformas urbanas, que el descampado, ya fuera un solar abandonado, una calle sin asfaltar o un rincón de plaza donde casi nunca tocaba el sol, se iría introduciendo en la pintura ya no como una excepción pintoresca o de ligereza moralizante, sino como un motivo con valores plásticos por sí mismos puesto que reflejaban, tanto como las vistosas conquistas del progreso, con sus anchas avenidas y sus multitudes, la complejidad del mundo acabado de estrenar. Es lo que hace Joan Roig i Soler con su *Paseo de Sant Joan*, de una perspectiva tan baja, forzando la diagonal de los árboles, que pone más atención al arenal del primer término, o lo que hará toda la vida Isidre Nonell, dando visibilidad a los excluidos incluso en una escena de mercado, donde los toldos oponen su fragilidad a la apoteosis constructiva de la época, o el tipo de soledad urbana que ensaya Manolo Hugué con su mujer sentada en la punta de un banco. Faltaban pocos años para que otro adelantado como Rafael Barradas representara la Puerta de Atocha como una confusión de figuras geométricas coloridas, casi una ampliación de aquellos toques nervios con los que Toulouse-Lautrec había dejado intuir a los jinetes en plena carrera, allá lejos. Y así y todo, quien más se le parece, aún hoy, es Joaquim Mir con el humilde dibujo exploratorio de una concha: una pista de circo, con el encuadre igual de desplazado, y el poco de carne dentro de la cueva. Un mundo inadvertido que nace.



**HENRI DE
TOULOUSE -
LAUTREC**

Champ de course, 1881
Óleo sobre tabla
26,9 x 33,9 cm
Musée Toulouse-
Lautrec, Albi



**ELISEU
MEIFRÈN**

Paisaje marítimo, 1940
Óleo sobre tabla
12,5 x 28,5 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 00767. Fundació
Margarita Marsà.
(Raül Costal Julià)



**JOAN ROIG I
SOLER**

Passeig de Sant Joan,
1901
Óleo sobre papel
17,5 x 22,5 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 13874. Col·lecció
Rafael i Maria Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)

**RAFAEL
BARRADAS**

*De Pacífico a Puerta de
Atocha, 1918*

Óleo sobre lienzo

61 x 78,5 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 13585. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



**JOAQUIM
MIR**

Concha, s.d.

Lápiz sobre papel

12,5 x 19 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 13823. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



EL YO

Las nuevas formas
de intimidad



Son dos obras sin ninguna conexión aparente, pero el hecho es que Toulouse-Lautrec dedicó en 1882 la misma atención a pintar el retrato de su amigo de infancia Étienne Devismes en el jardín de Céleyran, una de las propiedades familiares, y la cabeza de un caballo sacando el morro por entre las rejas de un establo de la misma finca. La familiaridad del artista con el mundo de los animales, sobre todo los caballos y los perros, tan frecuentes en las casas de campo de la nobleza, y más en la suya, donde el padre, el conde Alphonse de Toulouse-Lautrec, gran aficionado a la cetrería, medía sus posesiones a copia de largas cabalgatas y expediciones de caza, explica solo en parte que este caballo engañado, con el solo detalle de una gota de fulgor negro titilador dentro de un ojo, transmita un sentimiento de desamparo, inquietud, súplica y nobleza, todo a la vez, tan poderoso. Aunque la enfermedad congénita que le estragó el cuerpo le impedía participar en los entretenimientos deportivos propios de su clase social, como la equitación, Toulouse-Lautrec trató a los animales, y sobre todo a los caballos, que reaparecerán esplendorosos en sus escenas de circo, con gran afecto y un profundo conocimiento anatómico que, como en esta obra, adquiriría incluso valores psicológicos.

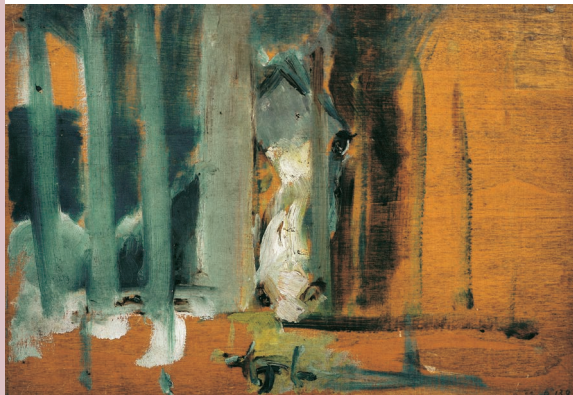
En comparación, el amigo de infancia, futuro escritor de quien ilustraría unos cuantos cuentos, es presentado con un perfil tan abrupto, que le vemos más la espalda y la nuca, como si lo hubiera cogido distraído o mientras estaba posando para alguien otro. Estos enfoques casuales e intrépidos, impensables para el dogmatismo académico, deben mucho a la irrupción de la fotografía, que interesó a tantos artistas de final de siglo y que podemos reencontrar en la figura de una mujer dormida de Francesc Gimeno, con la cabeza desplomada sobre el hombro más alejada de la mirada del espectador, de manera que se acentúa más la carótida y la mandíbula que el perfil, o en el *Retrat femení* de Pere Borrell del Caso, ese grandísimo artista menor, en

el que la identidad de la mujer cuenta menos, a efectos plásticos, que el gesto manido con el que parece ajustarse el chal, la mancha oscura que domina la escena, para entregarnos siquiera el indicio de un rostro que, en lugar de mostrarse, más bien se retira. También vemos de perfil a la novia que Pepita Teixidor sorprendió retocándose el velo en una luminosa galería emparrada, un juego de delicadas transparencias que recuerda enormemente el retrato de *Misia Natanson al piano*, del Museo de Berna, que había pintado Toulouse-Lautrec en 1897.

En el cambio de siglo, la afirmación de la individualidad, de los propios artistas, de su círculo más cercano y también de los anónimos que encontraban a su paso, en abierta oposición al retrato de tipo áulico que potenciaban todavía los salones oficiales, era una prueba más de subversión de las normas establecidas y de apuesta por la novedad rompedora. Las representaciones de artistas en el taller, a menudo en cámaras pobres, apetecibles y desenredadas, como la de Carles Casagemas, proliferan en este momento como proyecciones de estados mentales introspectivos, pero también los autorretratos poco complacientes, como el del propio Gimeno, envejecido y un poco dejado, casi contemporáneo del dibujo que Ricard Guinó hará del viejo Pierre-Auguste Renoir, en colaboración con el que creará una de las colecciones de escultura más interesantes del arte del momento, con la boina calada y las garras hundidas: otro retrato de perfil, como si la frontalidad, que es como decir las certezas absolutas, ya no fuera posible, excepto dentro de un ojo que fulgura.

HENRI DE
TOULOUSE-
LAUTREC

Cheval derrière une porte à claire voie, 1882
Óleo sobre tabla
22 x 29,5 cm
Musée Toulouse-
Lautrec, Albi



HENRI DE
TOULOUSE-
LAUTREC

Étienne Devismes, 1882
Óleo sobre lienzo
60,5 x 49,3 cm
Musée Toulouse-
Lautrec, Albi



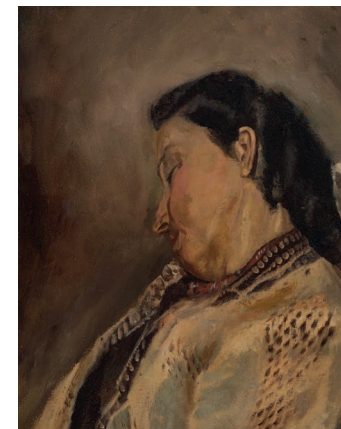
CARLES
CASAGEMAS

El estudio del pintor
c. 1900
Acuarela sobre papel
25 x 35,5 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 14091. Col·lecció
Rafael i Maria Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



FRANCESC
GIMENO

Figura femenina, s.d.
Óleo sobre lienzo
41 x 33 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 02089. Fundació
Margarita Marsà.
(Raül Costal Julià)



PEPITA
TEIXIDOR

Novia con paisaje, s.d.
Óleo sobre lienzo
43,5 x 59 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 14701. Col·lecció
Rafael i Maria Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



LOS OTROS

El peso de lo
imaginario social



Hacía menos de cinco años que Erik Satie se había sentado en el armonio polvoriento que Santiago Rusiñol y Ramon Casas tenían en el taller compartido del Moulin de la Galette para interpretar, ante el desconcierto de sus nuevos amigos catalanes, una de sus *Sarabandes* o quizá una *Gymnopédie*. Toulouse-Lautrec, tan joven como ellos pero mucho más frágil a raíz de la fractura de los dos fémurs que había puesto en evidencia la enfermedad degenerativa que padecía, hacía reposo, como cada temporada, en el *château* Malromé de su madre, Adèle Zoë Tapié de Céleyran, a pocos kilómetros del no menos suntuoso *château* de Respide, el recuerdo campestre de su tía, Cécile Bourlet de Saint-Aubin, viuda del que había sido prefecto de la Gironde, Ernest Pascal. En una de las visitas de *madame* Pascal a Malromé, en 1895, Toulouse-Lautrec la pintó, toda sobria, casi fúnebre, mientras tocaba al piano ante una partitura imaginamos que bastante más convencional que las que componía Satie. El prestigio que la posteridad ha concedido a las excitantes conquistas de los modernos ha impedido apreciar con qué frecuencia confraternizaban, por vínculos de sangre, necesidad o ambición, con la sociedad burguesa y biempensante que venían a combatir. Ya sabemos cómo Rusiñol, Casas o Nonell sostenían su bohemia gracias a los tejidos y los fideos de los respectivos negocios familiares. Toulouse-Lautrec tenía esta vida en los castillos, entre mujeres devotas y hombres con casaca, que alternaba sin muchos tropiezos, aunque siempre sometido al escrutinio vigilante de la madre, con el ambiente cargado de los cabarets, el circo y los burdeles de Montmartre.

Los retratos de damas respetables y de dandis con sombrero de copa forman parte de la iconografía de la modernidad de final de siglo porque el auge de la burguesía también jugaba un papel decisivo, ya fuera como mecenas, clientes, coleccionistas, diletantes y también amigos. En gran medida, su aparición en la obra de los artistas que suponíamos más reticentes a perpetuar la tradición no hace sino confirmar

el estatus de poder que, bien mirado, aún los conferían. El retrato de Miquel Collell pintado por Teresa Puxan en 1892, con la frontalidad enrarecida que se estilaba en el siglo XIX, no tiene nada que ver con lo que a los treinta años dibujará Juan Gris de uno de los bailarines de Serge Diaghilev, con la raya bien marcada y mudado con americana y corbata, pero de una manera imprevista ambos hombres, a medio siglo de distancia, comparten la misma conmovedora formalidad. El costumbrismo catalán del ochocientos había contribuido a instilar, mucho antes de que lo hiciera la vanguardia, unas gotas de sarcasmo a la sociedad de su tiempo que podían derivar en escenas satíricas y hasta en una crítica soterrada a la moral y las costumbres de las clases adineradas. Es lo que se intuye en muchos de los dibujos que Marià Foix publicó en *L'Esquella de la Torratxa* con el título genérico de 'La nostra gent', en el que más que bendecir instituciones intocables como la familia, parece escarnecerlas y, por tanto, cuestionarlas, con imágenes de adulterio, embriaguez y malos tratos. Bohemia y burguesía no solo convivían, sino que a menudo confraternizaban. El espíritu moderno, en todo caso, contribuyó a investir de nobleza a gente anónima o marginal, pero si los artistas parisinos se decantaron sobre todo por las cabareteras y las modelos, los catalanes introdujeron una especificidad propia: la verdulera y la gitana, como Nonell, como Pichot. En el fondo, la vanguardia no es sino una evolución exacerbada del costumbrismo.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Madame Pascal au piano,
1895

Óleo sobre cartón

87,2 x 70 cm.

Musée Toulouse-Lautrec,
Albi



JUAN GRIS

*Retrato de un bailarín de
los ballets de Diaghilev,*
1921

Lápiz y carbón sobre
papel

37 x 29 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 13758. Col·lecció
Rafael i Maria Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)

**MARIA
FOIX**

Señora, 1900
Lápiz carbón sobre papel
28,3 x 18,5 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 00426. Fundació
Margarita Marsà.
(Raül Costal Julià)



**JOSEP
DALMAU**

Muchacha, c. 1902
Lápiz sobre papel
16,8 x 11 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 13650. Col·lecció
Rafael i Maria Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



**ISIDRE
NONELL**

Gitana, s.d.
Sanguina sobre papel
32,2 x 21,2 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 13846. Col·lecció
Rafael i Maria Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



EL OCIO

Los espectáculos de
la modernidad



Las formas de entretenimiento surgidas en Montmartre a finales del siglo XIX, desde las canciones de manubrio hasta los teatros de sombras o las acrobacias circenses, fueron uno de los sustratos más fructíferos sobre el que los artistas del cambio de siglo fundaron el imaginario de los nuevos tiempos. Toulouse-Lautrec llegó a estar tan unido a este mundo de luciérnagas, maquillajes llamativos, faldas al vuelo y luces de gas, que podríamos llegar a preguntarnos si no fue él, quien trazó las líneas maestras, y luego la realidad le replicó los croquis. El hecho es que ningún otro artista contemporáneo fue tan fiel a los espectáculos de moda, desde los que se ofrecían en el Ambassadeurs o Le Mirliton del *chansonnier* Aristide Bruant hasta el Moulin Rouge fundado por el puertorriqueño Josep Oller, donde Toulouse-Lautrec, por cierto, tenía siempre mesa reservada. El dibujo de Polaire, de 1895 y publicado en la portada del semanario humorístico *Le Rire* ese mismo año, antes de que todo el mundo la conociera por haber encarnado a Claudine de su amiga y escritora Colette en el cine, no tiene la fama que dieron a Toulouse-Lautrec las obras dedicadas a exaltar a los dioses y la amistad de otros artistas de la noche, como Jane Avril, Yvette Guilbert o La Goule, ni los shows con los que expresaba el afecto que sentía por las payasadas de Footit y Chocolat. Y así y todo, con unos pocos trazos en blanco y negro, golpea la personalidad de esta cantante nacida en el Alger como Emilie-Marie Bouchaud que acentuaba sus orígenes con un maquillaje de ojos egipcio, como el que le perfila con absoluta deliberación Toulouse-Lautrec, y que se distinguía, además de una cintura acortada hasta el ahogo, por sus interpretaciones histriónicas, que el pintor concentra en la tensión de los brazos, rematados en unas manos en forma de zarpas.

Algunos de los artistas catalanes que se establecieron en París a principios del siglo XX fueron a tiempo de vivir las escurriduras de aquel submundo *montmartrois* que empezaba a ser absorbido por el pintoresquismo turístico que había sustituido la citación culta del Grand Tour por la excitación

de los espectáculos prohibidos que promovían las nuevas concentraciones urbanas. El galerista y marchante Josep Dalmau, cuando todavía aspiraba a hacerse un nombre como artista, fue uno de ellos, con sus apuntes de mujeres embarratadas contorsionándose como lo hacía Polaire en el escenario. El escultor Enric Casanovas fue otro, aunque ya observaba a las mujeres de los cafés más bajo el efecto de la época azul de su amigo Picasso que con la vitalidad de Toulouse-Lautrec. Faltaba poco para que Picasso mismo y sus epígonos se miraran el mundo del espectáculo con los ojos de un geómetra, como hará Rafael Barradas con su boceto romboidal de un arlequín que, por otra parte, demuestra cómo los figurines y los telones escenográficos para el teatro tomaron el relevo de la apoteosis del cartelismo como una de las principales vías de introducción de la modernidad. Todavía tenía que pasar un poco más de tiempo para que otros, como Xavier Nogués, pusieran una nota de humor sutil con su dibujo de tres músicos intentando conmovier con su serenata una venus absorta en su propia belleza, como si aún fuera posible despertar de su sueño un mundo que se extinguía.

**HENRI DE
TOULOUSE-
LAUTREC**

Mademoiselle Polaire,
1895
Óleo sobre cartón
66,8 x 52 cm
Musée Toulouse-
Lautrec, Albi



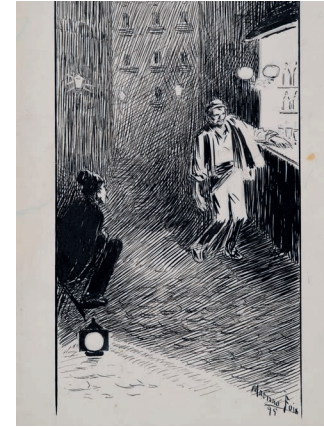
**ENRIC
CASANOVAS**

Mujer sentada (París),
c. 1904
Acuarela y lápiz sobre
papel
23 x 12 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 13607. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



**MARIÀ
FOIX**

Escena nocturna, 1895
Tinta china sobre papel
19,5 x 12,2 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 00436. Fundació
Margarita Marsà. (Raül
Costal Julià)



**RAFAEL
BARRADAS**

Arlequín, 1920
Tinta sépia y pastel sobre
papel
26 x 18 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 13588. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



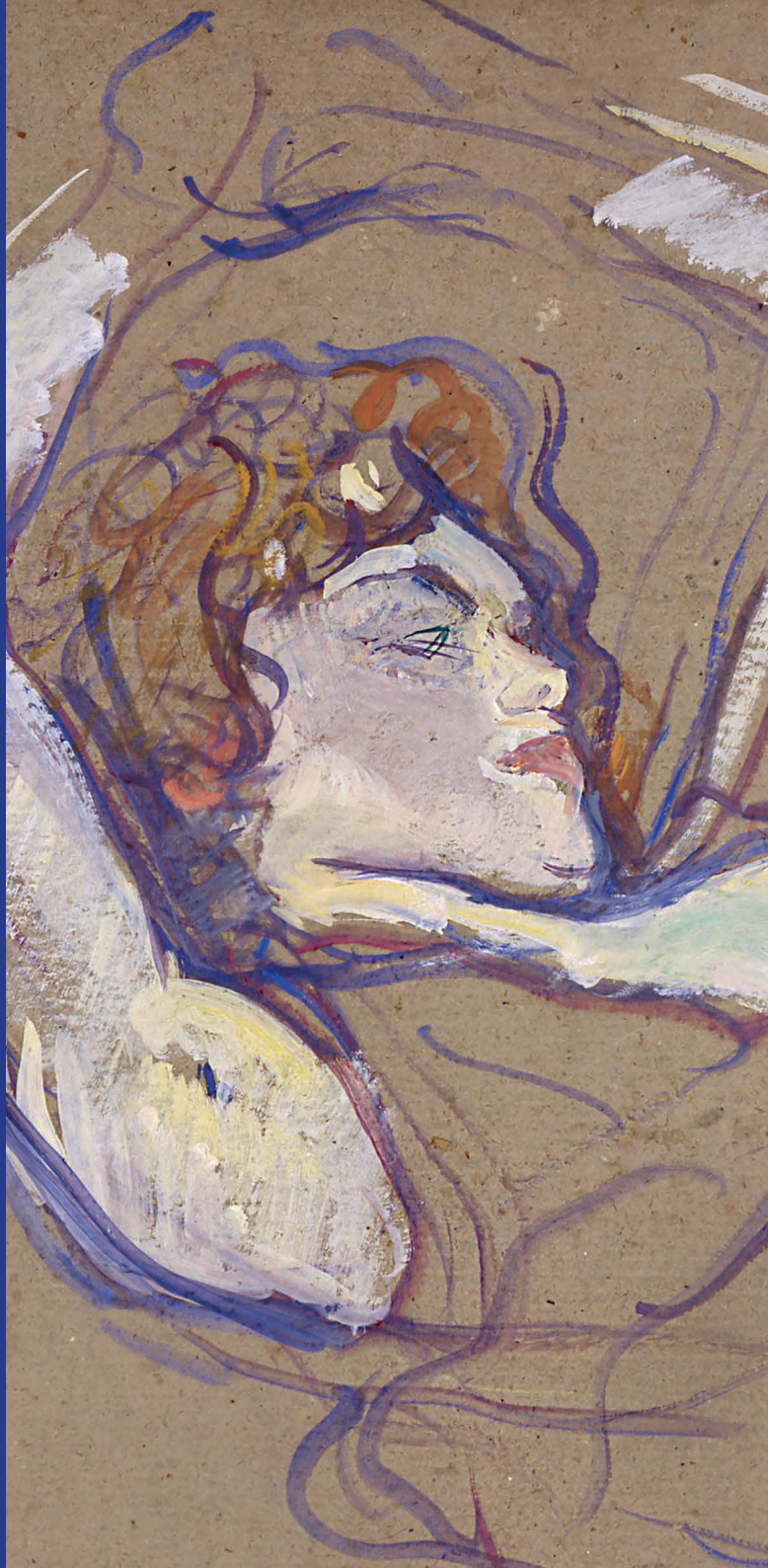
**XAVIER
NOGUÉS**

*Concierto. Tres músicos y
Venus,* 1934
Grabado
39 x 44 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 14492. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



EL CUERPO

La feminidad como campo de investigación visual



La frecuentación de las modelos, las artistas de variedades y las prostitutas favorece una proximidad nunca vista a los cuerpos femeninos, en su expresión más desinhibida, espontánea y no siempre favorecedora. El canon de belleza se transforma ahora para incorporar la somnolencia, la enfermedad, la soledad y el tedio. Es el caso de las bailarinas de Edgar Degas, uno de los grandes referentes de Toulouse-Lautrec, o de las innumerables mujeres lavándose en la chata del propio Degas o de Pierre Bonnard, pero también del acercamiento casi fraterno al mundo de los varones y, por tanto, a un erotismo involuntario, sin concupiscencia ni velos mitológicos. Aunque las primeras *maisons closes* entraron en la obra de Toulouse-Lautrec en 1886, hasta la década de los noventa no constituyeron un repertorio con entidad propia, que culminaría con la edición del álbum *Elles*, de 1896. Es el momento en que dibuja a esta mujer acostada, entregada a la lasitud del cuerpo cuando aparentemente ya no quedan testigos en la habitación ni clientes a los que complacer. El equívoco de estas escenas de alcoba, que se suelen interpretar —con una idealización ausente en la obra de Toulouse-Lautrec— como una muestra de la complicidad entre el artista y las prostitutas, tan asustadas a su presencia inofensiva, que le daban acceso a sus espacios privados como si de hecho continuaran estando solas, oculta el deseo que también despertaban en este hombre, a pesar de su constitución desgarrada. Al fin y al cabo, además del alcoholismo, el artista sucumbiría a los efectos devastadores de la sífilis; es decir, a unas relaciones carnales no idílicas.

En todo caso, Toulouse-Lautrec no las rebajó nunca, estas mujeres, a servir de mera ilustración de una moral sobre los peligros del sexo ni el libertinaje; para él, dentro de la tela o el papel, eran un campo de investigación puramente formal sobre el peso de la carne, sobre la luz

que proyecta, sobre el color con el que cobra vida. Sus estudios tendrán una enorme influencia en el arte de principios del siglo XX, que hizo del cuerpo de la mujer el pilar sobre el que debían gravitar las grandes conquistas plásticas de la modernidad. El desnudo femenino, que de hecho acabará estandarizado como título genérico de centenares de obras que no aportaban más novedad que la posición de la modelo ajada, derecha o agachada, se convertirá en el campo predilecto de las búsquedas de artistas como Joaquim Sunyer o Ricard Guinó, pero también de Marià Pi de la Serra, que a finales de los años treinta, en el que el cuplé pícaro y el vodevil graso se imponen a la gestualidad de cine mudo de la *belle époque*, revisitará los bordillos en un tono ya muy diferente al de Toulouse-Lautrec, casi como un inquietante despiste surrealista. No será necesaria ni la desnudez para hacer evidente la preponderancia de la feminidad en la regeneración de los motivos visuales, como Barradas, que en los años veinte retomará la indumentaria de la bretona, con la cofia y el delantal, que había inspirado casi un género autónomo en el tumulto de siglo entre los artistas que buscaban paisajes alternativos, como los que habían encontrado los impresionistas en Barbizon y, más adelante, los cubistas y fauvistas en Ceret y Cotlliure. El modernismo, como el del primer Picasso e Isidre Nonell, todavía identificaba una cierta feminidad con la verdulera heredada del filón costumbrista, y el novecentismo más pudoroso se seguirá sirviendo para potenciar, junto a la desnudez disfrazada de símbolo o de divinidad, el de la perfecta niña aplicada. Solo algunos artistas díscolos, como Guinó, harían explícita la turbación que una tal fijación en el cuerpo comporta en determinados contextos de represión moral con una obra como *Fellatio*, en la que una monja se entrega, religiosamente, a complacer a su señor obispo.



HENRI DE
TOULOUSE -
LAUTREC

*Femme couchée les bras
levés*, 1894

Óleo sobre cartón

62,3 x 63 cm

Musée Toulouse-
Lautrec, Albi



ISIDRE
NONELL

Figura femenina, 1909

Lápiz carbón sobre papel

23,4 x 18 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 00465. Fundació
Margarita Marsà.
(Raül Costal Julià)

**RAFAEL
BARRADAS**

*Tres pescadoras del sur
de Francia, c. 1925-1926*

Lápiz negro y colores
sobre papel

20,7 x 26,8 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 13592. Col·lecció
Rafael i Maria Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



**MARIÀ
PIDELASERRA**

*Escena de burdel,
c. 1938*

Tinta y acuarela sobre
papel

24,5 x 32,5 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 13849. Col·lecció
Rafael i Maria Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



**JOAQUIM
SUNYER**

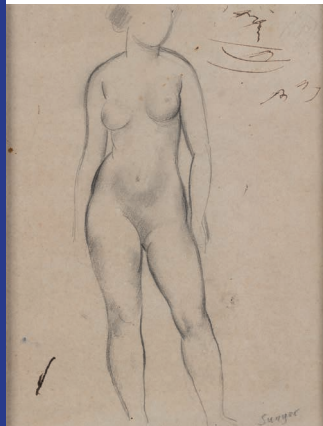
Desnudo femenino, s.d.

Lápiz sobre papel

22,5 x 16 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 14694. Col·lecció
Rafael i Maria Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)

© Joaquín Sunyer,
VEGAP, Girona, 2025



Agradecimientos:

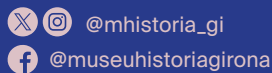
*Musée Toulouse-
Lautrec d'Albi,
Ajuntament d'Albi,
Amandine Connilliere,
Carine Roumiguieres,
Berangère Tachenne,
Fanny Girard,
Ajuntament de Girona,
Carme Sais Gruart,
Biel Montserrat, Ma.
Àngels Porxas, Centre
de Normalització
Lingüística de Girona.*



MUSEU D'HISTÒRIA
DE GIRONA

Carrer de la Força, 27
17004 Girona

Tel. 972 222 229
museuhistoria@ajgirona.cat
www.girona.cat/museuhistoria



De martes a sábado de 10.30 h a 17.30 h

Domingos y festivos de 10.30 h a 13.30 h

Cerrado los lunes no festivos y los días 24
y 31 de diciembre y 1 y 6 de enero.

Domingo y festivos de 10.30 a 13.30 h

DL Gi 1650-2025



MUSEU D'HISTÒRIA
DE GIRONA

