

Antonio R. Romera

Elementos trentinos de Georges de La Tour

S U M A R I O

El Barroco lejos de ser el arte de la Contrarreforma —como afirma Weisbach— desvirtúa lo preconizado por los legisladores del Concilio de Trento. Hay en el Barroco dos corrientes estilísticas que podríanse designar como barroquismo trascendente y barroquismo inmanente. Rubens sería de los primeros. Zurbarán, Vermeer, Georges de La Tour, de los segundos.

Sin embargo, es este último el que de una manera más perfecta da forma en sus obras a lo que José Camón Aznar designa como “estilo trentino”, aludiendo en su caso a las características morfológicas del monasterio escurialense.

TRENTO Y EL BARROCO. Werner Weisbach, en su libro sobre el arte de la Contrarreforma¹, dice que Rubens nos presenta un aspecto primordial de su estilo en aquellos elementos que tienen en lo heroico y en el movimiento desenfrenado un valor universal. La contención del Renacimiento se convierte en exageración. En *La Virgen adorada por varios santos* (Museo de Grenoble), ve que “la traza corporal es vigorosa, grave y un tanto pesada: una plenitud madura de vida exuberante late en sus miembros”.

Para Weisbach viene a ser el pintor de Amberes —junto a las creaciones españolas— la encarnación más pura y honda del problematismo nacido en la crisis espiritual de la Contrarreforma.

Todo es riqueza en Rubens. Un viento huracanado conmueve y estremece las fibras recónditas de sus personajes. Las sedas irisan la luz; los mármoles se retuercen dóciles a la pasión figurativa al lado de una utilería teatral de paños coloridos, de frutos exóticos, de animales raros... Un hinchamiento formal descoyunta y disloca la composición. El horizonte se quiebra y el espacio visual participa de un equilibrio inestable. Piénsese por ejemplo de qué modo en la *Kermesse* las líneas de esa tectónica, desarticulada en apariencia, se enlazan ilimitando los planos espaciales en el torbellino de las danzas. Una alegría pomposa, obtenida por medios puramente plásticos, invade las telas del flamenco.

Ahora bien, basta citar uno de los acuerdos del Concilio de Trento para comprender la contradicción en que incurre Weisbach al hacer del arte fastuoso y retórico de Rubens un representante de la hermenéutica tridentina. En la sesión de aquel concilio se ordena la “prohibición de colocar en las iglesias imágenes inspiradas en falsos dogmas o que den ocasión a los rudos de peligrosos errores, el representarlas y adornarlas con *hermosura provocadora*² e incluso, de no tener la aprobación del Obispo, el que sea la imagen desusada o nueva”. Se prohíbe igualmente

¹ Werner Weisbach. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942.

² El subrayado es nuestro.

los "adornos excesivos de tal compostura, que responden más a liviandad mundana que a motivos piadosos".

Y no se alegue —como lo ha hecho algún crítico— que esa contradicción se produce en lo más externo de los factores artísticos. ¿Cómo olvidar la coherencia perfecta señalada entre forma y contenido en dos pintores tan barrocos como Rubens y Murillo? En todo caso si hay ruptura de esa coherencia ella está en la subordinación de los valores numinosos y trascendentales a los puramente estético-formales.

Es evidente que los legisladores de Trento trataron de encauzar la creación artística por una vía de austeridad que, si es incompatible con el idealismo pagano de la belleza renacentista, no lo es menos con el "pathos" heroico y con las efusiones orquestales y aparatosas de los barrocos.

El tópico ha hecho fortuna. Y así François-Georges Pariset, en su monumental tesis doctoral sobre Georges La Tour³, dice: "Le clair-obscur ainsi entendu pourrait constituer une des catégories de l'art de la Contre-Reforme au même titre que l'héroïque, l'extatique ou l'érotique". A nuestro modo de ver la coincidencia es sólo temporal, de coetaneidad, pues la pintura de los artistas más caracterizadamente barrocos está en contradicción con las normas señaladas en el Concilio del Trento.

José Camón Aznar, cuyas meditaciones sobre este problema han producido páginas de mucha sagacidad, escribe en *Cuadernos Hispanoamericanos*: "El Escorial es el monumento más representativo del estilo trentino. Es este edificio el que concreta los ideales arquitectónicos en su más extremosa limpidez de cálculos, en su más ascética realización, con todos los elementos que allí aparecen ajustados a medidas". Pero el mismo Camón Aznar, al considerar al Greco como una extremada consecuencia del arte trentino sigue por el camino fácil del tópico. Ni el dinamismo del cretense, ni su manierismo, ni el vuelo locuaz de las llamas crepitantes de sus telas, ni su frenética inestabilidad, pueden conciliarse con aquel ascetismo escurialense.

¿Existe en el período seiscentista una expresión pictórica que responda a esas formas trentinas?

Nos interesa antes de responder a esa pregunta, precisar que en el campo de las artes del diseño cuentan sobre todo los problemas formales. Y que incluso cuando los legisladores del famoso concilio lanzan las normas reguladoras del arte religioso, piensan en la obra como la obje-

³ François-Georges Pariset. *Georges de La Tour*. París, 1948.



GEORGES DE LA TOUR.—SAN SEBASTIÁN (Fragmento)

tivación plástica de un hondo sentimiento espiritual. La expresión mística es perceptible a través de un repertorio de elementos figurativos.

Así, pues, todo aquello en que las imágenes reflejan suntuosidad, exaltación, riqueza y sensualismo, aun cuando la expresión anímica traiga a la superficie estados extremados de arrobamiento interno, falsea el espíritu de Trento.

Cabe anotar, empero, la existencia de una corriente manierista en el período barroco que trata de entroncar las formas exaltadamente morfológicas con una actitud religiosa. Esta corriente se genera en los dominios jesuitas. Tratadistas como el Padre Hormedo y el Cardenal Roberto Bellarmino defienden, mediante la fórmula de "atraer deleitando", la compatibilidad de la fe con los alardes de suntuosidad y de halago de los sentidos.

Aquellos pintores que hemos citado —Greco, Rubens, Murillo— y otros más, como el Dominichino, Pietro da Cortona, Guercino, Furini, en su sensualísima Magdalena del Museo de Viena, y Franceschini, están, pues, dentro de un estilo que bien podríamos llamar "jesuita". ¿No parecen definidos estos pintores por las palabras del Padre Hornedo: "...se presienten ya rebrillar los mármoles multicolores, el lapizlázuli, los jaspes y pórfidos, los bronces y estucos dorados, enmarcando las bóvedas que se dilatan en esplendorosas rompientes de gloria, toda esa exultante y fastuosa ornamentación...?"

Nos hallamos en definitiva frente a diversas corrientes que conviene delimitar. De un lado la norma trentina tan claramente expresada por José Camón Aznar a través de las palabras inspiradas por la sequedad escurialense. De otro lado el barroco como estilo general, dividido a su vez en una pluralidad de irradiaciones que tienen como peculiar rasgo definidor la proliferación morfológica.

De donde deducimos que si el Barroco es hinchamiento, exaltada y patética deformación de los elementos plásticos, sensualidad, "formas que vuelan" y efusiones aparatosas de la elocuencia pictórica; si el Barroco, en lo figurativo y sobre todo en la corriente jesuita, es eso, en ningún caso podrá ser el arte de la Contrarreforma.

Y no caben objeciones de naturaleza extraplástica. Los legisladores de Trento sabían que la obra de arte exige, para ser artísticamente válida, coherencia a cabalidad entre la forma y el contenido. Para que el mensaje de naturaleza espiritual, para que el hondo sentimiento místico aflore de lo interior y se fije en el repertorio de formas que lo objetivan, es indispensable una estrecha unidad de los dos factores que integran la

obra. ¿Qué impresión de austeridad, de ascético renunciamiento pueden dar las imágenes que exaltan toda pompa y vanidad? Caso extremo de tal desviación es el proporcionado por Furini, quien durante mucho tiempo halagó las pasiones y la sensualidad de los florentinos con unos cuadros que paganizaban los temas religiosos, y en muchos casos, como en la Magdalena del Museo de Viena, caía en el erotismo más desenfrenado. ¿Qué impresión numinosa puede haber en ese desnudo aunque los ojos señalen el arrobo y la enajenación?

Sólo quisiéramos detenernos un poco en un punto olvidado hasta ahora. Nos referimos a la sensación de temporalidad fugaz, inestable, que dan las obras de ese barroco a que venimos aludiendo. Precisamente por su dinamismo extremo, por la vibración de las superficies que parecen volar y escaparse, sentimos más la huída del tiempo. Los pintores barrocos utilizan elementos temporales, fungibles, que pasan y discurren fugazmente del ayer al mañana. Estas carnes, estos brocados, estos frutos, nos hablan el lenguaje de su caducidad.

En cambio, las formas sustantivas, ascéticas, apoyadas rectamente en la tierra, que eluden cualquier complacencia superficial y que reducen lo formal a lo interno y permanente, son de suyo intemporales. Por ello mismo, aquellos pintores tienen un motivo más de alejamiento de la religiosidad tridentina que quiere dar en la imagen la idea de eternidad.

EL CASO GEORGES DE LA TOUR. ¿No existe en el Barroco una corriente de austeridad acorde con lo señalado en el Concilio? ¿Existe —repetimos la pregunta de páginas atrás— en el período seiscentista una expresión pictórica que responda a las formas trentinas?

Se da, sin duda, en ese siglo, un grupo de pintores cuyas obras responden a un esquema común que podríamos designar desde el punto de vista formal como *barroquismo inmanente*. Es decir, como la escrutación de una fortísima expresión religiosa que no abandona en ningún momento el marco restringido de la obra, que ahí nace, vive y muere. Lo que crea —claro es— una tensión interior, una fuerza apretada que pugna por abandonar la cárcel del cuadro.

Ese grupo de pintores está un poco desparramado por todo el ámbito occidental: en España, en Italia, en Francia. No forman un grupo homogéneo, ni mantienen contactos de escuela. Pero a través del espacio —a veces sin conocimiento mutuo alguno— se hacen señas espirituales y persiguen todos un mismo ideal.

Su barroquismo es integral. Reducen las formas a su esencia, pero extreman la violencia del claroscuro —como los *tenebrosi*— para que el



RUBENS.—LA VIRGEN ADORADA POR LOS SANTOS (Detalle)

conjunto de la composición tenga un aire de misterioso e intenso clima interior. En la fuerte adumbración del fondo resaltan vigorosamente las manchas luminosas y la vista recorre un territorio plástico cargado de apresto, concretizado.

Zurbarán, Ribera, Caravaggio, Georges de La Tour, Tournier, representan esa tendencia. En sus obras se advierte —a pesar del aparente sosiego— una actitud problemática. En pintores como Rubens, como Murillo, como Van Dyck, no se da ese clima mudo de crisis. Son extremados, desbordantes. Dicen lo que quieren sin reservas mentales, sin disimulo. Por contra, en los barrocos inmanentes se da la colisión, la beligerancia interior. La obra vive en guerra con ella misma y sin embargo en perfecto equilibrio de dos fuerzas antagónicas y contradictorias. Los barrocos del estilo jesuita, por el contrario, caen en una a modo de indecorosa exhibición de volúmenes y formas que se hinchan hasta la desmesura hiperbólica.

Hemos dicho que el barroquismo proveniente de los preceptos trentinos vive en actitud problemática. Conviene no olvidar que las normas estético-religiosas ponían a los artistas frente a una realidad espiritual, frente a un problema de interpretación, y que el reflejo de esos preceptos dramatizaban, no sólo el contenido de la obra, sino también los propios elementos formales. Ello se ve en la acusada diferenciación luminosa.

Cuando Caravaggio pinta la *Madonna di Loreto* (Roma. San Agustino) no ha necesitado, para dar a su obra una vigorosa sensación de *pathos* religioso, de acento numinoso, más que exagerar el claroscuro e imprimir a la figura de la Virgen un leve, un levísimo movimiento, haciendo que la graciosa cabeza caiga con suavidad sobre el hombro.

Es curioso observar de qué modo los *barrocos inmanentes* parecen acentuar aquella impresión de vaguedad espiritual y problemática con una circunstancia que les es común. Zurbarán, Ribera, Caravaggio, Georges de La Tour y Tournier son todos ellos pintores fronterizos en el rigor del término. Zurbarán ve la luz primera en la línea de contacto hispano-portugués. Ribera nace, fronterizamente también, en la España tangencial y vive en esa línea extrema que es el Nápoles del duque de Osuna. Caravaggio nace al pie de los Alpes, junto a la frontera intrincada de Suiza. La Tour y Tournier, en territorios aledaños de otros países. Sus espíritus oscilan así en la confluencia de diversas atracciones. Todos ellos responden a una corriente de esclarecimientos y de dudas, fomentada probablemente por influencias del determinismo psico-físico respirado en sus respectivos ambientes fronterizos.

La general tendencia del arte español hacia las formas barrocas ¿no tendrá su origen en el hecho evidente de ser España un país aledaño a Europa, tangente y vecino a otros territorios europeos?

Georges de La Tour es un pintor "reciente". Es decir, que ha sido descubierto por la crítica contemporánea tras un espacio de olvido. Es lorenés, como Claude, y no pertenece a la Francia oficial, a la Francia de ese período designado pomposamente como *Le Grand Siècle*, que va de la pintura barroca a la pintura clásica. Es la más alta expresión del genio provincial surgido allá en la vertiente fronteriza en que se agavillan apasionadamente distintas y, a menudo, contradictorias corrientes: el barroco, el espíritu italianizante y junto a ellos resabios del manierismo neo-gótico de Flandes.

Nadie más preparado que La Tour para transfundir en su pintura la norma tridentina.

Casi todo está por estudiar en la obra singular de este pintor. Incluso es indispensable deshacer el tópico sobre su supuesto realismo⁴ y sobre su caravagismo. Sobre este último punto cabe decir que conoció las obras de Caravaggio. Es posible que en cierto modo afectaran en algo su concepto estético-formal, especialmente en el tratamiento de la luz. Pero en lo esencial la diferencia entre ambos artistas es considerable. Tienen semejanzas derivadas de un mismo anhelo espiritual. Caravaggio es, empero, un naturalista acérrimo: Georges de La Tour está en la filiación de los luministas italo-holandeses. Es decir, que si Caravaggio va hacia la expresión La Tour busca el estilo y por el estilo la más alta expresión del sentimiento religioso.

Al decir que *San Sebastián llorado por las mujeres* se mueve dentro de una atmósfera provincial y que conserva, como si hubiera solidificado el tiempo, lejanos influjos del manierismo neo-gótico, queremos subrayar con ello la posible semejanza, la oculta identidad existente entre gótico y barroco.

Los pintores seiscentistas emplean formas barrocas para dar eclosión a un sentimiento barroco. Es decir, materia elocuente, de fecunda morfología y, paradójicamente, un contenido sutil transpasado de místicos anhelos. Se produce así una ruptura de la coherencia exigida por la obra de arte. Por eso cuando Camón Aznar da el estilo trentino como "la esencialización de las teorías renacentistas en aplicación inexorable", a pesar de la aparente contradicción, está preconizando la coherencia entre contenido formal y contenido espiritual.

⁴ Nosotros lo hemos intentado en el capítulo "Realidad y Arte" de nuestro libro *Razón y poesía de la Pintura*, págs. 58 y sig.

Una obra será tanto más eficaz en su finalidad espiritual y artística cuanto con mayor homogeneidad se exprese. Quiero decir cuanto más íntimo sea el nexo entre todos los elementos constitutivos de la obra. La grandeza de la colosal fábrica escorialense proviene del hecho de su total cohesión.

El Escorial no sólo responde en su traza al espíritu trentino sino que el propio paisaje sobre el cual destaca inmensa la cárdena piedra sepulcral levantada por Felipe II, lanza sobre él luces sosegadas de austeridad, severos crepúsculos en los cuales los chopos castellanos parecen cruces enhiestas hacia el cielo. “La primavera —ha escrito Ortega y Gasset— pasa por aquí rauda, instantánea y excesiva, como una imagen erótica por el alma acerada de un cenobiarca”⁵.

Viendo el Escorial comprendemos que lo que en él hay de cubismo *avant-la-lettre* es justamente lo que lo aproxima a la severidad y rigor preconizados por los legisladores de Trento. ¿No es significativo que Juan de Herrera, arquitecto del Monasterio, escribiera un “Tratado del Cubo” y allí expresara que “la figura cúbica tiene plenitud de todas las dimensiones que son en naturaleza con igualdad?” “En todas las cosas está la figura cúbica; en lo natural como natural, en lo moral como moral...” añade luego.

Pensemos que siglos más tarde el pintor provenzal Paul Cézanne, restaurador de la austeridad y estructura sustantiva de las artes figurativas quiere ver la naturaleza a través del cono, el cilindro y la esfera. Y que Eugenio d’Ors llama al cubismo la cuaresma de la pintura venida tras el carnaval del impresionismo. ¿No es este último movimiento la postrera eclosión del Barroco?

Insistimos en este punto por estimar que lejos de ser Georges de La Tour un “peintre de la réalité” como lo llama Raymond Lecuyer, y representar en lo espiritual el regreso a la purificación y rigor, supone en el aspecto morfológico una anticipación lejana del cubismo.

Tomemos el caso paradigmático de su *Madeleine à la veilleuse*, de la ant. col. Terff. La Tour representa a la pecadora sentada, recortada sobre un fondo oscuro, la cabeza inclinada, con un fuerte contraste tenebrista, la mano sobre una calavera, meditabunda, con la luz violenta, punzante, de una vela. Todo desnudo, escueto, con sequedad cruel, con rigor franciscano. *La Madeleine* de la colección Fabius supone un avance en los valores espirituales y simbólicos. La mujer está igualmente de perfil. El cráneo, recortado tras la penumbra, tapa el cabo de vela, reflejado todo

⁵ José Ortega y Gasset. O. C. T. I., Madrid, 1946.

ello en el espejo. "Ainsi veut-elle en quelque sorte —escribe Paul Jamot— toucher du doigt la réalité funèbre, mais son regard meditatif est fixé sur l'image, sur le reflet, plus mystérieux que la réalité, qui lui présente le miroir"⁶.

Espíritu fraterno de los grandes místicos de su siglo, las obras del pintor lorenés fueron atribuidas entre otros a Zurbarán, a Vermeer, a Caravaggio y al Velázquez de la época sevillana. Según Pariset⁷. La Tour construye en total objetividad sus figuras en el éxtasis, en la meditación y en el arrobo. Aquella corriente gótico-flamenca a que hemos aludido ha sido acentuada además, favorecida por ciertas briznas del misticismo franciscano de humildad que trata de ir a Dios por el camino más corto, expresándose con sencillez morfológica y con una tensión espiritual encerrada rigurosamente en el justo, en el preciso, en el apretado contorno de los elementos representativos.

Por eso Georges de La Tour elude toda alusión externa a la santidad. Suprime las aureolas, las alas de los ángeles y toma sus personajes de la realidad mostrenca. Son gentes del pueblo expresadas con una impasibilidad, con un estatismo que se aproxima por su esencialidad permanente a lo eterno y durable. "En fait —escribe Pariset— il atteint les zones subliminales, les forces du subconscient ou l'inconscient. L'obsession du feu, la hantise du rouge, le calme hiératique, la pureté qui dépasse toute mesure, les visages secrets, les profils pâles qui émergent de la nuit, voilà des données qui font réfléchir..."⁸.

La alta expresión de religiosidad más íntima y lancinante está, no sólo en la serie de las *Madeleines*, sino en la totalidad de las pocas obras "nocturnas" que se conocen del maestro. Está en el patetismo agonizante funeral, del *Extase de St. François* (museo de Le Mans). De nuevo aquí vemos esa luz fría proyectándose sobre la burda estameña del Santo, recortando los relieves expresivos del rostro ensimismado, en la ascética economía formal. Está en *Le Nouveau-né* del museo de Rennes y en la *Adoration des bergers*, del museo del Louvre, tan escuetos en su estructura morfológica esencial. Está en el *Renielement de St. Pierre*, del museo de Nantes, de formas tan sumarias y purificadas en lo fungible y caedizo que Georges de La Tour se anticipa a las formas cubistas.

La culminación del estilo trentino se alcanza con el *Saint Sebastien à la torche*, del museo Kaiser Friedrich de Berlín, que es una de las más bellas obras maestras producidas por la pintura de Occidente. Nada ha

⁶ Paul Jamot. *Introduction à l'Histoire de la Peinture*. París, 1947.

⁷ Ob. cit.

⁸ Ob. cit.

sido sacrificado al sentimentalismo popular ni a ese concepto pagano-religioso que ve en el mártir al "Apolo de la cristiandad". Una sosegada y mística serenidad se desprende de la tela y, sin embargo, de ella mana a la vez una honda emoción callada, secreta. La composición sigue la línea diagonal que va del rostro del santo a la mujer que llora, y recuerda por muchos conceptos la *Deposizione* del Caravaggio, especialmente en lo que se refiere a la distribución de las figuras y al sistema formal.

La luz de la antorcha, de un blanco amarillento, hace resaltar con violencia las formas. Lejos de entregarse al naturalismo inmediato y caravagesco el pintor francés recorta los volúmenes según un procedimiento casi matemático en el que se busca la estilización abstracta y por medio de ella aquella impresión de permanencia temporal, de sustantividad profunda y eterna.

El modelado sigue una fórmula de grandes planos que se incurvan en formas geométricas puras con predominio del arabesco y de las líneas sinuosas, como en "tempo maestoso", temperadas, que no responden al modelado interior; más bien aspiran a encerrar en ellas la jerarquía de valores y a densificar los volúmenes dándoles no sólo su especial morfología, sino su peso específico.

Pedía el Concilio de Trento "un arte severo, sobrio hasta la desnudez, de limpia traza y duros contrastes"⁹. Pues bien, ¿quién realiza este arte tan a cabalidad con esos preceptos estéticos si no es Georges de La Tour? Rubens —lo hemos visto— cae en lo aparatoso, sensual y esplendente. El Velázquez de la primera época roza apenas la religiosidad. Carece el joven pintor de Sevilla —y habrá de carecer siempre— de fuerzas íntimas que lo lleven hacia el arrebató místico. Caravaggio, si bien es cierto que tiene en sus obras duros contrastes y sobriedad hasta la desnudez, no es severo, le falta un estricto rigor *jansenista*. Ponemos la palabra con todas las reservas, aun cuando si profundizáramos veríamos la similitud existente entre ciertos movimientos reformistas y la misma Reforma. Zurbarán es el más próximo. Tiene expresadas en sus obras aquellas normas tridentinas, pero le falta —irremisiblemente— el deliquio místico, esa elevada, esa alta sublimación, esa superior álgebra del espíritu que vemos trasparecer en "las noches" de La Tour y que como "La noche oscura" de San Juan de la Cruz,

"La música callada,
la soledad sonora",

penetra en nosotros con la mínima cantidad de materia. Todo sugerido,

⁹ Emilio Orozco Díaz. *Temas del Barroco*. Universidad de Granada, 1947.

tenso y trasladado a símbolos formales que se alejan del naturalismo inmediato para hacerse cosa inventada, limpia, bella, con la invención, limpidez y belleza de lo abstracto.

Aquellos pintores citados vienen en buenas cuentas a verter las formas vivas en formas artísticas. La Tour metamorfosea las formas artísticas en unas formas superiores, supra-artísticas, podríamos decir.

Es único no sólo entre los barrocos trascendentes, sino también entre aquellos otros barrocos desdeñosos del hinchamiento y de la gesticulación patológica. Veamos, por ejemplo, la *Deposizione* de Caravaggio, obra maestra de un monumentalismo conmovedor. Todo en este cuadro tiende a la exteriorización directa y externa del "pathos". Los brazos se levantan, las manos vuelan como palomas iluminadas crudamente.

En las obras de estos pintores todo se expande. Georges de La Tour por el contrario, se recoge, mira hacia su propia interioridad. El movimiento, el dinamismo, el frenesí, se aquietan. Así como en los barrocos las formas vuelan y se escapan del centro de la composición hasta superar idealmente las fronteras del cuadro, en el pintor de Luneville el conjunto está sometido inexorablemente al punto central, marcado a menudo por la mayor intensidad lumínica.

Un estatismo hecho de líneas quietas caracteriza la constante de su estilo. Inmovilidad intemporal. Al referirnos a las corrientes espirituales que se dan en el lugar de su nacimiento y que condicionan su obra anotábamos ciertos resabios del manierismo neo-gótico de Flandes. Pues bien, el repertorio de formas que se dan en las obras "nocturnas" procede en parte de ese influjo. La línea gótica es abstracta y al mismo tiempo vital. De una vitalidad fortísima, pero contenida en el marco estricto de la construcción plástica. Una de las comprobaciones más sorprendidas de lo que de goticismo hay en La Tour, nos la daría el cotejo de la Virgen del museo de los Agustinos de Toulouse, con la figura de la sirvienta que sostiene la antorcha en el San Sebastián. El modelado suave, abstracto, antinatural, antibarroco, es el mismo: el movimiento también. O, mejor, la carencia de movimiento.

Unas palabras de Worringer nos explican que en esa búsqueda de la expresión severa y escultórica, táctil, existe la voluntad de separar lo intemporal: "El carácter de eternidad que posee el material pétreo incita a veces al primitivo a emplear la piedra en sentido plástico, y entonces el hombre se esfuerza por superar la oscuridad que el producto cúbico opone a la percepción uniforme, acentuando por modo sencillo e inequívoco la conexión de los planos, conservando lo más posible la cerrazón

cúbica, merced a escasos efectos de luz y sombras, es decir, empleando un modelado que excluye todos los efectos espaciales inaprensibles y accidentales”¹⁰.

Corresponden estas ideas al arte del hombre primitivo. Sin embargo, es necesario añadir que a medida que la expresión artística es una más fecunda experiencia en Occidente se afirma la búsqueda de los valores espirituales por medio de la exclusión de lo perecedero hasta llegar al gótico, su punto culminante.

Cuando Georges de La Tour, lejos de copiar las formas vivas, metamorfosea las formas artísticas, está sublimando el arrebató místico y objetivándolo a través de la abstracción estilística.

ANTONIO ROMERA

¹⁰ Guillermo Worringer. *La esencia del estilo gótico*. Madrid, 1925.