

A close-up, high-resolution photograph of a person's face, focusing on the eye and nose. The person has light skin and dark hair. The background is a solid, vibrant blue. The image is partially obscured by a dark blue horizontal band at the top, which contains the title text.

Antonio Muñoz Molina

El atrevimiento de mirar

Galaxia Gutenberg

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

El atrevimiento de mirar

Galaxia Gutenberg

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición en Galaxia Gutenberg: noviembre de 2012
Segunda edición: abril de 2013
Primera edición en este formato: mayo de 2019

© Antonio Muñoz Molina, 2012
Procedencia de las ilustraciones: : © M.C.Esteban/Iberfoto, págs. 42, 59, 66;
© Iberfoto, pág. 49; © Edward Hopper, Sheldon Museum of Art,
University of Nebraska-Lincoln, 2012, pág. 85; © Edward Hopper,
Whitney Museum of American Art, 2012, pág. 101; © Sucesión Pablo Picasso,
VEGAP, Madrid, 2012, págs. 106, 116, 124; © Nicholas Nixon,
por cortesía de Fraenkel Gallery, San Francisco and Pace/MacGill Gallery, New York, págs.
153-155; © Juan Genovés, VEGAP, Barcelona, 2012, págs. 163, 172; © Miguel Macaya,
VEGAP, Barcelona, 2012; págs. 182, 186.
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2019

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona
Depósito legal: B. 9139-2019
ISBN: 978-84-17747-73-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización
de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear
fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune.

MARCEL PROUST

Únicamente a través del arte podemos salir de nosotros, saber lo que otro ve de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y los paisajes del cual hubieran permanecido tan desconocidos para nosotros como los que pueda haber en la luna.

Nota del autor

Hay un momento en que los ojos se abren de pronto al arte, igual que los oídos a la música o a un idioma que hasta entonces se ha estudiado con la sensación de no avanzar, o de hacerlo muy despacio. A mí se me abrieron los ojos por primera vez de verdad cuando tenía veintiuno o veintidós años y vi en Granada algunas exposiciones de arte moderno, en las salas subterráneas de un banco ya desaparecido, el Banco de Granada. Una de ellas era una antológica del grupo El Paso; la otra, de Joan Miró. El profesor Miguel Ángel Revilla las organizaba. Con motivo de la segunda de ellas Francesc Vicens vino a dar una conferencia sobre Miró, y después de escucharlo no es que viera los cuadros de otra manera: es que tuve la sensación de verlos de verdad, de apreciar sus espacios y cada detalle que aparecía y regresaba en ellos, como se aprecia de pronto sin sentir esfuerzo cada palabra en la lengua recién aprendida.

Estudiaba entonces Historia del Arte en la universidad, sin mucho provecho. Más que en las clases, donde lo habitual era una dieta de formalismo romo o de marxismo de tercera mano, me educaba en los libros de la biblioteca del departamento. Allí descubrí a Pierre Francastel, a Giulio Carlo Argan, a Erwin Panofsky, a E. Gombrich. Ellos me enseñaron a mirar con los ojos bien abiertos las obras de arte y a buscar sus vínculos con el mundo real, intentando ver en ellas lo que vieron sus contemporáneos, comprender el lugar que ocupaban en sus vidas y en sus sistemas de creencias.

Creo que fue de Baudelaire y de Marcel Proust de quienes empecé aprendiendo a escribir sobre arte, intentando usar las palabras como una lente de aumento para mirar mejor lo que se tiene delante de los ojos, en los cuadros y también en la realidad. Mucho más tarde, ya adulto, descubrí a Robert Hughes y quise tomar ejemplo de su apasionada claridad.

Los ensayos de este libro se han ido escribiendo de manera intermitente a lo largo de casi veinte años. Al verlos juntos ahora, gracias a la sugerencia de ese editor activista que es Joan Tarriada, observo que el azar de los encargos y del puro paso del tiempo les ha ido dando una cierta unidad involuntaria, casi un hilo narrativo, que tiene mucho que ver con la deriva de mis intereses personales y mis aficiones, quizás con la ética y la estética que están implícitas en el trabajo de cada escritor.

Al revisar los ensayos, aparte de un cierto número de errores o descuidos que hacía falta corregir, he encontrado muchas cosas que no recordaba. Por mucho esfuerzo consciente que uno ponga, en el acto de escribir hay siempre una dosis de sonambulismo.

A.M.M.

Madrid, octubre, 2012

Hermosura y luz no usada: un tocador de zanfona de Georges de La Tour

Cuanto menos datos tenemos sobre la vida de un artista parece que se nos vuelve más intensa la presencia de su obra. La nuestra es una cultura de la explicación y de la información ilimitada y universalmente accesible, en la que ha llegado su extremo la tradición, iniciada por Vasari, de considerar memorables las biografías de los artistas en el sentido más amplio, convirtiéndolos, por una parte, en celebridades, y sometiéndolos, por otra, al escrutinio de la vida privada que tiene su variante más inquisitiva en las elucubraciones del psicoanálisis. La idea romántica del genio agiganta y aísla la figura del artista y vuelve la obra en emanación de su alma e instrumento de su lucha heroica y solitaria con el mundo.

La indagación positivista reúne y examina los datos de la biografía y establece líneas coherentes de sucesión y de influencia que tienden a cobrar la forma de un proceso de educación técnica, de adquisición de maestría, casi de desarrollo orgánico, a la manera del que se observa en las ciencias naturales. La sociología da la vuelta a la singularidad romántica rebajando al artista de su posición de rebelde o Prometeo o maldito a la de representante de su época, y convirtiendo la obra en síntoma de un espíritu colectivo que según la moda puede ser un alma nacional o una ideología de clase.

En cada caso, explicaciones e informaciones se acumulan, envolviendo la obra en una niebla densa más que iluminándola: volviéndola, incluso, irrelevante. Puedo atestiguar que estudié

historia del arte en la segunda mitad de los años setenta y que la mayor parte de mis profesores no consideraban una prioridad la observación atenta de los cuadros, los edificios, las esculturas o las películas sobre las que incansablemente teorizaban, y si lo hacían era para detectar en ellos pruebas evidentes de la lucha de clases, o de la transición entre el feudalismo y el capitalismo, o cosas así.

Pero el paroxismo de la explicación sin fundamento podía llegar cuando se aliaban ortodoxia marxista y psicoanálisis. Aplastada entre las superestructuras de la ideología dominante y los impulsos del subconsciente, la obra desaparecía por completo, se volatizaba en contenidos etéreos al mismo tiempo que se volvía secundaria su realidad material. La sociología de brocha gorda de Arnold Hauser no era menos fraudulenta que las elucubraciones de tercera mano de Freud sobre Miguel Ángel o Leonardo, o que la jerga críptica de tantos teóricos franceses o italianos sobre cuyos prestigiosos laberintos verbales nos devanábamos tontamente los sesos.

Unos y otros tenían en común el desprecio platónico por la realidad visible, que tanto daño ha hecho al mundo: todos se olvidaban por igual de que la obra de arte no es la emanación de un espíritu o de una ideología intangible, sino un objeto material que ha llegado a existir en virtud de una invención concreta y de un proceso creativo en el que cuenta tanto la destreza técnica y la materia sobre la que se actúa como la finalidad simbólica precisa a la que se destina. Tanto materialismo para olvidar el pequeño detalle de que la obra de arte es algo que se hace.

Desintoxicarse de tanta «helada y laboriosa nadería», por decirlo con palabras de Borges, no significa reivindicar una mirada de inocencia imposible sobre la obra de arte, pero sí una atención ilustrada y paciente, asistida por el conocimiento más rico que nos sea posible. Queremos saber cómo está hecha una pintura y para quién se hizo, porque el significado y el valor que

tuvo para sus contemporáneos nos iluminarán tanto como las intenciones del artista. Importaría también saber qué lugar ocupaba, quién podía verla y dónde, porque estamos acostumbrados al espacio neutro y abierto de los museos y se nos olvida que cada obra fue creada para un sitio específico, a veces público y a veces privado, a veces para una intimidad rigurosamente inaccesible.

La estética y la neurociencia nos enseñan que el acto de mirar es un ejercicio intelectual de una complejidad suprema, que se basa en el manejo instantáneo de una masa de información abrumadora, y casi del todo implícita. Por eso, cuando una parte de la información nos falta, es decir, cuando sucede la sorpresa, nos vemos forzados a abrir más los ojos. La falta de explicaciones sobre la obra de un artista nos empuja a mirarla con una fijeza de la que tal vez no seríamos capaces si hubiéramos contado con las seguridades confortables de lo ya sabido. Las preguntas mantienen despierta la inteligencia. Una de las cosas que distinguen a la gran obra de arte es que por mucho que sepamos sobre ella y sobre su autor siempre nos da la impresión de que sigue escondiendo una parte de misterio, una interrogación que nos atrae más hipnóticamente hacia ella en la medida en que sospechamos que nunca la llegaremos a descifrar del todo.

Pocas biografías de pintores de primera calidad posteriores al Quattrocento están tan hechas para nosotros de preguntas sin contestación y de espacios en blanco como la de Georges de La Tour. Porque no sabemos nada de su formación como pintor ni de su vida íntima ni de sus lecturas o sus opiniones sobre el arte, la evidencia de su maestría se nos impone con una realidad aún más poderosa. Parece que hay en él una cualidad de anonimato, que es una de esas personas aquejadas por una tendencia innata a la desaparición. La mayor parte de sus obras se ha perdido, y las pocas que subsisten —unas cuarenta, que sepamos— permanecían hasta hace menos de un si-

glo relegadas a la melancolía de los museos provinciales poco visitados o eran atribuidas a otros pintores. Artista de lo que ahora llamaríamos provincia, que pasó casi toda su vida en una pequeña ciudad, a muy poca distancia de su pueblo natal, su nombre empezó a ser rescatado al cabo de dos siglos de olvido por uno de esos minuciosos eruditos locales que dan a conocer los resultados de sus pesquisas en publicaciones recónditas.

Con la excepción poco documentada de algún viaje a París, Georges de La Tour pasó su vida entera en la región de Lorena, pero ni siquiera tuvo su taller en la capital, Nancy, sino en una ciudad aún menor, Luneville. Si no nos constara la crudeza destructiva de los hechos históricos o la tenaz erosión del tiempo y del azar, tendríamos la tentación de encontrar una correspondencia estética entre el enigma de la vida y la posteridad de Georges de La Tour y el que aparece representado tantas veces en sus cuadros más singulares: una figura solitaria y ensimismada contra un fondo neutro, una escena de sentido difícil en la que no más de dos o tres figuras permanecen como hechizadas a la luz pobre de una vela.

Lo que esa luz deja ver sólo puede ser parcialmente revelado, y los detalles acentúan la ambigüedad en vez de disiparla. Los signos de identificación iconográfica tienden a estar reducidos a un mínimo o simplemente no existen. En cuanto a las figuras alumbradas por una claridad más abstracta, aunque en cualquier caso no diurna, tienden a aparecer en un espacio sin referencias y en actitudes de aislamiento y de contemplación interior.

Nuestro tocador de zanfona está doblemente desconectado del mundo exterior por el hecho de su ceguera y porque no hay nadie que escuche su música. San Jerónimo, su reverso casi exacto, se abstrae precisamente gracias al sentido de la vista, agudizado por el uso de unos lentes, instrumento maravilloso de mirar que estaba siendo perfeccionado justo en los años de la

juventud de La Tour, cuando Galileo miró por primera vez la Luna a través de un telescopio y Robert Hooke puso una gota de agua bajo la lente de un microscopio y vio criaturas diminutas que nadie hasta entonces había sabido que existían, mucho más fantásticas que las de los bestiarios medievales. La precisión en la curvatura y en el pulido de las lentes era un avance técnico logrado en Holanda, donde no puede ser casualidad que llevara dos siglos progresando la representación detallada de la apariencia visual de las cosas.

De los muchos enigmas que envuelven a La Tour uno de los más oscuros es el de su formación como pintor, sobre la que por ahora no se sabe exactamente nada. ¿Viajaría hacia el norte, donde habría podido aprender de los maestros del realismo flamenco y holandés, tan aficionados al retrato detallado y cordial de las vidas populares y del sosiego de la intimidad burguesa, a los experimentos visuales con espejos convexos y cámaras oscuras? Con más persistencia se le ha querido suponer un viaje a Roma, que era el destino natural de la mayor parte de los pintores de su región y de su tiempo, y donde habría tenido la oportunidad de recibir el impacto de la pintura revolucionaria de Caravaggio, no sólo su empleo dramático de la claridad y las sombras, sino también su audacia para representar a los personajes del repertorio católico con los rasgos de hombres y mujeres comunes. No en vano La Tour, el pintor que desaparece, ha desaparecido muchas veces detrás del nombre de Caravaggio. Habría buenas razones para esta confusión, al menos en algunos casos. La definición espléndida que hace Jacques Thuillier de la singularidad de este pintor podría aplicarse plenamente a La Tour:

La esencia del caravaggismo ha de buscarse en el espíritu realista que le hace rechazar el mundo de las formas creado por el Renacimiento en beneficio de una representación atenta del espectáculo cotidiano, y en la necesidad no de ilustrar un pensamiento o un

relato, sino de establecer comunicación con la vida interior de seres captados en su singularidad.

Ese mundo de las formas que rechazó Caravaggio era el del manierismo italiano de su tiempo, desde luego. No puede dardarse que aparte de su ejemplo en la manera de mirar de La Tour está la vieja tradición del realismo flamenco y alemán.

Cubrimos instintivamente los espacios en blanco con especulaciones biográficas: buscamos conectar la vida con la obra y explicar ésta por aquélla, pero carecemos de cualquier indicio sobre las intenciones del pintor, igual que sobre su personalidad y su formación, incluso sobre su apariencia física. No hay cartas, no hay descripciones de contemporáneos, no hay retratos. ¿Miraríamos de otro modo los cuadros de Velázquez si no hubiéramos visto su cara franca y seria en *Las meninas* o en la *Rendición de Breda*? (y de Velázquez, además, contamos con el catálogo de su biblioteca). ¿Cómo serían para nosotros Rembrandt o Goya si no tuviéramos presentes sus autorretratos?

Puede que Georges de La Tour no pintara el suyo. Al fin y al cabo, entre sus obras conservadas no hay ningún retrato explícito: incluso podemos especular novelescamente con la idea de un artista tan extremado en el sigilo que decide no dejar un testimonio de su cara, como esos escritores norteamericanos que para esconderse mejor no permiten que les fotografíen. Pero podría ser también que La Tour hubiera pintado uno o incluso varios autorretratos, y que se hubieran perdido, igual que la mayor parte de su producción y que casi todos los datos de su biografía.

Casi todos, salvo los más triviales. Lo que no sabemos de la vida de Georges de La Tour no produciría tanto desasosiego si los eruditos no hubieran ido encontrando en los archivos tal número de referencias laterales o mínimas que se parecen a esas agrupaciones de puntos numerados de los pasatiempos

que uno va uniendo con líneas con la esperanza de encontrar al final un dibujo. El 14 de marzo de 1593 fue bautizado; el 20 de octubre de 1616 actuó como padrino en el bautizo de una niña (en el espacio en blanco entre una fecha y la otra caben todos los años de su educación como pintor); el 2 de julio de 1617 firmó su contrato de bodas con Diana de Nerf, en el que se especifica el dinero en efectivo de la dote de la novia así como los vestidos diversos que lleva al matrimonio; el 19 de agosto de 1620 tomó un aprendiz para su taller; el 21 de febrero de 1623 asistió como testigo al préstamo de un vaca negra y de una becerro; el 26 de junio de 1626 vendió una Magdalena penitente por trescientos francos; en 1629 fue multado por tirar reiteradamente basura en la vía pública; el 9 de abril de 1642 expulsó a patadas de su casa a un sargento recaudador que pretendía cobrarle unos impuestos; el 10 de septiembre de 1642 declaró acerca de la desaparición sospechosa de una cerda perteneciente a un vecino; el 10 de noviembre de 1643 tomó a un aprendiz entre cuyas obligaciones estaba la de servirle a la mesa y atender y alimentar a su caballo, así como de posar para que el maestro lo dibujara; a finales de 1649 cobró quinientos francos por un cuadro sobre San Alexis; el 15 de enero de 1652 murió su mujer; el 22 de enero, su criado Montauban; el 30 de enero murió él mismo, según el registro de la misma pleuresía que había matado a su mujer y a su criado.

También sabemos que sobrevivió a cinco de sus seis hermanos, y que a él sólo le sobrevivieron tres de sus diez hijos; que una vez apaleó a un campesino al que había sorprendido en un campo de su propiedad; que en 1646, en medio de la miseria general traída por las guerras y la peste, poseía él solo la tercera parte del ganado de Luneville, y estaba sin embargo exento de las cargas fiscales que agravaban la miseria de los campesinos; que se hacía odioso en el vecindario «*por el número de perros que cría, como si fuera un gran señor, y cazando liebres en los campos cultivados, pisoteándolos y arruinándolos*»...

En lugar de explicarnos nada, tantos detalles nos confunden: delimitan la presencia de nadie, o la de cualquiera, o peor aún, la de un personaje desagradable que no sabemos asociar con nuestra idea en el fondo romántica de lo que es un pintor, y menos aún con la idea del pintor al que debemos precisamente estos cuadros tan hechos de recogimiento y delicadeza, de atención respetuosa y cordial por las vidas de los pobres, de los raros, de los expulsados.

Pero tampoco nos parece que esa pintura y esas anotaciones casi siempre rutinarias de archivos tengan que ver con la época terrible que sobrevino en Lorena justo en los años de la madurez de La Tour: las guerras devastadoras, los brutales ejércitos de ocupación, el hambre y las epidemias que viajaban con ellos, la peste que una y otra vez se extendió por toda la región, y de la que tal vez son un testimonio lacónico las muertes sucesivas en la casa del pintor, cuya enunciación con una monotonía burocrática subraya su espanto. La peste atacó Luneville en abril y mayo de 1636, y apenas dos años después la ciudad entera fue incendiada y arrasada. Arderían la casa y el taller de La Tour, y quién sabe cuántas obras suyas, cuántos documentos sobre su vida, cuántos altares de iglesias, oratorios y gabinetes privados en los que se custodiaran cuadros vendidos a buen precio por él a una clientela tan sólida como provinciana.

Ardería su biblioteca, que nos gusta imaginar tan cuantiosa como la de Velázquez, porque no podemos aceptar que careciera de ella quien pintó tantas veces el acto de la lectura en soledad. Nuestra imaginación moderna exige conexiones entre la vida y la obra, entre la obra y la época que debería reflejarse en ella. No sabemos escuchar las sonoridades masivas y las estridencias de Beethoven sin asociarlas con el cataclismo de la Revolución y de las guerras napoleónicas, y queremos que un artista sea tan testigo de su tiempo como lo fue Goya en *El tres de mayo en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* y los *Desastres de la guerra* o Picasso en el *Guernica*.

Pero nadie podrá encontrar indicios del derrumbe político y la miseria española de mediados del siglo xvii en los serenos cuadros de Velázquez, ni podrá saber nada de los efectos de la crisis de 1929 en los de Edward Hopper. En cuanto a Georges de La Tour, las huellas de los horrores del presente que se filtran a su pintura son aún más escasas que las que pueden rastrearse en los testimonios documentales sobre su vida, si se exceptúa tal vez la expulsión a patadas de ese sargento que vendría a cobrarle uno de aquellos impuestos que agravaban aún más la ruina de los campesinos y de los artesanos, y de los que él, dueño de tierras y ganados además de pintor orgulloso de la nobleza de su arte, estaría legalmente exento.

Y sin embargo la obra, desembarazada de la personalidad de su autor y en apariencia ajena a las circunstancias exteriores en las que fue haciéndose, se dirige a nosotros con esa poderosa apelación de lo que está hecho con oficio singular y supremo y lo que nos revela una profunda verdad humana. Ajeno a la corte, a los esplendores visuales e intelectuales de Roma, tan indiferente a los acontecimientos públicos como a la suerte de los que son más débiles y más infortunados que él, Georges de La Tour se iría haciendo un pintor solvente y respetado y un observador tan agudo de la realidad de las personas y las cosas como de las propiedades en ese tiempo tan estudiadas y todavía llenas de misterio de la luz.

En la catedral de Nancy habría podido ver una *Anunciación* de Caravaggio. Maestros menores aunque muy reconocidos en el ámbito provincial de Lorena habrían podido familiarizarlo con el vocabulario tenebrista y con el género nada inusual de las escenas nocturnas alumbradas con velas. Pero en el talento hay un salto cualitativo, un golpe de rareza que desconcierta siempre a los buscadores de influencias, a los contables del paso a paso en el desarrollo orgánico de un arte. No deben descartarse los benefi-

cios del aislamiento sobre una mente original que se forma y se deforma a sí misma en los márgenes de la corriente principal de una época, alimentándose de ecos y de influencias secundarias, inmune por efecto de su lejanía a las irradiaciones de la moda.

Que La Tour era un pintor apreciado en París lo prueba el hecho de que el cardenal Richelieu tuviera un San Jerónimo pintado por él en su estudio, y que una de sus versiones de San Sebastián estuviera en la cámara privada de Luis XIII. Pero su fama, en cualquier caso, no fue nunca tan visible como la de Poussin, y si se extinguió tan sin huella después de su muerte será sin duda porque cultivó un estilo que aún mientras estaba vivo se habría quedado anticuado. Es el destino de los talentos provinciales: un deslizarse de la modesta relevancia al olvido, del que sólo podrá rescatarlos algunas veces la devoción póstuma de un amigo o la exhumación lejana en el futuro de un erudito entusiasta y solitario.

En una época que se inclinaba por la pintura de gran aparato religioso o mitológico, Georges de La Tour parecería un antiguo, que es la razón por la que a nosotros, varios siglos más tarde, nos parece un original. Y no hay que pensar que fuera un adelantado a su tiempo, como nos dicen quienes quieren que el arte siga una línea de progreso, de modo que él hubiera llegado antes a donde casi todos llegaron después. Es que, por la razón que fuera, por su vida en provincias o por su carácter o por el tipo de clientela para el que trabajaba, no estaba saturado por esa suma de signos exclusivos de una época que cristalizan en la moda, y que por ese mismo motivo se vuelven irrelevantes cuando la moda se extingue.

Nos puede seducir Poussin, pero el secreto de su atractivo es el mismo que el de su limitación, y es que a Poussin, tan de su época, no podemos sentirlo nuestro contemporáneo. En cambio, aunque somos conscientes de su distancia en el tiempo, miramos los mejores cuadros de La Tour como escuchamos las suites para violonchelo de Bach o los últimos cuartetos de

Beethoven o leemos los pensamientos de Pascal: percibiendo la presencia despojada hasta la médula de alguien que se dirige en privado y directamente a nosotros.

Con mucha frecuencia obras de este pintor provinciano que apenas salió nunca de su Lorena natal han sido atribuidas a maestros españoles, con los que no hay manera de que tuviese ninguna conexión, y el motivo es su realismo franco y hasta áspero y a la vez compasivo. En el reverso del *San Jerónimo leyendo una carta* descubierto hace sólo unos años en Madrid hay escrito un nombre: Zurbarán. El mismo Zurbarán, o Murillo, o Velázquez, parece que rondan al tocador ciego de zanfona: las ropas pobres, mal cosidas, de una aspereza que casi puede tocarse, como la del faldón del Esopo de Velázquez; la piel estragada por la vejez y oreada por la intemperie, como en los santos viejos y los eremitas de Ribera; los volúmenes a la vez sumarios y precisos del mejor Zurbarán; el juego de luz y de penumbra que ahonda un espacio casi tan delicado y abstracto como los de Velázquez; y sobre todo la dignidad solitaria y magnífica en la pobreza, la del músico ciego y ambulante tan noble en su presencia como *El aguador de Sevilla* o *La vieja friendo huevos* o *El bufón don Sebastián de Morra*, inmune al escarnio y a la deformidad.

De nuevo un chispazo de información inesperada resalta la amplitud de lo que desconocemos: en 1764, más de un siglo después de la muerte de Georges de La Tour, consta que un cuadro representando a un tocador de zanfona estaba colgado en el dormitorio del rey de Francia. Puede ser éste mismo y puede no serlo. La Tour pintó numerosas versiones del mismo tema, usando muy probablemente al mismo modelo, y muchas de ellas se habrán perdido.

Y también puede ser que el cuadro colgado en un lugar tan excepcional como el dormitorio del rey perteneciera a otro pintor.