



Vermeer y el interior holandés

TRABAJO DE FIN DE GRADO



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Tamara Toledo Morales

Tutora:

Dra. Clementina Calero Ruiz

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

CURSO: 2018-2019

Índice

1. Introducción.....	2
2. Contexto histórico.....	3
3. El género de lo cotidiano	5
3.1. Realismo y alegorías.....	6
3.2. Virtudes y censuras.....	10
3.3. Amor mundano	16
3.4. Los creadores del género	18
4. Vermeer de Delft, la excepción del género	20
4.1. La eternidad de lo efímero.....	21
4.2. La cámara oscura	22
4.3. La vida inmóvil.....	23
4.4. Tras la luz de Vermeer.....	25
5. Tipologías	26
5.1.-Vermeer y la música: el arte del amor y el ocio.....	26
5.2.-Tentaciones del amor	35
5.3.-Correspondencias secretas	41
5.4.-Perlas, «Vanidad de vanidades».....	48
5.5.-Mujeres «virtuosas»	52
5.6.-Representantes de la nueva ciencia	56
5.7.-Alegorías	59
6. Los objetos hablan	63
6.1.-Ventana.....	63
6.2.-Cartografía.....	64
6.3.-Cortina o tapiz	66
6.4.-Espejo	67
6.5.-Jarra	68
7. Conclusiones.....	69
8. Bibliografía.....	71

1. Introducción.

Con este trabajo queremos hacer una aproximación a la pintura de interior holandesa del Siglo de Oro, a través de uno de sus cultivadores: Jan Vermeer van Delft. Intentaremos reflexionar sobre la doble moral que encierran sus cuadros, desde una perspectiva iconológica e iconográfica, a través de las alegorías y simbolismos presentes en ellos.

El análisis previo del género de lo cotidiano ha dado lugar a la reflexión sobre la belleza de lo grotesco, de lo prohibido o de lo inmoral. Existe una innegable inclinación social hacia el disfrute de los vicios y una frecuentísima representación de todos estos aspectos en el arte, que funciona como espejo del mundo y de una sociedad que se nutre de todo lo que paradójicamente se empeña en despreciar. Los pintores holandeses del Seiscientos se han recreado en estos conflictos humanos, hasta el punto de poder hablar de una estética de lo negativo, donde confluyen la madurez de la técnica artística con la necesidad de cambiar los parámetros hasta entonces establecidos, que consideraba a la pintura de género de *inferior natura*.

Planteados estos principios, llegamos a la conclusión de que existe una dualidad presente en estas pinturas: la armonía, el equilibrio y la serenidad reflejadas en las complejas y matemáticas composiciones de los espacios interiores, que se contraponen con la necesidad de mostrar la debilidad humana, manifiesta en las pasiones y los vicios.

En la primera parte del trabajo abordamos tres temas que competen de forma general al género de lo cotidiano; los apartados dedicados al realismo y las alegorías, virtudes y censuras, y amor mundano. También dedicamos un pequeño apartado a los creadores del género, pues ellos sentaron las bases que luego heredarán sus discípulos.

La segunda la dedicamos a Vermeer cuyas pinturas hacen que, actos tan sencillos como leer una carta o verter leche de una jarra adquieran un significado diferente.

2. Contexto histórico

Cualquier reflexión sobre la época dorada que los Países Bajos presenciaron durante el siglo XVII desencadena, necesariamente, un discurso a la luz del contraste que representa su esplendoroso florecimiento cultural y económico, frente a su revés con las crisis políticas, religiosas, sociales y morales. Este desarrollo cultural lo define Arnold Houbraken como «época dorada» en su libro *Groote Schouburgh*, publicado en 1721, pues en este lugar fue donde se materializó la idea del «paraíso terrenal», concretamente en la región del norte –Holanda– que en ese momento comprendía las siete Provincias del Norte. Pero esa no era la realidad a comienzos del Seiscientos: el norte era tierra de campesinos y pescadores, y la prosperidad cultural imperaba, más bien, en el sur desde el siglo XV, especialmente en Flandes y en sus principales ciudades comerciales como Gante y Brujas; sus pintores, Jan Van Eyck, Hans Memling o Rogier van der Weyden estaban al mismo nivel que los maestros italianos. También Amberes y Bruselas tuvieron su momento económico y cultural que encontró en los cuadros de Pieter Brueghel el viejo su máximo valedor.

Todas las provincias de los Países Bajos pertenecieron a la corona de los Borgoña, hasta finalmente caer en manos de Felipe II, asumiendo la herencia de su padre Carlos V. La destrucción de imágenes religiosas en 1566, desencadenó la feroz persecución del protestantismo por parte de Felipe II, imponiendo un régimen atroz apoyado por la Inquisición. En 1568, y tras el asesinato del conde Egmont, se desencadenó la Guerra de los Ochenta Años. Las Provincias del Norte, de mayoría calvinista, lograron su objetivo, pero las del sur, mayormente católicas dependían de España. La suerte de las provincias norteñas cambió cuando se adhirieron al Tratado de Utrecht, consiguiendo en 1609 el armisticio, naciendo una República Independiente, convirtiéndose Amsterdam en el nuevo centro mercantil.

De esta manera, se ponían en marcha las bases de una cultura propia, con una nueva visión del mundo, convirtiéndose en abanderados de su independencia, encontrando en el calvinismo un apoyo fundamental que consideraba el éxito económico como «una señal de preferencia divina». Quizás esto explique el sentimiento barroco del desengaño, pues esta visión desengañada hace desconfiar de las apariencias,

produciéndose una vuelta a la realidad que despierta el amor a las cosas terrenas que, en vista de los valores divinos eternamente vigentes, se consideran fútiles y vanas.

Paralelamente al significado alegórico y subliminal que conferían la mayoría de los artistas a las cosas cotidianas, otros como Rubens y Van Dyck lo relacionaron con la mitología clásica. Lo cierto es que el arte flamenco nació en su origen para la producción, tal y como ocurría en los demás países católicos, donde existía una demanda de retablos de gran tamaño, por lo que los artistas tenían que inspirarse en la tradición italiana, aunque dándoles su toque personal.

A diferencia de España, ni la Iglesia ni la aristocracia fueron grandes clientes en Holanda. Solo en el norte encontramos restos de un arte feudal-palaciego, que por el contrario en el resto de Europa gozaba del máximo apogeo. En Bruselas los gobernadores de Felipe II fomentaban el arte, pero en la corte de La Haya la posición era diferente; de hecho los descendientes de Guillermo I de Nassau, príncipe de Orange, vivían de forma modesta pues dependían de los aristócratas de la ciudad.

El poder de la burguesía marcó definitivamente las artes, situando a los artistas al servicio de los intereses de los ciudadanos. En este marco se desarrollaron nuevos géneros pictóricos como el paisaje y la naturaleza muerta, que antes se empleaban como fondos en las pinturas de historia, y que a partir de ahora se convierten en protagonistas. Junto a ellos adquieren importancia las escenas de la vida cotidiana, posteriormente llamada costumbrista o de género. Para los holandeses la representación de estos temas no era más que la ostentación de sus bienes, proyectando al mundo sus riquezas paisajísticas, los opulentos objetos insertos en las naturalezas muertas, la prosperidad que flotaba en la atmósfera de los interiores burgueses o las relaciones comerciales a nivel mundial como trasfondo de los cuadros de marinas.

Muchos artistas se especializaron en estos temas y en sus cuadros los objetos, el procedimiento y la composición estaban fuertemente marcados por la ciudad en la que residían. Formaban parte de un sistema gremial fuertemente arraigado más que en cualquier otro sitio, y las condiciones de producción estaban estrictamente vigiladas, de manera que un artista sólo podía vender su obra en el lugar al que estuviera adscrito.

No obstante, en Holanda también se dieron casos de pintores que gozaron de gran éxito, colmados de honores y reconocimientos, pero este éxito dependía del amparo de los poderosos, algo inestable si se tiene en cuenta que los cargos eran asignados por votación. Como consecuencia de ello, la mayoría de ellos no podían subsistir solo de la pintura teniendo que dedicarse a otros oficios. El valor de los cuadros se medía por la popularidad del pintor y la producción de obras apenas se sostenía de encargos puntuales, por lo que nació un mercado del arte donde los artistas alternaban las producciones por encargo junto con las ejecutadas para tiendas especializadas, de tal manera que en los mercados de la época no resultaba extraño encontrar un cuadro entre tulípanes.

3. El género de lo cotidiano

Desde la Edad Media encontramos escenas costumbristas que escenifican los trabajos en función de los meses del año, las estaciones, los cinco sentidos o los pecados capitales. Esta primitiva representación de lo cotidiano estaba sometida a un objetivo superior: elaborar una relación exhaustiva y sistemática de las situaciones de la vida e ilustrar un orden preexistente (Todorov, 2013). De modo que, por lo general, eran santos los que ejecutaban estas tareas manuales o personajes sagrados los que se acercaban al mundo profano [fig. 1]



[Fig. 1] Robert Campin, *La Virgen y el Niño frente a una pantalla de chimenea*, c. 1440.

Por tanto, la diferencia no reside en que antes no se representaran estas actividades, sino que por sí mismas eran insuficientes para convertirse en protagonistas. Será a partir del siglo XVI, cuando se produce el cambio: lo accesorio adquiere la categoría de esencial, y lo subordinado en autónomo. De este modo el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta y la pintura de género van ganando autonomía y su derecho a existir. Según Todorov, (Todorov, 2013: 11), en palabras de Malraux:

Lo que Holanda inventó no fue cómo colocar un pescado en un plato, sino que ese plato de pescado dejara de ser la comida de los apóstoles.

3.1. Realismo y alegorías

Conceptos como «realista» o «naturalista» resuenan en toda la pintura de género holandesa del siglo XVII. Según Taine (Todorov, 2013: 35) esa pintura se debe al instinto nacional, y esto la determina doblemente pues representa de manera realista a personas que también lo son. Sin embargo, no se desprende de lo ideal que ya es innato a las cosas en sí, tal y como existen. Taine (Todorov, 2013: 35) afirma que:

Lo que ese instinto exige y provoca es la representación del hombre real y de la vida real tal como lo ven los ojos: burgueses, campesinos, ganado, tenderetes, hostales, casas, calles y paisajes. No es necesario transformarlos para ennoblecerlos. Su existencia basta para que sean dignos de interés.

Eugène Fromentin (Todorov, 2013:35-36) opina lo mismo, al escribir que:

Dicha pintura no fue y no podía ser otra cosa que el retrato de Holanda, su imagen externa, fiel, completa, parecida al modelo, sin el menor embellecimiento [...] El objetivo es imitar lo que hay, suscitar amor por lo que se imita, expresar con claridad sensaciones simples, verdaderas y justas.

Sin embargo, estas apreciaciones sólo se refieren a una característica del arte holandés. En primer lugar, los temas que se tratan son variados, pero no lo son hasta el infinito. Aunque se encuentran en la vida real, sólo dejan rastros ínfimos de la vida cotidiana, convirtiéndose en composiciones complejas, con un trasfondo psicológico y moral que, a simple vista, pasa desapercibido. En ocasiones la temática se repite, de manera que el cuadro no sólo imita el mundo sino también otras obras. Muchos documentos de la época demuestran que, escenas que *a priori* parecían sacadas del

natural son en realidad composiciones estudiadas al detalle por los pintores en sus talleres, como afirma Todorov (Todorov, 2013: 37):

Les gusta pintar personajes emperifollados con trajes pintorescos y anacrónicos, no con ropa de diario. El mismo modelo posa en papeles muy distintos, y los interiores, que parecen de una fidelidad tan próxima a la realidad están formados por elementos que aparecen una y otra vez, y que el mismo pintor combina. La misma alfombra aparece con distintos colores en los cuadros de un artista, y el color cambia en función no del objeto, sino de los demás colores presentes en el cuadro.

Igual de importante que lo «real» fue la posibilidad de realizar una lectura iconológica del cuadro. Todorov cita en su *Elogio de lo Cotidiano* a Roemer Visscher quien en 1614 escribió que «Ningún objeto es vacío o insignificante» (Todorov, 2013: 38), sino que son testigos mudos de su entorno, y Hoostraten en 1678 recomendaba el empleo de significaciones ocultas en los cuadros, afirmando que «Revestir los cuadros con una u otra significación instructiva es poner de manifiesto su esplendor» (Todorov, 2013: 38).

Generalmente los significados podemos clasificarlos en dos temas: la muerte y el amor. Dentro del género de la naturaleza muerta y del bodegón, especialmente en las vanitas, se usaron elementos dotados de una fuerte carga simbólica, de modo que la fugacidad de la vida terrena se expresaba mediante cráneos, espejos, joyas o pompas de jabón [fig. 2].



[Fig. 2] Pieter Steenwijck, *Emblema de la muerte*, c. 1635-40

Mientras, el amor físico se evocaba a través de alimentos considerados afrodisiacos, como ostras o bebidas alcohólicas, o con perros y monos, considerados sexualmente insaciables. Los pájaros también sirven al mismo objetivo si se tiene en cuenta el cortejo previo a la copulación, de modo que incitar a que un pájaro salga de la jaula, alude a ese deseo carnal (Todorov, 2013: 38) [fig. 3]. También las escenas donde el cazador ofrece su presa a una dama, las de música o cartas, aluden a relaciones amorosas.



[Fig. 3] Pieter de Hooch, *Pareja con un loro*, 1668

Ahora bien, cuando los significados no están presentes en la memoria colectiva, el pintor recurre a otros métodos para llevar a cabo la interpretación del mensaje oculto, como pintar un cuadro dentro del cuadro, una escultura o detalles que ofrezcan un paralelismo con lo pintado. Un ejemplo es la *Escena de burdel* de Van Mieris [fig. 4], donde dos perros copulando aluden a la relación que, supuestamente, mantienen los protagonistas. Por último, también se puede recurrir al empleo de palabras escritas en cartas, títulos de libros o refranes que reafirman lo que en la pintura sucede.



[Fig. 4] Frans van Mieris, *Escena de burdel*, 1658

La doble lectura que ofrece este género ha abierto un debate entre los historiadores acerca de si se trata de una mera representación de la realidad o si, por el contrario, esta insistencia en el universo «alegórico» reconduce hacia una realidad aparente, pues no queda claro si estas representaciones son máscaras morales o espejos del mundo. Todorov (Todorov, 2013: 40) plantea que:

En cierto sentido ese realismo sólo es «aparente», ya que la existencia de esas personas no basta para explicar su presencia en los cuadros, pero, si se trata de eso, jamás ha existido un realismo que no fuera «aparente». Los cuadros en sí nos hablan, y no hay razón para considerar que su mensaje es menos auténtico que el que ofrecen los emblemas o los textos. Origen no significa sentido. Es posible que sean los cuadros los que deban enseñarnos a interpretar lo que considerábamos claves para su interpretación.

Otra forma de interpretación, es la que cuestiona el sentido genérico de la escena representada. No se trata de prestarle atención únicamente a objetos aislados, sino de interpretarlos en su conjunto para que cobren sentido. Esta relación entre lo que se muestra y lo que se esconde justifica la no oposición entre ambas interpretaciones, pues

ha quedado claro que ambas son válidas porque la una no es nada sin la otra. Todorov (Todorov, 2013: 41) insiste que:

Las actividades domésticas evocan las virtudes de la dedicación, del trabajo, del cumplimiento del deber, y los juegos, la bebida y las escenas de burdel ilustran diferentes formas de disipación. La controversia sobre la naturaleza del sentido en el ámbito poético y artístico llevará a los románticos alemanes de principios del siglo XIX a oponer la alegoría [evocación de otra cosa por contraste] y símbolo [presencia de lo general en lo particular, de lo abstracto en lo concreto]. [...] Lo general no domina el cuadro. [...] Es tal la atención a lo concreto que no puede considerarse un simple soporte de la lección moral. Pero, en el otro extremo del espectro, esa intención general nunca desaparece del todo. [...] En las escenas de estos pintores ya no nos molestan los preceptos morales, pero eso no quiere decir que no los veamos.

3.2. Virtudes y censuras

Los valores morales a los que se refiere Todorov (Todorov, 2013: 43), están presentes en estos cuadros, y atienden a lo que en los Países Bajos calvinistas se entendía por virtud o vicio. Para los holandeses seiscentistas, influenciados por una fuerte pasión moralizante, la vida cotidiana no era precisamente un terreno neutro. Es entonces cuando la pintura, en sentido retórico, entra en el ámbito del elogio y la censura, del idilio y la sátira.

Según Todorov (Todorov, 2013: 43), en la cúspide de los elogios están las virtudes domésticas, encarnadas por mujeres dedicadas a sus quehaceres cotidianos, sobre todo cuando ejercen de madres convertidas en auténticas madonas profanas. La madre es la encargada de la educación de los hijos, de modo que abundan escenas donde ésta les enseña a leer, andar o a ocuparse de la casa.

Por debajo están las labores de limpieza, que se aplican tanto a personas [con actos como el despioje] como a casas y patios interiores; si la limpieza es física, evocará la pureza moral. Otra escena que forma parte de las virtudes domésticas es la preparación de la comida, a veces ante la mirada de alguna hija, de manera que esta tarea sirve de enseñanza. A ello se añaden otros trabajos como coser o hacer la compra. A los hombres, en cambio, no se les involucra en estas labores; más bien protagonizan

escenas que rara vez merecen elogio. Sin embargo, hay otros oficios que, aunque no sean una encarnación evidente de la virtud, se atribuyen a los deberes masculinos: unos son de carácter intelectual como el *Filósofo meditando* de Rembrandt [fig. 5] o de carácter manual, ya sean herreros, sastres o panaderos.



[Fig. 5] Rembrandt, *Filósofo meditando*, 1632

En cuanto a las censuras, encabeza la lista el libertinaje, afectando a ambos sexos (Todorov, 2013: 44). Los hombres sucumben ante los placeres de la carne, la gula, el juego, etc., por eso serán frecuentes las pinturas que reflejen juegos de cartas, o tabernas. También se censura a los despreocupados y perezosos, mientras que los campesinos adoptan un aspecto satírico por la grosería que derrochan. También se incluyen aquellos hombres a los que califica Todorov (Todorov, 2013: 45), «de profesión dudosa», como charlatanes, alquimistas, sacamuelas, maestros de escuela o médicos, en la típicas escenas donde diagnostican el embarazo o el «tormento de amor»; analizando un recipiente con orina [fig. 6].



[Fig. 6] Samuel van Hoogstraten, *La visita médica*, c. 1660

Llegados a este punto conviene señalar que los pintores, no se encuentran en las mismas condiciones en 1625 que en 1675. Hay una clara diferencia de los temas representados, pues al principio pintan a numerosos personajes en escenas de exterior de carácter satírico, aunque en el fondo esconden una clara intención moralizante. Mientras al final del periodo los escenarios cambian, y los pintores se introducen en interiores burgueses, inmortalizando a personajes nobles. Estos interiores están dominados por mujeres, y el juicio moral que antes se plasmaba de forma explícita, ahora sólo se insinúa y las claves interpretativas que orientaban la lectura de los cuadros se vuelven ambiguas (Todorov, 2013: 46):

El mismo accesorio puede evocar la frescura de la infancia o la futilidad de la vida. Como recuerda E. de Jongh, «un hombre tocando el laúd en compañía de su amada puede simbolizar tanto el temperamento sanguíneo como el elemento Tierra, pero también puede representar el sentido del oído, o los veinte años de edad».

Lo complejo del asunto no reside únicamente en saber distinguir los significados, sino en entender los temas que se abordan. En el mundo masculino, ya costaba distinguir si las escenas formaban parte del elogio o de la censura y, en esta época aún se siguen reproduciendo series que ilustran los cinco sentidos, herencia del pensamiento medieval. Desde la perspectiva cristiana, los sentidos quedaron estigmatizados por contraponerse al espíritu, por tanto se veían como algo negativo. Sin embargo, resulta limitado ver en los cuadros de esta época sólo la evocación de la futilidad de los placeres, pues los pintores holandeses se centraban también en el disfrute de los personajes, en la alegría de vivir, glorificando así los actos más banales como comer o beber [fig.7] (Todorov, 2013:47).



[Fig. 7] Frans Hals, *El gusto* [Niño bebiendo], 1627

Existen también numerosos cuadros que representan oficios. El trabajo se considera una virtud, pero estos cuadros más bien pertenecen al inventario de las categorías sociales (Todorov, 2013: 48). Resulta significativo que a veces se represente a determinados personajes en situaciones ajenas a su oficio, como soldados descansando o durmiendo. Por lo que respecta a las mujeres, el repertorio no se agota con la madre, esposa, prostituta o alcahueta, sino que también se las representa en situaciones cotidianas como levantarse, vestirse, lavarse, etc.

Otro de los temas tratados es la relación amorosa, pero su lectura moral dista de ser simple. Muchos giran en torno a la música, aludiendo al cortejo entre parejas. Lo

convencional es que aparezca la pareja con uno o dos instrumentos musicales pero, incluso cuando sólo aparece un personaje, la atmósfera que se respira es amorosa. Según Todorov (Todorov, 2013: 52) aquellas mujeres que aparecen solas, entregadas a la música o despreocupadas, no son alabadas ni censuradas, pues son idealizaciones de carácter estético, no ético.

En el cuadro de Metsu, *El dúo* [Fig. 8], la música pasa a un segundo plano y lo que prima es la relación amorosa entre los personajes. Ella ha dejado de tocar el virginal para darle una partitura, y él ha dejado el violín para ofrecerle una copa que, posiblemente ha llenado con vino de la jarra situada a sus pies. Además, para impedir cualquier interpretación moral simple, en el clavicordio leemos: «En ti, Señor, deposito mi confianza. Vela porque jamás me avergüence de mí mismo».



[Fig. 8] Gabriel Metsu, *El dúo*, 1665

Las mismas observaciones podríamos hacerlas sobre las escenas de cartas, que por lo general encierran un contenido amoroso. Frecuentemente en estas escenas epistolares se pintan marinas como telón de fondo, que pueden evocar alegóricamente los tormentos del amor (Todorov, 2013: 52). Estas escenas con doble sentido gozaban de gran popularidad, así como los libros de emblemas con ilustraciones de la vida cotidiana, que se acompañaban de leyendas con un fuerte significado moralizante, como vemos en este poema escrito en 1634 recogido por Blankert (Blankert, 2007: 148):

«En el indómito mar de un oleaje siempre encrespado
Boga, entre la esperanza y el temor, mi pobre corazón enamorado:
El amor es como el mar, el amante como una carabela,
Frialdad es el peñasco mortal, favor el puerto que anhela...»

Nuevamente se abre el debate de si corresponde a una lección moral, a una advertencia o a una incitación. Lo que plantea Todorov es que no toda la pintura holandesa, necesariamente, tiene que esconder una lección moral; hay situaciones que se escapan a esta clasificación, y que forman parte de la vida misma, como ocurre en esta ocasión, donde los personajes que aparecen leyendo cartas piensan en el amor de forma tan natural como el panadero en sus panes, es decir, es un hecho y no un valor (Todorov, 2013: 53).

En cuanto a los hechos se refiere, la virtud no dependerá de la posición social, pues ésta se puede encarnar tanto en la criada como en la señora de la casa. Además, no sólo son elogiadas en estas obras las tareas del hogar o de la crianza, sino que la serenidad se verá reflejada también en la magnificencia de las salas y en los patios limpios y luminosos. Pintores como De Hooch o Vermeer hicieron grandes las tareas más humildes y, de alguna manera, sacralizaron esos espacios íntimos, de manera que luz y virtud se funden en un mismo concepto.

Cabe destacar, por otro lado, que en ocasiones se volverá borrosa la frontera de lo interior y lo exterior. De Hooch será el primero que trata los exteriores como si fueran interiores, recurriendo a un espacio intermedio: el patio, que conecta la casa con el mundo. De esta manera los patios acogen sin distinción la virtud y el vicio, ambos contagiados de la misma luz glorificadora.

Como hemos podido comprobar, la ambigüedad es la nota dominante, y ésta no reside únicamente en la moralidad de los actos sino también en la propia descripción del mundo. Se puede decir que estos cuadros encierran una parte de oscuridad que nos hace sentir intrusos de una intimidad que no nos pertenece. Esa indecisión es lo que incita a buscar una interpretación que va más allá de lo que se representa. Hay partes que desconocemos y que se nos escapan, ya que los personajes no afirman, sino sugieren.

También pintar a los personajes de espaldas [fig. 9] es una constante en la pintura de género holandesa, privando al espectador de conocer su rostro, elemento clave de la interpretación psicológica. Según Wölfflin (Todorov, 2013: 68), se trata del poder de «la atracción de las cosas que se disimulan». Sin embargo, no resultará más sencillo interpretar la expresión enigmática de muchos personajes que no están de espaldas. La situación se complica cuando aparecen más de dos personajes, pues no queda claro qué tipo de relación les une. Cuando aparece un tercero es solo un testigo presencial, sumido en su mundo y en sus propias fantasías, aumentando la intriga del espectador.



[Fig. 9] Vermeer de Delft, *La clase de música [Caballero y dama tocando el virginal]*, c. 1662-65

3.3. Amor mundano

Durante un tiempo, los pintores holandeses del Seiscientos estuvieron tocados por una gracia que les permitió acabar con la maldición que pesaba sobre las cosas terrenas,

convirtiéndose en legisladores de la virtud, entendiendo que en sus pinceles se encontraba el poder de otorgar a los objetos una admiración ética y estética. Hay una constante admiración, no sólo por el personaje representado sino por el mundo material que lo rodea. El ennoblecimiento de las cosas vulgares, esa nueva manera de entender la vida transformó también la forma de pintar. Se produce una inversión jerárquica, y lo que en un comienzo hacía posible la reproducción de la vida cotidiana [la autorización moral] pasa ahora a un segundo plano; la pintura ya no funciona como espejo de la belleza, ahora es el foco de luz que la pone al descubierto (Todorov, 2013: 74).

El trasfondo que guarda la pintura de género holandesa del siglo XVII es un himno a la vida y como tal, su objetivo es incitar al amor a las cosas que se imitan, confundiendo lo ideal con lo real. Así pues, la actitud ética encuentra su equivalente pictórico en la belleza de lo pintado, ya que no se trata solamente de una mera reproducción de la realidad, sino de una pintura que es capaz de pensar y de hacer pensar (Todorov, 2013: 72). La moral está implícita en la pintura holandesa de lo cotidiano, pero ese amor a la vida que proyecta el pintor y los personajes, la trasciende, es decir, no niega las virtudes y los vicios, pero los convierte en alegría ante la existencia del mundo. La uniformidad que desprenden estos cuadros no se encuentra en la realidad en sí, sino en la mirada del pintor, que nos pone en contacto con la belleza (Todorov, 2013: 75):

La cosa no es ya bella porque es virtuosa, sino virtuosa porque es bella. A partir de ahí el mundo de la pintura se transforma. La diferencia entre pintura holandesa y pintura italiana [...] no está en que en la segunda reine la belleza, y en la primera el bien y la verdad. [...] La diferencia está en que el pintor holandés no necesariamente encuentra la belleza en un repertorio establecido de formas, sino que puede decidir por sí mismo mostrar la belleza de un gesto que nadie había magnificado hasta entonces: un hombre que observa por la ventana o una niña que nos mira con ojos cansados. [...] La atracción que esta pintura ejerce todavía sobre nosotros procede al menos en parte de la tensión entre los dos sentidos, [...] del mundo moral y de lo que lo sobrepasa.

En definitiva, la pintura holandesa seiscentista no ilustra únicamente un principio único, sino la convivencia en armonía de lo ideal y lo real, la moral y la estética.

3.4. Los creadores del género

Gran parte de la obra de Vermeer está dedicada a la representación de interiores donde uno o más personajes tocan instrumentos musicales, beben o desempeñan alguna tarea doméstica. El estilo fue desarrollado entre 1620-1630 por los artistas de Amsterdam y de Haarlem: Willem Buytewech, Dirck Hals y Pieter Codde, haciéndolo prosperar junto con Anthonie Palamedesz que lo hizo en Delft (Blankert, 2007: 92). Todos empleaban un mismo esquema al que, de vez en cuando, añadían variaciones que resultaban, cuanto menos, ingeniosas. El esquema (Blankert, 2007: 92) respondía a la exposición de un grupo multitudinario en un ancho friso horizontal. Las superficies, el suelo y la pared eran monocromas y actuaban como fondo neutro. Un ejemplo es el cuadro de Gerard Ter Borch, *Hombre con dos damas* [fig. 10].



[Fig. 10] Gerard Ter Borch, *Hombre con dos damas*, c. 1654

Los primeros cambios se dieron en torno a 1650 de la mano de unos artistas que, previamente se habían dedicado a la pintura de historia y escenas bíblicas. Fue así como progresivamente pintores como Gerbrand van der Eeckhout, Jacob van Loo y Gabriel Metsu se «convirtieron» en pintores de elegantes damas y caballeros en interiores (Blankert, 2007: 94).

No obstante el máximo renovador del cuadro de género fue Gerard Ter Borch de Overijssel, que a partir de 1650 se especializó en este género tras visionar las obras de Van Loo y de Van den Eeckhout, creando una serie de temas novedosos que pronto pasaron a formar parte del repertorio de los pintores de género (Blankert, 2007: 94). La dama escribiendo sobre la mesa [fig. 11] o la muchacha ante el espejo, son escenas con las que los pintores holandeses se familiarizaron y que reconoceremos asimismo en Vermeer.



[Fig. 11] Gerard Ter Borch, *Mujer escribiendo una carta* [detalle], c. 1655

Ter Borch, Van den Eeckhout y Van Loo aportaron novedades que enriquecerían el género, entre ellas reducir el número de personajes ante las multitudinarias agrupaciones de los cuadros de Palamedesz (Blankert, 2007: 95), sustituyendo el segundo plano anteriormente claro, por uno oscuro para que el juego de luces y sombras sea más efectivo. Se produce así una clara diferenciación en cuanto a la pintura neerlandesa anterior a 1650 calificada de «clásica». Esta nueva generación, a pesar de conservar la refinada técnica de sus mayores, sustituye la alineación horizontal y la sucesión de objetos y figuras pequeñas, por la yuxtaposición *a priori* fortuita de elementos de diferentes tamaños. El formato vertical monumental se impone sobre el formato apaisado, este último más narrativo (Blankert, 2007: 95):

La distribución de los objetos en el espacio, el trazado de los contornos, los juegos de sombras y de luces no constituyen ya aspectos diferenciados del trabajo del pintor, sino que son por el contrario indisolubles y se organizan según una concepción única. Las obras de estos pintores se nos antojan más sencillas, más naturales y al mismo tiempo más impactantes que las de los artistas de la generación anterior. [...] Aquella fase clásica, con todo su cúmulo de experiencias, ya se había instaurado cuando Jan Vermeer se decantó por temas específicamente holandeses.

4. Vermeer de Delft, la excepción del género

Vermeer no supuso una revolución para el arte de su época, pues los temas y el estilo se encontraban dentro de los parámetros ya establecidos por sus contemporáneos holandeses. Sin embargo, la nota diferencial residió en el silencio que logró transmitir en sus cuadros. Se puede afirmar, que sólo él fue capaz de finalizar lo que otros sólo acariciaron. Desde 1650 Ter Borch y otros introdujeron planos dominados por grandes formas donde imperaba la organización rítmica; Pieter de Hooch se centró en la búsqueda de una luminosidad perfecta; Van Mieris destacó por la minuciosidad de su técnica o la ilusión del espacio. Todas estas tendencias son integradas y trascendidas por Vermeer, llegando a crear una «filosofía del equilibrio» (Blankert, 2007: 158).

Según Albert Blankert (Blankert, 2007: 158) en sus primeros cuadros de historia, ya se intuía su condición de purista al recurrir a modelos italianos para un arte venido de Italia. Ese purismo manifestado desde sus comienzos, fue llevado a la perfección por el pintor en los cuadros de género, demostrando una gran maestría y una calma

desconcertante. Se centró exclusivamente en este ámbito, logrando que el género se rearmara desde sus cimientos, ganando una fuerza infinita. Vermeer lleva a cabo una crónica de las cosas, de su presente, abriendo una dimensión intemporal que tardará algún tiempo en aflorar en la pintura holandesa del Seiscientos.

«Vermeer es asombroso como lo es una rosa, un fenómeno natural, una manifestación de la necesidad» (Blankert, 2007: 11).

4.1. La eternidad de lo efímero

La materialidad de las cosas de los cuadros de Vermeer reside en el silencio, un silencio que, según Blankert (Blankert, 2007: 9) sume toda realidad espiritual que no debe ser perturbada: el silencio envuelve al silencio. Blankert (Blankert, 2007: 9) insiste que algunos teóricos han querido destacar la falta de penetración psicológica en el pintor, sin comprender que su intención era eliminar cualquier tipo de psicología y deshacerse de cualquier momento temporal externo a él, tanto del pasado como del futuro, centrando su atención sólo en el presente. A esto nos referíamos anteriormente con la «dimensión intemporal» intrínseca en su obra. Vermeer según Blankert (Blankert, 2007: 9) «deja vivir a las cosas», esto es, deja que las cosas manifiesten lo que son sin retocar nada.

Todas las cosas están bañadas en el polvo que levantan nuestras acciones o, como algunas pieles solitarias de monstruos muy viejos, cubiertas por las concreciones de vidas adventicias que las disimulan a la vista. Se precisa un trabajo de discernimiento y de identificación. Vermeer hace este trabajo constantemente, a la vez con las formas y con la luz. [...] Hay en las telas de Vermeer, si las comparamos con las de Pieter Hooch y otros pintores holandeses, una atmósfera purificada, en la acepción química del término, es decir liberada de toda clase de escorias dimanantes del hecho que el mundo en el que vivimos está demasiado frecuentado (Blankert, 2007: 9).

Se puede decir que lo que pinta es el tiempo, pero no el que discurre, sino el tiempo inmóvil de la presencia, de la cosa que dura.

Pese al uso de la cámara oscura, y a este afán de no forzar nada, de no inventar, Vermeer no tiene la visión objetiva, [...] de un fotógrafo. Muestra muy pocas cosas, y siempre las mismas. Dos o tres mujeres diferentes atrapadas o enligadas en una tarde que nunca acabará, porque su tiempo son ellas mismas, opacas

como la densidad de lo que, perseverando en su ser, es absorbido por sí mismo (Blankert, 2007: 10).

4.2. La cámara oscura

Son muchas las características presentes en la obra de Vermeer que señalan que tuvo un innegable dominio de la óptica. Teniendo en cuenta la popularidad que ya tenía la cámara oscura para sus contemporáneos, no se descarta que el maestro de la luz se haya beneficiado de su potencial. Es más, diversas fuentes, entre ellas Mariët Westermann aseguran que la utilizó y además sin disimulo. Westermann se basa en una serie de rasgos característicos en su manera de pintar como la escasa profundidad del espacio, las diferencias de enfoque, los «círculos de confusión» y los complejos arreglos espaciales que difícilmente se obtendrían tan sólo empleando la técnica del clavo y el cordel (Mariët Westermann, 2003: 79):

Del análisis geométrico detallado de las pinturas de interior de Vermeer se deduce que debió usar una cámara oscura para trazar la perspectiva de al menos seis de ellas, calcando, o copiando de alguna otra manera, en un dibujo o directamente sobre un lienzo, la imagen de una sala de su casa. En base a estas averiguaciones se ha barajado de forma convincente la posibilidad de que Vermeer tuviera una cámara oscura en su estudio, que probablemente sería del tamaño de una cabina y estaría equipada con cortinas para bloquear la luz.

No obstante, se puede decir que Vermeer no siempre calcó con exactitud las perspectivas en sus obras, más bien jugaba con ellas en su beneficio, con el fin de que la atención del espectador no se desviara de las figuras humanas.

Las limitaciones técnicas que presentaban estas tempranas cámaras oscuras, explican muchas de las cualidades que se advierten en la obra de Vermeer (Mariët Westermann, 2003: 77). A pesar su precisión, las lentes de estas cámaras del siglo XVII no enfocaban con total nitidez toda la profundidad de campo. Al igual que los objetos vistos a través de una cámara oscura, los contornos de los cuadros de Vermeer no están nítidamente perfilados, sino que se definen mediante contrastes de luces y sombras, generándose «abstracciones geométricas». Las diferencias focales que producía la cámara oscura variaban según la profundidad de campo, los objetos más próximos y

más lejanos se veían borrosos, sin embargo, las imágenes de los planos intermedios ganaban en nitidez.

Para Westermann (Mariët Westermann, 2003: 80) el arte que, en contraste con la finitud de la vida, tenía una misión conmemorativa y perduraba en el tiempo provenía del Renacimiento y seguía aún vigente en la memoria colectiva de los artistas holandeses del Seiscientos. Ellos vieron en la cámara oscura un instrumento más al que podían recurrir para crear imágenes parecidas a las reales. Según Westermann (Mariët Westermann, 2003: 78) en palabras de Huygens:

La pintura había muerto a manos de la cámara y las imágenes que producía ésta eran alabadas como «la propia vida, o algo aún más elevado».

Los pintores de los Países Bajos, que desde el siglo XV tenían como mandato representar la vida y que llevaban imitando la naturaleza desde los tiempos de Jan van Eyck, ahora tenían que competir con este artilugio mecánico para representarla de la manera más fidedigna posible. La *mimesis*, la representación más exhaustiva posible del mundo visible, el pintar *naer het leven* [del natural], eran las bases de la pintura holandesa y se perseguían a través de un amplio abanico de recursos, la cámara oscura era sólo uno de ellos. Westermann (Mariët Westermann, 2003: 80) afirma que el uso que Vermeer hizo de ella y la perspectiva para trascender la vida real respondía al principio renacentista de que el arte es al mismo tiempo rival y amante de la naturaleza, y que su principal objetivo es la *mimesis*. Los estudiosos de la óptica fueron conscientes del potencial de la cámara oscura para el desarrollo de la perspectiva, pues era capaz de traducir disposiciones tridimensionales complejas.

4.3. La vida inmóvil

A pesar de las pruebas que indican que Vermeer utilizó la cámara oscura, hay un aspecto según Westermann (Mariët Westermann, 2003: 80) que lo diferencia sustancialmente de las imágenes producidas por esta máquina, pues sus cuadros muestran imágenes congeladas, donde el *tableau vivant* se hace presente, frente a la cámara oscura, que reflejaría imágenes en constante movimiento. Su capacidad para

trascender la temporalidad de las imágenes de la cámara oscura se manifiesta en obras como *La lechera* [fig. 12], donde vemos cómo mana el hilo de leche de la jarra.



[Fig. 12] Johannes Vermeer, *Criada con cántaro de leche* [*La lechera*], c. 1658-60

La mayoría de los pintores holandeses de esta época tenían una formación previa en el campo de la naturaleza muerta, género que eludía la dificultad de representar el movimiento. Por tanto, el hecho de tener que plasmar figuras que parecieran reales, tuvo que suponer un reto para artistas como Vermeer. Primero por tratarse de personas, implicando esto tener que representar rasgos faciales y gestos. Y segundo porque la representación de dichas escenas implicaba movimiento, un aspecto que iba en contra de la minuciosidad de estos maestros del *trompe l'oeil*.

Quizás esto explique la cualidad rígida que presentan los personajes de Vermeer, que, según Blankert (Blankert, 2007: 106) seguía persiguiendo una forma de *trompe l'oeil* sin renunciar a ser un pintor de personajes. Resolvió este dilema asignándoles una tarea que no requiriese movilidad, obligándolos a permanecer inmóviles

leyendo cartas, por ejemplo, donde el único movimiento es el de los ojos, recurso que empleó muchas veces para insinuar una vida sin movimiento.

4.4. Tras la luz de Vermeer

La luz se ha convertido sin duda en la protagonista de sus cuadros, hablándose de una «luz vermeriana». El pintor ha logrado ese toque de distinción trabajando técnicamente el espacio lumínico que se crea entre los objetos y el lugar de donde ésta procede, casi siempre de una ventana situada a la izquierda de la estancia. Las habitaciones parecen cajas donde mete estratégicamente a las figuras, muebles y demás accesorios. Esta tendencia puede deberse a una herencia de Rembrandt quien, según Alejandro Vergara, (Vergara, 2003: 38) introducía a los personajes en una especie de nicho, detrás de una cortina, para aumentar el efecto ilusionista de su pintura. Los cuadros eran muy pequeños y las cortinas simulaban la forma en la que se cubrían muchos de estos cuadros para que al correrlas, el espectador se sorprendiera por el verismo plasmado. Al parecer (Vergara, 2003: 38) pequeños cuadros se guardaban en cajitas, que al abrirlas hacía que la escena pintada pareciese más real, ofreciendo así una trampa para la vista.

Teniendo en cuenta lo antedicho, Vermeer le da mucha importancia a los objetos, convirtiéndolos en los protagonistas de sus pinturas. Ilustra la relación entre las personas y los objetos de una manera minuciosa, con todos los matices generados por la luz en un instante dado. La consecuencia de este detallismo según Blankert, (Blankert, 2007: 104) era que cada cuadro le ocupaba mucho tiempo, y a ello se le suma la intensidad de la luz que, sobre todo en Holanda, cambia constantemente.

Según Vargas (Vargas, 2006: 137), la referencia al objeto en Vermeer procede de dos dimensiones: la primera desde el silencio del objeto, y la segunda desde la luz del objeto. Ambas están en sincronía, para resaltar la importancia del objeto en cualquier labor que se emprenda con él por sencilla que resulte. La descomposición de los objetos, el congelamiento de las acciones de los personajes, la vibración

lumínica, el *sfumato* de sus contornos, etc. realzan la historia representada y forman parte de su estructura.

Para Blankert, (Blankert, 2007: 104) la influencia de Pieter de Hooch sobre Vermeer es innegable pero, aunque lo tomara como referencia, se marcó un nuevo reto: representar personajes y objetos de manera casi tangible en un espacio bañado por una luz cegadora que entra libremente por una ventana (Blankert, 2007: 104):

Este tipo de iluminación exige un virtuosismo extremo para que el modelado tome en cuenta todas las transiciones entre las partes más luminosas y las que lo son menos. Tamaño alarde técnico es incluso tenido en teoría por imposible, siendo esta la razón por la que los manuales aconsejen a los pintores que instalen su taller de cara al norte o, si el sol es inevitable, que revistan los cristales de papel de calco.

Siguiendo estas ideas, (Blankert, 2007: 104) Vermeer no sólo superó a De Hooch como virtuoso de la iluminación directa, algo inusual en la época, sino que en varias de sus obras recreó el mismo rincón de la misma estancia con la misma ventana. La repetición de decorados es una muestra «suprema» de la honestidad de la imagen, es decir, de la fidelidad a lo real. No obstante es preciso aclarar que Vermeer no sólo se limitó a copiar la realidad, su cometido fue más allá: modificó la técnica de tal manera que el espacio entre personajes y objetos es perfectamente perceptible y de manera ilusoria, su textura es casi palpable.

5. Tipologías

5.1.- Vermeer y la música: el arte del amor y el ocio

La música jugó un papel fundamental en la sociedad holandesa del siglo XVII y los pintores de la época no dudaron en reflejarlo en sus obras. Ésta se entendía como una metáfora de la armonía y símbolo de la fugacidad del tiempo. En ocasiones incluso, funcionaba como indicador de la posición social del retratado y por ende de su nivel cultural. Los instrumentos musicales se sitúan entre los elementos iconográficos más representados en la pintura a lo largo de la historia y su elección

por parte del pintor dependía de lo que éste quisiera transmitir. La teoría de los afectos despertados por la música, formulada por Jan Tinctoris (Schneider, 2006: 39), seguía vigente en la memoria cultural de los holandeses. Según ésta (Schneider, 2006: 44):

La música no sólo servía para alabar a Dios, también servía para ahuyentar la tristeza, elevar el espíritu terrenal, sanar a los enfermos, atraer el amor y hacer más agradable la convivencia.

La relación entre amor y música es el tema central de estos cuadros. Este pasatiempo exaltaba fantasías y sentimientos amorosos, y los pintores de género vieron en este divertimento la excusa perfecta para anunciar su escepticismo sobre las rígidas costumbres de su sociedad, de modo que tematizaban la moral dominante al tiempo que la teñían de ironía. Un ejemplo son los numerosos indicios que Vermeer incluye en sus cuadros [fig.13], como el Cupido mostrando una carta de baraja que aparece en su *Mujer de pie tocando el virginal*, que pondría en duda la virginidad de la persona representada, pues en la Holanda del Seiscientos se vigilaba que la mujer llegara virgen al matrimonio (Schneider, 2006: 38).



[Fig.13] Johannes Vermeer, [Detalle] *Mujer de pie tocando el virginal*, c. 1673-75

Este recurso del cuadro dentro del cuadro se repite en otras obras como en *La clase de música interrumpida* [fig.14], donde el *putto*, apenas reconocible, levanta un billete amoroso. Según Schneider, (Schneider, 2006: 37) ese lienzo que cuelga de la pared es de Cesar van Everdingen y está basado en un emblema de Otto van Veen, *Amorum Emblemata* [fig.15] cuyo lema es: «El amor perfecto, verdadero, sólo existe para uno». Nuevamente insiste en el comportamiento de la mujer, que supuestamente está a punto de cometer una infidelidad.



[Fig.14] Johannes Vermeer, *La clase de música interrumpida*, c. 1660-61



[Fig.15] Otto van Veen, «Amorum Emblemata», Amberes 1608

La escenografía desempeña una función informativa, y según Schneider (Schneider, 2006: 39-40) la jaula que cuelga de la pared indica cómo debe comportarse la joven. Schneider (Schneider, 2006: 38) se basa en la literatura de emblemas de Daniel Heinsius afirmando que la jaula simboliza el encarcelamiento voluntario del amor.

La relación entre amor y música también está presente en *La clase de música* [fig.16], donde la escena transcurre en un interior burgués, donde una joven de espaldas, toca el virginal. El espejo colgado en la pared nos desvela el rostro de la muchacha que vuelve su mirada hacia el caballero, vestido con un elegante traje negro con cuello y puños de encaje blancos. Según Schneider, (Schneider, 2006: 38) la banda y la daga que lleva, son signos de distinción que delatan su alto rango social.



[Fig.16] Johannes Vermeer, *La clase de música* [Caballero y dama tocando el virginal], c. 1662-65

En este caso, los atractivos del cuadro se intensifican de manera especial, lo que no sólo atañe a uso de colores apagados sino a las estructuras geométricas que cumplen una importante función en su composición. Vermeer acentúa los elementos horizontales que están en paralelo al marco, que en este caso serían, según Schneider (Schneider, 2006: 38):

Las vigas de madera del techo, los rectángulos de las diferentes partes del virginal, el espejo y el cuadro de la derecha, y, finalmente, el borde superior de la mesa situada en primer plano como una barrera, cubierta por un pesado tapiz persa que llega hasta el suelo. Sobre la mesa encontramos una vez más el conocido motivo de la jarra blanca, sobre la igualmente conocida bandeja de plata. También el embaldosado de patrón romboidal, con sus listas negras cruzadas en diagonal y enmarcando baldosas de mármol blanco, es un homenaje a la geometría.

Desconocemos hasta qué punto Vermeer era consciente del empleo de estructuras geométricas como elementos compositivos, pero resulta significativa la importancia que adquirió la geometría en campos como la filosofía y la ciencia en la segunda mitad del siglo XVII. Según Schneider, (Schneider, 2006: 38):

El ideal geométrico correspondía en esta época del florecimiento de las ciencias exactas a la claridad, la verificación y la rigidez metódica de la comprobación. Sus huellas pueden rastrearse hasta la Antigüedad, por ejemplo hasta Pitágoras. La geometría y la música eran consideradas entonces como hermanas, pues ambas se basaban en principios cosmológicos.

En la tapa abierta del virginal leemos: «MVSICA LAETITIAE COMES MEDICINA DOLORUM» [«La música es compañera de la alegría y bálsamo contra el dolor»], que alude a la función terapéutica de ésta. Aquí Schneider (Schneider, 2006: 38) se remite a Pitágoras, que escribió que las armonías de la música tenían influencia sobre los afectos.

En *El concierto* [fig.17], se marca la distancia entre la acción y el espectador pues el maestro [identificado por el bastón apoyado en la silla] aparece de espaldas, evitando que el espectador interrumpa la clase. De la pared cuelgan dos cuadros, que según Schneider (Schneider, 2006: 38) son un paisaje pastoral y *La alcahueta* de Dirk van

Baburen, subrayando el contexto erótico de la escena. La joven toca el clavicémbalo acompañada por el maestro al laúd, cuyo instrumento intuimos por el clavijero que asoma, mientras que una mujer de pie canta. Sobre la mesa de roble y en el suelo observamos otros instrumentos musicales. Resulta notoria la preferencia del pintor por los instrumentos de cuerda [incluyéndose el clavicordio], que según Schneider (Schneider, 2006: 39) eran símbolos de proporciones y armonías musicales según una vieja tradición.



[Fig.17] Johannes Vermeer, *El concierto*, c. 1665-66

Pero Vermeer no sólo representó dúos y tercetos, sino que también pintó en más de una ocasión el solo musical, un papel dedicado exclusivamente a la mujer. Su *Dama al virginal* [fig.18] constituye un buen ejemplo.



[Fig.18] Johannes Vermeer, *Dama al virginal* [*Mujer de pie tocando el virginal*], c. 1673-75

Bien es sabido que una de las peculiaridades de la pintura de género holandesa es recrear escenas verosímiles que, paradójicamente, tienen un trasfondo simbólico. En este caso el contenido amoroso lo confirma la presencia del cuadro de Cupido, tal y como también se ha visto en *La lección de música interrumpida*. Según Schneider, (Schneider, 2006: 44) la joven recuerda a los personajes de sonrisa sarcástica de los cuadros de género holandeses, cuyas víctimas eran ajenos a lo que sucedía, pues sólo el gesto está en función de la comunicación con el espectador. Por otra parte, según Vergara (Vergara, 2003: 184) es posible que *Dama al virginal* forme pareja con la *Dama sentada al virginal* [fig.19], pues ambos comparten temática, tamaño y técnica. Además, se ha querido ver en ellos la representación de dos tipos de amor: fiel en la primera y venal en la segunda.



[Fig.19] Johannes Vermeer, *Dama sentada al virginal* [*Mujer sentada tocando el virginal*], c. 1673-

75

La diferenciación moral entre ambos cuadros, aparentemente similares, reside según Vergara (Vergara, 2003: 184) en la luminosidad, pues mientras que en *Dama al virginal* la sala está bañada por una intensa luz que entra por la ventana, en la de la mujer sentada, ocurre al contrario, un indicio que supone que el encuentro secreto teme a la luz del mundo exterior (Schneider, 2006: 44).

Por otro lado, la presencia en *Dama al virginal* de paisajes bucólicos, tanto en el cuadro del fondo como en el pintado en la tapa del instrumento, son obra Pieter Groenewegen (Vergara, 2003: 184), y aluden a la pureza y belleza de la mujer, tal y como se hacía en la literatura de la época. *Dama sentada al virginal* en cambio, muestra una escena de burdel en el cuadro que cuelga de la pared, obra de Dirk van Baburen. Este detalle junto con la sonrisa femenina y la vihuela en deshuso en primer plano denotan, según Vergara (Vergara, 2003: 184) una clara invitación por parte del pintor a acompañar a la mujer en su juego amoroso.

Al igual que ocurre en *Dama sentada al virginal*, la ventana del cuadro de *Mujer tocando el laúd junto a la ventana* [fig.20] aparece semicubierta por una cortina, que deja pasar una tenue luz que ilumina aquello que le queda más cercano, como la manga amarilla del traje femenino, el cuello adornado con un collar de perlas y el zarcillo de su oreja. La muchacha está afinando el instrumento, y su postura, inclinada hacia adelante con la cabeza girada hacia la derecha, confirman que está comprobando la exactitud del tono de su laúd¹. Según Schneider, (Schneider, 2006: 44) este instrumento aparecía desde el Renacimiento en representaciones simbólicas como atributo o símbolo de la música por antonomasia.



[Fig.20] Johannes Vermeer, *Mujer tocando el laúd junto a la ventana*, c. 1664

¹ A veces también figuraba al sentido del oído, y como como instrumento «poco ruidoso», se tocaba casi exclusivamente en lugares cerrados, y no siendo apto para conciertos al aire libre. Estaba especialmente reservado para piezas solistas privadas, gozando de un carácter íntimo. (Schneider, 2006: 46)

Nuevamente la mujer sola entregada a la música lo vemos en *Mujer tocando la guitarra* [fig.21], un cuadro de su fase tardía.



[Fig.21] Johannes Vermeer, *Mujer tocando la guitarra*, c. 1672

La luz externa apenas traspasa la cortina, creando una atmósfera intimista. Al fondo y sobre la mesa unos libros subrayan la conducta de la joven, que abandona sus deberes para dedicarse al divertimento. No se puede precisar con exactitud qué tipo de libros son, pero Schneider (Schneider, 2006: 46) plantea que sean lecturas espirituales como la Biblia, recomendadas a las mujeres por la literatura patriarcal de la época a modo de guías.

5.2.-Tentaciones del amor

Las mujeres ebrias son, como la encarnación del vicio, otro tema recurrente en Vermeer. Por lo general, en estos cuadros la figura dominante es la del varón, que sirve

el vino como bebida afrodisíaca para mermar la resistencia femenina, e intentar beneficiarse de sus favores [fig.22]. Pero no siempre era vino, porque según Schneider (Schneider, 2006: 36), el vaso podía contener un «filtro de amor» o la «pócima del galán», un brebaje que se citaba frecuentemente en los escritos de medicina del siglo XVII, que se obtenía, según Jan Baptista van Helmont (Schneider, 2006: 36) de una «esfervescencia del bálsamo natural de la vida», y podía causar dos efectos: un amor desmedido e insensato, o un estado melancólico paralizante.



[Fig.22] Johannes Vermeer, *Caballero y dama tomando vino*, c. 1658-60

Esta temática procede, según Westermann (Mariët Westermann, 2003: 52), de las escenas de tabernas conocidas como «compañía alegre» o *geselschapjes*, muy comunes en la pintura flamenca de mediados del XVII. La primera obra de Vermeer relacionada con esta tradición fue *La alcahueta* [fig.23], pintura que marcó un antes y un después en su carrera pues, a partir de ella, se pasa oficialmente a la pintura de género. La obra pertenece a la categoría de los «Bordeeltje» o cuadros de burdel, una

subcategoría de los cuadros de género que era muy apreciada en Holanda (Schneider, 2006: 23). Esta temática, considerada grotesca y de zafiedad caravaggista, producía una gran fascinación, por lo que no extraña que terminara independizándose. Además poseía una fuerte carga didáctica y funcionaba como advertencia tanto en representaciones pictóricas como en la literatura de bufones, de modo que no eran simples representaciones de la realidad, sino que iban destinadas a provocar un cambio de actitud sobre el control de la sensualidad incentivada por el alcohol.



[Fig.23] Johannes Vermeer, *En casa de la alcahueta* [*La alcahueta*], 1656

La venalidad del amor es el tema central del cuadro, donde la joven sonrojada por el vino, recoge la moneda que le entrega el caballero en pago por los servicios prestados. A su lado la alcahueta, vestida de negro, que ha mediado para que se produjera la relación extramatrimonial. A diferencia de otros cuadros semejantes, Vermeer nos ofrece una vista de cerca, lo que lleva a Schneider (Schneider, 2006: 27) a considerarlo reservado y ampliamente semántico, adornándose de manera excesiva el

discurso de la acción. Otro ejemplo lo constituye el cuadro titulado *La muchacha con el vaso de vino* [fig.24].



[Fig.24] Johannes Vermeer, *La muchacha con el vaso de vino* [*La dama con dos caballeros*]
c. 1659-60

En este caso el caballero que ofrece la copa de vino a la sonriente joven, parece estar haciendo servicios de alcahuetería al melancólico caballero sentado en la esquina. Este recurso de situar a personajes en una esquina de la habitación recuerda, según Westermann (Mariët Westermann, 2003: 168) a determinadas pinturas de De Hooch que, sin duda, influyó en Vermeer. El retrato que cuelga de la pared del fondo de la estancia representa al marido, que aunque está ausente en la realidad, está presente en el cuadro, constituyendo un modelo de virtud que el pintor contrapone a los dos hombres, no siendo casual que dirija su mirada hacia su mujer. Una vez más, en la ventana emplomada, el motivo de la templanza recuerda la necesidad de controlar los deseos y las pasiones.

En otras ocasiones será la criada o el ama de casa la que pose adormilada, apoyando su cabeza en una de sus manos, como consecuencia de la embriaguez

provocada por el alcohol, como en *Joven durmiendo* [fig.25] que a juzgar por su elegante vestido sería una «huisvrouw» es decir, una mujer casada que se encarga de la dirección de la casa (Schneider, 2006: 27).



[Fig.25] Johannes Vermeer, *Joven durmiendo*, c.1657

A diferencia de otros autores que emplean múltiples objetos y actores que hacen visible el ruido, Vermeer opta por no recargar sus cuadros; de hecho, se ha descubierto, con la ayuda de radiografías, que sobrepintaba elementos que en un principio aparecían en sus cuadros, lo cual le otorgaba un carácter significativo más amplio. En este caso, la protagonista ha sido captada despreocupada, y por su postura podríamos considerar que alude a la melancolía, aunque lo más probable es que se trate de una alusión a la acedia, a la negligencia.

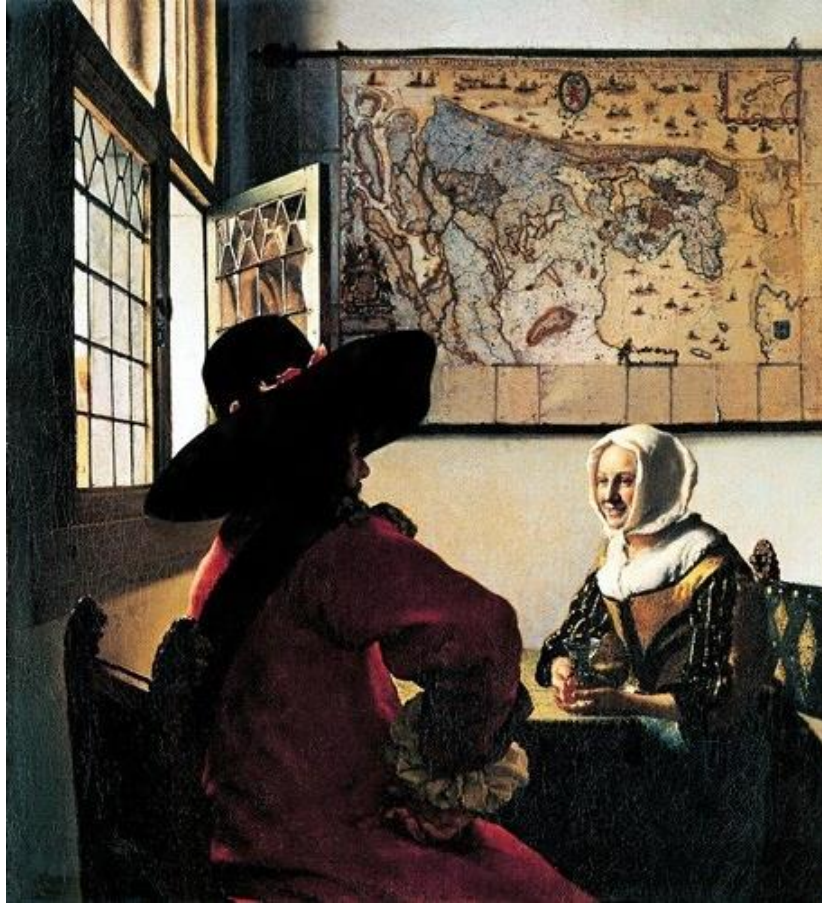
La acedia se consideraba un efecto de la embriaguez, pues el sueño provocaba el descuido de los deberes, alterando el orden sagrado del hogar. Schneider (Schneider, 2006: 28) ha querido ver en esta figura la representación del placer del vino que, en este

caso está estrechamente relacionada con un asunto extramatrimonial. No lo asegura solamente por el hombre sobrepintado que se descubrió en la habitación contigua, sino por el cuadro de Cesar van Everdibgen que cuelga en la pared, sobre la cabeza femenina, a modo de «clavis interpretandi» y que representa a Eros con una máscara, símbolo de la simulación, desvelando un indicio de contexto erótico (Schneider, 2006: 28).

Existen, además, otros detalles que también aluden al componente erótico como la bandeja de frutas que evoca las «frutas del mal», o el huevo envuelto en un paño, que simboliza el deber de reprimir la libido. Schneider (Schneider, 2006: 28) asegura que Vermeer conocía los pasajes de la literatura antigua que, frecuentemente, eran citados por los autores del siglo XVII con fines pedagógicos. Estas directrices prohibían beber vino a las mujeres pues se creía que la embriaguez conducía a la prostitución.

En esta obra advertimos una clara configuración geométrica, distribuyendo los espacios de manera paralela al cuadro, manifiesto en las paredes de fondo o en la posición de las mesas a modo de barreras horizontales. De esta manera evitaba grandes distorsiones de perspectiva en el empleo de la cámara oscura, consiguiendo una percepción llana de los espacios, de modo que los espejos, cuadros, mesas y otros elementos se convierten en estructuras geométrico-tectónicas que rozan la abstracción.

La temática de *La joven durmiendo* es retomada de nuevo en *El soldado y la muchacha sonriendo* [fig.26]. En el cuadro anterior la situación se presenta aislada del contexto narrativo, mientras que ahora el proceso de la seducción es directo. El caballero está sentado, a contraluz, sobresaliendo su sombrero de ala ancha que nos permite ver parte de su perfil, charlando con una joven cuyo tocado está fuertemente iluminado por la luz que entra por la ventana abierta. La joven le sonrío y con gesto retórico abre su mano izquierda, detalle que subraya el carácter de la conversación. El hombre es quien domina la situación y en el contraste sombra-luz, se ha querido ver un simbolismo psicológico que no se sabe si ha sido casual o intencionado, mientras que la mujer iluminada por la luz del sol, según Schneider, (Schneider, 2006: 31), respondería al principio de la pureza, convirtiéndose en la víctima de las oscuras intenciones masculinas.



[Fig.26] Johannes Vermeer, *El soldado y la muchacha sonriendo*, c. 1658

5.3.-Correspondencias secretas

Escribir y recibir cartas, especialmente de amor, era uno de los ejercicios más practicados en la época. Era una manera de interacción social y elitista cada vez más común debido a la evolución de la alfabetización. Sin embargo, esta cultura epistolar supuso una amenaza desde el punto de vista jurídico. El creciente nivel educativo permitió a muchas mujeres burguesas vaciar sus almas en un papel. Un estudio contemporáneo ha demostrado que, estas «Litterae amatoriae» eran objeto de polémicas jurídicas al no quedar clara la relación entre remitente y destinatario, puesto que podían implicar compromiso matrimonial o adulterio, este último asignado siempre a la mujer y severamente castigado (Schneider, 2006: 54).

Existen al menos seis obras de Vermeer que tienen una carta como protagonista, y en ellos el rol que desempeña la criada es importante, porque actúa como un correo secreto al servicio de su señora, que no podía abandonar su hogar sin control.



[Fig.27] Johannes Vermeer, *Dama con criada y carta*, c. 1667-68

En *Dama con criada y carta* [fig. 27], vemos como ésta sale de la oscuridad del fondo para entregarle la misiva a su señora que, a su vez está escribiendo unas líneas. La llegada de noticias parece desconcertarla y duda en aceptar o no la aventura amorosa. La mirada cómplice de la sirvienta desvela que está al tanto del amorío, desempeñando fielmente la función de mensajera leal y discreta, como una especie de celestina.

La misma relación se observa en *Mujer escribiendo una carta y criada* [fig.28], aunque ahora ésta espera, disimuladamente, a que su señora termine de escribir. Mira hacia la ventana donde parece advertirse un motivo iconográfico, que aunque es difícil de identificar, los estudiosos han creído ver una metáfora de la Templanza,

funcionando como recordatorio a la mujer para que controle sus afectos. En el suelo vemos el sello y el precinto, que probablemente han caído ante el nerviosismo y la premura de la respuesta. El cuadro que decora la habitación representa el episodio del Antiguo Testamento del hallazgo de Moisés en el Nilo. Según Schneider (Schneider, 2006: 54):

La historia de Moisés recordaba en el siglo XVII la costumbre de abandonar a los niños no deseados, una práctica ejercida con frecuencia [...] por mujeres que tenían que hacer desaparecer a los «hijos del pecado» concebidos en relaciones extramatrimoniales so pena de castigos draconianos.



[Fig.28] Johannes Vermeer, *Mujer escribiendo una carta y criada*, c. 1670

El mismo tema lo observamos en *La carta de amor* [fig.29], donde nuevamente la criada ejerce de confidente. En la habitación están las dos protagonistas: la señora sentada al lado de la chimenea y su sirvienta. La primera interrumpe su clase de música porque la criada acaba de traerle una carta. Según Schneider (Schneider,

2006: 55) el hecho de que la dama tenga una mandolina en su regazo indica que acompañaba su delirio amoroso con música:

En la pintura de género de los Países Bajos, la chimenea tiene a menudo el significado metafórico de la pasión amorosa. En el cuadro que cuelga justo detrás de la mujer, una marina representando un mar agitado indica sus encendidas pasiones. El cesto de la ropa, el cojín para hacer bordados o labor de bolillos que vemos en el suelo y la escoba apoyada junto a la puerta indican los deberes caseros que la mujer desatiende.



[Fig.29] Johannes Vermeer, *La carta de amor*, c. 1669-70

Normalmente Vermeer se esfuerza por ocultarnos información sobre quién recibe la carta, quien la remite o sobre su contenido. A menudo introduce algún detalle para insinuar sentimientos amorosos que pueden pasar desapercibidos, como un bodegón con instrumentos musicales, como en *Dama en amarillo escribiendo* [fig.30]. En estos cuadros, la vanidad salta a la vista por el afán de las mujeres en embellecerse; visten chaquetas amarillas ribeteadas de armiño y están tocadas a la moda de la época con lazos en el cabello y perlas.

Según la «Emblemata» de Andrea Alciati [...], el color amarillo es «amantibus et scortis aptus», es decir, «apto para amantes y prostitutas» (Schneider, 2006: 50).



[Fig. 30] Johannes Vermeer, *Dama en amarillo escribiendo*, 1665.

También existen múltiples alusiones al pecado por esas presuntas relaciones extramatrimoniales que infringen el mandamiento de fidelidad, como pueden ser las bandejas con frutas ya sean manzanas o melocotones, que recuerdan al pecado original, como en el cuadro *Mujer leyendo una carta junto a la ventana abierta* [fig.31]



[Fig.31] Johannes Vermeer, *Mujer leyendo una carta junto a la ventana abierta* [detalle]

Otro elemento identificador en los cuadros de esta temática es la ventana abierta. La mujer que lee una carta envuelta por una atmósfera silenciosa frente a una ventana, se convirtió en uno de los recursos más empleados por Vermeer. La ventana abierta, además de proporcionar luz, alude al deseo de la mujer por entrar en contacto con el mundo exterior, y superar la soledad impuesta por la sociedad. El mejor ejemplo es el cuadro titulado *Mujer leyendo una carta junto a la ventana abierta* [fig.32]. Según Vergara, (Vergara, 2003: 165):

El reflejo de la muchacha en la ventana refuerza la centralidad de este objeto, que se convierte así en el eje psicológico del cuadro. Como sucede en otras pinturas de Vermeer, la silla sirve para clarificar las relaciones espaciales entre los elementos de la sala, en este caso entre la mesa y la pared del fondo.



[Fig.32] Johannes Vermeer, *Mujer leyendo una carta junto a la ventana abierta*, c. 1657

Por otro lado, gracias a la radiografía sabemos que en la pared del fondo, se había pintado un cuadro de Cupido que finalmente el pintor eliminó. Esa imagen venía a subrayar que el contenido de la carta era amoroso. Sin embargo, la decisión de eliminarlo tuvo como resultado una escena con gran poder evocativo. En palabras de Vergara (Vergara, 2003: 165):

Es revelador de la forma de trabajar de Vermeer el hecho de que, al retirar el cuadro, no haya alterado la escena [...] La capacidad para expresar el sentimiento de una persona en una situación determinada es uno de los rasgos más originales de la pintura de Vermeer. [...] Nada nos distrae ahora del mensaje del cuadro, que es la idea de la comunicación con un ser querido y ausente.

Otro ejemplo es *Muchacha de azul leyendo una carta* [fig.33], donde inmersa en la lectura de la misiva, vemos a una mujer de perfil, iluminada por la luz de una supuesta ventana. Parece embarazada, atendiendo a su abultado vientre. Según Schneider (Schneider, 2006: 49) la lectura de la carta, ahora, tendría otro significado, pues se opondría moralmente a la «decorosa honestidad» matrimonial, pues según la literatura de la época de tratados matrimoniales, ésta estaría al servicio del «estado natural» de la procreación por lo que no se permitiría ninguna insinuación deshonestas.



[Fig.33] Johannes Vermeer, *Muchacha de azul leyendo una carta*, c. 1662-64

Mucho se ha especulado sobre la identidad de la protagonista, aunque la vieja literatura sobre Vermeer apunta que se trata de su esposa, Catharina Bolnes.

En la mayoría de estos cuadros, Vermeer pinta a sus protagonistas de perfil, cabizbajas, y a veces con mirada huidiza. Estos recursos transmiten la sensación de que la protagonista está absorta en sus pensamientos, pero el maestro no alude a esta reflexión únicamente mediante las cartas, ni tampoco a través de las miradas huidizas, sino que representa de forma sutil la concentración con la que todas estas mujeres se entregan a sus tareas, como si dichas composiciones fuesen metáforas del ejercicio mental de las figuras.

Lo cierto es que en la Europa del siglo XVII la lectura en silencio era símbolo de reflexión y conciencia de uno mismo. Junto con la oración privada, era una de las actividades más introspectivas a las que podía entregarse una dama. El privilegio que le otorgaba la cultura protestante a la palabra y el florecimiento económico del mercado, hizo que los índices de alfabetización se disparasen. Según Westermann (Mariët Westermann, 2003: 84):

Los diarios, las cartas, los poemas y las oraciones que profundizaban en los misterios del alma fueron, junto a los autorretratos, géneros cuya popularidad trascendió ampliamente el papel que ocupaban en la cultura aristocrática del Renacimiento.

5.4.-Perlas, «Vanidad de vanidades»

Las perlas ya sea en forma de collar o sarcillo, forman parte importante del ajuar femenino en las pinturas de Vermeer y es así como el dilema entre virtud y vicio, una vez más es tematizado en su *Joven dama con collar de perlas* [fig.34]. El discurso moral es tratado de modo muy sutil, presentándonos a una joven de pie y de perfil frente a un espejo, vestida con chaqueta amarilla ribeteada de armiño, tensando los hilos de su collar de perlas. La cortina amarilla genera una atmósfera de semi penumbra. En realidad son muchos los detalles que parecen señalar como tema principal la vanidad o una crítica moral a este comportamiento, como la brocha para aplicar polvos que aparece sobre la mesa, o el billete situado a su lado que

sugieren, según Schneider (Schneider, 2006: 56) que la mujer se embellece para su amante.



[Fig.34] Johannes Vermeer, *Joven dama con collar de perlas*, c. 1664

El motivo decorativo de la vidriera emplomada no es reconocible, aunque para Schenider, (Schneider, 2006: 56) se representa la templanza que constituye, a modo de advertencia, una oposición ética al comportamiento de la joven:

Esta está en peligro de violar el canon de las normas sociales: en lugar de vivir con humildad, modestia y sencillez, parece sucumbir al afán del amor propio por gustar a los demás.

Otro cuadro donde las perlas adquieren protagonismo es el de *La tasadora de perlas* [fig.35], obra estrechamente emparentada con la anterior y no sólo por su temática. En ambos casos encontramos un espejo colgado en la pared y elementos alusivos a la vanidad sobre la mesa, pero en esta ocasión la mujer sostiene una balanza con la mano derecha, centrando toda su atención en equilibrar los platillos. Pareciera, que repite la misma acción que ejecuta el arcángel San Miguel que centra el cuadro del *Juicio final* que cuelga de la pared. Y es que la escena apocalíptica está relacionada con el proceder de la mujer, constituyendo, según Schneider (Schneider, 2006: 56) una amonestación escatológica a su conciencia, ya que ante el Cristo pesando las almas, la concentración de la mujer en los bienes terrenales parece un acto vano y fútil. Sin embargo, a pesar de que dispone de monedas para pesar, no es eso lo que utiliza, de modo que según Westermann (Mariët Westermann, 2003: 86) lo que la mujer está midiendo son cuestiones más mentales que físicas, por lo que su cabeza, el lugar donde encierra lo mental y lo moral, tapa al psicopompo.

Una vez más, los pensamientos del personaje se nos escapan, debiéndose a que las figuras de Vermeer están inmersas en la cultura contemporánea de la introspección, tal y como señala Westermann (Mariët Westermann, 2003: 86):

Ese rendirse cuentas a uno mismo de los actos y pensamientos propios que entendemos por conciencia era una de las actividades mentales más valoradas en tiempos de Vermeer, y su práctica se fomentaba activamente en círculos sociales elevados y en las prácticas devocionales protestantes [...] el énfasis recae en los pensamientos y la elegancia del ritual, que se acompañan de un acabado de la superficie pictórica más pulido que en los cuadros de años anteriores, de una gama de colores restringida y de una composición más geométrica. [...] Es como si Vermeer estuviera buscando nuevas analogías ópticas y de carácter abstracto para expresar la capacidad de reflexión que atribuye a sus figuras. El mismo juicio de valor que se representa en *Mujer con una balanza* también se exige del artista, en cuya mente y manos pasa a convertirse en una estética de la conciencia. No es un accidente que los dedos índice y pulgar que sostienen la balanza estén situados en el centro mismo de la línea del horizonte, justo en la esquina del marco donde se sitúa el punto de fuga. Este cuidado a la hora de trabajar la composición tiene como resultado un espacio de reflexión en el que se sitúan las mujeres que piensan, leen o escriben en sus hogares.



[Fig.35] Johannes Vermeer, *La tasadora de perlas [Mujer con balanza]*, c. 1662-64

Por otro lado el examen de los platillos de la balanza deba entenderse como un sopesar ético-psicológico de bienes; de hecho están vacíos, indicando que ya ha sido descartada la elección de renunciar a la futilidad mundana (Schneider, 2006: 56). La vanidad queda clara en el proceder de la mujer, dándole la espalda al mundo exterior. Schneider (Schneider, 2006: 56) afirma que, la presencia de la cortina presta a la acción de pesar un significado ambivalente; por cierto la misma habitación y la misma cortina amarilla presente en la *Joven dama con collar de perlas*.

Ahora, el contraste entre los objetos pintados es lo que llena al cuadro de significado: joyeros, monedas de oro, collares de perlas y una cadena de oro sobre la mesa. El contrapunto lo pone el Juicio Final y la balanza, esta última según Vergara (Vergara, 2003: 172) símbolo del propio Juicio, que como advertencia nos dice que

debemos evitar la tentación de los bienes terrenales y vivir con humildad para obtener la salvación: así entendido el cuadro se convierte en una vanitas.

5.5.-Mujeres «virtuosas»

De mujeres que desatienden sus labores para entregarse a los placeres mundanos pasamos a las que se dedican a sus quehaceres cotidianos. Estas pinturas muestran la exquisita sensibilidad del pintor de Delft en su observación de la realidad. Las formas que definen las composiciones, la relación que establece entre los distintos tonos y la incidencia de la luz, son algunas de las herramientas que emplea para mostrarnos una visión idealizada de la virtud femenina.

Muchas se incluyen en la crítica a los vicios, un tema que ha funcionado como trasfondo en la pintura de género neerlandesa. Si la Iglesia adoctrinaba a los fieles a través de la figuración del infierno, la pintura de género se valía de la demostración del comportamiento erróneo de los personajes mediante la caricatura y la comedia, intentando educar a las mujeres para que fueran virtuosas y no escaparan del patrón establecido.

No obstante hay otro modelo educativo, según Schneider (Schneider, 2006: 61) «positivo», opuesto al anterior que representa el comportamiento oficial teniendo como base el «exemplum virtutis». Vermeer sólo pintó tres cuadros de este tipo, donde la mujer alcanza un carácter casi divino, presentándose como virgenes profanas que predicán con su trabajo, siendo el mejor ejemplo la *Criada con cántaro de leche* [fig.36].



[Fig.36] Johannes Vermeer, *Criada con cántaro de leche* [*La lechera*], c. 1658-60

Normalmente la servidumbre era representada en la pintura holandesa con cierto aire vago, como vemos en *La criada holgazana* [fig.37] de Nicolaes Maes, o en un tono lascivo, como en la *Criada picando cebollas* [1646] de Gerard Dou, donde las cebollas y las gallinas colgando [entendido como símbolo del apetito carnal] justificarían su intención lasciva (Schneider, 2006: 61).



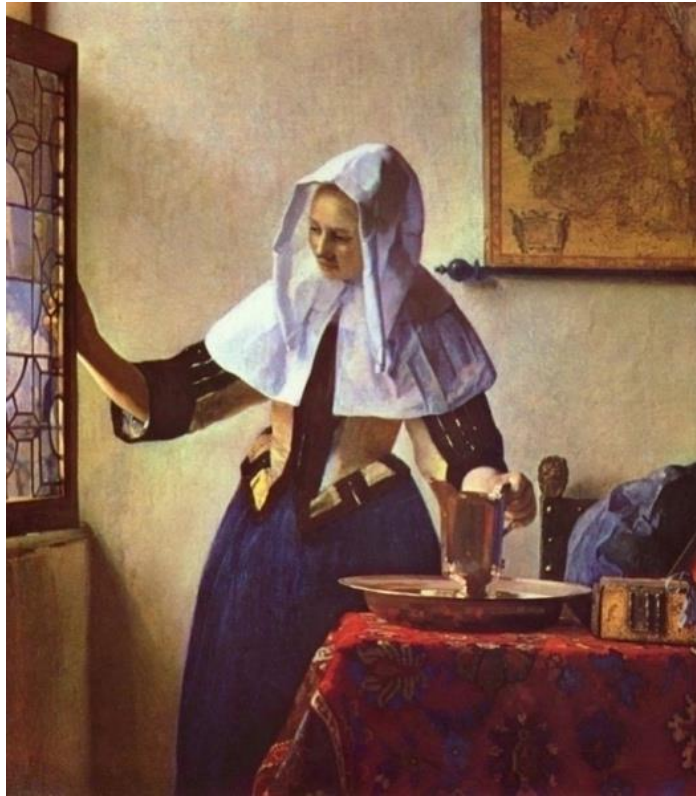
[Fig.37] Nicolaes Maes, *La criada holgazana*, 1655

Sin embargo, estas mordacidades no afloran en el cuadro de Vermeer, y así lo hace ver Schneider, (Schneider, 2006: 61):

La acción de verter la leche, que cae en ondulante chorro en un cuenco de barro con dos asas, es ejecutada con gravedad y cuidado. La mirada baja de la criada, concentrada en su quehacer, es a un tiempo signo de humildad y de modesto ensimismamiento. La sobriedad de la habitación se adapta de maravilla a esta sencillez de vida y comportamiento de la criada. [...] una figura que resulta monumental a pesar del formato pequeño. Encarna el tipo de la «criada religiosa», una especie muy elogiada en la literatura religiosa de «folletos».

Asimismo los alimentos presentes en el cuadro están relacionados culturalmente con lo divino. La leche es calificada en la Biblia como alimento «puro» y también los panecillos dado que Cristo se autodenominó: «pan de vida» (Schneider, 2006: 62). También la literatura patriarcal reforzaba la idea de que la servidumbre debía ser aplicada en el temor a Dios, y esta teoría era la base del comportamiento de estas mujeres, dedicadas al trabajo, repetando a los señores de la casa, a quienes debían obediencia.

En *Joven mujer con jarra de agua junto a la ventana* [fig.38], Vermeer da un giro y nos presenta un nivel más elevado en la escala social: al ama de casa burguesa. La mujer mira a través de la ventana entreabierta, y sostiene el asa de la jarra llena de reflejos dorados al igual que la palangana y el resto de los objetos situados sobre la mesa. Para Schneider (Schneider, 2006: 62), al igual que el incensario de oro con la patena debajo, cuya combinación alude al tabernáculo de los judíos y en contraposición a lo «sagrado», Vermeer introduce un joyero con perlas y lazos generando un conflicto de sentimientos, ¿Ha de satisfacer la mujer su amor propio, o debe contenerse?



[Fig.38] Johannes Vermeer, *Joven mujer con jarra de agua junto a la ventana*, c. 1664-65

En este apartado es preciso destacar a la *Encajera de bolillos* [fig.39], donde nuevamente aparece la mujer entregada a su labor. Un acto glorificado por el pintor, envolviendo a la protagonista en un halo de santidad. Ahora el uso de la cámara oscura resulta evidente si se tiene en cuenta la vaguedad de los contornos de los colores, especialmente los hilos amarillo blanquecinos y rojos que parece que se deslizan bajo el cojín azul con rayas ocre y terminan revueltos sobre el tapiz de la mesa. También aparecen desenfocados los demás utensilios de trabajo, como la almohadilla, los alfileres y los bolillos, producto de la técnica ya mencionada del *pointillé*.



[Fig.39] Johannes Vermeer, *La encajera de bolillos*, c. 1669-70

5.6.-Representantes de la nueva ciencia

Hasta mediados del siglo XVII investigar sobre la naturaleza de las estrellas o sobre la historia de la tierra, sus dimensiones o consistencia se consideraba un atentado contra el orden establecido por Dios, de ahí el interés por dos cuadros pintados por Vermeer: *El geógrafo* y *El astrónomo* que, junto con *En casa de la alcahueta*, son sus únicas obras firmadas y fechadas. Ambos cuadros fueron concebidos como pareja, permaneciendo juntos hasta 1729, pintándose en una época marcada por un cambio radical de paradigmas historico-científicos. Así *El astrónomo* se pintó al mismo tiempo que Luis XIV mandaba construir un observatorio astronómico en París, en 1668.

Teniendo en cuenta la representación en primer plano y la equivalencia de formatos, Schneider (Schneider, 2006: 75) plantea *El astrónomo* [fig.40] como contrapunto de *El geógrafo* [fig.41]. En ambos casos, representa a un científico de

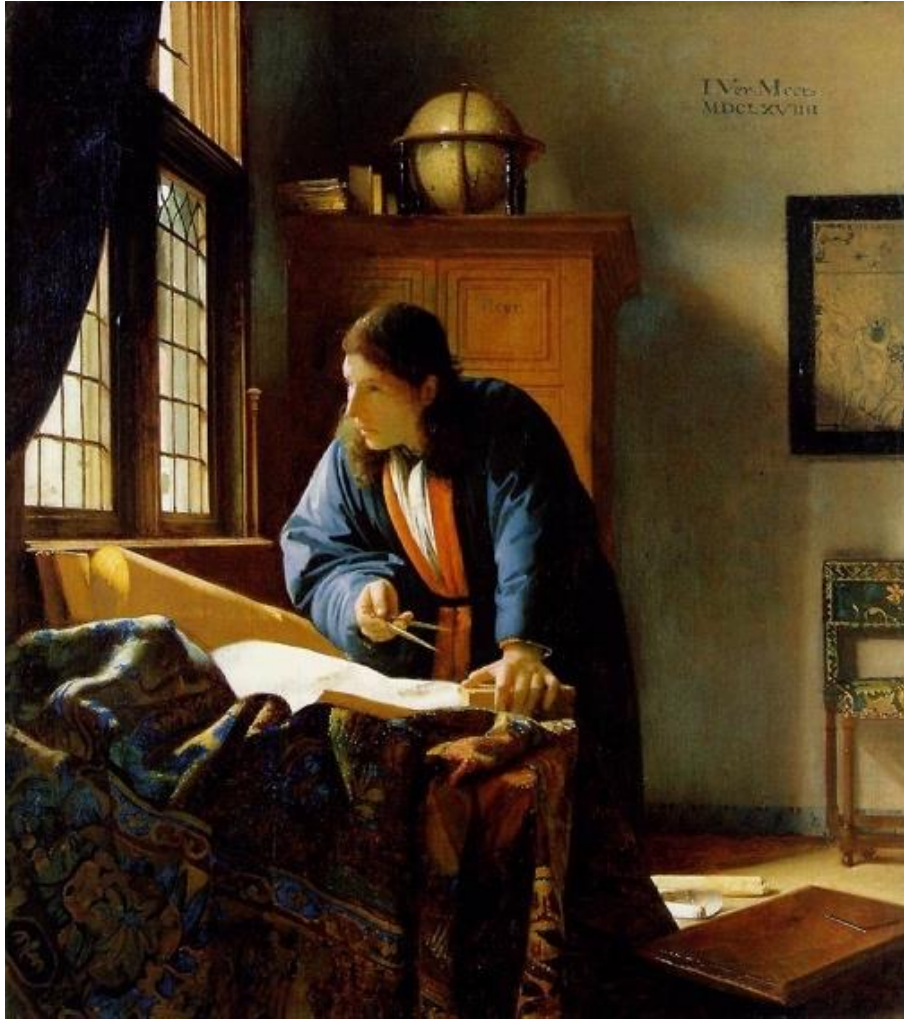
largos cabellos recogidos detrás de la oreja, vestidos con túnica, dotados de un aire enigmático. Llama la atención que sus quehaceres transcurran en habitaciones cerradas, aisladas del mundo exterior al que, supuestamente, dedican sus investigaciones. Esto se debe a que ambos se dedican a la vieja ciencia, ajenos a la experiencia o a la interpretación, trabajando, en el caso del astrónomo, también como astrólogo. El cuadro que cuelga de la pared de la estancia, figura el hallazgo de Moisés, interpretado como un horóscopo que va desde el estado de la inocencia [el nacimiento] hasta la predicción del futuro, insinuado en el pasaje bíblico en cuestión. Según la doctrina cristiana, existía una relación cosmológica entre el nacimiento de Moisés y el de Cristo, funcionando el primero como prefiguración del segundo (Schneider, 2006: 77).



[Fig.40] Johannes Vermeer, *El astrónomo*, 1668

El astrónomo contrasta las descripciones del libro con las constelaciones del globo celeste. Schneider (Schneider, 2006: 75) asegura que James Welu descubrió que el globo se debe a Jodocus Hondius y el libro lo escribió Adriaen Metius, titulado «Sobre la investigación y observación de las estrellas». Tras el tapiz de la mesa vemos

un astrolabio, que permitía la medición de los ángulos al determinar la posición de los astros. Según Schneider (Schneider, 2006: 77) el científico trabaja de manera «moderna» debido a que el mapa náutico presente en la pared, se corresponde con el mapa marítimo de Europa publicado por Willem Jansz. Un detalle que descarta el carácter espiritual del cuadro de Moisés y que reafirma el sentido práctico de la ciencia que describe la Tierra.



[Fig.41] Johannes Vermeer, *El geógrafo*, c. 1668-69

El geógrafo, a su vez, comprueba las distancias en los planos cartográficos con un compás. Mira pensativo la ventana y está bañado por una fuerte luz, gesto que, metafóricamente recuerda a una búsqueda de la inspiración.

5.7.-Alegorías

Ya se ha apuntado que la verosimilitud presente en los cuadros de Vermeer guarda la presencia de algún elemento simbólico. En sus *Alegoría de la fe* [fig.42] y *El arte de la pintura* [fig.43] el mensaje alegórico está claro. Según Vergara, (Vergara, 2003: 37) Vermeer borró algún elemento que podía desvelar cualquier significado, y no descarta que la dificultad que experimentamos hoy al intentar interpretarlos sea parecida a la que pudo experimentar el público de la época al contemplarlos. Acostumbrados al realismo de lo cotidiano, ahora se aborda «la visión metafórica de conceptos abstractos» (Schneider, 2006: 79). En uno trata la personificación de la fe, mientras que en el otro aparece una musa engalanada con sus atributos como personificación de la pintura. De acuerdo con un catálogo de venta llevada a cabo en 1699 en Amsterdam por Herman Swoll, la *Alegoría de la fe* aludía al Nuevo Testamento, pero los estudios realizados sobre Vermeer ponen en tela de juicio esta teoría. Así en 1914 A. J. Barnouw demostró que el pintor había empleado como guía la «Iconología» de Cesare Ripa, descartando tal alusión (Schneider, 2006: 79).



[Fig.42] Johannes Vermeer, *Alegoría de la fe*, c. 1671-74

Schneider, (Schneider, 2006: 79), en palabras de Ripa, dice que,

«La fe se reproduce mediante una mujer sentada que sostiene devotamente un cáliz en la mano derecha mientras apoya la izquierda sobre un libro; éste descansa sobre una piedra angular fija representando a Cristo. Bajo sus pies, el mundo. Ella está vestida de azul y lleva un manto carmesí. Detrás de la piedra angular se encuentra una serpiente aplastada y la muerte con sus lanzas rotas. Cerca de ésta, una manzana, el origen del pecado. Tras la mujer cuelga una corona de espinas de un clavo [...].»

El manto rojo, la muerte y la corona de espinas, aparecen de forma indirecta en el lienzo que cuelga de la pared, donde vemos una crucifixión, mientras que el tapiz del primer plano tiene, según Westermann (Mariët Westermann, 2003: 86) una larga tradición, siendo un elemento recurrente en la obra de Vermeer. Respecto a la bola de cristal que cuelga del techo, fue tomada probablemente del libro de emblemas de Willen Heinsius tal y como apunta Schneider (Schneider, 2006: 79). Heinsius lo define como el símbolo del entendimiento humano, mientras que Westermann (Mariët Westermann, 2003: 86) dice que:

[...] las esferas de cristal también son frecuentes en la pintura de naturalezas muertas por la oportunidad que ofrecían a los artistas de mostrar reflejos procedentes tanto de dentro como de fuera de la obra. En 1707, el pintor y teórico Gerard de Lairesse se refirió a una de estas esferas como una imagen que representaba la relación entre el artista y el contexto social que determinaba su arte. De Lairesse sostenía que « es más fácil [...] para un pintor representar lo que se presenta ante él a diario, ya que nuestra mente es como una bola de cristal suspendida en medio de una estancia que recibe todos los objetos visibles presentes y retiene una impresión de ellos».

Como de costumbre, Vermeer sitúa la escena en un interior burgués pero, la combinación de una temática teológica abstracta con un realismo cotidiano, y el patetismo adoptado por la Fides hizo que la obra resultara grotesca para muchos, y es que no debemos olvidar, que el pintor aún se encontraba inmerso en la tradición de la pintura holandesa de Van Eyck y seguidores, caracterizada por emparentar lo divino con el mundo conocido (Schneider, 2006: 81). El mismo autor (Schneider, 2006: 81) plantea la posibilidad de que el cuadro haya sido un encargo de los jesuitas de Delft, pues la simbología corresponde con su iconografía.

Asimismo considera curioso que el pintor haya recurrido al globo terráqueo de Hondius [1618] para representar al «mundo», cuyo rótulo está a la vista y no por casualidad. De alguna manera está elogiando al príncipe Mauricio de Nassau-Orange, por aquel entonces gobernador de los Países Bajos. El pintor se involucra políticamente expresando su apego a la casa de Orange, incluso en la decoración de la cortina donde aparecen símbolos heráldicos alusivos a ella como la naranja o el lirio de Borgoña (Schneider, 2006: 81). Westermann, en cambio (Mariët Westermann, 2003: 89) piensa que el globo terráqueo sería una alusión a Dios, al Paraíso o al alma.

La *Alegoría de la pintura*, por su parte, ha sido interpretada como programa de su intención pictórica y, al igual que ocurre con la *Alegoría de la fe*, el título sólo a grandes rasgos acierta con las circunstancias iconográficas del cuadro (Schneider, 2006: 81):

Su personificación es fácilmente reconocible: una mujer con manto azul de seda y falda amarilla, con una corona de hojas como tocado, sosteniendo un trombón en la mano derecha y un libro de pasta amarilla en la izquierda, no es en modo alguno la alegoría de la pintura, sino –y de ello no cabe hoy la menor duda– la musa Clío, patrona de la Historia.



[Fig.43] Johannes Vermeer, *El arte de la pintura* [*Alegoría de la pintura*], c. 1666-73

Schneider indica la posibilidad de que Vermeer haya recurrido –de nuevo- a Ripa. El pintor, está de espaldas pintando, lo que significa una alabanza no al arte de la pintura sino a la historia, a un suceso histórico determinado si se quiere (Schneider, 2006: 82). La escena nuevamente ocurre en un interior, tal vez el propio taller. Sobre la mesa, objetos que se han querido relacionar con las meditaciones de teorías artísticas planteadas en otros tiempos. Vermeer se ha centrado en el problema del «parangone» ya planteado por Leonardo en cuanto a la rivalidad de las artes, donde la pintura se alza victoriosa por encima de la escultura, representada por la máscara que yace derrotada sobre la mesa (Schneider, 2006: 82). Lo cierto es que no queda del todo clara la relación entre Clío y los demás objetos como pueden ser el libro, el cuaderno abierto y los paños de seda. Los accesorios parecen apuntar más a una determinada situación histórica. Y, quizás la clave se encuentre en el mapa de la pared que, según Schneider, (Schneider, 2006: 82) fue realizado hacia 1692 y reproduce las diecisiete provincias antiguas antes del armisticio con España en 1609. Según Schneider, (Schneider, 2006: 82) James A. Welu destacó el detalle del trombón que sostiene Clío [instrumento que tradicionalmente alude a la gloria y la fama] ante la visita de la corte de Holanda en La Haya, residencia de los gobernadores de la casa de Orange, pensando que con ello Vermeer haya querido homenajearlos.

Teniendo en cuenta lo anteriormente señalado, el cuadro fue pintado a comienzos de la guerra franco-holandesa [1672-78] y no a mediados de los sesenta como se pensaba. Otro dato que reafirma esta hipótesis podría ser la araña con el águila doble de los Habsburgo que se sobrepone a la inscripción «OCEANUS GERMANICUS». A la derecha, la inscripción «GERMANIA INFERIOR», atiende a la antigua denominación latina de los Países Bajos. Estos detalles que señalan constantemente una postura positiva hacia el imperio alemán no son casuales, pues se refieren a la alianza pactada contra Francia el 30 de agosto de 1673 por Guillermo III con el emperador Habsburgo, España y Lorena (Schneider, 2006: 82).

El mapa, según Schneider (Schneider, 2006: 82) representa la antigua «Saga Imperial de Borgoña», en la que Guillermo I de Orange había desempeñado un papel importante, concluyendo que debió pintarse antes de la pérdida del Franche-Comté, cuando los holandeses aún tenían la esperanza de salvarlo, pues la presencia de Clío, musa glorificadora de las victorias militares, transmitía una sensación de victoria

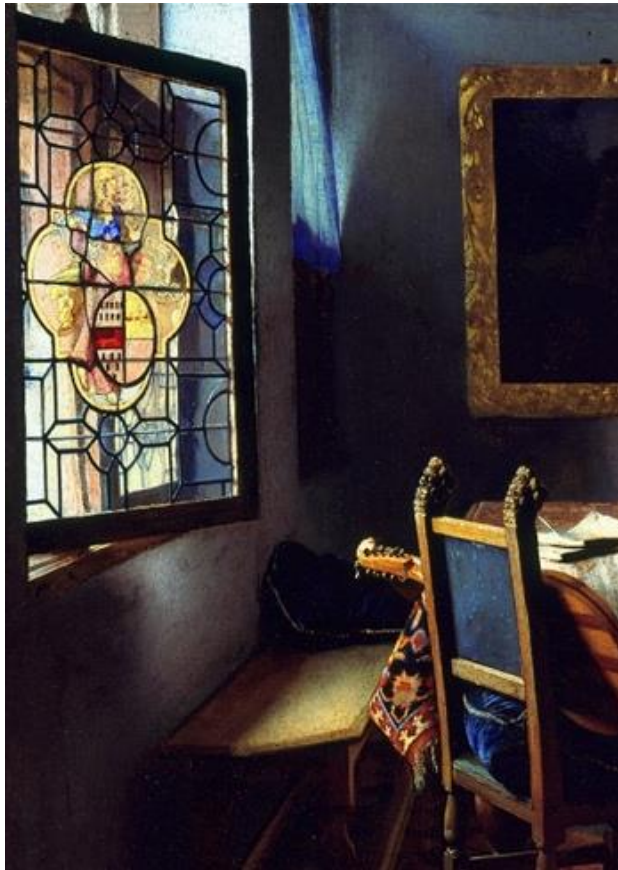
segura, es decir, funcionaba como una especie de amuleto. Los restantes objetos presentes en la mesa pueden esconder una posible alusión a Guillermo I quien, en 1576, había unido a todas las provincias neerlandesas en la Pacificación de Gante. Asimismo hay una referencia a la tumba de la familia Orange [realizada por Hendrick de Keyser], donde aparece una Fama con trombón a los pies de la escultura funeraria, mientras que la máscara alude o bien a la cabeza de la figura funeraria, o a la máscara de terracota de Guillermo I, realizada también por Keyser (Schneider, 2006: 82).

6. Los objetos hablan

A lo largo de nuestro trabajo, hemos visto que todos los objetos presentes en las pinturas hablan y encierran anhelos, temores, triunfos, amores y/o inquietudes. Son el reflejo de una sociedad, de sus costumbres y creencias. Su estudio ha permitido otorgarles un valor simbólico, y con ello han perdido, en ocasiones, su valor utilitario para convertirse en piezas de coleccionismo.

6.1.- Ventana

Representa la iniciación a una libertad nunca antes planteada y los horizontes humanos se ensanchan, particularmente el de la mujer (Revilla, 2012: 773). La ventana tiene un profundo contenido moral, y en Vermeer es un elemento esencial. Casi siempre aparece a la izquierda y semiabierta y, en algunos casos como en *La muchacha con el vaso de vino* [*La dama con dos caballeros*] y en *Caballero y dama tomando vino* se decora con un cuadrilóbulo alusivo a la templanza que ha de interpretarse como advertencia a la escena pintada (Schneider, 2006: 36).



[Fig.43] Johannes Vermeer, *Caballero y dama tomando vino*, [detalle]

6.2.- Cartografía

El mapa es un elemento convencional, pero en los siglos XVI y XVII tiene un significado más complejo y se inserta en un aparato ceremonial y burocrático que atendía a los beneficios de la corona (Revilla, 2012: 140). Aparecen en muchos interiores burgueses pintados por Vermeer como exponente del estatus de los propietarios, puesto que en el Seiscientos los mapas eran artículos de lujo, aunque también podían aludir al nivel de alfabetización. Según Schneider, (Schneider, 2006: 35) la cartografía en esa época era aún una ciencia «joven» pero su prestigio crecía constantemente.



[Fig.44] Johannes Vermeer, *El arte de la pintura* [*Alegoría de la pintura*], [detalle]



[Fig.45] Johannes Vermeer, *Mujer de azul leyendo una carta*, [detalle]



[Fig.46] Johannes Vermeer, *Joven mujer con jarra de agua junto a la ventana*, [detalle]



[Fig.47] Johannes Vermeer, *El soldado y la muchacha sonriendo* [detalle]

6.3.- Cortina o tapiz

En la mayoría de los interiores estudiados aparecen cortinas o tapices cubriendo las mesas y, además del simbolismo que pudieran tener, Vermeer se vale de ellos para crear una barrera que el espectador no puede traspasar; lo que Schneider llama «barrera comunicativa» (Schneider, 2006: 90).



[Fig.48] Johannes Vermeer, *Joven durmiendo* [detalle]



[Fig.49] Johannes Vermeer, *El geógrafo* [detalle]

6.4.- Espejo

El espejo siempre ha significado veracidad, objetividad y conocimiento de uno mismo, pero también evoca sinceridad y verdad respecto a la realidad visible, que puede considerarse falaz, y así pasar a significar hipocresía pues «las apariencias engañan». Es atributo de la vanidad, y recuerda la inconsistencia de las cosas visibles.

Significados emparentados con éste son la Lujuria –exaltación de la belleza carnal perecedera– y la diosa Venus, particularmente en las escenas del «Tocado de Venus» [...] (Revilla, 2012: 274).



[Fig.50] Johannes Vermeer, *La Clase de música* [Caballero y dama tocando el virginal] [detalle]

En Vermeer, además de las perlas, el espejo se identifica con la vanidad siendo, un requisito imprescindible en las escenas de tocador (Schneider, 2006: 56).



[Fig.51] Johannes Vermeer, *Joven dama con collar de perlas* [detalle]

6.5.- Jarra

Las jarras blancas de porcelana, conteniendo generalmente vino, funcionan como pócima amorosa para seducir a las damas.



[Fig.52] Johannes Vermeer, *La clase de música [Caballero y dama tocando el virginal]* [detalle]



[Fig.53] Johannes Vermeer, *La muchacha con el vaso de vino* [*La dama con dos caballeros*] [detalle]

7.- Conclusiones

A lo largo de nuestro estudio, hemos querido profundizar en la pintura de género y en las diferentes cuestiones que orbitan en torno a ella, centrándonos en los cuadros de interior de Vermeer que, a nuestro parecer, distan del resto de sus contemporáneos por las características ya citadas.

Vermeer se dedicó a ilustrar los cambios sociales que se estaban produciendo en su época, donde la división del trabajo era cada vez más acentuada. A partir de entonces, las actividades masculinas tenían lugar fuera del ámbito doméstico y la mujer se veía obligada a tomar más responsabilidades impuestas por las autoridades y bajo la presión que ejercía la pedagogía popular, que dictaminaba que la familia cumplía el papel más importante en la pirámide social. La mayoría de los cuadros estudiados tematizan las tareas femeninas, y sus tormentas internas. Vermeer recluye y aísla al personaje; nos deja entrar en las habitaciones, pero nos impide indagar en sus almas. Coquetea con el espectador, seduciéndolo para inmediatamente cerrarle el paso con una mesa, una cortina o un tapiz, efecto al que hemos llamado barrera comunicativa.

El *Elogio de lo cotidiano* de Tzvetan Todorov nos ha servido como fuente principal para explicar la dependencia que existe entre lo moral y lo inmoral. Lo inmoral, considerado de mal gusto, implica una relación complementaria entre ambos términos estéticos presentes en aquellos cuadros que aluden a las tentaciones y los que, por el contrario, representan las virtudes. Es decir, los temas no sólo están relacionados por la oposición que presentan, sino también por la complementariedad que fortalece sus significados

Por otro lado, el libro *Vermeer* de Norbert Schneider nos ha facilitado la clasificación de los temas de sus cuadros, ayudándonos a comprender su simbología, destacando la importancia de los objetos pintados que nos hablan de lo que ocurre en su entorno. Podemos decir que el género de interior holandés es una especie de vanitas, donde persona y objeto confluyen como si fueran uno. Muchos objetos forman parte de la rutina diaria de los protagonistas, pero otros nos ofrecen una información extra que va más allá de la mera representación visual, convirtiéndose en la clave para poder entender la trama de la escena.

Finalmente, el estudio de estas obras nos ha permitido comprender mejor una época marcada por el desengaño del ser humano, donde nada es lo que parece ser, y donde todo tiene un doble sentido. La nueva estética adoptada por los pintores holandeses no sólo alude a un principio social sino también a un principio de ilusión, porque la presencia de la debilidad del hombre en el arte tiene como objetivo, la evasión y el entretenimiento.

8.- Bibliografía

- ALBERT DE PACO, José María, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Optima, 2003.
- BATTISTINI, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Electa, 2003.
- BARNOW, A. J. *Breve historia de Holanda*. Argentina, Buenos Aires: Colección Austral, 1951.
- BORRÁS, Gonzalo M. y FATÁS, Guillermo. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza, 2012.
- BLANKERT, Albert, MONTIAS, John Michael y AILLAUD, Gilles. *Vermeer. Obra completa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 2007.
- BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Robin Book, 1996.
- BRUNO, Silvia. *Pintura flamenca y holandesa*. Florencia: Scala, 2010.
- BRYSON, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- CHECA CREMADES, Fernando, MORÁN TURINA, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 2001.
- DE TERVARENT, Guy. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- FORMENTÍN, Eugenio. *Los maestros de antaño*. Barcelona: Luis Miracle, 1942.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1983.
- POSADA KUBISSA, Teresa. *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.
- RÉRAT, Alain. *Vermeer. Grandes maestros de la pintura clásica*. Madrid: Editorial Debate, 1996.

REVILLA, Federico. Diccionario de iconografía y simbología. Madrid: Cátedra, 2007.

SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer. La obra completa-pintura*. Madrid: Taschen, 2006.

TODOROV, Tzetan. *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L., 2013.

VERGARA, Alejandro y WESTERMANN, Mariët. *Vermeer y el interior holandés*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.

VV.AA. *El barroco. Arquitectura, escultura, pintura*. Barcelona: Ullman & Könemann, 2007.