

VERMEER I LA DONA HOLANDESA DEL SEGLE XVII



Alumna: Melissa Cervantes Timmerman

Tutora: Carmen Díaz

Grup: 2n A Batxillerat

Curs 2010-2011

***“El geni consisteix en la capacitat
de reflexió i no pas en la qualitat
intrínseca de l’espectacle reflectit”¹***

¹ Frase pronunciada per Proust, en referència a Vermeer, i recollida a **A. B. DE VRIES**, *Jan Vermeer de Delft*. París, 1948

ÍNDEX

	Pàgs.
INTRODUCCIÓ	1
1. Justificació	2
2. Objectius del treball	3
3. Metodologia de treball	4
4. Johannes Vermeer	9
5. Caracters formals de la pintura barroca	11
6. Els temes de la pintura d'interiors	13
7. Anàlisi d'obres	16
8. Conclusions	45
BIBLIOGRAFIA	49
WEBGRAFIA	50



Mapa dels Països Baixos al segle XVII

INTRODUCCIÓ

A tall d'introducció, m'agradaria iniciar aquest treball de recerca tot responent al motiu que el fa possible; és a dir, responent a la pregunta de *“per què la dona com a objecte d'estudi?”*. Doncs bé, al marge de les motivacions personals, que podreu apreciar en la part que fa referència a la justificació d'aquest treball, vull deixar palès que la preponderància femenina és lògica en un pintor, com ara Vermeer, dedicat gairebé exclusivament a la pintura d'interiors, donat que l'espai domèstic era el reducte que la societat assignava a la dona, en l'espai i temps triats.

Tanmateix, Vermeer no contempla la llar com l'escenari de la maternitat i els treballs domèstics, sinó que es mostra sensible a l'aparició d'un nou tipus de dona, més educada que les seves antecessores i més absorta en la seva vida interior, qualitats que la fan atractiva de cara a l'estudi i la recerca.

Alejandro Vergara² ens explica que *“no és casual que, entre les novetats de la pintura d'interiors, es trobi la sensibilitat envers la psicologia privada dels personatges, donat que el concepte de vida interior s'estava desenvolupant en aquella època”*.

Dins les llars d'aquest període es separava, més que no pas abans, la vida del carrer de la vida familiar, i estaven apareixent més espais privats i de retir. I, malgrat que aquests es reservaven generalment per a l'home, les dones de Vermeer sovint semblen posseir la intensitat moral i intel·lectual que s'associa a la introspecció psicològica.

Es tracta de dones, absortes en les seves tasques, les quals contemplem amb la sensació d'haver envaït un santuari privat, mentre el pintor posa de manifest la seva capacitat per a transformar la realitat en art i ens deixa velades referències a la fama que es mereix la possessió d'un talent d'aquesta mena.

Si a tot això sumem el fet que els quadres de Vermeer revelen la presència d'un element simbòlic o l'existència d'un missatge al·legòric, el desenvolupament d'aquest treball de recerca ja troba un decisiu al·licient.

A més, Vermeer va esborrar dels seus quadres els elements que podien ajudar a desxifrar el seu significat, d'aquí l'atractiva dificultat, amb la qual ens topem, a l'hora d'interpretar les escenes (augmentada pel temps, però no gaire diferent a la que el pintor esperava del seu públic quan pintava els seus quadres).

² Alejandro VERGARA, *Contexto y singularidad de Vermeer. La pintura holandesa de interiores. 1650-1675*, en *“Vermeer y el interior holandés”*. Catálogo de la exposición del 19 de febrero al 18 de mayo. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2003. Pàg. 31.

1. JUSTIFICACIÓ

El meu interès pel tema escollit per aquest treball de recerca s'inicia quan vaig tenir l'oportunitat de visionar a classe d'Història del Món Contemporani, la pel·lícula "*La jove de la perla*". El film em va impressionar fins al punt de decidir-me a treballar en l'obra de Vermeer en un tema tan concret com el de la dona contemporània del pintor i protagonista, al mateix temps de la seva obra.

A això es va sumar el fet que, un any enrere, havia tingut l'oportunitat de visitar el Mauritshuis, el museu de L'Haia, que reuneix alguns dels quadres més significatius d'aquest pintor, restant expressament impactada pel de "*La jove de la perla*", que dóna nom a la pel·lícula esmentada abans.

Un altre dels motius, que justifiquen la meva elecció de tema, han estat les meves arrels holandeses, ja que sóc filla de mare holandesa i pare espanyol. Així doncs, el fet de conèixer la llengua materna em va fer pensar que podria trobar informació, com així ha estat, més enllà de les nostres fronteres.

I pel que fa a la qüestió de centrar-me en el tema de les dones, que apareixen als quadres del pintor, he de dir que aquest és el resultat de haver consultat el tema amb la professora d'història i directora del present treball, que és qui em va suggerir un seguit d'idees, entre les quals aquesta és la que em va semblar més original i interessant, donat que ningú s'ha ocupat del tema més enllà d'assenyalar la classe social a la qual pertanyen les dones o constatar que esdevenen protagonistes en els quadres del pintor.

A més, acostumada a trobar, en la pintura del segle XVII, tant en els llibres de text, com en els museus europeus, imatges religioses, mitològiques o d'episodis heroics de la història, aquests petits quadres, realitzats amb tècniques de miniaturista, m'han resultat pròxims i m'han ajudat a comprendre una part del nostre passat com a europeus, a més de l'interès que, com a dona, desperta en mi, la possibilitat d'aprofundir en els costums i les formes de vida d'altres dones, que m'han precedit en la història, i especialment, tractant-se d'aquelles les vides de les quals s'han desenvolupat en els mateixos territoris en els quals han viscut els teus avantpassats.

Per últim, només remarcar que, aprofundint en la recerca, que m'he fixat com a motiu d'estudi, experimento la sensació de contribuir, dins les meves minses possibilitats a la conservació, estudi i difusió de la meva pròpia herència històrica.

2. OBJECTIUS DEL TREBALL

En ésser conscient que l'obtenció de resultats científics nous i homologables a la recerca en àmbits educatius o professionals no es troba al meu abast, no m'he deixat portar per una ambició llunyana a les meves possibilitats d'estudiant de 2n de batxillerat i he establert, amb caràcter general i com a **objectius principals** del treball:

1. La meva personal aportació a la resolució d'un plantejament original del tema escollit, tot aplicant la metodologia apresada per a tal fi.
2. El plantejament, tan sols d'aquells objectius concrets i realitzables, que pogués reprendre, en arribar a les conclusions, per tal d'analitzar el seu assoliment.
3. La preparació ordenada, sistemàtica i profunda del treball, mitjançant la consulta a la professora i el maneig de la informació obtinguda, amb la finalitat de no perdre de vista cap dels objectius específics fixats.

Pel que fa als **objectius específics**, podríem assenyalar els següents:

1. Descobrir la realitat de la vida quotidiana en l'Holanda del segle XVII, a través de la figura de la dona de l'època.
2. Endinsar-me en l'obra del pintor Vermeer, tot fent servir l'aprofundiment en el coneixement de la seva obra per arribar a extreure la major quantitat possible de conclusions, respecte al tema triat.
3. En tant que Vermeer va traslladar la pintura de gènere creada per pintors de generacions precedents a interiors domèstics, inspirats en les seves pròpies llars, deduir el paper representat per la dona en aquest univers que li és propi, tot partint d'allò que la societat del seu temps li demana i fent un esforç per desvetllar els missatges de tipus moralitzant i el contingut simbòlic, que amaguen les obres.

3. METODOLOGIA DE TREBALL

Handicaps:

La temàtica del treball, així com l'època en què es troba inserida aquesta, no em permeten realitzar un treball com els que s'estilen actualment. Així doncs, el meu treball no tindrà enquestes ni gràfics, ni tampoc estadístiques. Únicament puc extreure conclusions, això sí garantint que aquestes són personals i giren al voltant d'un tema, fins ara, inexplorat.

El primer problema, amb el que m'he trobat, ha estat el que Vermeer no va realitzar una imitació servil de la realitat, sinó que va seleccionar els aspectes de la realitat que l'interessaven i els va ordenar, amb la finalitat d'obtenir els efectes desitjats; així doncs, altera els objectes, la perspectiva, la llum, etc., fins arribar a una realitat que no és real, perquè no existeix tal com ens la presenta, però que, d'altra banda, és versemblant.

Un altre problema, a l'hora d'abordar el treball de recerca ha estat el fet que les escenes que representa Vermeer als seus quadres, al menys pel que fa a una primera lectura, no posseeixen cap transcendència per si mateixes, però ell fa que tinguin una importància gairebé metafísica, que a mi, m'ha conduït a desenvolupar un notable esforç d'interpretació.

A més, la cultura del Barroc és una cultura d'emblemes, de figuracions codificades que fan al·lusió a un concepte o lema que l'espectador ha de desxifrar com si es tractés d'un joc, tasca que esdevé força difícil en tant que et demana el coneixement dels grans repertoris dels que es nodreixen tots els artistes.

Per últim, Vermeer no es pot estudiar com un artista absolutament independent i, ni tan sols els historiadors de l'art, es posen d'acord en el grau d'influència que d'altres artistes contemporanis³ van exercir sobre l'artista, sobre els seus temes o sobre la possible interpretació dels mateixos. Tanmateix, jo em limito a constatar el que, tant si es tracta o no d'una aportació original del pintor, suposa un reflex de la manera de pensar col·lectiva a l'Holanda del segle XVII.

Acotació del tema i de l'espai temporal:

1. He triat l'anàlisi de la dona en la pintura d'interiors de l'artista holandès Vermeer: el seu protagonisme, les seves funcions, el que s'esperava d'ella, etc.

³ Frans Mieris, Gerard Ter Borch, Gabriel Metsu o Pieter de Hooch

2. L'espai temporal es correspon amb l'edat d'or d'aquest tipus de pintura; és a dir, l'etapa compresa entre els anys 1650 i 1675. Això ve a facilitar la meua feina, donat que es tracta d'un curt espai de temps i una obra poc extensa (Vermeer va pintar entre 40 i 60 obres, de les quals, actualment es conserven 35 i jo he analitzat 24).

Pas previ: visita als museus holandesos.

Aquest estiu vaig aprofitar les meves vacances a Holanda per anar a visitar tot el que hagués de veure amb Johannes Vermeer, tot pensant en la utilitat que podia tenir per al meu treball de recerca, accedir de tant a prop als escenaris veermerians .

En primer lloc vaig anar al Mauritshuis a Den Haag (la capital del país), que és el museu on es troben exposats quadres de molts pintors importants com ara Rembrandt per exemple, i entre ells es troben també alguns de Vermeer.

A més hi havia un exposició especial sobre els tres primers quadres que se sap que va fer Vermeer, que els havien portat especialment des d'altres museus del món.

Els tres quadres eren :

- *"Crist a casa de Marta i Maria"*,
- *"Diana i les seves companyes"*, i
- *"A casa de l'alcajota"*.

A més també s'hi troben exposats:

- *"La jove de la perla"*, i
- *"La vista de Delft"*.

Tots ells són quadres que tenen un important protagonisme en aquest treball de recerca.

Dies abans vaig contractar una guia, Marie van de Plank, per a què ens expliqués els quadres i ens expliqués també aspectes sobre la vida i obra de Vermeer. Em va explicar coses sobre els quadres molt interessants, vaig aprendre molt i sobretot em va impressionar força tot el que s'amaga darrere un quadre.

El quadre que més em va agradar va ser el de la "Jove de la perla", sobretot perquè no hi ha comparació entre veure el quadre en una imatge d'un llibre o una postal i veure'l al museu.

Després de les explicacions dels quadres vaig fer-li preguntes sobre les dones dels quadres i sobre Vermeer.

I, finalment, em vaig fer fotos amb ella i ens vam acomiadar.

Uns quants dies després de la meua estada a Den Haag vaig anar a Delft a visitar un museu anomenat Vermeer Centrum Delft on estaven exposades còpies de tots els quadres de Vermeer. La guia local ens va comentar i explicar tot els quadres de Vermeer a mi i al meu grup. Tot i que no era el mateix veure les còpies que els originals vaig aprendre molt i en tot moment pensava en la rellevància que la informació podria tenir en el meu treball de recerca. Després en va portar a un altra cambra on ens van explicar quines eren les tècniques que Vermeer feia servir per pintar, com per exemple

la cambra obscura i un altra tècnica per fer la perspectiva que consistia en posar cordes a la paret.

També ens va explicar quines eren les incògnites que encara es troben per desxifrar en els quadres de l'artista, quins materials utilitzava per elaborar la pintura i quines eines feia servir.

Quan va acabar la seva explicació, vaig fer un recorregut per la ciutat de Delft, ja que Vermeer va néixer allí i m'interessava visitar els llocs on havia viscut i treballat a fi d'impregnar-me de l'esperit de la seva obra, circumstància que tan útil m'ha estat per a dur a terme el present treball d'investigació.

La ruta, que vaig emprendre i que la ciutat de Delft ja té prevista, consistia en anar buscant amb un mapa una mena de cubs que portaven informació sobre el lloc on et trobaves, en referència a la persona i obra de l'artista. El primer punt va ser a la casa on va néixer, que ha hagut de suportar el pas del temps i la seva empremta. El segon cub estava situat on estava un dels tallers del seu pare, que ara s'ha convertit en una tenda, però que, en qualsevol cas, et permetia reflexionar sobre els seus orígens familiars i els seus centres d'interès des de la infància. I el tercer era el carrer en el qual es va inspirar per a pintar el quadre de el "Carreró de Delft" (sens dubte, un espai suggeridor però difícil també de reconèixer en l'actualitat).

El penúltim punt va ser la torre de l'església que es pot contemplar al quadre "Vista de Delft" i on està enterrat Willem van Orange. I, per últim, la visita finalitzava en l'espai natural des d'on Vermeer va pintar el quadre "Vista de Delft".

Primer pas: Analitzar els costums i les formes de vida de les dones de l'Edat Moderna en general i del segle XVII en particular. Extreure les característiques més definitòries i significatives. Per a poder iniciar aquesta recerca parteixo de l'obra titulada: "*Historia de las mujeres en Occidente*"⁴

Segon pas: Reflexionar al voltant de les raons o les circumstàncies que motiven el que les dones d'aquest període històric responguin a les formes de vida estudiades. I aquí he de constatar un fet important: les escenes de l'obra de Vermeer es troben protagonitzades, fonamentalment, per dones que pertanyen a una classe social (la burgesia), mentre que la resta de la societat tan sols es veu reflectida en les figures de les minyones, que es mouen en uns espais que no són els que els corresponen.

Tercer pas: Localitzar els detalls que defineixen la vida femenina (burguesa) del barroc holandès en la pintura de Vermeer. Però aquí he de dir que he fet un esforç per fugir del reduccionisme, és a dir, per no caure exclusivament en la interpretació d'un

⁴ Duby, Georges y Perrot, Michelle (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Taurus Ediciones. Barcelona, 1992.

significat més o menys enigmàtic, deixant de banda aquells valors purament domèstics o al·lusius a la vida quotidiana de l'Holanda del segle XVII.

Últim pas: Extreure conclusions personals, basades en la recerca efectuada.





4. JOHANNES VERMEER

Rafael Bladé⁵ ens explica que al juliol del 2004, a la seu londinenca de Sotheby's, un petit quadre de 25 x 25 cm va ser adquirit per un inversor anònim per 39,6 milions de dollars. "*Dona jove asseguda al virginal*", de Vermeer, va ser l'obra més cara de la temporada. No li mancaven atractius: el primer vermeer que sortia a la venda en més de 80 anys i l'únic dels coneguts que no es trobava en possessió d'un museu. El llenç havia estat adquirit per Steve Wynn, magnat del negoci del joc. Era la peça idònia amb què contrarestar la imatge de grollera opulència que tòpicament envolta els edificis de Las Vegas. Perquè els vermeer són avui la màxima expressió de l'exquisitat i l'exclusivitat: llenços intimistes, misteriosament il·luminats i executats amb acurada precisió.

Poques són les dades que es coneixen sobre la vida de Johannes Vermeer (Delft, 1632-1675), quelcom d'allò més normal, si es té en compte que va ser un professional sense vinculació a una cort, on tot restava registrat i arxivat. Delft, on va néixer i va viure, era una ciutat de 15.000 habitants, la meitat d'Amsterdam, amb una comunitat burgesa desitjosa de retrats i de les, molt de moda, escenes d'interiors domèstics. Aquí es va desenvolupar l'escola de Delft, de la qual Vermeer és el més il·lustre representant.

Va ser el segon i últim fill d'un matrimoni de classe mitjana que regentava una fonda. El pare, a més, era fabricant de *caffa*, una mena de setí, i posseïa autorització per a comprar i vendre quadres. El jove Johannes va optar per la pintura i, tal i com estipulaven les lleis comercials holandeses, va haver de superar un període d'aprenentatge de sis anys, en el taller d'algun mestre. Quan ja havia complert els 21 anys, va ser admès al gremi de Sant Lluç, el dels pintors i artesans, i va poder signar les seves obres.

Aquest mateix any va contraure matrimoni amb Catharina Bolnes, filla d'una família benestant. Va ser un casament, segurament, per amor. La mare d'ella, la vídua Maria Thins, va acceptar l'enllaç a contracor. El seu futur gendre era d'una família menys ben situada y, a més, era protestant. No està clar si Vermeer es va convertir al catolicisme, malgrat que, després del casament, ell i la seva esposa van fixar la seva residència a l'anomenat "barri papista". És cert que l'artista accedia a un clan poderós, però a Delft, una ciutat majoritàriament calvinista, aquest canvi de domicili li tancava algunes portes.

⁵ Rafael Bladé, *Vermeer, la sublimación de lo cotidiano*. Historia y Vida, nº 459. Año XXXVIII. Prisma Publicaciones, S.L. Barcelona, 2002. Pàgs. 96 a 101.

Feia ja més d'un decenni que Holanda havia deixat de sagnar pel seu conflicte amb Espanya, i el país es trobava en ple auge econòmic. Era l'època daurada de la pintura de gènere, en la qual als burgesos els agradava contemplar les comoditats i els luxes dels seus domicilis. Vermeer va seguir les mateixes temàtiques que els seus coetanis, però va elevar allò que era quotidià a la categoria de sublim. Els seus protagonistes irradiaven una dignitat i un misteri mai vistos. Els seus espais responien a una acurada planificació. Les textures semblaven reals. Hem d'observar un Vermeer a pocs centímetres per a poder percebre el perquè de la il·lusió de realitat: cada superfície n'és el fruit de centenars de cuidadoses pincelades.

El talent de Vermeer va ser reconegut pels seus coetanis com ho demostra el fet que ocupés alts càrrecs dins el gremi de pintors. Tanmateix, l'artista, a ulls dels potencials clients, tenia un problema: l'execució de cadascuna de les seves obres demanava una enorme quantitat de temps. No era estrany que algun visitant arribés al seu estudi i es trobés amb què no disposava de cap llenç per a ensenyar-li. Els experts creuen que no va pintar gaires més que els 35 que avui es coneixen. Però, el catàleg de qualsevol pintor de l'època inclou centenars d'obres.

Els Vermeers eren, gairebé amb tota seguretat, obres de preu elevat que molt pocs estaven disposats a pagar. Els burgesos d'ull poc entrenat possiblement pensaven que, al cap i a la fi, aquells llenços no deixaven de ser dones tocant el llaüt o llegint cartes, escenes que d'altres pintors recreaven per bastant menys. Es creu que el principal client de Vermeer va ser un cerveser milionari anomenat Pieter van Ruijven i que ambdós van mantenir una estreta relació. L'empresari li concedia crèdits i la seva dona va deixar, en el seu testament, una suma per al pintor.

Johannes i Catharina van ser un matrimoni feliç, però sempre mancat de diners. Tenien onze boques per alimentar i l'escassa producció del cap de família no proporcionava ingressos suficients. Per això van haver de recórrer sovint als préstecs. El 1672 es va trencar aquell fràgil equilibri. Els francesos van envair Holanda, esclatà una guerra de cinc anys i el país va caure en una important crisi econòmica. Comprar quadres no figurava entre les prioritats de ningú i el pintor es va sumir en la desesperació. *"Va entrar en un desànim tal que en un dia o dia i mig va passar d'estar sa a estar mort"*, va escriure la seva esposa. El 15 de desembre de 1675 Johannes Vermeer rebia sepultura als 45 anys d'edat. La seva esposa va enviar cartes de súplica als creditors, finalment es va declarar en bancarrota i ella i la seva prole van sobreviure gràcies a la seva mare, Maria Thins.

5. CARACTERS FORMALS DE LA PINTURA BARROCA

El segle XVII és, sens dubte, el segle d'or de la pintura europea. El domini tècnic, la varietat temàtica i estilística, la capacitat per a reflectir la realitat al llenç i l'elevadíssim nombre de pintors de primera fila (Velázquez, Rembrandt, Rubens, Caravaggio, Poussin, VERMEER...) representen un moment culminant de l'art universal.

La pintura barroca abasta un conjunt molt ampli d'artistes que treballen amb concepcions i en circumstàncies molt diverses. Tot i així, tractaré de definir alguns trets estilístics, tot ajudant-me de la consulta a l'obra Pedro Medina⁶:

- El **domini tècnic absolut** tant de la pintura a l'oli sobre llenç com de la pintura al fresc.
- El **predomini del color sobre la línia**. Fins i tot, els efectes de profunditat, perspectiva i volum s'aconsegueixen més amb els contrastos de llum i de tonalitats de colors que no pas amb les línies nítides i definides del dibuix.
- La **llum** esdevé un element fonamental en la pintura barroca. La llum dibuixa o difumina els contorns, defineix l'ambient, l'atmosfera del quadre, i matisa els colors. La utilització de la tècnica del **clarobscur** arriba a la perfecció en molts pintors del Barroc. La llum es converteix en un element fonamental de la pintura barroca. La llum dibuixa o difumina els contorns, defineix l'ambient, l'atmosfera del quadre i matitza els colors, la qual cosa es pot apreciar molt bé en totes les obres de Vermeer.
- El **moviment i les composicions complicades**, amb perspectives insòlites i una distribució asimètrica dels volums molt allunyada de l'ordenació intel·lectual i racional del Renaixement. Es pretén transmetre una sensació de moviment, ja que en cap altre època s'havia sigut tan conscient de que el món era efímer, passatger, per això volien donar aquesta sensació de dinamisme gràcies a la visió de les escenes en profunditat, la estructuració de les composicions mitjançant diagonals y la distribució de les taques de llum i color.
- El **realisme**, la imitació de la realitat teoritzada pels renaixentistes però sense la idealització i la concepció de la bellesa pròpies del segle anterior.
- El gust per les **perspectives il·lusionistes**.
- El **vocabulari al·legòric**, els missatges criptogràfics que ens donen a entendre que tot té potencialment un sentit.

⁶ MEDINA, Pedro, *Història de l'Art*. Columna Assaig. Columna Edicions, S.A. Barcelona, 1999. Pàgs. 433 i 434.

Cal, també, anotar els trets generals del Barroc aplicables a la pintura: la recerca de l'emoció, la teatralitat, la integració de la pintura en l'espai arquitectònic, etc.

Pel que fa als **temes**, estan en relació amb els interessos dels clients, els quals, pel que fa a Holanda, pertanyen a la burgesia comerciant en ascens. Es tracta, en general, d'un grup social que vol decorar les seves mansions i es mostra orgullós del seu estil de vida, de la seva pertinença al gremi o la corporació, de la seva ciutat, dels valors que formen part de la seva existència... i demana als artistes que immortalitzin aquest benestar. Es desenvolupen nous generes com els bodegons, els paisatges, les retrats, la pintura de gènere(es a dir de costums), la natura morta, l'apoteosi, la caricatura i l'anafamorfosi (una pintura expressament deformada).

6. ELS TEMES DE LA PINTURA D'INTERIORS

Per a la cultura artística europea de l'Edat Moderna, el valor d'una obra d'art depenia tant del seu contingut com de la qualitat de la seva execució.

Però, davant les grandioses narracions que procedeixen de la tradició clàssica, un important nombre d'artistes i col·leccionistes dels Països Baixos, durant el segle XVII, es decanten per escenes que, aparentment, no demostren res sobresortint, sinó que són escenes de la vida quotidiana dels seus contemporanis. Gran part de la bona acollida d'aquesta pintura emana precisament d'aquest aparent desinterès per allò que és temàtic. Això va donar peu als crítics del segle XIX a pensar que aquesta pintura no era, en cap moment, un vehicle per a destacar valors pertanyents a d'altres esferes del pensament humà.

En aquest treball, **pretenc demostrar, des d'un particular enfocament, que aquesta visió de l'art holandès no és encertada.**

La pintura de gènere, en la seva major part dedicada a escenes d'interiors, té un contingut temàtic que **reflexa els valors morals de la societat que la va produir, al mateix temps que contribuïa a la seva propagació.**

Els principals temes que va tractar la pintura d'interiors són l'amor i la vida domèstica. El tema de l'amor es mostra de manera molt variada, des d'escenes romàntiques d'amants separats per la distància fins a escenes de seducció tractades en la seva crua realitat.

La societat dels Països Baixos, durant el segle XVII, era una de les de major nivell d'alfabetització i educació d'Europa (d'aquí la lectura o escriptura de cartes present als quadres).

Aquestes obres posseeixen una admirable capacitat per a situar-nos en el lloc que ocupen els seus protagonistes. D'aquí que **jo hagi volgut ocupar el lloc de les dones per a interpretar i entendre les seves formes de vida.**

D'altra banda, quan es tracta la vida domèstica, ens sorprèn la força de la convicció moral de les obres. Es tracta d'escenes senzilles, que reflecteixen la importància que la família tenia en la societat holandesa del segle XVII i el culte que existia cap a les virtuts domèstiques. La intenció, gairebé sempre, és exemplaritzant; es tracta d'imatges de comportaments virtuosos que ens recorden que les llars no eren només llocs físics, sinó també el centre de la instrucció moral de la societat.

I les protagonistes d'aquestes escenes són el meu objecte d'estudi: **les dones** de totes les edats que, al trobar-se a la llar, ocupen als quadres el lloc que la societat considerava com a indicat per a elles, i que es comporten segons els patrons

acceptables per a cada edat i situació. Són joves que reben instrucció moral i domèstica o que participen en el ritual de festejament de manera pública, dones que es dediquen a tasques domèstiques com ara cosir o preparar el menjar, mares, vídues, dones d'edat avançada, etc.

A primera vista, sobta la poca atenció que la pintura de gènere holandesa va prestar als esdeveniments històrics contemporanis. Però en estudiar els quadres d'assumpte domèstic, **m'he pogut adonar que la pintura sí reflecteix les profundes transformacions que estaven tenint lloc a la societat.**

La burgesia holandesa basava la seva principal font de riquesa en les transaccions comercials i aquestes determinaven les relacions socials. Per tant, com sempre que hi ha un canvi fonamental, que qüestiona els valors tradicionals de la societat, **l'àmbit de la llar i la seva protagonista (la dona) van servir per a preservar les formes de comportament i els valors no comercials que eren els que no s'associaven precisament amb l'època.**

L'abundància de quadres dedicats a aquest espai social, quadres que, per la seva quietud i pau, es separen de la vida exterior, proveïa als seus amos d'una certa mesura de calma que els servia per afrontar amb una major seguretat els canvis que afectaven a la seva vida i l'ansietat que els provocaven els mateixos.

Però, de la mateixa manera que la representació de la vida domèstica es centra en la figura de la dona, els quadres dedicats a les professions es troben protagonitzats per homes. Així, Vermeer ens deixa "*L'astrònom*" i "*El geògraf*".

Per últim, la diversió també és un tema que abasta la pintura de gènere de l'època de Vermeer: els temes de la "companyia alegre" i les escenes de tabernes. Una de les primeres obres de l'artista "*L'alcapota*" es relaciona amb aquesta tradició. Però és curiós que, en totes aquestes obres, observem una clara contradicció entre el seu objectiu de condemnar determinats comportaments excessius, que demostra no només la tradició de la qual procedeixen, sinó també la seva relació amb textos de l'època, i el seu caràcter divertit i atractiu.

1. Treball domèstic.
2. Correspondència.
3. Instruments musicals.
4. Joies i arreglo personal.
5. Alcohol i seducció.
6. Retrats i dona com a pretext.

- 1.1. La dona en relació al treball i la "funció femenina".
- 2.1. L'educació de la dona.
- 3.1. El cos femení i la sexualitat.
- 4.1. La dona en el si de la família.
- 5.1. La influència de la religió en la vida femenina.
- 6.1. Les virtuts de les dones burgeses.

- 1.1.1. Dona amb gerra d'aigua.
- 1.1.2. Jove dormida.
- 1.1.3. La lletera.
- 1.1.4. La puntaire.
- 2.1.1. Dona de blau llegint una carta.
- 2.1.2. Dona escrivint una carta en presència de la seva minyona.
- 2.1.3. Dona en groc escrivint una carta.
- 2.1.4. Dona llegint una carta al costat de la finestra.
- 2.1.5. La carta d'amor.
- 3.1.1. Cavaller i dama que toca l'espinaeta.
- 3.1.2. Concert a tres.
- 3.1.3. Dona que toca el llaüt.
- 3.1.4. Dona tocant la guitarra.
- 4.1.1. Dona amb collar de perles.
- 4.1.2. Pesadora de perles.
- 5.1.1. Cavaller i dama bevent.
- 5.1.2. L'alcavota.
- 5.1.3. Soldat amb noia somrient.
- 6.1.1. Noia amb barret vermell.
- 6.1.2. Noia amb flauta.
- 6.1.3. Noia amb vel.
- 6.1.4. Noia de la perla.

7. ANÀLISIS D'OBRES



“**Dona amb gerra d'aigua**” cap el 1664. Oli sobre llenç, 45,7 x 40,6 cm. The Metropolitan Museum of Art. Nova York. (Veure Annex 1).

L'escena està construïda conforme a les modalitats habituals: la llum entra per l'esquerra i il·lumina un angle d'una estança: Aquí apareix una dona ben vestida que té una gerra en una mà i recolza l'altra a la finestra oberta. L'actitud meditativa ve subratllada per la mirada baixa, que sembla dirigida cap a l'exterior. Al quadre no es representa cap acció concreta: la gerra, la palangana i la mantellina de la dona

podrien fer al·lusió al moment de la seva *toilette*, però no hi ha d'altres elements que ho confirmin.

En la tradició dels emblemes, el tema del rentat es troba associat a la idea de la puresa i la innocència; no hi ha raó per a excloure que Vermeer volgués experimentar amb aquest assumpte.

En referència al tema de la dona:

La tranquil·litat de l'escena, la senzillesa de les formes, que defineixen la composició, i la relació que s'estableix entre les diferents tonalitats, mostren una visió idealitzada de la virtut femenina (i és un exemple de l'exquisida sensibilitat del pintor de Delft envers l'observació de la realitat).

Vermeer pinta una escena en la que no sembla desenvolupar-se una activitat concreta i no ofereix pistes sobre el que acaba de passar o sobre el que esdevindrà a continuació.

Tant per la indumentària de la dona com per la catifa persa, que cobreix la taula, i la resta d'objectes acuradament disposats a l'escena, identifiquem a la protagonista com una dona burgesa a la que l'artista representa en un moment de repòs.

L'habilitat de Vermeer consisteix a fer que l'estructura formal de la composició es correspongui amb la serenitat de l'escena, i en fer que l'espectador descobreixi l'harmonia i la bellesa que s'amaguen en els actes quotidians.

És probable que, per a un espectador del segle XVII, acostumat a contemplar escenes religioses en les quals la gerra era una al·lusió a la puresa de la Verge, la presència d'aquest mateix objecte en aquest quadre confereix a la imatge i a la dona representada aquesta mateixa connotació d'innocència i netedat.



“**Jove dormida**”. Cap el 1657. Oli sobre llenç, 87,6 x 76,5 cm. Nova York, The Metropolitan Museum of Art. Signat: I.VMeer. (Veure Annex 2).

Una jove, asseguda davant l'espectador, dorm, recolzant el cap en la mà dreta i aquesta damunt una taula coberta per un pesat tapís oriental, col·locat descuidadament, de tal manera que la tela forma un triangle.

No ens és possible definir amb exactitud l'estat de la noia representada al quadre; a les diferents

interpretacions corresponen diferents possibles interpretacions de l'obra. Efectivament, la jove sembla que s'ha adormit a causa del vi, com suggereixen la gerra i el got que es troben en primer terme.

El 16 de maig del 1696, quan va ésser posat a la venda a Amsterdam, el quadre duia el títol de “*Een dronke slafende Meyd aen een Tafel*” (“Noia borratxa dormint recolzada en una taula”).

Si tenim en compte el seu vestit, veiem que la dona jove no és precisament una minyona, sinó una “*huisvrouw*”, una dona casada al càrrec de la qual es troba la direcció de la casa.

La dona es troba aïllada de tota activitat.

Referència al tema de la dona: En l'escena es pot sobreentendre una crida moralitzant a la temprança i la moderació. L'actitud de la jove recorda una imatge concreta de la literatura emblemàtica que figura la peresa. El cap recolzat a la mà i els ulls acotats són, tanmateix, elements tradicionalment emprats per a connotar la malenconia: es pot imaginar, per tant, que l'estat de la jove ha estat causat per una desil·lusió amorosa. Aquesta segona hipòtesi té la seva confirmació en el quadre visible darrera la

protagonista: es tracta de l'*Amoret*, obra per a la qual s'ha proposat una interpretació en clau amorosa.

El missatge està clar: contra la malenconia no s'hi pot oposar l'abandonament de la feina; és a dir, la negligència que, en aquests moments, està representant la dona.

La peresa era considerada en la teologia de l'Edat Mitjana com un del vicis, fins i tot com a pecat mortal. I, precisament en aquesta època del segle XVII, en la qual les autoritats promulgaven un principi ètic de treball rígid i ascètic amb normes que envaïen, fins i tot, el terreny del treball a la llar, la violació d'aquestes normes per part de les dones de casa havia d'ésser considerada un pecat contra la llei divina.

A la literatura del segle XVII sobre la direcció de la família s'exigia a la mare que estava al capdavant d'una casa que fos honesta i temerosa de Déu, un exemplar ple de virtuts i un model per al servei.

La peresa s'explicava sovint com a conseqüència de l'embraguesa. La son provoca el descuit dels deures: la casa es troba, així, completament desordenada.

El plaer del vi, representada per la dona dormint de Vermeer, té a veure, per suposat, amb un assumpte extramatrimonial (les radiografies indiquen que inicialment hi havia un home pintat a l'habitació del costat, que després el pintor va fer desaparèixer), perquè el quadre que penja de la paret actua, un cop més, com a "clavis interpretandi": malgrat trobar-se en penombra, s'ha pogut constatar que Vermeer cita aquí un quadre de Cesar van Everdingen que representa un angelot o un petit Eros amb una màscara (el símbol de la simulació). I segons ens diu Norbert Schneider⁷, el quadre d'Everdingen es remunta a un emblema d'Otto van Veen (*Amorum Emblemata*, Amberes, 1608), la divisa del qual és "*L'amor requereix rectitud*".

Uns altres detalls també apunten l'aspecte eròtic d'aquest quadre, com ara la safata de fruites, tractada com a naturalesa morta –les "fruites del mal"– i l'ou embolicat en un pany, símbol que indica que s'ha d'evitar el desenfrenament de la libido.

Vermeer coneixia, amb seguretat, textos de la literatura antiga, sovint citats per autors del segle XVII amb finalitats pedagògiques (com Jacob Cats). Segons aquests ensenyaments es prohibia a les dones beure vi, doncs es deia que de l'embraguesa sorgia la prostitució. Es citava, fins a la sacietat, un antic refrany: "*Mulier si temetum biberit domi et adulteram puniunta*" ("Si una dona veu vi a casa, ha d'ésser castigada com una adúltera").

⁷ Robert SCHNEIDER, *Vermeer. La obra completa –pintura–*. Editorial Taschen. Colònia (Alemanya), 2000. Pàg. 28.



“La lletera” Cap el 1659. Oli sobre llenç, 45,4 x 40,6 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. (Veure Annex 3).

En l’escena, la presència d’elements ambientals es redueix al mínim: dos cistells penjats a la paret i l’escalfapeus (stoof), típic dels Països Baixos; l’atenció es centra en la figura d’una robusta domèstica que vessa llet en un recipient. La llum, que entra per la finestra, il·lumina la dona, la paret del darrera i la taula del primer plànol, en la qual es distribueixen uns senzills objectes que constitueixen en si mateixos una

naturalesa morta.

La paret deslluïda, en la que destaquen claus, esquerdes i forats de puntes ja retirades (una silenciosa història d’anys d’ús), estava decorada originàriament amb un mapa, tal com va demostrar un examen en raigs X. Això hagués significat un símbol de luxe. És, doncs, simptomàtic que Vermeer hagués renunciat posteriorment a aquest accessori, per a poder executar així amb més claredat la figura de la minyona en la seva modesta tasca quotidiana, una figura que esdevé monumental, malgrat el petit format.



Encarna el tipus de la “minyona religiosa”, una espècie molt elogiada a la literatura religiosa de “follets”. L’espectador d’aquella època reconeixia en la llet associacions religioses, doncs la llet és qualificada a la Bíblia com “aliment pur”⁸ o “com el primer caràcter de les paraules divines”⁹. També el pa dins el cistell i els panets damunt la taula fan referència a aquest tipus de connotacions

⁸ (1. Pere 2,2)

⁹ (Hebr. 5,12)

espirituals, doncs Crist es va denominar a sí mateix “el pa de vida”¹⁰; la referència eucarística és, doncs, ineludible.

Malgrat l’arrodoniment del seu cos, la minyona duu la roba completament cordada i no és conscient de què la estem observant. Vermeer per a poder incloure posteriorment la seva lliçó moral, va incloure prèviament dues referències a la tradicional reputació de les minyones en la cantonada inferior del quadre: les rajoles del sòcol estan decorades amb imatges de Cupido, com sovint succeïa a Delft; mentre que el petit braser de fusta podia simbolitzar la lascívia femenina, en tant que mantenia a les dones calentes sota les faldilles.

Referència al tema de la dona: L’atmosfera del quadre està determinada pel caràcter de la protagonista, qualificat fins i tot d’heroic. L’actitud concentrada de la dona i la seva dedicació a la satisfacció de les necessitats primàries de la família il·lustren l’ideal holandès de la virtut domèstica.

La major part de quadres de Vermeer, que mostren activitats de dones, es poden incloure en la crítica als vicis, un aspecte que dóna el toc de fons a la pintura de gènere holandesa. Amb la demostració del comportament erroni de les figures representades (com hem vist en d’altres quadres), seguint sovint la forma graciosa de la comèdia, s’intentava educar a les dones per a què fossin virtuoses, és a dir, per a què pensessin i es comportessin conforme a les normes.

Tanmateix, en aquest quadre es dóna el cas contrari, l’educació per mitjà del model “positiu” que presenta el codi de comportament oficial sobre la base d’un “*exemplum virtutis*”.

La servitud és representada normalment com a gandula o malfeinera dins la pintura holandesa, o també com a lasciva.

Però, en el quadre de Vermeer, l’acció de vessar la llet, que cau en un recipient de dues nanses, és executada amb gravetat i cura. La mirada baixa de la minyona, concentrada en la seva feina, és a la vegada signe d’humilitat i d’abstracció. La sobrietat de l’habitació s’adapta perfectament a aquesta senzillesa de vida i comportament.

En la literatura patriarcal es fomenta que la servitud s’havia d’aplicar per damunt de tot en el temor a Déu. En aquesta postura es veia la base per a una actitud laboriosa i per al respecte als senyors als que havia d’obeir.

¹⁰ (Joan 6, 48)



La puntaire, 1669-1670. Oli sobre taula, transferit a llenç, 24 x 20,5 cm. Museu del Louvre, París. (Veure Annex 4).

“A la literatura flamenca i a la tradició pictòrica, la tasca de la puntaire es considerava una activitat domèstica”¹¹. El petit llibre d’oració, que es troba damunt la taula, al costat de la caixa amb el fils blancs i vermells, és també una mostra de l’estil de vida domèstic. La fascinant tècnica pictòrica amb què es troben representades tant l’activitat com les robes de la jove, així com el seu pentinat, permeten datar aquest petit retrat l’any 1670.

En el petit llenç es veu a una noia fent puntes de coixí; la seva mirada es troba concentrada en el treball i en el moviment de les mans. L’ambientació es troba reduïda al mínim, donat que la visió de l’artista és molt pròxima i l’enquadrament de la composició té un aire informal.

En el primer plànol es veu la cantonada d’una taula, en la qual hi ha un coixí de brodar semiobert; del seu interior surten fils vermells i blancs.

La llum procedeix de la dreta i il·lumina el grop del vestit, posant-se amb especial èmfasi en el front i els dits de la jove: aquest recurs permet a Vermeer subratllar la concentració d’aquesta en el treball manual.

Referència al tema de la dona: *“A la literatura flamenca i a la tradició pictòrica, la tasca de la puntaire es considerava una activitat domèstica”¹².* I, a la pintura holandesa, la figura de la puntaire és recurrent com a símbol de laboriositat i de virtut domèstica; la interpretació moralitzant es confirma per mitjà del petit llibre d’oració, enquadernat en pergamí i lligat amb cintes fosques, que es troba damunt la taula, al costat de la caixa amb el fils blancs i vermells. L’artesania tèxtil es considerava ja a

¹¹ STUKENBROCK, Christian i TÖPPER, Barbara, *1000 obras maestras de la pintura europea. Del siglo XIII al XIX*. Editorial Könemann. Colonia, 1999.

¹² STUKENBROCK, Christian i TÖPPER, Barbara, *1000 obras maestras de la pintura europea. Del siglo XIII al XIX*. Editorial Könemann. Colonia, 1999.

l'Edat Mitjana una activitat específicament femenina. En els proverbis de Salomó¹³ es descriu el model d'una dona virtuosa (*"molt més noble que les perles fines"*) com aquella que sap treballar la llana i el lli, que fa servir la filosa i el fus i produeix per a si mateixa mantells i llenceria fina. Aquest fragment era citat contínuament a la literatura sobre el matrimoni a començament de l'Edat Moderna.



"Dona de blau llegint una carta" Cap el 1663.
Oli sobre llenç, 46,6 x 39,1 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum. (Veure Annex 5).

L'artista torna aquí a un assumpte que ja havia abordat en un quadre juvenil: davant d'una finestra, una dona llegeix una carta. L'arribada del correu ha interromput possiblement les seves ocupacions quotidianes, obligant-la a abandonar damunt la taula el collar de perles que estava a punt de posar-se.

El tema de la carta apareix sovint en la pintura holandesa, però aquí Vermeer no deixa traslluir res de l'estat d'ànim de la dona. S'ha pensat que pogués estar embarassada, tal com suggereix el vestit (i en aquest sentit se l'ha relacionat amb la seva pròpia dona), i que la cadira buida i el mapa del fons fessin referència a la llunyania de la persona estimada.

L'artista va fer servir tots els mitjans per a conferir a l'escena una sensació de tranquil·la immobilitat: la dona està tancada en un petit espai dominat per la seva figura estatuària. Les senzilles harmonies cromàtiques, basades en el joc del blau, el groc i l'ocre, accentuen l'atmosfera de assossec. El difuminat blau de les ombres de la paret crea una llum pàl·lida i suau, concordant amb l'actitud meditativa de la protagonista.

Referència al tema de la dona:

Ens trobem davant el tema general de les enyorances secretes. En aquest cas, la lectura de la carta, que possiblement acaba de rebre, s'oposaria moralment a l'anomenada "decorosa honestedat del matrimoni", donat que la dona sembla estar embarassada i, segons la literatura de tractats matrimonials del segle XVII, molt generalitzats a Holanda, el matrimoni està "al servei de l'estat natural de la procreació de l'espècie", i no admet cap gènere de "voluptuoses imaginacions deshonestes".

¹³ Salomó (31, 11 ss).

Les especulacions, doncs, sobre si la dona representada era la pròpia dona de Vermeer, que va passar per nombrosos embarassos, no són rellevants per a la interpretació del quadre. Encara que Catharina Bolnes fos model de l'artista, el quadre no té cap intenció biogràfica, doncs aquí del que es tracta és de posar de manifest, així com establir una controvèrsia, respecte a un problema social comú.

El collar de perles és una referència a l'afany de les dones per embellir-se i agradar, per tant constitueixen un advertiment davant la vanitat i les seves conseqüències.



“Dona escrivint una carta en presència de la seva minyona” cap el 1670. Oli sobre llenç, 72,2 x 59,7 cm. National Gallery of Ireland. Dublín. Signat: IVMeer. (Veure Annex 6).

Un cop més apareix, en aquesta pintura, el tema de la carta: en una estança, que posseeix totes les característiques de les típiques de Vermeer, es veu una dona escrivint una carta. Al costat de la finestra, es troba la minyona, que mira cap a fora, distreta i immòbil, en actitud d'espera: potser està esperant que la senyora li lliuri la carta que s'ha d'enviar. L'estatuària immobilitat de la minyona, evident, fins i

tot, en el tractament de la roba, contrasta deliberadament amb la figura dinàmica de la senyora, construïda amb línies obliqües i il·luminada per una llum crua. Amb aquests mitjans, Vermeer volia possiblement expressar la tensió espiritual de la dona i la seva implicació emotiva en la redacció del missatge. Gairebé dona la sensació que es troba responent a una carta que no li ha agradat massa i que es veu enrotllada a terra, en el primer plànol.

S'ha dit que, probablement, el “quadre dins el quadre”, que es veu al fons, guarda relació amb l'escena representada: es tracta de *“Moisés salvat de les aigües”*. A l'episodi bíblic del salvament del petit Moisés, per obra de la filla del faraó, es pot associar una reflexió al voltant de la capacitat de Déu per a conciliar les més profundes oposicions: es torna, doncs, al tema de la discòrdia suscitada per la carta rebuda.

La minyona desenvolupa una funció de missatgera discreta que té una relació d'íntima confiança amb la seva senyora. Sembla distreta, però, en realitat, mira cap a la finestra on, un cop més, com hem vist en d'altres quadres, es troba representada l'al·legoria de la Temprança.

Respecte al tema de la dona: Vermeer està fent un advertiment a la dona en general: “conserva la teva cordura i controla els teus afectes”. I és aquí quan entra en joc el quadre de la paret, al que ens hem referit abans, *“Moisés salvat de les aigües”*, que no fa altra cosa que referència a la relació amorosa secreta. La història de Moisés recordava, al segle XVII, el costum d’abandonar als nens no desitjats, una pràctica, exercida amb freqüència, com afirmen Pierre Chaunu i Pierre Goubert¹⁴, per dones que havien de fer desaparèixer els “fills del pecat” concebuts en relacions extramatrimonials, si no volien exposar-se a càstigs draconians. Proves d’aquest problema les trobem, per exemple, a les *“Recherches statistiques sur la ville de Paris”*, realitzades des del 1680. En una època en què les normes de la vida matrimonial eren cada cop més rígides i exigien el compliment de la monogàmia, l’adaptació de l’instint sexual i la sensualitat a aquest model de comportament era un problema que l’individu gairebé podia solucionar. L’enorme quantitat de quadres de gènere que presenten com a tema les relacions extramatrimonials documenten que la política familiar de les autoritats tenia grans dificultats per a imposar aquests models de la conducta.

A l’època de Vermeer el creixent nivell educatiu de la dona holandesa va permetre a moltes dones de la burgesia d’aquell país confiar els seus sentiments al paper; aquesta cultura epistolar va esdevenir un perill des del punt de vista jurídic, doncs amb aquests documents escrits era possible comprovar la seva culpabilitat .



“Dona en groc escrivint una carta” Cap el 1665. Oli sobre llenç, 45 x 39,9 cm. National Gallery of Art. Washington. Signat: IVMeer. (Veure Annex 7).

L’escena es desenvolupa en la penombra; destaca, al bell mig del quadre, la figura d’una jove, que està asseguda a una taula i dirigeix la mirada cap a l’espectador. La noia sosté a la mà una ploma d’oca, encara recolzada damunt el paper de la carta. Fa la impressió d’haver interromput, per un moment, l’escriptura, la qual cosa ha fet suposar que Vermeer va voler representar la

seva reacció davant l’entrada en l’habitació d’un segon personatge, que roman ocult; tanmateix, no hi ha res, a la seva expressió que confirmi aquesta hipòtesi.

¹⁴ Citats per Norbert SCHNEIDER, *Vermeer. La obra completa – pintura-*. Editorial Taschen. Colònia (Alemanya), 2000. Pàg. 54.

La dona somriu i es mostra arreglada i guarnida. Duu una jaqueta de ras de color groc, ribetejada d'ermeni, que sabem que va pertànyer a la dona del pintor.

A prop del paper de cartes es troba un collaret de perles amb cinta groga, a més d'un joier i un tinter.

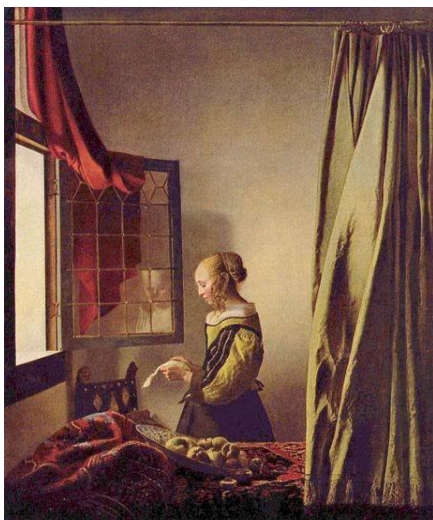
En contraposició al quadre *"El collar de perles"*, en el qual la temàtica de la vanitat era tractada de manera discreta i amb comediment, aquí salta a la vista. Les cintes de guarniment i les arracades de perles són referències a l'afany de les dones per embellir-se i agradar.

Segons un emblema de l'Edat Moderna¹⁵, el color groc es *"amantibus et scortis aptus"*, és a dir, "apte per amants i prostitutes".

Al quadre, penjat al fons, s'ha reconegut una naturalesa morta amb instruments, una altra possible referència a l'escena eròtica.

Referència al tema de la dona: Un cop més la intenció del quadre és aquí admonitòria o el que és el mateix, d'advertiment. Vermeer creu en la "força de convicció moral" i reflecteix la importància que la família tenia en la societat holandesa de la seva època: res podia atemptar contra els comportaments virtuosos que feien de les llars burgeses el centre d'instrucció moral de la societat. Per tant, la vanitat (el desig excessiu d'agradar) és mal vista, en tant que pot dur a la dona a distreure's de la seva realitat domèstica, al mateix temps que la pot conduir a l'adulteri, la pitjor amenaça contra l'ambient casolà i la cara oposada a la moral defensada per la virtut burgesa, que col·locava la castedat en un lloc preeminent.

L'ideal de dona burgesa casada ha de ser humil, religiosa, pacient i entregada per complet a l'entorn domèstic.



"Dona llegint una carta al costat de la finestra". Cap a 1657. Oli sobre llenç, 83 x 64,5 cm. Dresde, Staatliche Gemäldegalerie. Restes de signatura. (Veure Annex 8).

L'escena es compon de pocs elements: al costat d'una finestra oberta, una noia llegeix una carta i el seu rostre absort es reflecteix al vidre de la finestra. Al seu voltant, l'espai es troba delimitat per la paret

¹⁵ Andrea Alciati (Lyon 1550, pàg. 128). Citat per Norbert SCHNEIDER, *Vermeer. La obra completa – pintura-*. Editorial Taschen. Colònia (Alemanya), 2000. Pàg. 51.

clara, en la qual es reflecteix també la llum que entra de l'exterior, i pels objectes que defineixen el primer plànol. En aquest s'ha col·locat una tauleta coberta per un tapet oriental, damunt del qual reposa una naturalesa morta. A la dreta, Vermeer va introduir un cortinatge verd, artifici il·lusionista que figura en d'altres obres de mestres holandesos.

Els anàlisis radiogràfics han posat de manifest penediments, el més significatiu dels quals és l'eliminació d'un quadre amb un "Amoret" que originàriament penjava al fons.

El marc inferior de la finestra dirigeix la mirada de l'espectador cap a una cadira que perllonga el recorregut de la nostra vista, fent-la arribar fins a la carta, fortament il·luminada, que la jove subjecta amb les seves mans. La cara esdevé així l'eix psicològic del quadre.

La inclinació del fruiter de porcellana i l'avantbraç de la noia es relacionen visualment per la seva disposició en paral·lel. Aquest tipus de relació formal entre els elements, que componen el quadre, defineix el seu ritme visual del qual l'espectador va prenent consciència de manera ordenada.

Referència a la dona: El punt clau el trobem aquí en la decisió de Vermeer de retirar del fons el quadre de l'Amoret, que era el que donava sentit a tota la composició. Tanmateix, el fet d'haver-lo retirar resta compensat per la col·locació de la cortina en la part dreta. D'aquesta manera, què aconseguia? Sens dubte, que no res ens distraigués del missatge del quadre: la comunicació amb un ser estimat i absent.

La idea d'incloure una cortina en el quadre, de tal manera que sembla pertànyer a l'espai que ocupa l'espectador, té nombrosos antecedents i s'havia popularitzat a la pintura holandesa, cap a mitjans segle XVII. Avui sabem que moltes obres, en especial les que eren importants o mostraven nus, es cobrien amb teles. Així, la cortina serveix per afegir un efecte de misteri i sorpresa a l'escena, i també per afegir realitat a un quadre, en confondre l'espai pintat amb el real¹⁶.

La finestra està oberta, principalment, per a permetre l'entrada d'un raig de llum en una habitació més aviat fosca, però també ens parla, en sentit metafòric, de l'anhel de la dona per obrir el recinte de la llar, del seu desig de tenir contacte amb el món exterior, del qual l'esposa es troba totalment aïllada, com corresponia a les normes socials de comportament que li eren imposades.

¹⁶ Se sap que Vermeer coneixia el precedent clàssic de Plini el Vell, el qual conta, en la seva *Historia natural*, com el pintor grec Zeuxis, volent demostrar al seu col·lega Parrasi la superioritat de la seva pintura, va representar un raïm de manera tan realista que uns ocells el van intentar picotejar. La resposta de Parrasi va ser pintar una cortina tapant el quadre, cosa que va fer amb tanta destresa que el propi Zeuxis va intentar córrer-la.

Aquest tema de l'enyorança per superar la soledat imposada, juntament amb el referent de la safata de fruites, són un símbol de la relació extramatrimonial que infringeix el manament de la fidelitat. Les pomes i els préssecs (*"malum persicum"*) recorden el pecat d'Eva, fent al·lusió així a la relació amorosa que s'inicia amb la lectura de la carta, o bé es continua en secret.



“La carta d’amor” cap el 1669. Oli sobre llenç, 44 x 38 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. Signat: IVMeer. (Veure Annex 9).

“La carta d’amor” és l’únic quadre en el qual Vermeer va construir una escena més enllà de la porta: el punt de vista de l’observador es troba situat en una antecambra obscura, en la que es visualitzen una cadira, partitures i un mapa descolorit.

En l’estança del fons, il·luminada i rica, una minyona acaba de lliurar una carta a la seva senyora, que seu al costat de la xemeneia.

La dona, que estava tocant un instrument de corda, es tomba preocupada cap a la serventa. La domèstica li respon amb un somriure: fa la impressió que volgués tranquilitzar-la pel que fa a les notícies que porta la carta.

Tanmateix, la senyora mira interrogativament a la minyona.

La mandolina, a la seva falda, indica que la senyora de la casa acompanyava els seus pensaments amorosos amb música.

A la pintura de gènere dels Països Baixos, la xemeneia té sovint el significat metafòric de la passió amorosa. En el quadre que penja, just al darrera de la dona, una marina, representant un mar agitat, fa referència a les seves passions enceses.

El cistell de la roba, el coixí per a brodar o la feina de puntes ja encetada que veiem al terra, així com l’escombra recolzada al costat de la finestra, una mena d’esclops i un cistell, indiquen els deures que la minyona desatén, perquè la senyora es despreocupa del control de la llar.

Referència al tema de la dona: El tema d’aquest quadre és l’amor. Ens ho venen a confirmar les referències musicals (l’instrument que sosté la dona i les partitures musicals, que apareixen a la cadira del primer plànol), que es feien servir sovint, com ja

hem comentat, com a metàfora de l'harmonia entre dues persones, i la carta que sosté la dona, sens dubte una carta d'un ésser estimat, esdevé el nexa d'unió en la llunyania.

El quadre de la paret és un “quadre dins del quadre” que serveix per aclarir el significat de l'escena.

Una característica fonamental del quadre és l'habilitat de Vermeer per a controlar la relació de l'espectador amb el quadre mitjançant la construcció de l'espai. En aquesta obra les línies de fuga que formen la part inferior del mapa, situat en el primer plànol, les rajoles del terra, l'escombra, etc., s'ajunten en un punt que es situa a la sala que ocupem els espectadors, per damunt de la cadira. Amb tot això, el pintor obstaculitza, per un instant, l'accés de la nostra mirada cap a l'habitació del fons. Així, la dificultat de la nostra vista per accedir a les dues figures ens fa sentir-nos intrusos en una intimitat a la qual no hem estat invitats. D'aquesta manera, resumeix el plaer que provoca la possibilitat d'observar la vida privada d'altres persones. En societats petites i tancades (com ho era Delft i d'altres ciutats holandeses al segle XVII), l'observació de la vida aliena (l'intrusisme) porta a la crítica, a la que la dona es troba especialment exposada en cas de no observar les normes de conducta moral que la societat del seu temps espera d'ella.



“Cavaller i dama que toca l'espinaeta” (La lliçó de música) cap el 166. Oli sobre llenç, 74 x 64,5 cm. Buckingham Palace, Col·leccions Reials, Londres. Signat: IVMeer. (Veure Annex 10).

Al quadre es representa una estança envaïda per la llum del sol; al fons, una dona, d'esquena, toca l'espinaeta mentre un cavaller, al seu costat, escolta atentament. El rostre de la dona es reflexa en un mirall, en el qual s'aprecia també el cavallet emprat pel pintor. S'ha suposat que, d'aquesta manera, Vermeer va voler cridar l'atenció sobre el seu paper

d'artista: l'escena és fruit d'una invenció de la qual ell en posseeix el control.

És curiós que un estudi a fons de la composició ha demostrat que es troba organitzada conforme a regles geomètriques, fins al punt de poder establir un seguit d'associacions entre el seu desenvolupament i les formes musicals.

D'aquesta manera, mitjançant un acurat joc de referències, Vermeer il·lustra el parangó entre la música i l'amor . Ambdós es basen en el principi de l'harmonia i

ofereixen consol: a l'espina es troba inscrita la frase llatina *“La música és la companya de l'alegria i el bàlsam per al dolor”*. La presència de la viola fa pensar, a més, que en aquest instrument pot tenir ressò el so de l'espina, de la mateixa manera que succeeix entre els sentiments de dues persones que s'estimen; l'actitud de l'home sembla dictada per una harmonia similar.

Referència a la dona: Un cop més la utilització de l'harmonia musical com a metàfora de l'harmonia entre dues persones, que explica el to de la relació entre les dues persones de l'escena. En tant que la dona toca l'instrument musical i dirigeix la seva mirada cap al cavaller (segons ens revela el mirall) està invitant a aquest a unir-se a la seva interpretació, o el que és el mateix, a unir-se en una relació de caràcter amorós.

Si alguna cosa caracteritza Vermeer és el tractament d'aquest tema amb un especial refinament.

La gerra de vi, damunt la taula, suggereix una relació amorosa duradora (donat que la gerra es troba col·locada al mig de la taula i no pas en un dels cantons, la qual cosa indicarà una relació passatgera, possiblement d'una nit), com també ho fa la viola d'arc, que es troba deixada al terra a l'espera de què algú la reculli per a unir-se a la dona en un duet musical.

Un cop més ens permet situar-nos en el lloc dels protagonistes i, pel que fa a la dona, ens la mostra actuant en el terreny que li és propi (la llar) i exercint una tasca de seducció, en l'espai en el qual pot mantenir el control del que succeeix.

La frase en llatí actua com a referent moral de l'època: “tot és alegria mentre et mantinguis dins els paràmetres morals que et són exigits per la societat, mentre que aquesta música es tornarà en bàlsam per al dolor que et causarà el haver cedit a les pretensions masculines que atempten contra la virtut que se t'exigeix”.



“Concert a tres” cap el 1665. Oli sobre llenç, 72,5 x 64,7 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. (Veure Annex 11).

Aquí les figures es troben a una habitació amb paviment de damer blanc i negre, moblada amb una taula, coberta de qualsevol manera amb un tapet de llana. L'instrument musical, un clavicèmbal, es troba al fons; en un primer plànol es veuen fulles de música, un instrument de corda i una viola abandonada al terra, al costat de la taula.

Les figures es troben al fons: una dona, asseguda, toca; un home, al que es veu d'esquena l'acompanya i una altra jove, dempeus, canta i marca el compàs.

A la paret del fons, apareixen dos quadres: un representa un paisatge boscos, que sembla realitzat en un estil contrastat i dramàtic, mentre que en l'altre es reconeix "L'Alcavota" de Dirck von Baburen (obra que formava part de la col·lecció privada de Vermeer).

La presència del motiu del "quadre dins del quadre" fa pensar, de seguida, que l'escena té un valor simbòlic.

Un cop més confirmem la tradicional associació entre la música i l'amor sensual, en funció del tema del quadre de la dreta.

L'actitud dels personatges fa al·lusió, indirectament, al tema: a diferència del quadre anterior ("La lliçó de música"), aquí ja toquen tots dos i toquen, a més, junts.

Però la presència d'una segona dona, garant de la virtut de la primera, ens indica que aquesta tàcita harmonia, que els uneix, ens remet a significats espirituals.

Referència a la dona: Vermeer fa del temps un instant privilegiat: el converteix en l'instant en que nosaltres podem veure aquestes dones, la seva vida de cada dia com una vida profunda i la profunditat com una manifestació continguda de la seva individualitat. Elles experimenten emocions a les quals nosaltres no tenim dret.

La "santedat de la vida corrent"¹⁷, un concepte propi del puritanisme protestant, no s'afirma sobre res més que no sigui la pròpia vida corrent, a la que sempre ha de fer al·lusió, de la que mai se'n pot escapar, ni tan sols en l'anècdota del que està bé o malament.

Així doncs, un altre cop més la dona com a garant de la seva pròpia virtut, dins el seu espai de domini privat: la llar.

Nosaltres, en tant que espectadors, entrem dins l'habitació per a prendre consciència de la resistència que ofereixen les dones, de la intimitat a la qual elles sí en tenen dret, de la privacitat en la qual existeixen.

¹⁷ VILLALBA, Javier (dir.), *Vermeer el gran voyeur*. Descubrir el Arte. Año V. Nº 48. Arlanza Ediciones, S.A. Madrid, febrero 2003. Pàg. 27.



“Dona que toca el llaüt” Cap el 1664. Oli sobre llenç, 51,4 x 45,7 cm. The Metropolitan Museum of Art. Nova York. Signat: Meer (signatura malmesa). (Veure Annex 12).

L’escena es troba ambientada en un angle d’una estança il·luminada des de l’esquerra; darrera d’una taula es troba una jove que toca el llaüt, que duu la mateixa jaqueta que apareix a *El collar de perles* i d’altres quadres de la mateixa època.

La noia ha estat captada en un moment de tensió, com si provés una nota en

l’instrument, que sembla que està afinant. Es troba una mica inclinada cap endavant, el cap girat cap a un costat, com si escoltés per a poder establir la intensitat del to. La perla de la seva arracada, així com les del seu collar, brillen sota la llum que entra per la finestra.

Al fons penja un mapa d’Europa, que ha estat reconegut com el publicat per Hondius el 1613.

La profunditat espacial ens suggereix l’ús de la càmera obscura.

Referència al tema de la dona: El llaüt apareixia des del Renaixement en representacions simbòliques com atribut o símbol de la música per excel·lència. De vegades també figurava com un dels cinc sentits, corresponent en aquest cas a l’oïda.

Com a instrument “poc sorollós”, es tocava exclusivament en llocs tancats, no era apte per a concerts a l’aire lliure¹⁸. Estava especialment reservat per a peces solistes privades, tenia doncs un caràcter íntim.

Vermeer utilitza aquí l’instrument, un cop més, per a fer referència a l’amor: la música és harmonia, de la mateixa manera que ho és l’enteniment sentimental entre una parella. Ara bé, el mapa ens parla d’altres territoris, de la distància i la llunyania, de manera que l’advertiment moral resta palès: la dona ha de viure en la intimitat la seva soledat, ha de guardar l’absència de l’estimat. L’espera, fins que es produeixi el retrobament, ha de ser discreta i s’ha de viure en la intimitat. La tristesa, que produeix el distanciament, és la evidència d’un sentiment durador. Per tant, a la dona honesta, al model que la burgesia defensa per a les futures mares de família, no se la pot veure

¹⁸ A. ROBERTSON i D. STEVENS, edit.: *Geschichte der Musik*, tomo II. Renaissance und Barock. Herrsching, 1990. Pàgs. 236 i ss.

en llocs públics (igual que al llaüt, instrument que no es pot tocar a l'aire lliure) i se li demana una espera en la intimitat de la llar, refugi del foc sagrat de l'amor conjugal, conforme a l'escala de valors que estem analitzant.



“Dona tocant la guitarra” cap el 1672. Oli sobre llenç, 53 x 46,3 cm. Keenwood Iveagh Bequest. Londres. Signat: IVMeer. (Veure Annex 13).

En un enquadrament pròxim i aparentment informal, hi ha una dona asseguda, tocant un instrument de corda. La pintura presenta una clara immediatesa.

La noia, que duu la jaqueta de ras, vorejada d'ermíni, que hem vist en tantes obres, ens ofereix una expressió oberta i somrient. La discreció de la seva mirada, cap a una zona indefinida de l'exterior de la composició, augmenta l'efecte dinàmic obtingut relegant la figura a un costat del llenç.

L'habitació es troba lleugerament enfosquida, i en la cantonada posterior veiem una pila de llibres damunt una taula. La jove està totalment lliurada a aquest instrument de punteig i esquinq. L'execució d'aquest divertiment està dedicada a excitar fantasies i sentiments amorosos. L'expressió del seu rostre, mentre toca evoca i es mossega el llavi, evoca somnis i inquietuds, propis de la joventut i llunyans dels advertiments dels llibres que apareixen al seu darrera.

Referència al tema de la dona:

Evidentment, la noia s'oposa a la lectura dels llibres, que romanen abandonats. No podem precisar amb exactitud quin tipus de llibres són els que apareixen al llenç, però probablement es tracta de lectures espirituals (bíblia i catecisme), recomanades a les dones per la literatura patriarcal per a què els servissin de pauta de conducta.

No podem deixar de fer esment aquí de l'obra de Jan Tinctoris (1435-1511), qui va formular la “teoria dels afectes provocats per la música”, que en el segle XVII continuava tenint difusió, i que mantenia que *“la música no només té la funció d'alabar Déu, sinó també de fer fugir la tristor, elevar l'esperit terrenal, guarir els malalts, atreure l'amor i fer més agradable la convivència”*.

Vermeer va triar aquests dos últims aspectes i així va convertir, un cop més, la seva pintura en recomanació moral: “el que s’espera d’una dona virtuosa no és una entrega als plaers sensuals, que desperta la música, sinó que tal com suggereixen les lectures de caràcter espiritual, manté una conducta en consonància amb el que espera d’ella la moral imperant.



“Dona amb collar de perles”, 1662-1665. Oli sobre llenç, 55 x 45 cm. Gemäldegalerie, SMPK, Berlín. (Veure Annex 14).

L’escena representada té com a protagonista a una jove que es posa un collar de perles davant el mirall. La noia vesteix una elegant jaqueta de setí groc ribetejada d’ermeni i duu el cabell guarnit amb un llaç vermell. A la taula que hi ha al davant té una bola de polses, una pinta, un raspall i una palangana; l’escena com totes les pintades en aquesta època, té lloc en un angle d’una estança il·luminada per una finestra.

Si ens fixem en el fet que el color de la jaqueta es repeteix a la cortina, ens adonem que, en relacionar aquestes dues àrees de color, el pintor evita que l’espai buit que queda entre la finestra i la figura, sembli excessiu i obliga a la nostra vista a repetir el recorregut de la mirada de la jove. Simultàniament, la nostra vista es deté en observar les diferents textures i tons de la paret del fons. La tensió entre aquestes dues formes de percepció causa la impressió de que estem contemplant un moviment congelat.

Malgrat que es fa referència al tema de la “vanitat de vanitats”, tradicionalment associat a aquest gènere d’imatges, la figura de la dona contrasta amb ell, donat que es mostra púdica i absorta.

Referència a la dona: La presència d’una jove, luxosament vestida, que es contempla en un mirall, ha portat a molts crítics d’art a associar aquest quadre amb el concepte de “vanitat”. Tanmateix, els miralls s’associaven també amb la veritat i al coneixement d’un mateix, mentre que les perles podien ser símbols de puresa.

Aquests possibles significats formarien part, sens dubte, del bagatge amb el qual un espectador de l’època s’acostaria al quadre. Però en lloc de fer-los servir de manera literal, Vermeer representa amb ells una imatge de serenitat, la finalitat de la qual és sublimar un instant d’intimitat domèstica i burgesa i delectar-se en la contemplació de la bellesa i la privacitat femenina, al mateix temps que introdueix un missatge moralitzant que adverteix de les conseqüències nefastes de la “supèrbia” (atribuït

principal de la qual també és el mirall) i la necessitat implícita de tenir present el caràcter efímer dels bens terrenals.

Els anàlisis radiogràfics efectuats, han desvetllat que, tal i com solia fer amb freqüència, Vermeer va dur a terme canvis en la composició, a mesura que pintava el quadre: damunt la cadira que es trobava en un primer plànol originalment, es situava un llaüt o una cítara i darrera la jove es trobava un mapa, elements tots ells que fan referència a la vida terrenal (mapa) i a l'amor sensual (llaüt).



“La pesadora de perles” cap el 1664. Oli sobre llenç, 40,3 x 35,6 cm. National Gallery of Art. Washington. (Veure Annex 15).

En aquesta obra, una dona sosté en la mà dreta una balança i procura equilibrar els platets. Recolza la mà dreta a la taula per aconseguir tranquil·litat i concentració. L'escena es desenvolupa en una habitació obscura i l'únic indicatiu de què és de dia ens l'ofereix una petita franja lluminosa en la paret del fons, al costat de la finestra coberta per una cortina ataronjada. La llum feble s'estén

difusament per tota l'habitació. Com que la font de llum està col·locada a dalt a l'esquerra, sorgeix una divisió diagonal de l'espai en zona clara i zona obscura. Aquesta última es transforma, especialment davant a l'esquerra, en una foscor gairebé impenetrable, on els objectes són de difícil identificació. Únicament les perles, que sobresurten del joier, rellueixen al bell mig de les tenebres.

El quadre berrós, que penja de la paret, just darrera de la dona, representa el “Judici Final”. L'apocalíptica escena està evidentment en relació semàntica amb el pensament i el procedir de la dona, tot constituint una amonestació escatològica a la seva consciència. El Judici Final tracta, com es sabut, de la separació per part del Jutge Crist dels bons i els dolents, dels benaurats i els maleïts, de la concessió de la salvació eterna o l'expulsió als eterns patiments de l'infern.

Referència al tema de la dona:

L'element del quadre del “Judici Universal”, juntament amb la presència de les joies i la balança, ha donat lloc a diverses interpretacions al·legòriques. Alguns, per exemple, han cregut que la dona podia ser una personificació de la “Vanitas”, és a dir, de la

caducitat dels bens terrenals: el gust per les coses materials és contrari als principis religiosos, evocats per la presència del “Judici”.

També s’ha dit¹⁹ que la pesadora podia ser una figura positiva, fins i tot assimilable a la Verge, qui intercedeix en el Judici Universal; les perles farien al·lusió a la seva puresa i el seu aparent estat de gravidesa la caracteritzaria com a mare del Salvador.

Gairebé sembla que la dona repeteix l’acte de l’arcàngel Sant Miquel²⁰, qui sospesa les ànimes dels ressuscitats. És possible doncs que, per aquesta raó, la ponderació dels platets de la balança s’hagi d’entendre com un sospesar ètico-psicològic de béns.

Així doncs, després que els anàlisis radiogràfics revelessin que els platets de la balança no contenen perles sinó que romanen buits, s’ha fet una última interpretació. S’ha suposat que l’escena constitueix una crida a la templança: la dona sospesa les seves pròpies accions amb la mateixa severitat que Crist jutja als homes. El mirall que té davant seu és una invitació al coneixement d’un mateix.



“Cavaller i dama bevent” (La copa de vi)
1659. Oli sobre llenç, 65 x 77 cm. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz Gemäldegalerie. (Veure Annex 16).

El llenç mostra una estança senyorial, de la qual es veuen dues finestres, una taula i un quadre ricament emmarcat. Al costat de la taula es troba asseguda una jove bevent vi; el seu rostre resta ocult per la còfia blanca i,

degut a això, no podem veure enterament la seva expressió.

L’actitud de l’home, que resta dempeus al seu costat, és bastant ambigua. Encara manté la mà damunt la gerra de vi. És probable que el pintor pretengués representar una escena de seducció, com confirmaria tant el tema del vi com la presència d’un instrument musical damunt la cadira del primer plànol: dins la tradició iconogràfica, aquests dos elements fan referència a l’esfera de la sensualitat.

¹⁹ D’ADDA, Roberta, *Vermeer. La vida y el arte. Las obras maestras*. Los Grandes Genios del Arte. Director de la col·lecció: Eileen Romano. Biblioteca El Mundo, nº 22. Pàg. 106.

²⁰ Job 31,6.

La pintura s'interpreta en clau moralitzant; en la decoració del vitrall es veu una figura femenina que porta les regnes, imatge emblemàtica de la Temprança i, per tant, símbol de la moderació.

Referència a la dona: Entre els anys 1500 i 1700, noves actituds respecte al cos i noves regles de comportament van donar lloc a una promoció de la castedat i la timidesa en totes les àrees de la vida diària. Sota la influència de la Reforma protestant i la Contrareforma catòlica, els artistes van renunciar a l'exhibició del cos nu.

Naturalment, les primeres víctimes de la nova onada de moralitat social van ser les dones. Denunciades durant molt de temps com les filles d'Eva, les dones van ser representades com a insidioses incitadores, l'objectiu final de les quals era el de seduir als homes i lliurar-los al dimoni.

A ulls de les autoritats religioses i seculares, hi havia dos tipus bàsics de comportament sexual: un d'acceptable i un altre de reprensible. El primer era conjugal i es practicava en funció de la procreació. El segon es trobava governat per la passió amorosa i el plaer sensual. El seu producte era deforme o il·legítim i la seva lògica era la de l'esterilitat. L'excés amorós minvava la capacitat d'amar a Déu, donat que la contaminació de l'amor terrenal impedia la culminació de l'amor espiritual.

Però, malgrat les normes establertes per teòlegs, metges i funcionaris civils, la gent jove no va esperar sempre al matrimoni per a experimentar plaers eròtics. L'edat, cada cop més tardana, en la qual homes i dones contreien matrimoni, durant l'Edat Moderna, significava que sovint tenien una dècada sencera de suficient maduresa sexual abans d'experimentar legítimament el sexe.

En aquesta obra, l'alcohol (present a moltes obres de seducció) fa referència a la pèrdua de control per part de la dona, a la qual aspira l'home, mentre que l'instrument musical fa referència a l'harmonia musical i aquesta actua com a metàfora de l'harmonia existent entre dues persones que s'estimen. Però Vermeer introdueix un factor moralitzant: la presència de la Temprança (la virtut de la moderació i la contenció), mitjançant la qual sembla dir-li a la noia: "Resisteix-te a la provocació de la seducció!", tot complint amb els preceptes morals imperants a l'època i als quals acabem de fer referència.

"L'alcavota" . Oli sobre llenç. 143 x 130 cm. Dresde, Staatliche Gemäldegalerie. Signat: J.V.Meer. 1656. (Veure Annex 17).

Vermeer ens mostra, en aquesta obra dues dones: una jove, identificada amb la figura d'una prostituta i una de més vella que és una celestina, és a dir la intermediària entre l'home i la prostituta. També apareixen dos homes: un d'ells es creu (segons em van

explicar en la meua visita al museu) que pot ser que sigui el propi pintor i l'altra és l'home que la celestina vol "emparellar" amb la seva prostituta²¹. L'home de l'esquerra, el que suposadament és Vermeer, ens invita a veure el que succeeix a



l'escena, a la mà esquerra duu un got de cervesa típica de Delft (ja que no porta escuma) i a l'altra mà duu un instrument de corda.

A la vora de la taula hi ha una gerra, la ubicació de la qual ens anuncia que no serà un amor de llarga durada. La noia més jove vesteix de groc; l'expressió del seu rostre, les galtes rosades i la copa a la mà esquerra són indicis que ens permeten apreciar que està beguda. L'altre mà la manté oberta esperant a rebre el diners de l'home. Les intencions de l'home de vermell són molt clares, sobretot pel fet que col·loqui la seva mà en

un pit de la noia jove. En quant a la dona més gran, mira fixament a la prostituta i a l'home esperant a que succeeixi "alguna cosa", només pensa en els diners que guanyarà i això també és menyspreable.

La moneda, està en el centre del quadre, i tot apunta a la mateixa: tant la mà oberta de la noia com la ratlla daurada de la jaqueta de l'home de vermell²².

En el primer pla, veiem una jaqueta negra i una catifa persa.

Un cop més, el pintor ens intenta inculcar un missatge moralitzador: l'avertiment respecte a les conseqüències de l'alcoholisme, l'amor passatger i l'obsessió pels diners. El quadre pertany a la categoria dels "Bordeeltje" (el quadres de bordell), una sotscategoria dels quadres de gènere molt apreciada a Holanda. El gran interès per aquest tipus de temes s'explica com una reacció del públic, que cerca una compensació davant la cada cop més puritana moral quotidiana.

Els "Bordeeltje" deriven, en allò que és essencial, de representacions de l'episodi del fill pròdig, que malgasta la seva fortuna vivint luxuriosament²³. A l'art del gravat del segle XVI es reproduïa amb freqüència aquesta escena. En un començament, en aquesta paràbola de Crist del fill pròdig, els protestants pretenien demostrar, en contraposició al principi catòlic de la justificació amb les obres, el principi de la gràcia divina, donat que el fill pròdig és perdonat i rebut amb amor pel seu pare.

²¹ El fet d'elaborar aquests contrastos entre gent jove i vella va ser influència de Caravaggio.

²² Tots aquest detalls provenen de l'explicació que vaig rebre en el propi museu, davant l'obra en concret.

²³ Lluc 15, 11 i ss.

Referència al tema de la dona:

En la història que ens explica el quadre es dona un advertiment didàctic: la facilitat amb què et treuen els diners a les cases públiques.

Aquest tipus d'admonicions contra l'engany, l'explotació i el robatori apareixen també amb freqüència a la literatura de bufons, escrits en els quals també s'advertia de les conseqüències de l'alcoholisme, doncs l'alcohol redueix la cautela i, no en va, al final d'una "vida de bevedor" es troba la pobresa.

I, en concret, pel que fa a la dona, com en la majoria dels quadres de gènere, que no eren simples representacions ingènues de la realitat, sinó que incloïen sempre apel·lacions transmissores de normes i valors destinades a provocar un canvi d'actitud, aquí es tracta la qüestió del control sobre la sensualitat: "s'ha de conservar sempre un enteniment lúcid i sobri".

El motiu de l'alcohol o, més exactament, el gust pel vi, és central al quadre (la gerra, a la que tu has fet referència en el comentari, s'interposa entre l'espectador i els actors del quadre).

Una altra clau d'interpretació és l'instrument musical, que hi apareix; es tracta d'una cítola, instrument associat a les classes socials inferiors i que era propi dels bordells.

El vertader tema és aquí la venalitat de l'amor. La dona jove obre la mà per a recollir la moneda, però crida l'atenció el treball de puntes de coixí de la dreta (gairebé irreconeixible, col·locat damunt el tapís que cobreix la taula). Aquest detall ens fa suposar que es podria tractar més bé d'una escena casolana i, en aquest cas, es tractaria de la iniciació d'una relació extramatrimonial per mediació de l'alcajota, vestida de negre, una vella del veïnat que segueix amb precisió el resultat favorable dels seus esforços.



"Soldat amb noia somrient" Cap el 1658. Oli sobre llenç, 50,5 x 46 cm. Nova York, The Frick Collection. (Veure Annex 18).

L'escena té lloc en una estança on un soldat i una jove conversen asseguts a una taula; l'home es troba d'esquena, en actitud molt informal, i la dona és retratada amb una expressió oberta i somrient, rara en les obres de Vermeer.

El soldat amb barret d'ala ampla, està assegut,

enfosquit per l'ombra, i col·loca la seva mà damunt el maluc dret. Només podem veure una part del seu perfil. Conversa amb una dona jove, que duu el cap cobert per un mantell blanc. El gest retòric de la seva mà esquerra oberta subratlla el caràcter de conversa que té la situació.

Els personatges es troben a prop d'una finestra oberta; la llum intensa que inunda l'habitació es reflexa a la paret del fons. Damunt la taula i al rostre de la dona la llum es fa més intensa. Al fons de l'estança domina un mapa d'Holanda i Frisia, que reproduïx un gravat publicat per Willem Blaeu²⁴.

L'organització de l'espai, amb una evident desproporció entre el primer plànol i el segon, és el resultat de la utilització d'un element òptic (la càmera fosca), que contribueix a augmentar la sensació de profunditat. En cap altre dels quadres de Vermeer és tan marcada la diferència de mida (motivada per l'escurçament de l'espai) entre l'home i la dona. L'home domina, és ell qui intenta guanyar els favors de la dona per mitjà del vi.

Referència al tema de la dona:

En el contrast llum-ombra batega un simbolisme psicològic inconscient (o intencionat?). La dona, il·luminada per la llum del sol, representa més bé el principi de la puresa, essent al mateix temps la víctima de les sospites i obscures intrigues de l'home. La finestra, la que subministra la llum que il·lumina la dona com a element pur, es troba dins l'eix visual d'aquesta, tot actuant com a element de prevenció i oferint-li el camí a seguir.

Pel que fa a la beguda que conté el got, no ha té per què ser necessàriament vi, pot tractar-se també d'un "filtre d'amor" o de l'anomenada "poció de galà"²⁵, un beuratge citat amb freqüència en els escrits de medicina del segle XVII.

Durant el segle XVII, també els escrits jurídics fan referència, sovint a la relació amorosa oculta, a la qual es refereixen com "clam et absente marito" (en secret i absència del marit), fent esment del tan temut adulteri.

²⁴ El gust de Vermeer pels mapes que, sovint, igual que els quadres que col·loca dins els seus propis quadres, tenen un significat especial, està plasmat aquí en aquest mapa realitzat el 1620. La inscripció llatina "NOVA ET ACCURATA TOTIVS HOLLANDIAE WESTFRISIAEQ(VE) TOPOGRAPHIA" ens diu que es tracta de la situació geogràfica d'Holanda i Frisia Occidental. Respecte a la cartografia actual, en la qual Frisia apareix en l'eix nord-sud, aquí es troba girada en 90º, és a dir, situada en l'eix est-oest. Els mapes constituïen, a mitjans segle XVII, un costós luxe, però per damunt de tot eren un signe de saviesa humanística. Quan Vermeer pinta mapes, sovint, fa referència a situacions polítiques d'actualitat. L'exemple que ens ocupa, en el que apareix un soldat, podria al·ludir a la guerra anglo-holandesa (1652-54).

²⁵ En llatí: "poculum amatorium".

RETRATS DE DONES

Fins aquí, Vermeer ha representat per damunt de tot dones joves integrades en un context narratiu tan sols insinuat per a poder obrir la possibilitat de la interpretació, que és el que nosaltres estem fent aquí.

Però, a més d'aquests quadres de "gènere", també hi ha a l'obra de Vermeer quatre llenços que podem qualificar de retrats i que no posseeixen els elements abans esmentats, la qual cosa es veu reforçada pel fet que les dones estan pintades en primer plànol.

De totes maneres, se'ns fa difícil en la distància històrica saber fins a quin punt hi ha una intenció d'individualitzar el personatge (això és l'essència del retrat) o si es tracta d'una model que "presta" el seu exterior per a la simple representació.

"La jove de la perla" (Veure Annex 19):

Damunt un fons neutral, obscur, amb tendència al negre, que fa possible un efecte plàstic de contrast, la noia, de perfil, mira cap a l'espectador²⁶.

Presenta la boca lleugerament oberta, un signe de què la persona (com succeeix sovint a la pintura holandesa) parla a l'espectador, superant així, il·lusòriament, el final del quadre. El cap s'acota lleugerament, despertant la sensació que la noia es troba perduda en pensament somniadors; i, tanmateix, fixa la mirada atenta en l'espectador.

La noia es troba vestida amb una jaqueta marró groguenca, sense aplicacions, contra la qual destaca el blanc lluminós del coll de la brusa. El següent contrast el tenim en el turbant blau, de l'extrem del qual cau, com si es tractés d'un vel, un pany groc llimona, damunt les espatlles.



El tocat de la noia esdevé exòtic. Els turbants eren a Europa, ja al segle XV, un accessori de moda molt apreciat, com documenta el suposat autoretrat del pintor Jan van Eyck,

²⁶ En el fragment 232 del seu tractat de pintura, Leonardo da Vinci diu que un objecte sembla més clar damunt un fons obscur i a l'inrevés). Informació tretada de Norbert SCHNEIDER, *Vermeer. La obra completa – pintura*. Editorial Taschen. Colònia (Alemanya), 2000. Pàgina 69.

que es troba a la National Gallery de Londres. A l'època de les guerres turques, l'estil de vida estranger i les robes exòtiques de "l'enemic de la cristiandat" exercien una gran fascinació. En aquest quadre destaca especialment la gran perla en forma de gota que penja de l'orella de la noia. Amb els seus reflexes daurats, la perla destaca contra la zona enfosquida del coll de la jove.

El místic Francesc de Sales (1567-1622), en la seva "Introducció a la vida devota", que va ser traduïda a l'holandès i publicada el 1616, deia: *"Tant en el passat com en el present, era i és costum entre les dones penjar-se perles de les orelles degut al plaer causat –com ja havia observat Plini– quan les perles toquen la pell en moure's. Però donat que jo sé que Isaac, gran amic de Déu, va enviar arracades a la pura Rebeca com a signe del seu amor, penso que aquesta joia significa en sentit espiritual que l'orella és la primera part que un home vol tenir de la seva dona i que la dona ha de conservar més fidelment, de tal manera que no ha de traspasar-la cap discurs o to que no sigui el dolç so de les paraules castes, que són les perles orientals de l'Evangelí"*.

Referència al tema de la dona:

Així doncs, està ben clar que la perla de Vermeer constitueix un símbol de la castedat. Allò que esdevé "oriental" i que apareix esmentat en el text anterior es troba representat, a més, pel turbant.

L'al·lusió a Isaac i Rebeca permet suposar que el quadre va ser pintat, possiblement amb motiu del casament d'aquesta jove (en aquest cas, es tractaria d'un retrat).

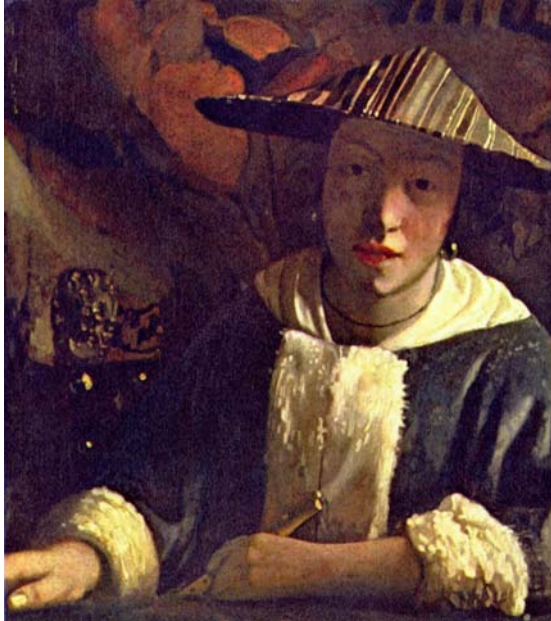


"Cap de noia" (1666-67). Oli sobre llenç. 44,5 x 40 cm. Nova York. The Metropolitan Museum of Art. (Veure Annex 20).

La pintura presenta moltes coincidències amb la "Jove de la perla": una jove model amb el cap cobert gira la mirada cap a l'espectador i la seva lluminosa figura es destaca damunt un fons obscurs i indefinit. Les dues noies porten arracades de perles i els seus vestits és descrit mitjançant senzilles justaposicions de blaus i grocs en diferents games. Però, en comparació amb la dona que llueix turbant, aquesta és descrita d'una manera més realista: les seves faccions no són pures i idealitzades

sinó que, ben al contrari, es troben marcadament caracteritzades. La mirada dolça i les

característiques del rostre (ulls separats, llavis fins, front ampla) fan suposar que Vermeer retrata una persona propera, potser la seva dona o una filla.



“Noia amb flauta” (1665-1670). Oli sobre taula, 20 x 17,8 cm. Washington, National Gallery of Art. (Veure Annex 21).

El retrat mostra a una jove en primer plànol, bastant alliberada d'un context espacial indeterminat. La dona es recolza en el cantó d'una taula reduïda de tal manera que sembla una barana. La seva mà dreta es recolza damunt la taula, mentre que a la mà esquerra sosté una flauta.

Amb la boca lleugerament oberta –signe d'al·locució directa–, mira frontalment a l'espectador. El seu rostre, en especial la

zona dels ulls, es troba ombrejat per l'ample barret cònic d'exòtic aspecte xinés. Aquest procediment de representació de l'ombrejat del rostre converteix l'expressió fisonòmica en enigmàtica.



“Noia amb barret vermell”. Cap al 1655. Oli sobre taula, 22,8 x 18 cm. Washington, National Gallery of Art. (Veure Annex 22).

Una noia duu una vestimenta luxosa i se'ns presenta guarnida amb unes arracades de perles i un espectacular barret vermell. El seu braç dret reposa sobre una cadira, mentre que la llum, que probablement prové d'una finestra ubicada al costat dret, enlluerna part del seu rostre.

Al marge del gest d'expectació de la jove, gran part de la vivacitat d'aquest extraordinari quadre deriva de la forma en què està pintat: els reflexes de llum, les pinzellades clares, que

animen les superfícies i les acosten a la superfície del quadre, tot recordant-nos que ens trobem davant un objecte pintat.

En contrast amb aquestes zones de gran intensitat lumínica, el barret vermell i el mantell blau estan pintats en uns tons que concedeixen calidesa als colors.

Per a comprendre el tema d'aquest quadre, l'hem d'integrar dins el context dels "tronien"²⁷.

Aquest tipus d'obra tenia un cert caràcter experimental, i permetia als artistes interessar-se més per l'expressió i el vestit dels personatges que no pas per la reproducció fidedigna de la fesomia.

El vestit exòtic que duu la noia del quadre de Vermeer i el seu gest expectant, marcat per la seva boca entreoberta, la intensitat de la seva mirada i la impressió de què acaba de girar el cap per a mirar-nos, indiquen que ens trobem, doncs, davant un "tronie".

Crida l'atenció la sensació d'immediatesa i la sensació de control que emana de la jove.

No haver d'estar subjecte a les exigències d'un retrat permet a Vermeer la utilització de la càmera obscura²⁸, d'aquí que ens cridi l'atenció els punts de llum desenfocats, la intensitat de la llum i els colors.

L'ala ampla del barret oculta gran part del rostre, que resta en l'ombra; només la galta esquerra rep la il·luminació directa de la llum. Els ulls –com a centre del rostre– romanen conscientment a l'ombra.

El principi, que fa servir aquí Vermeer, és el de la "dissimulació", és a dir l'encobriment misteriós que haurà de despertar curiositat en l'espectador.

Conclusió: La manera de representar aquestes dones, així com els objectes que constitueixen el seu arregl personal, fan referència a una activitat pròpia de la burgesia holandesa: el comerç, i més concretament el comerç de productes de luxe i exòtics procedents de llocs llunyans. Aquesta activitat contribueix a l'enriquiment dels homes d'aquest grup social, al mateix temps que fan gaudir a les seves dones d'un nivell de vida acomodada i sumptuós. Les riques teles, els exòtics barrets, les perles, les plomes provenen d'un comerç actiu que suposa una important acumulació de capital en mans de la burgesia holandesa, que llueix la seva posició a través d'unes dones que regnen a les seves llars, subjectes a uns estrictes patrons morals.

²⁷ Terme holandès molt ampli que es refereix a pintures de bustos o caps, generalment amb barrets o vestits exòtics, que mostren a personatges anònims o ficticis.

²⁸ Un aparell òptic que va despertar la curiositat dels científics i els artistes de l'època de Vermeer i que, amb l'ajuda d'una lent, permetia projectar una imatge procedent de l'exterior en la paret d'una habitació obscura o en una superfície d'un habitacle preparat a l'efecte.

8. CONCLUSIONS

En les escenes, que apareixen als quadres de Vermeer, he pogut percebre tres nivells de desenvolupament:

1. El que es percep a simple vista: una escena d'interior domèstic, una activitat quotidiana.
2. Un hipotètic significat moralitzant, emblemàtic, al·legòric, simbòlic.
3. Un nivell que transcendeix els dos anteriors i que esdevé molt més inaprehensible: la seva creació d'un món propi amb aquests elements, un món on triomfa l'expressió personal a la recerca de l'estètica i la tècnica.

Quan he aprofundit en l'estudi dels elements estructuradors del món vermeerià, m'he adonat que l'artista renuncia a la narració, més encara, es proposa no dur-la a terme. Tant és així que l'artista ens deixa fora de la clau: som testimonis de la redacció i la recepció de cartes, però no sabem qui les escriu o a qui van dirigides o què és el que es comunica en elles; també som testimonis de diàlegs (i de pauses al vell mig dels diàlegs) en els quals és impossible saber quina relació hi ha entre els personatges.

La historiadora de l'art Maria Condor²⁹ afirma: *“quan contemplem un d'aquests quadres de Vermeer sempre hi ha un moment en què ens preguntem que passa en ells; però al moment següent això ja no ens importa, doncs restem fascinats i enlluernats per l'obra d'art com a tal”*.

Personalment, a mesura que he analitzat les obres, he arribat a la conclusió que les escenes de Vermeer no són pura anècdota, sinó que posseeixen totes elles un misteri desxifrabable en la mesura que et vas fent amb dades que demostren el que, de vegades, tan sols intueixes; és a dir, en la mesura en que progresses en la recerca.

En finalitzar aquest treball, se que el gran públic, en general (com he pogut comprovar en directe en els propis museus holandesos), quan contempla l'obra de Vermeer veu formes, línies i taques de color, llums i perspectives exquisidament aconseguides, un *peep show* o metafòrica càmera fosca que els permet submergir-se en la contemplació d'altres silencis, d'altres àmbits. Però, pel que fa a la meva persona, puc dir que en aquests moments em sento part integrant d'aquella minoria que posseeix, en major o menor mesura, la clau d'interpretació que fa possible el gaudiment en la contemplació de l'obra d'aquest artista.

²⁹ CONDOR, Maria, *Vermeer*. Los grandes genios del Arte nº 22. Rizzoli/Skira – Corriere della Sera. Milano, 2004. Pàg. 14.

Avui sé, per exemple, que donat que no es pot parlar de l'espai sense parlar del temps, la unió d'ambdós conceptes permet adonar-se que, en l'obra de Vermeer la soledat, el silenci, la immobilitat (o la permanència) fonen l'espai i el temps.

Pel que fa al tema de la dona, objecte de la recerca que justifica aquest treball, he de dir que els aspectes, que es representen als quadres (escenes domèstiques, temes amorosos, reunions més o menys festives... etc.) no es justifiquen ja, com en èpoques anteriors, mitjançant una associació a escenes religioses, sèries de les quatre estacions o dels cinc sentits, o il·lustracions de proverbis, sinó que aquí, en l'obra analitzada, ja constitueixen un gènere. Els quadres continuen actuant com a vehicles de diferents continguts, com no podia ser d'una altra manera, però aquests, sovint, són menys concrets i es presenten de forma ambigua i amb un protagonisme menys evident que abans.

La major part de les escenes es desenvolupen dins d'espais burgesos i elegants, que posen de manifest la importància de la família, la privacitat, el confort i el luxe, per aquesta classe social en concret, malgrat que també hem de tenir en compte que aquest grup social actua com a model per a d'altres, que veuen en la imitació de les formes de vida la seva superació.

De res ens serviria construir una història de les dones, en aquest cas les holandeses del segle XVII, que només s'ocupés de les seves accions i de les seves formes de vida, sense tenir en compte la manera en què els discursos han influït sobre la seva manera de ser. Prendre en serio a la dona implica abordar la relació dels sexes com una realitat social.

Les dones de Vermeer no són víctimes, ni tampoc heroïnes, per tant m'agradaria presentar-les com a participants de la història i no com un dels seus objectes.

1. La dona holandesa del segle XVII veu com la seva vida transcorre en un espai domèstic, que és enllà on viu, pensa i sent, però que tal com ens mostra la pintura està fortament marcat per normes i interdiccions fixades per l'home (*"La jove de la perla"*, *"Cap de noia"*, *"Noia amb flauta"* i *"Noia amb barret vermell"*).
2. És una dona que lluita amb la vida que li ve imposada, sense renunciar a les seves esperances i als seus somnis.
3. És una dona culta, amb un nivell d'instrucció superior al de les dones de la resta d'Europa, donat que la burgesia, com a grup social, dóna una gran importància al coneixement, ja que pensa que només l'adquisició del mateix li possibilitarà la transformació de la societat per a fer-la més apta per als seus interessos comercials, mercantils i financers.
4. Les normes morals d'una societat tancada, burgesa, d'activitat predominantment mercantil, l'imposen una conducta que vingui a garantir un

ordre de vida i una filiació legítima, donat que la família és el nucli destinat a afavorir la consecució i transmissió d'un patrimoni econòmic. És una dona subjecta a una doble coerció: la del sexe i la del grup social en el qual ha nascut.

5. La dona té un cos, una aparença, una sexualitat, i això és el que la fa tan atractiu i tan perillós a ulls dels homes que "ordenen" la societat: un cop se la veurà obeir les normes i seguir les modes, però també els seus desitjos.
6. A vegades, en observar els diferents quadres, sembla voler fugir del que és real i d'allò que li resulta feixuc. De fet, m'han semblat intents femenins de fugir de la monotonia de la seva condició. Tanmateix, les oportunitats no són les mateixes per a totes, i els espais de transgressió no semblen ser tampoc els mateixos si es tracta de dones riques o pobres. Unes desafien l'ordre sense infringir la llei; les altres vulneren l'ordre i la llei, la qual cosa sempre té greus conseqüències (com ens anuncia Vermeer en cadascú dels seus quadres).
7. Tal com la veig, a través de les obres, la dona vermeeriana apareix entre el treball, el matrimoni, la religió i la família, però en aquests aspectes, que defineixen la perfecta llar burgesa, Vermeer ens mostra els perills que amenacen cadascun d'aquests pilars:
 - els possibles atemptats contra la puresa, en forma de relacions amoroses impròpies (*"Dona amb gerra d'aigua"*);
 - la peresa, el desenfrenament de la libido i la malenconia (*"Jove dormida"*);
 - la falta d'obediència, d'actitud laboriosa o de temor de Déu (*"La lletera"* i *"La puntaire"*);
 - la decorosa honestat del matrimoni (*"Dona de blau llegint una carta"*);
 - la manca de control sobre els afectes (*"Dona escrivint una carta en presència de la seva minyona"*);
 - comportaments que podien posar en perill les llars burgeses com a centres d'instrucció moral de la societat (*"Dona en groc escrivint una carta"*);
 - el contacte amb el món exterior (a la llar), que amenaça la fidelitat matrimonial que garanteix la filiació legítima, a la qual feia referència més amunt (*"Dona llegint una carta al costat de la finestra"*);
 - la crítica, resultat de l'observació de la vida aliena i tan pròpia de societats petites, que pot portar al descrèdit familiar, del qual només seria responsable la dona (*"La carta d'amor"*);
 - les pretensions masculines, davant les quals la dona ha de mantenir una estricta observació de les regles morals (*"Cavaller i dama que toca l'espina"* i *"Soldat amb noia somrient"*) o el que és el mateix, la dona com a garant de la seva pròpia virtut (*"Concert a tres"* i *"Cavaller i dama bevent"*); i, lligades amb aquest mateix tema, les relacions extramatrimonials i la venalitat de l'amor (*"L'alcapota"*)

- les sovint llargues absències del marit, ocupat en activitats mercantils, que obliguen a la dona a viure en la intimitat de la llar, tot preservant la seva virtut a l'espera del retorn de l'estimat (*"Dona que toca el llaüt"*);
- l'abandonament de les pràctiques religioses, com ara la lectura de llibres pietosos, que contribuïen a la interiorització de les pautes de conducta exigides a les dones virtuoses (*"Dona tocant la guitarra"*);
- la vanitat i les nefastes conseqüències de la supèrbia (*"Dona amb collar de perles"*);
- la manca de templança, relacionada en alguna obra amb la ignorància de la caducitat dels bens terrenals, aspecte que crida l'atenció, donat que entre els homes burgesos, l'adquisició de bens materials era la principal ocupació (*"La pesadora de perles"*);

La comparació amb la dona catòlica dels països de l'Europa occidental es fa força difícil, donat que a Holanda trobem bàsicament dos tipus de dones: la dona burgesa (predominant a l'obra de Vermeer) i la que pertany a les classes populars; mentre que a la resta d'Europa, la tipologia femenina es multiplica.

Així, mentre les dones de les classes populars, pobres i classe mitjana, presenten formes de vida i de treball semblants a les holandeses: estretament vigilades per la mirada masculina i subjectes a coercions que les fan adaptar-se, millor o pitjor, a les condicions que els estan reservades, les dones de la noblesa, especialment l'aristocràcia cortesana, troben sovint la manera de transformar la realitat quotidiana, tot afirmant la seva voluntat d'ésser presents en l'escena social (les aliances, els amants, els matrimonis, les intrigues, etc., es poden analitzar en termes de funcionament polític d'una societat de Cort en lluita amb els seus compromisos). D'altra banda, pel que fa a la vida religiosa, davant les grans fractures de la Reforma i la Contrareforma, algunes dones es consagren a Déu, lliurades per complet a l'amor al pròxim i al de Crist. Són les místiques, que preocupen per igual a l'Església i a l'Estat. I, per últim, altres tipus de dones venen a complicar el panorama existent: prostitutes, criminals, bruixes, etc., tant en una societat com en l'altra.

En conclusió, podem dir que, durant l'Edat Moderna, les commocions polítiques, econòmiques, culturals i religioses modificaran, de manera evident, la relació entre els sexes. Així, les dones protestants i les catòliques recorreran un camí personal i diferent respecte de la cultura i el coneixement, la qual cosa donarà a unes i altres un lloc diferent, tant pel que fa a la seva família com pel que fa a la societat.

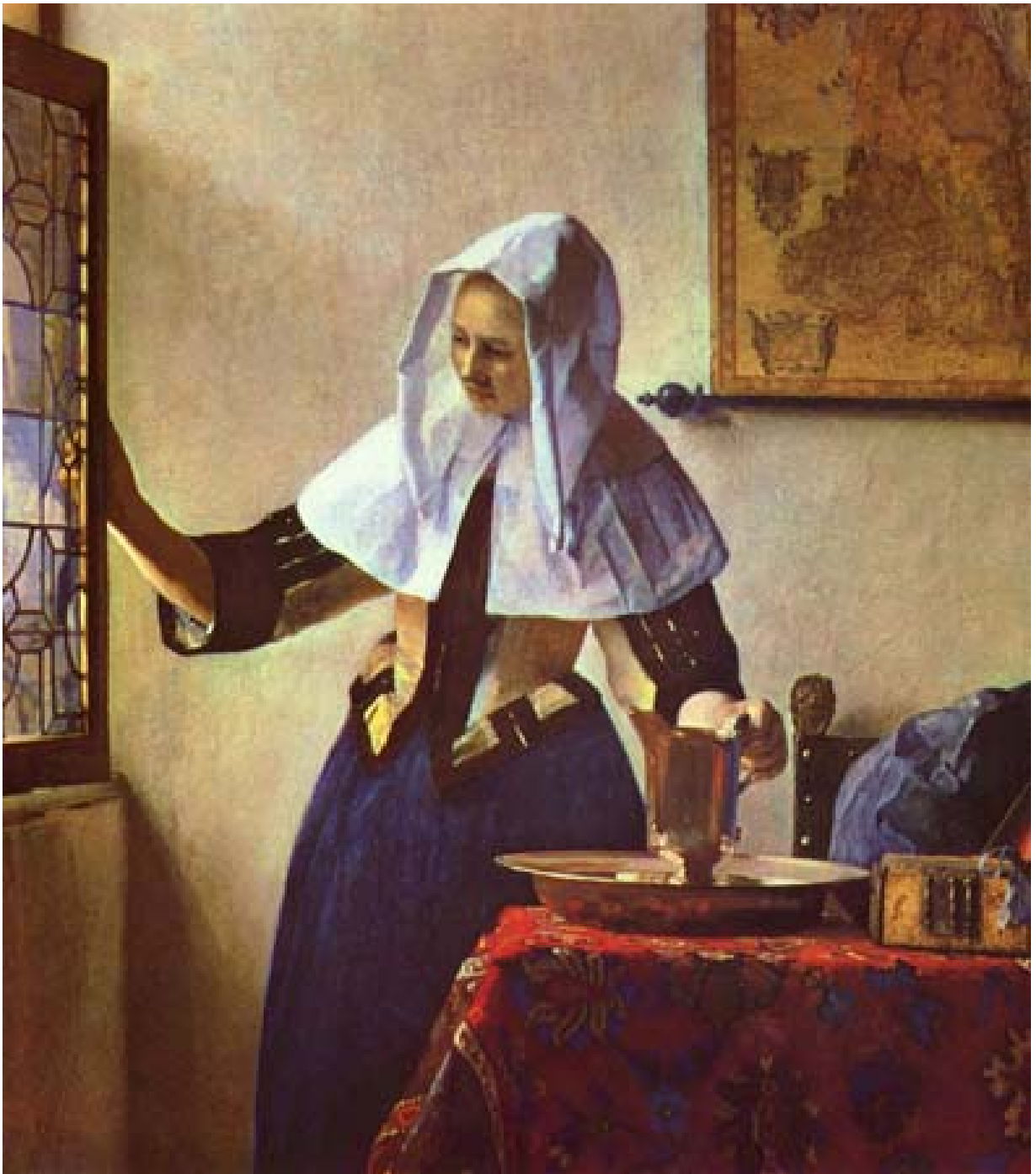
BIBLIOGRAFIA

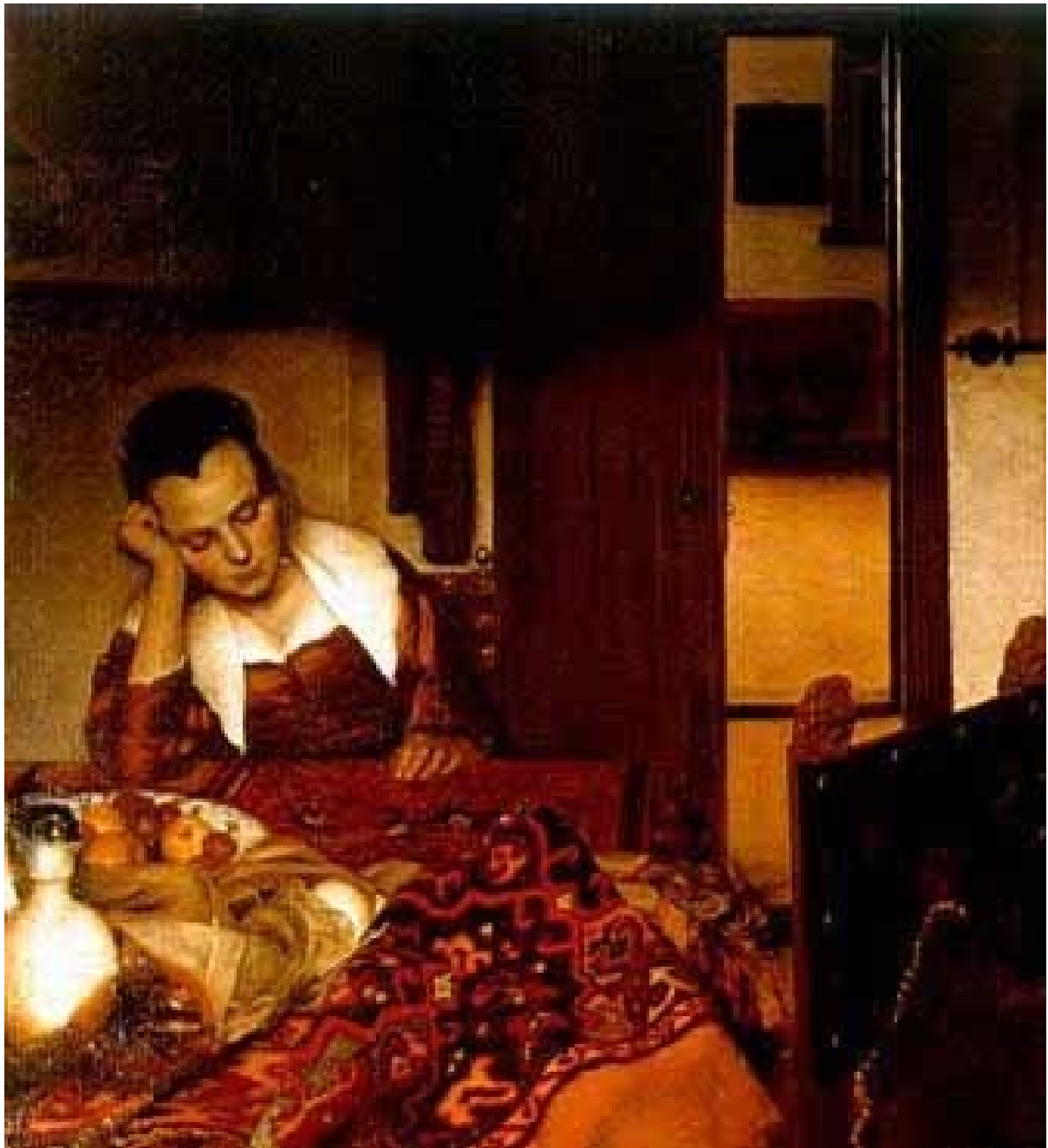
- BAUER, Hermann, *Barroco*. Editorial Taschen (sèrie menor). Colònia (Alemanya), 2006.
- BLADÉ, Rafael, *Vermeer, la sublimación de lo cotidiano*. Historia y Vida, nº 459. Año XXXVIII. Prisma Publicaciones, S.L. Barcelona, 2002.
- CONDOR, Maria, *Vermeer*. Los grandes genios del Arte nº 22. Rizzoli/Skira – Corriere della Sera. Milano, 2004.
- D'ADDA, Roberta, *Vermeer. La vida y el arte. Las obras maestras*. Los Grandes Genios del Arte. Director de la col·leció: Eileen Romano. Biblioteca El Mundo, nº 22.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Taurus Ediciones. Barcelona, 1992.
- MEDINA, Pedro, *Història de l'Art*. Columna Assaig. Columna Edicions, S.A. Barcelona, 1999.
- ROBERTSON, A. i STEVENS, D. edit.: *Geschichte der Musik*, tomo II. Renaissance und Barock. Herrsching, 1990. Pàgs. 236 i ss.
- SCHNEIDER, Robert, *Vermeer. La obra completa –pintura-*. Editorial Taschen. Colònia (Alemanya), 2000.
- STUKENBROCK, Christian i TÖPPER, Barbara, *1000 obras maestras de la pintura europea. Del siglo XIII al XIX*. Editorial Könemann. Colonia, 1999.
- VERGARA, Alejandro, *Contexto y singularidad de Vermeer. La pintura holandesa de interiores. 1650-1675*, en "Vermeer y el interior holandés". Catálogo de la exposición del 19 de febrero al 18 de mayo. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2003.
- VILLALBA, Javier (dir.), *Vermeer el gran voyeur*. Descubrir el Arte. Año V. Nº 48. Arlanza Ediciones, S.A. Madrid, febrero 2003.

WEBGRAFIA

- http://ca.wikipedia.org/wiki/Johannes_Vermeer_de_Delft
 - <http://www.artehistoria.icyl.es/genios/pintores/3661.htm>
 - <http://telamamaria.blogspot.com/2010/09/johannes-vermeer-van-delft-paisos.html>
 - <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/vermeer/>
 - <http://www.xs4all.nl/~kalden/>
 - <http://www.essentialvermeer.com/>
 - <http://mayores.uji.es/proyectos/proyectos2008/vermeer-orti.pdf>
 - <http://www.artelista.com/1226-jan-vermeer.html>
 - <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vermeer/index.html>
 - <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vermeer.htm>
 - <http://www.vieja.arteyestilos.net/biblioteca/biografias%20pintores/vermeer.htm>
 - http://enciclopedia.us.es/index.php/Johannes_Vermeer
 - <http://www.solodisenio.com/johannes-vermeer-pintor-holandes/>
 - <http://www.solodisenio.com/johannes-vermeer-pintor-holandes/>
- <http://clio.rediris.es/n34/arte/18%20El%20arte%20Barroco%20holandes%20y%20flamenco.pdf>

ANNEXES







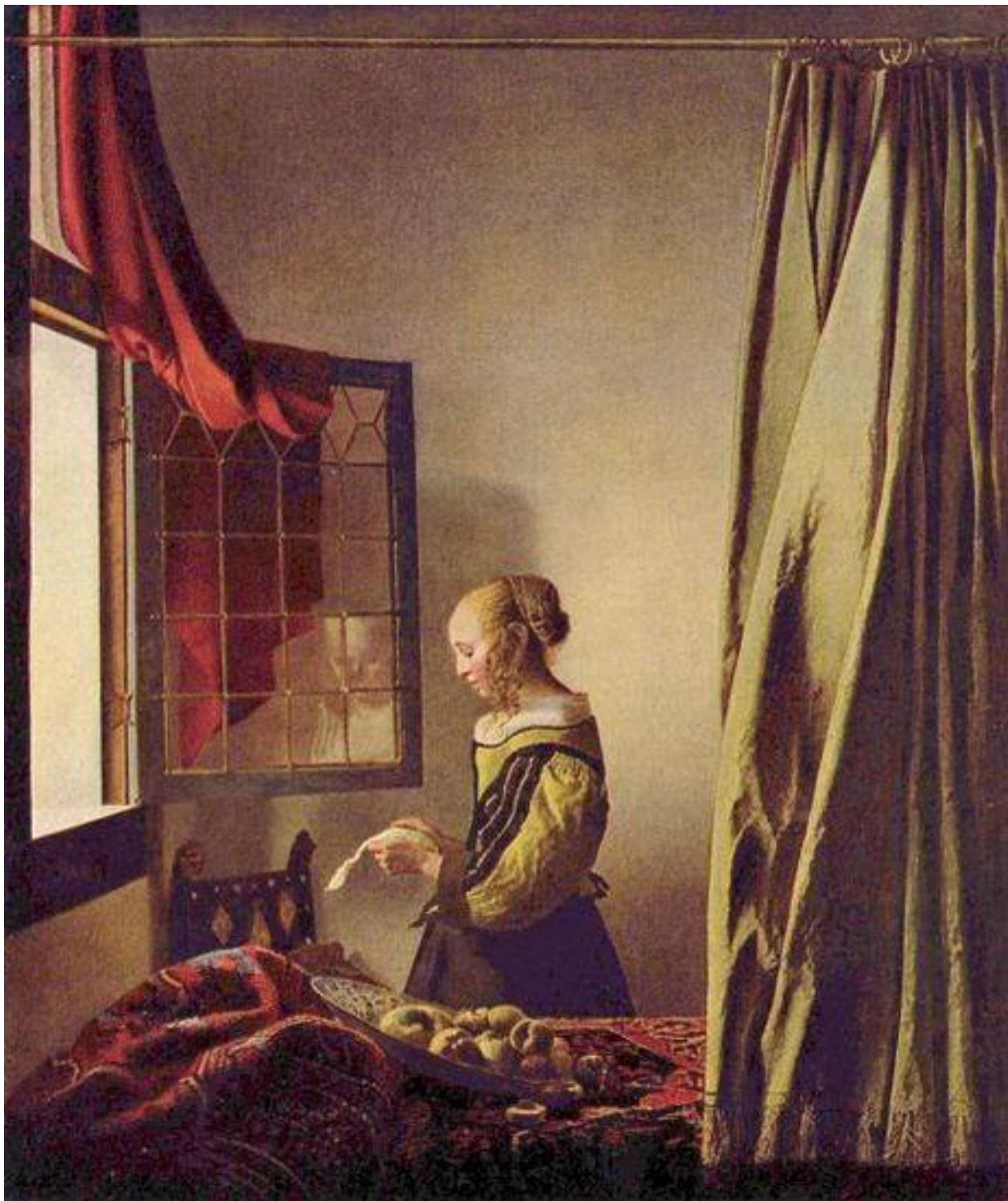


ANNEX 5









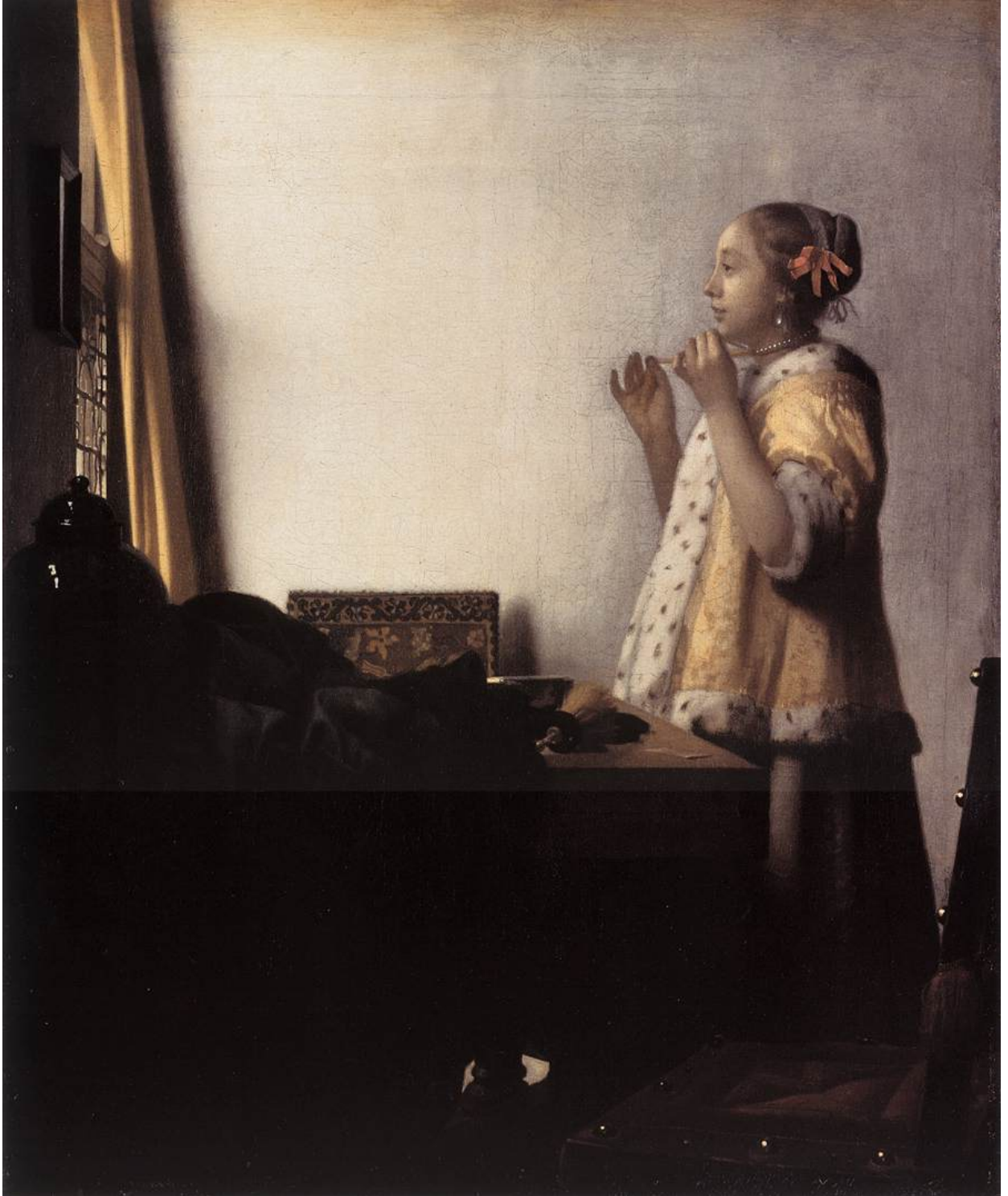








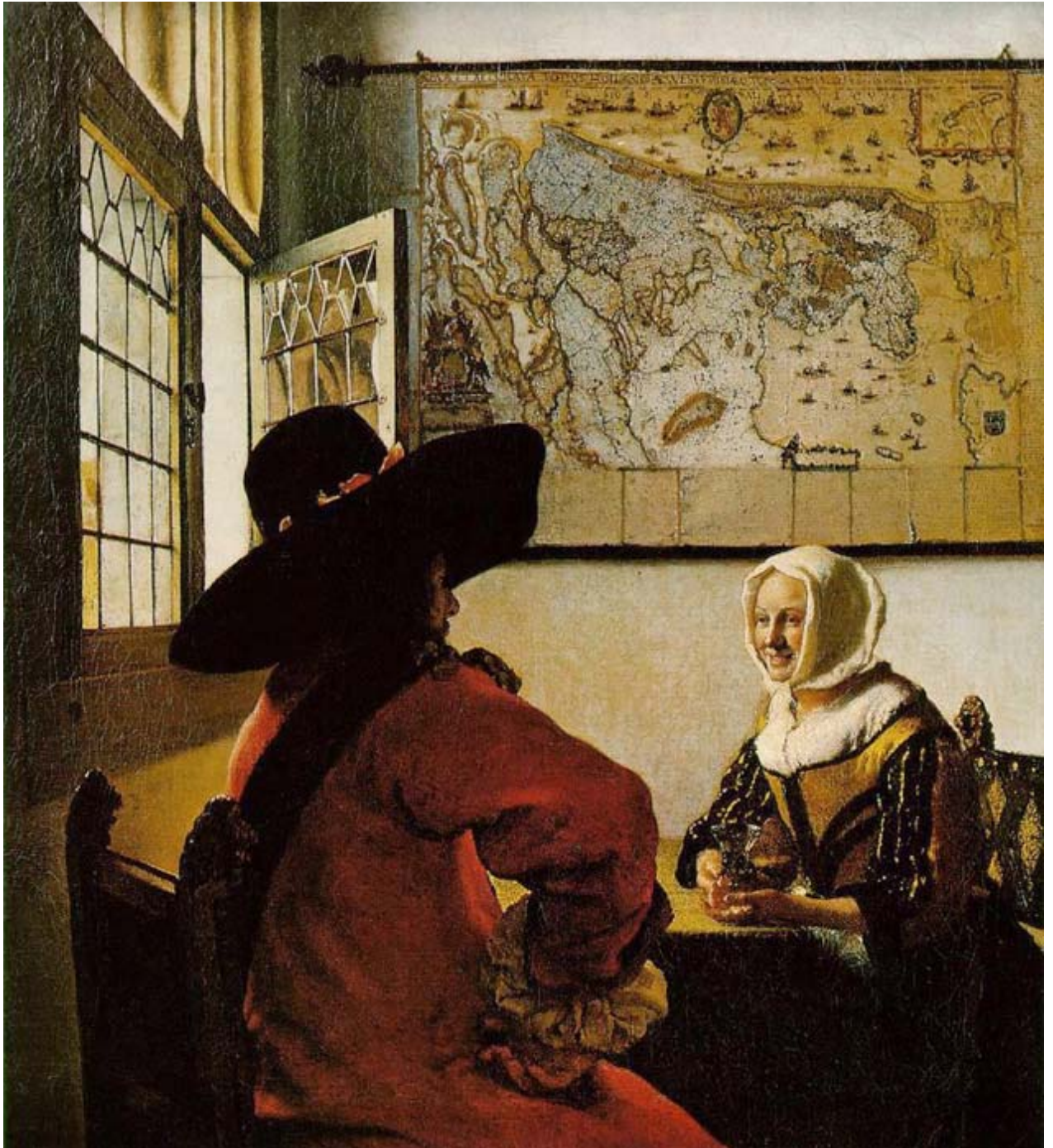






























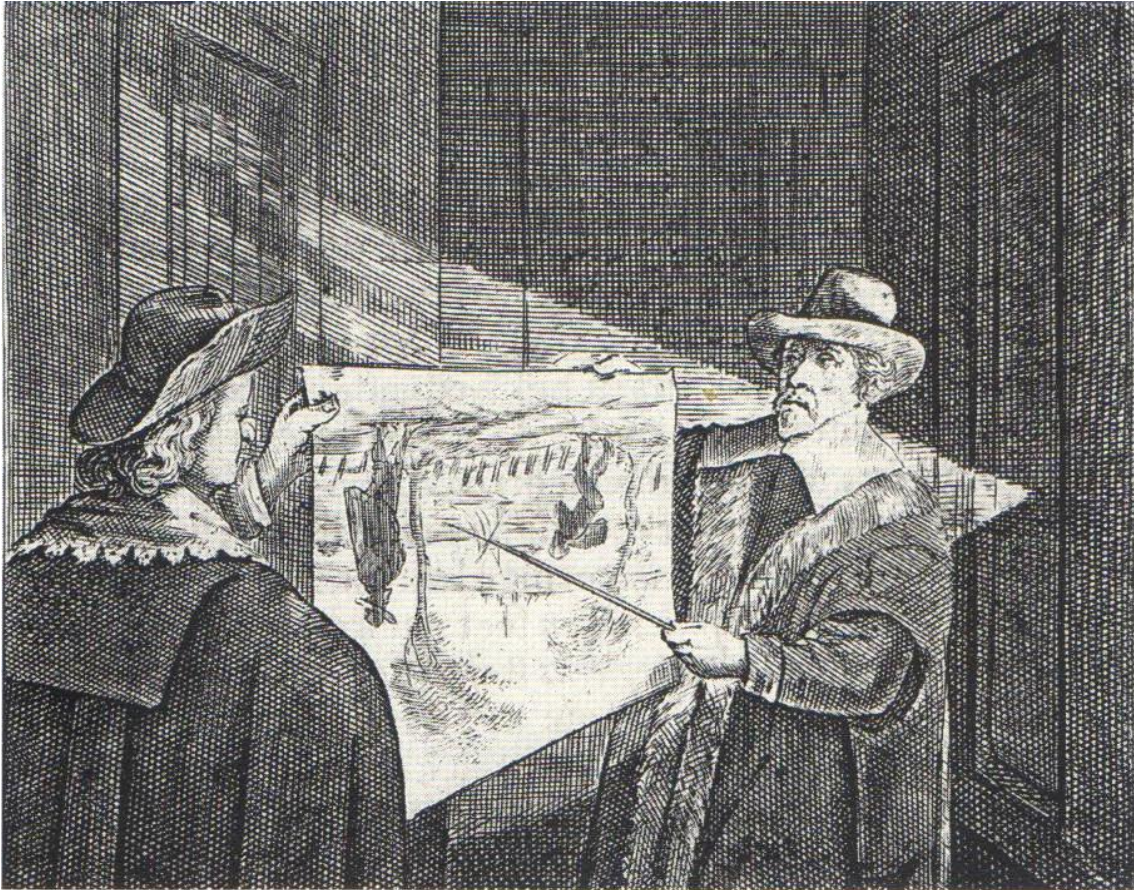








Samuel van Hoogstraten, *Caixa de perspectiva*, cap el 1658-1660, 54,5 x 80 x 53 cm (interior), Londres. The National Gallery.



Anònim. *Ús d'una càmera obscura*, il·lustració de Johan van Beverwijck a *Schat der ongesontheyt*, 1648, aiguafort. La Haia, Koninklijke Bibliotheek.



Reconstrucción de un interior vermeriano, en el Lambert van Merten Museum, de Delft.





