

**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL**



**ANÁLISIS DE LA PELÍCULA LA JOVEN DE LA PERLA  
RELACIONADA CON LA PINTURA DE JOHANNES  
VERMEER**

**TRABAJO DE GRADO PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADA EN  
COMUNICACIÓN SOCIAL**

**ERIKA JUANA DILLON PANTOJA**

**DIRECTOR: DR. LEONCIO HONORATO ANDRADE**

**Quito – Ecuador  
2015**

## **DEDICATORIA**

A mi hija Ana Belén que constituye el ser y el propósito fundamental de mi vida.

A mi madre Lucy por su amor, paciencia y perseverancia que guía mi vida desde el optimismo y la libertad.

A mi hermana Paola que desde la distancia me da la dicha de tener una grandiosa hermana, un cuñado dedicado a su familia y mis sobrinos Ariel, Isabel, Miguel y Francesca a los que amo con todo mi corazón.

A mi padre Pablo por su deseo de verme estudiar y cumplir con una carrera.

## **AGRADECIMIENTO**

A la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador por que junto a sus maestros, autoridades y trabajadores han hecho de mi paso por esta institución toda una aventura llena de conocimientos.

Al Doctor Leoncio Andrade, tutor de mi tesis por su paciencia y por su apoyo incondicional.

## **AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL**

Yo, Erika Juana Dillon Pantoja, en calidad de autora del trabajo de tesis titulada Análisis de la película La joven de la perla relacionada con la pintura de Johannes Vermeer, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR a hacer uso de parte o de todos los contenidos del presente que me pertenecen, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autora me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8, 19, además pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su reglamento.

Quito, a 15 de enero de 2015



CC: 1714550389  
erydillonp@gmail.com

## HOJA DE APROBACIÓN DEL DIRECTOR DE TESIS

En mi condición de Director, certifico que la señorita Erika Juana Dillon Pantoja, ha desarrollado la tesis de grado titulada Análisis de la película La joven de la perla relacionada con la pintura de Johannes Vermeer, observando las disposiciones institucionales que regulan esta actividad académica, por lo que autorizo para que la mencionada señorita reproduzca el documento definitivo, presente a las autoridades de la Carrera de Comunicación Social y proceda la exposición de su contenido bajo mi dirección.



Mst. Luis Molina  
Director de Tesis

*RAZÓN: Siento por tal que el Magst. Luis Molina, ha sido designado Director de Tesis, en remplazo del Dr. Leoncio Andrade, quien se acogió a la jubilación.  
Quito, 14 de enero de 2015.*



Dra. Jeannette Villavicencio B.  
SECRETARIA - ABOGADA

## INDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTO	iii
AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL	iv
HOJA DE APROBACIÓN DEL DIRECTOR DE TESIS	v
INDICE DE CONTENIDOS	vi
INDICE DE GRÁFICOS	vi
RESUMEN	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	7

### CAPÍTULO I

#### EL PINTOR Y SU ÉPOCA

1.1 El arte pictórico de Johannes Vermeer	8
1.2 El ojo de la época	22
1.3 El Arte Barroco	27

### CAPÍTULO II

#### LA PINTURA COMO FUENTE PARA LA VEROSIMILITUD HISTÓRICA

2.1 El uso de a imagen como documento histórico	40
2.2 Relación cine y pintura	47

### CAPÍTULO III

#### ANÁLISIS DE LA PELÍCULA LA JOVEN DE LA PERLA

3.1. Análisis de la Joven de la perla	64
3.2 Análisis de la película	74

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>93</b>
---------------------	-----------

## INDICE DE GRÁFICOS

Gráfico N° 1: Van Ruijven	35
Gráfico N° 2: Griet en el patio	36
Gráfico N° 3: Boceto de Joven con collar	39
Gráfico N° 4: Joven con collar y Van Ruijven	53

Gráfico N° 5: Vista de Delft	54
Gráfico N° 6: Joven limpiando una ventana	56
Gráfico N° 7: Lienzo con boceto de joven con jarra	56
Gráfico N° 8: Composición de joven con jarra	56
Gráfico N° 9: Griet y Vista de Delft	57
Gráfico N° 10: Van Ruijven y Dama con dos caballeros	57
Gráfico N° 11: Griet posando para el retrato	58
Gráfico N° 12: Paisaje de un río	59
Gráfico N° 13: Griet y Peter	60
Gráfico N° 14: Navegando en invierno	61
Gráfico N° 15: Mirando caer aceite de linaza	61
Gráfico N° 16: El concierto	62
Gráfico N° 17: Catharina y Cornelia con collar	62
Gráfico N° 18: Niñas y pompa de jabón	63
Gráfico N° 19: La Joven de la Perla (Jan Vermeer)	66
Gráfico N° 20: La Joven de la Perla (Peter Webber)	67
Gráfico N° 21: El estudio de Vermeer	72
Gráfico N° 22: El laboratorio de Vermeer	73
Gráfico N° 23: La cámara oscura	78
Gráfico N° 24: Griet vertiendo agua	79
Gráfico N° 25: Griet y Vermeer mirando a través de la cámara oscura	82
Gráfico N° 26: Vermeer acariciando los labios de Griet	83
Gráfico N° 27: Griet	84
Gráfico N° 28: Catharina tocando el piano y Vermeer	88
Gráfico N° 29: Catharina y sus joya	89

Análisis de la película la Joven de la Perla relacionada con la pintura de Johannes Vermeer

Analysis of the film *Girl with Pearl Earring* related to Johannes Vermeer's painting

## RESUMEN

El análisis comparativo de la relación entre la obra pictórica de Johannes Vermeer y la película cinematográfica de Peter Weber y Eduardo Serra, que a partir de la pintura retrato de *La joven de la perla*, nombre también del film, plantea desde el análisis visual de la película y de la pintura los elementos técnicos y artísticos utilizados para comunicar la visión de un pintor y de una época.

Aborda el arte pictórico de Johannes Vermeer y su época, la composición pictórica, el uso de la imagen como documento histórico, la teoría del cine relacionada con la pintura y su aplicación en los planos cinematográficos objetos de análisis. Sustentándose en planteamientos de estudiosos como Schneider, Bamz, Aumont, Burke, Costa, Baxandall, Cerrato, Ortiz y Piqueras.

El análisis visual entre el cine y la pintura concluye que la relación entre ambas es íntima. Ya que Weber y Serra tomando la composición de las obras de Vermeer, estudian e interpretan la luz, las sombras y las líneas, de los personajes y los objetos, y finalmente las aplican en las composiciones de las imágenes de varios de los planos de la película, llenando al espectador de placer estético.

**PALABRAS CLAVES:** COMUNICACIÓN VISUAL / PELÍCULAS CINEMATOGRAFICAS / PINTURA / ANÁLISIS COMPARATIVO / ANÁLISIS VISUAL / IMAGEN.



## ABSTRACT

This is a comparative analysis of the relationship between Johannes Vermeer's painting work and the Peter Weber and Eduardo Serra's cinematographic work, proposed by portrait painting of *Girl with Pearl Earring*, -the film name, from the visual analysis of the film and the painting, technical and artistic elements used to communicate the vision of a painter and his time.

It addresses Johannes Vermeer's painting art and his epoch and picture composition, the use of image as historic document, movie theory related to the painting and application in cinematographic field, object of the analysis. It is sustained on proposals posed by scholars such as Schneider, Bamz, Aumont, Burke, Costa, Baxandall, Cerrato, Ortiz and Piqueras.

Visual analysis between movie and painting has led to the conclusion that there is an intimate relationship between them. Weber and Serra, considering composition of Vermeer's works, study and interpret the light, shades and lines of characters and objects, and finally apply them to some compositions and images of various cinematographic up that feel the spectator with aesthetic pleasure.

**KEYWORDS:** VISUAL COMMUNICATION / CINEMATOGRAPHIC FILMS / PAINTING / COMPARATIVE ANALYSIS / VISUAL ANALYSIS / IMAGE.

## INTRODUCCIÓN

Cada semestre en la FACSÓ, se realiza una semana de talleres, y en una ocasión tomé uno llamado “La presencia de la mujer en el cine”, dictado por la Dra. Eliana Almeida. Allí vi por primera vez el film *La joven de la perla*, y me interesó cómo en el siglo XVII existiese un pintor, al cual su amor por la pintura le hizo dejar de lado los prejuicios de género para enseñar tan bello arte. Me impresionó la composición de los planos, el uso de luz y sombras, y el contexto en el que se desarrolló la pintura. Ahí quise saber, ¿Cómo la película de Peter Webber y Eduardo Serra se encuentra relacionada estéticamente con la pintura de Johannes Vermeer? Mis reacciones al realizar el presente trabajo han sido gratas, he aprendido que el cine ha tomado bases de otras artes para llegar a convertirse en el séptimo arte. Y a diferencia de la música, el teatro y la pintura que eran dirigidas a un público objetivo muy reducido el cine es apreciado por un público más amplio.

Existen varios autores que hacen referencia a los fundamentos de la cultura y las relaciones del cine con otras artes, el teórico Bolívar Echeverría abarca tres temas relacionados con la teoría de la cultura; a saber: “El primero es la dimensión cultural del conjunto de la vida humana; el segundo la historia de las distintas definiciones de la cultura, y tercero el de la problemática actual en torno al estudio de la cultura y de su historia”<sup>1</sup>. La dimensión cultural tiene relación con la estructura social, sus contradicciones y los diversos niveles de complejidad de su entorno. Mientras el espectro cultural es amplio, cuando queremos definir la cultura, la problemática se da al momento de intentar reproducir a un grupo humano que se ubica en un contexto determinado, ya que es en este escenario donde se cultiva críticamente su identidad. Por ello, el concepto de dimensión cultural se expresa como un abanico de posibilidades que va desde las expresiones populares hasta las catalogaciones para grupos urbanos.

La realidad cultural se aprecia en todas las acciones que el ser humano ha realizado históricamente hasta la actualidad. Los hechos que intervienen como elementos del comportamiento colectivo, permiten comprender la construcción de una historia en común. Por otra parte, la cultura en el contexto humano juega un papel de cohesión social, de autoestima, creatividad y además constituye la memoria social, la que luego se reproduce de varias maneras como por ejemplo en el teatro, el cine, la radio, la televisión, la prensa y las TIC’s. Todas las emociones provocadas en las personas, los pueblos y las comunidades sirven para afirmar su identidad y su imagen cultural.

---

<sup>1</sup> Echeverría, Bolívar. Definición de cultura. Itaca. 2010. México D.F. Colección Brevarios. Página 4.

Para fortificar la memoria social se han ido transformando las diferentes manifestaciones artísticas a través de las épocas, es por ello, que hacia 1900 la reproducción técnica había alcanzado un estándar de tales dimensiones, que no solo le permitía convertir en suyos a la totalidad de objetos heredados de las otras artes y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos. “Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo de sus dos manifestaciones distintas, la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico”<sup>2</sup>. El sujeto está predeterminado para transformarse a sí mismo, ya que es consciente de la necesidad de transformar su entorno y es por ello que el sujeto observador es observado. En cambio, el objeto por su parte es un “objeto práctico de consumo inmediato”. Lo anterior quiere decir que los seres humanos modifican el ambiente y transforman la naturaleza para satisfacer sus necesidades; en cambio el objeto transforma “al hombre” en un consumidor, para llegar al grado “0” de comunicación (Echeverría. 2010. Página 63).

El “aquí y el ahora del original” compone el concepto de su autenticidad. Esto vuelve a una pieza de arte única e irreplicable. En este enfoque, la autenticidad tiene una autoridad suprema frente a la reproducción manual, sin embargo esta se disuelve frente a la posibilidad de reproducción técnica, porque esta es más independiente del original que la reproducción manual pues resalta partes que no son visibles al ojo humano, permite captar la imagen y enmarcarla en planos, y capturar el sonido de forma distinta. Las variadas interpretaciones que se tienen sobre las imágenes, se dan gracias a la semejanza ya que el ser humano mira una imagen y la relaciona inmediatamente con un objeto observado con anterioridad. Esta interacción dialéctica entre cadenas de estímulos y de respuestas son las que dan una experiencia visual.

Para el cineasta Walter Benjamín, en realidad a lo que se enfrentó el mundo del arte fue a un cambio global de su carácter, y agrega: “El lenguaje en imágenes no ha madurado todavía a plenitud porque nuestros ojos no se encuentran todavía a su nivel. Todavía no existe suficiente respeto, no se rinde el suficiente culto a lo que se expresa en él”. Esto desvaloriza el aquí y ahora del original, marchita su aura y tambalea su carácter de testimonio histórico y su tradición. La reproductibilidad técnica de la obra de arte transforma el comportamiento de las masas. El comportamiento adelantado se caracteriza por el hecho de que entre el placer de la mirada y la

---

<sup>2</sup> Benjamín, Walter. La Obra de Arte en la época de su Reproductibilidad Técnica. Itaca. México D.F. 2003. Pág.42,43.

vivencia, entran en una combinación inmediata y de interioridad con la actitud del dictaminador especializado. Tal combinación es un indicio social importante (Benjamín. 2003. Página 65).

Las técnicas de producción que utilizaron los griegos, fueron las que ayudaron a darle el valor de culto al arte. Estas obras eran imposibles de reproducir, por lo que adquirieron un carácter de únicas y eternas. La reproducción técnica pone en lugar de lo único a lo masivo, dota de nuevos valores al arte; además en su acercamiento con el receptor actualiza lo reproducido. Con el desarrollo de técnicas de reproducción, se facilita la capacidad de exhibición y aumentan sus productos. Las obras de arte se han podido reproducir, por ejemplo gracias a la influencia de la imprenta, la litografía, el grabado, la fotografía y el cine.

Benjamín, compara al pintor con el mago y al operador de cámara con el cirujano. El primero, coloca las manos en la frente del paciente manteniendo la distancia entre los cuerpos y cuyo único contacto es aquel punto de encuentro externo de la piel, así como el pintor tiene una distancia con su obra. El segundo en cambio, tiene una consistencia ilusoria de segundo grado producto de la edición que, como el cirujano requiere de cortes, hace intervenciones y trabaja con los fragmentos en el interior de la obra para organizarlos en una nueva legalidad (montaje).

La masa, para Benjamín, ha dado un salto de lo cuantitativo a lo cualitativo para volverse participante (se modifica el cómo), y adopta un comportamiento frente a las obras de arte. Explica, que en lugar de que el espectador se sumerja en la obra, como ocurría en el arte aurático, es la obra la que se introduce en él, es la distracción de la masa como una nueva relación participativa del receptor. El arte aurático se inscribía en una relación de contemplación, es decir, en lo óptico mientras que el cine no. Esto evidencia, que el séptimo arte provoca un cambio en la interacción que se produce entre el espectador y la obra de arte, y a la vez se crea una comunicación, antes no experimentada.

Para hablar sobre comunicación nos basaremos en el texto “La lectura de la imagen: Prensa, cine y televisión” del autor Lorenzo Viches, que aborda el tema de la comunicación que hay entre el escritor y el lector, sean estos de letras o de imágenes. Comunicacionalmente, un texto es todo y todo es un texto, puesto que para realizar una visión crítica se debe hacer desde todos los puntos de vista, es decir, se puede tomar una o varias partes de un texto para analizarlas, pero al final la única que contendrá toda la información crítica es aquella que analice el todo.

El objeto de investigación que se convierte en un signo icónico, y está relacionado semióticamente por el signo, el significado, el significante y el objeto, es culturalmente aprendido,

no es natural. Y la historia del arte probaría que el artista ha inventado reglas de transformación de los signos icónicos, para expresar los contenidos de la realidad. “No es el objeto quien motiva la organización de la expresión, sino el contenido cultural que le corresponde a ese objeto”<sup>3</sup>.

Estas interpretaciones se dan gracias a las semejanzas, ya que el hombre mira una imagen y la relaciona inmediatamente con un objeto observado con anterioridad. Es esta interacción dialéctica entre cadenas de estímulos y cadenas de respuestas, la que da una experiencia visual. La composición de la imagen en el ámbito técnico depende de muchos factores, que determinan la potencia de la imagen ya que llevan dentro de sí una carga de ideas, conceptos y discursos. El concepto de la composición de la imagen puede cambiar las percepciones por completo. En el ámbito cinematográfico son el director, productor, el director de fotografía y el director de arte las principales mentes creadoras del mundo imaginario del cine, y gracias a ellos el filme tiene su lógica. Otro factor es la estructura dramática de un film; aquí yace la ley de la “triada aristotélica”, que consiste en principio, desarrollo, clímax y conclusiones (narración o discurso), sin embargo, existen directores que se saltan esta triada en el film dando un toque de estilo personal.

Desde la perspectiva teórica de Regis Debray, la imagen funciona como acción efectiva, la mirada asegura una comunicación de quién es visto y cómo es visto. Lo importante es que este proceso es modificado por el ojo colectivo, que permite ver de acuerdo a las técnicas de representación aceptadas de manera general. Dicho de otra manera, siempre la imagen será una versión mejorada de la realidad. Las imágenes surgen debido a su potencialidad de perennizar y perdurar en la mente y en la realidad. Desde las primeras civilizaciones hasta hoy la preocupación fundamental del ser humano es vencer a la muerte, por lo tanto, la imagen se convierte en un espejo humano: “la imagen atestiguaría el triunfo de la vida pero un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella”<sup>4</sup>.

El “ojo mecánico”, genera la división entre el ver y el mirar. Lo primero es simplemente observar un objeto, lo segundo implica un proceso de ordenamiento de lo visible, de organización de la experiencia. En relación a lo anterior Debray sostiene que a la par de la optimización y

---

<sup>3</sup> Vilches, Lorenzo. La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión. Paidós. Barcelona. Año 1997. Páginas. 15 y 21.

<sup>4</sup> Debray, Regis. Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente. Paidós. Barcelona. Año 1994. Página 22

construcción de tecnología y técnicas de comunicación, se puede afirmar que han surgido tres momentos principales en la historia de lo visible, y que se han convertido en formas de organización del mundo: una primera mirada relacionada con los mitos y los ídolos se le llama mirada mágica, luego una relacionada con mundo del arte denominada mirada estética, y finalmente una en la que las imágenes son recortadas y colocadas de manera más económica, denominada económica.

Es aquí, donde el autor analiza el hecho de que si un grupo de personas hablan un mismo lenguaje, este sirve para facilitar la comunicación entre ellos, mientras que en lo que se refiere a la comunicación por imágenes esta es excluyente, puesto que para saber su significado se deben tener conocimientos sobre su codificación. Generalmente, interiorizamos y exteriorizamos imágenes mentales. Ver implica abreviar, es decir poner fin a la linealidad de las palabras y escapar de la sintaxis. La palabra es crítica, despierta y enfocada al pensamiento, por el contrario, la imagen es narcisista, hipnotiza y está generalmente dirigida a los sentidos del cuerpo. Los seres humanos a través de las imágenes recurren a un buen recuerdo del individuo (el homo sapiens inició el trazado); por tanto, la imagen se transformó en el primer medio de transmisión del mundo icónico que salió de la razón y por ello Debray insiste, en que la razón gráfica es madre de las ciencias y de las leyes.

En lo referente a la teoría cinematográfica, las autoras Ortiz y Piqueras del libro *“La pintura en el cine”*, sostienen que generalmente la historiografía cinematográfica contemporánea se ha preocupado más sobre la narrativa del cine, dejando en segundo plano al interés por el carácter visual del mismo. En Italia y en Francia encontramos un interés creciente por la relación entre el cine y la pintura, particularmente en Jacques Aumont y Pascal Bonitzer quienes han trabajado en la teoría global de la imagen. El planeamiento metodológico se deriva tanto de la historia del arte como de la historia del cine. Ellos comparten la idea de Eisenstein y Peter Greenaway acerca de que la semejanza entre el cine y la pintura radica en su concepción del encuadre del plano, que generalmente deriva del cuadro pictórico, por lo tanto, sus películas no son entendibles si no se toma en cuenta que previa a la existencia del cine está la pintura. Cada edad de la historia posee su propio arte. Es imposible comprender las dimensiones o producciones estéticas de un grupo humano sin situarla en su contexto.

En el cine la obra de arte surge con la composición de la imagen dentro del plano, además se manifiesta en el montaje. Técnicamente “la síntesis de la toma de vistas revela lo que la naturaleza mantenía oculto, la yuxtaposición de ángulos de toma, revela el punto de vista del artista sobre el fenómeno”. Es importante considerar el momento histórico en el que vivió Sergei

Mijailovich Eisenstein, porque fue en la revolución cultural de la Unión Soviética donde florecieron diversos movimientos vanguardistas, entre los cuales se destaca el constructivismo. En realidad, los escritos teóricos de Eisenstein plasman su gusto por pintores, y “admira a Goya, Ensor, Daumier, van Gogh, y las estilizaciones de El Greco; al que califica de precursor del montaje cinematográfico”<sup>5</sup> (Ortiz y Piqueras. 1995. Página 13, 14).

Le da importancia en lo referente a la yuxtaposición, a la diferencia y matices existentes entre lo que es la percepción y lo que es la imagen, y ratifica que, “para crear una imagen la obra de arte debe confiar en un método análogo; la construcción de una cadena de representaciones”. Esta cadena de representaciones, es la que encontramos en la colocación de una imagen a continuación de otra en el cine y es esta yuxtaposición la que nos hace percibir la sensación de movimiento. El cine es un dispositivo de representación análogo al de la representación de la perspectiva en pintura. Podemos inferir al cine como un lenguaje con sus reglas y convenciones. En consecuencia, el cine es técnica, industria, arte, espectáculo, entretenimiento y cultura. (Ortiz y Piqueras. 1995. Página 21).

---

<sup>5</sup> Ortiz, Áurea – Piqueras, María Jesús. La pintura en el cine. Ediciones Paidós. Barcelona, España. Año 1995. Página 11, 13, 14.

## JUSTIFICACIÓN

Se realiza esta investigación, porque las imágenes cinematográficas que basadas en composiciones pictóricas se han logrado trasladar al encuadre cinematográfico y dependiendo de la interpretación del director del film y el de fotografía, se crean nuevos encuadres dentro del plano. La tecnología ha funcionado como un vínculo para representar al sujeto-objeto. El cuadro *La joven de la perla* de Vermeer, ha sido adaptado a una película; en este sentido podemos hacer relaciones entre la percepción visual del pintor y la del cineasta. Además, se observa en el film un estudio de la obra del pintor en la creación de planos, que poseen las temáticas y la composición pictórica del “ojo de la época” de Vermeer.

Además, el arte ha sido motivo fundamental de estudio y análisis en la transmisión social y cultural de significados de todas las culturas en el contexto de cada época, no obstante, la imagen pictórica al juntarse a la tecnología cinematográfica, ha generado otras formas de comprender el pasado. La copia o reproducción de una película también ha dado como resultado diversos significados sociales, culturales, ideológicos.

Y por lo anteriormente expuesto, esta investigación pretende indagar y problematizar la representación pictórica en el cine, tomando como punto de análisis la película *La joven de la perla* basada en la pintura de Vermeer, es decir, la época del barroco europeo que se reinserta a través del cine en la actualidad. La visión que impera en Occidente permite instalar obras de arte en el lenguaje cinematográfico, y por esta razón la importancia de hacer relatos e interpretaciones de las imágenes artísticas en la contemporaneidad.



# CAPÍTULO I

## EL PINTOR Y SU ÉPOCA

### 1.1 El arte pictórico de Johannes Vermeer

Del pintor holandés Johannes Van Vermeer se desconoce su fecha exacta de nacimiento, pero se sabe que fue bautizado el 31 de octubre de 1632. Su padre fue Reynier Janszoon y su madre Digna Baltens. Tuvo una sola hermana y esta era mayor que él. Su padre Reynier nació en Amberes y buscando nuevos horizontes para su ocupación, que consistía en el arte de tejer la seda, viajó a Ámsterdam en 1661. Allí contrajo matrimonio con Digna Baltens y cambia su residencia a Delft. Es allí donde modifica su apellido a Vos, y a partir de 1625 lo cambia nuevamente y se hace llamar Vermeer. Su abuelo materno, Balthasar Claesz Gerritz, estuvo acusado de acuñar monedas falsas en 1619, por lo que escapó y fue a vivir a la Haya.

El padre de Vermeer, en el año de 1631 es aceptado en el gremio de San Lucas, donde además de ser reconocida su profesión de artista en tejer la seda, se vincula con el comercio de obras de arte., En 1645 llega a comprar la hostería llamada Mechelen. Como Reynier se encontraba relacionado con el arte y por lo tanto con los artistas, entre sus contactos artísticos más cercanos se encontraban Pieter Steenwyck, Pieter Groenewegen y el pintor Balthasar van der Ast cuya pasión eran las naturalezas muertas. En el gremio de San Lucas podían ser admitidas las personas que tuvieran como profesión: pintores, vidrieros, productores de loza fina, tejedores de tapices (hasta 1620), comerciantes de objetos de arte y vendedores de bordados.

Jan ingresó al gremio de San Lucas, en el año 1653, registrando como profesión la de maestro independiente. Para poder ingresar como pintor al gremio de San Lucas era requerimiento importante haber estudiado, como mínimo seis años con un pintor reconocido. Por la similitud en su técnica, se pensó que su maestro fue Leonaert Bramer (1594-1674), pero luego de muchos análisis se dedujo, que por las diferencias entre sus pinturas éste no fue su maestro, sino Carel Fabritius (1622-1654) conocido como el “Fénix”, pues este realizó sus estudios con Rembrandt en Ámsterdam y perteneció al gremio de San Lucas. Como un elemento probatorio de lo antes expuesto cito a Schneider; “En la *’descripción de la ciudad de Delft’* de Bleyswyck, de 1667,

Vermeer es aclamado en un cuarteto de Arnold Bon como ‘magistral’ sucesor del ‘Fénix’ Fabritius<sup>6</sup>.

Jan contrae matrimonio con Catharina Bolnes a pesar de que en un principio no era apreciado por su suegra María Thins, quien tenía una buena posición económica, además de que eran católicas y Vermeer calvinista. Por esa razón se cree que se cambió al catolicismo, para ser aceptado como su yerno. María Thins se separó de su esposo Raynier Bolnes, quien era dueño de una empresa de ladrillo cocido y en ese momento recibió una parte de sus ingresos. Además, entre sus posesiones tenía inmuebles que arrendaba, valores en efectivo y créditos a su favor. A la muerte de su hermana Cornelia en 1661, como herencia recibió varias fincas de labranzas y una de las más grandes era la que se encontraba en Bon – Repas cerca de Schoonhoven, que permanecía siempre alquilada. Los ingresos económicos de Vermeer procedían, no únicamente de sus pinturas, ya que pintaba en promedio dos cuadros por año, también del arriendo de la hostería Mechelen y de continuar con el negocio de su padre, el comercio con objetos de arte. No obstante todas las ganancias eran administradas por su suegra.

Catharina y Vermeer, primero vivieron en Mechelen y en 1660 se van a vivir en la casa de María Thins, en Oude Langendijk, el barrio conocido como papista en el que se encontraba una misión jesuita. La casa es de dos pisos y se encuentra dividida en once habitaciones, sótano y desván. Aquí también se encontraba una extensa lista de muebles, ropa y objetos domésticos. Tuvieron quince hijos, de los cuales, cuatro murieron muy jóvenes.

El estudio de Vermeer se encontraba en la parte superior de la casa de su suegra y las habitaciones inferiores eran ocupadas por la familia. Allí tenía una mesa de roble, dos caballetes y tres paletas. La mesa era un elemento más en sus representaciones pictóricas. Vermeer utilizó en sus composiciones la ropa de su esposa, entre sus favoritas, una chaqueta amarilla de satén con guarniciones de armiño para vestir a sus modelos y usó también sus joyas con el mismo fin. De la casa tomó pinturas y objetos reales “pero adaptando la forma a las necesidades pictóricas” (Schneider. 2000. Página 10).

---

<sup>6</sup> Schneider, Norbert. Vermeer La obra completa – pintura. Editorial Benedikt Taschen Verlag GmbH. Año 2000. Página 8.

Vermeer fue reconocido de varias maneras, una de ellas, su participación en el gremio de San Lucas, donde ocupó dos veces la posición de síndico o Hoofdman (1662 - 1663 y 1670 - 1671). Vermeer era distinguido por sus obras, tanto así, que sus cuadros eran realizados bajo pedido de sus promotores o mecenas y no pintaba para el mercado público. Los más grandes admiradores de su arte fueron Hendrick van Buyten, de profesión panadero y Jacob Dissius propietario de una imprenta, quien en 1682 poseía diecinueve de sus cuadros.

Uno de los encargos más importantes que tuvo como verificador fue comprobar la autenticidad de una colección. Ocurrió cuando junto a Hans Jordaens viajan a la Haya en 1672, afirmando que la colección vendida al Gran Elector de Brandenburgo Friedrich Wilhelm por el comerciante de objetos de arte Gerald Uylenburgh, no pertenece ni a Rafael ni a Miguel Ángel, sino que eran “copias torpes e imperfectas” (Schneider. 2000. Página 13).

La vida de Vermeer se vio en serios problemas cuando en el contexto de la guerra franco – holandesa, las personas ya no adquirirían arte. Además, la ayuda económica que recibía de su suegra, se afectó también porque sus terrenos fueron inundados. A causa de estos sucesos, Vermeer cayó en una gran depresión. En apenas un día y medio se enfermó y murió el 15 de diciembre de 1675 en la Oude Kerk de Delft. Las pinturas que quedaron a cargo de su esposa Catharina fueron “*el arte de la pintura*” y “*joven dama con collar de perlas*”. Luego de realizados numerosos estudios a los principales representantes del Siglo de Oro holandés, se ha determinado que los más importantes son Rembrandt, Frans Hals y Vermeer.

La Academia Parisina realizó una escala jerárquica para los temas de género. En primer lugar se ubicó la pintura de historia, luego el retrato, el paisaje, las naturalezas muertas y al final la pintura de animales. La pintura de historia era considerada como el género más importante dentro del arte y este comprende temas como los mitológicos, de historia antigua y los temas religiosos, que a su vez comprendían los motivos bíblicos, de vida de los santos y de historia eclesial. En este contexto se puede decir que las temáticas de género que Vermeer realizó fueron variadas. Sus primeros trabajos fueron pinturas de historia entre los cuales encontramos “*Cristo en casa de María y Marta*” (1654 – 1655), obras que le valieron para ingresar en El Gremio de San Lucas.

En lo referente a la composición, Vermeer utiliza en las figuras el método piramidal y emplea un pincel ancho para colocar los colores pastosamente. Pinta también un tema mitológico titulado “*Diana con sus compañeras*” (1655-1656) y finalmente retrata a “*Santa Práxedes*” (1655). Podemos ver que Jan prefiere “fuertes contrastes cromáticos o fuertes contrastes de colores. Así, el

blanco reluciente del mantel contrasta con el rojo bermellón de la blusa de María y el azul del manto de Cristo” (Schneider. 2000. Página 21).

En lo referente al género del paisaje, el más interesante es el titulado “*Vista de Delft*” en el cual, según los estudios realizados, se verifica la utilización de una cámara oscura. Se sugiere que esta se encontró ubicada en la parte superior de una casa. En cuanto al orden de los elementos arquitectónicos se puede observar que estos se encuentran paralelos al cuadro. Esto es un principio utilizado en la pintura, llamado principio octogonal, el cual Vermeer utiliza en la composición de sus pinturas. Los colores para esta ocasión se encuentran dentro de las tonalidades de los ocre y marrones, proporcionando una gama uniforme.

Así como el Arte Barroco Español servía para impresionar y aleccionar al fiel en la fe de la iglesia, el Arte Barroco en Los Países Bajos en la Edad Moderna y el de Vermeer, tiene una tarea formativa, educativa e instructiva, pues busca establecer la conducta y la actuación de la sociedad burguesa y en particular la de la mujer. Acerca de la temática de género, retrata a mujeres y grupos de personas en el interior de una habitación, una de estas es “*En casa de la alcahueta*” realizada en 1656, que nos recuerda a la obra del caravaggista Utrecht Dirck del mismo nombre. Aquí observamos a una mujer vestida de amarillo con las mejillas rosadas por el vino que toma, representado en la copa y la jarra. A su lado, un caballero vestido de rojo bermellón y sombrero con plumas, le está entregando una moneda por sus favores. Detrás se encuentra una mujer, la alcahueta, que observa con atención el resultado de esta relación extramatrimonial que ella ha encubierto. Finalmente hay un hombre vestido de tonalidades oscuras quien en sus manos tiene una copa de vino y un laúd. Lo que este cuadro nos comunica es la corrupción del amor, del valor económico que se le puede poner a este y las consecuencias del ingerir alcohol, pues reduce la precaución en todos los ámbitos, incluso en los del amor. “La mayoría de los cuadros de género, no eran simples representaciones ingenuas de la realidad, sino que incluían siempre apelaciones transmisoras de normas y valores destinadas a provocar un cambio de actitud” (Schneider. 2000. Página 24).

En esta época la familia era muy importante en la sociedad, y dentro de ella las relaciones cambiaron, puesto que el hombre estaba más tiempo fuera de casa realizando actividades comerciales y todas las tareas del hogar recaían sobre las mujeres. Es en este contexto en el que Jan plasma en sus cuadros las contradicciones internas causadas por “los mandamientos sobre deberes y virtudes” que debían ser ejecutados por las mujeres en oposición a los “requerimientos libidinosos”. En estas contradicciones de sentimientos, acciones y pensamientos las mujeres se veían inmersas y excluidas y optaron por excluirse socialmente.

Jan utiliza mapas colgados en la pared del fondo, con los que se refiere a circunstancias políticas de su época, como en “*El arte de la pintura*” o “*Alegoría de la pintura*” realizado en 1673; o en “*Militar y muchacha riendo*” hacia 1658. La intencionalidad del pintor por causar una reacción sensible en las personas que mirarían su obra, se convierte a la vez en un recurso histórico. La colocación de mapas en el cuadro es un signo de sabiduría, de humanística y de un amplio bagaje cultural.

Se evidencia en su obra el uso de la geometría, de manera mucho más clara, en las figuras del piso embaldosado, con las cuales forma un tablero de ajedrez. Para la época, el único que realizaba esta técnica era Pieter de Hooch, es por esto que se cree que Vermeer se inspiró en sus cuadros. Presta importancia a las líneas horizontales y verticales de manera paralela al cuadro, y las compone con los objetos como la mesa y la cortina transversal que a la vez usa para enmarcar la escena. Según Schneider “De este modo evitaba fuertes distorsiones de perspectiva al utilizar la cámara oscura”. Con el uso de la cámara oscura Vermeer podía enfocar o desenfocar los lugares según el grado de importan en su obra. El esfuerzo de Vermeer está encaminado en la búsqueda del equilibrio. Se ha comprobado que realizó correcciones luego de que parecía terminada su obra con la finalidad de que la escena representada, fuera más significativa (Schneider. 2000. Página 28).

Las representaciones de mujeres por parte de Vermeer varían en los diversos contextos narrativos. En ocasiones llevan una variedad de mensajes como el adulterio, la conquista, el erotismo, la pureza, las virtudes y la felicidad. Estas temáticas eran frecuentes en el arte holandés y Vermeer las realiza de manera mucho más sutil, apenas las evidencia, dejando así que sea el observador quien determine su significado. También se ha revelado en los estudios con rayos X que pintó nuevamente sobre el lienzo. Una de las escenas de género representada por Vermeer en la que podemos evidenciar una inmoralidad, es en su obra “*En casa de la alcahueta*” que transmite la deshonor de la alcahueta al presentarle un pretendiente por dinero a la joven.

Varias de las escenas de género realizadas por Vermeer se encuentran apoyadas por instrumentos musicales como el laúd, el piano, la guitarra, la espineta, el virginal y la flauta, como en el cuadro titulado “*El concierto*” (1665-1666). Los instrumentos musicales, según Jan Tinctoris, desempeñan un papel importante al momento de producir afectos, teoría según la cual: “la música no sólo tiene la función de alabar a Dios, sino también de ahuyentar la tristeza, elevar el espíritu terrenal, sanar a los enfermos, atraer el amor y hacer más agradable la convivencia”. Los afectos que Jan quiere resaltar en sus obras son, principalmente, que la música atrae el amor y hace más agradable la convivencia, puesto que las escenas de género son retratadas en el interior de una habitación (intimidad) (Schneider. 2000. Página 44).

Se puede observar estas características en otra pintura de Vermeer titulada “*Mujer tocando el laúd junto a la ventana*”. En la imagen de la mujer se puede apreciar cómo es transportada por medio de la música fuera de su habitación con su mente y su corazón. En esta habitación, que está ligeramente oscurecida, podemos sentir la soledad de la muchacha. En su mirada hacia la ventana se nota que está inmersa en sus recuerdos, pensamientos y sentimientos.

Otra de las temáticas de género que realiza Vermeer es sobre cartas que son escritas o leídas por mujeres en una habitación, como es el caso de sus obras tituladas “*Mujer leyendo una carta junto a la ventana abierta*” realizada en 1657 y en “*Mujer de amarillo escribiendo una carta*” (1665-1670.) Estas son cartas de amor que cuando la mujer lee, siente nostalgia y tristeza por el ser amado. Las cartas son la única forma de comunicación con el mundo exterior y con estas, busca no sentir el impuesto aislamiento, ya que la mujer debe cumplir con las normas sociales. “La ventana abierta tiene en Vermeer un significado especial. Junto con la carta que la mujer sostiene en la mano, este motivo revela el deseo de romper con la estrechez casera y entrar en contacto con el mundo exterior” (Schneider. 2000. Página 49).

Entre las escenas de género representadas por Jan, también hay mujeres en sus quehaceres cotidianos, como es el caso de la pintura “*La Criada con cántaro de leche*” realizado hacia 1658 o “*La encajera de bolillos*” (1669-1670), en las que el artista busca educar a la mujer para que realice estas actividades con regocijo, satisfacción y sobre todo humildad. En el cuadro “*La criada con cántaro de leche*”, sobre la mesa, se encuentra pan en un cesto, en este se puede evidenciar la técnica innovadora de Vermeer, *pointillé*, que consiste en la dispersión de destellos de luz. Esta técnica aísla y separa los elementos, de manera que se difuminen y se atenúen de forma no definida en relación con los elementos de su entorno.

Las reglas impuestas a las mujeres eran condicionadas a la ética social, según la cual las mujeres debían vivir con sencillez, modestia, moderación y acatamiento. Este elemento de los collares de perlas y los joyeros simbolizan la coquetería y la vanidad del querer gustar al otro. “Al igual que en cuadro de la “*Tasadora de perlas*” o en “*Joven dama con collar de perlas*”, el joyero es un signo de soberbia, de vanidad, pues la mujer se embellece para su amante”. Las cintas de adorno y los pendientes de perla son referencias al afán de las mujeres por embellecerse y gustar; algunas veces, las perlas pueden tener en Vermeer también un significado positivo. “Para el artista las perlas significaban una buena ocasión para el refinado juego estético en torno al color amarillo, de ricas y variadas gradaciones que luego continúan en la escala de tonos más oscuros” (Schneider. 2000. Página 50).

En la mayoría de cuadros de género, por lo menos un elemento alude a un atributo, los que no, son representaciones de mujeres en retratos realizados en primer plano, donde el artista busca resaltar una cualidad o particularidad que caracterice a la mujer. Los retratos se titulan “*Muchacha con el pendiente de perla*” realizado en 1665, “*Cabeza de muchacha*” (1666 y 1667), “*Muchacha con flauta*” (1666 y 1667), y “*Muchacha con sombrero rojo*” (1666 y 1667). Este es el retrato historiado y en este caso nos encontramos con un pequeño problema sobre la intencionalidad del pintor hacia la modelo, pues por un lado esta es sacar a relucir la personalidad y por el otro, el pintor usa a la mujer como objeto para obtener de ella únicamente sus características físicas, su imagen, para que su cuadro represente a una época.

En la pintura “*La muchacha con el pendiente de perla*” encontramos a una joven mujer sobre un fondo oscuro, sentada de lado. Sus ojos miran fijamente al espectador, mientras su cabeza se encuentra ligeramente inclinada, dándonos la sensación de que se encuentra inmersa en sus pensamientos o en sus sueños. La luz que ilumina su rostro viene desde el lado izquierdo y deja en la penumbra una parte del rostro, su oreja y el cuello. Schneider cita a Leonardo da Vinci “en el fragmento 232 de su tratado de pintura, Leonardo da Vinci aclaró que un objeto parece más claro sobre un fondo oscuro y viceversa”. Sus sensuales labios se encuentran entre abiertos como si se encontrara en una plática con el espectador. En este momento su conversación traspasa los límites de su soledad. A la altura del cuello, en la penumbra, encontramos un arete de perla. Es muy interesante como en la perla se observan destellos de luz, dando un toque especial de luminosidad en la penumbra. En este caso podemos comparar estos toques de luz con los de los ojos de la muchacha. En ambos casos el artista coloca la iluminación en la parte superior de los ojos y en la parte inferior, dándonos la sensación de vitalidad. La perla que utiliza en su oreja es grande, se encuentra cerca del cuello en una zona oscurecida por la sombra del rostro. Tiene forma de una gota y refleja la luz con destellos plateados. La perla en esa época era un símbolo de castidad. El uso de aretes de perlas también lo encontramos en historias bíblicas. Una de ellas, la de Isaac enviando pendientes de perlas a Rebeca como signo de su amor. Esta joya significa, según el religioso Francisco de Sales “...en sentido espiritual que la oreja es la primera parte que un hombre quiere tener de su mujer y que la mujer debe conservar más fielmente, de tal modo que no traspasarla ningún discurso o tono que no sea el dulce sonido de las palabras castas, que son las perlas orientales del Evangelio” (Schneider. 2000. Páginas 69 y 72).

La joven se encuentra vestida con una chaqueta de color marrón amarilla, iluminada hasta la parte alta del hombro y la parte posterior, que se encuentra en la sombra, está en tonalidades más oscuras. Resalta de la chaqueta el borde blanco de la camisa, que sirve para conducir nuestra vista hacia el pendiente de perla. Sobre la cabeza, la muchacha tiene un turbante de color azul que

enmarca su rostro, y en forma de velo cuelga de su cabeza una tela de color amarillo limón que forma en la parte superior un moño y cae sobre su espalda. El uso de los turbantes fue una moda que llegó a Europa en el siglo XV desde Turquía, que al encontrarse en guerra, su gente se desplazaba a otros lugares. A los europeos les gusto el estilo de vida extranjero y su forma exótica de vestir. Es por este motivo que Vermeer retrata a la joven con un turbante turco. En este retrato Vermeer utiliza colores simples, casi puros, con los cuales logra diferentes tonalidades para los más claros y los que se encuentran en la penumbra, realizados con el mismo pigmento. En esta obra pone de manifiesto sus preferencias de colores.

Dos pinturas de Jan hacen referencia a dos ciencias; “*El geógrafo*” (1668 y 1669); la otra es “*El astrónomo*” creado hacia 1668. En estas pinturas se encuentran tanto el geógrafo como el astrónomo en su trabajo cotidiano. La ropa que estos utilizan es diferente a la que se usa a diario, lo que quiere decir que son distinguidos investigadores de su campo. Los objetos que tienen a su alrededor hacen referencia a la temática que trabajan, por ejemplo en “*El astrónomo*”, que fue realizado el mismo año en que Luis XIV empieza la construcción del observatorio en París, con su mano toca la esfera celeste que está sobre la mesa. Mientras que con su obra “*El geógrafo*”, quiere representar la importancia que tiene para Holanda el comercio marítimo y porta en su mano un compás con el que realiza cálculos en un libro sostenido con su otra mano.

A finales de los sesenta, los Países Bajos estaban muy ocupados con problemas de comercio marítimo: en la guerra marítima contra Inglaterra (1665-1667), ganada bajo “el mando del almirante de Ruyter, se luchaba por la soberanía del Mar del Norte, por los derechos de pesca y la protección de las fragatas holandesas, puestas en peligro por las medidas protectoras del gobierno inglés en favor de sus propios gremios comerciantes” (Schneider. 2000. Página 77).

Referente a la obra de Vermeer titulada “*El arte de la pintura*”, conocida también como “*Alegoría de la pintura*” (1666-1673), la intencionalidad del autor no es realizar un “elogio de la pintura” sino referirse a historias famosas de victorias militares y busca elogiar a un suceso histórico específico, pues la mujer que se encuentra retratada es Clío, musa de la historia. En este cuadro tenemos la auto-representación de Vermeer en su estudio y las relacionó en “su campo teórico y práctico: con los oficios con los que se relacionaba en el Gremio de San Lucas, con la política, con la teoría del arte contemporáneas, con la situación histórica de los Países Bajos y con



la poesía como hermana artística de la pintura”<sup>7</sup>. En esta grandiosa obra hay una gran cantidad de elementos, como la cortina que nos invita a ver, pero no a pasar a la escena representada. En el interior de la habitación está Vermeer frente al lienzo retratando a Clío, quien lleva en su mano un libro y un instrumento musical. En la pared cuelga un gran mapa de Los Países Bajos. Esta es una obra llena de elementos de significación que nos ayudan a interpretar la composición. Sobre la pintura de Jan, Auguste Renoir expresó “el pintor en su atelier en Viena. ¡Cómo me hubiera gustado ver ese cuadro! Me pasa como con Atenas, siempre soñé con visitarla”.

Las obras de Vermeer fueron comunes hasta que se estudiaron a fondo por los Impresionistas. Fueron ellos quienes hicieron crecer el interés en este artista. El movimiento impresionista rechazó el estilo académico, según el cual, se normaba el uso de tonos oscuros, y apoyó el pintar al aire libre y con colores puros. El color fue entendido por los impresionistas como una cualidad de la percepción de la luz, cuya claridad, tonalidad y saturación dependen de la longitud de onda de la luz. Por lo tanto, “dejó de verse al color como algo inherente a los objetos, empezando a verse como un fenómeno sujeto a variaciones de la luz, dependiente además de las condiciones perceptivas del observador”. Según Théophile Bürguer – Thoré “en Vermeer, la luz no es nunca artificial: es precisa y normal como la de la naturaleza, y de una exactitud capaz de satisfacer al físico más escrupuloso...”. Comprobables en las partes desvanecidas que no son claramente distinguibles y en los puntos señalados por la luz, que son las características principales de la técnica pointillé, donde los objetos tienen cualidades abstractas que al momento de realizar la imagen vista, no coloca los colores y lo que se podría ver de mejor manera, sino que ejecuta una reproducción de la realidad exactamente como esta es mirada para Vermeer y significa: “una percepción alterada por el medio de reproducción. Se puede afirmar que la cama oscura se convierte en una fuente de estilo” (Schneider. 2000. Página 87, 88).

Las cualidades estéticas de la obra de Vermeer se caracterizan por “Su tratamiento de la luz en la que ya casi alcanza efectos de pintura al aire libre y las sombras ya no son gradaciones de gris, sino un brillo cromático, su forma de aplicar el color, tan diferente de la `pintura fina` con aspecto de porcelana...”. En cuanto a la preferencia cromática, Vermeer se inclina hacia el amarillo limón, el azul pálido y el gris. La autenticidad encontrada en la obra de Vermeer y su sensibilidad evitan de toda forma lo trivial, ya que es admirable su uso de los valores tonales y sus

---

<sup>7</sup> Ulrich Asemissen, Hermann. Jan Vermeer: El arte de pintar, Un cuadro de los oficios. Siglo Veintiuno Editores S.A. Madrid, España. 1994. Página 2.

principios de composición que encontraban el equilibrio. Según “Henry Havard en 1883 varias de las figuras pintadas por Vermeer parecen `motas bien puestas`. Si acaparan gran parte de la sinfonía armónica, es gracias a la manchas que forman, y no a los pensamientos que expresa” (Schneider. 2000. Página 88).

El aspecto figurativo de las temáticas de los cuadros de Vermeer sirvió para el análisis de la época, su contexto social y cultural, pues caracterizó la manera de escenificar a las personas, a las cosas, y a los espacios. Las principales características son el individualizar a las personas, principalmente a las mujeres en actividades cotidianas. Lo que Vermeer busca plasmar es el programa moral de los pensadores Gracián y Montaigne. “También para él es importante la separación de los individuos, la negación a manifestar procesos espirituales y el establecimiento de barreras comunicativas” (Schneider. 2000. Página 90).

El momento retórico en la composición de las obras de Vermeer para deleitar, persuadir y conmover, es levemente evidente en el juego entre el personaje y la alusión pictórica (al usar mapas y pinturas de otros artistas en sus composiciones). Estas citas pictóricas que se observan colocadas en la pared del fondo de sus cuadros, en relación semántica con los personajes, sirven como claves para dar interpretación y comprender la idea pictórica del cuadro. La evidencia de barreras comunicativas es el uso, en primeros planos, de cortinas o de la mesa cubierta por un mantel, con lo que realiza connotaciones simbólicas y se crea un distanciamiento entre la escena y el fondo. Dicho de otra manera, con el uso de estas barreras, se realiza un distanciamiento entre la escena principal, el primer plano y el plano de fondo, se usa también para llevar la vista al personaje y al lugar más importante de la composición.

La pintura *La joven de la perla* realizada por Vermeer es fuente para la construcción del film dirigido por Peter Webber y Eduardo Serra. Narrativamente está inspirada en la novela de Tracy Chevalier, titulada de igual manera. Greenaway considera, desde la pintura barroca, a Vermeer el primer cineasta, por la peculiar forma de trabajar la luz, por su insuperable capacidad de captar el instante “la revelación del mundo por medio de la luz es una disciplina en la cual Vermeer fue maestro, es uno de los pintores más misteriosos a este respecto” (Ortiz y Piqueras. 1995. Página 21).

En las películas inspiradas en la obra o vida de un pintor como Rembrandt, El loco del pelo rojo, El Greco, Caravaggio, Los sueños de Akira Kurosawa, Dalí, Van Gogh, Sobrevivir a Picasso, Frida, Modigliani, Klimt, Pollock, El amor es el demonio, entre otras, se puede observar que se ha estudiado a estos desde su punto de vista narrativo, y se ha dado poca importancia a su parte visual.

En el presente trabajo analizaremos a grandes rasgos la parte narrativa de la historia para dedicarnos en más profundidad al carácter visual del film.

La historia *La joven de la perla* cuenta que en un hogar de sectores medios hay una joven muchacha cortando alimentos y, con ellos, decorando una bandeja, su nombre es Griet (Scarlett Johansson). Por un accidente en la fábrica de baldosas, su padre tiene que dejar de trabajar y para mantener a su familia, Griet se ve en la necesidad de ir a trabajar en la casa del pintor holandés Jan Vermeer, quien profesaba el catolicismo mientras que ella el calvinismo.

Tanneke (Joanna Scanlan), que es también mucama, le guía y le sugiere que debe ayudar en la cocina, en la mesa, el arreglo de la ropa y principalmente limpiar la habitación donde Johannes Vermeer (Colin Firth) realiza sus cuadros. Durante el recorrido que dan en la casa se observa una multiplicidad de cuadros con temas religiosos, históricos, de grupos de personas en tabernas, entre otros.

Cuando el pintor no se encuentra en su estudio, es su esposa Catharina (Essie Davis) la que lleva a Griet para que haga el aseo y le especifica que no debe cambiar nada de su lugar. En esta labor Griet encuentra un mundo nuevo, lleno de detalles que desempolvar metódicamente, y le da la posibilidad de admirar el esplendor de sus obras. Los objetos que se encontraban en ese momento en el estudio eran utilizados para la composición de la pintura de la "Joven con collar de perlas".

En casa de los Vermeer, la encargada de administrar era María Thin (Judy Parfitt), madre de Catharina, además facultada para encontrar a los mecenas y compradores para las pinturas de Vermeer. Los daños que causaron las guerras a las familias holandesas dejaban en bancarrota a los ciudadanos. Por ello Jan, al estar inmerso en este contexto histórico, no fue la excepción, también sufrió, pues los ingresos por las pinturas disminuían debido a la crisis. La familia empezaba a sentir la falta de ingresos.

Griet fue contratada en la casa pues necesitaban ayuda extra, Catharina se encontraba embarazada de uno de sus quince hijos y próxima a dar a luz, por la cantidad de veces que esto sucedía, en la mayor parte del film se observan rasgos de agotamiento en su rostro. Cuando Griet realiza compras para la familia Vermeer conoce al joven Pieter (Cillian Murphy), hijo del dueño de la carnicería, y queda gratamente impresionada. Uno de los principales mecenas de Jan fue Pieter Van Ruijven (Tom Wilkinson). Este poseía una importante cantidad de pinturas, incluso él aparecía retratado en una de ellas. Además de apreciar pictóricamente el arte del pintor, este, al ser un nuevo burgués, veía en la adquisición de sus obras una buena inversión pues le daban estatus social y

económico. Cuando Griet deja una invitación al mecenas en su estudio se pueden apreciar obras de la autoría de Vermeer entre las que se encuentran “*La lechera*”, “*Vista de Delft*”, “*La callejuela*” y “*Dama con dos caballeros*”.

De la pintura titulada “*Dama con dos Caballeros*”, parte una nueva historia que gira alrededor de la relación entre el mecenas y dama del vestido rojo. Esta mujer había sido una trabajadora doméstica que fue llevada por el mecenas para ser retratada y mientras posaba vestida como una bella dama, usando joyas y en compañía de dos distinguidos caballeros, se sintió muy cómoda con el estatus que sentía pero al que no pertenecía, y por esto entregó sus virtudes al mecenas y quedó embarazada antes de que el cuadro estuviese finalizado.

El día de la celebración del nacimiento del hijo de Jan, bautizado como Franciscus, se entrega a Van Ruijven la última pintura encargada a Vermeer, titulada “*La muchacha del collar de perlas*”. Por esto, el estudio del pintor se encuentra vacío y Jan sin temas para pintar y sin encargos y es cuando empieza la verdadera historia. Griet va a preguntar a Catharina y a María si debe limpiar las ventanas puesto que al estar limpias estas “pueden cambiar la luz”. El descubrimiento de una nueva forma de ver las cosas se dará, no solamente para Griet, sino que el aprendizaje será también para Vermeer, pues mientras ella limpia las ventanas, él se inspira en ella para la realización de otra temática, la de escenas de género que representaban la vida cotidiana. Hasta ese entonces solo lo había trabajado con personas burguesas, pero empezaría a retratar uno de los temas que le ha caracterizado, que es la de jóvenes muchachas en labores diarias. El cuadro que Vermeer pintó se tituló “*Mujer con Jarra de Agua*”.

En la época de Vermeer ya se encontraban constituidas las escuelas de arte, pero en el siglo XV recién se estaban formando en algunos países de Europa. Entre las principales estaban las de Italia, Flandes y Alemania. Los jóvenes que querían tener esta profesión debían pasar un proceso de aprendizaje junto a un maestro pintor, que consistía en que el joven cambiaba su domicilio a la casa del pintor donde debía realizar tareas simples como llevar y traer recados, cosas útiles para la familia.

En lo que se refiere a la profesión de pintor “una de sus primeras tareas sería la de moler los colores o ayudar a la preparación de los paneles o de las telas que el maestro quería usar”<sup>8</sup>. Cuando ya tenía un poco más de conocimiento, se le daban las tareas más básicas, como realizar

---

<sup>8</sup> E.H. Gombrich. Historia del arte. Ediciones Garriga. España. Año 1995. Página 199.

los óleos, pintar el fondo del cuadro, terminar de pintar vestidos. Y si, poco a poco, el alumno demostraba talento y perfeccionamiento en la técnica de su maestro, iba recibiendo tareas más significativas. Al parecer esto es lo que ocurre entre Vermeer y Griet. En el momento que Vermeer descubre el potencial de Griet para la parte artística, compositiva, estilística, de dominio de la luz, etc., es cuando podemos pensar que Jan toma a la joven Griet como su estudiante.

Mientras Vermeer se encuentra pintando esta obra, llega un aparato mágico llamado la cámara oscura. Si uno mira por un extremo de esta, se puede observar como si dentro de ella estuviera la pintura, y Vermeer le enseña que por la lente ubicada al otro extremo “los rayos de luz reflejados pasan a través de él” y que es “una pintura hecha de luz”. Esta es una ayuda para realizar sus obras. Desde este momento Griet empieza a tener admiración por la luz y como esta se puede usar.

Ahora, al entrar al estudio, mientras Vermeer pinta, Griet se empieza a convertir en su ayudante. Lo primero que hace es alcanzarle los óleos. Luego empieza a preguntarse por qué los colores que usa no son los reales, a lo que Vermeer le contesta “este es el color base, le da el tono, la sombra en la luz y cuando se seca se cristaliza por encima con azul, pero apenas, de modo que transparenta el negro”. Su siguiente lección es mirar las nubes y decir de qué colores está conformada. Comete un error al decir que son blancas. Cuando ella deja de ver para desarrollar lo que aprendió antes del uso de los colores, dice que son el “amarillo, azul y gris”.

Vermeer lleva a Griet a su laboratorio de colores donde le enseña lo que es la laca rubio, goma arábica, hollejo de vino con el que se hace óxido de cobre, malaquita, bermellón, aceite de linaza, negro hueso y como molerlo. Luego le encomienda comprar uno de los colores favoritos de su paleta sin que sepa su esposa. Es una piedra azulada con veta blanca y puntos rojos llamada azul lapislázuli, y le pide que de ahí en adelante sea ella la encargada de mezclar y realizar los procedimientos necesarios para obtener las pastas de los óleos. Empieza cerniendo las mezclas, sacando su esencia, y así tiene más tiempo para observar la composición del cuadro para el cual está colaborando en la realización.

El joven hijo del carnicero Pieter se enamora de Griet y empiezan a salir juntos con la aprobación de los padres de ella. Cornelia (Alakina Mann), hija de Vermeer, no tiene buena relación con Griet, pues le molesta que esta tenga cercanía con su padre. Cornelia esconde una de las peinetas de su madre con la intención de que acusen a Griet de haberla robado, pero es descubierta por su padre y recibe como castigo golpes con una varita. Este es ejecutado por su

abuela María. Como venganza, Catharina, llevada por los chismes de su hija Cornelia, acusa a Griet de haber hecho cosas a sus espaldas.

En una escena en la que Griet ve tocar el piano a Catharina junto a Vermeer, se observan similitudes con el cuadro titulado *El Concierto*. Viendo lo que Vermeer siente por su esposa, echa a un lado sus complejos por enamorarse y se deja llevar por sus emociones y sentimientos. Como Griet tiene más tiempo para dedicarle a la obra de Jan, esta mueve un elemento de su lugar, es una silla que a su parecer no encaja en la composición. Luego se ve que Jan la ha desaparecido de su cuadro. Cuando Griet y Vermeer se encuentran preparando el óleo, Griet mezcla el color azul con agua, mientras que Vermeer mezcla el amarillo con aceite de linaza, ambos buscando la consistencia exacta para realizar la pasta con la que luego pintará.

Un día que Van Ruijven visitaba la casa, le solicitó al pintor un retrato de Griet. Este con la reputación de molestar a las criadas por el retrato de la joven del vestido rojo, al principio se negó, pero viendo la necesidad de un ingreso económico, no tuvo otra alternativa que aceptar. Esto se supo por todas las personas de la ciudad, incluso por Pieter, quien le pidió que recordara lo que paso con aquella muchacha y recomendó que tuviera cuidado de no hacer lo que ella hizo. Pero la preocupación de Pieter iba más allá; creía que quien tenía intenciones de estar con ella era Jan Vermeer. El pintor accede a retratar a Griet y decide pintarla sola, pues ella tiene recelo de hacerlo junto a Van Ruijven. Para evitar los problemas con Catharina, su madre María le dice a Griet que su hija no debe saber sobre el tema de esta pintura.

Durante la realización del cuadro *La joven de la perla*, Vermeer tiene problemas para pintar a Griet con el rostro cubierto por un gorro pues este no le permite apreciarlo, por eso hace que se coloque un par de telas a modo de turbante que cubran su cabello. Mientras realiza esto, Griet es sorprendida por Jan, la ve sin su gorro, y ella se siente avergonzada. El turbante que usaba Griet consistía en dos telas cubriendo su rostro y cabello, la de color azul se encontraba alrededor de su cabeza, mientras que la amarilla tapaba completamente su cabello. Mientras la retrataba, le pidió que abriera un poco sus labios y que los humedeciera para darles brillo y sensualidad.

Un día, mientras la familia se encontraba en su habitación, Jan pensó que faltaba un elemento en el cuadro, tomó un arete de perla del joyero de su esposa e hizo que Catharina se lo colocara en la oreja. Sin caer en cuenta de los celos de su esposa y que con la servidumbre no se entablaban conversaciones, rompió el protocolo y le dijo a Griet “ves el punto de luz en la sombra del cuello en dirección al ojo”. Luego, en su estudio, le pide que se coloque la perla en su oreja

pues “la composición no está equilibrada” y que es necesario que se perfora la oreja. Le enseña el cuadro y ella ve que el pintor ha mirado en su interior al retratarla.

Sabiendo lo que acontece con la pintura, María habla con Griet y le entrega el arete de perla sin que su hija sepa. Cuando Vermeer le perfora la oreja a Griet la abraza y luego de colocarle el arete de perla le acaricia el rostro y los labios, ella solo lo mira. Ahora Griet está lista para ser la modelo perfecta y Vermeer tiene todos los elementos para realizar su retrato. Luego de haber sentido Griet por primera vez la sensación de deseo causadas por las caricias en su rostro, va al encuentro de Pieter, se entregan el uno al otro y Pieter le pide que deje a la familia Vermeer y se case con él.

Al finalizar la pintura, Griet devuelve los aretes a María, acto observado secretamente por Cornelia, quien se lo cuenta a Catharina, enterándose ésta del retrato de la sirvienta. Pierde entonces la cordura y pelea con Vermeer por haberla pintado. Siente tanta ira al ver el cuadro, que incluso tiene la intención de destruirlo, pero como no lo puede hacer, expulsa a Griet de la casa. Luego de un tiempo, mientras Griet se encontraba en su casa, llega Tanneke a entregarle un paquete con los aretes de perla.

La pintura “*La joven de la perla*” de Vermeer se finalizó en 1665 y se encuentra actualmente en la sala real de pinturas Mauritshuis, en La Haya.

## **1.2 El ojo de la época**

El trabajo de Baxandall se fundamenta en un paradigma distinto a los existentes en su época sobre la historia de la cultura y la filosofía del sujeto humano, con la finalidad de mirar la historia del arte, no únicamente desde el punto de vista que imperaba, sino más allá, por esto involucra en su estudio a la biología y a la física.

Cuando los historiadores escriben sobre la Historia del Arte hay que tener en cuenta que los factores utilizados para las referencias visuales son los grupos de personas que encargaban la realización de los cuadros, los espectadores y el contexto en el que se formaron. Para la formación social se crearon instituciones de educación para profesiones como la de pintores, artesanos,

comerciantes, entre otras. En un principio se utiliza al concepto “el ojo de la época”<sup>9</sup> como una metáfora utilizada por los historiadores sociales del arte, puesto que hace referencia a las preferencias visuales de lugares y épocas. Los cambios de preferencias visuales suceden por lo antes mencionado; el proceso de formación social, los grupos de patrones y los espectadores.

El enfoque al que quiere llegar Baxandall es a la realización de una Neurohistoria del Arte y para apoyar su paradigma se vale de la biología universal de la visión humana, según la cual la percepción visual del objeto se da en el instante en que un rayo de luz se refleja en un objeto y entra en el ojo. Aquí la información es recibida por una red de fibras nerviosas que se hallan en la retina y estas transmiten datos sobre el color, la luz y las sombras al cerebro. Cada ser humano pasa por una experiencia diferente en este proceso de percepción de datos a través del ojo, por esto es distinto el conocimiento adquirido y la capacidad de interpretar los datos recibidos, a tal punto, que según Baxandall, estas pequeñas diferencias pueden marcar la diferencia y llegar a ser muy importantes.

El cerebro interpreta la información obtenida mecánicamente usando las habilidades innatas, modelos adquiridos con anterioridad, la experiencia y se entrena en convenciones representativas (estilo cognoscitivo, habilidades de interpretación). Es por los estilos cognoscitivos de las personas de distintos lugares que se tienen diferentes apreciaciones de un mismo proceso de interpretación de una obra de arte. Además de la repercusión de las referencias del estilo cognitivo para el cerebro, es importante el entrenamiento formal ya que sirve de soporte para estructurarlo, y es por esto la trascendencia de los estudios sobre los intereses artísticos de una determinada época.

La neurociencia aporta directamente en la interpretación de la historia del arte puesto que tiene como base de comprensión de formas ambiguas a la neurología. Al analizar la representación visual de un cuadro se obtiene varias percepciones y se llega a la adecuada percepción luego de realizar varios recorridos visuales por la obra. El fin último es llegar al legítimo conocimiento visual, “Teniendo en cuenta que el Soporte de la representación es la representación visual del conocimiento visual” (Baxandall. .Página 104).

---

<sup>9</sup> Onians, John. El “ojo de la época” de Michael Baxandall: de la historia social del arte a la Neurohistoria del arte [en línea]. University of East Anglia. [citado 18 septiembre 2014]. Disponible en: <http://www.usc.es/arte/quintana/quintana4/onians.pdf>



En la otra arista tenemos a la neuropsicología, que es la concerniente al estado de lo que se experimenta al momento de las diversas percepciones del cuadro analizado, siempre tomando en cuenta que este se encuentra dentro de un marco. Por lo tanto, deduce que diferentes experiencias visuales dan distintos conocimientos visuales y diversas capacidades de interpretación por medio de una secuencia de escaneo y fijación. Es de este análisis que emerge el concepto de “ojo de la época”.

Los estudios que Baxandall realiza sobre la Historia Social del Arte se fundamentan en la Neurociencia de los años 70 y en los estudios de Neurohistoria del Arte de los años 90. En el estudio realizado por Baxandall sobre la percepción de las sombras, va desde el siglo XVII hasta el siglo XVIII, concluyendo que estas se encuentran influidas por las restricciones de la época y apoyadas por la comprensión del ojo y de la luz. El estudio de la visión artificial que el autor realiza en estos siglos se debe posiblemente a que en ese periodo se estudia al cerebro en su manera mecánica y no se le presta importancia al estudio orgánico del mismo. Cabe recalcar que los modelos mecánicos y la bioquímica cerebral no tienen ninguna vinculación. Otra de las barreras que Baxandall tuvo al realizar su estudio fue que la mayor importancia sobre los estudios de la época recayó en el estructuralismo, la semiótica y el post-estructuralismo. Es aquí donde el significante, que es la unidad básica de descripción, hace referencia a funciones textuales como el análisis del lenguaje común, de un discurso, de un texto literario, de una obra de arte (psicoanálisis) y de los cambios en el orden simbólico.

Según los estudios de Warner Neidich la neurociencia desplaza la importancia dada por el estructuralismo al significante, hacia el estudio de la vida celular y orgánica, a través de la activación de neuronas y de los axones (prolongación de la neurona) al recibir, propagar y transmitir impulsos electroquímicos, y por lo tanto, conducir impulsos nerviosos.

El autor nos da dos razones para la concepción óptica y mecánica de la percepción. La primera hace referencia al placer visual, aquí identificó y casi cuantificó a la “experiencia visual”, concluyendo que este es uno de los más “gratos ejercicios” de la percepción para proporcionar placer y este según Baxandall “podría ser el objetivo último de un cuadro”. La segunda es la relación existente entre el autor, el entorno (que no es estático, sino que al contrario, se encuentra en constante cambio de luz, de sombras, de épocas climáticas) y las redes neuronales, que se desarrollan en el trabajo del pintor cuando este trabaja, esboza, reelabora una pintura, puesto que estas actividades generan conocimiento y por lo tanto dan como resultado cosas e ideas. (Baxandall. Página 106).

Se utilizan dos conceptos, el de Neuroestética y el de Neurohistoria del arte. La Neuroestética es la que desde el punto de vista de la medicina indaga en el mundo del arte, además continua con los conocimientos de la estética filosófica en lo referente a las relaciones existentes entre el ser humano y el arte. Mientras que en la Neurohistoria del Arte se emplean, además de la historia del arte, a la neurociencia como base para la explicación histórica. Las personas que la utilizan tienen acceso a importantes avances que eran desconocidos en los años setenta. Es por estas razones que lo que en un principio parecía un conocimiento metafórico, “el ojo de la época”, deja de serlo.

En la visión de Baxandall de “el ojo de la época” se realizan inferencias entre los conceptos de Neurohistoria del Arte y la evolución de la Historia social del Arte y resalta la significación de la percepción visual de un pintor y un espectador hacia una determinada obra y la importancia que tienen para ellos los vínculos emotivos y motrices que son los que llenan de vida a una obra de arte.

Siguiendo el pensamiento de Baxandall acerca del interés artístico de una época, el embellecer el cuerpo ha sido una forma de expresión, según nos comenta Georges Vigarello. El arte de embellecer el cuerpo y el gusto por lo estético “no podía escapar a la de los modelos de género ni de identidades”<sup>10</sup>, impuestos por cada sociedad. El siglo XVII no es la excepción. En medio de cambios sociales y culturales, la práctica de las costumbres pueden, mejor que todo, revelar esas mismas mutaciones dependiendo de su entorno. Resulta interesante destacar la nueva transformación urbanística de la ciudad burguesa, revelando una nueva época y con ello un cambio en la sociabilidad. Emerge una sociedad que se va renovando con viejos y nuevos rituales, diferentes a los de la corte, a pesar de su imposición como modelo clásico y se renueva la estética.

Es en esta etapa que se crea el paseo en un espacio público para comodidad de los burgueses y sirve a la vez para observar la belleza femenina de manera práctica a través de la mirada. La búsqueda de lo que puede resultar atractivo e interesante modifica el sentido de la urbanidad. El cuerpo de la mujer se admira desde diferentes ángulos y el ojo del espectador enfoca su mirada no solo en la parte superior, como era en el siglo pasado. La parte inferior del cuerpo toma importancia, ampliando las descripciones de las figuras y las formas, poniendo límites a la moda y a la vez manteniendo viejas costumbres. Se intensifica el uso del corsé para ajustar el talle y corregir defectos, se convierte en prenda de elegancia y belleza, dibuja la cintura y las caderas adquieren presencia y precisión. Varían las formas, como las rectas, lo delgado, lo suelto, lo

---

<sup>10</sup> Vigarello, Georges. Historia de la belleza, el cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días. Nueva Visión. Buenos Aires. 2005. Página 11.

redondeado, rayando el límite de lo grosero. Aumenta el uso de los perfumes, los aceites, las lociones para refrescar y rejuvenecer el rostro, los pañuelos, los cosméticos, manteniendo viejas costumbres como abstenerse de tomar vino para que no se oscurezca la piel o beber mucha leche para mantenerla blanca, así como el uso de lunares pintados con tafetán. Las capas más bajas de la sociedad utilizan los purgantes medicinales para refrescar la tez. Ya en la segunda mitad del siglo XVII el gusto por lo bello no solo tiene por escenario a la alta sociedad, sino que surge un reconocimiento artístico hacia este y también se le da importancia a la belleza común. Mientras que las mujeres de pueblo llevaban el busto recogido y el vientre envuelto en amplias túnicas o mantos, las mujeres de la alta burguesía llevaban el busto comprimido y el vientre estrangulado haciendo sufrir el cuerpo para lucir bellas.

La posición del cuerpo dependía de la apariencia que se pretendía lograr, triunfando el aspecto de la corte. Aquí se logra ver un contraste entre la mujer de ciudad y lo refinado de la aristocracia, reflejándose en las obras de los artistas de la época sin prejuicio en la alternancia de la selección de sus modelos. Los artistas no tienen miedo a seleccionar una modelo, esta puede pertenecer a la aristocracia, a la burguesía o a la mujer común.

El siglo XVII se caracteriza por ser una época donde ya no es predominante el paralelo astrobiológico como en etapas anteriores. Lo orgánico deja de relacionarse con la influencia de los astros y el mundo de los objetos y las cosas se rigen por las leyes de la mecánica, dando lugar a que el cuerpo se naturalice y la belleza adquiere un aspecto más cercano a lo real, liberado del orden cósmico para dar oportunidad a que otras partes del cuerpo como su interior sean valoradas. Por primera vez son tomadas en cuenta las expresiones del rostro, el interior del cuerpo, lo que este es capaz de transmitir y dar de sí en los diferentes estados de ánimos y la estética del espacio interior se pone de manifiesto por primera vez en el trabajo del modelo y del actor.

A través del teatro se refleja cada vez más esa realidad y el espectáculo experimenta una emoción casi física. Esta naturalización del cuerpo se observa en las obras de los pintores y de los escritores de la época, la estética del rostro gana en profundidad, expresando emociones mediante la mirada, tomando como modelos antiguas estatuas, realzando ángulos y triángulos en sus cabezas. Algunos se concentran en el juego de las cejas, en el pliegue de los ojos, en su horizontalidad e inclinación. El poder de la mirada se pone en función de la expresión interior y de esa forma revelar la belleza del interior y por lo tanto del exterior del personaje.

También adquieren importancia las maneras en la búsqueda de lo estético, las actitudes entre hombres y mujeres, sus similitudes y diferencias, las poses, el color de la piel, siendo la piel del

hombre más resistente y de actitud más brusca que en la mujer, ganando está la belleza y delicadeza y a la vez reafirmando costumbres de las épocas anteriores pero con una notable e inédita prestación a la actitud física. Se pone de moda el posar para los dos ya que sirven de identificación de nobleza y belleza en un mundo de elegancia. Ambos con los hombros erguidos hacia atrás, el vientre hacia adelante y de modo arrogante, la mujer retrocediendo la parte superior del busto para dar a entender que pertenece a la aristocracia. Un mundo donde lo que importa es el honor, la nobleza, el linaje y no la igualdad social.

Los códigos morales en esta etapa se intensifican, privando a las mujeres del uso del maquillaje. Su utilización dependía de las circunstancias y del lugar. Por ejemplo, muchos esposos no permitían el uso de lunares en lugares públicos puesto que se creen engañados, alegando que los usan como modo de seducción o evocando a la prostitución, transgrediendo así su autoridad, pues a ellos no les interesa el esfuerzo de ellas por parecer hermosas. La sociedad sufre un endurecimiento católico a partir de la segunda mitad del siglo XVII y se acentúa el sombrío pesimismo de este a través de la crítica de los rostros maquillados. Se observa una de las primeras muestras de devoción y toma de conciencia pues algunas damas distinguidas comienzan a mostrar el rostro al desnudo, sin maquillaje como símbolo de pureza, pues aunque asoman vestigios católicos, prejuicios sociales y morales, el gusto por el artificio del maquillaje para reflejar la estética y la belleza se impuso.

### **1.3 El Arte Barroco**

Se denomina Arte Barroco a un estilo artístico y en lo que respecta al presente trabajo, que es el arte pictórico, según María Isabel Álvaro “las más tempranas manifestaciones del Arte barroco aparecen desde la última década del siglo XVI y alcanzan su desarrollo en la segunda mitad del siglo XVIII”<sup>11</sup>, en Europa con inicios en Roma, y varían las fechas según los países en los que florecieron las Escuelas: italiana, francesa, holandesa y flamenca, española y la escuela inglesa. Cada escuela tiene una forma diferente de plasmar la realidad, en lo que se refiere a géneros o corrientes y un contexto histórico, social, económico e incluso un factor muy influyente en ese momento fue el religioso.

Sobre el contexto histórico de Los Países Bajos sabemos que estuvieron inmersos en los cambios que ocurrían en el ámbito religioso con la Reforma y el calvinismo, pues estos, en un principio se encontraron bajo el dominio de España y por lo tanto de la Iglesia Católica. Este

---

<sup>11</sup> Álvaro Zamora, María Isabel. (1998). Lo Mejor del Arte barroco 3. España. Ediciones Dolmen.. Página 4.

contexto se dio “de la lucha por la independencia a la ocupación francesa de 1477 a 1795”<sup>12</sup>. Es por esto, que la lucha por liberarse del gobierno de los Reyes Católicos los lleva a buscar su independencia en 1581. En 1607 la guerra de Las Provincias Unidas contra la invasión española termina, a la cabeza se encontraba el hijo de Guillermo de Orange que era Mauricio de Nassau. Y al fin en 1621, Felipe III reconoce la Independencia de Las Provincias Unidas. La República de las Provincias Unidas estaba conformada por Holanda, Friesland, Gelderland, Zeeland, Overijssel, Utrecht y Groningen.

En el siglo XVII la clase media de las Provincias Unidas contaba con grandes recursos económicos, eran potentes navalmente y poseían colonias conquistadas como la de Nueva Ámsterdam, luego conocida como New York, también en el Caribe, Indonesia y Japón. En 1590 las Provincias Unidas eran dirigidas por un solo jefe de estado y deciden que este no debe ser el único con poder en sus manos, ya que desde 1585 los jefes políticos eran dos, el estatúder Mauricio de Nassau hijo de Guillermo de Orange y el líder holandés Johan Van Oldenbarnevelt, que estaba a la cabeza del grupo principal de mercaderes y abogados. Johan realiza una tregua con los Países Bajos españoles en el año de 1609 para que el comercio no se vea afectado por las disputas. Pero Mauricio, a raíz de esto, lo destituye y lo manda a ejecutar en 1619 pues, según su punto de vista, le convenía esta guerra. En 1625, el estatúder Federico Enrique, convierte a la corte de la Haya en centro cultural y artístico. Lo que más se destacaba de la esfera cultura de los Países Bajos era la gran destreza de los artistas en el ámbito de la pintura.

Guillermo III, en 1650 intenta ocupar Ámsterdam pero muere antes de hacerlo. Mientras que el representante de la burguesía Hans de Witt enfrentó dos guerras contra Inglaterra por las leyes de navegación y en estas demostró la supremacía holandesa. En 1668 de Witt hace una alianza con Inglaterra y Luis XIV se retira. Luego de esto, Inglaterra deja de ser aliado de los Países Unidos y se une a Francia en contra de estos, principalmente ataca a Holanda y lo hace por tierra y por mar. Ocurre una rebelión en agosto de 1672 y Guillermo III aprovecha la oportunidad para instaurarse como estatúder y en 1689 se convierte en Rey de Inglaterra por ser yerno de Jaime II. Luego de dos años, en 1674 finaliza la guerra con Inglaterra y en 1678 terminan las disputas con Francia. Guillermo III de Orange muere en 1702 sin dejar un líder que lo suceda en el trono y sin líderes unificados. Hasta que en 1747 Guillermo IV Friso se convierte en estatúder de las

---

<sup>12</sup> Historia Visual del Mundo. (2006). Editorial Parragón Books Ltd. Barcelona, España. Páginas 288, 289, 290 y 291.

Provincias Unidas. Las disputas por el poder entre la casa de Orange y la municipalidad de las Provincias Unidas duran hasta el año de 1786. Los Países Bajos españoles pasan a ser liderados por los Habsburgo en 1713 luego de la firma de paz en Utrecht y pasan a ser Países Bajos Austriacos.

En el contexto religioso Europa se hallaba atravesando una crisis pues la Reforma protestante, con Martín Lutero a la cabeza, se encontraba cuestionando duramente los principios religiosos católicos. A esta crisis se le adhería la que se conformaba por el poder político y económico. En esta pugna de poderes se encontraban aliados por un lado la monarquía con la iglesia y por el otro las ciudades que se encontraban en auge mercantil, lo que llevó a Europa a la guerra de los Treinta Años y a la Guerra Civil en Inglaterra.

Luego de las críticas de la Reforma protestante a la iglesia católica, esta realizó lineamientos con términos y condiciones preparados en el Concilio de Trento. Entre estos se hizo una selección de los santos y se sacaron del santoral a aquellos que no tenían total credibilidad. Otro aspecto importante fue definir dogmas como el de la Santísima Trinidad y el de la Virgen María, y colocar como máxima autoridad de la iglesia al Papa. A partir del Concilio de Trento se crea un cuerpo reglado. Los sacerdotes se pueden oficializar, ya no por dinero, sino por su religiosidad. Se crean los seminarios, entre ellos, el de los catecismos para la educación en la fe de los fieles. Se crea la orden de los jesuitas. Y se activa nuevamente la inquisición.

Uno de los principios del Concilio de Trento consistía en la educación en las creencias de la fe católica. Una de las tácticas fue la utilización del arte en todas sus expresiones para que el fiel se sintiera participe de la iglesia y el uso de las pinturas como medio propagandístico. La iglesia, consciente de este valor propagandístico del arte, se servirá de él para impresionar al fiel, transmitir contenidos ideológicos, así como para provocar un movimiento interior de emociones. Además, se vale de la teatralidad ya que las representaciones son realistas y de gran expresividad provocando en la parte psicológica del fiel un movimiento interno de emociones. Dicho de otra manera, las pinturas que se realizan son obras realistas por su gran parecido a la realidad, al entorno y a los personajes bíblicos que son humanizados. Es por este motivo que llegan a influir profundamente en la sensibilidad del espectador, mientras que en los países protestantes se tiene mayor interés, no por las representaciones bíblicas, sino por los temas mitológicos, históricos, de los aspectos sensibles de la realidad, de su entorno, retratos, de lo cotidiano, escenas de la vida doméstica conocida como escenas de género, naturalezas muertas, entre los que se encuentran bodegones y cuadros de flores, paisajes urbanos de lo inmediato, por una búsqueda de la afirmación de la creciente burguesía.

Otra de las características del Arte Barroco es el hecho de que, para que el fiel se sienta inmerso en la fe, se usa la representación teatral. El teatro barroco representa el mundo físico y espiritual en el interior de la iglesia e incluso es el que se llega a representar en las procesiones y en la decoración de plazas y calles. El escenario puede ser el mundo físico o el de los cielos. En este teatro barroco se busca que el hombre sea consciente de su vida en la tierra y de que esta tiene un fin último que es la muerte. En el contexto donde la iglesia realiza sus actos notables y cuando los ejecuta, busca la participación del fiel para que este se sienta como participante activo de la iglesia y sus rituales. Lo que se pretende es identificar las emociones y sentimientos del personaje representado, y de los momentos de fe que representa, con las emociones y los sentimientos del fiel para que este se sienta conmovido y a la vez experimente la sensación del triunfo de la iglesia Católica.

Este teatro gigante que es el escenario de representaciones, es remplazado por un lado por escenarios religiosos que hace que sea en el interior de la iglesia donde se realizan rituales como la misas, bautizos, matrimonios, consagraciones, etc. También es la ciudad el escenario religioso, pues es aquí donde se decoran las calles para los rituales como las procesiones, incluso se colocan decoraciones y cuadros. En las plazas se realizaban construcciones efímeras llamadas Catafalcos, que consistían en complejos arquitectónicos momentáneos donde se colocaron esculturas y cuadros barrocos que representaban el altar e incluso se realizaron aquí sucesos representativos de la fe católica.

La decoración y los cuadros que se ubicaron en las paredes de las casas por donde pasaba la procesión representaban el cielo y el paraíso, y consistían en cuadros de formatos más pequeños que los que eran colocados dentro de las iglesias. Lo que se pretende es implicar al espectador, emocionarle y llevarle por el camino de la salvación, el camino al cielo o al infierno. La identificación se da en la iglesia y también fuera de ella en las procesiones como en la del Corpus Cristi. El fiel es involucrado y persuadido mediante su participación en estos eventos de fe católica. La iglesia se servía de todos los medios teatrales e ilusionistas para poder cumplir estos fines. Es por esto que en lo referente al estilo barroco se puede observar que se trata de lo aparente, de lo que parece y aparenta, es por esto que es tan clara su teoría que dice “el ser es lo que se percibe”.

Las formas en las que el Barroco plasma la realidad son variadas pues estas dependen de varios factores como el lugar en el que se desarrolla, así como las influencias artísticas anteriores, también el gusto del artista y los requerimientos de los compradores entre los que se encontraban la iglesia, los monarcas, la burguesía. “En algunos aspectos, el barroco retornó a la grandeza, la dignidad y la sinceridad del alto Renacimiento, pero también tomó aspectos del Manierismo – la

intensidad emocional y la sensación de movimiento – mezclando ambas influencias en un estilo nuevo y dinámico”<sup>13</sup>. La iglesia católica pretende que las obras artísticas realizadas para ella se encuentren dentro de la temática bíblica del antiguo y nuevo testamento, así como también representen a personajes trascendentes como santos y vírgenes. Y para que estas cumplan con sus requisitos deben ser realizadas con decoro y ortodoxia. Dicho de otra manera el arte barroco de la iglesia Católica debe representar a la fe cristiana según las creencias de la “iglesia primitiva”.

En el contexto socio - histórico del Arte Barroco de los Países Bajos vemos que es en los del norte donde existe de una economía boyante, que permite la proliferación de talleres que ofertan pinturas de excelente calidad. La influencia del Arte Barroco llega a Holanda a través del arte de Caravaggio y sus seguidores, entre los que se encuentran Hendrick ter Brugghen (1588-1629) y Gerrit Van Honthorst o Gerard van Honthorst (1590-1656). Hendrick Terbrugghen utiliza el tratamiento naturalista y la concepción de la luz de Caravaggio bajo efectos luminosos menos contrastados y dramáticos, destacados en su obra “*La vocación de San Mateo*”. En cambio Gerrit von Hont experimenta con luces artificiales, más cercano a un realismo grotesco.

Sin embargo, lo mejor de la pintura holandesa lo encontramos en los pintores Hals, Rembrandt y Vermeer. Frans Hals se destaca al realizar retratos individuales y de grupos, que se caracterizan por demostrar en el personaje la espontaneidad, reflejando en el personaje retratado vitalidad y un gran temperamento. Con un estilo peculiar Hals proporciona vida a sus personajes mediante pinceladas rápidas, seguras, casi de boceto, aunque trabajara muchas horas. Ejemplos importantes de sus obras son “*El alegre bebedor realizado*” (1628 - 1630) y “*Malle Babbe*” (1650).

El gran artista holandés Rembrandt, quien con su pintura desbordó el marco holandés, se distinguió como un grandioso grabador. Fue un personaje lleno de gloria y de abundancia pero fue presa de la crisis en sus últimos años de vida. Su visión y sensibilidad se orientaba al uso de la luz, de insinuar en el personaje la meditación y el sentimiento humano con una iluminación muy personal, que sirve para crear un ambiente de misterio y poesía. Por ello, en su pintura plasma la espiritualidad y las emociones humanas con un grandioso virtuosismo, sobrecargado por minuciosos detalles. Rembrandt realizó una gran cantidad de autorretratos. En ellos se visualiza su gran forma de captar y plasmar la juventud, la vejez, la madures y sus etapas intermedias, además es fascinante la manera en la que captura y plasma su subjetividad, su estados anímicos y los coloca

---

<sup>13</sup> Arte, la guía visual definitiva 1600-1700. Editorial Dorling Kindersley. Año 2010. Página 6.



de acuerdo a su contexto y momento específico. En relación con la pintura religiosa, Rembrandt asume temas del Antiguo Testamento acorde con sus sentimientos y creencias sobre lo que era la divinidad, y las implicaciones que esta tenía en la vida íntima (el silencio). Sobre la religiosidad protestante plasma una de sus principales características, el recogimiento. Trabajó magistralmente temas como el paisaje, donde plasma la naturaleza. Sobre otros de sus temas se ha dicho que fue un adelantado de su época al realizar su obra “*El buey desollado*” (1655).

Finalmente, es Johannes Vermeer, quien se especializó en cuadros de pequeño formato y el eje central de su preocupación pictórica giró en captar escenas de la vida cotidiana, en retratos individuales o grupales, en cuadros religiosos, así también en el paisaje. Encontramos a Vermeer como un exponente sólido del realismo. Entre sus cuadros existe uno que es el preferido por los críticos, titulado “*Vista de Delft*” (1660 - 1661). Se destaca por la minuciosa ejecución y un manejo extraordinario de la luz, con lo que obtuvo conceptos muy delimitados del espacio, la distancia y la atmósfera.

En la pintura de Vermeer se utiliza el interior de la habitación como marco para los temas, característica utilizada para participar de la intimidad de las personas, de su forma de vivir, de sus costumbres y de las cosas que realizan en su cotidianidad. En los Países Bajos se acostumbra a no utilizar cortinas en las ventanas que dan a la calle, por lo que las personas que pasan junto a ella tienen la posibilidad de mirar lo que ocurre dentro de la casa. La pintura flamenca va más allá del mirar por fuera de la ventana, se introduce en la habitación. En esta intromisión se puede observar la vida privada de una persona, su intimidad, su papel dentro de las actividades del hogar, las relaciones en su familia, de sus actividades, sus pasatiempos, su trabajo, la preparación de alimentos y en este contexto ver los momentos felices y tristes del individuo y de las personas que viven con ella. La fórmula filosófica del cine es construir un cuerpo cotidiano que no constituya un obstáculo para el pensamiento, sino más bien como el instrumento que ayuda a pensar, es decir, los comportamientos, las experiencias anteriores, el entrenamiento, y la capacidad que posee de antemano son los que facilitan el desarrollo del pensamiento.

La quietud y el misterio del paisaje, Vermeer las aplicará a los motivos de interiores, en cuyo proceso expresa el dominio técnico de su madurez al momento de plasmar su técnica pointillé, por ejemplo en el pan, en las telas, en sus cuadros de jóvenes leyendo o escribiendo cartas, al vaciar el líquido de una jarra. La sensación de quietud se evidencia particularmente en mujeres realizando sus labores cotidianas como el colocarse sus joyas, escribir una carta, tocar un instrumento musical, entre otras. Vermeer plasma contrastes de luz y tonalidades de colores. Para él la luz lo envuelve todo y hace poesía de los pequeños actos de la vida cotidiana. En sus cuadros se encuentran los

óleos que poseía su paleta y sus colores preferidos eran el azul pastel, el verde botella, el amarillo limón y el blanco.

Para que nuestro sentido de la vista perciba los objetos, las imágenes, la sensación de tonalidades de colores y sepa distinguir la iluminación que recae sobre estos, nos valemos de la percepción visual, de la emoción interior, la luz que recae en ellas y el juego con sus sombras y buscando transmitir la belleza estética y emocionar a las personas que miran su obra. Dicho de otro modo, la percepción visual es la justificación emocional de la luz para que el pintor pueda comprenderla y plasmarla. De esto se trata el uso de la luz y las sombras. En lo referente a las tonalidades podemos decir que estas siguen la ley del contraste, según la cual se puede obtener una gran diversidad de “gradaciones tonales” de un mismo color, los tonos se aclaran o se oscurecen dependiendo de la yuxtaposición a uno o más de estos.

La pasión que se siente gracias a al aporte de la iluminación barroca es porque revela en el arte efectos luminosos que antes se ignoraban. Efectos de contrastes de luz y sombra para determinar la distancia, el tamaño y la forma de los objetos; sentir el efecto de profundidad dentro de la composición; darle a un objeto o una persona una ubicación espacial, y es importante como apoyo para las figuras y la sensación que estas tienen de movimiento. La iluminación nos muestra que los colores no son únicamente puros sino que tienen una amplia gama de tonalidades. Estos tienen tonos con los cuales contrastan. Las tonalidades del blanco, el negro y los diversos colores nos ayudan a determinar cuáles son los lugares iluminados y cuales son aquellos que se encuentran en la penumbra. Se estudió la perspectiva matemática, que en el arte fue estudiada a partir del Renacimiento, además del estudio de la influencia de la distancia respecto al ojo. Un aporte muy importante fue la investigación de los flamencos Van Eyck sobre la perspectiva lineal y aérea. En lo referente al uso de la pintura al óleo los hermanos Van Eyck alcanzan un elevado grado técnico.

La concepción artística de la luz en el Arte Barroco tiene connotaciones emotivas ya que con los recursos pictóricos, y con el aporte de la técnica de la pintura al óleo, se crean efectos irreales de luz y espacio. Al momento de iluminar un objeto o a una persona, se distingue un juego de luz y sombra, que en el arte barroco tiene como objetivo impactar las emociones del espectador. El pintor que descubrió la importante relación entre la luz y la sombra fue Caravaggio quien dio lugar al tenebrismo que es el contraste extremo entre luz y sombra. Rudolf Arnheim afirma que Caravaggio “descubre que la expresividad del tono de la sombra pura sirve para dar realce a la luz, volviéndola poderosa y sobre natural” (Arnheim. Página 265).

Los principales efectos pictóricos que son producidos por el claroscuro son, entre otros, que el color oscuro prevalece en el fondo como base, resaltando al personaje retratado y a los elementos que lo componen. El claroscuro contribuye en el modelado de los objetos para poder ubicarlos dentro del espacio de la pintura. También las sombras son utilizadas con el fin de proporcionar volumen y moldear a los objetos. Son aquellas que, no siendo objetos, sirven de apoyo en el ambiente que los rodea, ya que al momento que la luz llega a un objeto lo ilumina y este objeto o persona no permite que esta siga su recorrido, sino que la interrumpe y forma así las sombras. En lo que refiere a la construcción compositiva con el uso de luz y sombras, la finalidad del pintor es determinar un lugar, cosa, símbolo, señal, personajes..., para dirigir la mirada del espectador hacia un lugar de mayor interés. Es así que se forman íntimas conexiones entre la luz y las sombras.

Hay diversas formas en que la luz es captada dentro del cuadro, a saber: “Unidad a la definición y modelado de la forma; unidad al color como “valor” o grado en la escala luminosa; unida al objeto según su capacidad de absorción y reflexión; unida a la creación o definición del espacio y como fuente de luz”<sup>14</sup>. En la iluminación es importante saber dónde está la fuente de luz, su recorrido, el estudio de los objetos para saber si estos la absorben o reflejan, el brillo de los objetos, y el estudio de las gradaciones de las diferentes tonalidades que adquiere el color al ser influido por la luz.

En la imagen del gráfico número uno sobre Van Ruijven, vemos que siguiendo los lineamientos de la composición de Vermeer, el director Peter Webber y el director de fotografía Eduardo Serra, colocan las columnas del fondo de manera paralela a las paredes y al encuadre. Otra línea corta la imagen en el horizonte, esta se encuentra formada por la línea superior de la mesa y la parte del bastidor donde se asienta la pintura de “*La joven de la perla*”.

Vermeer, al pintar a sus personajes dentro de una habitación, utiliza como recurso de iluminación el ingreso de luz por una ventana ubicada al lado izquierdo de la composición, al igual que Jan Van Eyck en su obra titulada “*El matrimonio Arnolfini*” realizada (1434), recurso utilizado también por Diego Velázquez en sus pinturas. Vermeer conduce la mirada del espectador al interior de la obra a través de la utilización de líneas. En el caso de que en la composición se encuentre pintado un piso, este tiene forma de un tablero de ajedrez realizado diagonalmente. Este

---

<sup>14</sup> Luz y sombra en la pintura barroca capítulo IV. [en línea]. [citado 18 noviembre 2014]. Págs. 15, 17. Disponible en: 132.248.9.195/ptd2010/febrero/0654327/0654327\_A7.pdf

recurso fue utilizado también por Van Eyck pero con las líneas paralelas a la pared de la composición.

La imagen del gráfico número uno sobre Van Ruijven sentado en una silla en posición de contemplación frente al cuadro de Vermeer, nos muestra como Vermeer compone sus obras, la colocación de personajes dentro de una habitación, elementos que los simbolizan y nos ayudan a comprender la obra. También el recurso de una mesa cubierta por un tapiz, y ejemplifica como sería la casa de un amante de la pintura, llena de cuadros. De la misma manera, la iluminación utilizada ingresa por la ventana que se encuentra ubicada al lado izquierdo. Aunque esta no se ve, se deduce que se encuentra ahí porque la iluminación más clara se observa al lado izquierdo, mientras que los elementos ubicados al lado derecho se encuentran poco iluminados, además, las sombras nos ayudan también, puesto que estas nos muestran la procedencia de la luz.



**Gráfico N° 1: Van Ruijven**

Dentro del estudio de la iluminación observamos también que los objetos actúan de diferente manera al ser iluminados dependiendo de sus características propias de absorción y reflexión de la luz. La luz no actúa de la misma manera sobre una tela negra que en un vaso de vidrio. Por lo tanto, el grado de claridad u oscuridad de un objeto junto a otros se encuentra subordinado a la cantidad de luz que actúa sobre ellos en un determinado momento y esto se ve reflejado en la escala de valores tonales de claridad u oscuridad que tome el objeto y su entorno. “Históricamente, el objeto ya no dicta individualmente el sombreado, como ocurre en la realidad y en la fotografía, sino que se somete a la idea global concebida por el artista, así la luz puede presentar una distribución imposible o “incorrecta” según las leyes de la física, volviéndole espectacular” (Maravall. Página 342).

El claroscuro consiste en el arte de distribuir convenientemente las luces, las sombras y todos los elementos de la composición del cuadro. En el proceso es importante conocer la ley de contrastes, juegos de luces y sombras, además de planos que hay que destacar y partes que se busca disimular en la oscuridad. La importancia de lo dicho, permite comprender como se expresa la pintura barroca, más allá de diseñar el proceso de manipulación de la luz para modular la forma, el uso del sombreado que es posible observar cuando un objeto se interpone entre el paso de la luz y genera sombras, mientras que otras superficies, además de sombras reflejan luz, es decir, producidas por su propia forma y orientación espacial respecto a la fuente luminosa, tal como lo planteaba Da Vinci, maestro en modular a partir del claroscuro la tridimensionalidad.

La afirmación de que la luz y la sombra generan espacio tiene sentido en el discurso coherente de las formas, gracias al diseño de la iluminación, donde el sombreado depende de la fuente luminosa y no de la forma del objeto, solo ahí se libera la luz de la forma, porque la claridad es la necesaria cercanía de la fuente de luz que se establece por medio de claves de distancia espaciales y puede apreciar grados de claridad hacia arriba, abajo y hacia los costados, dependiendo de la atmósfera luminosa.



**Gráfico N° 2: Griet en el patio**

Así por ejemplo, en el plano del gráfico número dos, se produce un efecto especial similar a la pintura de Vermeer al oscurecer los primeros planos y se ve un aumento estatificado de la luz hasta el fondo, donde se encuentra la mayor luminosidad en el personaje de Griet, que está sentada en una silla, al parecer, en labores de costura. Como se observa, las partes más cercanas, es decir las paredes que se encuentran alrededor están oscurecidas, mientras que la iluminación más intensa recae en Griet, que se encuentra al fondo. Esto se realiza para llevar la vista del espectador al fondo. Aquí se puede apreciar grados de claridad, pues la luz, al entrar por la puerta y la ventana,

ilumina el lado izquierdo de la imagen donde se observa colgado un vestido, mientras que el lado contrario no resalta, por poseer poca luz.

En el caso del Arte Barroco se realizan trucos visuales de iluminación. Para dar mayor dramatismo se coloca la imagen sobre un fondo oscuro lo que produce una dimensión de profundidad ilimitada. El tenebrismo se expresa en figuras fuertemente iluminadas con un fondo en penumbra y dando la sensación de espacio ilimitado. Así se sugiere un espacio que oculta dimensiones y se producen sensaciones de misterio. Por ejemplo, Caravaggio realiza canales de luz entre el plano frontal y el plano de fondo, que caracterizan y forman los personajes. Un enérgico claroscuro marca distancias espaciales, creando ambiente entre ellos, usa la luz intensa lateral para simplificar y coordinar la inserción espacial del cuadro.

Se crean varios puntos de fuga por múltiples focos de iluminación que sugieren espacios irreales. El cine aprovecha la luz con ventaja, cuando ingresa la luz por una ventana, observamos gradaciones del haz luminoso, formas y sombras sobre el piso, paredes, objetos y personajes, generando espacios de cercanía o de lejanía gracias a la luz. En la utilización de la retórica luminosa, la figura más utilizada es la de la hipérbole (exagerar) para crear un ambiente mágico, por la distribución de la luz por su función selectiva y enfática, gracias al trucaje óptico que permite generar dramatismo y enganchar al espectador en la historia que se pone en escena.

La luz atraviesa toda la naturaleza. Al atravesar por las nubes nos presenta hermosos juegos luminosos sobre las montañas, presentándonos grandiosos paisajes de diferentes tonalidades dependiendo de la hora del día. Esta puede ser también artificial al atravesar ventanas, filtros que la dispersan o le dan otras tonalidades, incluso pueden provenir de velas, candelabros, fogones. Y cabe recalcar que es el pintor o el cineasta quien decide la ubicación de estas para que cumplan con sus requerimientos de iluminación, de claros y oscuros, de luces y sombras. Todo aquello que tiene importancia es resaltado por motivos compositivos y simbólicos, con la sensibilidad para disponer pictórica o cinematográficamente la relación de luces y sombras.

Por otra parte, la distribución adecuada de la luz supone la composición de la totalidad como un solo objeto. Es la agrupación de varios haces de luz lo que implica la existencia de tonos de sombras. Aunque lo señalado aparece como reiterativo, podemos poner en evidencia que es necesario para el conocimiento y uso de los planos tanto pictóricos como cinematográficos. Los efectos de la luz sobre los objetos y su atmósfera es el permanente juego del énfasis visual de lo que se alumbra y se camufla en el claroscuro.

La composición y distribución de luces y sombras es lo que se denomina iluminación. Este juego maravilloso, armónico que se consigue por la relación de puntos de luz, sombras, reflejos y tonalidades, todas en equilibrio compositivo, no es otra cosa que la organización de áreas de luz y sombra. Podemos valorar la jerarquía de aquello que es principal y secundario, así como las articulaciones de apoyo como son la intensidad de luces y sombras de acuerdo con la superficies en la que se distribuyen, así tenemos según Medina de Vargas una distribución de la luz en Homogénea, Dual, Insertar y Atomización.

La luz Homogénea se caracteriza por luminosidad e intensidad uniforme, (no se distinguen contrastes, tiene tonos pastel, luz de día nublado, luz difusa disuelta en el espacio, con sombras atenuadas), se usó principalmente en la pintura gótica y renacentista. En la luz Dual hay una división de zonas contrapuestas, con una división neta que las separa: la zona luminosa y la zona de oscuridad, hay un fuerte efecto de contraste que dramatiza la escena, la luz puede o no coincidir en las figuras, según el efecto que se desee para enfatizar algún detalle de la composición, la luz suele ser concentrada, la intensidad y/o la superficie que ocupan luz y sombra suelen ser equivalentes. Entre los principales representantes están Caravaggio, La Tour, Zurbarán. La luz de Insertar es una relación abierta entre zonas de luz y de sombra, no aparecen como campos opuestos, se condicionan recíprocamente, la sombra no es estrictamente oscura ni la luz estrictamente luminosa: la oscuridad es contenedora de luz y la luz es contenedora de oscuridad, se intercalan o se interpolan entre sí, hay un excelente equilibrio entre superficie e intensidad, puede conseguirse en una escena nocturna distribuyendo estratégicamente puntos de luz de una intensidad adecuada o zonas de sombra en cuadro luminoso, como en *“La ronda de noche”* de Rembrandt o en *“El estudio del pintor”* y *“La lección de música”* de Vermeer. En la luz de Atomización: puede que las interpolaciones estén tan amalgamadas a través de una de las zonas de luz y sombra, que ya no se distingue cuál es la zona luminosa o cual la oscura lo que puede verse en muchas obras de Rubens y Velázquez (Medina de Vargas. Página 29).

Las anteriores son una clasificación no necesariamente estática, es decir, se puede tomar algunas características de una y fusionarlas con otra, pero siempre serán parecidas a alguna de estas. Debemos insistir que la composiciones generalmente se basan en relaciones de masas claras y masas oscuras; relaciones de color más movimiento como factor fundamental para producir caminos visuales. Es evidente que el teórico Arnheim contribuye en forma original y clara con su penetración en la problemática de la “percepción visual” cuando nos habla de que “la vista se excita ante el violento contraste entre los rayos deslumbrantes de luz y el baile y el secreto de la negra oscuridad. (...) es como un tónico excitante para los nervios” (Arnheim. Página 265).

Por lo dicho, ratificamos nuestro interés en la obra de Vermeer, ya que en esta, se evidencia el estudio de la estética que luego buscará ser reproducida en el film. En el gráfico número tres, vemos el estudio previo de los primeros estudios realizados de la pintura “*Joven con collar de perlas*” y la aplicación de la luz. En la imagen, la joven sostiene en sus manos un collar de perlas para abrocharlo, mientras se observa en el espejo colgado en la pared frente a ella. El estudio de las sombras se evidencia en la figura de primer plano de un jarrón junto a una tela, ambos se encuentran en tonalidades grises. En los lugares donde se encuentran los pliegues de la tela, se observa degradaciones del gris hasta llegar al negro y en el jarrón, que posiblemente es de cerámica, se tiene dos puntos de luz uno en la parte más ancha y el otro en la tapa, ambos en color blanco. Lo que observamos es un registro de los efectos logrados por el pintor con la luz sobre el metal, la tela, el vidrio, la porcelana, entre otras, para parecer más natural al momento de que el objeto puede absorber, reflejar, filtrar y reflejar la luz que su estructura expresa. Vermeer descubre la potencia expresiva de la sombra pura, de la penumbra, el contraste extremo con la luz concentrada, los reflejos de luz plasmada en su técnica de pointillé sobre diversas superficies, con la finalidad de buscar una concreción plástica expresiva. Por ejemplo, el artista Rembrandt trabaja con la claridad, con las texturas de las superficies de los objetos y el subsistema de percepción al que yuxtapone tonos generalmente bajos en contraste al alto contraste de luz que es utilizada por Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio, con su naturalismo tenebrista, aprovecha los estilos de Gian Lorenzo Bernini y Pietro da Cortona. El clasicismo de Nicolás Poussin y Charles Le Brun, así como Francisco Zurbarán y Diego Velázquez, que son expertos en plasmar en sus obras las texturas de telas, vasos de vidrio, cerámicas, metal..., y modelos pictóricamente inmersos en el claroscuro y dándoles la sensación de encontrarse en movimiento.



**Gráfico N° 3: Boceto de Joven con collar**



## CAPÍTULO II

### LA PINTURA COMO FUENTE PARA LA VEROSIMILITUD HISTÓRICA

#### 2.1 El uso de la imagen como documento histórico

Siguiendo la perspectiva de Baxandall sobre la importancia de la historia social del arte, Peter Burke expresa su preocupación por la historia y considera de mucha importancia el estudio de la imagen, particularmente de la pintura y la fotografía tal como usan los periódicos para dar más autenticidad y realismo a la información o a contenidos relevantes que tienen relación con los diversos contextos de la sociedad. Así por ejemplo Roland Barthes (1915-1980) denominaba “efecto de realidad” cuando se refería a documentales televisivos o películas documentales. También son importantes las contribuciones de Jacob Riis (1849-1914); Dorotea Lange (1895-1965) o Lewis Hine (1874-1940) que en general, a este quehacer denominaban como “fotografía social”<sup>15</sup>.

Más allá de la tecnología, es pertinente reconocer los sesgos ideológicos y los horizontes teóricos desde donde producen su obra, ya sea para resaltar la vida ostentosa de una burguesía en ascenso o para graficar la vida cotidiana. Dicho de otra manera, tanto el productor como el lector o perceptor leen ideológicamente lo que desean leer. Es evidente que los retratos constituyen formas simbólicas, de tal modo que los historiadores se equivocarían si toman las pinturas y las fotografías como expresiones objetivas de la realidad si no se examina el contexto económico, social, político e ideológico de la época. El autor no deja de señalar que frente al argumento de la objetividad también es necesario considerar la heterogeneidad y diversidad de contextos del arte para saber usar colores, tamaños y espacios de cada una de las épocas que se grafican por parte de los pintores y cineastas. Por otra parte es interesante observar el aporte de Freud con su psicopatología de la vida cotidiana o la atención de Michel Foucault sobre la microfísica del poder, por el valor que se da a los detalles.

---

<sup>15</sup> Burke, Peter. Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico. Crítica. Barcelona. 2001. Página 26.

Cuando nos referimos a la historia es importante pensar en la materialidad de la misma que, de hecho, se recoge en los diversos procesos de la producción, distribución y consumo de las industrias, por ejemplo la textil, la imprenta, la guerra, la minería, las armas..., que dejan una impronta para señalar y reconocer los espacios físicos y temporales del desarrollo de la historia. En Inglaterra, en 1897 se fundó la National Photographic Record Association, destinada a hacer fotografía y guardar en el museo. Son los inventarios de la cultura material como edificios, calles, ciudades, de ahí la preocupación de los arquitectos por la fotografía, ya que esta les permitía reconstruir la historia y volverla objetiva.

En las imágenes de interiores, el “efecto realidad” es incluso mayor que en las vistas de ciudades, por los detalles. Vale comentar sobre la riqueza que supone el álbum de fotos de la familia como recurso para hacer juicios de valor pro o contra qué se expresa, de acuerdo con los intereses específicos de la sociedad. Si bien la fotografía y la pintura en esta dinámica han cambiado la perspectiva de los artistas, el asunto económico se impuso gracias a la propuesta publicitaria desde el siglo XVIII hasta hoy, pasando por los carteles publicitarios, litografías de todo color que se pegaban en las paredes de las calles, a lo que habría que agregar la presencia de la mujer en este espacio publicitario. Pero es el siglo XX el que aprovecha la teoría Freudiana para utilizar técnicas subliminales de persuasión, que consiste en un proceso de manipulación consiente que luego pasa al inconsciente.

Los motivos religiosos se reproducían en cuadros de interiores de iglesias, pintados por artistas holandeses del Siglo XVII. De hecho había distorsión por parte de algunos artistas que no reproducían las características del culto calvinista, sino que las adecuaban a otros tiempos con motivos eminentemente religiosos. Tal es la propuesta de Pieter Saenredam (1597-1665). En otros casos se exageraba el desorden y la miseria de las habitaciones, como hacía Jansteen para expresar algún principio retórico o moral. También se observa como dibujos realizados por ojos de clase media, a veces extranjeros o que no conocían, en el caso particular de Irlanda y Suecia, se hacía notar la falta de privacidad de los campesinos que tenían cubículos excavados en las paredes en vez de alcobas. Si bien los testimonios de las imágenes del pasado a veces se han conservado y sirven de fuente real para la historia, revelan la utilización de los objetos como el caso de las lanzas de tapiz de Bayeux.

Cuando orientamos nuestra mirada sobre la historia del uso de las imágenes que por asociación sirven como testimonio de la utilización de otros objetos, tomamos como referente la historia del libro o lo que podríamos decir la historia de la lectura, así en Roma (leer en alta voz), como en Francia (hombres o mujeres reunidos) con los grabados o las imágenes del siglo XVIII y XIX

prefieren mostrar las lecturas en el círculo familiar haciendo la lectura un acto social. En Alemania y en Estados Unidos en los años treinta del siglo veinte se dio mucha importancia a las fotografías documentales, el evocar las imágenes gráficas, que la fotografía permitía tener una visión más específica de la vida cotidiana, como ha sido calificado de historiador de la sociedad de su tiempo a George Caleb Bingham, pintor americano del siglo XIX.

Los historiadores de la danza, del deporte, del teatro han estudiado la importancia de estos testimonios con mucho cuidado y detalle. Se dice que “los artistas holandeses del siglo XVII fueron unos maestros en este género”, por eso los fotógrafos del XIX toman como referencia esta época y este país, cuyo objeto de representación son objetos de la vida cotidiana y familiar. En el caso de Alemania, August Sander tenía sus teorías sobre la sociedad alemana y se ha hecho que su colección de fotografías, no solo sea un archivo sino una resolución en imágenes de la crisis social de la clase media de su tiempo. En realidad existen muchas críticas en relación con la autenticidad del empleo de las imágenes como testimonios. Durante el Renacimiento “por otro lado se produjo una ampliación general de lo que se consideraba digno de ser pintado entre otras cosas los niños” (Burke. 2001. Páginas 130, 134).

Las imágenes, como ya habíamos señalado anteriormente, constituyen un testimonio valioso del rol de las mujeres en los procesos de producción, distribución, circulación y consumo de telas, alimentos, fiestas, ventas, trabajando, portando cosas, en escenas cotidianas. “La pintura holandesa del siglo XVII tiene mucho que decirnos del aspecto de la vida cotidiana”, esta experiencia ha sido desarrollada posteriormente por otros países europeos, de ahí que “el incremento de la popularidad de este género indica que ciertos aspectos de la vida de la clase trabajadora empezaban a ser considerados pintorescos por la clase media” (Burke. 2001. Página 140).

Entre las críticas que se le ha realizado al autor Aries, el historiador social no puede ignorar las convenciones de los géneros plásticos como tampoco los literarios, más aún cuando se trata de las llamadas escenas de género. Al respecto, el autor señala que “la pintura de género surgió como tipo independiente de imagen en la Holanda del siglo XVII”. Existen imágenes que el historiador social no puede olvidar, particularmente cuando expresan asuntos relacionados con la educación de la mujer y las diversas formas de exclusión de la misma (Burke. 2001. Página 143).

Las diversas lecturas no deben dejar de ser contextualizadas, para exigir la autenticidad. En Francia se consideraba que el grabado es una crítica social y moral. En estos procesos se observa, como muy normal, la interpretación moralista, tal es la importancia que tenía la dote para clasificar el status social. Por ello los especialistas en historia social deben tener conciencia del tono satírico

de ciertas imágenes, tal es la connotación de la pintura francesa en relación con la dignidad de la vejez y no lo grotesco de su significado. Aunque el autor es reiterativo en aquello de situar la obra dentro de un contexto, es pertinente debido a que los creadores de las obras pictóricas deben conocer e interiorizar las características de la vida de los pueblos. Aquí el problema radica en descubrir qué clase de imagen pretendían representar. Los motivos son diversos, pueden ser expresiones plásticas de ciertas ideas religiosas o también las formas diversas de llevar la vida cotidiana en las diferentes épocas.

Cuando los pintores reproducen la vida social, al igual que los novelistas escogen pequeños grupos humanos o individuos que consideran representativos o típicos, lo que vemos es una opinión pintada, una lectura de la sociedad de carácter visual e ideológico. Por su parte el pintor americano John Trumbull, sugerido por Thomas Jefferson, trabajó sobre la representación de los principales eventos y acontecimientos de la lucha por la independencia. Es decir, el pintor utilizó la información que le proporcionó el propio Jefferson como uno de los protagonistas del hecho y por ser esta una visión sesgada ideológicamente, omitía todos los acontecimientos que podían restar dignidad a la representación de una batalla. Relacionado con lo que hemos dicho, se vuelve más dinámica la pintura de carácter narrativo, en cuyo proceso los autores suelen utilizar como recurso la metáfora, en relación al uso del tiempo y el espacio “el problema consiste en representar un proceso y al mismo tiempo evitar la impresión de simultaneidad” (Burke. 2001. Página 181).

Es necesario anotar que en las narrativas existen elementos estereotipados, con modelos establecidos, fórmulas y temas. Por ejemplo “a menudo las películas de Hollywood han sido criticadas y tachadas de formularias, calificativo que a veces se ha explicado en el sentido de película de masas”. En cambio, la fórmula es una composición generalmente de pequeñas condiciones, por ejemplo una figura de repertorio (Burke. 2001. Página 182).

Existe una preocupación académica muy importante y que sigue en el debate sobre el papel de las imágenes, particularmente en las revoluciones sociales; de lo que hemos podido constatar se conoce que generalmente se tiene imágenes de las revoluciones que triunfaron, no de su desarrollo específico. Así ocurrió en 1688, 1776, 1789, 1830, 1848, entre otras. Un famoso ejemplo de imagen en acción es la Toma de la Bastilla, que fue representada casi inmediatamente después de los hechos en estampas que alcanzaron gran popularidad. Estas tenían un refuerzo textual de tal modo que con literatura e imagen crearon “el mito de la Toma de la Bastilla” y que a la posteridad se nos ha dejado como símbolo de represión del antiguo régimen. Existen muchos ejemplos de batallas famosas. Entre la más antigua tenemos la de Til-Tuba, representada por un relieve asirio del siglo XVII antes de Cristo. El autor expresa “las batallas dispersan, el arte condensa”. Lo más relevante

del interés de los pintores, poetas e historiadores de la época era representar las luchas lo más dramático posible y no buscar los rasgos específicos de cada batalla en particular (Burke. 2001. Página 186).

De hecho, todas estas imágenes tenían un objetivo propagandístico, donde los retratos de los protagonistas eran de carácter heroico, por ejemplo Napoleón en la Batalla de Eylau de Antoine Jean Gros, donde Napoleón contempla el campo de batalla después de la victoria. De esta manera, el relato ha sido sustituido por el retrato de hombres poderosos que siempre están mirando al fondo el panorama bélico. Por otra parte, algunos artistas eran invitados por los reyes y autoridades para que fotógrafos y dibujantes se transformen en una verdadera institución. Por ejemplo, Adam Van Der Meulen, acompañó a Luis XIV. En este proceso se observan transiciones interesantes como el paso de lo singular a lo colectivo, de lo heroico a lo factual. De tal modo que lo colectivo expresado por escenas homogéneas, hacía perder de vista lo específico. En cambio, la singularidad perdía de vista los procesos.

Donde podemos encontrar un relato más fluido es justamente en el cine, que tiene un efecto de realidad o ilusión de realidad, como por ejemplo las películas de la Primera Guerra Mundial. Particularmente Huisinga sostenía que el cine no sirve como archivo de documentos y les daba poca importancia. En oposición a Huisinga, un archivero del Museo Imperial de la guerra, comentaba a propósito de una película sobre la sublevación de pascua de Dublin en abril de 1916, donde se puede observar diversas manifestaciones sobre el comportamiento de las tropas, el armamento, y otras expresiones que incluyen hasta la alegría del pueblo de Dublin, lo cual demuestra un afán de popularización. Robert Gardner afirmaba “que el cine ofrece un testimonio directo y libre de ambigüedades porque capta la realidad en forma instantánea”, aquí lo que se discute es cómo los historiadores deben ser auténticos, a pesar de que muchos especialistas trabajan por encargo, como el caso de Franz Boas, que se vio obligado a filmar las danzas nocturnas Kwakivtl de día (Burke. 2001. Página 196).

En relación con el cine, al cual nos hemos referido en varias oportunidades, el autor que estamos comentando, sostiene que el director manipula la experiencia siendo invisible y lo importante para este es hacer atractiva la película para que el público más amplio pueda comentar y apreciar la importancia de los eventos históricos. Por ejemplo, Lo que el viento se llevó, la gloriosa imagen de la Revolución Francesa dirigida por Robert Enrico y Richard Heffron.

De hecho, más allá de los estudios sobre iconografía, existe controversia en relación con la validez del enfoque freudiano. Es evidente que la interpretación diversa y heterogénea ya forma

parte de una estructura mental, pensada desde el yo, el ello o el súper yo. La inquietud se plantea por el carácter personal y singular de la psicología, pero no olvidemos que Freud ya habló sobre la cultura de masas y de hecho no necesita tumbar a sujetos colectivos a ningún diván. Es necesario distinguir el psicoanálisis clínico con la hermenéutica cultural que Freud desarrolla para explicar el valor de la irracionalidad y comprender el inconsciente colectivo. Este debate le permite pensar una aproximación en el sentido de que el psicoanálisis es importante por una parte e imposible a la vez; necesario porque las personas proyectan sus fantasías inconscientes y es imposible porque es difícil comprobar el pasado si los testimonios fundamentales han desaparecido. Por lo tanto, este campo sigue siendo evidentemente especulativo.

Desde la perspectiva estructuralista o también llamada semiótica, desarrollada por Lévi-Strauss y el crítico Roland Barthes, trabajan con imágenes. El primero profundiza en la antropología, a quien se debe el acierto de decirnos que no existen culturas superiores o inferiores sino diferentes. La mirada estructuralista tiene como fundamento el vaciamiento del yo inflado para poner en cuestionamiento a la visión lineal del humanismo historicista, sin embargo evapora al sujeto y al objeto y en cambio son determinantes la red de relaciones. Esto es un sistema de signos. Lo importante en el estructuralismo es su lectura de opuestos que se revierten permanentemente gracias a la yuxtaposición de elementos que crean valor, como es la oposición del sintagma con el paradigma o por procesos de asociación, por ejemplo, el de un perfume con una mujer, el de un reloj Rolex y un hombre.

El aporte del marxismo desde la mirada de Frederick Antal y Arnold Hauser atraviesa los grandes ejes de la economía, la política y la ideología, y explica la producción, distribución y consumo del arte. Nos invitan a no perder de vista el significado de las imágenes de acuerdo con el contexto social. Esto permite comprender la materialidad de la historia y en consecuencia una mirada crítica de la historia social o cultural; sobre el asunto el autor expresa “la expresión historia social del arte es en realidad una especie de paraguas bajo el que se guardan varios métodos contrapuestos o complementarios” (Burke. 2001. Página 227).

También contribuye en este análisis el método feminista, la visión de sexo o género, tanto de los protagonistas, de los personajes representados, de las peripecias y características específicas de los públicos. Son miradas en detalle, no están interesadas en una lectura desde el concepto de clase social. Sobre esta tendencia vale reconocer a Linda Nochlin y Griselda Pollock, quienes hacen un cuestionamiento a la sociedad machista, patriarcal de la cultura falocéntrica. Lo anotado anteriormente no excluye la visión de clase. La modalidad de historia basada en las respuestas a la

pregunta, la imaginería de quién, la fantasía de quién, nos invita a no perder de vista todas las manifestaciones que implícita o explícitamente se dan desde una visión machista.

El autor considera importante el estudio sobre la recepción de las obras de arte que supone volver al legado intelectual de Roland Barthes con su “teoría de la imagen”, del “lector implícito”, situando al espectador como testigo ocular del hecho representado. Otros tratadistas como Freedberg, se han dedicado al estudio de textos de diarios de viajeros, brevariarios, caricaturas políticas y también espectadores de películas, es decir, se trata de la historia cultural de las imágenes o si se quiere más profundamente, una lectura antropológica de imágenes, como lo denomina el crítico británico Michael Baxandall “el ojo de la época”.

Son importantes también las imágenes sugeridas, tal es el caso de una obra de Velázquez denominada “*El príncipe Baltazar Carlos en el picadero*”. A lo dicho, se une la iconoclasia para constituir un buen argumento como testimonio histórico. Lo más importante de este proceso es que este mundo cambiante y versátil ha generado un proceso de obsolescencia extremadamente dinámico, por ello resulta muy difícil determinar, como plantea el autor a sus recomendaciones, un método o métodos alternativos y lo ratifica diciendo “pero yo diría que no porque siempre se puede hacer una síntesis de algunos elementos del método iconográfico y de otros de los enfoques alternativos” (Burke. 2001. Página 234).

En síntesis, existe un permanente conflicto entre positivistas y estructuralistas. Para los primeros las imágenes son fiables, para los segundos el escepticismo y relativismo enriquecen el ámbito de la subjetividad y están más interesados en una organización interna de las relaciones de sus partes. Finalmente, el autor invita a una tercera vía que consiste en superar el reduccionismo o simplismo de blanco o negro. Prefiere el gris que se opone a la mirada de un realismo ingenuo o al excesivo subjetivismo disfrazado de criticidad. Tal sugerencia se parece a lo que muchos autores denominan teoría de la complejidad. También existe otro vínculo, una relación de cine – cuerpo – pensamiento. El mundo de la cámara y su relación con el cuerpo adquiere diversos sentidos, inclusive se trata de rituales o ceremonias que se pueden reproducir en la práctica cotidiana.

## 2.2 Relación cine y pintura

Bamz afirma que los principios fundamentales de la didáctica moderna son “enseñar a ver, pensar y sentir, al mismo tiempo que se educa a la habilidad ejecutiva”<sup>16</sup>. Con esto se busca desarrollar e impulsar la creatividad, la expresividad y la imaginación, a favor de nuevas tendencias artísticas y visuales, en un esfuerzo concentrado en la mente. En este contexto, es urgente el conocimiento y manejo de la tecnología para que el pensamiento visual y el pensamiento abstracto trabajen simultáneamente. El artista visual debe ser capaz de, a partir de los conocimientos adquiridos de los grandes pintores y sus obras, dejar volar su imaginación, sentimientos y emociones en sus propias creaciones. Este es el caso de la película de *La joven de la perla*, donde podemos observar que el director Peter Webber y de fotografía Eduardo Serra, toman como referencia de composición los elementos de las pinturas de Vermeer para la realización de la iluminación, la composición de los planos, la vestimenta, la historia de un pintor. Ponen en evidencia la obra de Vermeer en la película. Por lo tanto, “la composición artística o pictórica es el medio por el cual se vale el artista para dar forma a sus sensaciones” (Bamz. 1970. Página 7).

Los estudios en los campos teórico y práctico permiten conocer y potenciar la creatividad a nivel consciente acerca del ritmo, la forma, los colores, la organización espacial y la impresión emotiva que impulsa los sentidos. Para valorar lo dicho, nos interesa ubicar con precisión “el ritmo y el movimiento, las dos potencias animadoras de la obra de arte”, aún más si tomamos en cuenta que el efecto de estos en los seres humanos es fundamentalmente emotivo (Bamz. 1970. Página 8).

A través de las sensaciones auditivas sentimos el ritmo de la armónica sucesión de notas, mientras que con la vista percibimos el ritmo mediante el orden y encadenamiento de las líneas, de las curvas, de las masas, de los valores y colores, según la definición más clara y básica. La formación rítmica se basa principalmente en el desarrollo de la línea en recta y curva. Estas se encuentran en forma concreta en la naturaleza y en formas artificiales en otros ámbitos y para abstraerlas se debe utilizar la geometría del ritmo y según esta se aplica de manera “angular, curva u ondulada; triangular, cuadrada, rectangular, poligonal, esférica u ovoide, o participando de unas y otras de estas formas básicas” (Bamz. 1970. Página 9).

---

<sup>16</sup> Bamz J. La sensación dinámica y emotiva en la obra de arte “Movimiento y ritmo en pintura”. Ediciones del arte. Cuarta edición L.E.D.A. Barcelona. 1970. Página 7.



Al utilizar el movimiento de la línea en una variedad ordenada de estas y en el movimiento usado en la composición de una figura, se va estableciendo el ritmo en el momento que estas se enlazan determinando ritmos según su progreso y composición en continuos o diferentes que sirven para delimitar los contornos de las imágenes, figuras y de los diversos elementos y sombras situados en la composición del plano. “En pintura el ritmo es un movimiento relacionado a una energía activa e impresionante y es, fundamentalmente un cambio fácil y conectado que la vista recorre al ser llevada por una sucesión ordenada de líneas y formas o factores de color” (Bamz. 1970. Página 12).

Los tipos de ritmos son ritmo recto angular (movimientos lineales con dirección distinta), ritmos recto curvados (unión arco del círculo con una línea recta) y ritmo curvo (dos arcos de círculo). Las “asociaciones de ritmos lineales” tienen una gran variedad que depende de la combinación de los movimientos de líneas y curvas, además del predominio del movimiento de una de estas. De la misma manera se da cuando una figura forma un ángulo con la unión de dos líneas sean estas visibles o sugeridas, por ejemplo al instante de dirigir la mirada hacia cierto punto céntrico o en cierta direccionalidad, que es lo que el artista busca.

En un espacio libre de elementos, la vista parece estar en descanso, estática, pero en cuanto se trazan formas sobre este espacio la vista puede iniciar todos los viajes posibles. Todo depende del tipo del ritmo de la línea y el movimiento, dependiendo de la riqueza creativa del artista. En el caso del presente trabajo encontramos la riqueza visual de la pintura de Jan Vermeer y de la riqueza visual de los encuadres realizados en la película por parte de Peter Weber y Eduardo Serra.

El arabesco rítmico se encuentra en La sensación de movimiento y se da cuando hay un todo compuesto de líneas reales o sugeridas. “Las líneas más esenciales constituyen el arabesco que generalmente están formadas por dos líneas curvas o líneas en diferentes direcciones, más o menos prolongadas la una por la otra y que representan los dos tiempos característicos de un movimiento rítmico; la cualidad de la intensidad y rapidez de estas dos curvas establece diferencias importantes en dos conjuntos lineales análogos” (Bamz. 1970. Página 12).

En el ritmo coexisten dos elementos fundamentales que son opuestos: la unidad, que es la relación de las partes con el todo y la variedad cualidad de alternación, que contribuye a dar animación y libertad a las partes. Aquí funciona la dialéctica de Platón cuando habla de la “unidad en la diversidad y la diversidad en la unidad”. Lo dicho supone movimiento porque lo unitario absoluto no tiene vibración y es pasivo y muerto; tal como pensaba Parménides cuando sostenía que uno es uno y no otro, para hablarnos del principio de identidad. Por ello el autor enfatiza: “la

unidad absoluta debe ser rota por las vibraciones de la variedad; esta en cambio ha de someterse a aquella para evitar la anarquía desordenada”. Es por eso que “Cuando la unidad domina y es complementada armónicamente por la variedad, la obra produce una amplia impresión de conjunto”. No hay que perder de vista que una de las finalidades del arte es la de buscar un equilibrio justo entre estos dos elementos dispares. Por ejemplo, en la figura humana básicamente simétrica, se manifiesta frecuentemente esta oposición de la variedad a cada línea convexa se opone otra línea cóncava o viceversa. (Bamz. 1970. Página 15).

De hecho los seres humanos hacen sus propias lecturas de las líneas. Así la línea como tal tiene una gran potencia de dirección y emotividad. La línea vertical es activa, fuerte, solemne y digna, se asocia con nuestro instinto de gravedad y equilibrio. A la línea horizontal se le vincula con el reposo, con la tranquilidad y la estabilidad, mientras que a la línea curva se la conecta con el movimiento y la gracia.

Para otros el compás significa apertura al conocimiento, la plomada la rectitud de actos. Todo depende del horizonte epistémico. Hogart dice que la línea más bella y perfecta es la curva, pensemos en Botero y su diferencia con el cubismo de Picasso. A lo dicho se le denomina como “cualidades emotivas de las líneas”.

La influencia del marco es decisiva pues cualquier línea que vaya directamente a un ángulo adquiere más potencia y parece estar enlazada con la esquina directamente, por lo tanto con el marco. Así, la forma alta o baja del marco ejerce una gran influencia sobre el efecto compositivo.

La repetición y el ritmo tienen entre sí lo mismo en música que en dibujo, análoga relación. Todas estas expresan ritmo por repetición. Siempre una sutil variación en el espacio produce movimiento, mientras que el exceso de variedad y de repetición resulta aburrido y se vuelven monótonos. En cambio la dosificación de los ritmos se produce a saber: “por repetición de líneas y formas, Progresión de tamaños, líneas continuas o fácilmente conectadas”. (Bamz. Página 17)

Otro tipo de movimiento organizado rítmicamente es el de la radiación que nace de un punto central o este. Así como la progresión regular de tamaños, el movimiento tiene una dirección definida. En la escultura griega y particularmente en los estampados japoneses, se encuentran bellísimos ejemplos del ritmo por la continuación de sus líneas y por las gradaciones tonales de los espacios. Así como también los contrastes intensos de valores crean una sensación muy dinámica.

El punto de partida en una composición artística es el acto de ver, es aquí donde surge la propuesta al acto emotivo. Lo importante de este proceso perceptual es la gestión de reconstitución

de los elementos para re-crearlos, para exteriorizar los sentimientos provocados. En el entorno podemos reconocer la luz, el sonido y el color que son formas energéticas de ritmos diferentes, según el autor “en el acto de ver y el de ejecutar se produce también un fenómeno vibratorio” (Bamz. 1970. Página 19).

De la visión vamos a la exteriorización del sentimiento, la energía, la obsesión hacia una exteriorización, todos los artistas iluminados empezaron a exteriorizar sus vibraciones. De hecho siempre estamos girando a partir de la metafísica y esta comienza en la excitación visual. Al respecto el autor enfatiza “todo sentimiento experimentado anteriormente sirve para crear un movimiento interno que al vibrar da forma a una visión interior”. Dicho de otra manera el secreto del arte radica en ocultar y disimular el artificio estructural de la clave emotiva. En muchas obras es la tendencia de las formas la que sugiere el movimiento interior, estas a manera de vibraciones musicalizadas armonizan todo el conjunto. (Bamz. 1970. Página 20)

De lo expresado “las líneas más esenciales son aquellas que forman el arabesco de una o varias formas o de un conjunto las subsidiarias son las que actúan para destaque y equilibrio de las esenciales”. Un breve análisis de algunas obras nos van a permitir comprender las cualidades de la organización del movimiento y la esencia vital del mundo de la sensibilidad, más allá de: “el arabesco rítmico y variada constitución de símbolos, del reconocimiento del ocho (8), de la ese (S), es decir de la curva serpentina o del zigzag, del bucle, del lazo, de las formaciones concéntricas o en espiral” (Bamz. 1970. Páginas 22, 23).

Así encontramos que la “*Venus del Espejo*” de Diego Velásquez destaca la principalidad e las líneas del contorno, aquí tenemos el mundo arabesco y sus variadas curvas. Aquí existe el maravilloso equilibrio de los valores que ayudan al efecto sensorial. No está demás decir que Velásquez a más de su alto valor psicológico, es fiel a lo real, cada pincelada es una línea de energía con dirección precisa. También podemos apreciar una gran energía y vibración en las obras de Francisco de Zurbarán, cada pincelada es una potente vibración en la que se multiplican las líneas de fuerza. Creando un “movimiento audaz y profundo que atenúa la acción de los ritmos curvos lineales y la profundidad de las formas”. En el caso de Rubens en el Rapto de Hipodamia vemos el movimiento con la máxima energía activa y propulsora, se trata de un arabesco de línea serpentina y la violencia con que define las líneas en ángulos incisivos. Es evidente que Rubens fue un apasionado por el movimiento ya que en todas sus obras se ve una expresión sobre esta temática, así vemos también en la obra “*Fortuna*” (Bamz. 1970. Página 25).

Un claro ejemplo de equilibrio de las tendencias descritas es el trabajo de Tintoretto quien en su obra “*Susana y los viejos*” nos demuestra cómo se puede obtener una forma de S horizontal del movimiento muy activo y con gran vitalidad. También en Tintoretto en la obra titulada “*La Asunción*” se descubre ritmos angulares con movimiento ascendente. En la obra de Rafael titulada “*El santo entierro*”, el movimiento rítmico se desarrolla en una S muy activa, pero la particularidad de esta composición reside en los ritmos angulares pues estos determinan una acción muy definida de descenso hacia la tierra que ha de sepultar los restos de Cristo y crean una sensación triste de desplome, caída y declinación. Rembrandt y su obra “*Lección de Anatomía*” nos presenta un arabesco en espiral, que se apoya en las masas de luz; el movimiento es muy acentuado por el fuerte contraste de esta y las sombras. Generalmente las obras de este genio de la pintura se caracterizan por el uso de la luz y dirección del toque que son inspiradas en una emotividad de una música abstracta, generada por el movimiento en ondas más amplias (Bamz. 1970. Página 34).

Por otra parte en el Renacimiento los maestros más famosos inscribían en una forma geométrica las formas, que eran abstracciones que tienen origen en el espíritu tal como lo plantea El Greco con la obra “*La Piedad*” ya que en esta lo que da sentido es lo que no percibe la vista. Ahí radica el interés estético. Según el autor “la abstracción geométrica de una obra ha de ser invisible al ojo, aunque perceptible al entendimiento del analista inteligente” (Bamz. 1970. Página 40).

La expresión visible de una emoción es producto de la unidad rítmica del conjunto. La obra en su conjunto, al constituir una unidad rítmica, expresa una totalidad diversa que tiene sentido y significación. A pesar de que se oponen, establecen “la fuerza energética y materializa el movimiento que genera una vibración interior”. Todo este complejo proceso supone momentos que van desde la elaboración de croquis, esbozos o esquemas para establecer la jerarquía de expresión de las emociones que deben ser transmitidas para dar sentido a la totalidad que articula la multiplicidad de elementos del conjunto. Lo importante de este proceso es la memoria históricamente enriquecida que socialmente permite al artista tener prerequisites para recrear, de ahí que la originalidad es un proceso social, y si bien el proyecto es atravesado por las destrezas manuales, lo necesario fundamentalmente está en la capacidad mental, de aquí surgen los detalles sobre líneas y ritmos a utilizarse, siempre entendidos como conceptos que sostienen la obra artística. Es evidente que la línea como elemento material da vida y anima la composición, para dar fuerza, firmeza, textura, armonía y que luego con “valores y color han de estar asimismo organizadas rítmicamente pues, de lo contrario, la sensación del ritmo lineal quedará anulada” (Bamz. 1970. Página 44).

En la danza el director coreográfico, en el cine el director de arte y el director de fotografía y en la pintura el creador, parten necesariamente de conceptos como totalidad, estructura y complejidad para comprender la dinámica de la utilización del escenario, los desplazamientos y ritmos que desarrollan el espacio. Algo parecido sucede con la pintura. Al elegir las líneas supone dar cuenta de las emociones y valores que son necesarias transmitir al observador con el uso de las líneas rectas, líneas curvas, líneas angulares y con todas las expresiones gráficas que deben estar acordes con el espacio a ser utilizado en la composición de la obra. El autor pone de relieve “todo lo que se sitúe en la obra debe ser para conservar y aumentar la acción y orientar el movimiento: de lo contrario, la vitalidad del conjunto quedará destruida” (Bamz. 1970. Página 46).

El proceso pictórico se resuelve por etapas: a saber: en un primer momento la capacidad abstractiva mental y los conceptos piensan en el tema. En un segundo momento se establecen ideas claves, las mismas que son proyectadas sobre el papel o el lienzo y se expresa en el ámbito lineal y las formas que el esbozo o esqueleto, si así lo requiere, para organizar el dibujo. De esta etapa se hace una nueva lectura que permitirá pulir y mejorar la sensación interna sobre contrastes de aquellos elementos que componen la composición, así como también de la variedad de espacios que se maneja dentro de esta, lo cual permitirá una continuidad rítmica para dar vida, por ejemplo, a un paisaje o una expresión de un retrato, lo importante es que siempre haya ritmo. El secreto está en orientar la vista del perceptor a un punto focal de máxima atracción para que haya conexión, complejidad y armonía. Por lo tanto es necesario no desviar la atención a los asuntos secundarios, que si bien forman parte de la totalidad, a veces produce confusión. Aunque por otro lado, lo aleatorio sirve para que la vista del lector pictórico se detenga en algunos detalles y la mirada recorra despacio, y se utiliza para darle mayor valor analítico a la obra. Puntualmente el autor expresa “estúdiese que el ritmo facilite el camino que ha de recorrer la vista y que aquel lleve al centro de interés de la composición; todo cuadro debe tener un punto focal de máxima atracción” (Bamz. 1970. Página 47).

Al respecto de los diferentes análisis, que proporcionan un acercamiento a la significación emotiva, el autor recalca la importancia del enfoque deductivo racional, no cree que la espontaneidad y unos breves rasgos puedan lograr un cuadro completo como para expresar la emoción que pretende el artista transmitir. De tal forma que el método analítico excluye lo accidental. Para que el impulso de la emoción se plasme en la obra, es básico que haya conciencia sobre la plenitud de la emoción. Para tal propósito la técnica resuelve la precisión rítmica de la obra. “Las líneas, las formas, los valores y los colores deben formar combinaciones que conjuguen bien la expresión y los intereses del tema” (Bamz. 1970. Página 47).

Desde la perspectiva de la tesis central de Eisenstein acerca de que “el cine es la etapa contemporánea de la pintura”; y de la identificación por parte de Peter Greenaway de la composición del cuadro y por lo tanto del plano como principales recursos estilísticos, donde el objeto y el re-encuadre constante del objeto son los protagonistas. Cabe mencionar que la composición de los planos deriva del dispositivo óptico, conocido como la cámara oscura, que fue heredera del Renacimiento.

Los planos de cámara, dan diferentes significaciones a las imágenes y por lo tanto, diferente connotación de acuerdo a su ubicación. Los planos pueden ser generales, de conjunto, enteros, medios, americano, primeros, primerísimos primeros planos. Varios elementos influyen en la composición dentro del plano como el lugar donde se encuentra localizada la imagen, la posición, la cantidad de objetos, los puntos de interés visual, los puntos de fuga, la formación de líneas y curvas. El plano se refuerza con los movimientos de la cámara.



**Gráfico N° 4: Joven con collar y Van Ruijven**

En el gráfico número cuatro, tenemos en un primer plano a Van Ruijven mirando detenidamente la pintura de Vermeer titulada “*Joven con collar*”. El mecenas aprecia a una joven mujer, vestida muy elegantemente, que mientras se mira al espejo se coloca su collar. La imagen se encuentra dividida en dos partes. A la izquierda el mecenas y a la derecha la pintura de la joven. El rostro de Van Ruijven juzga con una actitud de contemplación, de seriedad y mucha concentración la pintura. En esta composición los directores tienen la intencionalidad de reproducir la luz del Barroco, se tienen varios puntos de luz. El rostro del mecenas tiene una fuerte luz que proviene de atrás de él por un lado, la cual forma sombras en sus ojos, parte de su frente, su boca y barba. Las velas encendidas refuerzan la idea del uso de luces artificiales. Mientras que la iluminación que recae en la pintura de la joven es plana, ya que esta representa la pintura original.

En la dinámica entre el cine y la pintura, a veces partiendo primero de la pintura llegamos al cine y otras ocasiones, creyendo partir de los presupuestos cinematográficos, llegamos otra vez a la pintura. A pesar de todo se partió de la pintura y se llegó a la pintura. Una afirmación que tiene relación directa con el tema de mi trabajo en este proceso de aproximación a estas manifestaciones artísticas. Bazin afirma:

Están equivocados quienes consideran que al utilizar la pintura en el cine la traiciona, la desnaturaliza; en realidad ocurre lo contrario, puesto que al enfrentarse a una obra pictórica, al alterar sus condiciones naturales, el cine puede obligar a revelar algunos de sus secretos, siempre y cuando el realizador sea lo suficientemente hábil (Cerrato. 2009. Página 21).

El cine y pintura se relacionan en el ritmo y el movimiento de las líneas. Además, el uso de la yuxtaposición de encuadres y planos en el cine se usa para que se obtenga una idea completa. Lo más importante del cine es el carácter social. La perspectiva de la estética de la recepción al referirse a la diferencia existente entre la composición pictórica y la yuxtaposición cinematográfica, afirma Cerrato que “la imágenes que consiguen ambos son diversas, la del pintor es total y la de la cámara es múltiple, es troceada en partes que se juntan”. Tal como lo propone Eisenstein de acuerdo con André Bazin, el cine, a diferencia de la pintura, combina el carácter objetivo de la imagen con la reproducción del tiempo. Al respecto Eisenstein considera que la historia del arte se basa en la progresiva evolución técnica de los medios de las diferentes culturas para representar la realidad, “el cine es la etapa contemporánea de la pintura” (Cerrato. 2009. Páginas 19 y 24).



**Gráfico N° 5: Vista de Delft**

A veces los sucesos carecen de verosimilitud histórica, sin embargo, la descripción de los entornos y de la vida cotidiana mantiene un signo de autenticidad y veracidad. La pintura holandesa del siglo XVII presenta una producción muy interesante, compacta y diferenciada: paisajes, vistas urbanas, interiores, escenas de retratos, tabernas, flores, bodegones y también marinas, reflejan la vida cotidiana de la sociedad. En la imagen del plano de vista de la ciudad de Delft, del gráfico número cinco, observamos el urbanismo de la ciudad en una toma en picado, formada por un espacio central y con casas rodeándolo a los lados, formando líneas en perspectiva que nos llevan la mirada a la estructura central.

En la secuencia de las imágenes de los gráficos número seis, siete y ocho, se evidencia lo que propone Eisenstein. Al tomar un grupo de imágenes y yuxtaponerlas, vemos la evolución en la realización de una pintura, desde la primera imagen de la joven limpiando la ventana, luego el boceto de la pintura y finalmente como quedaría la composición final. Estas imágenes nos cuentan una historia sin palabras que evoluciona en el tiempo y el espacio. Habría que observar que gracias a las citas pictóricas, el espectador puede comprender la época que el cine pretende representar, el periodo de la historia. En la película se puede observar que el lugar donde se realiza la historia es Holanda, en la época del Arte Barroco. Además, se puede distinguir este periodo también por el uso de las diferentes vestimentas. De tal modo que el cine, cada vez más, está al servicio del arte y de la historia.

Todas estas características las podemos ver en el plano del gráfico número nueve, encontramos a Griet con la ropa característica de su lugar de origen, y de fondo tenemos la grandiosa obra de Vermeer titulada “*Vista de Delft*”. Estas imágenes nos contextualizan en una época Barroca y en un lugar, que es Delft, porque solo ahí las mujeres visten de esta manera. Además, esta vestimenta nos presenta la clase social de la joven. En relación a lo dicho, “el espacio parece ser la forma general de sensibilidad que le es más esencial, en la medida en que el cine es un arte de la mirada”. Así, mientras en el cine las líneas rectas y las figuras geométricas se configuran por el movimiento en el interior del plano o de la escena, en la pintura se generan mediante la composición dentro del plano (Cerrato. 2009. Página 32).

Sin lugar a dudas, la contribución de Rafael Cerrato es relevante en la medida que nos permite visualizar la relación cine y pintura, en la que intenta profundizar la esencia de las relaciones que se pueden establecer entre sus lenguajes, porque la pintura nos puede proporcionar elementos fundamentales de la personalidad de los protagonistas y lo más importante radica en que destaca momentos ideológicos de contenido histórico colectivo, así como también situaciones por las que atraviesa una sociedad, y enfatiza en los estados de ánimo de los protagonistas.





**Gráfico N° 6: Joven limpiando una ventana**



**Gráfico N° 7: Lienzo con boceto de joven con jarra**



**Gráfico N° 8: Composición de joven con jarra**



**Gráfico N° 9: Griet y Vista de Delft**

Tenemos también a los films como referentes pictóricos donde la pintura está al servicio de la verosimilitud histórica. José Luis Borau hace un análisis de tres diferentes maneras en que la pintura puede ser introducida en el cine y son el picto – cinema, el picto – film I y el picto – film II, a saber: La primera es “El Picto – Cinema: es aquí donde el cuadro es utilizado como un decorado como en la película *Viaje a la luna* de Méliès”. (Cerrato. 2009. Página 45). Es decir, se encuentra dentro de la escena o del plano. En la película de *La joven de la perla* encontramos algunas imágenes de las pinturas de Vermeer entre las cuales encontramos “*Dama con dos caballeros*” (gráfico número diez), “*Vista de Delft*”, “*La lechera*”, entre otras.



**Gráfico N° 10: Van Ruijven y Dama con dos caballeros**



**Gráfico N° 11: Griet posando para el retrato**

La segunda es “El Picto – Film I: la narración de la película se encuentra desarrollada en un determinado momento sobre la transposición a la pantalla de una pintura conocida”. (Cerrato. 2009. Página 45). En la película que nos concierne es la imagen de la joven que sale representada por Griet en el plano número once, la que se ha reproducido. Y la última es “El Picto – Film II: La pantalla se convierte en un cuadro, de tal manera que el realizador del film actúa como auténtico pintor como en la película “*Pasión*” de J.L. Godard realizada en 1982”. (Cerrato. 2009. Página 45). En la película que nos compete los directores, en muchos de los encuadres o planos, hacen de la pantalla cinematográfica un gran lienzo, en el cual, inspirados por la obra de Vermeer, realizan sus propias imágenes, estas las veremos en el último capítulo de la presente tesis.

Según Omar Calabrese, el cine puede utilizar la pintura para comprender y componer la imagen basándose en analogías que existen entre la pantalla y el cuadro. La pintura puede ser fuente de ciertos motivos figurativos utilizados en el cine. Dicho de otra manera, “la confrontación entre dos tipos de narración (lineal en el cine, estática y simultánea en la pintura) puede ser la base de un texto cinematográfico. La mayor parte de criterios coinciden en que para comprender mejor el cine, la vía de la pintura es a veces un paso importante, o como dice Víctor Erice, quien a su vez reproduce las palabras de Robert Bresson, “la pintura me ha enseñado que no era preciso hacer bellas imágenes, sino imágenes necesarias” (Cerrato. 2009. Página 51).

Parafraseando al Jean Mitry, las imágenes cinematográficas están compuestas por una realidad arbitraria que no equivale a la realidad verdadera. Esto se debe a que el cine es un proceso de construcción en base de fragmentos preparados y pensados para formar una continuidad narrativa, es decir, que lo que se toma con el lente de la cámara es cortado y despojado de la relación con el entorno. El autor remarca “por tanto, la imagen registra un fragmento de espacio

cuya representación imitada y encuadrada, dota a las cosas representadas de un conjunto de determinaciones, de orientaciones que no poseen en la realidad verdadera”<sup>17</sup>.

Esta imagen de un paisaje con un camino de árboles y un río junto a él, que observamos en el plano del gráfico número doce, nos ejemplifica un fragmento de un paisaje, incluso los árboles se encuentran cortados en su parte superior. La composición forma líneas diagonales, que intencionalmente no terminan en el marco. Los colores deben trabajarse dentro del registro simbólico que se construye dentro de la obra. Dicho de otra manera, el empleo sutil de los diferentes cromatismos permite contar historias por medio del color. En este gráfico el registro es simbólico pues los colores no son reales, sino que se ha colocado un filtro para realizar este color amarillo bajo, casi irreal, simboliza posiblemente que es otoño, ya que los árboles están sin hojas, y antes de caer, estas pierden su hermoso color verde para tomar un color amarillo.



**Gráfico N° 12: Paisaje de un río**

La profundidad de campo en la cinematografía como señalábamos anteriormente, es el espacio real e imaginario que se presenta y se crea en la mente del espectador, este es representado en los diferentes planos que se encuentran escalonados en la profundidad de la imagen. Es aquí que se tiene imágenes en primer plano claras y el fondo difuminado o lo contrario. Además del uso de la geometría, la matemática y la óptica son usadas para dar la sensación de profundidad. En los desarrollos cinematográficos, primero se dividió la imagen en diferentes planos y perspectivas, luego “los actores se desplazan en relación a la cámara en el interior de un campo captado en el plano fijo. Esto permite una especialización psicológica del drama” (Mitry Jean. 1990. Página 42).

---

<sup>17</sup> Mitry Jean. (1990). *Estética y Psicología del Cine*. Siglo Veintiuno. Página 4.



**Gráfico N° 13: Griet y Peter**

El buen cine huye a la redundancia de palabras e imágenes porque las palabras no significan nada por sí mismas, ya que la puesta en juego con la imagen es la que construye su sentido dentro del drama narrativo. Esto se evidencia en el plano del gráfico número trece, donde Griet acercándose a su amado Peter, le mira los labios, que sin decirle una sola palabra, desea besar. No hace falta una declaración de amor para saber que los dos se aman y lo demuestran en la cercanía de sus rostros y la dirección de sus miradas. En este primer plano cinematográfico de sus rostros, se evidencian aún más profundas emociones y sentimientos de ambos amantes. Dentro de esta construcción de sentido entra en juego también el uso de los colores. Es evidente que el paso de la pantalla del blanco – negro a la pantalla de color dio mayor realismo a las imágenes presentadas, sin embargo el color también puede servir como un recurso dramático siempre que, al igual que los demás elementos ya mencionados, este se subordine a las imágenes y no al contrario.

En la siguiente imagen del plano del gráfico número catorce, de un río congelado por el cual navega una embarcación, junto a una calle y rodeado de casas, vemos la importancia del uso del color azul ya que este, al ser un color denominado como frío, reafirma esta sensación en un lugar que se encuentra en época de invierno. En lo referente a las locaciones, se realizaron escenas en exteriores por los canales de la ciudad, ya que en la Holanda de 1600 se viajaba en góndola. Encontramos también locaciones en interiores que son las que más se ven relacionadas con la obra de Jan.



**Gráfico N° 14: Navegando en invierno**

En el plano del gráfico número quince observamos que el tiempo de duración de la caída del aceite de linaza es diferente para Griet, que con admiración mira detenidamente como este baja de un envase a otro, mientras que para Vermeer este acto es común y cotidiano en su profesión por lo que el tiempo le resulta corto, además, mientras ella mira como el frasco de arriba se vacía, el mira como el envase se llena, son dos miradas distintas.



**Gráfico N° 15: Mirando caer aceite de linaza**

En la siguiente imagen, en el plano del gráfico número dieciséis, vemos ejemplificada la diferencia, ya que la técnica usada es colocar en primer plano una pintura sobre un bastidor al lado derecho y al lado izquierdo miramos a Griet en el fondo y fuera de foco, realizando una actividad. En esta imagen, si la completamos mentalmente, vemos que Griet puede ser la mujer sentada frente al piano junto a su acompañante. La composición se encuentra dividida en dos por medio de una línea formada por el marco de la pintura, y a pesar de que la imagen más clara está al lado derecho, la mirada del espectador va hacia la izquierda, buscando saber qué ocurre en este espacio.



**Gráfico N° 16: El concierto**

En la imagen que tenemos a continuación, en plano el gráfico número diecisiete, de Catharina vestida muy elegantemente junto a su hija Cornelia, podemos observar que las dos tienen en sus manos un collar de perlas. En lo referente al simbolismo, usualmente un collar de perlas no lleva mayor simbolismo, pero si recordamos la época del arte de Vermeer y sus obras, vemos que este le da simbolismo de la vanidad, por lo tanto, vemos una escena en la que Catharina le enseña a su hija a ser vanidosa, dejando de lado la modestia y la sencillez.



**Gráfico N° 17: Catharina y Cornelia con collar**

De la misma manera, la vestimenta que usa Catharina, que consta de un lujoso vestido, es un símbolo no solo de elegancia, sino también de pertenencia a un estrato social alto. El peinado que usa es un moño extravagantemente adornado, lleno de cintas y lazos. Su presentación es meticulosamente presentada, y se usa el lenguaje del cuerpo, en el cual se crean significaciones, por lo tanto, esta simboliza a la mujer burguesa y sus riquezas.



**Gráfico N° 18: Niñas y pompa de jabón**

En el plano del gráfico número dieciocho, en el cual las hijas de Vermeer juegan a hacer burbujas o pompas de jabón, se hace referencia a alusiones pictóricas sobre este entretenimiento juvenil, que va desde la pintura flamenca del siglo XVII, y recuerda a una de las pinturas más famosas sobre este juego que es la del pintor francés del siglo XVIII Jean Simeón Chardin titulado Pompas de jabón, en el cual se plasma a dos niños, el más pequeño mirando a su hermano mayor soplando por el extremo de un canuto, divertido, tenso y muy concentrado. Por el otro costado forma una burbuja de jabón, la cual es muy grande y aparenta que está muy próxima a explotar. La hermana mayor de Cornelia, sopla suavemente por un extremo de una pipa de jabón, mientras observa como esta va creciendo, a la vez Cornelia mira atentamente como la burbuja aumenta de tamaño, ambas niñas en la expectativa de verla brillar y romperse.



## CAPÍTULO III

### ANÁLISIS DE LA PELÍCULA LA JOVEN DE LA PERLA

#### 3.1. Análisis de la Joven de la perla

A partir de los estudios realizados sobre las relaciones entre el cine y la pintura, se puede poner en evidencia los atributos semejantes entre la película de *La joven de la perla* y la obra pictórica de Johannes Vermeer, desde varios puntos de vista. Primero tomaremos como referencia la imagen relacionada con el cuadro de *La joven de la perla*, en segunda instancia analizaremos varios planos en los que se pone de manifiesto el estudio de la obra de Vermeer para la composición de los mismos. El film y la pintura representan cosas y personajes reales, es decir, es fuente de origen para la representación visual de la composición, iluminación, así como para la realización de las escenas y los planos del film. Es por este motivo que, tomando algunas de las escenas de la película, procederemos a analizarlas desde su representación visual, desde la visión del director Peter Webber y del director de fotografía Eduardo Serra, ya que según Costa “es entre los directores de fotografía donde mayor influencia ha ejercido la pintura” (Cerrato. 2009. Página 49).

Si examinamos la parte visual de la pintura y su símil en la representación de Scarlet Johansson, así como la realización de ciertos planos, vamos a evidenciar que el parentesco estético entre el cine y la pintura es íntimo. Los estudios que se han ido realizando desde los años ochenta han demostrado que según Aumont el cine sucede a la pintura como dispositivo de traducción simbólica de las maneras de ver y mirar el mundo. Antes se miraba con las pinturas a la cultura de un pueblo y de una historia, ahora la posta la ha tomado el cine. En el cine la imagen está en movimiento y es un audiovisual que abarca a las masas. Es por esto que:

Este parentesco afecta desde entonces dos elementos cinematográficos principales: el encuadre, cuya movilidad de principio absoluta realiza lo que la pintura, sobre todo el paisaje, sólo había indicado utópicamente, hasta el extremo del “desencuadre”; y la figuración de los efectos luminosos, a propósito de la cual el cine con frecuencia trató de igualar e imitar las sensaciones producidas en pintura (Diccionario teórico y crítico de cine. 2006. Página 169).

Estas similitudes son las que vamos a analizar a continuación. En lo referente a la composición de los planos cinematográficos, veremos cómo los directores Peter Webber y de

fotografía Eduardo Serra, realizan imágenes con encuadres inspirados en obras de Jan y las formas en las que es tratada la iluminación con el fin de llevar al espectador al mundo de Griet, y al del, ahora famoso pintor, Johannes Vermeer. En la película, las referencias pictóricas se combinan con las imágenes y se busca una correspondencia entre la época histórica y el estilo pictórico para obtener el clima deseado para la composición, por lo tanto se pretende obtener un vínculo entre los principios estéticos de unos estilos determinados, en este caso el Arte Barroco, su iluminación y composición. El film y la pintura se usan como referente histórico visual del “ojo de la época” según lo denominaba Baxandall en el cual se reflejaba la cotidianidad, religiosidad, costumbres, de la vida de la sociedad holandesa, ya que en estas, se representa el “espíritu de una época”.

La decoración de las locaciones nos enseña cómo eran utilizadas las diferentes habitaciones de la casa. En el caso de la habitación principal, vemos que esta es amplia, un lugar de reunión familiar. Otra habitación que llama la atención es la cocina. Está la mesa de comer para los niños y las empleadas. En todas las paredes de la casa se tienen colgados cuadros, pues Jan fue comerciante de arte. En muchas de sus pinturas se encuentran referencias pictóricas de cuadros de pintores famosos.

La película del director británico Peter Webber titulada *Girl with Pearl Earring* y en español *La joven de la perla*, que se encuentra en el género del drama, se filmó en el Reino Unido y en Luxemburgo en el año 2003, con una duración de ciento cinco minutos. De la producción se encargó Delux Productions y de la distribución Vértigo Films. Destaca en la película la dirección de fotografía de Eduardo Serra, es por eso que de las treinta y cuatro nominaciones de la película a mejor dirección de fotografía, incluyendo a la del Óscar, esta obtuvo seis galardones a la mejor fotografía en Central Ohio Film Critics Association, European Film Awards, Los Ángeles Film Critics Association, Eagle, San Diego Film Critics Society Awards y como mejor actriz extranjera en Sant Jordi de Cinema.

En este sentido; *La joven de la perla* de Vermeer, representada en el plano del gráfico número diecinueve, la importancia radica en la técnica de composición y de mirada fija (retrato) que el artista pone de manifiesto como principal eje de atracción junto con el arete de perla. La boca entre abierta da la sensación de que se encuentra conversando con el espectador. El uso del turbante es un accesorio de moda en Europa, y el color de la vestimenta representa los colores favoritos de la paleta del pintor. Coloca el mismo pigmento en otra cantidad para dar las sensaciones de sombreado. Todo esto da un impacto cultural que manifiesta y revela la gran capacidad compositiva y pictórica de Jan.



**Gráfico N° 19: La Joven de la Perla (Jan Vermeer)**



**Gráfico N° 20: La Joven de la Perla (Peter Webber)**

Entre el plano cinematográfico y el encuadre en pintura encontramos similitudes, una de ellas, es que ambos están delimitados por un marco. En el caso de *La joven de la perla* ubicada en el plano del gráfico número veinte, encontramos a la modelo en un primer plano. Se contempla el rostro, la cabeza cubierta con un turbante de color azul y amarillo, un pendiente de perla colgando de su oreja, el hombro y parte de la espalda ocupando toda la pantalla. Este primer plano del rostro nos sirve para mostrarnos mucha información sobre la expresión de la emoción de la modelo. Su mirada se dirige al espectador, sus labios están entreabiertos, como si estuviera hablando o entablando una conversación con él. Además, su cuerpo se encuentra ligeramente curvado, dirigiéndose hacia un costado, como si algo le hubiese de pronto llamado la atención y finalmente, su cabeza toma una posición ligeramente inclinada, lo que da la impresión de que se encuentra pensando en la conversación, y en conjunto nos produce una sensación romántica. El cuerpo constituye un lenguaje armónico que es capaz de transmitir un estado de ánimo. En relación al cuadro, en breves líneas encontramos sus principales características, a saber:

Sobre un fondo oscuro, una joven se vuelve para mirar, casi inquisitiva al espectador. Esta exquisita pintura logra su efecto a través de una increíble sencillez de composición, la iluminación nacarada y la armonía del amarillo y el azul. Realizada entre 1665 y 1666, la técnica utilizada por Vermeer es el óleo sobre lienzo. Las dimensiones de la obra son de 44x39centímetros”<sup>18</sup>.

La longitud del plano, es decir el tiempo que una imagen permanece en la gran pantalla, depende del plano y de su dimensión, puesto que si este abarca muchos elementos como en el caso de un plano general, deberá permanecer más tiempo. En el caso de la imagen de *La joven de la perla*, por encontrarse sobre un fondo oscuro y en un primer plano, necesita menos tiempo para que el espectador pueda comprender y apreciar la mayor cantidad de elementos de su composición, y se sienta transportado por la emoción de la joven. El ángulo en el que se encuentra la cámara para la realización de la toma de vista de la imagen, es como en la mayoría de las imágenes, ubicado a la altura de los ojos del realizador, con la finalidad de obtener una visión lo más parecida a la que se observa en la realidad.

La imagen de *La joven de la perla* se encuentra enfocada, nítida y clara. Esto se debe a que es el centro de atención de la composición, además la profundidad de campo es infinita, puesto que

---

<sup>18</sup> Arte, la guía visual definitiva 1600-1700. Editorial Dorling Kindersley. Reino Unido. Año 2010. Página 77.

es únicamente un fondo negro, sin elementos. Lo mismo ocurre al frente, por lo tanto no hay distracciones visuales de enfoque y profundidad de campo. Según Bamz “los contrastes intensos de valores crean una sensación muy dinámica” (Bamz. 1970. Página 18).

Las líneas que componen la imagen en el exterior están formadas por el marco rectangular, llamado también encuadre, palabra relacionada con el cuadro en pintura. Ya en la parte interior de la imagen nos encontramos que es asimétrica. Se debe a que la imagen no está en el centro exacto, sino situada de forma irregular. Esta disposición crea un mayor interés artístico por la composición, según comparación de la división geométrica denominada simetría, que consiste en la división exacta del plano en dos, sea este horizontal o vertical. Es por esto, que desde el punto de vista artístico y asimétrico se coloca la mayor parte de la imagen del personaje de *La joven de la perla* en el tercio derecho de la escena.

El ritmo de las líneas, como se demuestra en el estudio de la imagen, es el denominado por Bamz como arabesco rítmico, donde la línea es recta – curvada y se establece al momento que se enlazan las líneas. Entonces, esta sube por la espalda, luego entra al rostro por la túnica de la cabeza, gira alrededor del rostro y sale hacia arriba. Dirigiendo en su recorrido a los principales puntos de interés que son los ojos y el arete de perla. Además hay una línea curva auxiliar bien marcada, formada por el hombro y la espalda de la joven. La línea tiene por sí misma una gran potencia de dirección y emotividad. La vertical es altiva, fuerte, solemne y digna, se asocia con nuestro sentimiento instintivo de gravedad y equilibrio; la horizontal con el reposo, tranquilidad, y estabilidad; la curva con el movimiento y gracia (Bamz. 1970. Página 15).

La forma es la configuración o aspecto exterior de un objeto. La forma de *La joven de la perla* se encuentra configurada por las tres partes del rostro, un turbante azul que cubre la cabeza y del cual sale una especie de cola de caballo hecha de tela amarilla con borde inferior en tono azul suave. El cuerpo consta de un atuendo de color amarillo ocre del que sobresale una blusa de color blanco.

El esquema tonal de la imagen es el de una joven regresando a ver en medio de un fondo de tono oscuro casi negro. Las partes menos oscuras o ensombrecidas son la nariz, los ojos y la boca. Mientras que se observan lugares un poco más oscuros en los pliegues de la ropa y en los pliegues de la parte del turbante que cae a su espalda. Los lugares que se encuentran casi en la penumbra son la parte media baja de la cabeza, que se divide de la superior por medio de un zig zag, una pequeña parte del rostro a la altura del ojo y de la mejilla, la mitad del cuello y la mitad de la espalda. De la oscuridad del cuello sobresale una figura brillante que destaca, el arete de perla. En el esquema

tonal por lo tanto, los tonos negros y blancos son los de mayor fuerza, y como vemos en la descripción anterior, se ha hecho uso de seis grados tonales, a saber: negros, sombras oscuras, sombras medias, sombras claras, luces y blancos.

Hay dos tipos principales de iluminación; los obtenidos por la luz natural producida por el sol y las luces artificiales, que pueden provenir de focos, lámparas, velas, fogatas, etc. La posición de la luz y su dirección sobre los objetos o personas son esenciales, ya que de estas dependerá la posición de la claridad, la oscuridad, y las sombras. Además, la iluminación sirve para proporcionar volumen y dimensión.

Las clases de iluminación son varias; a) iluminación de frente o plana: la luz es proyectada delante, esta no obtiene sombras ni relieves. b) iluminación semilateral: la luz es proyectada por una línea no tan directa, hace que se proyecten sombras pequeñas. c) Iluminación completamente lateral: se encuentra a un lado de la persona u objeto, aporta con relieve y este se destaca porque se encuentra inmerso en una gran variedad de sombras. d) Iluminación en tres cuartos: se encuentra, en parte, tras la persona o el objeto y proporciona buenos efectos en partes curvas pero el contraste es difícil de plasmar o filmar. e) iluminación a contraluz: se observan los objetos en la penumbra y la variedad de sombras está ausente, para aprovecharla se debe colocar iluminación de soporte ya que solo así se puede realizar contrastes y relieves.

La iluminación que recae sobre el personaje es completamente lateral, proveniente del lado izquierdo, lo que es causa de los contrastes entre luces y sombras. Así mismo se obtienen áreas más luminosas y partes más oscuras. Es por esto que se tiene una parte bien iluminada del rostro, el turbante y la ropa, mientras que se obtienen sombras suaves en el rostro, en la nariz, los ojos, la boca, el cuello. De la misma manera se sombrea en los pliegues de las telas del turbante y de la ropa. Mientras que las tonalidades más oscuras se encuentran donde no llega la luz porque la figura está cubriéndola. El juego de luces y sombras dan volumen a la joven. Cabe destacar que en la oscuridad existente entre el cuello y el rostro un arete de perla refleja la poca iluminación que recibe, resplandeciendo mágicamente en la oscuridad. Esta se encuentra brillando de la misma manera que los ojos vivaces de la joven, puesto que estos también tienen un haz de luz.

En pintura, a este tipo de iluminación se la conoce como claroscuro y esta es la técnica consistente en distribuir de forma muy acusada la luz y las sombras, creando dos zonas de gran contraste. El uso del fondo completamente negro o en valores oscuros es denominado tenebrismo y este es un claroscuro radical que sirve para dar realce al personaje de la joven. Esta iluminación tenebrista conduce a la mirada del espectador a las áreas con más luz y a objetos o partes que tienen

abundancia de detalles. En el caso de *La joven de la perla*, son el brillo de los ojos y el arete de perla, dotado de una gran variedad de tonalidades que le proporcionan un volumen muy natural. Este tipo de iluminación alude a la utilizada en los teatros ya que en estos se manejaban bloques de luz, que a su vez creaban líneas que marcaban las partes iluminadas, las partes en oscuras y las sombras. (Arte universal. Diccionario de términos artísticos y arquitectónicos. 2009. Pág. 78).

La paleta de colores de Vermeer y reproducida por Webber y Serra consiste en el blanco de plomo, el ocre rojo, el azul ultramar, el amarillo ocre, el color verde tierra, el bermellón y la sombra natural. Cabe destacar que ningún otro artista del siglo XVII empleo tan virtuosamente el color azul extraído lapislázuli como lo hizo Vermeer. Los colores amarillo y blanco, como son colores claros, son utilizados para los lugares donde hay existencia de luz, así también son usados para determinar la atmósfera que los rodea. Utiliza los colores parecidos a los colores de la tierra y una gama de colores ocres para dar la sensación de calidez. Luego, estos se unían con agua o con aceite de linaza para formar una pasta, más conocida como óleo. En la pintura *La joven de la perla*, vemos que la joven, en su composición cromática usa una gama del azul, para la diadema del turbante. Otro de los colores característicos de la paleta de Vermeer es el amarillo ocre, y lo observamos en la vestimenta de la joven. Coloca de igual manera, en mayor cantidad, en los lugares en los que se busca una intención de pliegues o de sombra.

En lo referente a los planos en el film, observamos que no es lo mismo pintar con óleos que pintar con luz. En la escena cinematográfica los colores se ven más reales, el cintillo tiene un color más celeste y la cola de este tiene un aspecto más amarillo suave, las sombras son más naturales. En este aspecto podemos decir que, a pesar de que el cine trata de tomar aspectos de la pintura, aún no ha podido, más que en algunas películas experimentales, imitar los efectos pictóricos de artistas como Vermeer y su técnica de pointillé. Es por esta razón, que el uso y colocación de los pigmentos y de la luz que crea los colores, es diferente para el cine y para la pintura, puesto que el cine no puede aún igualar la técnica pointillé de Vermeer, mientras que la pintura no ha explotado su potencial en el color. En concreto, la pintura comunica como totalidad, como estructura y en diversos niveles de complejidad, más aún si sumamos con el cine la imagen en movimiento, la velocidad de los planos y la multiplicidad de los enfoques. Ahí radica lo mágico en el cine.





Gráfico N° 21: El estudio de Vermeer



**Gráfico N° 22: El laboratorio de Vermeer**

### 3.2 Análisis de la película

En el plano *El estudio de Vermeer*, gráfico número veintiuno, la locación es el interior de una habitación; su estudio, y vemos al artista en su oficio a la luz del día. En lo referente a la profundidad de campo reconocemos que la ubicación de los personajes nos presenta motivos principales y secundarios. El director Peter Webber, usa la composición en interiores para envolver dentro del espacio pictórico al espectador como lo hace Vermeer en sus obras. Los motivos secundarios de profundidad se encuentran en el primer y en el último término, es decir, en primer plano o en el plano de fondo. En esta imagen del estudio de Vermeer, vemos en primer plano por colocarse más cerca de la cámara a la parte posterior de Griet, la cual se encuentra como un punto de referencia. Esta, forma en la escena una especie de encuadre dividiendo la pantalla y llevando la atención hacia el motivo principal.

La figura de Griet en el recorrido visual por la imagen nos sirve de entrada y luego el camino se divide en dos. A la derecha, las líneas nos provocan la sensación de alejamiento, mientras que el camino que toma hacia la izquierda nos lleva hacia la figura principal del pintor en la que se evidencia la orden de detenerse que da con la mano a Griet. El rostro de él, se encuentra en la parte más atrayente al ojo de la composición.

El primer plano, para cumplir con su objetivo de encuadrar y ser un motivo secundario debe, respecto a la iluminación, mantener un tono oscuro y su apariencia debe ser más bien neutral. Es por esto que la parte posterior de Griet está con poca iluminación. La mayoría de su cuerpo se encuentra como en la sombra. Su figura enmarca a Vermeer y a la representación del tema que pinta.

De forma parecida funciona el último plano. En esta imagen, el plano de fondo está compuesto por los objetos que se encuentran desde la silueta de Griet hacia la derecha. En este caso es la composición de objetos y maniquí, es decir la ventana, el maniquí de la joven tocándola, la jarra de agua, la mesa, las sillas y, colgado de la pared, un mapa. El objetivo del plano de fondo es contribuir haciendo alusión a una referencia visual, que se ocupa de rellenar el fondo, poner límites al horizonte y de sacar más provecho del placer estético.

Mientras que el motivo principal es sobre el cual recae la mayor importancia, en esta imagen es el pintor, pues este se encuentra enmarcado desde la silueta de Griet hacia la izquierda y es quien atrae y retiene la mayor atención de la mirada, ya que no se encuentra ni muy lejos ni muy cerca del ojo de la cámara. Además, la iluminación que recae sobre el personaje de Vermeer es mucho

más luminosa y le proporciona mayor brillantez y realce. En esta imagen se utilizan elementos que formaron parte primordial de la composición geométrica de los cuadros de Vermeer; la mesa, las ventanas, las sillas, los mapas y el espejo.

Las líneas que son trazadas en esta composición son horizontales, formadas por la sucesión marcada e imaginaria de los marcos de las ventanas, apoyadas por la dirección de la mirada del pintor. Como observamos en la figura, esta sigue la regla de que nunca una línea diagonal fuerte debe finalizar en el ángulo del encuadre. Las líneas que observamos en forma horizontal que cruzan la imagen junto con la seña que Vermeer realiza con su mano, provocan la impresión de que la composición del cineasta Peter Webber busca lo que el pintor en sus obras, calma y tranquilidad.

En la composición del plano de *El laboratorio de Vermeer*, gráfico número veintidós, la locación es el interior de una habitación que nos hace referencia al laboratorio de Vermeer. Se encuentra iluminada por la luz del día, proveniente de una ventana ubicada al costado izquierdo. La composición de Vermeer y Griet en el encuadre es asimétrica ya que estos se encuentran en la parte derecha, mientras que al lado izquierdo observamos los objetos que usaban para la fabricación de colores, el aceite de linaza, los frascos donde se colocaban los polvos, entre otros. Los objetos que se encuentran en esta composición hacen alusión a figuras geométricas como el triángulo, el óvalo, el círculo y el cubo. El enfoque se encuentra en los motivos principales que en este caso son la acción de la mano, el rostro del pintor y el cuerpo de Griet, mientras que los objetos que conforman los motivos secundarios, que son los que están sobre la mesa, del lado izquierdo y la estantería del fondo, están desenfocados. El plano es general, y sus principales características son, que sitúa a los personajes en un lugar en el interior de una habitación y se aprecia el decorado del lugar, la mesa y los objetos que se usan para la extracción y fabricación de los óleos y de todos los elementos necesarios para la fabricación de estos.

En lo referente a las líneas, la principal es horizontal, corta la imagen en la parte superior en una tercera cuarta parte de la imagen, colocando como mayor punto de interés al rostro del personaje de Vermeer. Las líneas que encontramos componiendo una imagen son aquellas que dibujadas, y las que se encuentran sugeridas. En este plano vemos las líneas sugeridas que forman la direccionalidad de los ojos, dirigidas a la acción del pintor, que es mezclar el polvo de color ocre. Estas líneas sugerentes hacen que el espectador dirija su mirada hacia la mano de Vermeer y por lo tanto al pigmento.

La habitación tiene una ventana al lado izquierdo, por la que ingresa la luz y crea sombras, perfiles, expresa la psicología de los personajes inmersos en su labor y genera un ambiente de

pasión por el conocimiento. Los contrastes de la iluminación son evidenciados por las sombras realizadas al momento que la luz ingresa a la habitación desde una ventana, es por esto que los personajes y ciertos objetos se encuentran iluminados, mientras que a los que la luz no alcanza se encuentran en la penumbra.

La imagen transmite la sensación de unión entre Griet y Vermeer. Sus intereses se centran en la técnica de la elaboración del óleo, herramienta indispensable para la realización de cuadros. Fue el pintor holandés Jan Van Eyck quien perfeccionó la técnica de la preparación de los colores. Usualmente los pigmentos eran obtenidos del mundo animal o del mundo vegetal. Estos eran reducidos al polvo, pues los elementos como la piedra de lapislázuli eran molidos en medio de dos piedras. Para formar la pasta del óleo se tomaba extracto hecho polvo y se lo mezclaba con agua o con aceite de linaza.

En el plano de *La cámara oscura*, gráfico número veintitrés, vemos a Vermeer enseñando a Griet en qué consiste la cámara oscura. Esta, básicamente es una caja que en uno de sus extremos tiene una lente por donde entra la luz y por lo tanto, la imagen que está compuesta de luz ingresa a la caja y se observa por el otro extremo, donde se tiene un visor. Usualmente estos aparatos reflejan la imagen de forma invertida, pero para que sea apreciada en forma normal se le coloca espejos en la parte interna que giran la imagen. En el cine y la fotografía esta es muy similar al visor donde el Director de Fotografía compone la imagen, además;

Podemos destacar el interés por una veraz representación del hombre y de la naturaleza, búsqueda que conduce a la plasmación de lo fisionómico, táctil y sensorial, a la profundización psicológica y emocional a la hora de representar un individuo o una historia, y a una percepción más perfecta del espacio, todo lo cual requerirá de una observación directa previa<sup>19</sup>.

La imagen está constituida asimétricamente. En el lado izquierdo se encuentra Griet y sobre ella recae la mayor iluminación de la habitación puesto que la luz que entra por la ventana se encuentra frente a ella, mientras que en el lado derecho está Vermeer junto a la cámara oscura, de espaldas a la luz, por lo que su rostro está en la penumbra y la cámara oscura ocupa un espacio importante de casi tres cuartas partes del eje horizontal y vertical. Vemos que esta forma una figura geométrica, recurrente en la obra de Vermeer, al pintar las mesas.

---

<sup>19</sup> Álvaro Zamora, María Isabel. Lo Mejor del Arte barroco 3. España. Ediciones Dolmen. 1998. Página 8.

La cámara oscura le dio a Jan la posibilidad de tener otra forma de ver la realidad, al utilizarla como una herramienta que le permite una observación directa previa, para los paisajes, las escenas de género y en la técnica pointillé. En el cine y la fotografía, que se basan en la principal función de la cámara oscura para una visualización y utilización de los lentes, es en la cámara cinematográfica donde los directores Webber y Serra componen la imagen que van a capturar, además;

Podemos destacar el interés por una veraz representación del hombre y de la naturaleza, búsqueda que conduce a la plasmación de lo fisionómico, táctil y sensorial, a la profundización psicológica y emocional a la hora de representar un individuo o una historia, y a una percepción más perfecta del espacio, todo lo cual requerirá de una observación directa previa<sup>20</sup>.

La cámara oscura y el uso de diversos lentes, al igual que los lentes de la cámara cinematográfica, sirven para el enfoque y el acercamiento de las imágenes, es por esto que Jan aprovechó este recurso en la realización de sus pinturas y en su técnica pointillé, en toques de luz y proporcionando puntitos de color que dan la sensación de que existen otras texturas como la granulosa en el pan y el efecto de distintas texturas en la tela.

En el plano *Griet vertiendo agua*, gráfico número veinticuatro, nos encontramos en el interior de una habitación, con la iluminación proviene de la ventana izquierda. Griet realiza una actividad cotidiana, vertiendo agua de un balde en una olla grande. En la parte derecha se observa una colección de sartenes colocados sobre la pared, uno junto a otro, mientras que al lado derecho se tiene una puerta abierta y al fondo se encuentran las hijas de Jan. La puerta ubicada al extremo izquierdo se puede comparar con uno de los elementos que Vermeer utilizó en la composición de sus obras, las cortinas. Jan Vermeer pinta “temas de la vida diaria tan queridos por los artistas holandeses, pero la fuerza de su composición y el maravilloso tratamiento del color y la luz lo elevan por muy encima de lo cotidiano”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Álvaro Zamora María Isabel, *Lo Mejor del Arte barroco 3*, España, Ediciones Dolmen, 1998, p. 6.

<sup>21</sup> *Arte, la guía visual definitiva 1600-1700*. Editorial Dorling Kindersley. Reino Unido. Año 2010. Página 7.



**Gráfico N° 23: La cámara oscura**



Gráfico N° 24: Griet vertiendo agua



La imagen de Griet se encuentra encuadrada en un plano americano que nos muestra a la joven desde las rodillas hacia arriba, observamos la tarea que está realizando de verter agua en una olla. Las líneas que encontramos en esta escena son verticales en la puerta y las ventanas. Vemos una línea horizontal curva que forma en el centro un óvalo y divide la composición en su tercio inferior dando mayor atención a la parte superior, donde recae la acción de la joven. Además, este encuadre atravesado por una línea curva lleva la vista por el cuerpo de Griet, la forma curva de su brazo, el borde del balde y gira en este para luego salir por la parte superior. Esta línea da mayor movimiento a la imagen.

En lo referente a la iluminación, la luz que entra por la ventana da su mayor intensidad sobre la pared, formando un bloque de luz y sombra muy marcado. Mientras esto ocurre, Griet, que se encuentra dando la espalda a la luz, está iluminada en contra luz, esto quiere decir que su cuerpo se encuentra sumergido en una atmósfera luminosa, pero su parte frontal es oscura y no hay contrastes luminosos. Se observa que su cuerpo, el balde y la olla tienen poca presencia de luz y por lo tanto son oscuros.

En los tres planos siguientes de *Tres retratos*, en los gráficos números veinticinco, veintiséis y veintisiete, vemos los rostros en primer plano de Griet y de Vermeer, las imágenes están encuadradas de tal forma que “delimita el espacio artístico y distribuye dentro de él los objetos y personas que intervienen en la composición mediante un esquema determinado”<sup>22</sup>. Además, los rostros se encuentran sobre un fondo oscuro. Leonardo da Vinci afirmó que “un objeto parece más claro sobre un fondo oscuro”.

El esquema determinado para el plano del gráfico número veinticinco, el primer plano de *Griet y Vermeer mirando a través de la cámara oscura*, observamos a Griet con los ojos abiertos, los labios entreabiertos y su rostro reflejando una expresión de asombro, mientras que Vermeer está mirando la reacción del rostro de la joven. Los rostros de los personajes se encuentran sobre un fondo oscuro, lo que nos ayuda a enfocarnos mejor en ellos. El rostro de Griet está totalmente iluminado, mientras que sobre el rostro de Vermeer se proyecta la sombra que produce Griet. Este tipo de iluminación permite efectos de contraste entre luces y sombras. El rostro de Griet está atravesado por líneas curvas que dan ritmo y movimiento a la composición. Estas se encuentran paralelas a las líneas curvas formadas sobre el ángulo inferior derecho.

---

<sup>22</sup> Arte universal. Diccionario de términos artísticos y arquitectónicos. The Marketing Room. Madrid. Año 2009. Página 117.

De igual manera, el esquema del primer plano es usado para la imagen del plano del gráfico número veintiséis, donde *Vermeer acaricia los labios de Griet* para retirar la lágrima de dolor que resbala por su mejilla y coloca el arete de perla en su oreja. Esta imagen nos hace sentir que su atracción hacia ella es sentimental y física. En el plano observamos un excelente contraste de luces, como lo hacían los pintores del Arte Barroco. Los personajes se encuentran sobre un fondo oscuro, y tenemos una iluminación que proviene de diversos lugares. La iluminación que da en el rostro de Griet proviene de la derecha e ilumina fuertemente el rostro. El pendiente de perla y las manos de Vermeer, y la parte derecha del rostro se difuminan en tonalidades oscuras hasta unirse con el negro del fondo, mientras que el rostro de Jan que se encuentra inclinado, tiene una iluminación menos fuerte que la de Griet. No es luz blanca, sino más bien cálida, por eso se deduce que proviene de otra fuente de iluminación, como de una vela o un candelabro. La parte del rostro de Vermeer que está más cerca de la luz, es clara, mientras que las sombras que produce su nariz hacen que la otra mitad de su rostro se oscurezca, así como su ojo derecho. La división que hay entre su rostro y su cuerpo se da con un marcado claroscuro.

Las líneas que se forman en esta composición se encuentran en el rostro de Griet en una especie de óvalo cerrado que termina en la parte inferior en punta. Por su lado, el rostro de Jan forma un medio óvalo, que de igual manera termina en su parte más estrecha. Se forma una línea curva que va desde el cuello de Griet pasando por su boca y culminando en el dedo de Jan, que acaricia sus labios. Otra línea curva se forma por el cuerpo de Vermeer y la formación de sus cejas. Es muy importante también la línea que no está dibujada, pero que se encuentra inmersa en la dirección de la vista de Vermeer hacia los labios de Griet y que atraviesa el arete de perla. Es por esto que el camino visual de esta composición nos lleva directamente a los labios de Griet.

En la imagen del plano del gráfico número veintisiete, un retrato de *Griet* sola, con la cabeza descubierta, sin gorro y sin turbante, nos permite ver enteramente en el rostro una iluminación lateral proveniente de una ventana, la cual divide su rostro en dos. El lado izquierdo completamente iluminado, mientras que al lado opuesto se encuentra en la sombra. Además Griet deja al descubierto su mayor secreto, la forma y color de su cabello, que en este plano se encuentra iluminado y brillante al igual que el rostro. La percepción visual es la justificación emocional de la luz para que el pintor, el cineasta y luego el espectador puedan comprender, interpretar las imágenes y los sentimientos del personaje.



**Gráfico N° 25: Griet y Vermeer mirando a través de la cámara oscura**



**Gráfico N° 26: Vermeer acariciando los labios de Griet**



**Gráfico N° 27: Griet**



**Gráfico N° 28: Catharina tocando el piano y Vermeer**



**Gráfico N° 29: Catharina y sus joyas**

Con la particularidad de que en el plano se observan las diferentes tonalidades que siguen la ley del contraste, que permite tener una gran diversidad de “gradaciones tonales” en un mismo color, los tonos se aclaran y se oscurecen dependiendo de la yuxtaposición a uno o más de estos para crear connotaciones emotivas. Por lo tanto, las líneas que conforman esta imagen son las formadas por la intersección de dos líneas curvas, casi ovaladas que llevan el mayor punto de atención al rostro de la joven. Además, la joven se encuentra completamente enfocada, mientras que la parte posterior que la rodea se encuentra totalmente desenfocada y casi en la penumbra en tonalidades ocres oscuros. En sí, toda la composición de la imagen tiene estas tonalidades, que como hemos visto, son primordiales en la paleta de Vermeer y el director Peter Webber la quiere destacar aquí.

Dentro de las principales características del Arte Barroco se encuentra el uso de la luz artificial. En las imágenes de interiores con luz artificial, estas provienen de diversas fuentes que no son naturales sino fabricadas por el ser humano, como fogatas, velas, antorchas, lámparas, entre otras. Encontramos con estas características las imágenes de *Catharina tocando el piano* y *Vermeer* además de *Catharina y sus joyas*, donde la iluminación se diferencia a la usada normalmente en las obras de Vermeer pero usada en el Arte Barroco, ya que el uso de la luz no es natural ni proveniente de la ventana lateral, sino de una iluminación artificial y proviene de diversas fuentes.

La imagen del plano número veintiocho de *Catharina tocando el piano* y *Vermeer*, como lo indica el plano del gráfico número veintiocho, que nos hace referencia a la pintura de Jan titulada *El Concierto*, vemos el uso de la luz artificial que caracterizó al Arte Barroco. Observamos que la iluminación proviene principalmente de un candelabro, pero la luz que este emite no alcanzaría a iluminar como lo hace sobre la mesa, es por esto que se podría pensar en la existencia de una luz de apoyo colocada en la parte superior de la mesa, de forma lateral, de derecha a izquierda, que crea una sombra bien marcada al lado izquierdo. Otro punto de luz artificial se encuentra en el rostro de Catharina, proveniente de la parte inferior, la cual mientras ilumina fuertemente a Catharina, llega en forma más suave a Jan. Se nota este aspecto porque de la cabeza del pintor hacia la parte superior se observa una degradación de tonos oscuros, que incluso llegan al negro. Mientras tanto, un nuevo punto de luz lo apreciamos en el piano, donde incide de frente, es poco intensa y hace resaltar el paisaje dibujado en la contratapa del piano.

Como es característico en el arte de Vermeer, evidenciado en el Arte Barroco y muy bien estudiado por el director de fotografía Eduardo Serra, el fondo se encuentra en tonalidades oscuras, destacando la composición frontal. Este tipo de composición lumínica genera espacio por efecto de cercanía o lejanía de la luz. La peculiaridad de este tipo de iluminación es la disposición de varios



puntos de luz. En este plano las principales fuentes de luz son las velas, la luz que recae sobre Catharina y Vermeer, luz frontal dirigida al piano y luz superior dirigida a la mesa y las sillas.

En el plano del gráfico número veintinueve, tenemos a *Catharina y sus joyas* en su habitación, escogiendo cuál de las joyas que va a usar. Está sentada en una gran silla frente a un espejo de forma octogonal ubicado sobre la mesa, iluminada con un candelabro de cinco velas. En la parte posterior se tiene otra mesa auxiliar con tres sillas y su respectivo candelabro.

En las paredes vemos colgados cuadros de pintores de la época y sobre un caballete ubicado al lado derecho, cuelga otra pintura. Esta imagen hace referencia a uno de los trabajos que realizaba Vermeer en su vida, el de comerciante de obras de arte. En lo referente a la mesa cubierta por un tapiz, es un recurso usado por Vermeer para proporcionar la sensación de distanciamiento, usado de la misma manera por el director, con la misma intencionalidad y el mismo simbolismo: “es en Vermeer casi simbólico: si bien formalmente no es más que un accesorio, este mueble establece en cuanto al contenido un distanciamiento, un límite que el espectador no puede pasar” (Schneider. 2000. Página 90).

Aquí vemos una gran cantidad de figuras geométricas, entre las que destacan las formas octogonales del closet de la parte posterior de la habitación y que es la misma forma octogonal del espejo de Catharina. Además, tenemos las formas cuadradas de las pinturas. En este plano se evidencia una de las formas geométricas favoritas de Vermeer realizadas en el piso por las baldosas colocadas a manera de un tablero de ajedrez. Los personajes en la obra de Vermeer no se encuentran en posiciones únicamente de belleza estética, sino que teatralizan una escena, demuestran un atributo, conversan con el observador, tocan un instrumento, leen una carta de su amante, se encuentran realizando una actividad cotidiana en su quehacer diario y “si observamos detenidamente, veremos que lo que engendra tales caracteres formales es precisamente el modo en que están escenificadas la personas, las cosas y los espacios, y es esta escenificación la que establece un contexto significativo social y cultural” (Schneider. 2000. Página 90).

La composición tiene tres líneas verticales y una horizontal que divide el horizonte. Estas se encuentran formadas por la silla, la mesa y el caballete. Una línea curva se forma desde la mesa donde la mujer está sentada, luego atraviesa el cuerpo de ella y finalmente sale por la silla. El punto de convergencia de éstas es el rostro de Catharina, por lo tanto éste es el lugar de mayor interés en la composición.

En el arte barroco se toma la iluminación del teatro, ya que la vida era vista como un acto dramático y una puesta en escena de esta. Es así como vemos la teatralización de Catharina al momento de mirarse al espejo para ver cuál de las joyas que está eligiendo le gusta y le queda mejor, y que en las obras de Vermeer simboliza la vanidad. Toda la habitación está bien iluminada, y hay ciertos lugares que tienen mayor importancia porque tienen una luz adicional. Tal es el caso del cuadro que se encuentra en el caballete, sobre el que hay una fuente de luz. En este plano se hace referencia al uso de la luz artificial porque se tiene dos candelabros grandes y con algunas espermas. Hay también un muy interesante estudio del reflejo de la luz que choca en el espejo e ilumina de manera más clara a Catharina.

## CONCLUSIONES

1. El mayor anhelo humano ha sido lograr que lo invisible sea representado, destruyendo el poder que lo sobrenatural y lo oculto ejercían, es decir como medio de supervivencia.
2. La relación entre los seres humanos y la naturaleza está mediada por el instrumento, es así que en el cine es una cámara la que aumenta la capacidad visual de la vista, por lo tanto “nos sentimos en un mundo, nombramos en otro”. Y el ojo se educa con las palabras las cuales se esfuerzan por reforzar las imágenes como lo hace la publicidad o la propaganda.
3. Todos los grupos hegemónicos, sea la iglesia, el ejército, el estado y sus diversos aparatos, se encuentran empeñados en controlar, codificar y vigilar las imágenes que den el mayor rédito. No solamente por querer obtener y mantener el control político sino fundamentalmente en la reproducción del poder (Debray).
4. La modernidad se rebela contra todo lo que es normativo y particularmente rompe con las tradiciones, tiene la misión de ser siempre innovadora y en este sentido necesita reinventarse constantemente. Y en consecuencia, cada edad de la historia posee su propio arte. Es imposible comprender las dimensiones o producciones estéticas de un grupo humano sin situarla en su contexto.
5. La riqueza del cine radica en que al mundo cósmico, simbólicamente figurado, que en cierto punto podría desaparecer, en el cine ha sido constituido todos los objetos, estas cosas de la naturaleza, las cosas adquieren la presencia subjetiva, el mundo ideal aprovecha las cosas cotidianas y les da una nueva vida, aquellas cosas que o decían nada, aquella naturaleza muda se hace ahora presente (Edgar Morín).
6. Es muy probable que el cinematógrafo pudiera haber sido utilizado para difundir piezas de teatro, en cambio el cine se ha hecho sinónimo de ficción. Entre lo fantástico y lo imaginario se ha generado la metamorfosis del cinematógrafo al cine. El carácter volátil de los objetos que aparecen y desaparecen es justamente el sueño del film, por ello es que el suspenso provocado por las interminables persecuciones tiene el carácter de pesadillas. Esta vida secreta de la vigilia y el sueño es el espacio donde duermen los crímenes y los heroísmos que no realizamos.
7. En el cine y en la pintura, el ritmo y el movimiento de la línea están relacionados a una energía activa e impresionante, y es fundamentalmente un cambio fácil y conectado que la vista recorre al ser llevada por una sucesión ordenada de líneas, formas y valores de color. El realismo más sólido no escapa a la cualidad musical abstracta de los mundos de la composición cinematográfica y pictórica (Bamz).

8. La abstracción geométrica de una obra ha de ser invisible al ojo, aunque perceptible al entendimiento del analista inteligente. La obra en su conjunto, al constituir una unidad rítmica, expresa una totalidad diversa que tiene sentido y significación. Y establecen la fuerza energética y materializa el movimiento que genera una vibración interior (Bamz).
9. En la pintura, al elegir las líneas, supone dar cuenta de las emociones y valores que son necesarios para transmitir al observador con el uso de las líneas rectas, curvas, angulares y con todas las expresiones gráficas que deben estar acorde con el espacio a ser utilizado en la composición de la obra. El secreto de la creación está en establecer el centro de interés. Y además para que la pintura no equivalga a una fotografía se requiere una gran capacidad de abstracción y sensibilidad, como sucede en los paisajes, para que con habilidad y destreza se plasmen las ideas, emociones, valores que la inteligencia y la creatividad humana producen.
10. Greenaway considera a Vermeer como el primer cineasta, por la peculiar forma de trabajar la luz, por su insuperable capacidad de captar el instante, la revelación del mundo por medio de la luz, es una disciplina en la cual Vermeer fue un maestro. Es uno de los pintores más misteriosos a este respecto. De tal manera que el cine sería más artístico si se alejara del realismo, por ello es que se insiste en que los cineastas deben utilizar los recursos cinematográficos para conseguir únicamente valores plásticos reconocidos como artísticos (Ortiz y Piqueras).
11. El cine, la pintura y la fotografía forman parte de la historia de la representación, de la historia de la visión y como tales comparten un mismo momento de esa historia, el ojo variable. El tema es aprender a mirar y de la similitud entre comprender y ver. En el fondo son historias de nubes, lluvias y tempestades que luego nos lleva al arcoíris, las hojas movidas por el viento; el mar centellando al sol. Esto es haber erigido la luz y el aire en objetos pictóricos, “el tema del conocimiento por las apariencias, que es el tema del siglo XIX, es el cine” (Ortiz y Piqueras).
12. Es evidente que el arte barroco sirve de instrumento de fe, con este se busca que el fiel se integre como participante activo de la iglesia y de sus rituales, se pretende implicar al espectador, emocionarle y llevarle por el camino de la salvación.
13. En Italia, en España y en los países católicos los encargos pictóricos son de temática religiosa, entre los que se encontraban las historias del antiguo y nuevo testamento, representaciones de Cristo, de la Virgen María, de santos en retablos y cuadros de altar. En cambio en Inglaterra y Holanda la producción pictórica se orienta a la elaboración de retratos de la aristocracia, paisajes y también representaciones de una burguesía en ascenso, gracias a la revolución industrial.

14. El Arte Barroco en los Países Bajos estuvo inmerso en los cambios que ocurrieron en el ámbito económico, político, ideológico y religioso que se dieron con el cambio de matriz productiva y religiosa, puesto que el ascenso de la burguesía y el calvinismo dieron pasos a grandes cambios. Lo más destacado de los Países Bajos fue el Siglo de Oro del arte barroco por la gran habilidad y destreza de los artistas dedicados a la pintura.
15. Vermeer constituye el motivo central de este trabajo porque es uno de los mejores artistas de la Época de Oro del Arte Barroco holandés. Pinta a sus personajes dentro de una habitación, utiliza como recurso de iluminación la luz que ingresa por una ventana y conduce la mirada del espectador al interior de la obra a través del uso de líneas. Así también usa modelado de la forma; el color como “valor” en la escena luminosa; objeto según su capacidad de absorción y reflexión; creación o definición del espacio y fuente de luz (Medina de Vargas).
16. El proceso comunicacional generado por la pintura barroca va más allá de la manipulación de la luz, donde el sombreado depende de la fuente luminosa y no de la forma del objeto, solo ahí se libera la luz de la forma. Así Vermeer produce espacios para oscurecer los primeros planos y el aumento estratificado de la luz hasta el fondo, donde se le encuentra la mayor luminosidad.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Álvaro Zamora, María Isabel. (1998). *Lo mejor del arte barroco 3*. Madrid: Dolmen.
2. Arte Universal. (2009). *Diccionario de términos artísticos y arquitectónicos*. Madrid: The Marketing Room.
3. Arte Universal. (2009). *El barroco*. Madrid: The Marketing Room.
4. Aumont, Jacques y Marie, Michele. (2006). *Diccionario teórico y crítico de cine*. Buenos Aires: La Marca.
5. Bamz, J. (1970). *Movimiento y ritmo en pintura. La sensación dinámica, vital y emotiva en la obra de arte*. Barcelona: Las Ediciones del Arte.
6. Benjamín Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D. F.: Itaca.
7. Burke, Peter. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
8. Cerrato, Rafael. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: Ediciones JC.
9. Costa, Antonio. (2005). *Saber ver el cine*. Buenos Aires: Paidós S.A.I.C.F.
10. Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
11. Deleuze, Gilles. (1987). *La imagen – tiempo, estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
12. Echeverría, Bolívar. (2010). *Definición de cultura*. México D.F: Itaca.
13. García Escudero, José María. (1971). *Vamos a hablar de cine*. Navarra: Salvat.
14. Gombrich, E. H., (1995). *Historia del arte*. Barcelona: Garriga S.A.
15. Luz y sombra en la pintura barroca. Capítulo IV. [en línea]. [citado 18 noviembre 2014].  
Disponible en: 132.248.9.195/ptd2010/febrero/0654327/0654327\_A7.pdf
16. Mitry Jean. (1990). *Estética y psicología del Cine*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
17. Morín, Edgar. (1975). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral.
18. Onians, John. El “ojo de la época” de Michael Baxandall: de la historia social del arte a la Neurohistoria del arte [en línea]. University of East Anglia. [citado 18 septiembre 2014].  
Disponible en: <http://www.usc.es/arte/quintana/quintana4/onians.pdf>
19. Ortiz, Áurea y Piqueras, María Jesús. (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.
20. Schneider, Norbert. (2000). *Vermeer la obra completa – Pintura*. Colonia: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
21. Ulrich Asemissen, Hermann. (1994). *Jan Vermeer el arte de pintar, un cuadro de los oficios*. Madrid: Siglo Veintiuno.
22. Vigarello, Georges. (2005). *Historia de la belleza, el cuerpo y el arte de embellecer desde el renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.
23. Vilches, Lorenzo. (1997). *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.