

ANÁLISIS SOBRE LA CARTA DE AMOR DE JOHANNES VERMEER

Candela Azul Maggi – Matías Tortello Pérez – Luján Vazelle - Jorgelina Araceli Sciorra*

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes
*Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Resumen

En la presente investigación se aborda como objeto de estudio la obra pictórica *La carta de amor* (1669-1670) del famoso artista holandés Johannes Vermeer (1632-1675). A partir de ella se propone develar los elementos compositivos, iconográficos e iconológicos tan curiosos y enigmáticos que se ven reflejados en relación a sus particularidades contextuales acorde al género de costumbrismo barroco en el cual se inscribe. Asimismo, ahondaremos en la vida del pintor como también en la historia que recorrió la pintura hasta la actualidad, donde finalmente se encuentra en el Museo Nacional de Ámsterdam en los Países Bajos.

Palabras clave: Johannes Vermeer, Barroco holandés, pintura de género.



Catálogo razonado

Autor: Johannes Vermeer.

Nacimiento y fallecimiento:
1632 - 1675.

Obra: *La carta de amor*.

Ejecución de la obra: 1669-
1670.

Técnica y soporte: Óleo
sobre lienzo.

Tamaño: 44 x 38,5 cm.

Localización original:
Colección del mecenas Pieter
van Ruijven (Delf, Países
Bajos)

Localización actual:
Rijksmuseum,
Ámsterdam, Países Bajos.

Imagen 1. *La carta de amor* de Johannes Vermeer (1669-1670)

Breve historia de la obra

La carta de amor (1669-1670) (Imagen 1), de Johannes Vermeer, es una pintura de género realizada en óleo sobre lienzo que muestra el interior de una escena doméstica. Según Kristina Menzel (2017) para lograr fielmente la reproducción material de las telas de la vestimenta o las cortinas de la habitación, el artista utilizó el costoso azul de ultramar, obtenido a partir de lapislázuli; aplicando también el amarillo de estaño y plomo y el bermellón, junto a los tonos tierra y el negro de hueso.

El comitente de la obra no se conoce con certeza, sin embargo, debido a datos obtenidos de Joan Michael Montias (1987) y Walter Liedtke (2001), es posible decir que ella fue encargada por el coleccionista Pieter van Ruijven (1624-1674), residente en Delf, que le encomendó además varias creaciones, llegando a poseer un total de veinte. Ellas fueron heredadas por su hija, Magdalena van Ruijven tras su muerte y posteriormente quedaron en custodia de su cónyuge, Jacob Abrahamsz Dissius.

En Ámsterdam, el 16 de mayo de 1696, se subastaron 21 obras de Vermeer pertenecientes en su mayoría a la familia Ruijven. En aquel momento el cuadro en cuestión probablemente pasó a formar parte de la colección del rey polaco-lituano Juan III Sobieski, pues en el inventario de 1696 del Palacio de Wilanów, en Varsovia (Polonia), se mencionaba una pintura holandesa con una temática similar (esta describe una pintura de una mujer, tocando el laúd que luce una bata dorada, mientras una chica le da una carta en los marcos negros). Sin embargo, resulta inexistente algún contrato que constate su paradero a lo largo del siglo XVII.

Se sabe que el Museo Nacional de Ámsterdam (Rijksmuseum) adquirió *La carta de amor* en 1893. Setenta y ocho años más tarde, el 23 de septiembre de 1971, mientras se encontraba en exposición como parte de la muestra itinerante "*Rembrandt and his Age*", del Palacio de Bellas Artes de Bruselas, en Bélgica, un empleado del hotel llamado Mario Pierre Roymans se escondió en un armario del lugar hasta que éste cerró. Luego descolgó la obra e intentó quitarla por la ventana; pero como el marco no se lo permitía, cortó la pintura desprolijamente con un pelador de papas, la enrolló y la guardó en el bolsillo trasero de su pantalón, dañándola considerablemente. Al principio, Roymans escondió la pieza en su habitación; luego la enterró en el bosque, pero cuando comenzó a llover la retiró nuevamente y la guardó en una funda de almohada debajo de su cama.

El 3 de octubre, bajo el pseudónimo Tij van Limburg, perteneciente a Robin Hood, el criminal contactó al diario bruselense *Le Soir*, pidiéndole a un reportero que lo encontrara y le tomara fotos a la pintura. Éstas fueron publicadas junto con pedidos humanistas de parte de Roymans para proteger a refugiados bengalíes y combatir el hambre mundial. Aunque según el director del Rijksmuseum, Arthur van Schendel, los registros no probaban su autenticidad, la policía los consideró como evidencia y finalmente logró localizar al joven y recuperar el cuadro. El mismo fue devuelto al museo el 8 de octubre, y debió ser restaurado durante un año para su exhibición.

Historia del artista

Johannes Vermeer (Delft, Países Bajos; 1632-1675) creció en contacto con la pintura debido a que su padre, entre otras ocupaciones, se dedicó al comercio de obras de arte.

El pintor se desempeñó en el campo artístico durante toda su vida, sin embargo, su reconocimiento llegó en el siglo XIX gracias al historiador y crítico de arte francés Théophile Thoré-Burger.

Vermeer creaba un promedio de dos pinturas al año por lo que su producción resulta acotada en comparación a la actividad de sus contemporáneos. Ella se caracteriza por las

pinturas de género dedicándose esporádicamente a los “grandes” temas, como la pintura histórica y el retrato.

Entre sus referentes se pueden mencionar a Delf Leonaert Bramer, Pieter de Hooch, Jan Steen y Carel Fabritius.

Descripción de la obra

El tema de *La carta de amor*, se desarrolla en un segundo plano de la pintura y se lo observa a través del marco recortado que delimitan dos paredes ubicadas por delante.

En el sector derecho de la escena, en un primer plano se observan algunas partituras musicales que se apoyan sobre una silla tapizada en terciopelo rojo y detalles dorados. A su vez, en la sección superior vemos una cortina corrida, con estampado floral, que permite contemplar lo que sucede detrás. Hacia la izquierda encontramos un mapa sostenido por barandillas, y por debajo de este advertimos una pared con algunas manchas que se extienden hasta abajo.

En el segundo plano, observamos un piso en damero blanco y negro, elementos de limpieza como un escobillón, un cesto con telas cayendo y un retazo de trapo utilizado para coser. En la parte central se ubican dos mujeres; una de ellas, sentada con un vestido dorado y un tapado con detalles en ese mismo color. Vemos que esta misma figura, está sosteniendo con su mano izquierda un laúd, y con la derecha un papel. Su rostro se encuentra inclinado hacia un lado, y sus ojos están levemente elevados, mirando a la otra mujer. Su cabellera rubia se destaca por poseer un retazo de tela que hace juego con el color de su vestido y de su tapado. Además, la figura luce accesorios de joyería tanto en el cuello como en sus orejas, que emulan ser perlas.

El otro personaje, se ubica a un lado de ella con su brazo izquierdo flexionado y apoyado en la cintura, mientras que su mano derecha está estirada por completo. Su vestimenta se caracteriza por los tonos amarronados de la parte superior del atuendo con mangas medianamente anchas, de tipo bombé y detalles blancos en el cuello y el cinto. En la parte inferior la muchacha posee una falda azul abullonada y suelta. Su cabeza está levemente inclinada hacia abajo, y su expresión señala que está mirando a la otra mujer. Vemos también que su cabello está cubierto por completo por una cofia blanca.

En el fondo de la habitación observamos un muro empapelado en color dorado y bordó. Debajo se encuentra una firma que anuncia “Imeer”. En el sector superior cuelgan dos cuadros con marcos negros. Uno de ellos, dispuesto verticalmente, muestra un cielo nublado, un río y un barco; mientras que el otro, tapado diagonalmente por la cortina, presenta un paisaje con árboles por el que un hombre pasea.

Al lado de la pared se puede ver una chimenea, delimitada por una columna de orden jónico y enmarcada por elementos arquitectónicos en tonos azules y marrones.

En cuanto a la iluminación, si bien no existe un foco de luz podemos decir que estamos ante uno que emula ser natural. El alumbrado proviene del sector izquierdo de la obra, donde probablemente haya una ventana que brinda claridad solar a la escena, en la que prevalecen tonos que tienden a los cálidos.

Análisis iconográfico e iconológico

La producción del artista se caracteriza por sus obras estilísticamente sofisticadas, escenas amables, tranquilas y alegres, en las que se plasma de manera idealizada, la vida cotidiana burguesa de la sociedad en Holanda.

De acuerdo con Omar Díaz Saldaña (2008), en este tipo de creaciones donde el ámbito privado forma una parte esencial de la composición, se expresa “tanto el carácter que protege la intimidad como los umbrales que hay que traspasar para indagarla” (p. 374).

A continuación, se analizan las significaciones e interpretaciones de los elementos que componen la pintura.

1. La luz

La luz en las obras de Vermeer se incorpora desde un lado de la sala, por lo general desde el lado izquierdo, como ocurre también en Caravaggio (1571-1610). En ellas, las luces y las sombras, se alternan de manera sutil creando una ilusión de espacio que define su estilo. Vermeer, además, investigó en profundidad el uso de la perspectiva para organizar sus composiciones y en *La carta de amor* es ella quien guía la mirada del espectador a través de los distintos planos.



Imagen 2. *La partida de ajedrez* de Lucas van Leyden (1508)

El artista perfeccionó con esmero la pintura de género y su técnica. En sus obras, pequeñas manchas blancas generan, cada vez más, la ilusión de los reflejos de luz. Este tipo de iluminación resulta similar al modo en que Lucas van Leyden (1494-1533), uno de los primeros miembros de la pintura de género neerlandesa, trabajaba sus imágenes. Se puede observar en *La partida de ajedrez* (imagen 2), que las pinceladas blancas delimitan los reflejos de luz y que la iluminación proviene de un foco ubicado al costado de la pintura a la manera en que Vermeer utilizaba el recurso lumínico.

2. El ojo del espectador

A menudo, el artista pintó escenas íntimas como ésta, en las que el espectador podía presenciar una situación que no debería ver. Él conseguía “espíar” un momento ajeno a través de la cortina, como si estuviera viendo una circunstancia privada entre las dos mujeres. De acuerdo con Omar Díaz Saldaña (2008), en este tipo de obras donde la vida cotidiana y privada se vuelve una parte esencial de la composición, se expresa “tanto el carácter que protege la intimidad como los umbrales que hay que traspasar para indagarla” (p. 374)

Vermeer refuerza en la pintura la sensación de profundidad al mostrarnos varias habitaciones, una detrás de la otra. Los vistazos como este resultaron frecuentes en las pinturas del siglo XVII y constituyeron una de las especialidades de Pieter de Hooch (1629-1684). Es probable que estos pintores conocieran sus trabajos y que Vermeer se hubiese inspirado en él incorporado los interiores claros y alegres y las estancias habitadas por pocas personas.

3. Repoussoir

En esta obra, se juega con el contraste entre la habitación bien iluminada y el espacio sombrío del primer plano. Un mapa cuelga en la pared izquierda, mientras que a la derecha hay una silla con partituras y una cortina corrida hacia un lado.

Colocar objetos en primer plano y cerca de los bordes resultó un método habitual, usado para crear la ilusión de profundidad y guiar los ojos del espectador hacia el tema central. Tal como indica Dianne Mize (2009) este tipo de técnica se conoce como *repoussoir*-o repujado- y al usarla en primer plano, Vermeer “empuja” el resto de la escena hacia el fondo.

Los objetos delimitan la perspectiva geométrica de la obra (líneas verticales y horizontales) y acorde al lugar en el que están emplazados, nos permiten comprender la distribución espacial de la escena.

4. Cartografía

Uno de los mayores distintivos que encontramos en repetidas obras de Vermeer es la representación de los mapas en sus cuadros. Según Carlos García (2021), esto hace alusión dentro de *La carta de amor*, y en general en gran parte de las producciones del artista, a la edad de oro de la cartografía holandesa del siglo XVII, cuando la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales (VOC) se expandió por todo el mundo gracias a la participación entusiasta de la sociedad burguesa de la época. De esta manera, es posible advertir el orgullo que sentiría aquella clase social ante los logros que se atribuían.

5. La carta

La carta de amor resulta un tema popular en la pintura de la Edad de Oro neerlandesa, entre los años 1575 y 1675. En esta representación se observa la entrega de una carta que está en la sombra, la cual se destaca del fondo sobre la chaqueta amarilla de la mujer que la sostiene.

La luz que cae sobre el rostro de la destinataria dirige nuestra atención hacia su reacción y podría interrogarse acerca de la persona de la cual se encuentra enamorada. Según Díaz Saldaña (2008) la misma nos remite a la intimidad típica de las pinturas de género de Vermeer, es un “objeto-reliquia que habita en el espacio interior que la alberga” (p. 378), es aquella intimidad femenina que se nos muestra como elemento principal. El interés que presenta la mujer ante la carta podría indicarnos el sentimiento interior que experimenta por aquella persona que le ha escrito.

Las miradas de ambas mujeres generan un diálogo cómplice entre una que pregunta y otra que contesta. El personaje que se encuentra sentado, mira a su criada con cierto grado de preocupación, mientras que su cómplice le responde con una leve sonrisa, lo cual hace pensar que la carta contiene noticias favorables.

La pintura, nos habla de tiempos superpuestos conviviendo en una misma obra. Por un lado, el instante de complicidad entre ambas mujeres, y por otro el de la persona que escribió la carta. Esto nos muestra una dialéctica entre la presencia y la ausencia del artífice de las líneas, que está presente en la carta, pero a su vez ausente corporalmente. Al respecto Díaz Saldaña (2008) reflexiona que “La carta es la exteriorización de un estado subjetivo, en un momento singular de la vida, donde se expresa el modo de sentir y de pensar, mediante la escritura y comunicado a otra persona en la distancia” (p. 381).

El cuadro nos presenta a la carta como una comunicación secreta entre la muchacha y su amado, algo indescifrable para un tercero y que solo es comprensible para el mundo en que están sumergidos ambos enamorados y, en última instancia, en complicidad con la criada.

6. Los símbolos pintados

En el siglo XVII, según Kristina Menzel (2017) era común comparar al mar con el amor y a los amantes con un barco. Esto se debe a que el mar resultaba cambiante como el amor: un mar turbulento indicaba una relación tempestuosa, mientras que uno calmo era un presagio de amor. Sobre este último punto, podemos visualizar dos pequeños cuadros que se encuentran colgados en la pared, detrás de los dos personajes femeninos de la escena central y alineados verticalmente a estas. El que se ubica en la parte superior presenta un paisaje campestre y el inferior uno marítimo, ambos parecen representar un instante sereno, la naturaleza en calma. A menudo, estos escenarios señalan la psicología del personaje o en este caso, el contenido de la carta.



Imagen 3. Detalle de *La carta de amor* de Johannes Vermeer



Imagen 4. *La visita de Delft* de Johannes Vermeer (1660-1661)

La escena marítima, en la que aparece un barco y un mar calmo en tonos oscuros y cálidos (Imagen 3) nos remite de algún modo a la *Vista de Delft* (1660-1661) de Vermeer que alude a su ciudad natal (Imagen 4). En ambas obras el artista emplea una gama similar de colores y en ellas aparecen barcos que con seguridad él estaba acostumbrado a ver. Por encima de este, el otro cuadro nos muestra a un caminante rodeado de árboles, que podría aludir a la separación de los amantes y al deseo de su unión (Menzel, 2017). Vermeer pudo inspirarse para su elaboración en las letras de amor de la tradición petrarquista y en las canciones de laúd de la época en las que la naturaleza se representaba como testigo empático del amante al que escuchaba sus penas y sus esperanzas (Goodman, 2001).

7. Las piezas musicales

Un tema recurrente en las pinturas de género de Vermeer es la música, esto podemos observarlo en obras como *La lección de música interrumpida* (1660-1661), *Mujer con laúd* (1664), *La lección de música* (1665), *Muchacha con flauta* (1670), entre otras. Lo musical se presenta como un pasatiempo popular en las casas de los estratos más altos de la sociedad y también tiene un significado simbólico en los cuadros de este creador. Observamos que el instrumento que sostiene la protagonista de este cuadro es un laúd (Imagen 5).



Imagen 5. Detalle de *La carta de amor* de Johannes Vermeer

De acuerdo con Tamara Toledo Morales (2019), la música jugó un papel fundamental en la sociedad holandesa del siglo XVII, algo que los pintores de la época plasmaron en sus obras y que en reiteradas ocasiones ha funcionado como indicador de la posición social del retratado. Según Germán Labrador López de Azcona (2008) el laúd tenía un uso aristocrático, por lo que es posible que la dama de la pintura gozara de una alta posición social.

Como menciona Menzel (2017) este instrumento era popular en el siglo XVII y solía emplearse para acompañar el canto, se tocaba con los dedos desnudos y producía un tono muy suave y nostálgico. La música y los instrumentos musicales solían asociarse con el amor, por lo tanto, la escena vincularía a este con el laúd y ello se vería reforzado con las partituras que se encuentran en el primer plano de la obra.

8. *Un poco de desorden*

En la imagen varios objetos se encuentran desparramados en el piso, como una cesta de ropa, una escoba y el calzado (Imagen 6). Una interpretación posible de ello, es el hecho de que la criada, al estar preocupada en acompañar a la señora, haya descuidado las tareas domésticas, el orden y la limpieza. También pudo haber ocurrido, según observa Menzel (2017) que el pintor interpretara simbólicamente a estos objetos. De esta manera, los zapatos podrían representar la armonía del hogar, aunque también aludiría a connotaciones más sensuales. La escoba, además de lo doméstico, podría señalar una convivencia extramatrimonial en la pareja, pero, ninguno de los objetos ofrece evidencias indiscutibles de que estamos frente a un caso de amor impropio, por lo que la interpretación correcta de la escena sigue siendo incierta.



Imagen 6. Detalle de *La carta de amor* de Johannes Vermeer

9. *Los pisos de mármol*

Si nos situamos en el primer plano de la imagen, la hilera de baldosas de mármol blanco guía nuestros ojos hacia las dos mujeres y generan una sensación de mayor espacialidad. Este tipo de pisos aparecen en varias pinturas de interiores del siglo XVII, aunque, en realidad, eran poco comunes. Se los encontraba principalmente en las casas de las personas extremadamente ricas y, por lo general, en habitaciones más pequeñas.

10. *Peinados, indumentaria y accesorios*

La protagonista del cuadro luce sus pequeños rizos en tonos rubios. Algo que como mencionan Verónica Aschkar, Florencia Argenti, Helga Soto y Gabriela Vázquez (2019) resultaba típico en el periodo de 1660-1670, donde las mujeres solían embellecerse con rulos y ornamentos en sus cabezas, tal como se muestra en la obra. La tendencia al uso de los rizos, se daba en aquellas damas que pertenecían a una clase social alta, mientras que las más humildes, solían no mostrar su cabello y cubrirlo por completo.

En cuanto al vestuario que utiliza la joven, podemos decir que guarda ciertas reminiscencias de la moda francesa. Si bien estas mujeres solían ostentar aún más, hay ciertas características que fueron difundidas a otros países y que se ven representadas en la Holanda del siglo XVII, y, por ende, en la indumentaria utilizada en la pintura (Fernández, 2016). Vemos como denominadores comunes el uso de las perlas -tanto para aros como para collares- el manejo de las telas con una terminación más bien brillante o, como se observa en el caso del tapado, el uso de los ribetes de piel que nos habla del estatus social de su portadora.

A diferencia de la señora, la criada nos muestra un atuendo más sencillo. Diana Fernández (2014) menciona que, si bien es difícil poder ver con claridad la ropa que solían vestir las mujeres que no pertenecían a la aristocracia, ciertas pinturas o grabados indican una tendencia hacia determinadas vestimentas y tonalidades como vemos en los sobrios colores que luce la criada.

11. *Chimenea*

La aparición de la chimenea en la disposición espacial de la obra, nos remite según expresa Juan Ramírez (2022) a la metáfora de la pasión amorosa y alude a la sensualidad romántica que une al dueño de la carta con la muchacha. Incluso, el hecho de que la chimenea no esté completamente al descubierto o que solamente se nos permita ver una parte, podría indicarnos que, al estar separados los personajes, aquella pasión se encuentra ausente en el momento preciso que muestra la pintura.

12. *La firma*

Vermeer firmó esta pintura con "IVMeer". La "I", la "V" y la "M" están escritas como una sola letra. La "I" alude a su nombre de pila, Johannes. La firma se ubica en la sección de la pared, sobre el cesto de ropa, a la izquierda de la falda azul de la criada.

Teoría del Barroco según Giulio Carlo Argán, Fernando Checa Cremades y José Miguel Morán Turina

Teniendo en cuenta los conceptos desarrollados por Fernando Checa y José Morán (1982), podemos decir que dentro de la obra conviven, en mayor o menor medida, tres géneros pictóricos que se complementan entre sí. En primer lugar, la pintura de género, que muestra una escena íntima y cotidiana en el interior de un hogar. En segundo término, observamos un retrato psicológico, esto se puede entender así, ya que vemos cómo el artista se encarga de representar un momento específico que da cuenta de las emociones internas de los personajes. En *La Carta de amor*, Vermeer se esmera en hacerle ver al espectador los pensamientos que probablemente sentían ambas mujeres, por ejemplo, la preocupación de una de ellas ante la llegada de la carta. Por último, mencionamos los paisajes que se encuentran de modo particular en los cuadros del tercer plano. En uno de ellos encontramos una "vista" del mar, mientras que el otro se encarga de representar la naturaleza. Lo que ambos tienen en común, es que portan un sentido alegórico estrechamente relacionado con el tema de la pintura.

La carta de amor, presenta un complejo mecanismo de construcción basado en líneas horizontales, verticales y diagonales que forman un armazón en donde se disponen los temas según los planos. Es decir que "son los propios objetos los que imponen una geometría. Como ocurre en la pintura analizada, la puerta que se abre, la silla del primer término y una escenográfica cortina forman un primer plano oscuro que funciona como marco de la escena, que alcanza una cualidad estereométrica en la pared del fondo, cuadrículada por medio de la ventana y los cuadros" (Checa-Morán, 1982, p.307). La pintura resulta una propuesta escenográfica -teatralizada- barroca, que muestra una realidad cotidiana que se distancia del sentido de la religión como podemos ver en otros casos de la época.

El cuadro, mide 44 x 38,5 cm lo que no es un dato menor, pues otro punto que mencionan los autores es la utilización mercantil de las pinturas. El pequeño formato facilitaba tanto el traslado como su fácil ubicación. En esta línea se puede pensar el desarrollo del coleccionismo burgués.

En la pintura, vemos que se "inmortaliza" un instante preciso que hasta el momento no había sido objeto de sus temas. Se muestra entonces una corriente artística destinada a la representación de la *verdad desnuda*, abriendo en sus cuadros una ventana a la vida

cotidiana. En ella la aristocracia exhibe un gusto marcado por la decoración de sus palacios, y por el auge del coleccionismo burgués. Entendiendo esto, se pueden vislumbrar dos ideas fundamentales: en primer lugar, que este tipo de obras hayan sido encargadas por la burguesía como reafirmación de su propio estatus económico. En segundo término, que los cuadros pintados, exponen esta costumbre de la aristocracia de afirmar el poder a través de las adquisiciones artísticas.

En *La carta de amor* se representa un espacio privado y una situación más bien íntima, algo que no solo pasa en este caso sino, en general, en las pinturas de género de Vermeer. El artista, además, nos propone junto a los denominados “maestros menores” (Checa-Argán, 1984, p. 305) una visión amable de una sociedad satisfecha de sí misma, algo que podemos ver incluso en la aparición del mapa como símbolo de la edad de oro en la cartografía neerlandesa.

Carlos Argán (1955) argumenta que la exaltación del pensamiento aristotélico en el periodo barroco se presenta como un factor de la superación de los cánones formales del neoplatonismo. “La Retórica” de Aristóteles explica el valor de la persuasión, el arte busca comunicar a través de la técnica, entendida como un método para poder llegar a expresar aquello que quiere ser representado y que sirve para evidenciar y demostrar el argumento pictórico. Esto es algo que se puede observar en la obra examinada, entendiendo que hay una búsqueda por mostrar aquella situación íntima entre ambas mujeres y la complicidad que existe entre ellas. De esta manera se intenta exaltar la posibilidad de reacción sentimental en el espectador que podía constituir también el carácter de una determinada sociedad.

La forma artística no tiene, en sí misma, carácter de fin, sino de medio. La obra trata de provocar los afectos, convence a partir del modo en que se presenta. En *La carta de amor*, Vermeer utiliza el lenguaje de la luz que resulta atractivo para fascinar al ojo. La iluminación se focaliza en la segunda habitación donde transcurre la escena, se posa en las expresiones de ambas damas e ilumina ciertos elementos simbólicos que guían la interpretación. Mientras tanto, las sombras, sitúan el lugar del espectador que se encuentra en la primera habitación y produce un contraste en otros elementos importantes como son la carta y los cuadros del fondo.

En palabras de Argán (1955) “El arte es una técnica de persuasión que debe tener en cuenta sus propias posibilidades y medios, y la disponibilidad del público al que se dirige” (p.13). La *teoría de los afectos*, expuesta en el segundo libro de la Retórica, se convierte así, en un elemento de la concepción del arte como argumentación y comunicación. Lo que importa es persuadir, la posibilidad de convencer a otro es el fundamento mismo de las relaciones humanas y de la vida civil. El arte barroco neerlandés la aplica en todos los temas pictóricos e investiga con esmero el alma humana, la psicología, la intimidad y la vida cotidiana. Elabora todos los medios que pueden servir para despertar las posibles reacciones del público, dirigidas hacia las emociones afectivas y a la posibilidad de verse representados ellos mismos en las propias obras, tal como ocurre en *La carta de amor*.

Bibliografía

Argan, G. (1955) *La Retórica y el arte barroco*. Traducción de: “La ‘Rettorica’ e l’artebarrocca”. En: *Retorica e Barocco; atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Roma: Fratelli Bocca

Aschkar, V. Argentini, F., Soto, H., y Vázquez, G. (2019). *Indumentaria en el Barroco*. FADU, Buenos Aires.

Checa, F. y Morán J. (1982). *El Barroco*, Istmo, Madrid, (Selección de la cátedra)

Díaz Saldaña, O. (2008). *Las añoranzas secretas epistolares: refugios de la intimidad. Una lectura de La carta de amor de Johannes Vermeer*. Universidad del Valle, Colombia.

- Drecka, W. (1977). *Natropachobrazówzezbiorów Jana III Sobieskiego* Studia Wilanowskie I. p. 135
- Fernández, D. (2014). *La vestimenta de las clases populares. Un olvido de la historia*. [Entrada a la página web] <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/11/03/la-vestimenta-de-las-clases-populares-un-olvido-de-la-historia/>
- Fernández, D. (2016). *La difusión de la moda francesa por la Europa del siglo XVII*. [Entrada a la página web] <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2016/11/22/marie-mancini-la-difusion-de-la-moda-francesa-por-la-europa-del-siglo-xvii/>
- García (2021). Los mapas de Vermeer. [Entrada a la página web] <https://www.librerantes.com/los-mapas-de-vermeer-por-carlos-garcia-santa-cecilia/>
- Goodman, E. (2001). *The Cambridge Companion to Vermeer*. Cambridge Companions to the History of Art, "The Landscape on the Wall in Vermeer". pp. 76–78
- Gowing, L. (1950). *Vermeer*. p. 152
- López de Azcona, G. (2008). *Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Liedtke, W. (2001). *Vermeer y la escuela de Delf*. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York
- Menzel, K. (2017). *Jan Vermeer y la pintura de género holandesa del siglo XVII*. Könemann.
- Mize, D. (2009). *Repousoir: una técnica de arte clásico y contemporáneo para mejores composiciones*. [Entrada a la página web] <https://emptyeasel.com/2009/02/10/repousoir-a-classical-and-contemporary-art-technique-for-better-compositions/>
- Montias, J. (1987). *Clientes y patrocinadores de Vermeer*. En *El Boletín del Arte*. pp. 68-76
- Ramírez, J. (11 de abril de 2022). *Johannes Vermeer - La carta de amor*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gHQUwwqSeNI>
- Toledo Morales, T (2018). *Vermeer y el interior holandés*. Universidad de La Laguna.

Imágenes

- Leyden, L. (1508). *La partida de ajedrez*. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lucas_van_Leyden_005.jpg
- Vermeer, J. (1660-1661). *Vista de Delf*. <https://theartwolf.com/es/masterworks/johannes-vermeer-vista-de-delft/>
- Vermeer, J. (1669-1670). *La carta de amor*. <https://artsandculture.google.com/story/wgJS2jmZi452Lq?hl=es-419>