



ANNA LËBERSCK

LA JOVEN DE LA PERLA

J. VERMEER

INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas se tendrá ocasión de conocer en detalle uno de los más importantes iconos de la pintura flamenca del siglo XVII: *La joven de la perla* o *Muchacha con turbante* (*Het meisje met de parel*, en su lengua original). Si bien el hilo conductor lo constituyen claramente los temas estéticos y formales de esta pieza, el estudio pretende abordar también múltiples aspectos relacionados con la vida y obra del pintor, en la medida en que sus etapas y sus movimientos reflejan cambios y tendencias sobre su obra. Para la elaboración de este trabajo he recibido muchos estímulos, consejos, opiniones de expertos y profesionales del mundo del arte, y he contraído un gran número de información relacionada con la obra en cuestión. Quiero simplemente dejar constancia de mi agradecimiento a Marijn Everaarts, asistente de conservación en el Mauritshuis de La Haya, por sus enseñanzas y su ayuda, que fueron decisivas para llevar a buen término el trabajo.

El esquema del estudio, de naturaleza lógica, aborda, pues, primero las bases y la génesis del arte de Vermeer, pasando a analizar brevemente el contexto cultural de Europa, hasta los aspectos sobre la difusión y recepción de su obra cumbre. La relación ya apuntada entre el joven Vermeer y la Europa barroca dará paso a tratar de las cuestiones principales de nuestro cuadro, el cual será sometido a un exhaustivo análisis general que poco a poco irá deteniéndose en matices y rasgos que veremos en detalle. Las fuentes utilizadas para nuestra investigación proceden esencialmente de obras de referencia y exploraciones realizadas anteriormente sobre el cuadro, así como también de portales digitales (artículos, tratados, blogs, reportajes...). Y por supuesto, se utiliza la información extraída de la entrevista con la Dra. Everaarts.

LA EUROPA DEL SIGLO XVII

Un nuevo sistema político y económico que, partiendo de Italia y expandiéndose por toda Europa durante el siglo XVII se habría de convertir en la atmósfera vital, sumió al continente en una crisis económica general. Ya en la primera mitad del siglo aparecen serios problemas demográficos derivados de cruentas epidemias, malas cosechas y guerras interminables que no solo provocaron muerte sino también hambrunas. La población disminuyó sensiblemente y la crisis se hizo especialmente insostenible en los países mediterráneos: de esta manera, Italia, España y Portugal dejaron de ser el centro de desarrollo económico e ingresaron en un largo período de notoria decadencia. La única nación que no solamente escapó a esta crisis sino que además entró en su etapa de esplendor fue Holanda. El siglo XVII es conocido como la etapa de Hegemonía neerlandesa, o Edad de Oro, período en el que esta rica región se transformará en una importante potencia de Europa. Los nuevos mercados abiertos en el Nuevo Mundo formaron comercio con Europa, África y América, aunque la principal fuente de riqueza la constituyó siempre la Banca, a la que aflúan los enormes capitales sobrantes del comercio exterior. La religión que impera en los Países Bajos para estos momentos es el calvinismo, una vertiente del cristianismo protestante que pone el énfasis en la autoridad de Dios sobre todas las cosas.

SOBRE EL AUTOR

Hijo de un comerciante de obras de arte, Johannes Vermeer (1632-1675) contrajo matrimonio en 1653 con la hija de una rica pareja holandesa que profesaba el catolicismo. Aprendió pintura con Carel Fabritius, uno de los mejores discípulos de Rembrandt, y en ese mismo año, fue admitido en la corporación de pintores de su ciudad natal. Dos años más tarde, en 1655, heredó el negocio de su padre, pero la manutención de una familia de once hijos contribuyó a la mala situación económica que tuvo que soportar el artista en sus últimos tiempos. Según se sabe, pintaba un promedio de dos cuadros al año pero en su época jamás tuvo el éxito que hoy se le atribuye. Algunas de sus mejores obras, como *Santa Práxedes* –firmada y fechada en 1655–, han sido valoradas por un precio de entre 6 y 8 millones de libras, es decir, entre 7,4 y 9,8 millones de euros. Su primera pintura, *The Concert* (c. 1664), fue robada del Museo Isabella Stewart Gardner de Boston y desde entonces ha sido tasada por 212 millones de dólares; hoy es la obra perdida más valorada de la historia.

De Vermeer se conocen un total de 35 obras, una cifra escasa si se compara con Rubens o Van Dyck, pero suficiente para afirmar que se trataba de un artista prolífico. Como pintor, sus innovaciones reflejan una obra con método y claridad: en sus cuadros aparecen personajes en actitudes serenas y relajadas mientras realizan actividades sencillas como leer, conversar, estudiar o tocar un instrumento. Vermeer no pretende contarnos grandes hazañas ni sucesos históricos con sus cuadros, sino reflejar un momento íntimo de la vida cotidiana. Es lo que conocemos como pintura de género o costumbrista, la cual tiene un profundo valor como cronista de la historia cotidiana. Entre sus obras maestras destacan *Vista de Delft* (1660), *La lechera* (1660-1661), *La joven del aguamanil* (1662), *Lección de música* (1662-1666), *El arte de la pintura* (1666) o *El astrónomo* (1668). En las siguientes líneas, no obstante, nos centraremos exclusivamente en su más célebre creación: *La joven de la perla* (c. 1665), de ahí que nos interese conocer desde la primera hasta la última de sus pinceladas.

LA JOVEN DE LA PERLA, de JOHANNES VERMEER (c. 1665)

La obra cumbre de Johannes Vermeer de Delft, procedente de la edad de oro holandesa, es una de las composiciones más célebres de la historia del arte: se trata de un óleo de pequeño formato (46,5 x 40 cm) –de estilo delicado y de apariencia sencilla– que fue considerado por sus contemporáneos como una obra menor dentro de su producción. Su gran similitud con la *Gioconda* de Da Vinci, muy conocida por todos, le ha valido el título de la *Mona Lisa holandesa*, por lo que no puede caber duda de que se trata de un trabajo artístico de la más notable calidad. Ambas dirigen la mirada ligeramente a su izquierda y muestran una sonrisa enigmática, donde los colores tienden al azulado y a la transparencia, aumentando así la sensación de profundidad. Estos conceptos previos ayudan a situar a *La joven de la perla* –quizá el trabajo más íntimo de Vermeer– en el universo artístico, un esfuerzo complejo pero necesario para profundizar en la lustrosa figura de la joven y en sus perfectos detalles, que disfrazan a esta misteriosa chica con un estilo insinuante y soñador. Estudios realizados en distintas direcciones, como los que publicó Natividad Pulido en el ABC, apuntaron a que la *Mona Lisa leonardesca*, más sobria y de rostro incómodo, sería quizá menos enigmática que la vermeeriana, la cual ha sido calificada como más guapa y mucho más seductora, y ello se debe a la sutil combinación del color y a la íntima mirada que mantiene con el espectador. La obra maestra de Vermeer –que ya en su día fue bautizada como un referente de la pintura del siglo XVII– carece, a primera vista, de un mensaje claro y explícito, por lo que su interpretación sigue abierta a teorías, a hipótesis y a investigaciones que no hacen sino subrayar que la aparente trivialidad del tema, así como su sencilla construcción, es cuanto menos engañosa.

Sobre este cuadro se han emitido distintas opiniones acerca de la identidad de la muchacha: que fuera una joven de dieciséis años que entró a trabajar como doncella en casa del artista era una de las propuestas más contempladas a pesar de que no existen pruebas suficientes para demostrarlo. Mucho antes de que se le dieran forma a estas hipótesis ya existía la teoría de que la chica podría ser la hija mayor de Vermeer, María, o incluso la hija del comisario principal de Vermeer: Magdalene van Ruijven. Si puede servirnos como fuente, en la novela homónima de Tracy Chevalier –inspirada en la historia de la obra–, se habla de Griet, una joven mujer con gran sensibilidad y cuidado que desarrolló sus labores como sirvienta en casa del maestro Vermeer, quien poco a poco acabaría introduciéndola en su arte de naturalidad y realismo. Por todo ello resulta tentador pensar que se trate de una chica del entorno social del pintor, la cual –basándonos en la obra de Chevalier– podría haber acabado sintiendo algo parecido a la admiración o al amor por su patrón. Muchos sostienen que la pintura de Vermeer, que quiere mostrar un texto oculto a partir de colores ligeros y delicados trazos, fue realizada por encargo, por lo que diríamos que la chica –quizá una de las más famosas de la historia de la pintura– podría haber posado para él sin que una relación íntima fuera proyectada entre la joven y el pintor. Corresponde señalar, sin embargo, que, al tratarse de una *tronie*, es decir, de una pintura imaginaria que representa ideales en vez de personas reales, Vermeer se habría limitado a personalizar a un prototipo –a un ideal ficticio sin nombre ni apellidos– a modo de alegoría, dejando la identidad de la joven para la imaginación del espectador. Bien es cierto que las direcciones sobre la temática y el origen de la obra han sido siempre coherentes en cada uno de los análisis y estudios realizados hasta la fecha, pero debemos aceptar que, por ahora, no existe manera alguna de saber quién se esconde detrás de *La Mona Lisa*

del norte. ¿Se trata de una alegoría de la belleza?, ¿de la juventud? ¿Estuvo la joven de la perla inspirada en una modelo real? ¿Qué pretendía transmitir Vermeer con esa mirada? ¿Representa la joven los ideales de la mujer flamenca del siglo XVII? Conviene, a partir de estas cuestiones, hacernos conscientes de los valores y los símbolos que encierra esta obra para encontrar su legítimo lugar en el espacio artístico y social de la época, y condensar, de este modo, las creencias y emociones que componen y dan sentido a esta narración. Es precisamente de aquí de donde viene la postura inicial de los profesores José Pedro Aznárez y Lola Martínez Guardia, quienes observaron muy agudamente el cuadro desde una perspectiva de género que situaría a la obra como un espejo del realismo y del costumbrismo. La representación artística de temas cotidianos o genéricos en el caso de *La joven de la perla* –como serían las cuestiones de edad y de estatus– nos da una visión cierta y sensata de lo que serían las relaciones sociales de género que uno esperaría hallar en la Europa del Barroco. Por eso, Aznárez y Martínez –convencidos– afirman que se trata de un cuadro de amor. Si estamos en lo cierto, puede postularse que el contexto en el que se encuentra la joven con turbante –convertida actualmente en el principal objeto de estudio de los expertos de arte más prestigiosos del mundo– es un camino de conocimiento mucho más rico que el que los estilos, los colores y las formas nos pueden proporcionar.

Con todo lo anteriormente expuesto, se comprenden las ambigüedades señaladas sobre este cuadro, cuyo rasgo más importante no es tanto la escena en sí sino el concepto o las ideas que tuvo Vermeer al aplicar el óleo sobre su lienzo. Mucho se ha escrito, investigado y especulado sobre esos rasgos dulces e inocentes, sobre esa mirada penetrante pero entristecida, sobre esos labios inacabados, y sobre esa postura insinuante, pero todavía hay mucho por descubrir. Abundosos estudios al respecto se han llevado a cabo por parte del equipo de restauradores y conservadores de la galería real Mauritshuis (La Haya), los cuales han convertido a la joven dama en el principal objeto de estudio artístico de las dos últimas décadas. El estudio más reciente, que recibió el nombre de *La joven en el punto de mira*, se llevó a cabo el 11 de marzo de 2018 gracias a la participación de prestigiosas entidades como el Rijksmuseum de Ámsterdam, las Universidades de Amberes y Maastricht, y la National Gallery de Washington, con cuyas aportaciones –valoradas en un total de 30 millones de euros– se pudieron analizar en detalle las capas de pintura, las pinceladas o incluso los materiales aplicados por el artista, clogrando trazar un perfil milimétrico del cuadro. Durante la campaña, el celeberrimo cuadro fue sometido a una sofisticada tecnología que permitió profundizar en aspectos tales como la composición química de los pigmentos y su estructura cristalina, o en el estudio detallado del craquelado (las grietas que se forman con el deterioro de la pintura). Para ello se utilizó el espectrómetro de fluorescencia, se trazó una tomografía de coherencia óptica, y se empleó un microscópico 3D Hirox, cuya extrema precisión óptica permite ampliar hasta 7000 veces la percepción del ojo humano. Con la ayuda de una cámara digital con luz natural, ultravioleta, reflectografía infrarroja y rayos X, además de un escáner MACRO-XRF, se establecieron comparaciones y concordancias en un laboratorio de muros de cristal para que los visitantes de la galería pudieran disfrutar del proceso en tiempo real. Tras su última restauración en 1994, la sutil combinación de color y la mirada fija de la joven hacia el espectador se han realzado mucho, nos cuenta Jørgen Wadum, por lo que su estado de conservación resulta excepcionalmente completo. Se cuenta que cuando, en 1881, Arnoldus A. des Tombe adquirió la obra en una subasta por el valor de dos florines y treinta céntimos (el equivalente de unos 30 euros), su estado de

conservación era muy malo y apenas se distinguían los rasgos seductores de la joven. No fue hasta su muerte cuando éste y otros cuadros fueron donados al Mauritshuis en 1902, donde actualmente se conservan. Desde su departamento de conservación y restauración se desarrollan continuamente acciones, metodologías y medidas que tienen como objetivo la salvaguarda de su propia colección, así como también la de otros museos y galerías de todo el mundo, asegurando su accesibilidad y prolongando el mayor tiempo posible el deterioro de los materiales. Tan pronto como concluyan los trabajos de investigación y se analice todo el material recogido, *La joven de la perla* será uno de los cuadros mejor documentados junto con *El Guernica* (1937).

ASPECTOS FORMALES

La composición geométrica de la obra es simple y equilibrada, pero poderosa y armónica; todos sus elementos contribuyen a la unidad del conjunto por medio de pinceladas suaves y fluidas, que modelan las formas claras, y por golpes de pincel bruscos sobre las zonas zonas sombreadas. Con su noble sencillez, Vermeer crea una división equilibrada de superficies con las que también expresa estructuras y situaciones complejas de manera discreta y con pocos elementos que actúan como complemento retórico de la obra. Ésta podría ser la clave de su pintura: la revelación de una vida secreta y austera que se esconde en las cosas pequeñas, y que sólo puede darse a conocer si se indaga en ella, explicaría un enunciado cargado de símbolos acerca de lo íntimo y lo oculto. El elemento externo, en cambio, se halla reducido al mínimo, y en el centro, la joven es una muchacha sumida en el desconcierto. La luz describe su rostro, así como los planos y volúmenes su figura, con una coloración que es, a un tiempo, suave y esplendorosa. Como bien se ve, Vermeer se destacaba en el terreno de la luz, de la textura, de la perspectiva y de los colores transparentes, sobre los que aplicaba suaves modulaciones de luz y de color que daban una impresión personal y subjetiva de su libre estilo. Sobre el lienzo, el holandés matiza sutilmente una atmósfera envolvente y tridimensional acentuada por un juego de luces y sombras que difumina suavemente los rasgos y los contornos de las figuras hasta alcanzar la perfección. El cuadro es un portento de la luz: los planos de color, desde el fondo hasta las primeras partes de la cara de la joven, expresan bien la serenidad y la claridad conceptiva propias de este gran pintor, haciendo percibir una piel suave y tersa que discurre en contraste con los pliegues del vestido y del turbante, los cuales nos ayudan a distinguir los volúmenes y los efectos sutiles de la luz. Contribuyen a este efecto la pureza de los tonos y la luz progresiva, que se muestra tanto en la elegante sinuosidad de la figura y de los pliegues de los ropajes, como en la suavidad de su rostro.

A todas luces se ve cómo la geometría tiene un papel importante en la composición. La primera perspectiva que observamos es la lineal: diversas líneas imaginarias guían nuestra vista hacia el fondo y nos hacen creer en una fuerte tridimensionalidad. Decimos que esta profundidad está conseguida al estilo flamenco: el pintor destruye la línea de los perfiles y consigue un efecto de inexactitud, de agilidad, que hace oposición a la quieta y dormida atmósfera del cuadro. El dinamismo de la escena queda reforzado así por el cromatismo –que es rico en tonalidades, con dominio de azules, rojos y tonos pardos– y por los efectos de difuminado, que expresan el aire y el movimiento del sujeto. Su perfil y su volumen son atrapados por un fluido sombreado que crea un efecto de perspectiva cerrada, detallada, que convierte la obra en inigualable. Respecto a los

elementos que en conjunto contribuyeron a perfeccionar el carácter del cuadro, la línea y la forma fueron fundamentales; ambas confieren a esta obra –concebida con gran sobriedad– una fuerza expresiva y eficaz que ofrece semejanza con el resto de componentes mediante una calculadísima técnica de diminutas pinceladas. La sencilla composición a base de líneas geométricas permite al artista otorgar unidad al conjunto con una impresión general de riqueza y elegancia: si bien se observa, el turbante cae verticalmente, contraponiéndose al círculo que forma la cabeza y al cono truncado del tronco de la modelo. Su poder de captación de los detalles y su sentido lujoso de la composición hallaron perfecta aplicación en esta obra, cuya figura principal mantiene la atención fuera de los límites del cuadro, dando dimensión y profundidad al conjunto. La línea del horizonte, modelada con mesura y realismo, es alta y ello produce un efecto de inclinación que converge hacia el centro del cuadro para resaltar lo enigmático de su sonrisa en un tratamiento minucioso. A pesar de su explícito gusto por lo natural, Vermeer promovió un estilo basado, entre otras cosas, en los sentidos, en el sentimiento y en el misterio. Hasta entonces ninguna pintura había alcanzado una forma tan lírica y subjetiva de sentir el misterio ni tampoco tanta sutileza en el modelado ni en los tonos; y todo ello se debe a las razones y a los efectos del claroscuro de transición gradual, que alcanzó muy alto valor plástico gracias a un trazado geométrico que configuraba las formas y figuras de la composición:

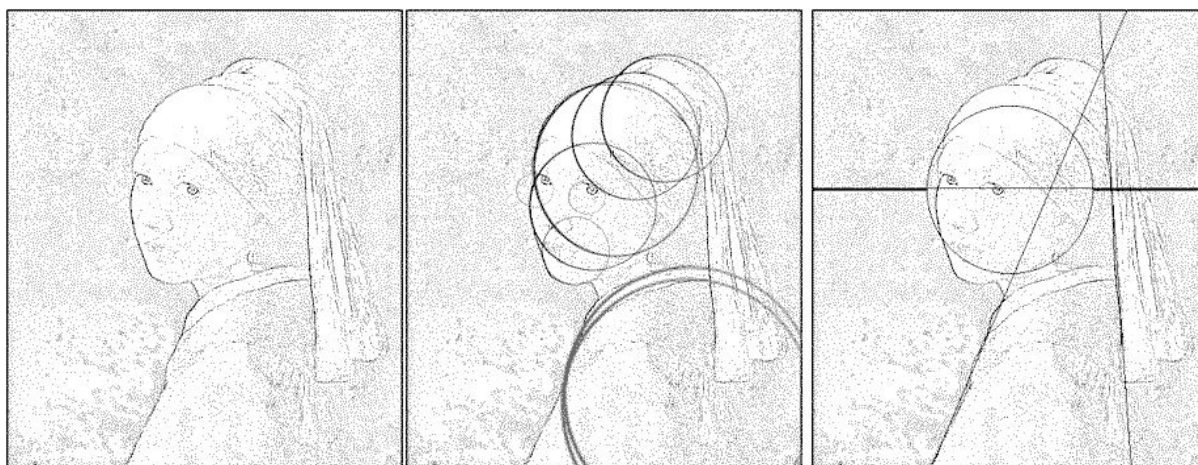


Fig. 1: Reconstrucción geométrica de la composición. Fuente: Inmaculada Vico López.

La composición de este cuadro está marcada por la sensual y atractiva silueta de la muchacha, cuya pálida piel parece manifestar una gran frescura en contraste con un fondo neutro. Esta costumbre de oponer tonalidades, encumbrada por el maestro Caravaggio a principios del siglo XVII –y aconsejada por Leonardo para reforzar la plasticidad del rostro y realzar la claridad de las formas–, permite a la figura desvanecerse en la oscuridad, destacando más efectivamente algunos elementos como la textura, la perspectiva o los colores transparentes, todos los cuales están dotados de un lenguaje lúcido y sensual. Los espacios alternativamente iluminados y en penumbra subrayan el efecto de proximidad con el espectador a partir de la luz que irradia por la izquierda, que ejerce un intenso contraste en el rostro de ella y, de forma especial, en la adornada perla –convertida por el propio Vermeer en el punto central de la obra–. Con su poco disimulada oposición cromática, el pendiente recibe directamente la luz que incendia el rostro de la joven, generando un potente

contraste lumínico y un juego de volúmenes –unos iluminados y otros ensombrecidos– que dan a la composición una percepción geométrica simple y equilibrada. Algunos elementos como el cuello de la camisa, los ojos de la muchacha y la propia perla brillan intensamente sobre un fondo negro neutro que resalta con gran plasticidad su fino y delicado rostro. Se destaca, precisamente, que la perla –representada con una cristalina austeridad y con una fidelidad obsesiva– fue concebida en tan solo dos pinceladas. En palabras Marijn Everaarts –una reputada conservadora del Mauritshuis con la que tuve ocasión de entrevistarme–, Vermeer no pintó la perla exacta, sino más bien el brillo y los destellos lumínicos que se proyectan sobre ésta, siendo la luz y la sombra las que dieron forma a la joya. Se cree que Vermeer consiguió crear esa luz mágica y tenebrosa gracias al uso de un artefacto óptico antecesor de las cámaras fotográficas llamado *cámara oscura*. Según Laura Prieto, redactora de artículos de arte, «el dibujo se complementa con el color aunque en ciertos lugares del cuadro como la nariz se ha realizado sin dibujo previo y las líneas se funden con el rostro. Este aspecto ha llevado a pensar a algunos expertos que Vermeer podría haber utilizado la técnica de la cámara oscura, un instrumento óptico con el que los pintores conseguían una proyección plana de un objeto tridimensional» (Prieto, 2012). Interesante resulta también destacar los resplandecientes destellos que recogen el labio inferior y la frente a partir de pinceladas adicionales de pintura blanca, las cuales aportan al conjunto completo un aire casi cristalino y limpio que parece detenerse en el tiempo. Como bien dice Blankert «la materia de las cosas se ha hecho luz y ésta no es más, ni menos, que pintura». Así pues, una pausa, un corte en el tiempo, parece contener a la bella joven en un hermoso cuadro que parece hacerle de espejo.



Fig. 2: Gama cromática de tonos. Fuente: Inmaculada Vico López.

La gama cromática empleada por Vermeer en esta obra es limitada y contenida, predominan las tonalidades pardas y terrosas; no obstante, aplica colores fuertes como el azul ultramar en vistosos detalles de la vestimenta de chica como en el turbante. De este modo rompe la monotonía de colores y atrae nuestra atención. La calidad de representación de las sedas brillantes con ocre y amarillos muy luminosos resultan de una belleza deslumbrante e ideal pensada para mover los sentimientos de la gente. Los colores castaños del vestido y de la parte del velo que cae sobre su espalda otorgan calidez a la composición y contrastan con el azul frío e intenso del turbante, que aporta sensualidad y ofrece muestras de su castidad, tal y como sucede con *La Mona Lisa* de Da Vinci. El azul aquí utilizado proviene del lapislázuli, uno de los pigmentos más caros del

mercado y de mayor dificultad técnica, pero que, sin embargo, Vermeer dominaba a la perfección; ello demuestra su maestría al frente de esta maravilla que parece estar viva sobre la tela. El amarillo empleado en el tocado, conocido como amarillo indio, llegaba a Holanda en los barcos de la Compañía de las Indias Orientales en forma de pequeñas bolas terrosas de unos 100 gramos, composición de las cuales fue siempre un misterio para los europeos, afirma Manel Loureiro. Se tiene en conocimiento que la población india que manufacturaba este succulento tono amarillento –cuya pigmentación era mucho más intensa que el amarillo ocre que se usaba en Europa– tenía en explotación un gran número de vacas alimentadas a base de hojas de mango. Nos cuenta Loureiro que, cuando las vacas orinaban, los campesinos secaban la orina al sol, y con el residuo que quedaba confeccionaban las pequeñas bolas terrosas que más tarde manipularían los pintores occidentales sin saber de su procedencia. El lado oscuro de esta industria era que una alimentación en exclusiva de hojas de mango terminaba siendo perjudicial para las vacas, que por decenas de millares murieron a causa de graves infecciones.

Una sección dedicada al análisis de los colores y las formas no sería completa sin hablar de todos los pigmentos que están presentes de un modo u otro en la obra, por lo que debemos poner atención también en los blancos, los rojos y los negros que aparecen en el cuadro con una elección y una intención muy concretas. Especial mención merece aquí el estudio del químico Oskar González (UPV/EHU), que tuvo el gusto de trabajar con los resultados del proyecto *La joven en el punto de mira* obtenidos a principios del año 2018 por el Mauritshuis. Sus interpretaciones –publicadas el 13 de abril de ese mismo año– han puesto al descubierto un gran número de datos sobre la composición y la procedencia de las pinturas usadas que permiten reconstruir científicamente el momento de la creación de tan bella obra. Se trata del caso, por ejemplo, de los labios, que –a decir de los análisis de cromatografía líquida–, fueron realizados con carmín, un colorante obtenido de las cochinillas que también se emplea en la industria alimentaria y cosmética. Pero no es este el único rojo del óleo. Empleando la fluorescencia de rayos X –dice González– se realizó un mapeo de la presencia de ciertos elementos químicos, entre ellos el mercurio, y se observó que era muy abundante en los labios, pero también en la piel. La explicación que nos da el profesor es que Vermeer empleó cinabrio (HgS) entre sus pigmentos rojos: primero pintó los labios con este pigmento y luego lo cubrió con la laca roja para obtener el efecto deseado. En la blusa, los ojos e incluso en la misma perla observamos, no obstante, la presencia del color blanco –blanco plomo o albayalde–, que lo encontramos también mezclado en diferentes partes de la composición como recurso para lograr una mayor claridad. De este pigmento, el albayalde, resultan los fabulosos juegos de luz de la obra, todos ellos de una severidad compleja pero armoniosa. En el caso de las partes oscuras del cuadro, los análisis químicos han revelado la presencia de dos pigmentos diferentes: el negro carbón y el negro hueso. Reproduciendo las palabras del profesor, «el primero de ellos ofrece un tono más azulado y el segundo un tono más marrón, de ahí que Vermeer los combinase y los mezcase para lograr las tonalidades deseadas» (González, 2018). La ausencia de color en ciertas partes del cuadro o, más claramente, la presencia del negro, se extenderá con un nuevo significado durante el Barroco. Hasta el siglo XVII esta tonalidad tenía otra connotación: vestir de negro era símbolo de elegancia en la corte de Borgoña en el siglo XV, idea que fue trasladada a España por Carlos V y asumida por Felipe II, quien pronto lo estableció como color de la corte católica española. Según revelaron antiguos estudios, el peculiar fondo de nuestro cuadro

–con sus negros verdosos que asoman por detrás de la joven– no estaba pintado de tal color originalmente. Es cierto que Vermeer, habiendo alcanzado la cima de su carrera, «aplicó una capa de pintura negra sobre la imprimatura, pero encima depositó una veladura de color verde formada por dos lacas de origen vegetal: índigo (azul) y gualda (amarillo)» (González, 2018). Este tipo de lacas presentan una gran degradación cuando se someten a la exposición lumínica, por lo que es normal que el fondo que vemos hoy sea más oscuro que el que pintó Vermeer en el siglo XVII. Existen más detalles que propongo observar para comprender la excepcionalidad de este cuadro, y para ello nos fijaremos en diferentes métodos que nos permitirán explorar aspectos sobre la textura del cuadro que a simple vista resultan imperceptibles:



Fig.3: Radiografía (A), fotografía de fluorescencia ultravioleta (B) y fotografía en luz rasante (C).

Fuente: Cuaderno de Cultura Científica.

En la radiografía (Imagen A) se puede ver que algunas zonas son más claras (obsérvense los ojos y la perla). Esto se debe a la presencia de compuestos con átomos que absorben más los rayos X, como son las zonas pintadas de blanco de plomo. La radiografía también nos permite apreciar mejor el entramado del lienzo y calcular el número de hilos de lino para compararlo con el de otras obras de Vermeer. La luz ultravioleta (Imagen 3B) nos permite ver la fluorescencia de ciertos materiales. A las claras se observa que toda la obra tiene cierta fluorescencia y eso se debe al barniz que la cubre. Los barnices tradicionales, al envejecer, se vuelven fluorescentes (y amarillentos), lo que permite al restaurador identificar intervenciones posteriores a su aplicación. Tras la limpieza del barniz protector, que con el paso del tiempo había amarilleado considerablemente la obra, también se pudo observar un toque de luz en el lado izquierdo de la boca, un minúsculo punto blanco sobre una pincelada rosa, que había quedado oculto a los estudios anteriores. Además, se pudo ver sin problema que la mancha oscura en el ojo correspondía a un retoque realizado en la restauración de 1994. También cabe subrayar la gran fluorescencia destacada en los labios, que es indicativa de que el pintor empleó una laca orgánica fluorescente para lograr ese espectacular efecto. Por último, el empleo de la luz rasante (Imagen 3C) nos ayuda a apreciar la tridimensionalidad del cuadro, así como las pinceladas y las craqueladuras, que en casos extremos podrían llegar a fragmentar la capa de pintura y provocar su desprendimiento.

Tal y como se aprecia en la obra, el emplaste de los óleos es firme y con una capa bastante más gruesa en las zonas de pigmento claro, donde más fácilmente se observa una difuminación progresiva en los contornos. La combinación de este asombroso efecto, denominado *sfumatto* (difuminado), en puntos concretos de la obra –como en la comisura de los labios y en el resplandor de sus ojos–, y la perspectiva cerrada, consigue una estupenda sensación de tridimensionalidad y de profundidad que guía nuestra vista hacia las zonas más iluminadas del cuadro. Vermeer es exquisitamente sutil en el manejo de la coloración, con una suavidad en la aplicación de la pintura que hace que la transición entre los tonos sea casi invisible. Así nos define las diferentes gradaciones de color que se dan en el rostro y en el turbante, dando preferencia a la degradación de las gamas tonales con el aumento de la distancia y de la luz. La esfuminación de los contornos y las partes de la cara de la joven que Vermeer mantuvo indefinidas permiten al espectador hacer una interpretación libre de su gesto que no puede concebirse sin una visión general y sistemática de todo su conjunto. Su fin y sentido es reproducir con la mayor perfección posible el cuerpo de la hermosa joven, interpretar su belleza y comprender su figura sensible, libre de toda relación mágica y simbólica. En lo que respecta a la parte técnica de su arte, reputados estudiosos –como el conservador de la Colección de Arte del Norte de Europa en la National Gallery of Art Arthur K. Wheelock Jr.– han detectado el uso de veladuras en algunas de sus obras. Se trata de una técnica óptica que permite aplicar una fina capa transparente de color sobre otra capa seca para modificar su matiz lumínico. Este método produce el efecto de un filtro de color, de un vidrio coloreado transparente, de ahí que esta técnica sea también conocida como «acristalamiento». Gracias a tal método se da un especial efecto de luminosidad y profundidad a la pintura, así como un extraordinario realismo. Además, permite armonizar los colores de las diferentes zonas del cuadro, aportándole variedad de matices y enriqueciendo el efecto visual, tal y como se puede ver también en *La lechera* (1660-1661). La simplificación del dibujo y de las formas geométricas –todas ellas dotadas de una gran unidad formal y compositiva– es otra de las constantes del pintor, tan grande en el tratamiento del espacio como en el cultivo del lenguaje plástico. Su conocimiento del arte italiano y posiblemente también de las técnicas pictóricas de las primera etapas del Barroco podría haber resultado influyente en la elección de los materiales, pero también en la forma de aplicar la pintura y la luz. A cuenta de esto sostenemos que su estilo no estaba regido en ningún modo por el *fijnschilder* –término traducido al francés como *peintres précieux* que se reserva a aquellos artistas holandeses que, entre 1630 y 1710, se esforzaron en representar la realidad con el máximo de precisión–. Hallándose lejos de los límites propios de Frans van Mieris el Viejo o de Jan van Mieris –que trabajaban una meticulosa pintura de pequeños géneros–, J. Vermeer desarrolló una técnica menos refinada de la que uno al principio asociaría a sus obras. En sus primeras y ambiciosas pinturas, Vermeer ejerce una forma contundente de aplicar la pintura, recordando en realidad los comentarios de Marshall Smith en 1692 sobre la técnica de Rembrandt: "Rembrandt [...] utiliza sombras oscuras extraordinarias, muy difíciles de copiar, con los colores en blanco y en toques completos, aunque a veces pulcramente terminadas (Smith, 1693: 22). El vigor con que las luces y las sombras de *La joven de la perla* han sido ejecutados es simplemente impresionante, incluso la escala de pintura tomada en consideración resulta impecable: sorprenden llamativamente los matices y los rasgos que el pintor da a la muchacha, exhibiendo su particular maestría en los labios y en los ojos.

Séame lícito hablar aquí de la mirada como argumento, como otorgadora de sentido y como alegoría de los sentidos. De la mano de artistas muy dispares apreciamos que el ojo –como símbolo de bondad divina y de espiritualidad humana– alcanza un protagonismo excepcional en los cuadros y, templando sus líneas y perspectivas, transforma profundamente tanto el significado del propio ojo como cualidad activa. Y es precisamente esta profusión la que nos hace ver que en Vermeer la mirada no era un tema ocasional y aislado, muy al contrario, su permanencia imprime un sello que distingue gran parte de su pintura. Según expresión de Dominique Chu, «a diferencia del barroco italiano, la obra de Vermeer carece de muchos adornos, es aséptica, con un aire casi cristalino» (Chu, 2013). De acuerdo con estas declaraciones, el descolorido y triste rostro de la bella joven refleja una austeridad pasmosa, y su fina mirada –derecha, afable y vidriosa–, que va directa a los ojos del espectador, se alza con expresión abrumada, con un ademán de gentileza y amistad. El propósito de Vermeer es, por tanto, ir más allá de la representación del ojo, y para ello se vale de las emanaciones luminosas y los fluidos de materia incandescente para expresar un sentimiento desconocido e inundar el espacio con la propagación de la mirada. La presencia ancha y profunda de esta mirada prensil –de acuerdo con la emanación de luz y a la movilidad– está diseminada, y su tratamiento, insólito e intrigante, posee aquí el poder de magnetizar, inquietar y crear universos particulares para que florezca el enigma. Sus grandes y deslumbrantes ojos, acostumbrados a las medias luces, miran con expresión imperturbable sin descuidar un sentimiento de imperiosa fidelidad y obediencia que tiene la extraña facultad de perseguirnos por todo el cuadro. Parafraseando a Aznárez y a Martínez, la mirada de la joven de Vermeer es casi minimalista; en ella hay una voluntad muy clara de despojarse de todo lo material, es decir, de todo lo accesorio. Es muy significativo que la mayor parte de retratos y *tronies* del Siglo de Oro holandés estén llenos de exquisitos matices sobre la expresión y el sentimiento de los modelos y que, en cambio, la joven de la perla mantenga una expresión tan seria e impasible, camuflada por una suave sonrisa, coqueta y dulce. Bajo esa luz estrecha, triste, propia de un día invernal, la bella muchacha recorta su busto de perfil sin dejarnos ver sus manos. Su boca se abre ligeramente, como si deseara hablar, dotando de mayor realismo a la composición. Los labios entreabiertos crean sensualidad y misterio, y su turbante añade exotismo a esta mezcla seductora de rostro sereno y sonriente. Una expresión tan sutil y compleja puede expresar casi cualquier cosa –interés, condescendencia, coqueteo, melancolía, aburrimiento, malestar, alegría, una leve vergüenza– y por esto mismo decimos que Vermeer, con una magia increíble e imposible de repetir, ofrece a sus espectadores una oportunidad de ambigüedad en la que no se arriesga a exponer los dientes, pero sí lo dota de largos hoyuelos en las mejillas y líneas de expresión en las esquinas de los ojos. Sentimos que los dientes pueden aparecer en cualquier momento.

Nos basta con acudir a otros retratos de Vermeer para ver cómo el artista holandés suele detenerse en el entorno de las figuras, llenando éstas de detalles minuciosos de abundante simbología. El turbante, como vemos, es uno de los más usuales atributos de la obra. La joven se viste exótica por medio de un turbante oriental que, pudiendo tomar su origen de Indonesia o de la India, posee una espléndida caída con la que resguarda sus cabellos. La referencia a la rica vestimenta de la chica hay que leerla como contraposición a los pobres vestidos que se llevaban hasta entonces como consecuencia de la grave crisis que azotó Europa en el siglo XVII y que sacudió con especial dureza a los países mediterráneos. No queda duda de que este estilo cortesano

era el que todos querían imitar debido al poder alcanzado por los representantes de las casas reales más poderosas del mundo. Y en ello, el modelo político de las monarquías absolutas jugó un papel esencial: la gran cantidad de oro que ardía, las ceremonias que solemnizaban los actos públicos y las ricas joyas que adornaban la imagen de la mujer fueron increíble lujo y fantasía. Sin embargo, que Vermeer se empeñara en demostrar el carácter noble de su arte no quiere decir que la posición económica o social de sus personajes tuviera que ser similar a la de la nobleza de título. La protagonista del cuadro, que por único vestido posee una chaqueta y un turbante, deja al descubierto las carencias, las necesidades, las aspiraciones y las satisfacciones a través de una imagen tan despojada de objetos y elementos. Tal vez por eso consideremos normal que la joven de Vermeer –que va vestida a la holandesa, con lujos y cintas exóticas– manifieste una gran frescura en la poca abundancia de detalles y atributos aristocratizantes. Las discusiones sobre el origen del vestido y del tocado no dejan de plantearnos la utilidad absoluta de cubrirse, pues el acto de vestirse –que constituye esencialmente un medio de diferenciación y de significación– manifiesta simbólicamente una tradición, un linaje, una religión, una procedencia o incluso una situación matrimonial. Muy considerables son aquí las reflexiones de Philippe Perrot sobre el vestido «como signo o como símbolo que consagra y hace visibles las separaciones, las jerarquías y las solidaridades de acuerdo con un código garantizado y eternizado por la sociedad y sus instituciones» (Perrot, 1981:163). Perrot asegura que, a través del discurso de la moda, la estética social se convierte en un elemento distintivo que todos admiran, desean y consideran bella (elegante, distinguida), porque reconocen en ella el poder y la capacidad propias de las clases socialmente poderosas. En este sentido resulta instructivo observar que, entre las obras de Vermeer, es muy frecuente hallar un vestuario femenino –típicamente barroco– formado por pecheras, faldas amplias, ropones y turbantes, pero raramente encontramos estos mismos ropajes en otros géneros de pintura. Esto se debe a que Vermeer encara un temática cotidiana, plebeya y servil, cercana a la de F. Hals, Pieter de Hooch o J. Steen, que trabajan la escena de género intimista, a diferencia de los grandes de Amberes (Rubens, Van Dyck o Jordaens), quienes han sido bautizados como los padres de exuberante y lo monumental. En el Renacimiento, por ejemplo, hallamos la presencia del turbante como símbolo de poder y sabiduría: lo solemos ver anudado de un modo elaborado y pintado con excepcional virtuosismo, como si se tratase de una naturaleza muerta; sin embargo, en Rubens encontramos el turbante adornando la cabeza del rey negro como un claro signo de lo ornamental en *Adoración de los reyes magos* (1609; 1628-1629). Resulta imposible, por todo lo visto, negar la procedencia oriental del turbante con el que la joven disimula parte de sus orejas y su pelo, que constituye un detalle importante para su viva imagen. Podemos apreciar, gracias a una evidencia clara, que los turbantes ejercieron una gran fascinación en la Europa del siglo XV: como es bien sabido, el turbante era un accesorio predominantemente masculino en Asia, pero debido a la versatilidad y variedad de su uso, fue incorporado a la vestimenta femenina, convirtiéndose éste en un símbolo de honor y respeto. En Occidente no dejaron nunca de ser algo poco común, y en el siglo XVII surgieron como una alternativa ligera e higiénica a la peluca entre las mujeres de la alta aristocracia, cuyo gusto grande y llamativo diferenciaba claramente entre un grupo que buscaba la riqueza y el esplendor, de otro que intentaba encontrar coherencia y sencillez. Desde una perspectiva menos amplia se observa cómo el vestuario de la joven de la perla constituye una importante prueba de lo que éste supone para la obra: si nos remontamos al año 1676 es necesario acudir al inventario más

antiguo realizado sobre la obra de Vermeer, donde la pintura constaba como *Un retrato al estilo turco*, un muy significativo título inspirado en los colores y las texturas de la indumentaria de la chica. Más adelante la obra recibió el nombre de *Joven con turbante y Cabeza de joven*, y hasta 1995, la que es hoy la mayor creación de Vermeer no fue reconocida como *La joven de la perla*. Claramente se percibe cómo los atributos y los ornamentos personales, aunque sencillos y austeros, son para el arte de Vermeer figuras importantes, libres y grandiosas, llenas de poder y dignidad, que traspasan la corteza social y entran en el espectador como una apelación a sus sentidos. A diferencia de otras figuras vermeerianas adornadas con perlas –véase *La joven dama con collar de perlas* (1664)–, algunos expertos consideran que en este caso nos encontramos ante un símbolo de castidad. Lejos de reflejar un determinado nivel económico, la iconografía pictórica de la obra permite tanto observar la perla como un símbolo de vanidad como un símbolo de virginidad. Tal y como decía el místico Francisco de Sales refiriéndose a la perla, «esta joya significa 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 ser cierto, estaría bien claro que la perla de la chica –que cae de su oreja en forma de gota– constituye un símbolo de pureza y, por tanto, alude a la posibilidad de que el cuadro pudiera haber sido pintado –sostiene Liss Fonseca– con motivo de la boda de esta joven. En el momento en que Vermeer perfora las orejas de la muchacha, paso necesario para poder pintarla con el atributo exquisito de la joya, el pintor podría estar haciendo una hábil referencia a la violación sensual. Sin necesidad de hondas investigaciones se comprende la simbología que se esconde detrás de este característico aspecto: haciendo sangrar el lóbulo para que la joven chica lleve aquello que antes el artista dio a otra mujer, Vermeer convierte los atributos de la joven en piezas de una refinada escena erótica.

La sexualidad que arraigaría en Europa mucho después, con el surgimiento de los libertinos en la Francia del siglo XVIII, vio surgir las llamadas «pinturas indecentes» de artistas como Jean-Antoine Watteau y Jean-Honoré Fragonard, así como la aparición de los grabados eróticos. Hasta aquellas fechas el arte se halló sujeto al mito, a la religión y al academicismo, por todo lo cual resultaba impensable dar rienda suelta a la furia del deseo. Sin embargo, la imagen sexual contenida, en donde la alegoría y la metáfora constituyen dos recursos esenciales, comenzó a poseer un poder visceral y subconsciente que trascendía de la simple representación y convertía las representaciones de sexo y de erotismo en significados espirituales específicos adaptados a las religiones y a los principios morales de la época. El valor experimental y seductor de este arte verdaderamente sobrio y hechizante construye una imagen sin contexto, una imagen desnuda y pura que transgrede la norma al hacer público lo privado, lo íntimo y lo sexual, y al expresar el poder y la belleza por encima de la fertilidad. En sus obras, Vermeer dejó claro que el erotismo y la sexualidad no tenían por qué ser algo banal, sucio o zafio: siempre se tienen palabras elogiosas para un arte sensual erudito y elegante. Notables expertos señalan que la repetida presencia de personajes vulnerables e indefensos en las escenas del pintor holandés –concebidas de este modo no por pudor, sino para excitar la imaginación– atraen al espectador como vía de conocimiento, como sentimiento puro, pero poco a poco es el amor el que acrecienta el deseo y convierte a sus modelos en objeto de un profundo interés erótico. Ya advertía Quevedo que el sexo y el rostro son dos caras de la misma moneda, y esto es lo que justamente vemos en el caso de *La joven de la perla*, cuyos posibles goces sensuales se encuentran por debajo de una dulce y suave capa de delicadeza, sutileza y contención

que separa el ver del mirar. Gracias a su minucioso estilo, el maestro de Delft plasma su personalidad y su tono en la excelsa figura de la muchacha y en su fina sonrisa, con las que trata de poner de relieve la admirable complejidad de la pintura, pero es, sin embargo, la perla la que recibe todo el significado sexual de la obra. Según la novela de T. Chevalier –llevada a la pantalla en el año 2003–, cuando el pintor agujerea los lóbulos de Griet para que pueda lucir los pendientes de perlas en el retrato, la joven corre hacia su amado Pieter, y decide entregarse a él para ser consolada. Cuando Pieter le propone matrimonio, ella sacude la cabeza y se va, y a continuación, devuelve los pendientes a la madre de Catharina (la esposa de Johannes Vermeer). Tras este episodio, Griet desaparece y, al cabo de un tiempo, recibe un paquete sellado que contiene el pañuelo azul que llevaba en la pintura y los pendientes de perla de Catharina envueltos en él.



Fig. 4: Detalles de la perla (A y B). Fuente: Cuaderno de Cultura Científica.

Nos daremos perfecta cuenta de la impecable preparación del óleo que engendró la perla si lo cotejamos desde una completa perspectiva pictórica. Tras el análisis de las partes, se concluyó que aquello que se pensaba que era una pincelada para resaltar la perla no era más que un resto de pintura que accidentalmente se había dado la vuelta engañando a los restauradores durante años (fig. 4B). Diferentes expertos en la obra añaden que el color de la perla no se parece en nada al del nácar de una perla, y el brillo que produce se parece más bien al de un reflejo metálico, como de un espejo. Ante esto, el profesor Miquel del Pozo plantea la posibilidad de que no se trate de una perla, ya que el brillo es engañoso, y sea, por tanto, una esfera de cristal veneciano cubierta con barniz. Entre las teorías más llamativas están los que plantean la posibilidad de que la perla sea una lámina esférica de plata pulida, tal y como lo sugirió el astrónomo y artista holandés Vincent Icke. Según él, una perla natural no tiene este tamaño y su color debería ser más blanco y perlado. Otro factor a tener en cuenta sería que en el siglo XVII no eran muy frecuentes las perlas, así que podría contemplarse la posibilidad de que ésta fuera una chapa de estaño muy pulido. La identidad del personaje –recordemos– es omitida y su procedencia social no fue nunca importante para el autor. Si la modelo hubiese sido una persona pudiente, la cual porta ricas pulseras, perlas y collares, el artista –en este caso, J. Vermeer–, habría tratado de resaltar sus rasgos de estatus por medio de una apelación directa a la riqueza y a los signos aristocráticos.

Si, tras su reconstrucción, la estructura y el contenido del cuadro ha cambiado notablemente, también el conocimiento que se tiene sobre la firma de su autor ha mejorado. Si nos basamos en la experiencia debemos decir que J. Vermeer no firmó ni dató todas sus obras, lo cual ha dificultado seriamente no sólo la ubicación cronológica de las mismas, sino también su autenticación. De las treintaicinco obras que se le reconocen actualmente como auténticas, sólo dieciséis llevan su firma y, únicamente dos –*La alcahueta* (1656) y *El geógrafo* (1668)– incluyen la fecha. Tras la restauración de 1994, apareció en *La joven de la perla* la firma del pintor en la esquina superior izquierda, aunque en las reproducciones habituales de la obra no se aprecia por estar realizada en un color muy suave. La firma ha sido autenticada como tal por los expertos del Museo Mauritshuis de La Haya, de entre los cuales Jørgen Wadum dijo: «estoy bastante convencido de que la obra del artista pronto podría aumentar con otro trabajo sobresaliente» (Wadum, 2003). Según él, «bien puede haber otras pinturas tradicionalmente atribuidas a Vermeer que en los últimos años han sido rechazadas pero que, después de nuevos conocimientos y gracias al vasto material técnico ahora disponible en Vermeer, pueden llegar a ser auténticas obras del propio maestro» (Wadum, 2003). La fluorescencia de rayos X (en este caso la de calcio) permitió ver con mayor claridad las zonas menos conocidas del cuadro y distinguir así el llamativo monograma que dejó el artista tras realizar su última pincelada:

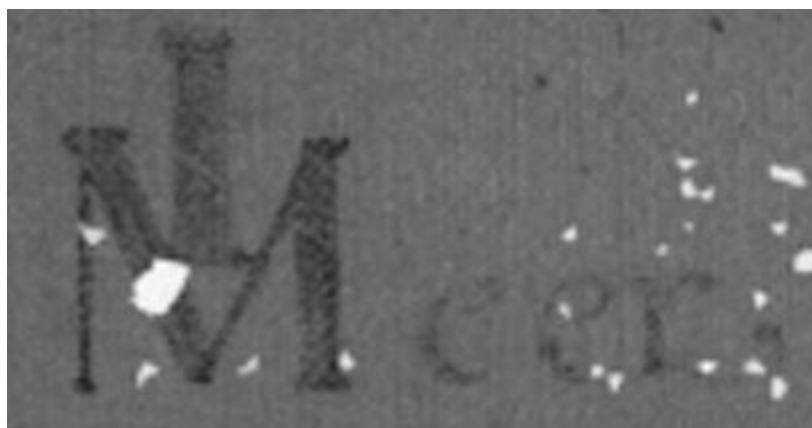


Fig. 5: Detalle de la firma de Vermeer. Fuente: Cuaderno de Cultura Científica.

Una sencilla y armoniosa firma acentúa la serenidad y el valor de la obra, dotándola de autoría y librándola de posibles plagios e imitaciones. Tal y como ya se ha expuesto, Vermeer tuvo varias firmas a lo largo de su carrera, tantas como las obras que pintó –cuyas varias formas y estilos habrían evolucionado de lo más simple a lo más complejo (véase fig.6)–, pero todas son indicadoras de un carácter y una personalidad meticulosa y hasta un cierto punto racional. Y es que la firma es el sello final con el que el pintor cierra su obra, poniendo bastante cuidado en escoger un trazo, un tamaño o un nombre que refleje su perfil como artista. Los coleccionistas y expertos de arte utilizan las firmas y otros factores artísticos de Vermeer –que reivindica sus obras bajo la abreviatura *JVMeer*– para fines de autenticación y para definir su valor de mercado en función de su estilo, sus colores y los materiales usados.



Fig. 6: Recopilación de firmas de Vermeer por Jonathan Janson. Fuente: Vermeer's Essential.

FUENTES DE REFERENCIA

- ARNÁREZ, José Pedro; MARTÍNEZ, Lola. *La chica de la perla: una película de Peter Webber*. Redvisual, s.d.
- CHU, Dominique. *Análisis de obras de arte: La joven de la perla*. Monografías, 2013.
- CIBELLI, Deborah H. «Girl with a Pearl Earring: Painting, Reality, Fiction». *The Journal of Popular Culture*, 2004, 37.4: 583-592.
- FERRER, Isabel. «La joven de la perla desvela sus secretos». *El País*, 2018.
- FONSECA, Liss. *La joven de la perla: Jan Vermeer*. Blog de Liss Fonseca, 2018 [en línea]. Disponible en: <https://bit.ly/2L13fDw>.
- GONZÁLEZ, OSKAR. *Los secretos de la joven de la perla*. Cuaderno de Cultura Científica, 2018.
- GROEN, Karin M., et al. Scientific Examination of Vermeer's Girl with a Pearl Earring. *Studies in the History of Art*, 1998, 55: 169-184.
- JANSON, Jonathan. *Vermeer's Signatures 1.0. Facsimile drawings*. Essential Vermeer, s.d.
- «La joven de la perla de Johannes Vermeer en el punto de mira». *Arte & Subastas*, 2018 [en línea]. Disponible en: <https://bit.ly/2KUL6e1>.
- LOUREIRO, Manel. «Orina de vaca en la joven de la perla». *El Mundo*, 2018 [en línea]. Disponible en: <https://bit.ly/2J9RZTJ>.
- PERROT, Philippe. *Elementos para otra historia del vestido*. UNAM, 1981.
- SMITH, Marshall. *El arte de pintar, según la teoría y práctica de los mejores maestros italianos, franceses y germanos*. Londres, 1693 (2a edición), p. 22.
- TODD, Elizabeth R. «Girl with the Pearl Earring». *The Mercury*, 2006, 1: 57.
- «Una entrevista con Jørgen Wadum». *Essential Vermeer 2.0*, 2003.
- VICO LÓPEZ, Inmaculada. *La joven de la perla, J. Vermeer*. Artesinfin, 2011 [en línea]. Disponible en: <https://bit.ly/2J9VM3l>.
- WADUM, Jørgen; con la contribución de L. Struik van der Loeff y R. Hoppenbrouwers. *Vermeer illuminated. Conservation, Restoration and Research, 1994*.