



TIEMPO DE MEMORIA

Timothy Brook

EL SOMBRERO DE VERMEER

Los albores del mundo globalizado en el siglo XVII

TUSQUETS
EDITORES

TIMOTHY BROOK
EL SOMBRERO DE VERMEER
Los albores del mundo
globalizado en el siglo XVII

Traducción de Victoria Ordóñez Diví

TUSQUETS
EDITORES

Título original: *Vermeer's Hat*

1.ª edición: abril de 2019

© Timothy Brook, 2008, 2009

El editor hace constar que se han realizado todos los esfuerzos para localizar y recabar la autorización de los propietarios del copyright de las imágenes que ilustran esta obra, manifiesta la reserva de los derechos de la misma y expresa su disposición a rectificar cualquier error u omisión en futuras ediciones.

© de la traducción: Victoria Ordóñez Diví, 2019

© de los mapas: Aura

Reservados todos los derechos de esta edición para
Tusquets Editores, S.A. – Avda. Diagonal, 662-664 – 08034 Barcelona

www.tusquetseditores.com

ISBN: 978-84-9066-676-0

Depósito legal: B. 6.087-2019

Fotocomposición: David Pablo

Impresión y encuadernación: Black Print

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación total o parcial de esta obra sin el permiso escrito de los titulares de los derechos de explotación.

Índice

Lista de ilustraciones y mapas	9
Agradecimientos	13
1. La vista desde Delft	17
2. El sombrero de Vermeer	47
3. Una fuente con fruta	81
4. Lecciones de geografía	117
5. Escuela de fumadores	155
6. Pesando plata	197
7. Viajes	237
8. Conclusiones: ningún hombre es una isla	275
Apéndices	
Publicaciones chinas y japonesas	295
Lecturas recomendadas y fuentes	297
Notas	315
Índice onomástico y geográfico	321
<i>[Fotografías]</i>	<i>[192-193]</i>

El verano en que cumplí veinte años, compré una bicicleta en Ámsterdam y recorrí los Países Bajos en dirección sudoeste en la que sería la última etapa de un recorrido que me llevó de Dubrovnik, en el Adriático, a Ben Nevis en Escocia. Me encontraba en mi segundo día de viaje, pedaleando a través de la campiña holandesa, cuando la luz empezó a desvanecerse y la llovizna vespertina que soplaba desde el mar del Norte volvió resbaladiza la calzada. Un camión me obligó a acercarme demasiado al arcén y la bicicleta cayó al fango. No me hice daño, pero acabé sucio y empapado, con un guardabarros doblado por enderezar. Al no disponer del cobijo de un puente, mi recurso habitual de vagabundo cuando hacía mal tiempo, llamé a la puerta de la casa más próxima para pedir que me permitieran guarecerme de la lluvia unos minutos. La señora Oudshoorn había presenciado mi caída desde la ventana delantera de su vivienda, frente a la que supuse que pasaría muchas tardes largas, así que no se sorprendió demasiado cuando entreabrió la puerta y me vio. Vaciló unos instantes, y a continuación abandonó toda prudencia y abrió la puerta de par en par a aquel joven canadiense desaliñado.

Sólo quería resguardarme de la lluvia unos minutos para serenarme, pero la señora Oudshoorn no quiso oír mis explicaciones. Me preparó un baño caliente, me hizo la cena, me proporcionó una cama donde dormir e insistió en que me llevara varias pertenencias de su difunto marido, incluyendo una chaqueta impermeable. A la mañana siguiente, cuando la luz del sol iluminaba la mesa de la cocina, mi anfitriona me sirvió

el mejor desayuno que había comido nunca y soltó una risita pícara al pensar en lo mucho que se enfadaría su hijo si llegaba a descubrir que había acogido a un perfecto desconocido. Después del desayuno me regaló varias postales de lugares pintorescos de la zona para que me las llevara de recuerdo, y me sugirió que fuera a visitar algunos antes de montarme de nuevo en la bicicleta para reemprender el viaje. Era una soleada mañana de domingo y no me esperaba nadie en ninguna parte, así que salí a dar un paseo y a echar un vistazo. Desde entonces llevo en el corazón a la ciudad de la señora Oudshoorn, quien me ofreció más que su hospitalidad: me ofreció Delft.

«Una ciudad encantadora, con puentes y un río en cada calle», es como el diarista londinense Samuel Pepys describió Delft cuando la visitó en mayo de 1660. La descripción se ajusta perfectamente a la ciudad que vi, porque Delft continúa teniendo un aspecto muy similar al que mostraba en el siglo XVII. Aquella mañana, las nubes en forma de galeote procedentes del mar del Norte, situado a una decena de kilómetros al noroeste, proyectaban luces y sombras sobre sus calles adoquinadas y sus estrechos puentes, y la luz del sol que se reflejaba en los canales iluminaba las fachadas de ladrillo de las casas. A diferencia de Venecia, otra ciudad con canales mucho más esplendorosa, que los italianos erigieron por encima del mar sobre estacas de madera clavadas en bancos de arena, los holandeses construyeron Delft bajo el nivel del mar. Los diques contenían las crecidas del mar del Norte, y se cavaron canales de desagüe para drenar las ciénagas costeras. De ahí proviene el nombre de la ciudad, dado que el verbo holandés *delven* significa «cavar». El canal principal que recorre la parte occidental de la ciudad aún se denomina Oude Delft, Canal Viejo.

Las dos grandes iglesias de Delft conservan recuerdos singulares del siglo XVII. En la gran plaza del Mercado se encuentra la Iglesia Nueva, o Nieuwe Kerk, así denominada porque se erigió dos siglos después que la Oude Kerk, la Iglesia Antigua construida sobre el Oude Delft. Estos magníficos edificios fueron construidos y decorados como iglesias católicas, por supuesto (la Iglesia Antigua en el siglo XIII, la Nueva en el XV),

aunque más tarde dejarían de serlo. La luz que entra por los cristales transparentes de las ventanas e ilumina el interior nos permite adivinar cómo se borró la historia de aquellos años para dejar paso a lo que vendría después: la purga de la idolatría católica —incluyendo la eliminación de los vitrales plomados en la década de 1560— que formó parte de la lucha holandesa por independizarse del dominio español, y la creación de centros de reunión protestantes de culto casi civil. Es muy probable que los suelos de ambas iglesias se remonten al siglo XVII, porque están cubiertos de inscripciones que señalan las tumbas de los ciudadanos más ricos de Delft en dicho siglo. Entonces la gente esperaba ser enterrada lo más cerca posible de un lugar santo, por lo que era preferible yacer bajo una iglesia que ser sepultado junto a ella. En muchos de los numerosos cuadros que muestran los interiores de estas dos iglesias aparece una losa levantada, y ocasionalmente incluso sepultureros en pleno trabajo, mientras otras personas (y perros) se ocupan de sus asuntos. Las iglesias conservaban registros de la situación de cada tumba, pero la mayoría de las tumbas carecen de inscripciones. Sólo los que podían permitírselo mandaban inscribir sus nombres y sus obras en las losas.

Fue en la Iglesia Antigua donde descubrí una losa con la inscripción «JOHANNES VERMEER 1632-1675» escrita con letra pulcra y sencilla. Había dado casualmente con los restos de un artista cuyos cuadros acababa de ver y admirar en el Rijksmuseum, el museo nacional de Ámsterdam, pocos días antes. No sabía nada sobre Delft, ni sobre la relación de Vermeer con la ciudad. Sin embargo, de pronto lo tenía delante, reclamando mi atención.

Muchos años después descubrí que aquélla no era la losa que colocaron sobre su tumba cuando murió. Por aquel entonces, Vermeer no era lo bastante importante para merecer una lápida inscrita. Sólo era un pintor, un artesano que se dedicaba a un oficio especializado. Es cierto que Vermeer era decano del gremio de artesanos de San Lucas, y que gozaba de un puesto de honor en la milicia ciudadana, si bien aquélla era una distinción que compartía con unos ochenta hombres más de su

barrio. Aunque sus familiares hubieran tenido dinero cuando murió Vermeer, y no lo tenían, la posición social del pintor no justificaba el honor de una inscripción. Los coleccionistas y directores de museo no consideraron los cuadros delicados y sugerentes de Vermeer la obra de un gran artista hasta el siglo XIX. La lápida actual no se colocó hasta el siglo XX, para satisfacer a todos aquellos que, a diferencia de mí, sabían que el pintor de Delft reposaba allí y acudían a presentarle sus respetos. En realidad, esta lápida no señala el lugar exacto en que enterraron a Vermeer, dado que sacaron todas las losas y las volvieron a colocar cuando la iglesia fue restaurada tras el gran incendio de 1921. Lo único que sabemos es que sus restos están enterrados en alguna parte de la iglesia.

No quedan más indicios de la vida de Vermeer en Delft. Sabemos que creció en la posada de su padre, junto a la gran plaza del Mercado, y que pasó casi toda su vida adulta en la casa de su suegra, Maria Thins, en el Oude Langendijk, o Viejo Dique Largo. Fue allí donde, en la planta baja, se rodeó de una prole que no dejaba de aumentar, mientras que en la primera planta pintó la mayoría de sus cuadros. Vermeer murió repentinamente a los cuarenta y tres años, acuciado por las deudas después de que lo abandonara la inspiración. La casa fue derribada en el siglo XIX. De su vida en Delft ya no queda nada tangible.

Sólo podemos introducirnos en el mundo de Vermeer a través de sus cuadros, pero esto tampoco es posible en su ciudad natal. De los treinta y cinco cuadros que todavía se conservan (el trigésimo sexto, robado del Museo Isabella Stewart Gardner de Boston en 1990, aún no ha aparecido), ninguno permanece en Delft. Se vendieron a la muerte del artista o fueron transportados a subastas de otros lugares, y ahora están repartidos entre diecisiete galerías de distintas ciudades, desde Manhattan hasta Berlín. Las tres obras más próximas se encuentran en el museo Mauritshuis, pinacoteca real de La Haya. Estos cuadros no están lejos de Delft —La Haya quedaba a cuatro horas en barcaza fluvial en el siglo XVII, pero ahora sólo se tardan diez minutos en tren—, aunque ya no se hallan don-

de Vermeer los pintó. Para poder ver un Vermeer tienes que estar en alguna ciudad distinta a Delft, y si estás en Delft debes renunciar a verlo.

Podríamos aducir diversas razones para explicar por qué Vermeer tenía que haber surgido de un lugar como Delft, desde las tradiciones pictóricas locales hasta la calidad de la luz que baña la ciudad. Pero dichas razones no nos permiten concluir que, de haber vivido en otra parte de Holanda, Vermeer no habría producido cuadros igualmente extraordinarios. El contexto tiene importancia, pero no lo es todo. Asimismo, yo también podría ofrecer numerosas razones para explicar por qué una historia global de las transformaciones interculturales de la vida del siglo xvii debe empezar en Delft, pero dichas razones no os convencerían de que Delft es el único lugar posible desde el que iniciar el relato. De hecho, allí no sucedió nada que alterara significativamente el curso de la historia —salvo quizá de la historia del arte— y no pretendo sostener lo contrario. Empezaré mi narración en Delft sencillamente porque fue allí donde me caí de la bicicleta, porque fue allí donde vivió Vermeer, y porque me gustan sus cuadros. Mientras Delft no nos impida ver el mundo del siglo xvii, estas razones son tan válidas como otras cualesquiera para elegirlo como mirador desde el que contemplar las vistas.

Supongamos que hubiera escogido otro lugar desde el que relatar esta historia: Shanghái, por ejemplo, dado que mis viajes me condujeron allí varios años después de aquella primera visita a Delft, y me llevaron a convertirme en historiador especializado en China. De hecho, dicha opción se adecuaría al propósito de este libro, ya que Europa y China son los dos polos del campo magnético de interconexiones que voy a describir. ¿Cambiaría de forma significativa la historia que estoy a punto de narrar si hubiera escogido Shanghái en lugar de Delft? Puede que no. De hecho, Shanghái era bastante parecida a Delft, si se trata de buscar similitudes que vayan más allá de las diferencias obvias. Al igual que Delft, Shanghái se construyó sobre terrenos que antes habían estado sumergidos bajo el océano, y dependía de canales de desagüe para drenar los pan-

tanos sobre los que se asienta. (El nombre Shangháí, que podría traducirse como «sobre el océano», es en realidad una abreviatura de Shanghaibang, «canal superior del océano».) Shangháí también era una ciudad amurallada (aunque no construyeron la muralla hasta mediados del siglo XVI, para protegerla de las incursiones japonesas). La atravesaba un sinfín de canales y puentes, y tenía acceso directo al océano. Como centro mercantil de una economía agrícola muy productiva, construida sobre terrenos ganados al mar, Shangháí también sustentaba una red artesanal de producción de mercancías en la zona rural circundante (tejidos de algodón en este caso). Shangháí no tenía la burguesía urbana a la que (y para la que) pintaba Vermeer, ni quizá el mismo nivel cultural y de sofisticación. Su hijo más destacado (y católico converso), Xu Guangqi, lamentaba en una carta de 1612 que los habitantes de Shangháí tenían «modales vulgares». Sin embargo, las familias adineradas de Shangháí, al igual que las élites de Delft, practicaban el mecenazgo y eran proclives a un consumo ostentoso que incluía la compra y la exhibición de cuadros. Existe una coincidencia aún más sorprendente: Shangháí era la ciudad natal de Dong Qichang —el mejor pintor y calígrafo de su época—, quien transformó las convenciones pictóricas y sentó los cimientos del arte moderno chino. No tiene sentido llamar a Dong el Vermeer de China, ni a Vermeer el Dong de Holanda, pero el paralelismo resulta demasiado curioso para pasarlo por alto.

Las similitudes entre Delft y Shangháí pueden parecer superficiales si consideramos sus diferencias. En primer lugar, existía una diferencia de escala: a mediados de siglo, Delft sólo tenía veinticinco mil habitantes y ocupaba el sexto lugar en cuanto a población entre las ciudades holandesas, mientras que Shangháí, antes de los desórdenes y las hambrunas de la década de 1640, administraba una población urbana que doblaba con creces aquella cifra, y una población rural de medio millón. Resultan aún más significativas las diferencias en sus respectivos contextos políticos: Delft ocupaba un lugar destacado en una república emergente que se había liberado del imperio español de los Habsburgo, mientras que Shangháí era una sede

administrativa sometida al control de los imperios Ming y Qing.¹ Delft y Shanghái también difieren en cuanto a las políticas estatales que regulaban las relaciones con el mundo exterior. El gobierno holandés participaba activamente en la construcción de redes comerciales que se extendían por todo el mundo, mientras que el gobierno chino restringía de forma intermitente el contacto y el comercio con extranjeros (una política muy discutida en la propia China). Son diferencias importantes, pero si no profundizo en ellas es porque no afectan especialmente mi propósito de plasmar el panorama general del que tanto Shanghái como Delft formaban parte: un mundo en el que la gente empezaba a tejer una red de conexiones e intercambios inaudita hasta entonces. Esta historia apenas ha cambiado, con independencia de dónde empecemos a contarla.

Preferir Delft a Shanghái guarda cierta relación con lo que ha sobrevivido del pasado. Cuando me caí de la bicicleta en Delft, me introduce en un recuerdo del siglo XVII. No sucede lo mismo cuando te caes de la bicicleta en Shanghái. Allí el pasado ha sido borrado de forma tan sistemática primero por el colonialismo, luego por el socialismo de Estado y más recientemente por el capitalismo global, que las únicas puertas de acceso a la dinastía Ming se encuentran en las estanterías de las bibliotecas. Un vago recuerdo aún perdura en las callejuelas que rodean Yuyuan, el Jardín de la Tranquilidad, situado en el corazón de lo que antes era la ciudad vieja. Este jardín fue concebido a finales del siglo XVI como regalo de retiro para el padre del constructor, pero a su alrededor se creó un reducido lugar de encuentro donde, entre otras actividades, los artistas acudían a colgar sus obras para venderlas. Sin embargo, se edificó tanto en la zona durante los siglos posteriores que ahora resulta difícil imaginar cómo habría sido en la dinastía Ming.

Pero iniciaré mi relato en Delft, y no en Shanghái, por una razón en particular: la extraordinaria colección de cuadros de Delft que pintó Johannes Vermeer. Dong Qichang no dejó una colección similar de cuadros de Shanghái, ciudad de la que huyó tan pronto como pudo permitirse el traslado a la capital de la prefectura. Vermeer permaneció en Delft, y pintó lo que

veía. Al contemplar sus lienzos, nos adentramos en un mundo habitado por personas reales, rodeadas de los objetos que les transmitían una sensación de pertenencia. Los enigmáticos personajes de sus cuadros guardan secretos que nunca conoceremos, porque aquél es su mundo y no el nuestro. Sin embargo, la forma en que Vermeer los retrata parece transmitirnos la sensación de haber entrado en un espacio íntimo. Pero sólo lo parece. Su impresionante dominio de la técnica pictórica le permitía engañar al espectador de sus obras, haciéndole creer que el lienzo era una ventana a través de la cual podía ver los lugares pintados como si fueran reales. Los franceses denominan a esta ilusión óptica *trompe l'œil*, trampantojo. En el caso de Vermeer, los lugares eran reales, pero quizá no del modo en que él los pintaba. Después de todo, Vermeer no era un fotógrafo. Era un ilusionista que nos introducía en su mundo, el mundo de una familia burguesa que vivía en Delft a mediados del siglo XVII. Aunque Delft no tuviera realmente este aspecto, la copia es lo bastante exacta para permitirnos entrar en aquel mundo y reflexionar sobre lo que encontremos.

A lo largo de los distintos capítulos de este libro estudiaremos cinco cuadros de Vermeer, así como dos lienzos de sus conciudadanos Hendrik van der Burch y Leonaert Bramer y un plato de cerámica de Delft, en busca de indicios acerca de la vida en dicha ciudad. He escogido estas ocho obras no sólo por lo que muestran, sino por los rastros de fuerzas históricas más amplias que se ocultan en sus detalles. La búsqueda de estos detalles nos permitirá descubrir vínculos ocultos con temas que no se mencionan de forma explícita, y con lugares que no aparecen en los cuadros. Las conexiones que revelan estos detalles sólo se insinúan, pero están ahí.

Si cuesta apreciarlas, es porque dichas conexiones eran nuevas. Más que un periodo de primeros contactos, el siglo XVII fue una época de consolidación, en la que los escenarios de los primeros encuentros pasaron a ser lugares de reunión habitual. Ahora la gente viajaba con frecuencia entre territorios distantes, y en sus viajes llevaba objetos consigo, de modo que dichos objetos acababan lejos de donde los habían producido, y eran

vistos en sus nuevos destinos por primera vez. Sin embargo, el comercio no tardó en asumir el control. Los objetos trasladados ya no eran viajeros accidentales, sino mercancías producidas para su venta y circulación, y Holanda fue uno de los lugares donde las nuevas mercancías convergieron. En Ámsterdam, núcleo de esta convergencia, llamaron la atención del filósofo francés René Descartes. En 1631, Descartes se encontraba en medio de un largo exilio en Holanda, país al que se había trasladado cuando sus controvertidas ideas lo obligaron a abandonar la Francia católica. Aquel año describió Ámsterdam como «un inventario de lo posible». «¿Qué otro lugar de la tierra», se preguntó, «podría escoger uno donde todas las mercancías y todas las curiosidades que uno pudiera anhelar fueran tan fáciles de encontrar como en esta ciudad?» Ámsterdam era el lugar indicado para encontrar «todas las mercancías y todas las curiosidades que uno pudiera anhelar», por razones que aclararemos más adelante. Dichos objetos llegaban a Delft en menor cantidad, pero llegaban. Algunos incluso acabaron en la vivienda que Vermeer compartió con su suegra, Maria Thins, a juzgar por el inventario de bienes que su esposa, Catharina Bolnes, elaboró cuando se declaró en quiebra tras la muerte del pintor. Vermeer no era lo bastante rico para poseer muchos objetos de valor, pero los que adquirió revelan algunos datos sobre su lugar en el mundo, como veremos al analizar sus cuadros.

A fin de insuflar vida a las historias que quiero relatar en este libro, le pediré al lector que examinemos diversos cuadros; o, para ser más precisos, diversos objetos que aparecen en dichos cuadros. Este método exige renunciar a algunos de los hábitos que solemos adoptar al contemplar una pintura. Entre tales hábitos destaca la tendencia a ver los cuadros como ventanas que se abren a otra época y otro lugar. Es una ilusión engañosa pensar que los cuadros de Vermeer son imágenes sacadas directamente de la vida de Delft en el siglo XVII. Los cuadros no se «sacan», como las fotografías; los cuadros se «hacen», con cuidado y de forma deliberada, no tanto para mostrar una realidad objetiva como para presentar un escenario determinado. Esta actitud afecta al modo en que vemos los

objetos representados en los cuadros. Cuando concebimos los cuadros como ventanas, tratamos los objetos que aparecen en ellos como detalles bidimensionales que muestran o bien que el pasado era distinto de lo que conocemos hoy, o que era igual al presente, de nuevo como si se hubiera tomado una fotografía. Vemos una copa del siglo XVII y pensamos: «Así es una copa del siglo XVII, ¿no es sorprendentemente parecida/distinta (elegir una opción) a las copas actuales?». No solemos pensar: «¿Por qué hay una copa ahí? ¿Quién la hizo? ¿De dónde procede? ¿Por qué decidió incluirla el pintor en vez de pintar otro objeto, como por ejemplo una taza de té, o un frasco de cristal?».

Al contemplar cada uno de los ocho cuadros que sustentan la estructura narrativa de este libro, espero que nos hagamos esta clase de preguntas. Nada nos impide disfrutar de los cuadros en sí, pero debemos ir más allá de la superficie y estudiar detenidamente los distintos objetos como signos de la época y el lugar en que se pintó cada cuadro. En la mayoría de los casos, la inclusión de dichos objetos en los cuadros no fue intencionada. Nuestra tarea consiste en desentrañar su significado, de modo que el cuadro no sólo nos cuente su historia, sino también la nuestra. El crítico de arte James Elkins argumenta que los cuadros son enigmas que nos sentimos compelidos a resolver para mitigar nuestra perplejidad respecto al mundo que nos rodea, así como nuestra incertidumbre sobre el motivo por el que nos encontramos aquí. He escogido estos ocho cuadros holandeses para tratar de resolver dichos enigmas.

Si consideramos los objetos que aparecen en ellos no como piezas de atrezzo visibles a través de las ventanas, sino como puertas que es preciso abrir, nos introduciremos en pasajes que conducen a descubrimientos sobre el mundo del siglo XVII que los mismos cuadros no reconocen, y de los que el propio pintor probablemente no era consciente. Detrás de estas puertas discurren corredores inesperados y caminos ignotos que vinculan nuestro confuso presente —hasta extremos que no podríamos haber imaginado, y de maneras que nos sorprenderán— a un pasado que no era en absoluto sencillo. Si existe un tema recurrente en el complejo pasado de la Delft del siglo XVII,

como mostrará cada objeto que examinemos en estos cuadros, es que Delft no era una ciudad aislada. Existía dentro de un mundo que se extendía hacia el exterior, hasta abarcar todo el planeta.

Empecemos por *Vista de Delft* (véase lámina 1). Este cuadro no es característico en la obra de Vermeer. Casi todos los lienzos de Vermeer muestran interiores domésticos, decorados con objetos pertenecientes a la vida familiar del artista. *Vista de Delft* es muy distinto. Una de las dos únicas escenas exteriores que se conservan, se trata de su único intento de representar un espacio abierto. Los objetos, las personas incluso, disminuyen en escala e importancia al aparecer contrapuestos a la extensa franja de edificios y al vasto cielo. Sin embargo, el cuadro no es en absoluto un paisaje genérico: es una vista específica de Delft tal como se divisa desde un mirador situado en el extremo meridional de la ciudad, mirando hacia el norte desde el otro lado del Kolk, el puerto fluvial de Delft. Tras la superficie triangular del agua, que ocupa el primer plano del cuadro, se alzan las puertas de Schiedam y Róterdam, las cuales flanquean la desembocadura del Oude Delft donde se abre al Kolk. Más allá de las puertas se encuentra la ciudad propiamente dicha. Nuestra atención se dirige al campanario de la Iglesia Nueva, iluminado por el sol. Es evidente que al campanario le faltan las campanas, y como se sabe que empezaron a instalarlas en mayo de 1660, podemos determinar que el cuadro se pintó justo antes de esta fecha. Se alzan otras torres en el horizonte. Si desviamos la vista hacia la izquierda veremos la cúpula que sobresale por encima de la puerta de Schiedam, y luego la torre cónica, algo más pequeña, de la Cervecería El Papagayo (Delft fue un centro de elaboración de cerveza en el siglo XVI). Y asomando junto a esta torre vemos la parte superior del campanario de la Iglesia Antigua. Así era Delft en la primavera de 1660.

Vi el cuadro por primera vez durante una visita al Mauritshuis, treinta y cinco años después de haber aterrizado en Delft. Fui al museo con la esperanza de ver *La joven de la perla*, y lo

vi. Sabía que había otros cuadros de Vermeer expuestos, aunque ignoraba cuáles eran hasta que me metí en la sala esquinera de la planta superior y acabé frente a *Vista de Delft*. El cuadro era más grande de lo que esperaba, más detallado y mucho más complejo en su modulación de luces y sombras de lo que revelaban las reproducciones. Mientras intentaba descifrar los edificios que aparecen en el cuadro basándome en lo que conocía a partir de mapas del siglo XVII, caí en la cuenta de que Delft estaba a diez minutos en tren. ¿Por qué no comparar la interpretación de Vermeer con la realidad, especialmente si el siglo XVII estaba aún tan presente en la ciudad como sospechaba? Corrí escaleras abajo hasta la tienda de recuerdos, compré una postal del cuadro y me dirigí apresuradamente a la estación. El tren salió cuatro minutos después, y en un abrir y cerrar de ojos ya estaba de vuelta en Delft.

Conseguí llegar al punto exacto desde el que Vermeer compuso el cuadro, aunque la loma del parquecito que ahora se ve en primer plano no era lo bastante alta para permitirme encuadrar la escena según su perspectiva. Debí de pintarla desde la ventana de una segunda planta. Aun así, bastó con un pequeño ajuste para trasladar el cuadro a la Delft actual. Las vicisitudes del tiempo y el urbanismo han deteriorado gran parte de la escena original. Las puertas de Schiedam y Róterdam han desaparecido, al igual que la Cervecera El Papagayo. La muralla de la ciudad ha sido sustituida por una carretera muy transitada. Pero los campanarios de las iglesias Nueva y Vieja aún se yerguen en los mismos lugares en que los pintó Vermeer. No era la Delft de 1660, pero se parecía lo suficiente a la pintoresca escena de *Vista de Delft* para permitirme adivinar dónde me encontraba. Al mirar ahora el cuadro, la primera puerta se abre fácilmente. Se trata de la Delft de 1660, vista desde el sur. ¿Hay una segunda puerta? Sí; de hecho, hay varias.

El puerto es el primer lugar en el que buscaremos una segunda puerta. El Kolk acogía a los barcos que entraban y salían de Delft por el canal de Schie, el cual discurría en dirección sur hacia Schiedam y Róterdam, donde se unía al Rin. Atracada a la izquierda del muelle, en primer plano, hay una barcaza de

pasajeros. De forma larga y estrecha para pasar fácilmente a través de las esclusas del canal, las barcazas de este tipo, tiradas por caballos, funcionaban con horarios fijos y unían Delft a ciudades grandes y pequeñas de todo el sur de Holanda. Varias personas se han reunido en el muelle, cerca de la barcaza. Su porte y su atuendo sugieren que tomarán asiento entre los ocho pasajeros de primera clase que han pagado para ocupar el camarote situado en la parte trasera de la barcaza, en vez de apretujarse entre los veinticinco pasajeros de segunda que viajarán en la parte delantera. Sólo una leve brisa que riza el agua perturba la calma. En los otros dos extremos del puerto, todos los barcos están amarrados o fuera de servicio. El único atisbo de inquietud proviene del perfil irregular de los edificios y de la sombra que proyecta el inmenso cúmulo que se cierne sobre la ciudad, en la parte superior del cuadro. Pero la sensación general es de tranquilidad absoluta en un día apacible. Hay otros barcos atracados en el Kolk: pequeños cargueros atados bajo la puerta de Schiedam, y otras cuatro barcazas de pasajeros atracadas junto a la puerta de Róterdam. Las dos embarcaciones a las que quiero que prestemos atención, sin embargo, son las naves de quilla ancha amarradas entre sí en la parte derecha del cuadro. En este tramo del muelle, situado frente a la puerta de Róterdam, se encontraba el astillero de Delft. A estos dos barcos les faltan los mástiles de popa y tienen los trinquetes parcialmente bajados, lo que indica que los han llevado al astillero para que los equipen de nuevo o para que los reparen. Son barcos arenqueros, embarcaciones de tres mástiles construidas para pescar arenques en el mar del Norte. Aquí encontramos otra puerta que nos conducirá al mundo del siglo XVII, pero antes de abrirla es preciso ofrecer algunas explicaciones.

La circunstancia que conformó la historia del siglo XVII, por encima de cualquier otra, es el enfriamiento global. Durante el siglo y medio que transcurrió entre 1550 y 1700, la temperatura bajó en todo el mundo; no de forma continua ni uniforme, pero descendió en todas partes. En la Europa septentrional, el primer invierno realmente frío de lo que ha dado en denominarse la Pequeña Edad de Hielo fue el de finales de 1564 y

principios de 1565. En enero de 1565, el gran pintor de la gente común de los Países Bajos, Pieter Bruegel el Viejo, pintó su primer paisaje invernal, en el que aparecían cazadores en la nieve y otras personas jugando sobre el hielo. Puede que Bruegel creyera estar pintando una anomalía que no volvería a repetirse, pero lo cierto es que se repitió. En los años siguientes pintó varias escenas invernales más, iniciando así la moda de los paisajes nevados. Vermeer nunca pintó escenas de patinaje, pero sabemos que practicó dicha actividad porque en 1660 le compró un trineo de vela a un fabricante de velas de Delft, por el que aceptó pagar la considerable suma de ochenta florines. No fue una compra demasiado oportuna, porque los canales holandeses no se helaron en los dos inviernos siguientes, pero entonces volvió el frío y las temperaturas también descendieron en otros lugares. En China, las intensas heladas que tuvieron lugar entre 1654 y 1676 arrasaron cultivos de naranjos y mandarinos que llevaban siglos produciendo fruta. El mundo no sería siempre así de frío, pero éstas eran las circunstancias en las que vivía la gente del siglo XVII.

El frío invernal significaba bastante más que patinar sobre el hielo: significaba épocas de cultivo más cortas y tierra más húmeda, aumento del precio del grano y propagación de las enfermedades. Un descenso en la temperatura primaveral de sólo medio grado centígrado retrasa la siembra diez días, y un descenso similar en otoño reduce en otros diez días la cosecha. En los climas templados, esta situación podía ser catastrófica. Según cierta teoría, el frío podía ocasionar otra consecuencia terrible, el contagio de la peste. En el siglo transcurrido entre las décadas de 1570 y 1660, la peste hizo estragos en sociedades densamente pobladas de todo el mundo. La peste asoló Ámsterdam al menos diez veces entre 1597 y 1664, y en la última epidemia mató a más de veinticuatro mil personas. La Europa meridional sufrió consecuencias aún peores. Durante la epidemia que se desató entre 1576 y 1577, Venecia perdió cincuenta mil habitantes (el 28 por ciento de su población). Una segunda gran epidemia, declarada entre 1630 y 1631, mató a otras cuarenta y seis mil personas (el 33 por ciento de los habitantes,

cifra proporcionalmente mayor al tratarse de una población diezmada). En China, tras una ola de frío acaecida a finales de la década de 1630 se desencadenó una epidemia particularmente virulenta en 1642. La enfermedad se extendió por el Gran Canal con alarmante velocidad, aniquilando a comunidades enteras y dejando al país primero a merced de los campesinos rebeldes, quienes capturaron Pekín en 1644, y después de los ejércitos manchúes, quienes establecieron la dinastía Qing y gobernaron China durante los tres siglos siguientes.

El frío y la peste redujeron el ritmo al que crecía la población mundial, pero visto en retrospectiva, ahora parece como si la humanidad se estuviera preparando para el salto que dio hacia 1700 y que aún nos mantiene en el aire. La humanidad ya había sobrepasado el medio millardo de habitantes antes de que empezara el siglo XVII. Ya se superaban con creces los seiscientos millones cuando dicho siglo acabó. Johannes Vermeer y Catharina Bolnes hicieron su pequeña contribución al crecimiento de la población mundial, aunque no fue tarea fácil. Enterraron al menos a cuatro de sus hijos, tres de ellos en la tumba familiar de la Iglesia Antigua. No hay constancia escrita de qué les provocó la muerte, aunque cabe sospechar que se habría mencionado la peste de haber sido ésta la causa. Pero los fallecimientos en la familia quedaron compensados por la supervivencia de otros once hijos hasta la edad adulta. Cinco o seis ya habían nacido cuando Vermeer compró el trineo de vela; quizá lo compró para que disfrutaran tanto como él. Sin embargo, sólo cuatro de sus hijos se casaron y tuvieron hijos. En muchas familias, si no en la de Vermeer, los hijos que no se casaban abandonaban el hogar en busca de empleo para poder sobrevivir. Los hombres jóvenes pasaron a ser los marineros que tripulaban los barcos, los empleados y siervos que trabajaban en muelles y almacenes vinculados al nuevo comercio global y los soldados que engrosaban los ejércitos y protegían el comercio. Aquellos mismos jóvenes también integraban las tripulaciones de los barcos piratas que acechaban al creciente tráfico marítimo. Las muchachas, por su parte, se convirtieron en criadas o en prostitutas.