

Aproximación metodológica a la Historia de los gestos. Un ejemplo de aplicación: los lenguajes gestuales en la pintura de Jan Vermeer

por Juana Ugarte blanco

«El alma se expresa en la palabra y en el gesto,
pero además, se imprime en la obra».

José Ortega y Gasset

I. El gesto como objeto de la Historia

Este estudio se sitúa en la tendencia actual del conocimiento de configurar nuevos campos de investigación de carácter interdisciplinar. Nosotros, historiadores, en este breve texto, pretendemos, desde la perspectiva metodológica y con las limitaciones de espacio propias de un artículo, buscar una aproximación a la Historia de los gestos. Ello se va a hacer a través de la articulación e integración de unas *fuentes*, consideradas tradicionalmente propias de los historiadores de las sociedades, como son los textos de archivo; y de otras *fuentes*, consideradas tradicionalmente también propias de los historiadores del arte, como son los cuadros pictóricos. Todo ello implica, por lo tanto, que los gestos van a constituir el objeto de este estudio y los cuadros pictóricos su materia.

El análisis de la gestualidad histórica, el estudio de los códigos gestuales propios de una época definen una nueva dirección de la investigación histórica que precisa, necesariamente, del concurso interdisciplinar. Esta dirección de investigación adquiere su significación conceptual en la medida que se entienda que los códigos gestuales de cada época histórica, reflejan y traducen las mutaciones y modificaciones, también las permanencias, de los códigos socioculturales. En este marco teórico se define, entonces, el gesto como objeto de la Historia. El gesto como la palabra representan las expresiones más directas de los individuos, de los grupos, de las sociedades y de las culturas, y constituyen, también, los indicadores más precisos para medir las magnitudes vitales en que se expresan y se representan esos mismos individuos, grupos, sociedades y culturas históricas; pues, así como se piensa siempre en palabras, se vive también siempre en gestos, y así como en la palabra subyace un discurso, también en el gesto subyace: el discurso gestual.

Los gestos que, quizá, en apariencia participan del dominio anecdótico e individual, sin embargo -como señala R. Muchembled- «ils s'inscrivent toujours dans la durée et dans l'épaisseur sociale; ils traduisent avec précision des comportements collectifs, des cultures, des états de civilisation et vont bien au-delà de la seule personnalité de celui qui le met en oeuvre»¹.

La Historiografía actual² no ha considerado muy frecuentemente el gesto como objeto de su estudio, a pesar de la vinculación existente y directa entre los gestos y las actitudes históricas, siendo estas últimas, por el contrario, un objeto bastante tratado actualmente por la Historia de las mentalidades. Los estudios realizados sobre el gesto han recaído generalmente en el campo de la antropología cultural, de la etnología o de la etología; sin embargo, estos es-

tudios, por la propia naturaleza de sus disciplinas, han tratado de manera tangencial la dimensión cronológica, dimensión esencial y definitoria de los estudios históricos. Esta escasa preferencia de la Historiografía por el gesto como objeto de su estudio, podía estar motivada, quizá, por el carácter fugaz, efímero y fútil que, en apariencia, puede presentar el gesto. Sin embargo, es necesario señalar y poner en evidencia, para poder valorar la significación del gesto como objeto de la Historia, que lo efímero, lo fugaz y lo fútil del gesto queda fijado para la *eternidad* por el pincel del maestro en la tela, de igual manera que la palabra por la pluma del escritor en el texto y el dato por el registro en el documento. Por lo tanto, el gesto pertenece a la Historia como pertenece la palabra, y como pertenece el dato. El gesto pertenece también a la Historia como *manifestación y representación*, que es, de fenómenos socioculturales y por la triple función social que cumple como medio de comunicación, como forma de expresión de sentimientos y como indicador o signo de pertenencia a medios socioculturales definidos.

Así entendido el gesto, y sobre la base de esa triple funcionalidad social, el gesto expresa y representa, según las diferentes épocas históricas, la dignidad o la miseria del rey o del mendigo (el gesto enseña), y así cumple como medio de comunicación y señala una jerarquía gestual. El gesto expresa y representa los estados del alma: la soledad, la ansiedad, el miedo, el suplicio, el dominio, etc., y así cumple como medio de expresión de sentimientos. Los gestos son, también, formas de sociabilidad: el gesto condena, el gesto perdona, el gesto distingue y así cumple como manifestación de fenómenos socioculturales. El gesto, pues, se presenta como objeto de la Historia.

II. La pintura y los textos de archivo como *fuentes* para una Historia de los gestos

En la práctica analítica que se presenta en este breve texto, se parte del hecho de construir el objeto de estudio, los gestos, por la mediación articulada e integrada del cuadro pictórico y de los textos de archivo. Ello se deriva de la condición misma del gesto, ya señalada, y también se deriva de la condición misma del cuadro pictórico que fija los instantes, el hacer de cada cosa, la luz, el tiempo y el espacio vividos. El cuadro pictórico fija la jerarquía gestual. La pintura inmoviliza el gesto en su tiempo y en su espacio, y hace imperecedera la más efímera y frágil apariencia. El cuadro pictórico representa el movedido espectáculo humano y constituye, para el historiador de las sociedades, un objeto de visión histórica, un objeto de representación histórica, una materialidad histórica y una imagen histórica, la única imagen para la Edad Moderna, y por lo tanto, como toda imagen puede reemplazar, tirar o reforzar a la palabra y al dato.

Sobre la base de esta condición del cuadro pictórico, las *fuentes* utilizadas para el estudio y análisis histórico de los gestos, han de constituirse, por lo tanto, en una operatividad articulada e integrada. Ello viene impuesto:

I.- Por la condición misma del gesto que impone que su estudio se integre en el análisis de los fenómenos socioculturales, reflejados en las trayectorias temáticas textuales y en las series documentales. A esta forma de abordar el estudio del gesto, le corresponde, por lo tanto, el tratamiento de las *fuentes* pertinentes para ello como son los textos impresos y los textos de archivo.

II.- La condición del gesto como signo e indicador impone que su estudio pueda plantearse a través de su materialidad. A esta forma de abordar su estudio, sin exclusión de otras, corresponde, entonces, la posibilidad de tratar el cuadro pictórico como soporte material e imagen del gesto y, por lo tanto, co-

mo *fuentes* para su Historia. Desde esta condición y perspectiva, el cuadro pictórico se convierte, así, en un instrumento idóneo de *medición y verificación de la exactitud de las descripciones y representaciones de los textos y datos del archivo*; pues, por medio de la observación fijada del texto por el pincel del maestro en la tela, la pintura adquiere su valor y operatividad como instrumento de verificación, y por lo tanto, como *fuentes* para la Historia de los gestos y de la cultura material. Así, partiendo de esta hipótesis, la pintura, para el historiador de las sociedades, *ilustra* los textos y los datos de archivo, y éstos dan, a su vez, *el movimiento de la vida* a los cuadros pictóricos, ya que la pintura «offre une succession de scènes que l'on peut considérer comme des instantanés photographiques»³. Los cuadros pictóricos, fuentes inertes y fragmentarias, constituyen, sin embargo, fragmentos, representaciones de toda esa serie gestual en que se cifra, también, la vida de todo individuo, de los grupos, de las sociedades y de las culturas.

III. Aproximación metodológica

La utilización articulada e integrada de las *fuentes* señaladas, posibilitan el establecimiento de unas líneas metodológicas que, de alguna manera, puedan guiar y dirigir la práctica analítica de los gestos y aproximarnos al discurso histórico gestual.

En esta aproximación metodológica, la primera fase de procedimiento analítico requiere:

I.- Buscar una dimensión o espacio cronológico bien diferenciado históricamente, para tratar de encontrar un elemento comparativo a largo o medio término, dentro de un espacio, también bien definido, de fenómenos históricos diferenciados, que tengan traducción en los códigos socioculturales y gestuales.

II.- Anclar la investigación, paralela a la anterior, en un espacio geopolítico también bien definido, que posea cierta homogeneidad, tratando así de evitar una colecta de elementos dispares.

III.- Fijar las permanencias de los temas y objetos del discurso gestual, así como la emergencia de los nuevos y la trayectoria de los mismos, dentro de esos espacios cronológicos y geopolíticos bien definidos históricamente.

Esta fase *situacional* del gesto, descrita en los textos y en los datos de archivo, deparará, a través de su verificación en las representaciones pictóricas:

- 1) El modelo de funcionamiento y el grado de ajuste de los códigos gestuales y rituales a las mutaciones, transformaciones y cambios importantes que imponen los fenómenos socioeconómicos, bien diferenciados, en esos espacios cronológicos y geopolíticos.
- 2) El grado de aproximación, diferenciación y permanencia que experimenta el discurso gestual y los códigos gestuales entre las élites que transforman más rápidamente sus comportamientos, su gestualidad, y las masas sociales que modifican, más lentamente y menos profundamente, sus comportamientos, sus gestos, sus rituales y su discurso.
- 3) El ritmo de las permanencias, emergencias y trayectorias de los temas y objetos del discurso gestual.

La segunda fase del procedimiento analítico requiere:

I.- Fijar la distribución *territorial* del gesto en tres espacios:

- a) el espacio del *ego*, constituido por los hábitos, por el porte, por los cuidados del cuerpo, por la vestimenta, por los estados de ánimo, etc.

- b) el espacio de los *bienes de uso*, constituido por todos los instrumentos que precisa el desarrollo gestual en la vida cotidiana.
- c) El espacio del *marco vital*, constituido por las casas, el medio rural, urbano, etc.

II.- Establecer las formas de sociabilidad y reciprocidad gestual a través de las representaciones colectivas (romerías, representaciones mortuorias, maneras de beber, relaciones de taberna, etc.).

Esta fase de *territorialidad* del gesto, descrita en los textos y datos de archivo, deparará a través de su verificación en las representaciones pictóricas:

- 1) las formas de vida gestual como representación de la interiorización de costumbres y de sensibilidades propias del individuo integrado en diferentes grupos sociales y culturales.
- 2) las formas de interacción gestual como representación de relaciones de reciprocidad y de sociabilidad, así como de las tensiones latentes generadoras de conflictividad social.
- 3) las formas de *modernización* de los gestos como representación de nuevos códigos socioculturales impuestos por los nuevos fenómenos históricos como el Humanismo, la Reforma, la Contrarreforma, etc.

IV. Un ejemplo de aplicación: los lenguajes gestuales y la pintura de Jan Vermeer

Nuestra práctica analítica se centra en un espacio cronológico, la Edad Moderna, bien definido por fenómenos históricos bien diferenciados. El Humanismo, la Reforma, la Contrarreforma, el Comercio Atlántico, la desacralización del espacio, del poder y del saber, la ruptura de la Idea Universal del Imperio y de la Iglesia, con la consiguiente formación de los Estados y lenguas nacionales, articulan y vertebran nuevos grupos sociales (la burguesía), nuevas sensibilidades y nuevas costumbres (las urbanas), nuevos comportamientos colectivos y nuevos arquetipos humanos (el cortesano, el burgués). Es el *descubrimiento* del individuo: de su *ego* y de su cuerpo y, también, del control del mismo.

La intimidad y la comodidad, la cortesía y la urbanidad aparecen operando en el horizonte cultural de la sociedad. Se asiste a la *invención* del hombre moderno en términos de Muchembled⁴, y a la *civilización* de las costumbres según Norbert Elías⁵. Nuevos códigos socioculturales y también nuevos lenguajes gestuales se configuran.

Cortesía y urbanidad definen un *saber vivir* y un *saber hacer*, pero también, se constituyen en factores de diferenciación sociocultural. La distinción, pues, diferencia. Los nuevos códigos y lenguajes gestuales interiorizan el *ego* y el cuerpo se convierte, espectacularmente, en espejo de distinción. Cortesía, discurso de apariencias y dominio de la animalidad es el código de los nuevos arquetipos humanos: el burgués y el cortesano. Los *nuevos modos*, pues, distinguen y diferencian, pero también, efectúan una profunda y verdadera desincronización cultural y gestual en la sociedad.

Los nuevos manuales de educación cívica codifican los *nuevos modos*⁶. El deber impone posturas de distinción y la distinción social opone a los privilegiados junto con aquellos que, por imitación, quieren desesperadamente parecerseles, a una gran masa social. Nace así la sociedad occidental moderna y una gran fosa se abre entre épocas, grupos sociales y regiones definidas por prácticas de existencias diferentes. «*Courtoisie et civilité se diffusent lentement du XVI au XVII siècle à la Cour ainsi que dans la noblesse et la bourge-*

oisie. Ce savoir-vivre porte des valeurs qui se veulent universelles. Son objectif n'est pourtant nullement de niveler la société: les automatismes et les interdits profondément assimilés servent en fait de facteurs de différenciation. Ils produisent la distinction para l'isolement culturel. Ils inventent le *moi* et le *surmoi* para opposition à la puissance du sens collectif qui organise la vie du plus grand nombre»⁷.

El arte, el cuadro pictórico traduce e ilustra esta nueva gestualidad histórica como elemento de diferenciación sociocultural.

Un primer punto de análisis: Holanda, país donde el desarrollo urbano, el capitalismo comercial y la emergencia de los nuevos grupos sociales (burgueses y gentes de talento) dejaron de sentir sus efectos más rápidamente. Jan Vermeer (1632-1675), pintor de género. Su obra pictórica, imagen de la sociedad de la próspera ciudad de Delft. Su análisis temático revela que de los 33 cuadros observados*, 24 de ellos representan escenas de la vida cotidiana, 2 representan paisajes urbanos (*Vista de Delft* y *La Callejuela*), otros dos expresan escenas religiosas (*Cristo en casa de Marta y María* y *Alegoría de la Fe*), una escena mitológica (*Diana y las Ninfas*), y los cuatro restantes retratos (*Muchacha con velo*, *Muchacha con turbante*, *Muchacha con sombrero rojo* y *Muchacha con flauta*).

La práctica musical (*Terceto*, *Dama a la espineta y caballero*, *Tañedora de laúd*, *Carta de amor*, *Tañedora de guitarra*, *Dama sentada a la espineta* y *Dama en pie ante la espineta*), la práctica de la lectura y escritura (*Muchacha que lee una carta junto a la ventana*, *Dama en azul*, *La carta*, *Criada entrega una carta a la señora*), la práctica del estudio (*Astrónomo*, *Geógrafo* y *Vermeer en su estudio*), la práctica de oficios (*la Alcahueta*, *Lechera*, *Pesadora de Perlas* y *Encajera*), y la práctica de las relaciones sociales (*Militar y muchacha sonriente*, *Caballero y dama que bebe* y *Coqueta*), expresan un tipo de cotidianidad que define y otorga *status* a sus sujetos en la interiorización y exteriorización de las mismas. La música, la lectura, la escritura, el estudio, los oficios y las relaciones sociales van unidas a la emergencia, desarrollo y definición de la vida cotidiana de las clases urbanas y burguesas en los siglos XVI y XVII.

Una primera conclusión se impone. La burguesía en la interiorización de los códigos gestuales que la definen, se constituye en objeto esencial del discurso pictórico, con la permanencia de la temática religiosa. Ello tienen lugar, primeramente, en el ámbito geográfico de los Países Bajos donde el control del comercio intercontinental impuso la primacía en el desarrollo de los grupos urbanos y burgueses. La obra pictórica de Jan Vermeer se ofrece, así, al espectador como un gran mirador de gestualidad de la próspera burguesía de la ciudad de Delft, de igual manera que ella abría las ventanas de sus viviendas -como señala G. Ungaretti- «para exponer a la vista de la gente, a través de los vidrios de la amplia ventana que daba a la calle, cacharros de brillante cobre colgados de las paredes cubiertas de cordobanes, asientos cuidadosamente tallados en sus travesaños de madera, muebles y cualquier otro objeto, sobre todo si era exótico y lujoso»⁸. La ostentación del propio bienestar burgués se teatralizaba en nuevos lenguajes gestuales.

Nuestro segundo punto de análisis se refiere al espacio del marco vital de esta cotidianidad. Dos cuadros, *Vista de Delft* y *La Callejuela*, representan las imágenes de una ciudad construida en materiales duros. La piedra y el ladrillo son sugeridos en estos cuadros, en estas imágenes así como la generalización de un tipo de construcción en pisos. Por otra parte, 23 de los cuadros de Jan Vermeer ponen en escena los tipos de construcción interior de las viviendas al representar la vida cotidiana. 14 de ellos expresan como elemento común grandes ventanales con ricos y coloreados vidrios, construidos, en 10 cuadros, a dos niveles; por el contrario, el cuadro *Lechera* presenta un único y sencillo ventanal

con vidrios blancos. También el suelo de estos interiores aparece en 12 cuadros embaldosado en colores negro y blanco (posiblemente marmol), en otros 2 cuadros el piso se representa en madera, y en el cuadro *Lechera* en tierra trillada. Niveles, pues, de riqueza y niveles, también, de diferenciación social.

Estos datos pictóricos pueden verificar las descripciones de los textos de archivo referentes a la generalización de las construcciones en piedra ladrillo en el siglo XVII, generalización que va unida al nivel de riqueza y prosperidad de las ciudades y de sus habitantes; pues, hasta estos momentos «seuls les églises, les couvents, les hôtels de ville sont construits en matériaux durs»⁹. En el siglo XVI, París continúa siendo, todavía, una ciudad de madera, y el incendio de Londres en 1666 demuestra que la construcción en madera estaba aún muy extendida en las grandes ciudades. Así mismo, los textos también revelan cómo en las ciudades las casas pobres eran generalmente, bajas mientras que las viviendas de los ricos se distribuían en altura «dans les villes, la maison pauvre basse, est, souvent composée de deux pièces... La maison bourgeoise restée étroite s'est agrandie par le haut... La répartition de niveaux sociaux en hauteur se répand... Le parquet ne fait qu'une timide apparition dans les maisons des plus riches et ne se répandra qu'au XVII siècle»¹⁰.

La naturaleza de los materiales, el tipo de construcción y la riqueza de los interiores de las viviendas que se asoman en la Vista de Delft, en la Callejuela y en los interiores de los cuadros *Caballero y dama que bebe*, *la Coqueta y Dama a la espineta* y *caballero*, en contraposición a la visión del cuadro *Lechera*, producen la percepción de la distinción como elemento de diferenciación sociocultural entre las élites y el vulgo urbano. Las viviendas de los grupos burgueses de la próspera ciudad de Delft se convierten espectacularmente en espejo de distinción e imponen su diferenciación social.

Nuestro tercer punto de análisis se refiere al espacio de los «bienes de uso», ya que los objetos, su adopción, posesión y uso revelan filosofías de existencias contrastadas y modifican también el ritmo de ellas. El mobiliario era, en general, rudimentario a lo largo de los siglos XVI y XVII. El uso de la mesa alta, en torno a la cual se sientan, constituye el elemento común en todas las viviendas. El lujo del mobiliario en Europa occidental, según se desprende de los inventarios, consistía esencialmente en «rideaux, couvertures de lit, tentures, cousins et à un niveau plus élevé, en meubles tels lits à baldaquin, coffres sculptés, puis incrustés et *cabinets*, ancêtres des secrétaires»¹¹. También a lo largo de la Edad Moderna se asiste a lo que Braudel ha llamado la victoria sobre la noche, es decir, la generalización del uso de la palmatoria entre los más humildes y de la lámpara entre los más pudientes, como instrumentos de iluminación.

El análisis de A. Pantin sobre la vida material y el lujo de Douai en 1613 a 1668, a partir también de inventarios¹², pone de relieve la presencia frecuente de cuadros y espejos en las viviendas de los comerciantes y mercaderes. Así mismo la presencia de libros en las viviendas va unida también, a la función de sus moradores. La forma y el material de los objetos de mesas (jarras, vasos, bandejas...) van unidas también al refinamiento y a la distinción social¹³.

La pintura de Jan Vermeer como imagen social muestra, claramente, cómo la posesión de diferentes culturas materiales se convierte en un lenguaje unívoco de jerarquía social y de *civilización* de costumbres en el siglo XVII. De los 33 cuadros observados, en 23 de ellos aparece como elemento común la presencia de cuadros, tapices, espejos o bien cartas geográficas, colgados de las paredes y con ricas molduras. Al mismo tiempo se observa en las obras pictóricas la presencia de hasta dos cuadros colgados de la misma pared, como es el caso de *Terceto*, *Dama a la espineta y caballero*, *la Carta de amor*, y *Dama en pie ante la espineta*. Es también de señalar la ausencia de temática religiosa en dichos cuadros colgados de las paredes, lo cual puede confirmar la

dimensión protestante de la población de la ciudad de Delft. La presencia de cartas geográficas puede verificar, también, la vocación comercial y el origen de la riqueza de la burguesía holandesa. Por otra parte, la presencia constante de ricos cortinajes, cobertores de mesa de gran belleza de estampación y colorido (que traduce tintes de calidad), aientos cuidadosamente tallados y tapizados, cofres esculpidos, trabajo de orfebrería así como la magnificencia de la lámpara del cuadro de Vermeer en su estudio, dominan, enriquecen y distinguen el escenario de la vida cotidiana de la burguesía de Delft, inmersa en el lenguaje de las *cosas lujosas*. Este lenguaje se pone más aún de manifiesto al compararlo con el lenguaje de las *cosas pobres* del cuadro *Lechera*. Cobertores lisos, de colores pardos y de pobre tejido, barro, madera y paja, pan y leche y trabajo de cestería, constituyen sus bienes de uso. El cuadro *Mujer con jarra* y el cuadro *Lechera* señalan, representan y verifican dos existencias diferentes y contrastadas por la adopción de sus bienes de uso. Es la fuerza del lenguaje de lo efímero que anuncia la absoluta preeminencia de la apariencia, y es también la fuerza de la civilización de las costumbres como elemento de distinción y diferenciación sociocultural.

Nuestro cuarto punto de análisis está referido al espacio del *ego*, representado por los cuidados del cuerpo, el vestido, el porte y las *maneras*. Es el espacio donde el cuerpo habla. En este territorio la cabeza constituye el elemento más importante en el sistema de sensibilidades y de representaciones construidas sobre la base de la percepción del cuerpo y de la gestualidad. El sombrero y el peinado, cabezas cubiertas o no, constituyen una *reserva* territorial (en el sentido de los etólogos) y una expresión de la personalidad.

La amplitud del espacio de los cuidados del cuerpo que se registra a lo largo de los siglos XVI al XVIII, va unida a la evolución del contenido de la noción de limpieza¹⁴. Ello comporta la generalización en este época del uso de la ropa interior, especialmente, la llamada *camisa* (palabra cuya utilización se data en el siglo XVII). La limpieza va unida también a la nueva valoración del cuerpo y a la extensión del espacio de uso de la tela¹⁵. La noción de limpieza consistía en el acto de cambiarse de camisa. La purificación pasa por la práctica ostensible de utilizar tejidos de esplendorosa blancura, «La propeté s'assimile alors à la distinction, les raffinés étalent rubans, dentelles et autres signes de leur fibre civilisée au temps d'un rejet relatif de l'eau»¹⁶.

Este es el universo de la pintura de Jan Vermeer, donde la imagen se recrea y encuentra su más nítida expresión. La intensidad de la blancura del paño de la mesa del cuadro *La Coqueta* y, también, la estallante blancura del tocado femenino del cuadro *Mujer con jarra*, en comparación con el blanco *decaído* y *amarillento* del tocado femenino del cuadro *Lechera*, verifican el hecho de que la limpieza se asimila, en esta época, a la blancura y a la distinción y que su práctica ostensible impone una jerarquización social. El blanco decaído y amarillento del tocado de *La Lechera* traduce su continuado uso y el blanco estallante del tocado *Mujer con jarra* traduce el uso de tocados nuevos.

Por otra parte la utilización extendida de tocados blancos que se aprecia en la obra pictórica de Vermeer (*La alcahueta*, *Militar* y *muchacha sonriente*, *Lección de música*, *Caballero y dama que bebe*, *La Callejuela*, *Vista de Delft*, *Lechera*, *Mujer con jarra*, *Pesadora de perlas*, *La carta de amor* y *La carta*), son entendidos como signos de limpieza y de pudor, pues, las mujeres *desgreñadas* solamente podrían ser prostitutas o brujas para la sensibilidad de la época como indica Muchambled. También la generalización del uso de la camisa se verifica prácticamente en todos los cuadros, asomándose debajo de los vestidos y afectando a todos los personajes del cuadro (*criadas* y *señoras*, *astrónomo* y *geógrafo*).

Los ricos tejidos y adornos de los tocados y sombreros de los retratos *Muchacha con turbante*, *Muchachaha con velo*, *Muchacha con sombrero rojo* y *Mu-*

chaca con flauta, son indicadores de la utilización de las llamadas *fibras civilizadas* como signos de distinción y diferenciación sociocultural. El mismo sentido tienen los ricos peinados, adornados de lazos y joyas (la perla aparece como dominante y posiblemente el cristal de roca) de las figuras femeninas de los cuadros *Terceto*, *La coqueta Tañedora de guitarra* o *La carta*. Esta diferenciación sociocultural a partir de la distinción por los cuidados del cuerpo, se refuerza al comparar los peinados y adornos (joyas) de las figuras de los cuadros señalados anteriormente, con la sencillez del *recogido* del peinado y la ausencia de adornos de las figuras de las criadas de los cuadros *La carta* y *Criada que entrega una carta a la señora*. Ello indica la fuerza de la oposición y singularización de existencias contrastadas por la gestualidad.

Este mismo hecho se refleja, se verifica y se refuerza también, por la utilización de los tejidos de la vestimenta. La vestimenta de las figuras de la lechera y de las criadas se corresponde con el espacio de tejidos toscos y resistentes. Son vestidos reutilizados sin cesar, raídos, usados, con colores oscuros y *parduscos* que traducen tintes de mala calidad y sin corte y forma (obsérvese el *cosido* del cuadro *Lechera*). La vestimenta de las señoras y de las figuras femeninas de los otros cuadros señalados, se corresponde con el espacio de los tejidos finos y ricos (sedas, pieles, encajes), de colores claros (azul, rosa, amarillos), que traducen tintes de calidad, enriquecidos con adornos y formas elaboradas. Son también vestidos *nuevos*, no de uso frecuente. Existencias diferentes y diferentes ciclos del tejido como expresión de la *civilización de las costumbres* y como elemento de distinción y diferenciación sociocultural.

Por otra parte, las *maneras*, la compostura, el porte constituyen también un lenguaje gestual en este proceso de diferenciación sociocultural. Los manuales de cortesía y urbanidad dictan reglas de compostura y ellas se presentan «comme nécessaires et universelles à l'intérieur d'un groupe donné. Mais elles sont toujours obligatoirement techniques du corps en société»¹⁷. El mantener el cuerpo derecho en el asiento, no poner los codos en la mesa, no mover excesivamente las manos, etc. son reglas de sociedad y códigos gestuales de distinción. El desorden de los gestos y la exteriorización excesiva caracterizan al hombre de pueblo, al vulgo; pues, «Le corps est offert comme un tableau dans un lieu où s'entrecroisent les regards. Il faut tenir sa place»¹⁸.

Así la sonrisa de la mujer del cuadro *Militar y muchacha sonriente*, expresa una forma de reír que no es producto de una emoción simple, es un gesto cuidadosamente controlado, risa que se queda en sonrisa.

La posición derecha de los cuerpos de las figuras de los cuadros *Muchacha que lee una carta junto a la ventana*, *Terceto*, *Dama a la espineta* y *caballero y Dama en azul*, ponen en escena toda una composición de líneas verticales y un código de compostura.

La disciplina y armonía de movimientos en las figuras de los cuadros *Caballero y dama con bebe*, *La coqueta*, *Mujer con jarra*, *Pesadora de perlas*, *La Carta* y la figura de la señora del cuadro *Criada entrega una carta a la señora*, ponen en escena todo un código gestual de la distinción por el movimiento.

La finura y la gracia del movimiento del ladear la cabeza al mirar al espectador de las figuras de los cuadros *Lección de música*, *La coqueta*, *Muchacha con velo*, *Muchacha con turbante*, *Muchacha con sombrero rojo*, *Tañedora de laúd*, *Tañedora de guitarra* y *Dama sentada a la espineta*, ponen en escena también todo un código gestual de movimientos controlados.

Los cuerpos en calma y que se curvan ligeramente de las figuras de la lechera y de las criadas de los cuadros *Lechera*, *La carta* y *Criada entrega una carta a la señora*, ponen en escena una composición de líneas en diagonal que sugieren una actitud de humildad y de obediencia.

En conjunto, lenguajes gestuales que traducen una sociabilidad fuertemente

jerarquizada y tienden a buscar, quizá, el arquetipo. Formas y gestos, espacios y objetos que expresan existencias, sensibilidades y ritmos diferentes. Los cuadros *Lechera* y *Mujer con jarra* representan lenguajes gestuales de dos universos contrastados.

Así, la pintura de Jan Vermeer es la fuerza de la imagen de la próspera burguesía holandesa de una época donde «Le corps de l'honnête homme, aristocrate ou bourgeois, se fait miroir de la distinction»¹⁹, y es también la fuerza de la imagen de la civilización de las costumbres de una época donde ella «se place sur le signe de la differentiation et non pas de l'homogenisation»²⁰.

1. MUCHEMBLED, R.: *Pour une histoire des gestes, XV-XVII s.* en revue d'Histoire Moderne et Contemporaine. París, 1987, janvier-mars. pp. 81-101.
2. Exponemos una relación de estudios históricos sobre los gestos. MUCHEMBLED, R.: *Pour une histoire des gestes, XV-XVII s.* en revue d'Histoire Moderne et Contemporaine. París, 1987, janvier-mars. pp. 81-101. También esta misma revista dedica el número de enero-marzo del año 1983 al estudio de *Le corps, le geste et la parole*. SCHMITH, J.: *La morale des gestes*, en la revue Communications. París, 1987, nº46. AUBEN, M.: *Gestes et pratique dur marche d'après Savary des Brusions*, en la revue Annales. París, 1984, nº 4, pp. 820-830. BROWN, Ch.: *La peinture de genre hollandaise au XVI siècle. Images d'un monde résolu*. Amsterdam, De Bussy, 1984. BEE, M.: *Le spectacle de l'exécution sous l'Ancien Regime*, en la revue Annales. París, 1983, pp. 843-863. CORVISIER, A.: *Les représentations de la société dans les danses des morts XV-XVIII s.*, en la revue de Histoire Moderne et Contemporaine. París, 1969, octubre-diciembre, pp. 489-539. ELIAS, N.: *La civilisation des moeurs*. París, Calmann-Lévy, 1974. GOFFMAN, E.: *La mise en scene de la vie quotidienne*. París, Minuit, 1974. BOURDIEU, P.: *La distinción, critique sociale du jugement*. París, Minuit, 1979.
3. MUCHEMBLED, R.: *Artículo cit.* pág. 91.
4. MUCHEMBLED, R.: *L'invention de l'homme moderne*, París, Fayard, 1988.
5. ELÍAS, N.: *La civilisation des moeurs*. París, Calmann-Lévy, 1973.
6. ERASMO: *Civilite puerile*. A. Coutin, Manuel de Civilite. 1675. L. D. L. M. *La civilite nouvelle*. 1657.
7. MUCHEMBLED, R.: *L'invention de l'homme moderne*. París, Fayard, 1988, pp. 230.
8. UNGARETTI, G.: *Introducción a la obra pictórica de Vermeer*.
9. Corvisier, A.: *Precis d'histoire moderne*. París, P.U.F., 1971, pág. 10.
10. Corvisier, A.: *Op. cit.* pág. 11.
11. Corvisier, A.: *Op. cit.* pág. 11
12. PANTIN, I.: *Vie matérielle et luxe a Douai de 1613 a 1668*. París, Université de Lille, 1987.
13. ARIES, Ph. y otros: *Histoire de la vie privée*. París, Seuil, 1986.
14. VIGARELLO, G.: *Le prope et le sale. L'hygiene du corps depuis le moyen age*. París, Seuil, 1985.
15. *Linge de corps et linge de maisons*. Nº especial de la revista *Ethologie française*. París, 1986, nº3, tomo XVI.
16. MUCHEMBLED, R.: *Op. cit.* pág. 386.
17. MUCHEMBLED, R.: *Op. cit.* pág. 247.
18. VIGARELLO, G.: *Op. cit.* pág. 22.
19. MUCHEMBLED, R.: *Op. cit.* pág. 249.
20. *Ibidem*, pág. 383.