

*Landstigningen i Marseille*

Marie de Médicis för med sig kapital, kultur och moderskap till Henri  
IV och det franska hovet

En målning av Peter Paul Rubens (1577-1640)

[...] *la Regina Madre l'haveva mandata peggere di volerle inricchire  
il suo palazzo nuovo di qualche sua pittura.*

(Drottningmodern hade uttryckt en önskan att hon ville berika  
sitt nya palats med några av hans målningar.)

**Nicolas-Claude Fabri de Peiresc** (1621)

Författare: Jan Magnusson  
Konst- och Bildvetenskap  
Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet  
C-uppsats, 15hp, 2020  
Handledare: Alexandra Fried

Abstract:

Ämne: Konst- och bildvetenskap

Institution: Institutionen för kulturvetenskaper, GU

Adress: Box 200, 405 30 Göteborg

Telefon: 031-786 0000 (vx)

Handledare: Alexandra Fried

Titel: Landstigningen i Marseille : Marie de Médicis för med sig kapital, kultur och moderskap till Henri IV och det franska hovet : En målning av Peter Paul Rubens (1577-1640)

Författare: Jan Magnusson

Adress: Vindelgatan 9A, 50645 Borås

E-postadress: [jan.christer.magnusson@gmail.com](mailto:jan.christer.magnusson@gmail.com)

Typ av uppsats: Kandidat (C), 15hp

Ventileringsstermin: HT 2020

This essay examines a painting by Peter Paul Rubens, now in the Louvre in Paris named *Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600* (1623-25). It is one of a series of twentyfour paintings celebrating the life and achievements of Marie de Médicis, queen of France from 1600 to 1642. My goal is to dissect the different layers of meaning in it by using a method conceived by the art historian Erwin Panofsky as described in his book *Studies in Iconology* (1939). The Baroque period is a time of celebration of the catholic faith. Paintings observe decorum and representations of all sorts portray society's different strata in a formalized manner. So does Rubens, as can be notified in this painting. I show that the order of the faith is applied – God above everything, then follows the King and Queen all the way downwards. Rubens is extremely skilled in using the renaissance gods of antiquity in his paintings. There is an abundance of symbols and allusions in Rubens' work. There is a parallelism between heaven and earth. I discuss the presence of a Maltese Knight in the picture. It is also to be observed that a dynamic diagonal creates motion and perspective as in so many paintings by Rubens. My initial question concerning why Marie de Médicis commissioned these paintings is answered by political and state government reasons. Since no women could become rulers, she wanted to legitimize her presence in the government of France.

Keywords: Rubens, Baroque, France, Court culture, Marie of Medici, Tuscany, Luxembourg palace, 17th century paintings

## Innehåll

<b>Inledning</b> .....	<b>5</b>
Ämnesval.....	5
Syfte .....	5
Frågeställningar .....	5
Forskarreflexivitet .....	5
Forskningsöversikt .....	6
Källor och källkritik .....	6
Avgränsningar .....	7
Metod .....	7
Teoretiska perspektiv .....	8
Disposition .....	8
<b>Barockepoken och en kort biografi över Marie de Médicis tidiga liv</b> .....	<b>8</b>
Paradigmatisk bestämning – Barockens epok och genre under tidigmodern tid.....	8
Kort inledande beskrivning av Marie de Médicis liv .....	9
Kontraktet för bildsviten skrivs.....	10
<b>Deskription av objektet</b> .....	<b>11</b>
Bildytan i Landstigningen i Marseille .....	11
<b>Bilder, Berättelser, Personer och allegorier i <i>Landstigningen i Marseille</i></b> .....	<b>12</b>
Fartyget, personer och överfarten till Frankrike.....	12
Joyeuse Entrée .....	13
Mytologiska gestalter i målningens nedre del .....	14
Allegoriska figurer välkomnar Marie de Médicis .....	16
Maria nedstiger ur molnen.....	16
Malteserriddaren.....	20
Galärens slavar och det fattiga proletariats representation i bild.....	21
Två förarbeten till den färdiga målningen .....	23
<b>Konstverkets mer övergripande och symboliska betydelse i samtiden</b> .....	<b>24</b>
Barocken och motreformationens samhällsordning .....	24
Drottningen som kulturbärare, förmyndare och de facto regent.....	25
Konstverkets placering och tillgänglighet i Palais du Luxembourg.....	26
Konstverkens förflyttningar – proveniens .....	27
<b>Sammanfattning</b> .....	<b>28</b>
<b>Käll- och litteraturförteckning</b> .....	<b>30</b>
Tryckt material .....	30
Internetkällor .....	31
<b>Bildförteckning</b> .....	<b>32</b>

<b>Bilder .....</b>	<b>35</b>
<b>Populärvetenskaplig sammanfattning.....</b>	<b>54</b>

## Inledning

### Ämnesval

Jag tänker undersöka en av målningarna i en svit på sammanlagt tjugofyra, som berättar Marie de Médicis (1575-1642) historia, så som den framställts av Peter Paul Rubens (1577-1640). Målningen heter *Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600* (Drottningens landstigning i Marseille den 3:e november 1600) och har ett omfång på nästan 3x4 meter. Titeln har olika datering för själva landstigningen i olika skrifter och har olika titlar beroende på språk. Jag kommer att kalla den *Landstigningen i Marseille* för enkelhets skull. Den finns på Louvren i Paris i ett rum, som omfattar även de tjugotre övriga målningarna av ungefär samma storleksordning. (Se bild 1)

### Syfte

Mitt syfte är främst att få en djupare inblick i barockens epok, som Rubens var med att definiera, via ett konstverk och undersöka hur en barockmålare kan verka i och påverkas av sin tid. Rubens stil är egen för honom och min undersökning innehåller reflektioner kring målerisk teknik likväl som beskrivningar av ämnesval, beställarnas önskemål och konstnärens socioekonomiska ställning.

### Frågeställningar

Vad betydde Marie de Médicis ankomst till Frankrikes hov? Vilken betydelse har den mycket framträdande, svartklädda gestalten i bilden? Bildens komposition är typisk för barocken, men varför är den långa landgången placerad i bilden på det sätt den är?

Vad vill denna bildframställning försöka övertyga mig om? Vad vill den få mig att tro? Varför ägnas ett helt rum i Louvren åt Marie de Médicis som ju inte var någon mer bemerkansvärd historisk person? Hon regerade som änkedrottning under 1600-talets början, men fick snart ge upp styret till sin son Louis XIII, när denne blev myndig. Vilken betydelse hade målningarna för Marie de Médicis i sin samtid?

### Forskarreflexivitet

Jag är främst litteraturvetare och har forskat i litteraturvetenskap under 90-talet efter att ha skrivit in mig på universitetet som artonåring, ”proletariserat” mig, läst in en FK och blivit bibliotekarie under 80-talet, samt gett ut två publikationer och en mängd artiklar, främst inom HBTQIA-området. GUB och Chalmers bibliotek har varit mina arbetsplatser. Har en äldre bror som varit konstnär/socionom och som väckt intresset för konst under tidiga år.

Det gör att min syn på det undersökta objektet blir sakligt konkret som akademiker; att jag noterar målerisk teknik och disposition som bror till en konstnär; att jag är intresserad av klassfrågornas framställning i bilden samt tar hänsyn till feministisk forskning.

## Forskningsöversikt

Det finns en omfattande corpus texter om Peter Paul Rubens och hans beställning från Marie de Médicis. Främst sätter jag Ronald Forsyth Millens och Robert Erich Wolfs bok *Heroic Deeds and Mystic Figures : A New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, från 1989. Den utgörs av en mycket ingående beskrivning av varje tavla i den tjugofyra verk långa framställningen. En tidigare utgiven, noggrann genomgång av alla konstverken i bildcykeln är K. Grossmann, *Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von P P. Rubens*, Strassburg, 1906. Den ger mest en deskription av verken. Svetlana Alpers bok om *The making of Rubens* från 1995 är en god källa till Rubens konstnärskap. En diskussion om förarbetena till *Landstigningen i Marseille* gjord av Juliusz A. Chrościcki har visat sig mycket detaljerad; "The Recovered Modello of P. P. Rubens' "Disembarkation at Marseilles" i *Artibus et Historiae* från 2005. Äldre verk som *The Art of Painting and the Lives of Painters* av Roger de Piles i en översättning till engelska från 1709 ger mer av samtidens bedömning. Ett ofta citerat verk är : Thuillier, Jacques, Foucart, Jacques, *Rubens : la galerie Médicis au Palais du Luxembourg*, R. Laffont, Paris, 1969. Sara Gallettis framställning i *Renaissance Quarterly*, "Rubens's Life of Maria de Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France" från 2014, koncentrerar sig mer på omständigheterna runt verken. För berättelsen om Rubens liv och verk har jag valt: Wedgwood, C. V., *The World of Rubens, 1577-1640*, Time-Life Books, Amsterdam, 1982.

Det är anmärkningsvärt att i den allomfattande sammanställning av Rubens verk som går under namnet *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, så har del XIV (1): *The Medici Series*, som behandlar de målningar jag är intresserad av, ännu inte publicerats enligt uppgifter på hemsidan. Hela det kompletta registerverket kommer att omfatta XXIX volymer varav så gott som alla är färdigställda.

De ovan nämnda verken har undersökt konstverkets placering i Palais du Luxembourg, vad beställaren betytt för verken och barockens stilart. Jag vill undersöka bildytans struktur och framställningssätt. Det blir mitt bidrag till forskningen.

Andra verk som karakteriserats som väsentliga rörande sviten om Marie de Médicis är:<sup>1</sup> O. von Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P P Rubens*, Strasburg, 1936; D. Marrow, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, Ann Arbor (Mich.), 1982; S. Saward, *The Golden Age of Maria de' Medici*, Ann Arbor (Mich.), 1982 och M. Warnke, *Laudatio Praecipere. Der Medici-Zyklus de Peter Paul Rubens*, Groningen, 1993

## Källor och källkritik

De källor jag främst använt är de som listas i första stycket ovan under forskningsöversikten. Ronald Forsyth Millens och Robert Erich Wolfs sätter jag stor tilltro till då de sammanfattar det mesta av den forskning som bedrivits på just Marie de Médicissviten. De genomför en rad egna resonemang, som jag ibland kan finna problematiska, men i min framställning nedan tar

---

<sup>1</sup> Dessa titlar har hämtats ur: Chrościcki, Juliusz A., "The Recovered Modello of P. P. Rubens' "Disembarkation at Marseilles": The Problem of Control and Censorship in the Cycle "Life of Maria de' Medici", *Artibus et Historiae* , 2005, Vol. 26, No. 51, pp. 221-249, sid. 247, not 2, [www]. Hämtad 2020-06-17 på <http://www.jstor.com/stable/1483784>

jag ställning till ett par av dessa diskussioner. Svetlana Alpers har en gedigen kunskap om Rubens stil, men diskuterar inte explicit det objekt jag valt av honom. Juliusz A. Chrościcki har en god redovisning av källor. Det gör honom trovärdig och jag utnyttjar en del han har hänvisat till. Roger de Piles ger en mer samtida reception av Rubens och tjänar som referens från sextonhundratalet. Han är dock inte helt välunderrättad om alla detaljer i Rubens liv, som födelseorten till exempel. Däremot ger han flödande skildringar av hur en konstnär, som besitter ”geni” bör uttrycka sig, vilket ligger i tidens synsätt. Då med särskild hänvisning till Rubens. Sara Galletti ger mycket kunskap runt byggnaden mitt valda objekt är ämnat för. Luxembourgpalatset beskrivs ingående. Wedgwood ger Rubens liv och verksamhet. Hon är en välrenommerad, brittisk historiker, specialiserad på 1600-talet.

### **Avgränsningar**

*Landstigningen i Marseille* är en av tjugofyra målningar i en serie. Jag begränsar min undersökning till denna. Den är nummer nio i serien. Jag diskuterar även bild nummer sju, som föreställer Henri IV när han får ett porträtt av sin tilltänkta hustru, Marie de Médicis och blir betagen av bilden. I övrigt använder jag mig av bilder och texter som uttyder de mytologiska figurerna och de olika personer som finns avbildade på den undersökta tavlan.

### **Metod**

Huvudsakligen används Erwin Panofskys tredelade schema för analys av ett konstverk. Han utvecklade denna metod främst för renässans- och barockmålningar. Panofsky beskriver sitt tillvägagångssätt i inledningskapitlet till *Studies in Iconology*.<sup>2</sup>

Den första delen innebär en torrt iakttagande och noggrann, pre-ikonografisk beskrivning av vad bildytan innehåller i form av figurer, färger och former. Genom att noggrant iaktta färg, form och figurer, i ett verk kan man avlocka en bild flera lager av betydelser, som kanske inte var alldeles uppenbara från början.<sup>3</sup>

I dispositionen av denna uppsats motsvaras denna del av stycket *Deskription av objektet – Beskrivningen av bildytan*.

I den andra delen av analysen görs utförliga beskrivningar av olika presenterade objekt, hur de framställts rent tekniskt, vilka olika berättelser bilderna tänks illustrera eller härstammar från. Allegorier och symboler identifieras. Den här delen av analysen blir tämligen omfattande.<sup>4</sup> I denna del utvecklas också, enligt syftet ovan, en bredare blick på den tid och epok som målningen ingår i.

I denna text svarar den andra analysdelen mot *Bilder, Berättelser, Personer och allegorier i Landstigningen i Marseille*.

Den tredje delen av analysen lyfter fram konstverkets mening i ett större kulturellt, epokmässigt och historiskt perspektiv. Här kan kanske underliggande kulturella konventioner, lyftas fram till ytan. De är ibland så självklara i den tid konstverket producerats så att inte ens konstnären själv behöver vara helt medveten om dessa. Ofta kan detta ske när det gått en tid

---

<sup>2</sup> Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology : Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, Icon editions, Boulder, Colorado, 1972.

<sup>3</sup> Panofsky, *Studies in Iconology*, sid. 5.

<sup>4</sup> Panofsky, *Studies in Iconology*, sid. 6.

och de kulturella normerna har förändrats och det som verkade självklart framstår som en identifierbar tidens konvention.<sup>5</sup>

I denna text svarar denna analysdel mot *Konstverkets mer övergripande och symboliska betydelse i samtiden*.

### **Teoretiska perspektiv**

I den andra metoddelen ovan, som utvecklar bildinnehållet, utnyttjas också Wolfgang Kemp's receptionestetik. Här fokuserar jag på hur ett konstverk tas emot av en betraktare och under vilka yttre förhållanden detta sker. I denna del applicerar jag också Rudolf Arnheims perceptionspsykologi för att kasta ljus över hur åskådaren läser en tavla och dess motiv.

Den marxistiske teoretikern Antonio Gramsci används något anakronistiskt för att belysa klassperspektivet i bilden. Här applicerar jag också statsvetenskap ur Henry Schmandts beskrivning av de politiska idéernas historia. Det ger en viktig bakgrund till tidens synsätt. Ragnar Josephsons syn på skisser och förarbeten kompletterar de två förarbeten som finns till det verk jag undersöker. I den tredje delen av analysen ansluter jag i stora drag till det Michael Baxandall kallat *the period eye*<sup>6</sup> - det vill säga en bred och diversifierad bild av tiden och dess konventioner. Detta för att ge tavlan en förankring i 1600-talets värld.

### **Disposition**

Inledningsvis presenteras mina frågeställningar, tidigare forskning samt en beskrivning av teori och metod. Därefter följer en kort beskrivning av barocken som epok och en summarisk biografi över Marie de Médicis tidiga liv, samt hur och när kontraktet skrivs för Rubens uppgift. Uppsatsens huvudavdelning disponeras efter de tre avdelningarna i Erwin Panofskys analyschema (se nedan) och delas in i en initial, noggrann beskrivning av Rubens tavla, följt av ett långt stycke där allegorier, symboler och mer ingående beskrivningar av tavlans innehåll utvecklas. Denna del avslutas med en analys av tavlans övergripande, historiska betydelse och en sammanfattande slutsats, samt litteraturförteckning, bildförteckning och en populärvetenskaplig sammanfattning.

## **Barockepoken och en kort biografi över Marie de Médicis tidiga liv**

### **Paradigmatisk bestämning – Barockens epok och genre under tidigmodern tid**

Jag väljer några formuleringar hos Götz Pochat för att definiera barocken:

Det platonska metafysiska elementet i den senmanieristiska konstteorin viker successivt för konstens instrumentala funktion – övertalningsförmåga i dess vidaste bemärkelse, vilken inbegriper såväl innehåll som uttryck, framstår som det primära. Konstens suggestiva verkan förutsätter den presumtive lyssnarens eller betraktarens beredskap att låta sig ryckas med av talets rika instrumentering och målande metaforer, takfreskernas svindlande illusionism, spelet mellan verklighet och fiktion, ljusdunklets antydning och den glidande övergången från ett

---

<sup>5</sup> Panofsky, *Studies in Iconology*, sid. 8.

<sup>6</sup> Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy : A primer in the social history of pictorial style*, Oxford University Press, Oxford, 1988, s. 29 ff.



medium till ett annat. Vilken förkunnelse det än rör sig om, i centrum för barockens konst står dess övertalande funktion (**persuasio** /.../ <sup>7</sup>

Barocken är också motreformationens konstart par preference.<sup>8</sup> Tidsmässigt omfattar barocken ungefär övergången från manierism under slutet av 1500-talet till 1600-talets slut. Den konsthistoriska epok som Rubens ingår i har därmed summariskt bestämts. Det går att notera en fortsatt frigörelse från medeltidens strikta, teologiska framställningar; en betoning på klassisk mytologi; en bildrepresentation som följer ett samhälleligt dekorum, som i sin tur är bestämd av teologin. I motreformationens världsbild stod mytologiska, religiösa och historiska motiv överst och utgjorde den högsta genren därunder kom porträttmåleriet och därunder landskapsmåleriet och lägst stod stilleben.<sup>9</sup> Bildkonsten skulle också samverka med övriga konstarter som skulptur, arkitektur och musik för att skapa en helhetsverkan för alla sinnen samtidigt, som svepte med åskådarens alla känslor i ett oemotståndligt, emotionellt flöde.

*Landstigningen i Marseille* är just en sådan stort anlagd målning helt i Rubens och barockens stil med sin avsaknad av tydligt, geometriskt perspektiv, runda, svällande figurer som överlappar varandra i bild utan markerad och tydlig åtskillnad mellan figurerna, samt fladdrande draperingar som ger rörelse och dramatik åt framställningen med dess flödande färger i varm hud, röd matta, blå mantel, svart klädsel, skeppets gyllene färg samt en silverglänsande dräkt.

Den tidigmoderna perioden sträcker sig, som paradigmiskt tidsskede, ungefär från den italienska renässansen under quattrocento fram till slutet av sjuttonhundratalet, då upplysningstiden övergår i den franska revolutionen och industrialismen påbörjas. Ur konsthistorisk synvinkel kännetecknas denna tid av flera olika böjningsmönster där betoningen av individen är viktig, men framför allt återinförandet av den grekisk-romerska antiken i den konstnärliga motivvärlden. På olika sätt infiltrerar den antika gudavärlden målningar och andra konstnärliga artefakter under den tidigmoderna epoken. Detta är ju inte minst framträdande i Rubens bildvärld. Barocken är mer att betrakta som en särskild stil eller genre inom det större paradigm som utgörs av denna tidigmoderna bildkonst.

### **Kort inledande beskrivning av Marie de Médicis liv**

Marie de Médicis<sup>10</sup> föddes år 1575 i Florens som den yngsta dottern till Francesco I, Storhertig av Toskana och hans hustru Johanna, Ärkehertiginna av Österrike och dotter till Kejsar Ferdinand I av Habsburg. 1584 giftes hennes äldsta syster Eleonora bort med Vincenzo Gonzaga, Hertig av Mantua. Hennes syster Anna och yngsta broder Filip dog unga. Efter moderns död gifte fadern om sig med sin älskarinna Bianca Cappello.

Marie växte upp i Palazzo Pitti i Florens, långt bort från fadern. Från tidig ungdom fick Marie en trogen väninna i Leonora Galigai. 1587 dog fadern och Maries farbror Ferdinand Medici

---

<sup>7</sup> Pochat, Götz, *Estetik och konstteori en översikt II : Barocken till 1800-talets mitt*, Akademilitteratur, Stockholm, 1981, s. 2-3.

<sup>8</sup> Se till exempel diskussionen om katolska kyrkans betydelse för barocken i: Fazio, Michael, m.fl., *A World History of Architecture*, Laurence King Publishing, London, 2017, s. 141.

<sup>9</sup> Så framställs ordningen i: *En fest för ögat – stilleben i konsten*, TV-program, BBC 2014, publicerad i SvT. [www] Hämtad 2020-12-22 på <https://www.svtplay.se/video/28904170/en-fest-for-ogat-stilleben-i-konsten>

<sup>10</sup> Detta avsnitt om Marie de Médicis liv bygger på: Chrościcki, "The Recovered Modello ...", sid. 222-223.

blir Storhertig Ferdinand I, gift med Christina av Lothringen. Han var mycket vänligt inställd till Marie och börjar genast arrangera olika tänkbara giftermålsplaner för Maries räkning. Det slutade med att Henri IV skilde sig, genom ett särskilt tillstånd från påven, från sin första hustru, Marguerite de Valois, som inte gett honom några barn. När Henri IV:s mätress, Gabrielle d'Estrées dog 1599 gick förhandlingarna i hamn och Marie de Médicis kunde bli Frankrikes drottning. År 1600 gifte hon sig genom ombud i Florens och tog sedan ett fartyg till Frankrike och anländer Marseilles hamn så som *Landstigningen i Marseille* anger.

### Kontraktet för bildsviten skrivs

Bildsviten påbörjas på allvar, efter ett antal förberedande förhandlingar, när kontraktet skrivs den 1622-02-26 mellan Marie de Médicis och hennes rådgivare Claude Bouthillier samt några notarier å ena sidan och Peter Paul Rubens å den andra. Hela cykeln skulle omfatta nitton olika ämnesval och sammanlagt tjugofyra storskaliga dukar. De är tänkta för det västra galleriet i det nybyggda Palais de Luxembourg. Kontraktet följde efter en månads intensiva kontakter mellan hovfunktionärer och Rubens.<sup>11</sup> I kontraktet kan man finna följande beskrivning av det Rubens åtar sig att göra:

[...] Rubens sera tenu et s'oblige de desseigner et peindre de sa propre main vint quatre tableaux dans lesquels seront rep[rese]ntez les histoires de la vie tres illustre et gestes heroiques de lad. dame Royne selon les devis (en subjectz jusqu'au nombre de dix-neuf) qui en ont donnez comme dict est aud. Sr de Rubens par sad. Ma[jes]te (dequi luy en seront donnez p[ou]r les cinq restant pend.[ent] qu'il travaillera aux premiers.) [...] que lad. dame Royne s'est reservée le pouvoir d'augmenter ou diminuer les subjects desd. tableaux avant quilz seront commancés et de faires retoucher et changer les figures qui ne luy seront agreables lorsque lesd. tableaux seront par deçà.<sup>12</sup>

Det är viktigt att Rubens själv skall måla figurerna, vilket framgår av detta kontrakt och inte någon av hans medhjälpare. Tanken var också att cykeln föreställande Marie de Médicis liv skulle följas av en lika omfattande framställning av Henri IV:s leverne, tänkta för det östra galleriet. Rubens var påtänkt som utförare av även denna serie målningar och han gjorde minst tio skisser och sex storskaliga dukar. Dessa förblev i Rubens ägo till hans död. Det franska hovet hade tänkt sig en annan konstnär för kungens bildsvit – Guido Reni (1575-1642).<sup>13</sup> Det är främst kardinal Richelieu som motarbetar drottningens planer för Rubens. Till slut tröttnade Rubens och med orden ”Io mi stuffo di questa corte”<sup>14</sup> avslutade han kontakterna med Marie de Médicis.<sup>15</sup> Det finns ett datum – 1631-03-27 – då Rubens avslutar sitt samröre med det franska hovet.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Chrościcki, ”The Recovered Modello ...”, sid. 221.

<sup>12</sup> Ibid., Sid. 222. (Ungefärlig övers. av förf.: Rubens förpliktigar sig att med egen hand teckna och måla tjugofyra tavlor i vilka framställs berättelser ur Drottningens mycket lysande och heroiska liv enligt beskrivningar (till innehållet nitton) som getts till Rubens av Drottningen (varav han kommer att få de fem återstående beskrivningarna medan han arbetar på de första.) /.../ att Drottningen reserverar sig att kunna förbättra eller ta bort ämnen från tavlorna innan de påbörjats och att retuschera och ändra de personer som hon inte finner tillfredsställande framställda, när tavlorna är klara.)

<sup>13</sup> Chrościcki, ”The Recovered Modello ...”, sid. 222.

<sup>14</sup> Ibid., sid. 222. Det italienska uttryckets betydelse översätts rätt bra till franskans ”j'en ai marre de cette cour”, eller på svenska ”jag är trött på (har fått nog av) detta hov”. Rubens talade gärna italienska och skrev med förkärlek sitt namn Pietro Paolo Rubens.

<sup>15</sup> Ibid., sid. 222.

<sup>16</sup> Ibid., sid. 222.

En tredje serie historiska framställningar skapades under samma tid 1622-1625 med motiv från *Konstantin den stores historia* för Louis XIII och utgörs av tapisserier. Kartongerna framställdes både av Guido Reni och Rubens. De finns numera i Museum of Art i Philadelphia.<sup>17</sup>

## Deskription av objektet

### *Bildytan i Landstigningen i Marseille*

Initialt beskrivs persongrupperingarna i tavlan. I den översta gruppen, befinner sig Marie de Médicis omgiven av sitt entourage, som består av fem individer; dels två damer på vardera sidan om henne; dels en herre som böjer sig djupt ned och understödjer hennes högra arm, men det ser nästan ut som om han klamrar sig fast vid den; dels en herre varav endast ansiktet syns och som tittar uppåt mot himlen bakom de tre damerna och dessutom ett ansikte som skymtar fram precis vid masten. Marie de Médicis är klädd i en glänsande sidendräkt och hennes två hovdamer har en svart respektive en vit dräkt. Samtliga tre har omfattande pipkragar enligt tidens mode. Dessa gestalter är i färd med en landstigning från den båt som upptar lejonparten av tavlans vänstra del. Marie de Médicis är högst placerad i bildytan.

På nästan samma nivå i höjd befinner sig en malteserriddare i svart dräkt med ett vitt kors på bröstet. Bakom honom står två trumpetblåsare, med fanor som vajar under instrumenten. Under och snett bakom honom syns tre besättningsmän varav en fäster ett draperi på en burliknande överbyggnad till båten, en tittar nyfiket på nereiderna och en verkar ha tagit en tupplur. De är kvar på båten.

Framför Marie de Médicis bugar en man med utsmyckad hjälm, klädd i en mantel prydd med franska regenters heraldiska lilja – ”fleur-de-lys”. Bakom honom syns en kvinna som gestikulerar mot sitt bröst. Nedanför dessa syns en yngre person som knäböjer djupt. Bakom denna grupp på tre syns två personer som håller upp en baldakin även denna smyckad med fleur-de-lys. Denna figurgrupp utgör en välkomstkommitté

Ovanför dessa individer svävar en bevingad, mytologisk figur som stöter i två trumpeter.

I vattnet under landgången, kan ses åtta gestalter; Neptunus med sin treudd; Triton som blåser i en snäcka; två sjöhästar (hippocampos); Nereus med långt grått hår och tre nereider, hans döttrar, som håller fast skeppet vid kaj med hjälp av tågvirket.

Vattnet har piskats upp av nereidernas fiskstjärtar och de övriga sjöväsendenas aktiviteter eller av en kraftig vind som ger skummande vågor.

Utöver dessa gestalter finns också en skulpterad figur på båten, en karyatid, som håller sin högra arm på båtens roder och i sin vänstra arm ett löst roder. Hon stöder en utsmyckad kornish eller gesims som går till landgången.

Snett nedåt till höger om denna utsmyckning finns något som liknar en gorgon på en kyrka och till höger om denna en kanon som fyrar av en salut ned i vattnet.

---

<sup>17</sup> Chrościcki, ”The Recovered Modello ...”, sid. 240.

Bildytans linjeföring domineras av en diagonal linje från vänstra mittdelen till högra (landgången), som delar upp bildytan i två distinkta segment och en vertikal linje (en mast) alldeles bakom Marie de Médicis som understryker den uppåtriktade blickriktningen. Det finns en mast ytterligare och en vimpel fästad på en stång, vilka samtliga poängterar bildytans vertikala riktning.

Till vänster i bild finns en stor burliknande konstruktion på rikligt utsmyckade gesimser samt ett roder på ett akterskepp. På buren finns ett heraldiskt vapen med en krona samt en guldornamenterad lanterna.

Till höger i bild skymtar en triumfbåge på land, med släta, doriska pelare toppade av korintiska kapitäl på vilka vilar en kransgesims med tandsnitt.

Bakom Marie de Médicis stiger ett moln eller rök från välkomstsaluter.

De dominerande färgerna är vitskimrande hud, röda draperingar, blå mantel, svart klädsel, skeppets gyllene färgsättning samt en silverglänsande dräkt.

## **Bilder, Berättelser, Personer och allegorier i *Landstigningen i Marseille***

### ***Fartyget, personer och överfarten till Frankrike.***

Marie de Médicis anländer till Marseille den 3 november år 1600 efter att ha gift sig genom ombud i Florens ett par månader tidigare. Detta är den historiska bakgrunden till målningen. Giftermålet finns avbildat på den målning i bildsekvensen, som föregår landstigningen.

Överfarten hade varat från den 17:e oktober, då skeppet lämnat hamnstaden Livorno till den 3:e november, då det ankom Marseille.<sup>18</sup> Med på färden fanns hennes syster Eleonora de' Medici (1567 – 1611) Grevinna av Mantua och Christina av Lothringen, Storhertiginna av Toskana, (1565 – 1637), som var gift med Marias farbror Ferdinand, som agerat stand in för den blivande maken Henri IV under giftermålet i Florens. Christina berättar om ankomsten till Marseille i ett brev hem:

...all the galleys, with all the pennants, the standard, and the banderoles which made a brave show, and with the soldiers presenting arms along the ships' rails, and the Knights of Saint Stephen on the royal galley wearing their surcoats, just as all the Knights of Malta on their galleys . . . and on the hills . . . were assembled twelve infantry banners which, they told us later, were for 2,000 infantrymen, almost all of them from this same city /.../ and since the infantry were firing continuous salvos, and our having the wind in our favor, the smoke was swept behind their shoulders; and while we were still a little way off and could not hear too well the noise of the gunfire, we saw the smoke from each arquebus which fired what looked like so many flaming and sparkling stars which, quivering, flew into the distance.<sup>19</sup>

Ankomsten var magnifik. Det går att föreställa sig många människor i hamnen uppklädda i representativa dräkter och en stor ansamling vanligt folk som bara ville se på skådespelet. Vad

---

<sup>18</sup> Millen, Ronald Forsyth, & Wolf, Robert Erich, *Heroic Deeds and Mystic Figures : A New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989, sid. 64.

<sup>19</sup> Millen & Wolf, *Heroic Deeds and Mystic figures.*, sid. 65-66.

de fick se var en stor flottalj på arton skepp, toskanska, påvliga, maltesiska och en fransk galär, förutom den extraordinärt ståtliga kungliga galären. Chrościcki beskriver den så här:

The stern of the magnificent Royal Galley had been decorated under the supervision of a Medicean artist, Jacques Bilivert. It was covered with gold, whereas Maria's cabins had been studded with precious stones and the most exquisite intarsia. A few dozen flags, including the French one had been hung on the galley.<sup>20</sup>

En beskrivning från en historiker lyder som följer:

Hon inskeppade sig i Livorno, där en liten eskader på aderton skepp väntade henne, tillhöriga storhertigen, Henrik IV, påven och Malteser-orden. Galären som skulle föra den nya drottningen — och hennes hemgift — var praktfull, skimrande av guld och silfver, överallt inlagd med dyrbara träslag, överresan tog lång tid, ett kort uppehåll gjordes i Portofino, man stannade åtta dagar i Genua till följd av ogynnsam väderlek, ankar kastades även vid Antibes och Toulon. Efter tjugutre dagars ändlös resa, varunder man med konserter och lekar förgäves försökte förströ "obehagen och ledan", landsteg den kungliga sviten i Marseille den 9 november klockan fem på eftermiddagen. Henrik IV var icke där, han stridde i Savojens berg. Mottagningen var storartad, från Paris hade anlät en mängd framstående personer, ministrar, adelsmän, prelater, den nya drottningens hovdamer. Hovet, som sörjde för alla dessa personers underhåll, hade sjutusen munnar att föda. Storhertiginnan av Toskana, som åtföljt sin nièce till Marseille, överlämnade henne och hennes hemgift högtidligt i fransmännens händer mot kvitto, tog sedan gråtande avsked av Maria och gick åter ombord.<sup>21</sup>

Överfarten hade varit stormig och den lilla eskader som åtföljde den nya drottningen av Frankrike hade fått utstå en del prövningar och hade inte bara roat sig. När man så äntligen kommer fram till hamnen i Marseille, blir inte landstigningen så extravagant och pampig som Rubens framställer den. Skeppets reling låg under kajen, vilket innebar att man fick kämpa sig nedifrån och upp i stället för det omvända som Rubens så storstilat framställer. Fartyget hade lagt till vid trapporna till ett större hus ungefär som man kan tänka sig är vanligt i Venedig – en entré från vattnet.<sup>22</sup> Rubens låter oss inte se ett realistiskt framställt fartyg utan håller sig till de för den bildmässiga representationen väsentliga delarna. Aktern på en galär sticker upp högt ovan vattnet, men det är knappast realistiskt att landstiga därifrån. Det gör man mittskepps, men för effektens skull kommer Marie de Médicis uppifrån och ned till undersåtarna. Enligt Millen&Wolf har Rubens använt sig av ett kopparstick, som återger en målning av Andrea Vicentino, *Henrik III:s landstigning i Venedig*, år 1574, som förlaga till sin egen bild.<sup>23</sup> (Se bild 5)

Millen&Wolf gör en stor affär av framställningens brist på realism och påpekar att Rubens bodde i Europas största hamn och därför borde vara väl förtrogen med hur ett fartyg ser ut. Likväl blir hans svit av bilder präglade av dekorum – drottningens höghet bestämmer placeringen i bild och resten får anpassa sig därefter, vilket är vanligt under barocken.

### *Joyeuse Entrée*

Jag vill hävda att man skulle kunna benämna målningens genretillhörighet *Joyeuse Entrée* – En lycklig ankomst. Tanken är att en stad eller ett land vill visa sin nya härskare eller

<sup>20</sup> Chrościcki, "The Recovered Modello...", sid. 223

<sup>21</sup> Batiffol, Louis, *Maria av Medici : en fransk drottningens liv och leverne under XVII seklet*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1917, sid. 24-25.

<sup>22</sup> Millen & Wolf, *Heroic Deeds and Mystic figures*, s. 66.

<sup>23</sup> Millen & Wolf, *Heroic Deeds and Mystic figures*, s. 66.

härskarinna sin vördnad genom att bygga upp temporära ärebågar, hålla pampiga mottagningsceremonier och åtfölja den firade drottningens följe med egna pager, hovfunktionärer och vad man mer kan tänka sig. Rubens hade i sin ungdom varit med vid tillverkandet av olika triumfbågar och annat material som hör till den här typen av mottagningar. "Triumphal arches spanned the street and young men and maidens in allegorical attire declaimed Latin speeches from richly adorned platforms or gilded chariots."<sup>24</sup> Just *Joyeuse Entrée* är något eget för Brabant.

När Rubens skall måla Marie de Médicis ankomst till Marseille har han Alberts och Isabellas lyckliga ankomst i minne. Dessutom finns det en triumfbåge på kajen när drottningen kliver i land. Mottagandet anknyter till en europeisk tradition. En liknande triumfbåge användes exempelvis vid Drottning Christinas kröning 1650. Den uppfördes inte i sten utan i trä eller annat lättare material och var inte tänkt att bevaras, men fick ändå stå kvar ett helt decennium enligt vissa uppgifter.<sup>25</sup> (Se bild 12)

*Landstigningen i Marseille* presenterar Marie de Médicis omgiven av sin syster, Eleonora av Medici, Hertiginna av Mantua och Christina av Lothringen, Storhertiginna av Toskana. De står på var sin sida om Marie. Vem som är vem ser jag som svårt att fastställa, men det går att läsa så att Eleonora har en stor kvarnstenskrage av finaste spets och Christina en hatt på huvudet. Även Marie har en vacker pipkrage enligt tidens mode för välbärgade människor i samhällets högsta kretsar, samt en stilfullt återgiven sidenklänning av dyrbart tyg. Den fångar åskådarens blick. Millen&Wolf föreslår att det ansikte som skymtar därbakom skulle kunna vara Marie de Médicis bästa väninna, vilken följde med från Toskana till Frankrike. Leonora Galigai hade varit barndomsvän med Marie och hennes bästa vän genom livet fram till dess att Leonora och hennes make Concino Concini avlägsnades från sina poster vid det franska hovet och avrättades båda två – Concini för sin förskingring av statens medel år 1617. Samtidigt skickas Marie de Médicis i exil till Châteaux de Blois av sonen, Louis XIII.<sup>26</sup> Då Leonora var död vid tiden då målningen utfördes används en konvention, ofta utnyttjad under sextonhundratalet, att låta döda familjemedlemmar, ofta barn, synas lite diskret i bakgrunden, ibland med vingar. Familjerna var stora och barnadödligheten omfattande. Ett något senare men tydligt, svenskt exempel på denna konvention kan ses på Hjortbergstavlan från 1770-talet. (Se bild 16)

### ***Mytologiska gestalter i målningens nedre del***

Rubens har, efter vanligheten, utrustat bilden med en mångfald mytologiska motiv som vävs in i berättelsen om Marie. Han är mycket kunnig i grekisk-romersk mytologi. Det är också högsta mode att väva in dessa figurer i bildframställningar och har så varit sedan renässansen i Italien. Rubens hade ofta diskuterat antikens berättelser med sin äldre broder Philip, som dog ung, 38 år gammal, 1611. Han hade gjort en målning föreställande fyra filosofer där Filip Rubens var en av dessa. Peter Paul Rubens finns själv med på tavlan som en iakttagare i bakgrunden till de lärda herrarnas samtal.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Wedgwood, C. V., *The World of Rubens, 1577-1640*, Time-Life Books, Amsterdam, 1982, sid. 15.

<sup>25</sup> *Gustav Adolfs torg en central plats i Stockholms historia*, Stockholms stad, 2004, sid 14.

<sup>26</sup> Millen & Wolf, *Heroic Deeds and Mystic figures*, s. 16-17.

<sup>27</sup> Wedgwood, C. V., *The World of Rubens, 1577-1640*, sid. 60-61.

Längst ned och längst fram syns tre Nereider som förtöjer skeppet med Marie fast vid kaj. De igenkänns på att benen avslutas med fenor. Dessa tre kvinnogestalter är de mest framträdande figurerna i tavlan och har en iögonfallande lyster i hud och gestalt. Wedgwood beskriver hur Rubens lyckas få fram nästan genomskinliga skuggor och ge hudens färgtoner ett skimrande ljus genom hur han grundar duken eller annat underlag och därefter drar några snabba breda penseldrag.<sup>28</sup>

När det gäller konstnärlig teknik var Rubens sextonhundralets nyckelfigur, ”mästaren som de flesta efterföljare tycktes mer eller mindre beroende av,”<sup>29</sup> menar Bo Lindwall. Hans sätt att blanda olika ingredienser i sina färger som svart olja, vax, mastixfernissa och venetiansk terpentinj gjorde att han fick som resultat ”ett genomskinligt geléartat ämne som gjorde det möjligt att måla snabbt och att ändå som slutresultat få en glasklar och glänsande yta.”<sup>30</sup> Rubens ville inte lägga på lager efter lager av oljefärg som torkade långsamt. Han ville arbeta i ”den venetianska ”fa presto”-traditionen i Tintoretto’s ateljé.”<sup>31</sup>

Rubens ville ha klara lokalfärger, genomskinliga skuggor och framför allt stark betoning av både djup och volym genom ett komplicerat system av kontrasteffekter: motsättningen mellan transparenta skuggor och mättade ogenomskinliga ljuspartier, mellan komplementfärger, mellan kalla och varma valörer inom samma färgton.<sup>32</sup>

Målningarna i Marie de Médicisviten är ju tämligen stora, vilket borde främja en något långsammare teknik, men ”Också då det gällde de stora målningarna strävade Rubens och hans efterföljare efter att fullborda så mycket som möjligt i första seansen (à la prima).”<sup>33</sup> enligt Lindwall. Rubens eftersträvade inte enbart livfullhet och rörelse i motivet utan ville också själv vara snabb i utförandet.

Bredvid nereiderna står deras fader Nereus - mannen med skägg. Han tycks leda döttrarna, så att de håller skeppet fast. Nereiderna var femtio till antalet. De var sjöjungfrur och barn till Doris och Nereus. Den senare var en proteusliknande gestalt. Han kunde skifta hamn liksom Zeus.<sup>34</sup>

Bakom Nereus syns Poseidon, med sin karakteristiska treudd, passande nog då Nereiderna och andra havsväsen var en del av sjögudens hov. Poseidon har tagit ett kraftigt tag i en av fartygets utsmyckningsdetaljer, som liknar en gorgon. Med handen skjuter han hela fartyget närmare land. Bredvid honom syns sonen Triton, som sades kunna lugna havet genom att blåsa i en snäcka. Det är också vad han gör. Dessa detaljer gör att överfarten framställs som något stormig, vilket också stämmer med den historiska verkligheten.<sup>35</sup> Ungefär samtidigt som Rubens målar sin framställning av dessa mytologiska gestalter skapar Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) en berömd fontän i Rom, *Neptunus och Triton* (1622-23). Den

---

<sup>28</sup> Wedgwood, C. V., *The World of Rubens, 1577-1640*, sid. 79.

<sup>29</sup> Lindwall, Bo, *Barockens epok*, sid. 370 sp. 1.

<sup>30</sup> Ibid, sid. 372, sp. 2.

<sup>31</sup> Ibid, sid. 372, sp. 1.

<sup>32</sup> Ibid, sid. 372 sp. 1.

<sup>33</sup> Lindwall, Bo, *Barockens epok*, sid. 372, sp. 2.

<sup>34</sup> Graves, Robert, *The Greek Myths: volume one*, Penguin, London, 1978 (1955), s. 127.

<sup>35</sup> För en beskrivning av vädret vid överfarten se: Millen, & Wolf, *Heroic Deeds and Mystic Figures*, s. 66.

representationen understryker Rubens tolkning av detta mytologiska förlopp. Statyn finns numera på Victoria & Albert Museum i London.<sup>36</sup> (Se bild 7)

Två sjöhästar sticker upp sina huvuden ur det stormiga havet. Endast huvudena syns. De är två hippocampi, hästar med fiskkropp med två framfötter som avslutas med fenor.<sup>37</sup> (Se bild 8)

Rubens ger här en livlig framställning av mytologiska gestalter, som samtliga hjälper Marie de Médicis fartyg att anlägga kajen i trygghet. Vattnet är i rörelse och de mytologiska gestalternas livliga gester är alla ämnade att skjuta fartyget så nära kaj som möjligt för att möjliggöra en säker landstigning. Alla naturens krafter är på Marie de Médicis sida.

### *Allegoriska figurer välkomnar Marie de Médicis*

När Marie de Médicis kliver iland möts hon av två allegoriska figurer, en representant för Frankrike, en man i hjälm med en mantel täckt av den franska liljan "fleur-de-lys" och en representant för Marseille, en kvinna med svepande åtbörder.

Detta är ett sätt för Rubens att spara in på antalet personer i målningen och koncentrera sig på det för framställningen väsentliga – drottningens ankomst. Skulle alla dignitärer och honoratiories avbildas var och en för sig skulle det blivit ett oöverskådligt gytter av personer och dessutom skulle tavlan blivit flera gånger större för att alla skulle få plats.

Enligt Chrościcki kan man jämföra figuren med den blå manteln, vilken enligt honom är en personifikation av Frankrike, med en liknande figur Rubens skapat. Det är en personifikation av Rom på ett tapiseri från samma tid, 1622, som välkomnar Kejsar Konstantin ” /.../ on the bozzetto to the lost carton entitled *The Triumphant Arrival of the Emperor in Rome* (Indianapolis, Museum of Art) /.../.”<sup>38</sup> (Se bild 11) Trots vissa olikheter i färger och klädnad är det svårt att föreställa sig två figurer mer lika varandra menar Chrościcki.

### *Maria nedstiger ur molnen*

Ovanför landgångens diagonal finns målningens huvudperson. Hon är drottning av Frankrike när hon stiger iland. Hon är redan gift med Henri IV, vilket skedde genom ombud i Florens, men de har inte träffats. Regenter framställdes ofta som konungar ”av Guds nåde” vid denna tid. Marie de Médicis stiger ned som en gudinna ur molnen – en ljusgestalt, något högre än alla de andra personerna på tavlan. Hon är viktigast. Här lånar Rubens den ikonografiska framställningen ur Mariagestaten, som i många representationer svävar i luften halvvägs mellan himmel och jord. En person ur ”sanctam ecclesiam catholicam”, den heliga katolska (allmänneliga) kyrkan, nedstiger på fransk jord. Hon får stöd och hjälp av de klassiska myternas figurer. Dessa är lägst placerade och hamnar därmed även i en annan betydelsfär än Marie de Médicis. De kan på sin höjd ses som föregångare till den samtida katolicismen eller ännu hellre personifikationer av naturkrafter.

---

<sup>36</sup> För en beskrivning av denna staty se: <https://www.vam.ac.uk/articles/neptune-and-triton-by-gian-lorenzo-bernini>

<sup>37</sup> För en beskrivning av dessa varelser och deras förekomst i den klassiska litteraturen se: <https://www.theoi.com/Ther/Hippokampoi.html>

<sup>38</sup> Chrościcki, ”The Recovered Modello ...”, sid. 240



Det är intressant att notera hur landgångens dynamiska diagonal tydligt separerar bildytan i två delar där de som befinner sig ovan diagonalen är människor av kött och blod och de som befinner sig under diagonalen är mytologiska gestalter ur grekisk-romersk gudavärld. Enda avvikelserna härifrån är den trumpetstötande mytologiska gestalt, som svävar högst upp, men hon kan å andra sidan ses som tillhörande Marie de Médicis.

Religionen är avgörande under denna historiska epok i Europa. Frankrike har genomlidit åtta inbördeskrig (1562-1598) mellan protestanter och katoliker och trettioåriga kriget (1618-1648) har börjat i Europa när tavlan målas (1623-1625).

Rubens far hade varit protestant och tvingats fly från Antwerpen. Som nyfödd döptes han i den lutherska läran,<sup>39</sup> men under hela sitt liv var Rubens trogen katolik och undersåte i de Spanska Nederländerna. Rubens tillbringade sin ungdom i en stad som långsamt repade sig efter belägringar och vandalisering under Nederländska Frihetskriget.<sup>40</sup> Kriget pågick hela Rubens livstid i olika omgångar från 1568 till 1648.

1610–1611 skapade Rubens altartavlan i den gotiska kyrkan Sankt Walburga – *Korset reses*.<sup>41</sup> (Bild 18) Här utnyttjas barockstilen till fullo. En stil han själv är med att definiera. Han ger djup och visuell dynamik i bilden genom en dramatisk diagonal och en stor mängd människor, vilka agerar livfullt. Muskulaturer spänns. Den dynamiska diagonalen skapar även djup i bilden av Marie de Médicis landstigning i Marseille. Detta är en kompositionsteknik jag finner att Rubens gärna använder för att ge perspektiv i bilden.

Det finns ytterligare en aspekt av Maries segervissa inträde på fransk jord. Två tavlor tidigare i Marie de Médicissviten har hon presenterats för Henri IV i form av ett porträtt. (Se bild 20) Det var vanligt att hoven skickade bilder eller sändebud eller bådadera till varandra för att presentera tänkbara giftermålskandidater. Henri IV blir begeistrad och betagen. Bakom honom står en personifikation av krigsguden Mars och Maries bild hålls av Hymen, som känns igen på blomsterkransen och lågan i handen. (Se bild 21) Han får god hjälp av Amor och små putti. Ovanför alltsammans svävar Zeus och Hera som en sinnebild av giftermålet fullbordat i gudafären. Hera är äktenskapets beskyddarinna. Parallellismen mellan gudavärld och jordisk tillvaro görs tydlig.

Detta är en representation av ett vanligt ikonografiskt topos – Amor vincit omnia (Kärleken besegrar allt). I det här fallet aktualiseras även Amor vs. Mars, där Amor går segrande ur striden med krigsguden. Henri IV erkänner sig besegrad. Henri IV var mycket framgångsrik på slagfältet. Att besegra honom är en bedrift. Nästa tavla i sviten framställer giftermålet genom ombud och därefter kommer tavlan där Marie de Médicis landstiger som härskarinna över Frankrike och den besegrade Henri IV. Hon är inte bara en härskarinna av gudomlig status utan även i högsta grad en världslig härskare.

Båten är förstas förfylld, som ett yttre tecken på den rikedom Marie för med sig i boet till Henri IV. Han ansåg att han gjort ett klipp. Hon blev upphöjd till drottning. Man kan förmoda att båda parter var nöjda med arrangemanget. ”Frankrikes förhållande till storhertigdömet Toskana var vid denna tidpunkt synnerligen förödmjukande, det var den hjälpsökande gent

---

<sup>39</sup> Wedgwood, C. V., *The World of Rubens, 1577-1640*, s. 10

<sup>40</sup> Ibid., sid. 12

<sup>41</sup> Ibid., sid. 58-59

emot långgivaren.”<sup>42</sup> skriver Batiffol i sin biografi över drottningen. Han går sedan, över ett flertal sidor, igenom de ekonomiska underhandlingar som till slut ledde fram till giftermålet mellan Henri IV och Marie de Médicis. Frankrike får en stor del av sin skuldbörda till Storhertigen av Toskana avskriven plus ett litet tillskott i kontanter. Av dessa skäl blev Marie elakt kallad den ”feta bankiren” av Henri IV:s favoritmätress, Henriette d’Entrague, som själv hade aspirationer att komma på den franska tronen.<sup>43</sup> Det var omöjligt då hon var av låg börd.

Det finns ett intrikat spel av blickar, som nästan alla riktas mot och leder till tavlans centralgestalt. ”All Eyes on M(ari)e!” skulle man kunna säga blir resultatet av dessa blickriktningar. Ur receptionestetisk synvinkel, såsom Wolfgang Kemp framställer det, blir den ”focalizer” som är åskådarens ställföreträdare i verket utan tvekan malteserriddaren, som själv en del av bilden, ändå är betraktare av hela skeendet.

Det perspektiv och den miljö där åskådaren ser verket är viktig för dess reception. Verket hänger en bit upp på en vägg i en stor sal i Louvren, ursprungligen i Palais de Luxembourg, som är helt dedikerad bildsviten på 24 målningar. Detta understryker monumentaliteten och vikten av framställningen.

Wolfgang Kemp menar att åskådarna också är påverkade av: ”the way the artistic scene or action is depicted, in its cropping, its details, its fragments.”<sup>44</sup> Genom att göra bilden komplett och lägga till saker som inte finns med eller rätta till saker som verkar helt missvisande så kan tavlans motiv fullständigast på ett sätt som bara en åskådare kan göra. Jag tänker i det här fallet bland annat på den missriktade kanon som avfyrar en salut för Marie rakt ned i vattnet och ur rent praktisk synvinkel ser ut att vara totalt malplacerad längst ned på skeppet. Åskådaren omformar och rättar till detta i sitt medvetande.

Det går att med lätthet föreställa sig en livlig scen med en stor mottagningskommitté med alla landets högsta honoratiore – utom kungen själv. Han var inte närvarande.<sup>45</sup> Här fanns den katolska kyrkans överhuvuden i Frankrike, uppklädda militärer, besättningen på båten i sina bästa, representativa dräkter och staden Marseilles alla toppar. Den baldakin som mottagningskommittén i Marseille bär med sig ger förstas färg och stämning åt händelserna. Det fanns också en äreport, ett byggnadsverk i form av en romersk triumfbåge, bakom baldakinen. Här kan åskådaren fylla ut en större procession med baldakin, äreport och ett ganska stort område i hamnen där det anländande följet kommer att vandra ut. Det moln eller den rök som skymtar bakom Marie, som kan tolkas som krutrök går också att tänka in i bilden som ett antal välkomstsaluter. Genom att fylla ut händelserna i hamnen i en längre tidsföljd, kan tavlans handling göras mer fullständig. Inom receptionestetiken talar man om luckor eller Leerstellen, särskilt i textsammanhang, som fylls ut och görs fullständiga av läsaren av en text eller betraktaren av en tavla. "Blanks can be regarded as "an elementary matrix for the interaction between text and reader"<sup>46</sup> menar Kemp. I det här fallet en matris mellan bild och åskådare.

---

<sup>42</sup> Batiffol, *Maria av Medici*, sid 16.

<sup>43</sup> Galletti, Sara, "Rubens's Life of Maria de Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France," *Renaissance Quarterly* 67 (2014): 878–916, sid. 882, not 12.

<sup>44</sup> Kemp, Wolfgang, "The Work of Art and its Beholder : The Methodology of the Aesthetic of Reception", i: Cheetham, Mark (Hrsg.): *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge, 1998, s. 188.

<sup>45</sup> Se citatet ur Batiffols historia ovan , sid. 11 – "...han stridde i Savoyens berg".

<sup>46</sup> Kemp, "The Work of Art and its Beholder, s. 188

Genom denna utfyllnadsmanöver blir åskådaren också varse den koncentration på väsentligheter och handlingens enhet som Rubens genomför. Alla Frankrikes dignitärer ersätts med en allegorisk figur klädd i en blå mantel med den franske konungens "fleur-de-lys" som dekoration.

Genomförs en feministisk blickväxling är det ett viktigt konstaterande att tiden är patriarkal och sexualitet och kön är hårt reglerade av manlighetens diskurs. Just i den här tavlan är emellertid en kvinna i centrum för handlingen, Marie de Médicis, och hon är inte något offer för mäns blickar eller en osjälvständig aktör. Man kan naturligtvis hävda att hon får sin position via en man, Henri IV, men i analysen av bilden framstår Marie som en självständig kvinna med kontroll över sin situation. Bildsviten tillkommer efter hennes makes död och efter att hon åter försonats med sin son, den unge kungen Ludvig XIII. Marie har, som beställare av bildsviten, stor inverkan på hur hon vill framställas, vilket framgår av kontraktet Rubens signerat.

Som kvinna och mål för manligt begär blir hon nästan oåtkomlig. Den heterosexuella, manliga lustens blickar, som del av den dominerande, samhällseliga diskursen, vilar i stället på de tre nereider som dominerar tavlans nedre del, den del som är närmast åskådaren och Rubens fäbless för fylliga kvinnokroppar med lysande vit hy får blomma ut i full frihet. Det går att se Marie de Médicis upphöjda position som ställd ovan erotisk attraktion. Det stämmer också med hennes position överst i bild. Erotiken fokuseras i stället på de mytologiska figurerna i tavlans undre halva, den hedniska mytologins del.

Den svävande figuren ovan landgången med två trumpeter kan lätt identifieras som PHEME / Fama – ryktets gudinna. Hon stöter inte bara i en trumpet utan två. Nu förkunnas det för land och rike att dess drottning anlant. Här använder sig Rubens av en konventionell bild som återfinns på ett mycket stort antal framställningar. (Se bild 6) Med barockens förkärlek för överflöd får hon bägge händerna upptagna av musikaliska instrument. Åskådaren får själv tänka sig allt det ljud som råder vid mottagningsceremonin. Flera konstarter påverkar åskådaren samtidigt, vilket är kongenialt med barockens framställningssätt.

Marie de Médicis kommer från det kulturellt högt utvecklade Toskana till ett, franskt hov där hon hade haft en släkting som föregångare på tronen, som också hade fört med sig konst och kultur till Frankrike och arrangerat stora hovtillställningar – Catherine de Médicis (1519-1589). Catherine hade använt sina fester i politiskt syfte.<sup>47</sup>

Tiden hade gått och nu var det dags att införa det kulturella överflöd Marie de Médicis var van vid från Palazzo Pitti i Florens. Det franska hovet blir italienskt.<sup>48</sup> Detta sker inte utan friktion mellan de italienare som Marie de Médicis för med sig och de franska hovanställda.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> (Catherine de Medicis utnyttjade festers och alla konstarters skönhet för att få männen att glömma krig och tvekade inte att omge sig med en "flygande skvadron" av unga förföriska kvinnor för att lugna ner deras krigiska temperament. [min övers.]) *Cercle Culturel Royal*, [www] Hämtat den 2020-12-11 på:

<https://www.cercleculturelroyal.com/galerie-royale/catherine-de-medicis/>

<sup>48</sup> (År 1600 kommer Marie De Medicis från Florens för att gifta sig med den franske kungen Henrik IV. Hon medför commedia dell'arte-trupper, dansmästare, sångare och musiker. Det italienska inflytandet gör sig således gällande i hovlivet och alldeles särskilt i festerna. [min övers.]) *Villa Médicis Académie de France à Rome*, Hämtat den 2020-12-11 på: <https://www.villamedici.it/fr/autres-evenements/echos-ditalie-grand-bal-a-la-cour-dhenri-iv-doulce-memoire/>

<sup>49</sup> Batiffol, *Maria av Medici*, sid. 82-83.

När Marie gifte sig genom ombud i Florens hade ett stort antal sånglustspel och andra divertissementer uppförts. För att understryka utvecklingskraften och de norditalienska hovens inspiration från den nyupptäckta antiken, vill jag peka på att det numera anses att den första, bevarade operan uppfördes just under detta bröllop. Cameratan var en lärd grupp personer, bland flera andra grupperingar, som försökte uttolka hur antika dramer och teaterverk egentligen hade uppförts, med musik, recitativ och sångstycken. De gjorde livliga efterforskningar. ”Cameratan presenterade ännu ett verk och det blev samma herrar Peri och Rinuccini som stod för Euridice, vilken uruppfördes i Palazzo Pitti 1600. Detta är den äldsta bevarade operan.”<sup>50</sup> skriver Göran Gademan i sin operahistoria. En dynamisk och livaktig italiensk kulturscen anländer till det franska hovet.

### *Malteserriddaren*

Bakom Marie står en beskyddande Johanniterriddare från Malta och ovanför hans huvud syns familjen Médicis vapen - en sköld med sex kulor. Den översta kulan har redan tidigare fått sina ”fleur-de-lys”. Det heraldiska vapnet utvecklades med Medicéernas tilltagande vikt och betydelse. Familjevapnet kröns av en elaborerad, gyllene krona. (Se bild 9) Enligt legenden lät Louis XII (reg. 1498-1515) Medicéerna få den översta kulan i sitt heraldiska vapen utbytt mot en blå kula med tre ”fleur-de-lys” i guld, som ett tecken på deras ställning som Hertigar av Florens.<sup>51</sup>

I Christina av Lothringens beskrivning av mottagningen i Marseille, omnämndes ”The Knights of Saint Stephen” och ”The Knights of Malta”. Det finns en Sankt Stefansorden från Toskana, som har ett malteserkors på bröstet, men det korset är rött, så denna orden utesluts. Däremot har malteserriddarna ett vitt kors på svart botten. Det verkar således som om denna orden har fått representeras av en person. Den svarte riddarens markerade position har fått flera uttolkare av bilden att försöka hitta en verklig, historisk motsvarighet till mannen. Det har inte lyckats.<sup>52</sup>

När Henri IV skulle skaffa fram fartyg som eskorterade den toskanska galären med Marie de Médicis ombord så var han tvungen att anlita Maltas ordensriddares och påvens fartyg. Han hade inte tillräckligt med skepp själv.<sup>53</sup> Man kan följaktligen se representationen av malteserriddaren som en kompositionsdetalj, som betonar vikten av eskorten.

---

<sup>50</sup> Gademan, Göran, *Operahistoria*, Gidlunds, Stockholm, 2015, sid. 24.

<sup>51</sup> “... en mémoire de quoi et de ce combat, Charlemagne lui donna l’écu d’or à 6 tourteaux de gueules, pour trophée de sa victoire, que ses descendants ont conservés jusques à Pierre de Médicis, second du nom Duc de Florence, en faveur duquel le roi Louis XII changea la couleur rouge du premier tourteau en celle d’azur, pour le charger de 3 fleurs de lys d’or.”, (...till minne av detta slag, gav Karl den store honom guldskölden med 6 kulor, som en trofé över segern, som hans ättlingar behöll fram till dess Pierre de Médicis får titeln Hertig av Florens, då kung Louis XII ändrade den röda färgen på den översta kulan till azurblå, och smyckade den med 3 fleur-de-lys i guld. (min övers.)), Palliot, *La Vraye et parfaite science des armoiries*, 1660, [www] Hämtad 2020-11-26 från <https://www.heraldique.net/logotype/armoirie/medicis-blason.html>

<sup>52</sup> För en utförlig diskussion rörande malteserriddarens historiska motsvarighet se: Millen, & Wolf, *Heroic Deeds and Mystic Figures*, s. 67 ff.

<sup>53</sup> “Lorsque Henri IV voudra faire escorter d’une petite escadre le navire amenant de Florence Marie de Médicis en 1600, il sera obligé d’emprunter des vaisseaux à l’ordre de Malte et au pape.” (När Henrik IV ville sätta ihop en liten eskader, för att eskortera det skepp som tog Marie de Medicis från Florens år 1600, blev han tvungen att låna fartyg från Malteserorden och påven.) (min övers.) Batiffol, Louis, *Le Siècle de la Renaissance*, Librairie Hachette, Paris, sid. 402 [www] hämtad 2021-02-05 från : <https://archive.org/details/lesicledelare00bati/page/n7/mode/2up>

Mitt resonemang är som följer: Inom konsten strävar man ofta efter effektiv balans i sina bilder. Rudolf Arnheim hävdar i sin bok om perceptionens psykologi att vi läser en bild från vänster till höger så att det som finns till vänster i bild dominerar bilden om inte mittdelen gör det. Denna iakttagelse vill jag gärna applicera på den stående malteserriddaren. Det finns två förstudier till vår tavla, modellen i privat ägo och bozzetton i Alte Pinakothek. (se bild 2 och 3). I den tavla som finns på Pinakotheket i München (bild 3) finns han inte med. Den skissen ger också intryck av att vara lite rumphuggen. Det verkar som om något saknas. Koncentrationen ligger där på landgången. I den mer fullständiga förstudien (bild 2) finns Malteserriddaren som en väldigt markerad del av kompositionen. Han står långt upp till vänster och bakom protagonisten Marie de Médicis, men enligt Arnheims synsätt blir han betydligt viktigare än hans funktion i landstigandet anger.

Arnheim låter en fysiologisk egenhet hos hjärnan vara orsaken till vänsterdelens dominans. ”Gaffron relates the phenomenon to the dominance of the left cerebral cortex, which contains the higher brain centers for speech, writing and reading.”<sup>54</sup> Bortses från den fysiologiska förklaringen ger iakttagelsen ändå en starkt strukturerande effekt på bilden.

Den svarte riddaren motiveras ur kompositionshänseende. Hans gestalt ger balans och stadga åt bilden. Han bidrar inte med någon rörelse eller händelse, vilket alla de andra gestalterna gör. Allra viktigast är att han markerar den katolska trons överhöghet över de ”hedniska” gudomligheter han är placerad rakt ovanför. Det betyder mycket i en framställning som lutar sig så starkt mot symboler, allegorier och mytologier.

Malteserriddaren finns både på modellen och den färdiga tavlan, men är helt frånvarande på bozzetton i Alte Pinakothek. (Se bild 2 och 3) Det borde innebära att riddaren har betydelse, kanske som representant för en viktig eskort över medelhavet från Livorno till Marseille.

### ***Galärens slavar och det fattiga proletariats representation i bild***

Framställningen av sjömännen och därmed det proletariat som ser till att skeppet håller sig kvar vid kaj, och att de förhängen och skynken som ligger över skeppet ligger still, är enkel och de bär nästan ingen klädedräkt. Deras kläder kan aldrig mäta sig med den adliga utstyrelsen. I Sverige fanns under 1600-talet olika överflödsförordningar som gjorde det straffbart för en bonde att uppträda i överhetens klädesplagg.<sup>55</sup> Särskilt importen av brysselspetsar och andra lyxartiklar var hårt reglerad.

Det är nästan så att man skulle kunna tillämpa den marxistiska ideologins triangel som beskriver samhällets bas och överbyggnad i själva kompositionen av tavlan. Längst ned finns det egendomslösa proletariatet, ovanpå dem en välbeställd medelklass, som ofta är kapitalägare och överst den styrande eliten. Det är emellertid olika mytologiska sjöväsen som befinner sig längst ned, inte arbetarna. Den marxistiske teoretikern Antonio Gramsci (1891-1937) menade att ett samhälles ideologi utgjorde ett slags ”hegemoni”. Ideologin var inte bara en spegling av den ekonomiska basen i samhället utan ”the way in which a particular group

---

<sup>54</sup> Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception : A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley, 2010, s. 35.

<sup>55</sup> För en diskussion av överflödsförordningarna med början under Johan III och 1585 års ”...förbud mot ståndsöverskridande kläddbruk bland huvudstadens ofrälse kvinnor.” se: Möller, Håkan, *Lyx och mode i stormaktstidens Sverige : Jesper Svedberg och kampen mot perukerna*, Atlantis, Stockholm, 2014, sid. 48 ff.

and its ideas might come to be dominant in a complex and shifting field of class conflict”<sup>56</sup>  
Den katolska kyrkans motreformation är den ideologi som styr framställningen i denna tavla.

Rubens tillhörde själv samhällets översta stratum (diplomat, godsägare) och kan därmed ses som en självklar del av den hegemoniska ideologin enligt Gramsci. Rubens verkar inte se klasskonflikt som något väsentligt. Det ingår inte i den organiska samhällssyn som motreformationens ideologi representerar. I denna har varje del av samhällskroppen sin ”naturliga”, av Gud bestämda, placering och funktion.<sup>57</sup> Rubens ser snarare glädjen och frivoliteten hos de kroppsarbetande – bönder och lantfolk. Svetlana Alpers beskriver John Ruskins motvilja mot Rubens frustande glädje i sin framställning av bönder i tavlan *The Flemish Kermis*, 1635, numera i Louvren. (Bild 4) “I never thought Rubens vulgar til today...”<sup>58</sup>

Jag kan inte riktigt se att *The Flemish Kermis* framställer lantbefolkningen på ett vulgärt sätt. Här finns så många komiska och kärleksfullt iakttagna detaljer som motsäger detta. Hunden i förgrunden har en egen agenda. Den rotar i tvättkorgen för det verkar finnas något som luktar gott där. Ett gristryne tittar ut mellan några plankor i stian. De dansande ser ut att ha dansat ringdans, alltså någon form av sällskapsdans, som verkar ha upplöst sig i pardans och en allt intensivare älskog. Det sistnämnda är ju typiskt för Rubens. Det som framför allt visas i hans tavlor är den sensuella attraktionen mellan människor. Under denna kermes blir bondsöner och döttrar varma i kläderna och hela framställningen blir en massiv kärleksförklaring – och då strömmar även en varm känsla till det enkla folket genom bilden – kvinnor som sitter på höbalar och ammar små barn, två män som verkar kivas om en stor ölstånka, ett antal män som redan fått för mycket och vilar huvudena mot bordet. Vulgärt? Ja, kanske om man menar att lantbefolkningen i sig är vulgär, men här finns en varm ton, inte bara i färgen, utan också i skildringen. Wedgwood går på min linje och understryker glädjen i framställningen “The exuberant *La Kermesse* can be regarded as Rubens’ tribute to the unquenchable vitality of his humbler compatriots.”<sup>59</sup> Det stämmer dessutom bra med barockens dekorum. Varje samhällsklass har sin givna plats i det av den gudomliga ordningen skapade universum och alla är lyckliga med sin tilldelade lott.

Ett annat intressant kompositionselement är att det även i denna målning finns en djupskapande diagonal i bildytan från nedre vänstra hörnet förbi hunden och till höger om de dansande. Det är en väsentlig komponent i flera av Rubens målningar.

Att Rubens var vänligt inställd till det enkla folket kanske också framgår av att han ägde en mängd tavlor av Adriaen Brouwer (1605-1638). Brouwer var från Antwerpen och skildrade med förkärlek “en verklighet som han i grunden kände, lantarbetarnas tillvaro, framför allt det

---

<sup>56</sup> Hatt, Michael, Klöck, Charlotte, *Art History : A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Manchester, 2017, s. 138-139.

<sup>57</sup> En diskussion om statens organiska natur går tillbaka på Aristoteles och aktualiserades av flera tänkare under medeltiden. Marsilius från Padua (1275-1343) kan citeras som ett exempel. ”Marsilius håller fast vid den organiska teorin om staten som allmänt godtagen. ’Ett djur som är väl sammansatt i överensstämmelse med naturen består av vissa väl avpassade delar, avmätta för varandra och för helheten, och en stat, som är väldisponerad och inrättad i överensstämmelse med naturen, är bildad på liknande sätt.’ ” – Schmandt, Henry J., *De politiska idéernas historia*, Aldus, Stockholm, 1965, sid. 165.

<sup>58</sup> Citatet av Ruskin finns i: Alpers, Svetlana, *The Making of Rubens*, Yale University Press, New Haven, 1995, s. 10.

<sup>59</sup> Wedgwood, C. V., *The World of Rubens*, sid. 165.

fattiga nöjeslivet på lantliga krogar.”<sup>60</sup> Brouwer ger dråpliga skildringar ur kroglivet, med slagsmål och fylla, men hans gestalter är ändå, på något sätt, insiktsfullt skildrade och med en slags distanserad värme. Bild 17 ger en föreställning om Brouwers skicklighet. Lindwall påpekar att Rubens ägde ett tjugotal målningar av Brouwers.<sup>61</sup>

Millen & Wolf konstaterar torrt angående sjömännen på vår tavla: ”Rubens always caricatured lower classes: these are naked or in rags, yet at the landing both groups wore specially designed fine costumes.”<sup>62</sup>

Under landstigningsceremonin var alla, inklusive den enklare besättningen, uppklädda och stiligt utstyrda. Christina av Lothringens ögonvittnesskildring som citerats ovan och Rubens allegoriska och symboliska framställning är två vitt skilda ting.

För att få en ”officiell” och genremässigt styrande åsikt om detta enklare folk kan man med fördel citera den franska konstakademiens sekreterare, som under några lördagsföreläsningar på 1670-talet presenterade sitt ideal för hur det fattigare lantarbetarproletariatet borde framställas i bild. ”I rustika ämnen bör ohyfsade karlar med beskedligt gråtmilt temperament vara tungt proportionerade; de bör ha slappa muskler, stora huvuden, korta halsar, höga skuldror, insjunkna bröstorg, tjocka ben och klumpiga fötter.”<sup>63</sup>

### *Två förarbeten till den färdiga målningen*

Förutom det original som hänger i Louvren i Paris finns också en modello (mall, se bild 2) och en bozzetto (skiss, se bild 3) till *Landstigningen i Marseille*. De är att betrakta som förarbeten till den färdiga tavlan, alltså inte några kopior utan utkast till slutresultatet, gjorda av Rubens själv. De olika förstudierna och det färdiga verket skiljer sig väsentligt åt i storlek som framgår av bild 19.

Man får tänka sig att Rubens producerade ett antal skisser för att tillfredsställa de olika krav som restes från hovet. Det var ju inte bara Drottningmodern som skulle få sina önskemål tillgodosedda utan även sonen, som befann sig i inbördeskrig med modern under ett par år. Det gällde att gå en fin balansgång.

En märkbar skillnad mellan den bevarade modellen och den färdiga målningen är de tre nereidernas varierande nakenhet. På modellen skyls de något mer av uppiskade vattenvågor i det stormiga havet. På bozzetton finns i stället slöjor som sedesamt döljer en del av nakenheten, medan den färdiga tavlan inte döljer något.

En stor skillnad mellan bozzetton på Alte Pinakothek och målningen i Le Louvre är varifrån landstigningen sker. Münchenframställningen blir något svår genomförbar i praktiken då en landstigning från akterskeppet skulle göra fartyget baktungt och det skulle heller inte finnas några bra sätt att förtöja galären vid kaj för att denna typ av landstigning skulle låta sig göras i verkligheten. Nu är ju en realistisk och naturtrogen återgivning inte avsedd av Rubens. Det överordnade mönstret i framställningen är i stället dekorum och representationen av drottningens höghet – socialt, ekonomiskt och kulturellt. Drottningen ville nog gärna ha det

---

<sup>60</sup> Lindwall, *Barockens epok*, sid. 272, sp. 2.

<sup>61</sup> *Ibid.*, sid. 273.

<sup>62</sup> Millen, & Wolf, *Heroic Deeds and Mystic Figures*, s. 68.

<sup>63</sup> Lindwall, *Barockens epok*, sid. 272, sp. 1.

gyllene akterskeppet med i bild, för att poängtera de rikedomar hon medför till Frankrike. För att få ett jämförbart intryck av hur akterskeppets utsirade förgyllningar och utsmyckningar kan ha sett ut skulle jag vilja jämföra med Regalskeppet Wasa och dess målade akterspegel. Wasa är visserligen ett segelfartyg och örlogsfartyg (krigsskepp) medan Marie de Médicis fartyg är en galär (rodd- och segelskepp), men de båda fartygen är någorlunda samtida. Wasa sjönk 1628 under sin jungfrufärd och var då alldeles nybyggd. (Se bild 15)

Det som liknar krutrök efter en kanonsalva vid landstigningen syns tydligare på modellon (mallen) än på den färdiga målningen där röken mer liknar molnen som omger den. På bozzetton (skissen) syns det knappt någon krutrök.

När Ragnar Josephson diskuterar hur ett konstverk arbetas fram i sin bok *Konstverkets födelse* genom att jämföra olika skisser och förarbeten till ett färdigt verk, utvecklar han bland annat en kategori han kallar stegring av det måleriska uttrycket. Han skriver: ”Stegring är det fjärde. ”Konst: det är överdrift på riktig plats”, säger Delacroix”<sup>64</sup> Det överensstämmer väl med Rubens konstsyn. Delacroix var ju dessutom imponerad av Rubens och påverkad av honom. I förändringarna mellan de bevarade förarbetena till *Landstigningen i Marseille* går det att se en sådan stegring av uttrycket, särskilt vad gäller tillkomsten av en svartklädd gestalt. Den färdiga tavlan har blivit förtätad och försedd med en malteserriddare. En ökning av uttrycket har skett.

## Konstverkets mer övergripande och symboliska betydelse i samtiden

### *Barocken och motreformationens samhällsordning*

Allegorier och personifikationer ligger helt i barockens och motreformationens anda. Det är, som beskrivits ovan, också Rubens föredragna framställningssätt. Det är inte en naturalistiskt realistisk framställning i artonhundratalets stil och genre, eller för den delen holländskt genremåleri under sextonhundratalet, som eftersträvas utan ett försök att avbilda en social ordning, där Gud är överst, sedan kommer hans ställföreträdare på jorden, påven och kyrkan och därefter kungar och drottningar, som fått sin makt av Gud och därefter maktägande aristokrater med stora landområden följt av rika handelsstäder och köpmän hela vägen ned till det egendomslösa lantarbetarproletariatet. När motreformationen är som starkast blir denna religiöst genomsyrade syn på staten helt dominerande.

Det är först med franska revolutionen 1789, som statsmakten skils från kyrkan som ett resultat av att upplysningstidens diskussionsklimat smulat sönder kyrkans dogmer. Under femtonhundratalet och första hälften av sextonhundratalet är religionens makt förhärskande, vilket inte minst de ständigt uppblossande religionskrigen visar. I representativa bilder bör samhällsordningen upprätthållas och stärkas. Det är denna samhällsordning som kan utläsas ur *Landstigningen i Marseille*, som ett underliggande raster som hjälper till att strukturera målningens framställning av dess avbildade personager.

”The painter was a professional visualizer of the holy stories.”<sup>65</sup> skriver Baxandall i sin bok om fjortonhundratalets Italien där han lanserar begreppet *the period eye*. Rubens är en

---

<sup>64</sup> Josephson, Ragnar, *Konstverkets födelse*, Studentlitteratur, Lund, 1991, sid. 164.

<sup>65</sup> Baxandall, 1988, sid. 45.



professionell bildsättare till de berättelser Marie de Médicis framlägger för honom om hennes heroiska dåd, enligt skrivningen i kontraktet för målningarna. Den underliggande religiösa samhällsordningen, bördens betydelse för varje enskild individ, iakttagande av dekorum och olika bildmässiga konventioner för framställning av skilda samhällsklasser – alltsammans koncentreras i begreppet *the period eye* – epokens medvetna och omedvetna syn på hur bildmässiga framställningar bör genomföras. Den genomgång jag genomfört ovan där de berättelser, allegorier och mytologier som analyserats fram ur bildframställningen beskrivits, ger epokens synsätt.

### *Drottningen som kulturbärare, förmyndare och de facto regent*

Den mer övergripande betydelsen av målningen ger att Frankrike nu begåvats med en gudinnelik drottning och en barnaföderska, inte olik Maria som föder Frälsaren. Marie de Médicis innebär ett löfte om en ny dynasti för Frankrike. Hon kommer dessutom med kultur och kapital från Toscana till Frankrike. Efter makens död och hon själv blivit regerande drottning som förmyndare åt sin son, bygger hon Luxembourgpalatset åt sig och sin regering dit hon kommer att beställa den svit målningar av Rubens i vilken *Landstigningen i Marseille* ingår.

Arkitekten Salomon de Brosse påbörjade arbetet år 1615 och palatset var klart sex år senare, 1621. Det hade en förlaga i Marie de Médicis barndomshem, Palazzo Pitti i Florens med Boboliträdgården.<sup>66</sup> Det är nu Rubens får sin beställning, vilken citerats tidigare.

Det är viktigt att förstå att Marie de Médicis aldrig var erkänd som regent. I Frankrike följde man den medeltida lagstiftning, vad gäller arvsrätt till tronen, som gick under namnet ”lex salica”, den saliska lagen.<sup>67</sup> Dess ursprung förlorar sig i mytens mörker, men den var kraftfull i sin förmåga att hävda manlig arvsrätt till tronen och utesluta kvinnor från densamma. Det innebär att Louis XIII är kung även under tiden fram till dess han blir myndig, vilket sker 1614. Hans mor inträder som förmyndarregent och hennes självsvåld och nedlåtande syn på sonen skapar en revolt från hans sida mot modern. På direkt order från Louis XIII skjuts Concino Concini och modern sätts i husarrest, vilket sker 1617.<sup>68</sup> Hon förflyttas senare under året till slottet Blois, fortfarande med besöksförbud. Leonora Galigai anklagas för häxeri och hon halshuggs efter en summarisk rättegång, orkestrerad av Louis XIII:s favorit, Luynes. Denne hade utlovats paret Concinis alla rikedomar om han genomförde deras avlägsnande från hovet. 1619 flyr Marie till Angoulême och får där en beskyddare i Duc d’Epernon. Kardinal Richelieu intervenerar till förmån för Marie och ett fredsavtal sluts mellan henne och sonen 1619. Först 1622 kommer drottningen in i det styrande rådet igen. Eftersom byggnaden stod klar 1621 blev det dags att invändigt smycka den så som det anstod en drottningmoder. Då beställer hon den stora sviten tavlor av Rubens.

Stridigheterna bland de styrande upphörde inte. Efter ett stormigt gräl mellan Richelieu, Marie de Médicis och Louis XIII placerar kungen sin mor i slottet Château de Compiègne, med svepskälet att det kan utbryta uppror i Paris. Nu börjar Rubens förstå att den beställning

---

<sup>66</sup> Chrościcki, ”The Recovered Modello...”, sid. 225.

<sup>67</sup> För Salisk lag se: *Nordisk Familjebok*, Uggleupplagan, vol. 24, Projekt Runeberg, [www] Hämtad 2020-11-19 på <http://runeberg.org/nfcd/0260.html>

<sup>68</sup> För en tidsbeskrivning av händelserna i denna del av Marie de Medicis liv se: Millen, & Wolf, *Heroic Deeds and Mystic Figures*, s. 16-17.

på 21 verk till den andra flygelbyggnaden i Palais du Luxembourg, som han sett fram mot och arbetet intensivt för att få, aldrig kommer att bli av.<sup>69</sup>

Galleriet i den östra vingen av Luxembourgpalatset kom aldrig att få några målningar av Rubens.

### ***Konstverkets placering och tillgänglighet i Palais du Luxembourg***

Hela sviten på 24 tavlor placerades i Luxembourgpalatsets västra vinge. *Landstigningen i Marseille*, blev centralt placerad mitt i rummet, men verkar ändå inte så framträdande som man skulle frestas tro, då andra framställningar är betydligt större, som till exempel drottningens kröning. Hur de olika tavlorna placerades syns i bild 10.

Både Millen&Wolf och Sara Galletti diskuterar huruvida målningarna var tillgängliga för en större ”allmänhet” och vilken betydelse de kunde ha under 1600-talet. Millen&Wolf ser hängningen som mer eller mindre ”offentlig” och eftersom målningarna innehåller en del kontroversiella, politiska ställningstaganden, särskilt rörande relationen till sonen/kungen, ses Maria av dem som en naiv och obetänksam individ, som utsätter sig för skvaller och skandaler.<sup>70</sup> Millen&Wolf fortsätter sedan att beskriva hur Rubens på grund av detta blev syndabock för de oegentligheter som kunde uppstå ur målningarnas sätt att framställa historien. En position han inte var bekväm med.

Sara Galletti intar motsatt ståndpunkt efter att ha diskuterat om och på vilket sätt det stora galleri där de hängde var ”offentligt tillgängligt” eller ej. Hon menar att det var att betrakta som ett privat område.<sup>71</sup>

Det långa och enorma galleriet var ett område dedikerat för drottningmodern och dit kom bara speciellt inbjudna gäster. I litteraturen om Marie de Médicissviten har det emellertid blivit en sanning att galleriet var drottningens väntrum. Det framfördes först av Jacques Thuillier och Jacques Foucart 1967.<sup>72</sup> Ett påstående som sedan upprepats okritiskt från skrift till skrift.

Men var det då helt skyddat för andra blickar än de Marie de Médicis ville skulle se målningarna? Det hölls en större bankett vid Marie de Médicis dotter Henrietta, Maria av Frankrikes giftermål med Charles I av England, i maj 1625, i just galleriet med bildsviten. Ingen av de som beskriver evenemanget nämner dock Rubens målningar.<sup>73</sup>

Det fanns också många åskådare till avtäckandet av de färdiga målningarna våren 1625 när allt stod färdigt och en stolt Rubens kunde visa sina verk för en inbjuden skara. Det finns noteringar gjorda om vilka som hade tillgång till drottningen och vilka som hade passerat galleriet. ”/.../ a mere handful of records attests to the visits made to the gallery.”<sup>74</sup> Bland dessa finns drottningens rådgivare inklusive kardinal Richelieu, Maugis, och Peiresc. Likaså kom drottningens politiska allierade hit som Épernon och Guiserna, det spanska hovets utsända samt familjen Medici.

---

<sup>69</sup> Millen, & Wolf, *Heroic Deeds and Mystic Figures*, s. 18 spalt 2.

<sup>70</sup> Millen, & Wolf, *Heroic Deeds and Mystic Figures*, s. 12 spalt 2.

<sup>71</sup> Galletti, “Rubens’s Life of Maria de Medici...”, sid. 900.

<sup>72</sup> Ibid., sid. 895 och sid. 903.

<sup>73</sup> Ibid., sid. 904.

<sup>74</sup> Ibid., sid. 904.

Det fanns ytterligare en svårighet att få tillgång till målningarnas innehåll enligt Sara Galletti. Budskapet var väl dolt i Rubens underfundiga allegoriska framställningskonst.<sup>75</sup>

Konstverken förblev i Luxembourgpalatsets västra vinge, men kunde under lång tid inte beses av en ”allmänhet”. Mot senare delen av 1600-talet har Rubens värderats högt. Roger de Piles (1635-1709) kallar honom ”/.../ a Man of universal genius, ...” och berömmar hans versatilitet. Han kunde exekvera historiemålningar och landskap likväl som djur och allt annat som var passande att avbilda.<sup>76</sup> Roger de Piles försvarade också Rubens färgrikedom och flödande formspråk mot en samtida mer akademisk smak där *disegno* (teckning) och linjeföring var grunden i all konst.<sup>77</sup> Det gäller förstås också Médicissviten vars politiska innehåll kanske förlorat sin laddning och betydelse under 1600-talets senare del.

### ***Konstverkens förflyttningar – proveniens***

Strax efter att målningarna kommit på plats försågs de med innehållsförteckningar på vackert utsirade plaketter. Claude Barthélémy Morisot stod för beskrivningarna, som blev något slags politiska kommentarer från drottningens hov rörande de framställda händelserna.<sup>78</sup> Under franska revolutionens år flyttades målningarna till den östra flygeln för att sedan år 1815 flyttas till Louvren, där de hängde i det stora bildgalleriet från 1816 till år 1900, under vilket senare årtal ett stort Rubensrum öppnades i en flygel med utsikt över Seine. Här hängdes tavlorna i rikt utsirade ramar med gyllene utsmyckningar mot en bakgrund av amarantinsk sammet. Det hela såg ut som på tavlan av Louis Béroud, som kan ses på bild 13. Vid ett noggrant betraktande av bilden syns att *Landstigningen i Marseille* kommer som nummer två räknat från fonden på den högra sidan. Det svarar inte mot den ursprungliga hängningen. ”Œuvre de l’architecte Gaston Redon, frère du peintre Odilon, le décor de cette salle (aujourd’hui détruit) est le chant du cygne du grand style inventé par Lefuel.”<sup>79</sup>

Efter den senaste konserveringen 1993 hänger alla tavlorna i det stora Rubensrummet på andra våningen i muséets nya flygel som sträcker sig ut mot Rue de Rivoli. Rummet har inte samma arkitektoniska utformning som västra flygeln i Luxembourgpalatset, men målningarna är hängda efter den ursprungliga planen från 1600-talets första hälft. *Landstigningen i Marseille* är nummer fem på vänster sida från fonden räknat. De har begåvats med enklare inramning och nya bildbeskrivningar.<sup>80</sup> Det är fortfarande ett imponerande rum, som hyllar Rubens konsthistoriska betydelse. (Bild 14.)

---

<sup>75</sup> Galletti, “Rubens’s Life of Maria de Medici...”, sid. 913.

<sup>76</sup> Piles, Roger de, *The Art of Painting and the Lives of the Painters, containing ...*, London, 1706, sid. 297.

<sup>77</sup> Wood, Christopher S., *A History of Art History*, Princeton University Press, Princeton, 2019, sid. 149.

<sup>78</sup> Beskrivningarna av Claude Barthélémy Morisot fick titeln *Porticus Mediceae* (Paris, 1626). Se: Chrościcki, ”The Recovered Modello...”, sid. 231.

<sup>79</sup> ”Inredningen är ett verk av arkitekten Gaston Redon, bror till målaren Odilon, dekoren i denna sal (idag förstörd) är den stora stilens svanesång, skapad av Lefuel. (min övers.)”, Fonkenell, Guillaume, *Le Louvre : Le palais à travers les siècles*, Louvre Éditions, Paris, 2018, sid. 56.

<sup>80</sup> Hela detta stycke vilar på beskrivningen hos: Chrościcki, ”The Recovered Modello ...”, sid 228.

## Sammanfattning

De inledande frågeställningarna har besvarats på olika sätt.

Min analys visar att genom Marie de Médicis kommer en italiensk, högtstående kultur till det franska hovet. Hon medför ett toskanskt kulturliv till Frankrike och hon grundar dynastin Bourbon genom sina barn.

Diskussionen i forskningen jag tagit del av om vem malteserriddaren är ser jag som mindre väsentlig och malteserriddaren motiveras snarare ur kompositionshänseende på så sätt att han markerar den katolska trons överhöghet över de hedniska gudarna. Han finns också med som en tacksam påminnelse om den eskort Marie de Médicis har fått under överfarten på Medelhavet till Frankrike.

När det gäller landgången som bildar den dynamiska diagonal som skär genom bilden finner jag att den skapar både djup och rörelse i bilden och finns närvarande i flera målningar av Rubens liksom i *Landstigningen i Marseille*. Jag vill peka på denna del i kompositionen som något väsentligt. Den delar in bildytan i två distinkt skilda delar där Maries gudomliga konnotationer finns i den övre delen av tavlan och de hedniska gudarna i den nedre delen. Maries oåtkomlighet som erotiskt objekt understrykes av de erotiskt explicita representationerna av Nereiderna.

Ett mer övergripande svar på frågan om vad målningen försöker övertyga åskådaren om kan besvaras med dess underliggande struktur. Genom att använda Erwin Panofskys metod, som skiljer på bildytan, de olika personer och objekt som finns i bild och det mer övergripande och underliggande innehållet har jag lyckats identifiera denna struktur.

Samhällsordningen är tydlig. Hur tavlans personager framställs struktureras av den rådande ideologin – en organisk samhällssyn där de olika delarna av samhällskroppen fungerar tillsammans var och en på sin plats, händerna som utför arbetet och huvudet som styr. Drottningen befinner sig högst, är viktigast och är styrande. Resten av figurerna på tavlan följer dekorum, är underordnade henne och presenteras i fallande grad av underdånighet. Konungen och drottningen har en ställning med mytologiska rötter i en anspråkstagen koppling till Gud. Samhällets ”naturliga”, organiska ordning för övriga personer är helt underställda den katolska religionen och teologins dogmer. Jag uppmanas, genom bildens konstruktion, att inte tvivla på denna ordning utan i stället omedvetet ansluta mig till den.

Målningen vill få mig att tro på Marie de Médicis som naturlig regent, med anspråk på delaktighet i styrandet av nationen. Detta följs också upp i övriga delar av bildsviten, främst drottningens kröning, som inte ägnats någon analys då jag koncentrerat mig på *Landstigningen i Marseille*, men det faktum att hela 24 målningar ägnas Marie de Médicis liv verkar sammantaget i denna riktning. Hennes anspråk på regentskap står i kontrast till att det faktiskt är hennes son som är den styrande monarken.

Marie de Médicis har nu kommit tillbaka till maktens korridorer som drottningmoder – mor till den regerande Louis XIII och hon utnyttjar alla till buds stående medel som kvinna, drottning och mor för att understryka sin rätt till en position i staten. Fanny Cosandey har skrivit om franska drottningar under denna tidsepok och hon sammanfattar bildsviten på följande sätt:

When she commissioned Rubens to paint an entire cycle paying homage to her, Maria de' Medici meant to inform all Europe of her return to power. Beyond the biographical narration, this work delivers a strong political message that justifies and legitimates her governmental role as Queen-Mother. For that purpose and to present herself as an omnipotent sovereign without overtly transgressing monarchical principles, she makes use of all her attributes, woman, queen, and mother – in this complex cycle of pictures connecting narrative to institutional elements and mixing allegorical figures with historical compositions.<sup>81</sup>

Svaret på den initiala frågeställningen om målningarnas betydelse för sin samtid blir att de skall påverka besökarna till Luxembourgpalatset så att de förstår vilken betydande person Marie de Médicis är. Ur konsthistorisk synvinkel har Rubens betydelse ständigt ökat. Att ett helt rum fortfarande står till Marie de Médicis förfogande i Louvren kan hänföras både till den franska nationens stolthet över sin historia och till Peter Paul Rubens betydelse som konstnär.

---

<sup>81</sup> Cosandey, Fanny, « Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 19, 2004, Résumé, [www] Hämtad 2020-11-18 på: <http://journals.openedition.org/cliio/645>

## Käll- och litteraturförteckning

### Tryckt material

Alpers, Svetlana, *The Making of Rubens*, Yale University Press, New Haven, 1995.

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception : A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley, 2010.

Batiffol, Louis, *Maria av Medici : en fransk drottningens liv och leverne under XVII seklet*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1917.

Baxandall, Michael, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, 2. ed., Oxford University Press, Oxford, 1988.

Fazio, Michael, m.fl., *A World History of Architecture*, Laurence King Publishing, London, 2017.

Fonkenell, Guillaume, *Le Louvre : Le palais à travers les siècles*, Louvre Éditions, Paris, 2018.

Graves, Robert, *The Greek Myths: volume one and two*, Penguin, London, 1978 (1955).

Josephson, Ragnar, *Konstverkets födelse*, Studentlitteratur, Lund, 1991.

Kemp, Wolfgang, "The Work of Art and its Beholder : The Methodology of the Aesthetic of Reception", i: Cheetham, Mark (Hrsg.): *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge, 1998, s. 180-196.

Lindwall, Bo, *Barockens epok*, Natur och Kultur, Stockholm, 1983 (1968).

Millen, Ronald Forsyth, & Wolf, Robert Erich, *Heroic Deeds and Mystic Figures : A New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989.

Möller, Håkan, *Lyx och mode i stormaktstidens Sverige : Jesper Svedberg och kampen mot perukerna*, Atlantis, Stockholm, 2014.

Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology : Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, Icon editions, Boulder, Colorado, 1972.

Pochat, Götz, *Estetik och konstteori en översikt II : Barocken till 1800-talets mitt*, Akademilitteratur, Stockholm, 1981.

Schmandt, Henry J., *De politiska idéernas historia*, Aldus, Stockholm, 1965.

Wedgwood, C. V., *The World of Rubens, 1577-1640*, Time-Life Books, Amsterdam, 1982 (1967).

Wood, Christopher S., *A History of Art History*, Princeton University Press, Princeton, 2019.

### Internetkällor

Batiffol, Louis, *Le Siècle de la Renaissance*, Librairie Hachette, Paris, sid. 402 [www]  
Hämtad 2021-02-05 från : <https://archive.org/details/lesicledelare00bati/page/n7/mode/2up>

*Cercle Culturel Royal*, [www] Hämtad den 2020-12-11 på:  
<https://www.cercleculturelroyal.com/galerie-royale/catherine-de-medicis/>

Chrościcki, Juliusz A., "The Recovered Modello of P. P. Rubens' "Disembarkation at Marseilles": The Problem of Control and Censorship in the Cycle "Life of Maria de' Medici", *Artibus et Historiae*, 2005, Vol. 26, No. 51, pp. 221-249, [www]. Hämtad 2020-06-17 på <http://www.jstor.com/stable/1483784>

Cosandey, Fanny, « Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 19, 2004, [www]  
Hämtad 2020-11-18 från: <http://journals.openedition.org/clio/645>

*En fest för ögat – stilleben i konsten*, TV-program, BBC 2014, publicerad i SvT. [www]  
Hämtad 2020-12-22 på <https://www.svtplay.se/video/28904170/en-fest-for-ogat-stilleben-i-konsten>

Galletti, Sara, "Rubens's life of Maria de' Medici: dissimulation and the politics of art in early seventeenth-century France" *Renaissance Quarterly*, Fall, 2014, Vol.67(3), p.878-916, [www]  
Hämtad 2020-07-06 från [https://www-jstor-org.ezproxy.ub.gu.se/stable/10.1086/678777?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www-jstor-org.ezproxy.ub.gu.se/stable/10.1086/678777?seq=1#metadata_info_tab_contents)

*Nordisk Familjebok: Konversationslexikon och realencyklopedi*, Ugglesupplagan, vol. 24, Stockholm, 1916, Projekt Runeberg, [www] Hämtad 2020-11-19 på <http://runeberg.org/nfcd/0260.html>

Piles, Roger de, *The Art of Painting, and the Lives of the Painters: containing...*, London, 1706, [www] Hämtad 2020-11-20 på <https://go-gale-com.ezproxy.ub.gu.se/ps/i.do?p=ECCO&u=gu&id=GALE|CW0106477822&v=2.1&it=r&sid=primo>

*Villa Médicis Académie de France à Rome*, [www] Hämtad den 2020-12-11 på:  
<https://www.villamedici.it/fr/autres-evenements/echos-ditalie-grand-bal-a-la-cour-dhenri-iv-douce-memoire/>

## Bildförteckning

Bild 1) Pierre Paul Rubens, *Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600*, 1623-1625, huile sur toile, 394x295 cm., Musée du Louvre, Paris. [www] Hämtad 2020-06-06 från: [https://www.wikiwand.com/en/Marie\\_de%27\\_Medici\\_cycle](https://www.wikiwand.com/en/Marie_de%27_Medici_cycle)

Bild 2) Peter Paul Rubens, *Disembarcation at Marseille*, modello of 1623, private collection. (Kopierad 2020-11-15 från: Chrościcki, Juliusz A., "The Recovered Modello of P. P. Rubens' "Disembarkation at Marseilles": The Problem of Control and Censorship in the Cycle "Life of Maria de' Medici", *Artibus et Historiae* , 2005, Vol. 26, No. 51, pp. 221-249, [www]. Hämtad 2020-06-17 på <http://www.jstor.com/stable/1483784> )

Bild 3) Pierre Paul Rubens (1577-1640) *Die Landung in Marseille* (Skizze zum Medici-Zyklus) 1622-1625, trä, 64x50 cm, Alte Pinakothek, München. [www] Hämtad 2020-11-15 från: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_033.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_033.jpg)

Bild 4) Peter Paul Rubens, *Feasting and dancing peasants*, (Country fair or village wedding), circa 1630-1638, olja på duk, 149x261 cm, Le Louvre, Paris. [www] Hämtad 2020-08-15 på [https://www.wikiwand.com/en/The\\_Village\\_F%C3%A4te\\_\(Rubens\)](https://www.wikiwand.com/en/The_Village_F%C3%A4te_(Rubens))

Bild 5) Andrea Vicentino, *Henrik III:s landstigning i Venedig*, år 1574, 1500-talsgravyr efter Vicentions original. Inskannad 2020-11-05, från: Millen, Ronald Forsyth, & Wolf, Robert Erich, *Heroic Deeds and Mystic Figures : A New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989, plate 23.

Bild 6) Robert Henze, *Pheme/Fama*, Skulptur, Hochschule für Bildende Künste, Brühlsche Terrasse, Dresden. [www] Hämtad 2020-11-15 från: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden\\_Fama\\_\(2005\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden_Fama_(2005).jpg)

Bild 7) Gian Lorenzo Bernini, (1598 – 1680), *Neptune and Triton*, 1622 – 23, sculpture in the round, Victoria and Albert Museum, London. [www] Hämtad 2020-11-15 från <https://www.vam.ac.uk/articles/neptune-and-triton-by-gian-lorenzo-bernini>

Bild 8) Hippocampi i Dublin. [www] Hämtad 2020-11-15 på [https://www.wikiwand.com/en/Hippocampus\\_\(mythology\)](https://www.wikiwand.com/en/Hippocampus_(mythology))

Bild 9) Heraldiskt vapen för: Storhertigdömet Toscana; Den italienska republiken Florens; Huset Medici. [www] Digital bildprodukt. Hämtad 2020-07-29 från: <https://www.pngegg.com/en/png-ixsmi>



Bild 10) Hur de olika tavlorna i sviten var placerade i Palais du Luxembourg. *Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600* har jag markerat med en rosa ring. Author syftar på Sara Galletti. Kopierat ur : Galletti, Sara, "Rubens's life of Maria de' Medici: dissimulation and the politics of art in early seventeenth-century France" *Renaissance Quarterly*, Fall, 2014, Vol.67(3), p.878-916, sid. 884. [www] Hämtad 2020-07-06 från [https://www-jstor-org.ezproxy.ub.gu.se/stable/10.1086/678777?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www-jstor-org.ezproxy.ub.gu.se/stable/10.1086/678777?seq=1#metadata_info_tab_contents)

Bild 11) Peter Paul Rubens (1577-1640), *Triumphant Entry of Constantine into Rome*, c. 1621, olja på pannå, 19x25,5 tum, [www] Hämtad 2020-11-20 från <http://collection.imamuseum.org/artwork/79267/>

Bild 12) Marot, Jean, ca 1619-1679 (Gravör), Dahlbergh, Erik, 1625-1703 (Kommissarie), *Arcus Triumphalis Augustissimæ Reginae Christinae Ihre Maj:tt der Durchleuchtigsten Königin Christinae Triumpfforte bei dero Königl. Crönung aufgerichtet* A:o 1650 : J. Marot Sculp., 1 tryckt ark gravyr : s/v plåt 27 x 39 cm • Graverad 1667 enl. Börje Magnusson  
[www] Hämtad 2020-11-24 från [https://suecia.kb.se/F/?func=direct&doc\\_number=001922385&local\\_base=sah](https://suecia.kb.se/F/?func=direct&doc_number=001922385&local_base=sah)

Bild 13) Louis Béroud (1852-1930), *Salle Rubens au Musée du Louvre*, 1904, olja på duk, 200x300 cm, [www] Hämtad 2020-11-22 på [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis\\_Beroud\\_-\\_Salle\\_Ruben\\_musee\\_du\\_Louvre\\_1904.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Beroud_-_Salle_Ruben_musee_du_Louvre_1904.jpg)

Bild 14) *Rubens: la Galerie Médicis au Musée du Louvre*. (Aile Richelieu - 2e étage - Salle 801) Min egen bild från 2018-05-30.

Bild 15) En modell i skala 1:10 av Regalskeppet Vasa på Vasamuseet. Akterspegeln är målad i det man idag anser var originalfärgerna. [www] Text och bild hämtade 2020-11-25 från [https://www.wikiwand.com/sv/Regalskeppet\\_Vasa](https://www.wikiwand.com/sv/Regalskeppet_Vasa)

Bild 16) Jonas Dürchs, c.1730-1785, *Hjortbergs epitafium*, 1770-talet, 160x320 cm, oljemålning, [www] Hämtad 2020-11-26 på <https://www.svenskakyrkan.se/saro/hjortberg>

Bild 17) Adriaen Brouwer, *Den bittra drycken*, 1636/1638, olja på ek, 47,7x35,5 cm, Städels Museum, Frankfurt am Main. [www] Hämtad 2020-11-28 från [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adriaen\\_Brouwer\\_-\\_The\\_Bitter\\_Potion\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adriaen_Brouwer_-_The_Bitter_Potion_-_Google_Art_Project.jpg)

Bild 18) Peter Paul Rubens, *Korset reses*, 1610/1611, olja på trä, 462x341 cm, Vårfrukatedralen, Antwerpen, [www] Hämtad 2020-12-03 på [https://www.wikiwand.com/en/The\\_Elevation\\_of\\_the\\_Cross\\_\(Rubens\)](https://www.wikiwand.com/en/The_Elevation_of_the_Cross_(Rubens))

Bild 19) Comparison of the dimensions of the three extant versions of Rubens' "Disembarkation at Marseilles" bozzetto, modello and the final painting (1:20)

(Kopierad 2020-11-15 från: Chrościcki, Juliusz A., "The Recovered Modello of P. P. Rubens' "Disembarkation at Marseilles": The Problem of Control and Censorship in the Cycle "Life of Maria de' Medici", *Artibus et Historiae* , 2005, Vol. 26, No. 51, pp. 221-249, [www]. Hämtad 2020-06-17 på <http://www.jstor.com/stable/1483784> )

Bild 20) Peter Paul Rubens, *Henri IV reçoit le portrait de la Reine*, 1623-1625, 394x295 cm, olja på duk, Le Louvre, Paris. Min egen bild från 2018-05-30.

Bild 21) George Rennie (1802-1860) *Cupid kindling the torch on Hymen*, Marmor, ca 1831, Victoria & Albert Museum, [www] Hämtat den 2020-12-28 från [https://www.wikiwand.com/en/George\\_Rennie\\_\(sculptor\)](https://www.wikiwand.com/en/George_Rennie_(sculptor))

## Bilder

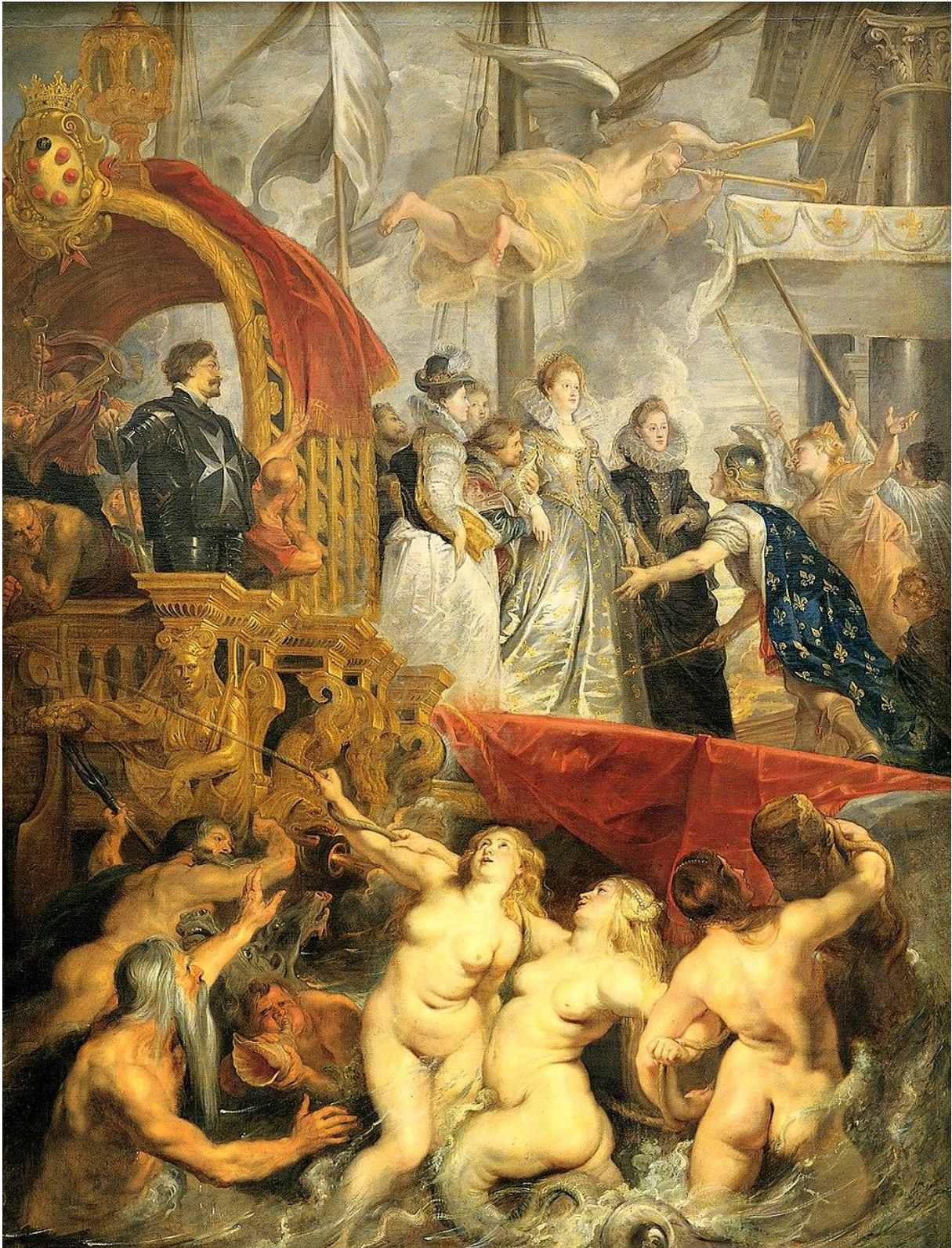


Bild 1) Pierre Paul Rubens, *Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600*, 1623-1625, huile sur toile, 394x295 cm., Musée du Louvre, Paris. [www] Hämtad 2020-06-06 från: [https://www.wikiwand.com/en/Marie\\_de%27\\_Medici\\_cycle](https://www.wikiwand.com/en/Marie_de%27_Medici_cycle)



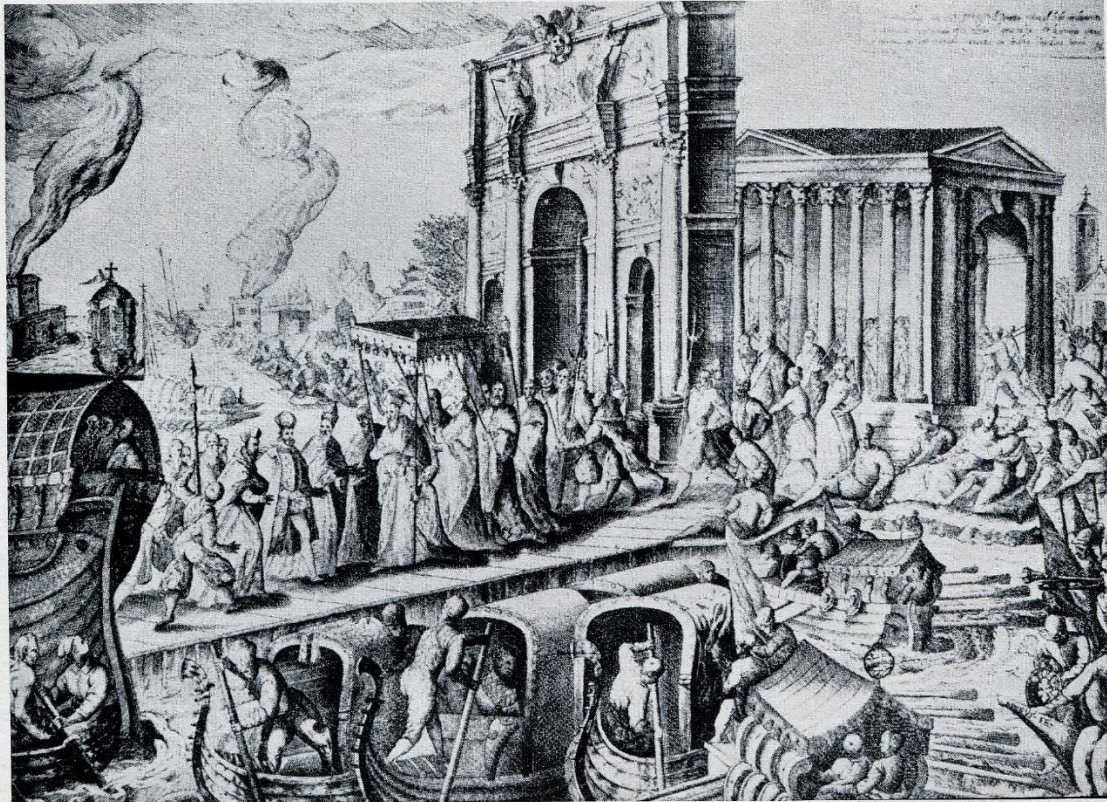
Bild 2) Peter Paul Rubens, *Disembarkation at Marseille*, modello of 1623, private collection. (Kopierad 2020-11-15 från: Chrościcki, Juliusz A., "The Recovered Modello of P. P. Rubens' "Disembarkation at Marseilles": The Problem of Control and Censorship in the Cycle "Life of Maria de' Medici", *Artibus et Historiae* , 2005, Vol. 26, No. 51, pp. 221-249, [www]. Hämtad 2020-06-17 på <http://www.jstor.com/stable/1483784> )



Bild 3) Pierre Paul Rubens (1577-1640) *Die Landung in Marseille* (Skizze zum Medici-Zyklus) 1622-1625, trä, 64x50 cm, Alte Pinakothek, München. [www] Hämtad 2020-11-15 från: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_033.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_033.jpg)



Bild 4) Peter Paul Rubens, *Feasting and dancing peasants*, (Country fair or village wedding), circa 1630-1638, olja på duk, 149x261 cm, Le Louvre, Paris. [www] Hämtad 2020-08-15 på [https://www.wikiwand.com/en/The\\_Village\\_F%C3%A4te\\_\(Rubens\)](https://www.wikiwand.com/en/The_Village_F%C3%A4te_(Rubens))



23. After ANDREA VICENTINO, *The Disembarkation of Henri III at Venice* (sixteenth-century engraving)

Bild 5) Andrea Vicentino, *Henrik III:s landstigning i Venedig*, år 1574, 1500-talsgravyr efter Vicentions original. Inskannad 2020-11-05, från: Millen, Ronald Forsyth, & Wolf, Robert Erich, *Heroic Deeds and Mystic Figures : A New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989, plate 23.



Bild 6) Robert Henze, *Pheme/Fama*, Skulptur, Hochschule für Bildende Künste, Brühlsche Terrasse, Dresden. [www] Hämtad 2020-11-15 från: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden\\_Fama\\_\(2005\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden_Fama_(2005).jpg)





Bild 7) Gian Lorenzo Bernini, (1598 – 1680), *Neptune and Triton*, 1622 – 23, sculpture in the round, Victoria and Albert Museum, London. [www] Hämtad 2020-11-15 från <https://www.vam.ac.uk/articles/neptune-and-triton-by-gian-lorenzo-bernini>



Bild 8) Hippocampi i Dublin. [www] Hämtad 2020-11-15 på [https://www.wikiwand.com/en/Hippocampus\\_\(mythology\)](https://www.wikiwand.com/en/Hippocampus_(mythology))



Bild 9) Heraldiskt vapen för: Storhertigdömet Toskana; Den italienska republiken Florens; Huset Medici. [www] Digital bildprodukt. Hämtad 2020-07-29 från: <https://www.pngegg.com/en/png-ixsmi>

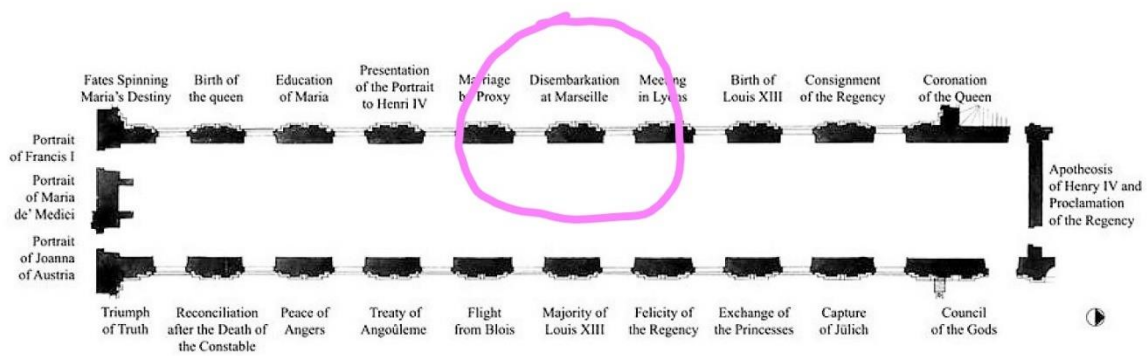


FIGURE 1. Location of the paintings in the gallery of the Luxembourg Palace. Author's diagram.

Bild 10) Hur de olika tavlorna i sviten var placerade i Palais du Luxembourg. *Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600* har jag markerat med en rosa ring. Author syftar på Sara Galletti. Kopierat ur : Galletti, Sara, "Rubens's life of Maria de' Medici: dissimulation and the politics of art in early seventeenth-century France" *Renaissance Quarterly*, Fall, 2014, Vol.67(3), p.878-916, sid. 884. [www] Hämtad 2020-07-06 från [https://www-jstor-org.ezproxy.ub.gu.se/stable/10.1086/678777?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www-jstor-org.ezproxy.ub.gu.se/stable/10.1086/678777?seq=1#metadata_info_tab_contents)



Bild 11) Peter Paul Rubens (1577-1640), *Triumphant Entry of Constantine into Rome*, c. 1621, olja på pannå, 19x25,5 tum, [www] Hämtad 2020-11-20 från <http://collection.imamuseum.org/artwork/79267/>

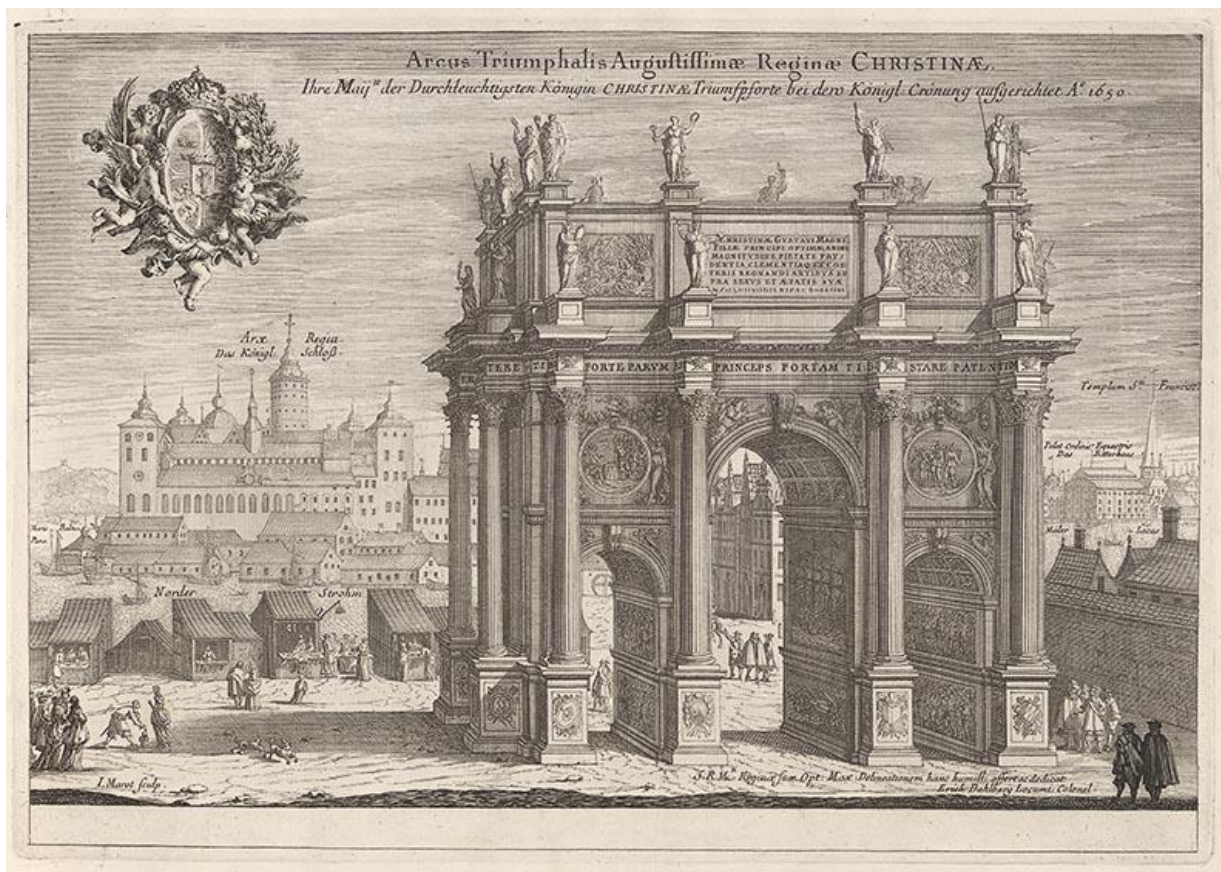


Bild 12) Marot, Jean, ca 1619-1679 (Gravör), Dahlbergh, Erik, 1625-1703 (Kommissarie), *Arcus Triumphalis Augustissimæ Reginae Christianæ Ihre Maj:tt der Durchleuchtigsten Königin Christianæ Triumphfforte bei dero Königl. Crönung aufgerichtet A:o 1650* : J. Marot Sculp., 1 tryckt ark gravyr : s/v plåt 27 x 39 cm • Graverad 1667 enl. Börje Magnusson

[www] Hämtad 2020-11-24 från

[https://suecia.kb.se/F/?func=direct&doc\\_number=001922385&local\\_base=sah](https://suecia.kb.se/F/?func=direct&doc_number=001922385&local_base=sah)

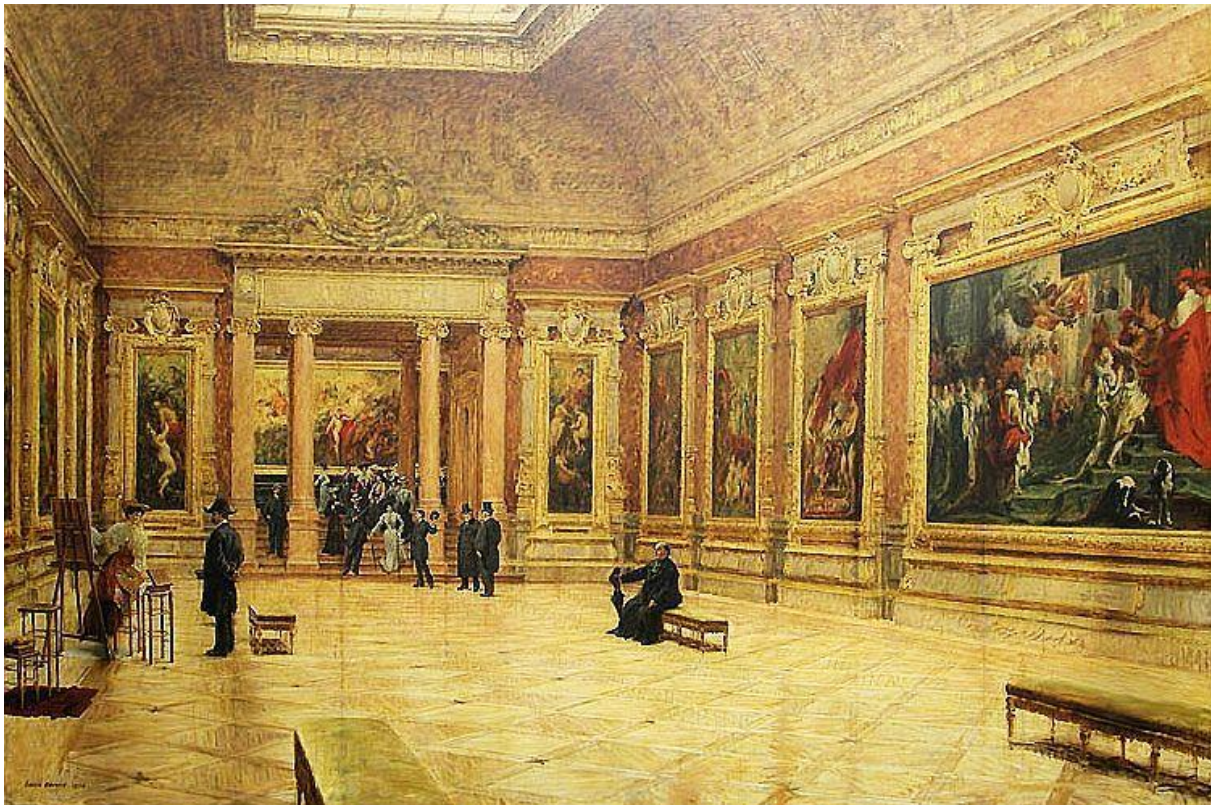


Bild 13) Louis Béroud (1852-1930), *Salle Rubens au Musée du Louvre*, 1904, olja på duk, 200x300 cm, [www] Hämtad 2020-11-22 på [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis\\_Beroud\\_-\\_Salle\\_Ruben\\_musee\\_du\\_Louvre\\_1904.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Beroud_-_Salle_Ruben_musee_du_Louvre_1904.jpg)



Bild 14) *Rubens: la Galerie Médicis au Musée du Louvre*. (Aile Richelieu - 2e étage - Salle 801) Min egen bild från 2018-05-30.



Bild 15) En modell i skala 1:10 av Regalskeppet Vasa på Vasamuseet. Akterspegeln är målad i det man idag anser var originalfärgerna. [www] Text och bild hämtade 2020-11-25 från [https://www.wikiwand.com/sv/Regalskeppet\\_Vasa](https://www.wikiwand.com/sv/Regalskeppet_Vasa)



Bild 16) Jonas Dürchs, c.1730-1785, *Hjortbergs epitafium*, 1770-talet, 160x320 cm, oljemålning, [www] Hämtad 2020-11-26 på <https://www.svenskakyrkan.se/saro/hjortberg>



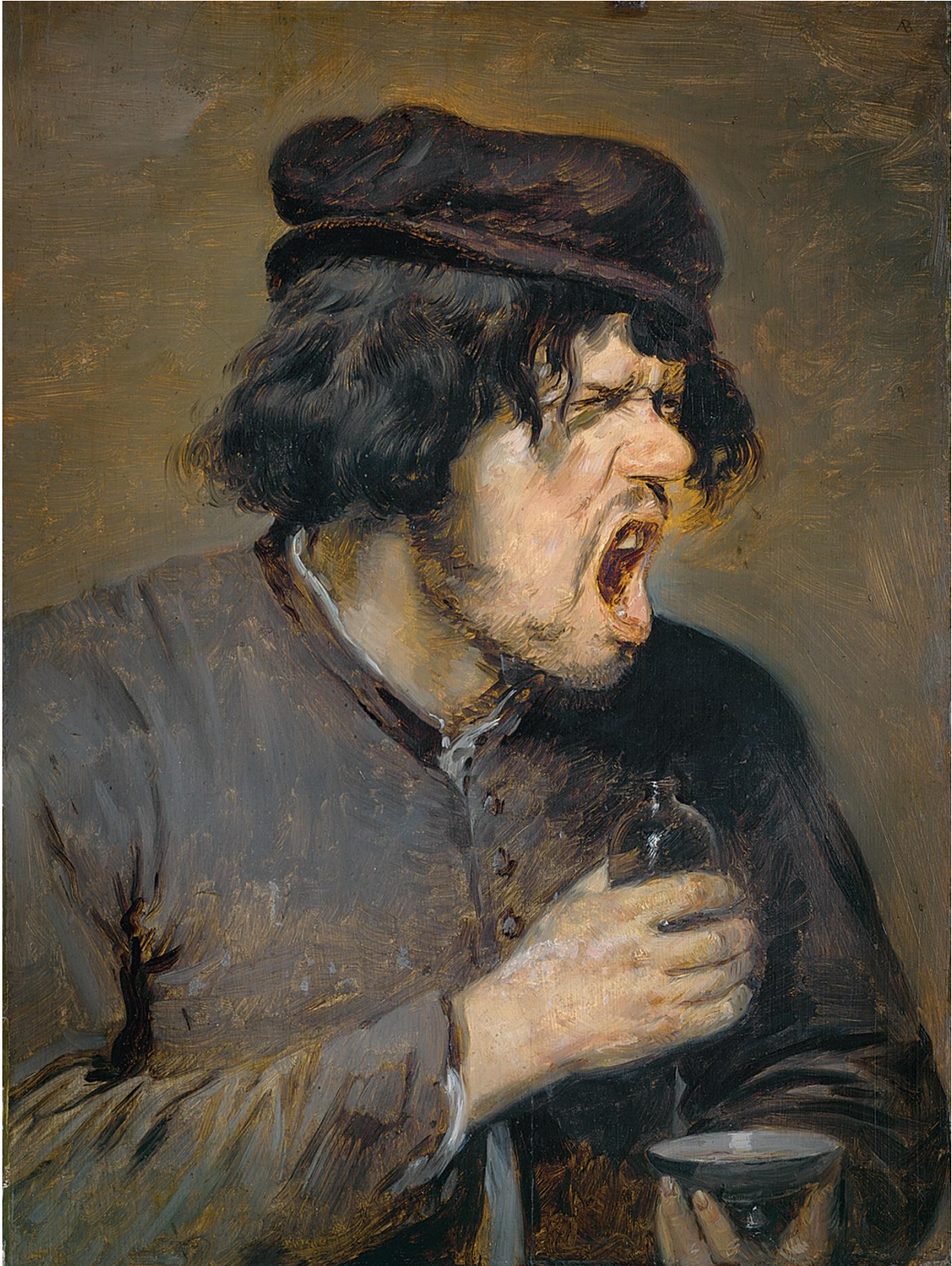
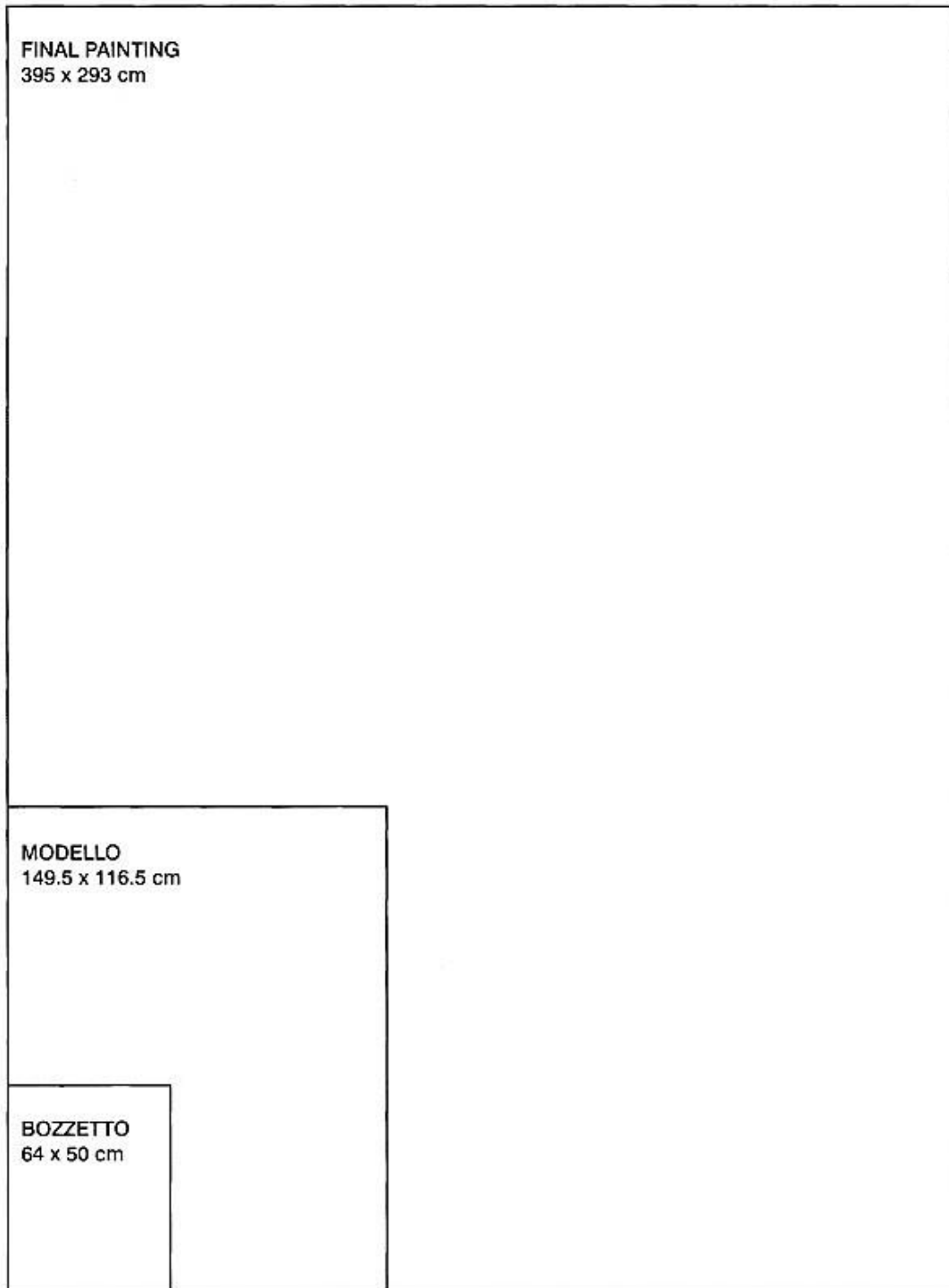


Bild 17) Adriaen Brouwer, *Den bittra drycken*, 1636/1638, olja på ek, 47,7x35,5 cm, Städels Museum, Frankfurt am Main. [www] Hämtad 2020-11-28 från [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adriaen Brouwer - The Bitter Potion - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adriaen_Brouwer_-_The_Bitter_Potion_-_Google_Art_Project.jpg)



Bild 18) Peter Paul Rubens, *Korset reses*, 1610/1611, olja på trä, 462x341 cm, Vårfrukatedralen, Antwerpen, [www] Hämtad 2020-12-03 på [https://www.wikiwand.com/en/The Elevation of the Cross \(Rubens\)](https://www.wikiwand.com/en/The_Elevation_of_the_Cross_(Rubens))



5) Comparison of the dimensions of the three extant versions of Rubens' «Disembarkation at Marseilles»: *bozzetto*, *modello* and the final painting (1:20).

Bild 19) (Kopierad 2020-11-24 från: Chrościcki, Juliusz A., "The Recovered Modello of P. P. Rubens' "Disembarkation at Marseilles": The Problem of Control and Censorship in the Cycle "Life of Maria de' Medici", *Artibus et Historiae* , 2005, Vol. 26, No. 51, pp. 221-249, [www]. Hämtad 2020-06-17 på <http://www.jstor.com/stable/1483784> )



Bild 20) Peter Paul Rubens, *Henri IV reçoit le portrait de la Reine*, 1623-1625, 394x295 cm, olja på duk, Le Louvre, Paris. Min egen bild från 2018-05-30.



Bild 21) George Rennie (1802-1860) *Cupid kindling the torch on Hymen*, Marmor, ca 1831, Victoria & Albert Museum, [www] Hämtat den 2020-12-28 från [https://www.wikiwand.com/en/George\\_Rennie\\_\(sculptor\)](https://www.wikiwand.com/en/George_Rennie_(sculptor))

## Populärvetenskaplig sammanfattning

Maria av Medici gifter sig med den franske kungen Henrik IV via ombud i Florens. Efter rikliga bröllopfester i hemstaden stiger hon ned på fransk jord i staden Marseille år 1600. Hon har då gjort en båttur i en extravagant smyckad och dekorerad galär. 22 år senare beställer hon en serie tavlor i 24 exemplar till sitt nybyggda Luxembourgpalats. De skall smycka väggarna och påminna besökaren om hennes dåd och bedrifter och hennes rättmätiga plats i regerandet av Frankrike. Denna uppsats uttolkar den bild Rubens skapat av själva landstigningen. Motivet är ordnat efter motreformationens världsbild med kung och drottning högst i samhällspyramiden och är målad i barockens stil, med anspelningar på antik mytologi och lätt beslöjat innehåll.