

MEESTERWERK / MASTERPIECE
PETER PAUL RUBENS

www.lannoo.com

Registreer u op onze website en we sturen u regelmatig een nieuwsbrief met informatie over nieuwe boeken en met interessante, exclusieve aanbiedingen.

Register on our website to regularly receive our newsletter with new publications as well as exclusive offers.

TEKSTEN / TEXTS

Till-Holger Borchert

VERTALING / TRANSLATION

Abraxis Translations

Irene Smets

Dirk Vandemeulebroecke

Karen Williams

VORMGEVING / BOOK DESIGN

Koen Bruyñeel

FOTOVERANTWOORDING / PHOTOCREDITS

p. 3 : BPK - Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, Munich

p. 4: RMN - Musée du Louvre,
Paris - photography Hugo Maertens

pp.5, 7, 9-17, 47, 49-56: Museo Nacional del
Prado, Madrid

pp. 19, 21-33 : www.lukasweb.be - Art in Flanders vzw -
photography Hugo Maertens

pp. 33, 37-45: Kunsthistorisches Museum, Vienna

Als u opmerkingen of vragen heeft,
dan kunt u contact nemen met onze redactie:
redactiekunstenstijl@lannoo.com.

If you have any questions or remarks,
please contact our editorial team:
redactiekunstenstijl@lannoo.com.

© Uitgeverij Lannoo nv, Tielt, 2017
D/2017/45/54 - NUR 646
ISBN: 9789401441612

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

We hebben ons uiterste best gedaan om alle copyrighthouders te traceren. Indien we daar toch niet helemaal in geslaagd zouden zijn, kunt u contact opnemen met onze uitgeverij.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

Every effort has been made to trace copyright holders. If, however, you feel that you have inadvertently been overlooked, please contact the publishers.

Till-Holger Borchert

MEESTERWERK

MASTERPIECE

PETER PAUL

RUBENS

PETER PAUL RUBENS

° 1577 - † 1640

Jan Rubens, de vader van de schilder, was in Antwerpen schepen van 1562 tot 1567 maar emigreerde in 1568 als calvinist naar Keulen, samen met zijn echtgenote Maria Pijpelinckx. Hij werd er juridisch adviseur en secretaris van Anna van Saksen, en bovendien haar minnaar. Haar echtgenoot, Willem van Oranje-Nassau, liet hem in 1571 wegens echtbreuk ter dood veroordelen, maar op verzoek van zijn eigen vrouw werd de straf gemilderd en omgezet in een verbanning naar Siegen. Daar kwam Peter Paul Rubens op 28 juni 1577 ter wereld. Tussen 1578 en 1587 woonde het gezin in Keulen, maar na de dood van haar echtgenoot keerde Maria Pijpelinckx met de kinderen naar Antwerpen terug.

In Antwerpen bezocht Peter Paul Rubens aanvankelijk de Latijnse school bij het kathedraalkapittel; het gezin had zich inmiddels tot het katholicisme bekeerd. Hij volgde een schildersopleiding bij Tobias Verhaecht en Adam van Noort, en vanaf 1594 bij Otto van Veen. In 1598 werd Rubens als vrijmeester in het Sint-Lucasgilde ingeschreven, maar hij bleef nog een tijd in het atelier van zijn meester werken. In de lente van 1600 reisde hij naar Italië, waar hij als hofschilder in dienst kwam bij Vincenzo Gonzaga, hertog van Mantua. De Vlaming werd er vooral als portrettist gevraagd en had de tijd en de mogelijkheid om de kunstverzameling van de hertog te bestuderen, die belangrijke werken van Mantegna, Tintoretto en Titiaan bevatte. In 1601 begaf hij zich, voorzien van aanbevelingen en kredietbrieven, naar Rome om er voor de hertog kunstwerken te kopen. Hij benutte zijn verblijf aldaar om zowel de antieke overblijfselen als de werken van Rafaël en Michelangelo te bestuderen.

In Rome schilderde hij in opdracht van aarts-hertog Albrecht drie altaarstukken voor de Helenakapel in Santa Croce in Gerusalemme, die hem in Italië heel wat waardering opleverden. Vanuit Mantua stuurde de hertog hem in 1603 naar Spanje, waar hij een voorname beschermheer vond in de hertog van Lerma, de machtige minister van koning Filips II (p. 7).

Via Genua keerde Rubens naar Mantua terug, waar hij in 1604 voor de hertog drie monumentale schilderijen ter ere van de Heilige Drievuldigheid maakte. In 1605 volgde een verblijf in Genua. Daar schilderde hij naast portretten ook de *Besnijdenis*

Jan Rubens, the father of the painter, was a magistrate of Antwerp from 1562 to 1567. Due to being a Calvinist, he emigrated to Cologne in 1568 with his wife Maria Pijpelinckx. There he became the legal adviser and secretary to Ann of Saxony, as well as her lover. Her husband, William the Silent, Prince of Orange, had him sentenced to death for adultery in 1571, but Maria successfully pleaded to have the sentence commuted to one of exile in Siegen. It was here that Peter Paul Rubens was born on 28 June 1577. Between 1578 and 1587, the family lived in Cologne. Following her husband's death, Maria Pijpelinckx returned with the children to Antwerp.

Here, having converted to Catholicism, Peter Paul Rubens attended the Latin School of the cathedral chapter. He trained as a painter under Tobias Verhaecht and Adam van Noort, and, from 1594, under Otto van Veen. In 1598, Rubens was admitted to the guild of St Luke in Antwerp as a free master, but continued to work in the workshop of his master for some time. In the spring of 1600, Rubens travelled to Italy, where he worked as court painter for the Duke of Mantua, Vincenzo Gonzaga. He was primarily employed as a portraitist, and had the time and opportunity to study the duke's art collection, which included important works by Mantegna, Tintoretto and Titian. In 1601, armed with letters of recommendation and credit, he went to Rome, in order to acquire works of art for his patron. He made use of his stay to study remnants of antiquity as well as the works by Raphael and Michelangelo. In Rome, he was commissioned by Archduke Albert to paint three altarpieces for the chapel of St Helena in Santa Croce in Gerusalemme, which gained him considerable recognition in Italy. In 1603, the duke dispatched Rubens from Mantua to Spain, where he found a patron in the Duke of Lerma, Philip II's powerful minister (p. 7).

Rubens returned via Genoa to Mantua, where, in 1604, he executed three monumental paintings in honour of the Trinity on behalf of the duke. This was followed by a sojourn in Genoa in 1605, where, in addition to portraits, he painted the *Circumcision of Christ* for the city Jesuit church. However, his most important work in Italy was the altarpiece for the high altar of the



Zelfportret met echtgenote
Self-portrait with wife

ca. 1609

München, Alte Pinakothek
Munich, Alte Pinakothek

van Christus voor de plaatselijke jezuïetenkerk. Maar zijn belangrijkste werk in Italië was een retabel voor het hoofdaltaar van de oratorianenkerk Santa Maria in Vallicella in Rome, dat hij tussen 1606 en 1608 in Rome schilderde.

Op het hoogtepunt van zijn carrière in Italië ontving Rubens in oktober 1608 het bericht dat zijn moeder overleden was. Hij reisde in allerijl naar Antwerpen terug. Hoewel hij van plan was om naar Italië terug te keren, bleef hij tot 1621 in de Scheldestad, waar hij – in belangrijke mate dankzij het Twaalfjarig Bestand tussen de Spaanse Nederlanden in het zuiden en de Verenigde Provinciën in het noorden – een gunstig arbeidsklimaat vond. In 1609 werd hij tot hofschilder van de landvoogden Albrecht en Isabella benoemd; hetzelfde jaar trouwde hij met Isabella Brant (1591-1626), die hem drie nakomelingen schonk. In Het *kamperfoelieprieel* schilderde Rubens zichzelf zelfbewust met zijn vrouw.

In Antwerpen kreeg Rubens al meteen belangrijke opdrachten, die zijn reputatie als kunstenaar bevestigden: burgemeester Rockox bestelde het *Drieluik met de kruisoprichting* voor de Sint-Walburgakerk, en in opdracht van Cornelis van der Geest schilderde hij de monumentale

Roman oratory church of Santa Maria in Vallicella, which Rubens painted between 1606 and 1608 in Rome.

At the climax of his career in Italy, in October 1608, Rubens received word of his mother's death. In great haste, he left for Antwerp, where, in spite of his intention to return to Italy, he stayed until 1621. In Antwerp he found a favourable working atmosphere, not least as a result of the Twelve-Year Truce between the Spanish Netherlands in the south and the United Provinces in the north. In 1609, he was appointed court painter to the governor Albrecht of Austria and his consort Isabella. The same year he married Isabella Brant (1591-1626), who bore him three children. The *Honeysuckle Bower* shows a self-confident Rubens with his wife.

In Antwerp Rubens soon obtained important commissions, which confirmed his reputation as an artist: Mayor Rockox ordered the *Triptych with the Raising of the Cross* for the church of St Walburga, while Cornelis van der Geest commissioned him to paint the monumental *Triptych of the Descent from the Cross* (p. 19). In 1610, Rubens bought a town mansion on Wapper Street, which he enlarged based on the model of the Genoese



Het geluk van de heerschappij van Maria de' Medici
The happiness of Maria de' Medici's rule
 Uit de cyclus: From the cycle: Maria de' Medici 1621-1625
 Musée du Louvre

Triptiek met de kruisafneming (p. 19). In 1610 kocht Rubens een huis op de Wapper, een representatief stadspaleis dat hij uitbreidde naar het model van Genuese palazzi. Tijdens de volgende jaren voerden Rubens en zijn atelier talrijke lucratieve opdrachten voor altaarstukken uit. De schilderijen voor de Antwerpse jezuïetenkerk - de twee monumentale hoofdaltaren en de vanaf 1620 begonnen plafondschilderingen - werden toonaangevend voor de beeldtaal van de Contrareformatie in Vlaanderen. Naast die religieuze werken schilderden Rubens en zijn atelier ook portretten en ontwierpen zij kostbare wandtapijten met voorstellingen van mythologische thema's, die erg in trek waren bij intellectuele verzamelaars in heel Europa en ook via gravures verspreid werden.

Begin 1622 gaf Maria de' Medici, de moeder van de Franse koning, Rubens de opdracht haar residentie - het paleis van de graven van Luxemburg - te stofferen met twee monumentale schilderijcycli die het leven en werk van de opdrachtgeefster en van haar overleden echtgenoot Hendrik IV van Frankrijk moesten voorstellen. Voor deze cyclus, die in 1625 voltooid was, schiep Rubens indrukwekkende allegorische personificaties die de absolutistische Franse monarchie leken

palazzi. During the following years, Rubens and his studio worked on numerous lucrative altarpiece commissions. The paintings for Antwerp's Jesuit church—the two monumental altarpieces for the high altar and the ceiling paintings (which he began in 1620)—set the tone for the pictorial imagery of the Counter-Reformation in Flanders. Alongside religious works, Rubens and his employees also painted portraits and designed costly tapestries with depictions of mythological themes, which were in high demand among intellectual collectors throughout Europe and were also widely disseminated in print form.

At the start of 1622, Marie de' Medici, the mother of the king of France, commissioned Rubens to paint two monumental sequences of pictures for her residence, the Luxembourg Palace in Paris; these were to show her own life and work and those of her late husband, King Henry IV of France. For the Medici cycle, which was completed in 1625, Rubens created impressive allegorical personifications, which seemed to celebrate France's absolute monarchy. The commission brought Rubens the longed-for recognition from the highest authorities. At the same time, it marked the start of a hectic period of diplomatic



Oordeel van Paris
The Judgement of Paris
 1630/35
 Madrid, Museo Nacional del Prado

te huldigen. Deze opdracht bracht Rubens de verhoopde erkenning door de hoogste instanties. Het was ook het begin van een hectische periode van diplomatieke activiteiten in opdracht van aarts-hertogin Isabella, die samenviel met de dood van Rubens' vrouw in 1626. Rubens' diplomatieke missies, tijdens welke hij de politieke elite in heel Europa ontmoette en tal van belangrijke opdrachten kreeg, brachten hem in 1628 aan het hof van Filips IV in Madrid en vervolgens naar Engeland, waar hij voor Karel I de allegorische voorstelling *Oorlog en vrede* schilderde. Hij kreeg er ook de opdracht voor de plafondschildering van Banqueting Hall in Whitehall, die hij in 1634 voltooide.

In 1630 trouwde Rubens met de zestienjarige H el ne Fourment, die hem eveneens kinderen schonk. In het laatste decennium van zijn leven maakte de schilder, die intussen in de adelstand verheven was, onder andere het monumentale *Ildefonso-retabel* voor de Brusselse hofkerk, naast mythologische taferelen zoals *Het oordeel van Paris*. Op zijn kasteel Het Steen bij Zemst schilderde hij voor zijn plezier landschappen. Rubens stierf op 63-jarige leeftijd en werd begraven in de Antwerpse Sint-Jacobskerk.

activity on behalf of Archduchess Isabella, which coincided with the death of Rubens's wife in 1626. Rubens's diplomatic missions, during which he met the political elite from all over Europe and obtained numerous important commissions, took him in 1628 to the court of Philip IV in Madrid, and subsequently to England, where he painted the allegorical depiction *War and Peace* for Charles I. There, he was also commissioned to execute the ceiling paintings for the Banqueting Hall in Whitehall, which he completed in 1634.

In 1630, Rubens married the 16-year-old Hélène Fourment, who bore him more children. In the final decade of his life, Rubens, by now ennobled, painted works such as the monumental *Ildefonso Altarpiece* for the court church in Brussels in addition to mythological scenes, such as the *Judgement of Paris*. At his ch teau Het Steen near Zemst, he painted landscapes for his own pleasure. Rubens died at the age of 63 and was buried in St James's Church in Antwerp.

Ruiterportret van Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, hertog van Lerma

Equestrian Portrait of Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duke of Lerma

1603

Op bevel van zijn broodheer Vincenzo Gonzaga, hertog van Mantua, vertrok Peter Paul Rubens in de lente van 1603 vanuit de haven van Livorno naar Spanje om een zending schilderijen en andere geschenken naar Valladolid te brengen en ze daar aan te bieden aan het Spaanse koningspaar en hun machtige minister Don Francisco (1553–1625), hertog van Lerma. Met zijn royale geste wilde de hertog van Mantua het bevriende Spaanse hof gunstig stemmen, in de vermetele hoop tot admiraal van de Spaanse vloot te worden benoemd. Rubens moest vooral in 't gevljij proberen te komen bij de kunstzinnige hertog van Lerma, die de feitelijke heerser over Spanje was. Aangenomen mag worden dat de geschenken, waaronder kopieën naar meesterwerken van Rafaël en schilderijen van Quinten Massijs en Frans Pourbus, in dank werden aanvaard. Maar voor de machtige Grande volstond dit blijkbaar niet. Enkele dagen na de aankomst van het gezantschap uit Mantua liet Don Francisco aan de officiële zaakgelastigde van Gonzaga weten dat hij wenste dat Rubens langer in Valladolid, de toenmalige hoofdstad van Spanje, zou verblijven en een schilderij voor hem zou maken waarvan het onderwerp hem al voor ogen stond.

De jonge Rubens verwezenlijkte toen het spectaculaire, bijna levensgrote ruiterportret van de hertog die in volle wapenrusting en gezeten op een fiere schimmel de toeschouwer tegemoet rijdt. Zonder twijfel kwam het idee om zijn status en macht door Rubens in een monumentaal ruiterportret te laten vereeuwigen van de hertog zelf. Kort tevoren was deze immers door Filips III tot kapitein-generaal van de Spaanse cavalerie en tot onderbevelhebber van de zeer prestigieuze ridderorde van Santiago benoemd.

Het ruiterportret was een alom geliefd genre aan de Europese hoven. Rubens baseerde zich niet op Titiaans beroemde ruiterportret van keizer Karel V bij de slag van Mühlberg, maar veeleer op voorstellingen in de beeldhouwkunst, schilderkunst en prentkunst die teruggingen op het ruiterbeeld in de Romeinse oudheid als symbool van

In the spring of 1603, at the urging of his long-time patron Vincenzo Gonzaga, Duke of Mantua, Peter Paul Rubens set out by sea from Livorno to Valladolid in Spain, where the painter was to hand over several paintings and other gifts from the duke to his allies, the Spanish royal couple, and their powerful favourite Don Francisco (1553–1625), the Duke of Lerma. Gonzaga hoped his generous gesture would secure the fulfilment of his ambitious hope to be appointed admiral of the Spanish fleet. Rubens particularly needed to please the art-loving duke of Lerma, who actually decided Spanish government policy. We can assume that the gifts, which included copies of masterpieces by Raphael and paintings by Quinten Matsys and Frans Pourbus, were accepted with gratitude. However, for the powerful grandee this apparently was not enough, for just a few days after the arrival of the legation from Mantua, Don Francisco told Gonzaga's official representative that he wanted Rubens to stay a little longer in Valladolid in order to paint him a picture on a theme he already had in mind.

In consequence, the young Rubens created this spectacular, almost life-size equestrian portrait of the duke, depicted riding towards the viewer in full armour on the back of a proud white horse. It was, without a doubt, the Duke of Lerma who required Rubens to stage his rank and power appropriately in the form of an equestrian portrait. For it was only a short time earlier that he had been appointed captain-general of the Spanish cavalry by King Philip III and vice-commander of the prestigious knightly Order of Santiago.

Equestrian portraits were widespread in the European courts of that period. Rubens drew inspiration not from Titian's famous equestrian portrait of Emperor Charles V at the battle of Mühlberg, but rather from depictions in the arts of sculpture, painting and etching, which reach back to equestrian representations from Roman Antiquity as a symbol of a ruler's absolute power. And yet, in his equestrian portrait commissioned



Olieverf op doek, 290,5 x 207,5 cm Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr. p03137
Oil on canvas, 290.5 x 207.5 cm Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. p03137

absolute heersersmacht. Tegelijk echter presenteerde hij met zijn schilderij voor de hertog van Lerma een geheel nieuwe visie op het genre van het ruitersportret. Bijzonder origineel is daarbij het frontale aanzicht van paard en ruiter, dat mogelijk is afgeleid van El Greco's *Martinus*. Rubens negeerde zodoende resoluut de compositie van Titiaan, nu net een kunstenaar die in Spanje en ook door hemzelf ten zeerste werd bewonderd. Wilde hij zich misschien met de grote meester meten? Of dacht hij terug aan Plinius' beschrijving van een schilderij van de mythische Apelles, met een voorstelling van de Macedonische edelman Antigonus die te paard en in volle wapenrusting als het ware op de toeschouwer kwam aanrijden?

De hertog verschijnt ten tonele op een prachtig opgetuigde schimmel waarvan de manen en de staart in de wind wapperen. Hij zit stevig met zijn voeten in de stijgbeugels en draagt een glanzend pronkharnas en een Spaanse molensteenkraag, die zijn gezicht omlijst. In zijn rechterhand houdt hij de wapenstaf waarmee hij zijn troepen te velde aanvoert. De staf rust op de dikke, met gouddraad doorweven stof van zijn rijbroek. De gouden sint-jakobsschelp die hij aan een ketting op de borst draagt, verwijst naar de heilige Jacobus en zodoende naar Don Francisco's waardigheid van grootcommandeur in de ridderorde van Santiago. De virtuositeit waarmee de toen 26-jarige Rubens de fonkelingen van het met goudinlegwerk versierde hertogelijke harnas weergaf, is indrukwekkend en getuigt van een uitzonderlijk artistiek meesterschap.

De compositie is knap uitgekiend. Schijnbaar nonchalant rijdt de hertog voorbij twee bomen met overhangende takken als van een triomfboog. Die vormen links een grillige beeldrand, met aan de overzijde een onheilspellende wolkenmassa als tegenhanger. Door de belichting en opbouw van deze onweerslucht krijgt de compositie iets dramatisch. De geladen sfeer wordt nog versterkt door de achtergrond, waar een veelkoppige massa ruiters met opgerichte lansen in volle galop een militair offensief uitvoert. De hertog is een heuvel komen opdraven vanwaar hij zijn cavalerie kan overschouwen. Ook wij kijken vanaf een lager gelegen punt naar hem op. Aan dit alles voegde Rubens heel subtiel en als het ware terloops een verwijzing toe naar de uitkomst van de charge. De takken boven het hoofd van de hertog zijn die van een palmboom en een olijfbom, de ene een zinnebeeld van de overwinning, de andere van de vrede.

by Don Francisco, Rubens had veritabily reinvented the genre. An original feature here is the idea, possibly derived from El Greco's depiction of St Martin, of a frontal view of horse and rider, a formula with which Rubens not only departed radically from the pictorial representation found by his idol Titian, which was regarded as exemplary particularly in Spain, but also maybe sought to outdo the latter artistically. Perhaps he recalled Pliny's description of a painting by Apelles, which showed the Macedonian nobleman Antigonus in full armour on horseback riding towards the beholder.

In Rubens's painting the duke appears in shining ceremonial armour on his magnificently decorated white horse, whose mane and tail are fluttering in the wind. With his feet firmly in the stirrups, wearing a splendid armour and his face framed by a Spanish ruff, the duke is pushing his baton, an instrument of command, against the thick, gold-embroidered fabric of his riding breeches. The gold scallop, which he is wearing on a chain around his neck, is an allusion to St James, and thus to Don Francisco's dignity as *Comendador Mayor* of the Knights of Santiago. Rubens has executed the dazzling reflections of the duke's gold-inlaid armour with exceptional virtuosity, impressively illustrating the extraordinary artistic confidence of an artist who was, after all, only 26 years old at the time.

The composition is also highly sophisticated. Almost by the by, the duke is passing two trees on the left-hand side, so that their branches frame him like a triumphal arch, creating a fanciful portrait border on the left with an ominous mass of clouds on the other side. The treatment of incident light and the gathering clouds that suggest a storm is brewing also give the picture a dramatic charge. The background, where a mass of riders with raised spears are carrying out a military offensive at a full gallop, enhances the charged atmosphere. The duke has just run up a hill from where he can overlook his cavalry. The viewer also looks up at him from a slightly lower position. To all this, Rubens subtly, almost as if in passing, added a reference to the outcome of the charge: the branches above the duke's head are from an olive and palm tree, one a symbol of victory, the other a symbol of peace.







Een schitterend staaltje van artistiek talent

An Outstanding Example of Artistic Talent

In tegenstelling tot het oeuvre uit de latere jaren, toen Peter Paul Rubens in Antwerpen een groot atelier leidde waar hij de uitvoering van de schilderijen in toenemende mate overliet aan talentvolle medewerkers en helpers die zich op zijn schetsen en ontwerpen baseerden, zijn de vroege werken van de meester doorgaans geheel door hemzelf geschilderd. In deze werken komen zijn ongeëvenaarde schildertalent en virtuositeit en zijn buitengewone gevoel voor compositie ten volle tot uiting.

Tot die vroege werken behoort het ruiterportret van de hertog van Lerma. Rubens kon op dat moment van zijn loopbaan nog geen beroep doen op een schare vertrouwde assistenten. Bovendien kreeg de jonge kunstenaar de opdracht voor dit monumentale schilderij heel onverwacht tijdens een diplomatieke missie in Spanje. Het Spaanse hof stelde waarschijnlijk wel helpers ter beschikking om het doek op het raam te spannen, de grondlaag aan te brengen, de pigmenten fijn te wrijven en nog andere voorbereidende taken van praktische aard te vervullen, maar het ontwerp en de schilderkunstige verwezenlijking waren zonder enige twijfel het werk van Rubens alleen. Immers, mocht hij een deel van de artistieke arbeid aan anderen hebben overgelaten, dan zou zijn houding als een onvergeeflijk gebrek aan eerbied voor de machtige opdrachtgever zijn opgevat, wat meteen tot spanningen in de diplomatieke betrekkingen zou hebben geleid. En dat was nu net niet wenselijk...

De ambitieuze compositie toont dat de schilder eer wilde behalen met zijn werk en dat hij hoopte zijn opdrachtgever ermee te behagen. Hoog op zijn paard komt de Spaanse hertog aangereden onder twee bomen; de takken, die doorbuigen onder het gewicht van de vruchten (p. 14), vormen als het ware een triomfboog rondom de legeraanvoerder en zijn prachtige schimmel. Rubens koos weldoordacht voor een laag gezichtspunt zodat het lijkt alsof de toeschouwer opkijkt naar paard en ruiter. Dit is in feite het normale perspectief waarin een ruiter wordt waargenomen. De schilder suggereert echter ook dat de hertog van Lerma zich boven op een heuvel bevindt van waar hij als kapitein-generaal van de Spaanse cavalerie een attaque kan gadeslaan die zich in de vlakte achter de heuvel afspeelt (p. 9).


Leverde Rubens met de compositie van het ruiterportret een bewijs van zijn vindingrijkheid

In contrast to the works from later years, when Peter Paul Rubens ran a large studio in Antwerp and employed an increasing number of talented assistants for the execution of paintings on the basis of his sketches and designs, his early works are largely his own, and graphically manifest the astonishing painterly skill, enormous virtuosity and remarkable sense of composition that characterize his work.

This is true not least of the Equestrian Portrait of the Duke of Lerma. At this point in his career, Rubens was unable to rely on the help of trusted assistants for the execution of this monumental painting. Even more so because the commission took the young painter by surprise during a diplomatic mission in Spain. Although the Spanish court probably did provide him with assistants, their duties would have been confined to stretching and priming the canvas, grinding and mixing the paints, and other such preparatory procedures. The design and painterly execution would have been the responsibility of the artist himself, for anything else would have been interpreted as a lack of respect towards the powerful client, and was thus to be avoided if only by dint of diplomatic considerations.

The demandingly sophisticated composition betrays the painter's ambition to please his influential Spanish patron. Mounted on his steed, the Duke is shown riding forth from beneath two trees; the branches, bent under the weight of fruit (p. 14), convey the impression that the Spaniard is appearing beneath a triumphal arch. The perspective which Rubens chose for his presentation of the duke and his splendid white horse was chosen with care, and suggests that the beholder is looking up to horse and rider from an inferior position. Of course, this is the angle from which one would normally encounter a man on horseback, but Rubens still hints, through his composition, that the Duke of Lerma is on an elevation, from where he, as commander of the Spanish cavalry, can watch an attack that is taking place in the background (p. 9).

Not only does Rubens provide evidence of conceptual and intellectual strengths with the composition of this equestrian portrait, he also wanted to demonstrate his expertise in brushwork and paint application. For example, he depicted with particular care the duke's magnificent

A detailed view of a painting, likely by Peter Paul Rubens, showing a horse's head and harness. The horse is dark-colored with a white blaze on its face. The harness is ornate, with gold and blue details. The background is dark and textured.

en psychologische intelligentie, dan wilde hij evenzeer zijn bedrevenheid inzake penseelvoering en kleurbehandeling demonstreren. Hij besteedde bijvoorbeeld uiterste zorg aan de weergave van het borstkuras van de hertog (p. 13). Dit kostbare pronkharnas, dat veeleer een statussymbool was en een puur representatieve functie had, kwam vermoedelijk uit een Milanese metaalwerkplaats, want net als de Zuid-Duitse steden Augsburg en Nürnberg was de hoofdstad van Lombardije destijds beroemd om zijn productie van kunstig versierde wapenrustingen. Met oog voor de kleinste details werkte Rubens nauwgezet de gegraveerde en vergulde sierbanden van het kuras uit, waarop figuratieve elementen en christelijke en mythologische motieven te onderscheiden zijn. Ook de ontelbare glanseffecten van het zonlicht op het gepolijste metaal vormen een schitterend staaltje van zijn bekwaamheid. Efficiënt en zonder aarzelen bracht hij het loodwit van de hoogsels met een brede borstelstreek op het zwarte oppervlak van het harnas aan.

Een andere proeve van zijn virtuositeit is de uitbeelding van het paard (p. 16). Waarschijnlijk portretteerde Rubens hier het lievelingspaard van de hertog. Het dier, met zijn in de wind wapperende lange manen en staart, zijn glinsterende ogen en opengesperde, snuivende neusgaten, imponiert door zijn schoonheid en kracht. Het is mooi opgetuigd en de siermotieven van het tuig harmoniëren met de kledij van de hertog. Doordat de kunstenaar klaarblijkelijk eerst de diepblauwe lucht en witte wolken schilderde met uitsparing van de contouren van paard en ruiter, ontstaat de indruk dat de hertog in een aureool van licht verschijnt.

Rubens spreidde in dit portret werkelijk het hele gamma van zijn picturale vaardigheden tentoon, van de fijne detaillering, zoals de beharing van het paardenhoofd die met korte penseelstreken is weergegeven, tot de losse maar doeltreffende evocatie van de achtergrond, waarin met snelle, grote toetsen het gebladerte en de boomvruchten worden opgeroepen, terwijl de aaneengesloten drommen van de Spaanse cavalerie in de verte vluchtig geschilderd en onafgewerkt lijken.

breastplate (p. 13). This valuable item, which had a mainly prestige function as a status symbol, was a particularly costly piece from an armourer's workshop, probably in Milan. Just like the south German imperial cities such as Augsburg and Nuremberg, the Lombard capital was a leading centre in the production of elaborately decorated armour. With a decided feel for detail, Rubens assiduously depicts the engraved and gilded decorative ribbons on the breastplate which display both Christian and mythological figural elements, while at the same time he demonstrates his painterly virtuosity through the representation of countless reflections of sunlight on the polished metal. With broad brush strokes, Rubens efficiently and confidently applied lead white on the pitch-black surface of the armour to illumine it.

The duke's steed is portrayed with no less skill (p. 16). We may presume that this impressive beast is a portrayal of the duke's favourite horse. The animal, with its long mane and tail blowing in the wind, its sparkling eyes and splayed nostrils, impresses us with its beauty and strength. It is shown in full harness with decorative motifs that harmoniously correspond with the attire of the duke. Rubens first painted the deep-blue sky and white clouds, while saving room for the outlines of the horse and rider, creating the impression that the duke is appearing in an aureole of light.

In this portrait, Rubens clearly demonstrated the considerable breadth of his painting abilities—from his eye for detail, such as the mane of the horse that is painted with short brush strokes, to loose but efficient depiction of the background, in which he hints towards the leaves and fruit of the trees with coarse brush strokes, while the Spanish cavalry in the distance seem unfinished and painted in passing.

