

De liefdestuin van Rubens

Toen hij in 1630 trouwde met de zestienjarige Helena Fourment, dochter van een bevriende stoffen- en tapijtenhandelaar, was Peter Paul Rubens 53 jaar. De pest had hem vier jaar weduwnaar gemaakt. Met de 'mooiste vrouw van Antwerpen' maakte hij nog tien gelukkige jaren mee. Zijn verliefdheid spat van de vele portretten van zijn eega en muze. Hij zou zijn huwelijksgeluk vereeuwigd hebben in een heel bijzonder schilderij: *De Liefdestuin*. Dit merkwaardige doek, bijna twee op drie meter, volledig eigenhandig geschilderd na heel wat voorstudies, bleef tot aan zijn dood in eigen bezit. Ruim vierhonderd jaar later, einde 2014, verhuisde het doek uit het Pradomuseum in Madrid als topstuk naar de tentoonstelling *Sensatie en Sensualiteit - Rubens en zijn erfenis* in de Brusselse Bozar. De catalogus noemt het "een ode aan de verliefdheid, het flirten en de Franse mode".



Verdwaald in de liefdestuin

In Rubens' boedelinventaris stond het geboekt als 'Conversatie à la mode'. Een hoogst eigenaardige omschrijving voor een opvallend groot doek waar de meester zeer aan gehecht was. Hij hield het de hele tijd in zijn privécollectie maar maakte er achteraf een sterk gewijzigde kopie van: twee bij elkaar passende tekeningen dienden als model voor een dubbele houtsnede uitgevoerd door zijn medewerker Christoffel Jegher. Het tafereel van deze 'commerciële' versie toont dezelfde hoofse galanterie en gracieuze hofmakerij. Althans zo lijkt het, want voor de buitenwereld veranderde Rubens zowel het decor als de figuren. Pas na enkele grondige vergelijkingen valt het op: hij heeft een beeld volledig weggelaten! Een sleutelstuk zal later blijken, omdat die zelfcensuur me op een spoor heeft gebracht... Zo begint mijn 'studie' onder de titel:

Verdwaald in de liefdestuin Het bekende geheim van Peter Paul Rubens



Een eigenzinnige kijk vanop het Minnewater

Belangrijkste bronnen

- Rosine De Dijn, *Liefde, leed en passie. De vrouwen van Rubens*. Leuven: Van Halewyck, 2009
- Dagmar Feghelm & Markus Kersting, *Rubens and his women*. Munich: Prestel, 2005
- Jan Willem Geerinck, 'Het Rubeneske vlees' in: *De geschiedenis van de erotiek*. Leuven: Van Halewyck, 2011 (p 159-161); zie <http://blog.jahsonic.com/tag/rubens/>
- Leen Huet (red.), *De brieven van Rubens. Een bloemlezing uit de correspondentie van Pieter Paul Rubens*. Antwerpen: Meulenhof-Manteau, 2006
- Karolien J. de Klippel, 'Defining beauty: Rubens's female nudes' in: A.-S. Lehmann & H. Roodenburg (Eds.), *Body and Embodiment in Netherlandish Art* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook of History Art, volume 58). Zwolle: Waanders, 2007 (p 111-136)
- Hans-Emst Mittig, 'Erotik bei Rubens'; in: Renate Berger & Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.), *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*. Köln: DuMont, 1985 (p 48-88)
- Eric Rinckout, *Ontrafeld. Een verrassend parcours door de Westerse kunstgeschiedenis in 60 iconische schilderijen*. Gent: Borgerhoff & Lamberigts, 2014 (p 19-20)
- Lisa Rosenthal, *Gender, politics, and allegory in the art of Rubens*. Cambridge University Press, 2005
- Rutger Tijds, *De andere Rubens: activiteiten, interesses, leefwereld*. Leuven: Davidsfonds, 2004
- Ben van Beneden (red.), *Rubens in private. The master portrays his family*. London: Thames & Hudson, 2015
- Nico Van Hout (red.), *Sensatie en sensualiteit. Rubens en zijn erfenis*. Brussel: Mercatorfonds, 2014
- Hans Vlieghe, *Rubens portraits of identified sitters painted in Antwerp*. London: Harvey Miller, 1987

PS Na het schrijven van deze bijdrage verscheen nog een studie van Nils Büttner over de 'liefdestuin' in *Corpus Rubenianum: Genre Scenes* (Brepols, 2020).

Ringen



Susanna Fourment

In 1620 maakte Rubens een prachtige krijttekening die zich nu in de verzameling van het Albertinamuseum in Wenen bevindt. De houding en trekken van de mooie jonge vrouw komen treffend overeen met een portret in de Wrightsmancollectie van het Metropolitan Museum of Arts in New York. Over de identiteit van de afgebeelde vrouw en de datering is heel wat gediscussieerd tussen experts. Een tijd lang werd ze geïdentificeerd als Helena Fourment, de tweede vrouw van Rubens. Meest opvallend in het portret is de zwarte kleding waarbij men meteen denkt dat ze in de rouw is. Sommige deskundigen hebben dit betwist omdat de hoofddoek met gouddraad is afgeboord en dit geen klederdracht voor een weduwe zou zijn. In de

plaats daarvan draagt ze een Spaanse mantilla, een traditionele hoofddoek bij katholieke vrouwen. Maar gecombineerd met het zwarte kleed, tegen een donkere achtergrond en, buiten een parelsnoer om de hals, geen enkele opsmuk, wijst alles veel meer op een rouwkleding. Bovendien nog een opvallend detail: de vrouw draagt geen ring aan haar vingers! Van dit schilderij werd een radiografische opname gemaakt. Hieruit blijkt dat de geportretteerde aanvankelijk geen hoofdsluier droeg en haar rechteroor met ring duidelijk zichtbaar was zoals op de Albertinatekening. De gelijkenissen tussen tekening en RX van het schilderij zijn frappant. Met andere woorden de tekening was een voorstudie voor dit portret. Het lijkt nu geen twijfel meer: het gaat om de oudere zus van Helena Fourment, Susanna, die tijdens de afwerking van het schilderij in 1621 weduwe werd.

De National Gallery of Art in Washington bezit een schitterend dubbelportret van Susanna met haar dochter Clara del Monte van de hand van Rubens' medewerker Antoon Van Dyck. Het moet gemaakt zijn voor oktober 1621 toen de schilder naar Italië vertrok. Ze staat erop als een vrouw van adel en weelde met aan de linker ringvinger een opvallende ring met een zwarte edelsteen, vermoedelijk onyx. Dezelfde ring draagt ze op een beroemd schilderij van Rubens, *Le Chapeau de Paille*, dat zou gemaakt zijn ter gelegenheid van Susanna's verlovingsring en/of huwelijk in 1622 met Rubens' vriend Arnold Lunden. Maar er klopt iets niet: ze draagt haar 'oude' ring en ditmaal aan de rechter wijsvinger! Katholieke vrouwen droegen traditioneel hun verlovingsring aan de rechterhand en hun trouwring aan de linkerhand, maar meestal aan de ringvinger en soms de duim. De ring staat erg centraal in het portret, de armen gekruist onder de bekende Rubensiaanse boezem. Nog een merkwaardig detail: ze draagt de ring niet midden op de vinger maar wat opzij gedraaid, duidelijk bedoeld als pose want hem zo dragen zou erg onhandig zijn. Bovendien wordt de zwarte edelsteen geaccentueerd door een kleine witte vlek die een lichtweerkaatsing suggereert, zoals we die ook zien in de grote zwarte pupillen die, naast haar boezem, de bekende 'eyecatcher' van dit portret zijn. Wat voor een 'vingerwijzing' zit in dit gebaar? Een artistieke Spielerei van de schilder of een speelse geste van Susanna?



Le Chapeau de Paille



Portret door Antoon Van Dyck

Hoeden

In het Rotterdamse museum Boijmans-Van Beuningen hangt een mooi portret van een 'onbekende vrouw' door Rubens geschilderd in de laatste jaren van zijn leven (1635-1640). Maar naar eigen zeggen had Rubens een hekel aan portretten maken. Waarom dan dit schilderij en wie beeldt hij af? Bovendien toont het doek enkele merkwaardige slordigheden. Onderzoek met röntgenfoto's en infraroodbeelden bracht aan het licht dat belangrijke veranderingen zijn aangebracht, meest waarschijnlijk door iemand anders na de dood van de meester. Het décolleté blijkt minstens twee keer veranderd te zijn: de rand van de jurk heeft hoger gezeten en er was ook een flardje van een hemd te zien. Dat is later allemaal overgeschilderd en bovendien draagt de vrouw een parelsnoer waar oorspronkelijk twee parelkettingen zaten. Ook droeg ze eerst een heel andere hoed en nog wel dezelfde als die op *Chapeau de Paille*! En die hoed duikt nog op in een ander raadselachtig doek.



Onbekende vrouw met hoed

Over het moeilijk te dateren *Portret van Helena Fourment* in het Rubenshuis is al wat inkt gevloeid. Op grond van allerlei stijlkenmerken betwisten deskundigen dat het van Rubens zou zijn en schrijven het toe aan Antoon Van Dyck, Theodoor van Thulden of Jan Boekhorst. Bovendien wordt betwijfeld of het wel Helena voorstelt. Men maakt dan vooral de vergelijking met het meest bekende portret van Helena, *Het Pelsken*, dat een heel andere vrouw zou voorstellen. Het mysterieuze portret in het Rubenshuis toont een vrouw die 'veel mooier en aristocratischer' oogt, ook 'veel schalkser, slanker, fijnbesnaarder, frêler en ranker', dixit een expert. Naar stijl en compositie van het werk wordt daarom vooral gedacht aan Van Dyck. En als het Helena niet is, wie dan wel? De vrouw heeft een prachtige hoed met pluimen op die doet denken aan een portret van Helena met



Helena? Rubens?

haar kinderen (in het Louvre, 1636) maar men kan ook gelijkenissen zien met *Chapeau de Paille*. Ander opvallend detail: de vrouw draagt geen ringen... Vandaar deze wilde hypothese: in competitie met zijn begaafde leerling Van Dyck wilde Peter Paul tonen dat ook hij zo'n gestileerd portret kon maken en schilderde wel degelijk zijn vrouw Helena maar idealiseerde haar met het beeld van haar zus Susanna in zijn achterhoofd.

Onbekende herderin

In de privécollectie van Peter Paul zaten minstens zes portretten van Susanna Fourment die allen dateren van voor 1626. Bij de afhandeling van Rubens' erfenis in 1641 kocht Arnold Lunden twee portretten van zijn overleden vrouw en Albrecht Rubens verwierf vier portretten van zijn schoonmoeder die al lang overleden was toen hij met haar dochter Clara del Monte huwde. Maar er zou nog een zevende portret bestaan. In december 1996 bood een privéverzamelaar bij Christie's in Londen ter veiling aan: *Portret van een jonge vrouw als herderin, mogelijk Susanna Fourment*. Hoewel aan Rubens toegeschreven blijven er veel twijfels over de authenticiteit. Ook de datering staat ter discussie. Volgens de enen is het verwant aan het fameuze *Chapeau de Paille* en gemaakt kort voor het huwelijk van Susanna in 1622. Anderen daartegen hebben een gelijkenis gezien met de opvallende hoed op het schilderij 'kamperfoelieportret' van Rubens naar aanleiding van zijn huwelijk met Isabella Brant (1609). Zonder enige achtergrondinformatie zal echter niemand dit paneel aan de Antwerpse meester toeschrijven. Het lijkt veel meer een oefening van een getalenteerde zondagsschilder. Geen wonder dat Christie's er geen koper voor vond. Meer dan tweehonderd jaar voordien, in 1785, hadden de Antwerpse kunsthandelaars Pilaer & Beeckmans nochtans triomfantelijk bericht over dit schilderij: "We hebben een hele mooie Rubens verworven, een portret van Helena Fourment, een van de vrouwen van Rubens". Zelfs de bekende Engelse schilder Joshua Reynolds zou geïnteresseerd geweest zijn, maar bood te weinig. Dat zijn natuurlijk verkoopspraatjes, maar de uitdrukking 'een van de vrouwen van Rubens' biedt een aanknopingspunt.



Herderinnetje van Rubens?



Kamperfoelieportret

Maitresses

Mademoiselle Lundens in het British Museum



Debucourt 1800



Mécou 1809



Anoniem (datum?)



Maile 1820

In 1830 publiceerde de Londense prentenverkoper en uitgever John Smith een voor die tijd monumentale 'Catalogue Raisonné' van de meest eminente Hollandse en Vlaamse schilders. In het deel over Rubens merkt hij op dat er vaak sprake is van de 'drie vrouwen van de kunstenaar' alhoewel hij slechts twee maal gehuwd was, zodat nogal wat schilderijen in deze zin verkeerdelijk betiteld werden. Meest bekend is de afbeelding van *De Drie Gratiën* waarvan minstens drie versies bestaan, de vroegste te dateren tussen 1620 en 1623. Maar een groepje van drie vrouwen duikt ook op in zijn schilderijen over *Het Oordeel van Paris* en zeer opvallend in de cyclus van Maria de Medici tussen 1621 en 1625. Deze data zijn niet onbelangrijk in mijn relaas, evenmin als de symboliek. In de kunst worden de Gratiën afgebeeld als drie elkaar omarmende naakte vrouwen: ze zijn de begeleidsters van de liefdesgodin Venus en verpersoonlijken schoonheid, vreugde en geluk. De verwarring over Rubens' drie

vrouwen wordt me pas duidelijk wanneer ik al surfend in de massa's portretten op het internet een heel merkwaardige ontdekking doe.

Het British Museum bezit vier opvallend overeenkomstige prenten van 'Mademoiselle Lundens'. De eerste, uit 1800, van de Franse graveur Philibert-Louis Debucourt heeft als ondertitel: *Maitresse de Rubens!* Een erg gelijkende versie met dezelfde titel verschijnt in 1809, deze keer van de hand van een andere Franse etsers, André-Joseph Mécou. De derde versie is anoniem, niet gedateerd en zonder titel. De vierde prent, ten slotte, is van George Maile, weerom een Fransman: 'Mademoiselle Lundens, *The Intended Wife of Rubens, commonly called the Chapeau de Paille*' (1820). Hoogst eigenaardig is de vaststelling dat dezelfde etsers (Maile) bij dezelfde Londense uitgeverij drie jaar voordien een prent maakte van 'Helena, the second Wife of Rubens'. Wie is dan die 'intended wife': de aanstaande of beoogde echtgenote? Of wie is die 'maitresse'? De aandachtige lezer weet inmiddels over wie het gaat: Susanna Fourment, echtgenote Lunden.

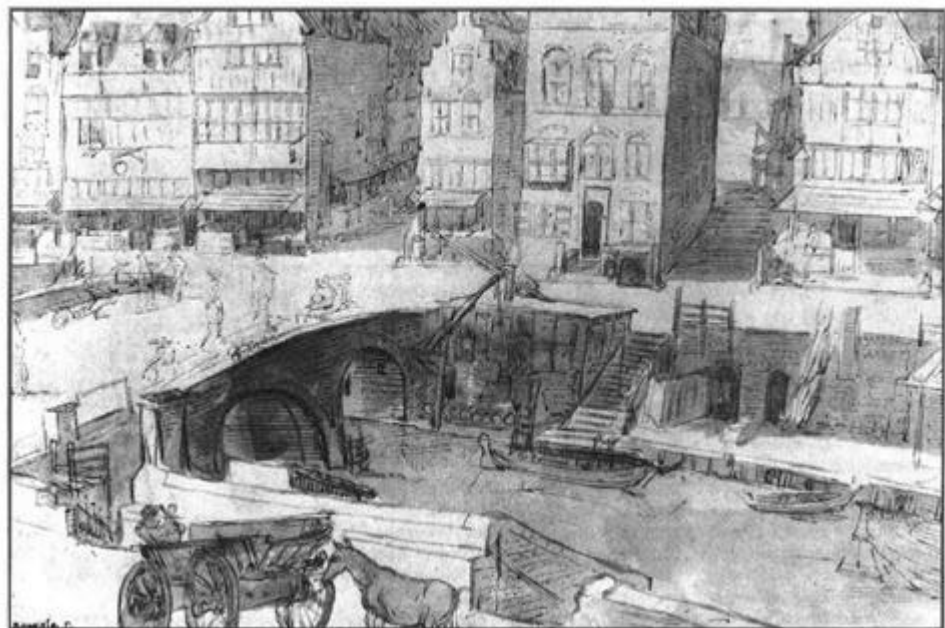
Hetzelfde British Museum laat in zijn collectie Rubensportretten nog op een andere manier zien hoe Susanna en Helena Fourment verward worden. Onder de titel '*Helena Forman*' vind je enkele zeer gelijkende prenten terug. De oudste twee,



1763-1766, zijn gegraveerd door William Elliott. Dan volgt een anonieme ongedateerde versie. Ten slotte zijn er twee licht verschillende etsen van William Pether, 1769-1775. Telkens wordt verwezen naar een schilderij van Rubens als voorbeeld, maar bij de toelichting staat dat het om Susanna Fourment gaat en weer duikt de *Chapeau de Paille* als verklaring op. Het museum heeft zich echter, zoals de oorspronkelijke bezitters van de portretten, laten misleiden. Het schilderij dat de etsers gekopieerd hebben is helemaal niet van Rubens, maar van zijn Utrechtse tijdgenoot Paulus Moreelse: *Die blonde Schäferin* (1624). In de genoemde catalogoog van John Smith staat dit schilderij geboekstaafd als een Rubens en, om de verwarring te vergroten, omschreven als een portret van zijn eerste vrouw Elisabeth Brant! Erbij wordt vermeld dat Elliott een prent maakte die er sterk op lijkt. Tien jaar later (1840), in een herwerkte Franse versie van deze catalogoog, wordt deze informatie

overgenomen weliswaar met correctie van de voornaam: Isabelle. Vermoedelijk is 'de blonde herderin' destijds door gewiekste handelaren verkocht als een 'echte' Rubens. Bovendien sprak de voorstelling tot de erotische verbeelding: onder een opvallende bloemenhoed lonkt een herderinnetje met ontblote borst. Aan dit kluwen van verwarring en naamsverwisseling kunnen we nu het door Christie's onverkochte *Portret van een jonge vrouw als herderin* toevoegen. Geen Rubens, maar van wie dan wel: Moreelse of iemand uit zijn atelier? In elk geval heeft de maker op slimme wijze kenmerken van beide schilders vermengd. Dat kan pure commerciële berekening geweest zijn, maar volgens mij verbergt het een ander verhaal, een boeiend puzzelstuk in mijn analyse van Rubens' passie.

Rubens en de Utrechtse schilders



17e-eeuwse prent van de Oude Gracht en Bakkerbrug in Utrecht met uiterst rechts herberg 't Casteel van Antwerpen

De Hollandse tijdgenoten tonen veel belangstelling voor het werk van Rubens. Met name de dichter en diplomaat Constantijn Huygens is een grote bewonderaar en correspondeert vele jaren met de Antwerpse meester. In 1625 krijgt Huygens een vaste betrekking als secretaris van prins Frederik Hendrik van Oranje, die na het overlijden van zijn halfbroer Maurits tot stadhouder is benoemd. De prins-stadhouder wordt, onder aanmoediging van zijn secretaris, een fanatiek kunstverzamelaar. Maar bij Rubens' bezoek aan Holland in 1627 verhindert de ongunstige politieke conjunctuur dat Huygens hem persoonlijk kan ontmoeten. Mogelijk houdt dit ook

verband met Rubens' geheime diplomatieke missie, die tot doel heeft het bondgenootschap tussen Holland en Engeland te verzwakken. Vanuit herberg 'De Zwaan' in Breda schrijft hij aan zijn kompaan, kunsthandelaar en diplomaat Balthasar Gerbier, dat hij niet verder wil reizen dan Zevenbergen dat op het grondgebied van de Spaanse Nederlanden ligt. Maar onder druk van Gerbier ontmoeten ze elkaar in Delft en zetten van 21 tot 27 juli samen de reis verder waarbij ze, naast hun diplomatieke contacten, ook zoveel mogelijk Hollandse kunstwerken willen bezichtigen.

Op 27 juli komt Rubens (zonder Gerbier) aan in Utrecht en logeert er in herberg 't *Casteel van Antwerpen* aan de Oude Gracht waar de broer van kunstschilder Hendrick ter Brugghen de kastelein is. Als gastheer treedt Gerard van Honthorst op, de deken van het schildersgilde, die hem in zijn riante woning aan het Domplein een banket aanbiedt. Rubens bezoekt verder het atelier van Abraham Bloemaert van wie hij vooral de virtuoze tekeningen bewondert. Bij Cornelis van Poelenburgh toont hij belangstelling voor zijn kleine landschappen en bestelt enkele idyllische afbeeldingen met fluitspelende herders en wulpse herderinnetjes (in Rubens' nalatenschap staan inderdaad twee Poelenburghs vermeld). Dit moet erg frustrerend zijn voor de specialist in dergelijke 'arcadische' taferelen, Paulus Moreelse, die een grote bewonderaar van Rubens is. Maar de Vlaamse meester komt niet bij hem langs ook al ligt zijn atelier op de route tussen van Honthorst en Bloemaert. Is het toeval dat een 'herderinnetje' van dezelfde Moreelse later als een Rubens verkocht wordt en verwarring zaait over de portretten van zijn vrouwen? In elk geval moet het bezoek van de geroemde Vlaamse meester heel wat beroering verwekt hebben tussen de elkaar beconcurrerende Utrechtse schilders. Tachtig jaar later weerklinkt nog de echo. Om iets aan de tanende reputatie van zijn vader te doen, laat Richard ter Brugghen rond 1707 een pamflet verschijnen waarin hij schrijft dat Rubens bij zijn bezoek aan Utrecht "heeft verklaart, de Nederlanden nu te hebben dorreist, en een schilder te hebben gezocht, en maar een, met name Hendrik ter Brugghen te hebben gevonden"... Toch is hij niet de Rubensimitator die we zoeken. Veel waarschijnlijker komt die uit de directe entourage in het atelier van Rubens zelf.



Rubenshuis anno 1684

Het geheime cabinet

Peter Paul liet zijn woning aan de Wapper in Antwerpen meerdere keren verbouwen. Tussen de binnenkoer en de tuin stond een ronde zaal, bekend als de 'toren': in het midden van het koepelvormige dak - een soort pantheon - viel het daglicht binnen; dit was het atelier waar de leerlingen en medewerkers aan de slag waren en dat tevens dienst deed als galerie om zijn werken en kunstverzameling tentoon te stellen.



In de rechtere vleugel van het huis was zijn eigen atelier gemaakt, het 'schildershuis', waarvan de vensters met luiken ('blaffeturen') waren afgeschermd. Op de eerste verdieping had hij een 'cantoor' of geheim kabinet, een gesloten ruimte voor waardevolle of vertrouwelijke documenten en voorwerpen. Rubens was begeistert door alchemie, experimenteerde met kleurstoffen, bindingsmiddelen, inkten en etstechnieken. Hij hield allerlei notities en schetsen bij in geheime mappen. Mogelijk bewaarde hij in zijn cantoor ook persoonlijke portretten, zoals die van Susanna Fourment (o.a. *Chapeau de Paille*). In de inventaris van zijn privécollectie na zijn overlijden in 1640 vinden we ook drie versies van *Susanna en de Ouderlingen* en twee 'arcadische' schilderijen van de reeds genoemde Utrechtenaar Poelenburgh.

Het Koninklijk Prentenkabinet van Kopenhagen bezit een bundel van ongeveer vijfhonderd 17e-eeuwse tekeningen, waarvan bijna tachtig een geheimschrift bevatten. Na ontcijfering blijkt meer dan de helft van de prenten te verwijzen naar Rubens en gaat het om kopieën van ene Willem Panneels. Van deze Antwerpenaar is weinig bekend buiten de tijd die hij als graveur doorbracht in het atelier van Rubens. Toen dit sloot van 1628 tot 1630, wanneer de meester langdurig op reis ging (o.a. naar Madrid en Londen), was hij aangesteld als huisbewaarder en heeft hij blijkbaar veel materiaal uit het 'cantoor' gekopieerd. De notities in geheimcode (zoals Rubens die ook gebruikte in zijn diplomatieke correspondentie) betreffen vooral technische commentaren. Wanneer hij Antwerpen verliet om zijn eigen carrière in Duitsland uit te bouwen had hij de gewoonte om zijn werken te ondertekenen met "Willem Panneels van Antwerpen, ooit leerling van de uitstekende schilder P.P. Rubens". Maar Panneels was niet de enige medewerker die wat 'leende' bij zijn meester. Toen Rubens in 1613 Haarlem bezocht wist hij de talentrijke Pieter Soutman te overhalen om in zijn atelier te komen werken. Hij kwam er van 1616 tot 1624 en maakte vooral etsen van Rubens' werken. Er zijn aanwijzingen dat hij kopieën gespaard heeft (o.a. van enkele erotisch getinte mythologische taferelen) om ze pas na de dood van zijn

leermeester als prenten uit te brengen met daarbij in sommige gevallen zijn eigen signatuur als ‘inventor’! Zowel Soutman als Panneels kunnen kennis hebben gehad van de schilderijen en tekeningen die Rubens tussen 1621 en 1626 maakte van Susanne Fourment met wiens jongste zus hij in 1630 zou huwen. Heeft een van beide het fameuze 'herderinnetje' à la Rubens gefabriceerd?

Terug uit Italië

Na acht jaar verblijf in Italië bevindt Rubens zich in Rome wanneer hij in een brief van 28 oktober 1608 aan de secretaris van de hertog van Mantua bericht snel naar Antwerpen terug te moeten keren: “De reden is dat ik eergisteren bijzonder slecht nieuws over mijn moeder heb ontvangen, die zo ziek is - door een zeer zware astma gevoegd bij de hoge leeftijd van tweeënzeventig jaar - dat men geen andere uitkomst meer kan hopen dan het gemeenschappelijk lot van alle mensen. Het zal hard voor mij zijn om dit schouwspel te gaan aanzien”. Maar zijn moeder was reeds op 19 oktober overleden zoals hij tot zijn grote verdriet moet vaststellen wanneer hij begin december in Antwerpen aankomt. In de kerk waar ze begraven ligt zal hij nog geen jaar later, op 3 oktober 1609, trouwen met Isabella Brant, dochter van de stadsgriffier Jan Brant. Peter Paul is 32 jaar oud, Isabella 18. Dat is allemaal snel gegaan, zeker tussen alle drukte sinds zijn terugkeer. Uit Italië bracht hij een heel groot doek mee, *Sint Gregorius de Grote door heiligen omringd*. Hij had het geschilderd in opdracht voor de Chiesa Nuova in Rome, maar toen het in de kerk werd geplaatst bleek het slecht zichtbaar door hinderlijke lichtinval. Daarom maakt hij een nieuwe versie op leisteen en laat het eerste schilderij plaatsen in de kerk van de Sint-Michielsabdij, vlakbij het graf van zijn moeder. Bedoeld als eerbetoon aan haar zorgt het opvallende doek ook voor publiciteit. Hij krijgt nu grote opdrachten, waaronder *De Aanbidding der Wijzen* voor het stadhuis en *De Kruisoprichting* voor de Sint-Walburgiskerk. Inmiddels is hij ook aangesteld als hofschilder van de aartshertogen Albert en Isabella. Hij krijgt nu een belangrijke publieke rol maar mist een gezin sinds het overlijden van zijn moeder.

Filips en de mooiste vrouw ter wereld



Filips Rubens

Aan de arts Johann Faber, die hem een paar jaar voorheen van een zware longontsteking genezen had, schrijft Rubens op 10 april 1609 dat hij een tijd volledig in beslag is genomen door het huwelijk van zijn oudere broer Filips. Deze was veertien dagen daarvoor getrouwd met Maria de Moy, schoonzus van zijn vriend en latere schoonvader Jan Brant. “Mijn broer is de lieveling geworden van Venus, van haar liefdesgodjes, van Juno en van al de goden, want hij heeft een mooie, verstandige, bevallige, rijke gezellin van goede familie gevonden, die in haar

eentje zou volstaan om de hele zesde satire van Juvenalis te logenstraffen”. Die bewuste satire vol agressieve humor over vrouwen begint met de opmerking dat men wel gek moet zijn om in het huwelijk te treden zolang er nog bruggen zijn over de Tiber en een touw om zich aan op te hangen... Peter Paul heeft zijn twijfels nu hij zijn broer ziet huwen: “Op het juiste ogenblik heeft hij de toga van de geleerde aan de wilgen gehangen en zich gewijd aan de dienst van Cupido. Ik zou niet in zijn voetsporen durven treden, omdat hij zulk een goede keuze heeft gedaan dat ze onnavolgbaar lijkt, ook wil ik niet dat hij mijn bruidje lelijk zou vinden wanneer ze samen zou zijn met zijn vrouw”. Verderop in dezelfde brief noemt hij zijn kersverse schoonzuster (23 jaar oud) “de mooiste vrouw van de wereld”.

Een uitmuntende gezellin

Na heel wat aarzeling - hij denkt er ook aan naar Italië terug te keren - treedt Peter Paul toch in de sporen van zijn broer. Vermoedelijk kende hij Isabella Brant, nichtje van zijn nieuwe schoonzus, reeds als kind. Zelf was hij bevriend met stadsgriffier Jan Brant en de familie woonde dichtbij. Hoe de verlovings met Isabella verliep weten we niet, maar de vrijgezel besluit snel te trouwen en gaat bij de Brants inwonen. Het jaar daarop koopt hij een eigen woning aan de Wapper (het huidige Rubenshuis) niet ver van zijn ouderlijk huis (op de hoek van de Meir) waar hij met zijn moeder had gewoond van zijn 12e tot 23e jaar. Hij lijkt vooral op zoek naar een thuis en een zorgzame vrouw. Bij haar en de drie kinderen komt hij tot rust in een steeds drukker leven als kunstenaar en diplomaat, in de adelstand verheven door de Spaanse koning

Filips IV. Op 20 juni 1626 overlijdt Isabella Brant tijdens een pestepidemie in Antwerpen. Enkele weken later (15 juli 1626) in een brief aan Pierre Dupuis, bibliothecaris van de Frans koning, benadrukt Rubens dat we ons moeten schikken naar het lot al acht hij zich niet in staat tot een stoïcijnse gevoelloosheid zoals zijn grote voorbeeld, de humanist Justus Lipsius, dat gepropageerd had: “Ik heb werkelijk een uitmuntende gezellin verloren, die men met recht en rede kon, ja moest liefhebben, omdat zij geen enkele ondeugd van haar sekse bezat; zij was niet grillig of zwak, maar zo goed, zo oprecht en tijdens haar leven om haar deugden bemind en na haar dood beweend door iedereen. Een dergelijk verlies lijkt mij veel verdriet waard, en omdat het ware geneesmiddel voor alle lijden de vergetelheid, dochter van de Tijd, is, moet ik daar ongetwijfeld redding van verhoppen. Maar ik vind het heel moeilijk om de smart van het verlies te scheiden van de herinnering aan de persoon die ik zolang als ik leef moet liefhebben en eren”. Om de pijnlijke herinneringen te vermijden neemt hij zich voor weer te gaan reizen. De Graaf-Hertog van Olivares, eerste minister van de Spaanse koning Filips IV, schrijft op 8 augustus 1626 aan Rubens: “Hoewel u mij niets zegt over de dood van uw gezellin (daarin toont u de discretie waarmee u steeds handelt) weet ik ervan en voel ik de eenzaamheid waarin u leeft, u die haar zo liefhad en waardeerde”.



Van Dyck 1620 (Washington)



1621 (British Museum)



1620-25 (Cleveland)



1626 (Firenze)

Portretten van Isabella Brant

De rouwende weduwnaar

De Franse jurist en bibliothecaris Pierre Dupuy vraagt in 1627 aan Rubens om een schilderij te maken over de huwelijksliefde maar het gewenste hoofdthema - een rouwende weduwnaar 'prijzenswaardig in de nagedachtenis van zijn vrouw' - komt de schilder zeer koel en nauwelijks af te beelden voor. Talloos daarentegen zijn de voorbeelden van echtelieden die samen sterven. Ook zijn er meer voorbeelden te vinden van de uiterste liefde van vrouwen voor hun echtgenoten dan andersom; "wanneer men er daar toch enkele van vindt, zijn die allemaal tragisch en in overeenstemming met de gewelddadigheid van die tijd". Als voorbeelden noemt hij iemand die zich bij het lijk van zijn vrouw op zijn zwaard stort, zich de keel oversnijdt of op haar brandstapel klimt. Maar met het stoïcijnse thema van Dupuy weet Rubens zich geen raad. Wanneer hij dit schrijft is hij zelf wel geteld één jaar weduwnaar. Hoe gaat hij om met het verlies van zijn vrouw? Ze was zeker een knappe vrouw maar geen verblindende schoonheid. De echte passionele liefde lijkt hij niet gekend te hebben, althans niet bij haar. Naast een statig portret dat Van Dyck van haar schilderde in 1620 kennen we zeker vijf portretten die Rubens zelf van Isabella maakte: telkens een beetje stijfjes, wel met een open vrolijke blik en een monkellachje. In elk geval heel anders dan de portretten die hij later van zijn tweede vrouw, Helena Fourment, schilderde. Maar ook nu weer bestaat er verwarring over sommige afbeeldingen. Zo bezit de Gemäldegalerie in Berlijn een Rubens, lange tijd omschreven als *Portret van Isabella Brant* met een datering die wisselt van 1610 tot 1626. Van een sterk gelijkend portret rond 1620 bestaan meerdere exemplaren, o.a. in de Wallace Collection (Londen) en in het Mauritshuis (Den Haag). Volgens sommigen gaat het hier echter om de acht jaar jongere zuster van Isabella, Clara Brant, die later zou huwen met Daniël Fourment, de broer van Rubens' tweede echtgenote (waardoor Clara twee maal zijn schoonzus is). Los van deze naamsverwarringen/verwisselingen moet menig lezer zich nu toch afvragen: wat is er aan de hand met al die vrouwen van Rubens?

Volmaakt tevreden

Binnen het jaar na de dood van zijn moeder huwde Rubens onverwacht snel met Isabella Brant. Toen deze in 1626 overleed gooide Peter Paul zich op zijn werk en reisde veel. Wie in die tijd voor zijn twee kinderen zorgde is onduidelijk. Mogelijk speelde Susanna Fourment hier een rol. Ze was inmiddels gehuwd met Arnold Lunden en samen hadden ze één dochter, Catharina (geboren 1625). Daarnaast had ze nog Clara, geboren in 1618 uit haar eerste huwelijk met Raymond del Monte, schoonbroer van Rubens' jeugdvriend Deodaat Van den Berg (del Monte). Maar in de loop van 1628 overlijdt Susanna en einde van dat jaar vertrekt Rubens naar Madrid tot april 1629. Kort daarop, 6 mei 1629, overlijdt Otto van Veen, de invloedrijke leermeester van Rubens. Mogelijk verliest hij hierbij een 'vaderfiguur' omdat zijn eigen vader, Jan Rubens, overleed toen Peter Paul nog geen tien jaar oud was. Op zijn zeventiende was hij bij van Veen in de leer gegaan en bleef ruim vier jaar in diens atelier

werkzaam. Maar Rubens pakt het rouwproces aan zoals in het verleden. Einde 1629 is hij weer op reis, nu naar Londen tot april 1630. Kort na zijn terugkeer volgt de 'verloving' met Helena Fourment, de jongere zus van Susanna. Blijkbaar wil hij ook nu snel trouwen. In augustus reageert Peter Paul in een brief op een oudheidkundige publicatie van zijn Franse vriend Peiresc. De illustraties vond hij boeiend: "Maar bovenal bevielen mij de huwelijksringen; hun opschriften zijn zo beminnelijk dat Venus zelf met al haar Gratiën niets beters had kunnen bedenken. Zij zijn een schat waard, ja volgens mij onschatbaar". Enkele maanden later, op 6 december 1630, huwt hij met de zestienjarige Helena in de Sint-Jacobskerk waar hij tien jaar later begraven zal worden. Zes weken getrouwd (13 januari 1631) dankt hij zijn jeugdvriend Jan Woverius, schepen van Antwerpen, voor de gelukwensen met zijn huwelijk en schrijft "volmaakt tevreden" te zijn. De eerstvolgende jaren heeft hij inderdaad opvallend minder lichamelijke klachten en meldt geen sombere buien meer. Vanaf 1635 gaat het geleidelijk minder met zijn gezondheid, vooral toenemende aanvallen van jicht (de eerste meldingen hiervan dateren uit 1623).



Helena Fourment in bruidskleed

Familieportret in grafkapel

Enkele dagen voor zijn dood geeft Rubens de wens te kennen dat zijn schilderij van “Onse Lieve Vrouwe met het kindeken Jhesu op haren arm, vergeselschaft met verscheyden Heyligen” zou worden opgehangen boven zijn laatste rustplaats. En inderdaad, sinds enkele eeuwen hangt boven het barokke altaar in de Rubenskapel van de Antwerpse Sint-Jacobskerk het schilderij dat nu bekend staat als *De H. Maagd en het kind Jezus vereerd door verschillende heiligen*. Waarom verkoos Peter Paul juist dit doek uit zijn privécollectie? Over de oorspronkelijke bestemming, ontstaansdatum of opdrachtgever is niks bekend. Ook de thematiek roept vele vragen op. Maria met een lachende Jezus op haar schoot wordt omgeven door verschillende heiligen. Te herkennen zijn Hiëronymus zittend op een leeuw, Maria-Magdalena met een balsempotje en Joris in wapenuitrusting met de draak aan zijn voeten. Verder is het gissen naar de identiteit van de overige heiligen, onder wie twee vrouwen op de achtergrond. Inhoudelijk wordt het beschouwd als een soort ‘geloofsbelijdenis’ van de meester. Op grond van stijlkenmerken dateren experts dit schilderij in de laatste jaren voor zijn dood. Dezelfde deskundigen hebben ook hun best gedaan om een ‘romantische’ interpretatie van dit schilderij naar de wereld van de fantasie te verbannen. Met name in de 19^e eeuw werd het idee geopperd dat Rubens hier zijn familie geportretteerd had, met hemzelf in de rol van Sint-Joris. Is dat echt zo’n dwaze gedachte?



Schilderij in Rubenskapel

Aanvankelijk dacht Rubens eraan bij *zijn eigen familie in de Sint-Michielsabdij begraven te worden*. Toen kwam van de familie Fourment het voorstel van een grafkelder in de Sint-Jacobskerk. Peter Paul wist dus dat in deze kapel zowel nazaten van Rubens als Fourment begraven zouden worden. Welke boodschap wilde hij hun nalaten? We gaan te rade bij de Franse historicus Jules Michelet met zijn levendige geschiedschrijving waarin hij het verleden ‘sprekend’ wilde herscheppen. Hij was bijzonder gefascineerd door de figuur van Rubens. Overal waar hij kwam zocht hij naar zijn schilderijen en maakte er aantekeningen over in zijn dagboek. Voor *De H. Maagd en het kind Jezus* - in de 19^e eeuw bekend als *De Heilige Familie en Sint Joris*

- had Michelet een bijna obsessieve belangstelling nadat hij het een eerste keer in 1832 gezien had: “De familie van Rubens, geschilderd als een Heilige Familie; zijn drie vrouwen met dikke tieten; hij achteraan als Sint Joris, vol vuur”. Vijf jaar later, juli 1837, noteert hij bij zijn tweede bezoek aan de Sint-Jacobskerk: “Men zegt dat hij zijn twee vrouwen weergeeft en zijn maitresse als de Heilige Maagd. Hij zelf neemt een heroïsche en overheersende houding aan met zijn vlag in de wind”. Michelet is getroffen door het contrast tussen de vitaliteit van het doek en de dode Rubens in het graf. Bij een volgende inspectie in 1840 benadrukt hij vooral de energetische kracht die van de Rubensfiguur (Joris) uitgaat. In plaats van het klassieke zelfportret met hoed op (om zijn kalende hoofd te bedekken), heeft hij zich afgebeeld als de overwinnaar in het harnas met wapperende haren. Dit symboliseert de triomf van de menselijke creatie, van de kunst over de natuur. Tegenover de ouderdom en de dood plaatst Rubens niet alleen de vitaliteit maar ook de sensualiteit van zijn mooie vrouwen. Zo zorgt hij ervoor, aldus Michelet, dat hij op twee manieren blijft verder leven: door dit schilderij te maken en door zichzelf zo af te beelden.

Van beschuldiging tot medelijden



Diana en Callisto 1628

Toenemend geconfronteerd met fysieke beperkingen - Michelet gebruikt de term 'impuissances' die ook kan verwijzen naar impotentie! - en met de naderende dood maakt Rubens in de eindfase van zijn leven enkele bijzondere schilderijen. Daartoe behoort *Perseus en Andromeda* (Prado Madrid) waarin een geharnaste figuur met wapperende haren veel gelijkenissen vertoont met de Sint-Joris van het grafschilderij. Heeft Rubens zichzelf als jonge redder van de schone Andromeda afgebeeld? Langzaam aftakelend rivaliseert hij ook met de jongere collega's door nog een portret in de stijl van Antoon Van Dyck te maken of een Vlaamse kermis te schilderen zoals David Teniers die vereeuwigde. Zijn grafportret van de Heilige Familie was bovendien geïnspireerd door werk van de Italiaanse meester Titiaan die hij zo bewonderde en vaak kopieerde. Rubens rondt zijn carrière dus af door terug te grijpen naar de bronnen van zijn kunstenaarschap. Tijdens een verblijf in Madrid in 1628 is hij gefascineerd door de werken van Titiaan in de koninklijke collectie aldaar. Hij maakt er een hele reeks kopiën van en neemt deze mee naar huis waar ze in zijn privéverzameling blijven. Bijzondere aandacht verdient zijn kopie van Titiaans *Diana en Callisto* (momenteel in de collectie van de Earl of Derby in Engeland). De Italiaan liet zich inspireren door de *Metamorfosen*, een bundel verhalen uit de Griekse mythologie van de dichter Ovidius. In totaal maakte Titiaan zeven schilderijen bestemd voor de privévertrekken van de Spaanse koning Filips II. Wegens hun erotische lading met veel vrouwelijk bloot werden ze in de 'mannenruimtes' opgehangen en met doeken bedekt wanneer een vrouw die ruimte betrad. Een van de geschilderde 'gedaantewisselingen' toont Diana, godin van de jacht en de kuisheid, die haar hulp Callisto wegstuurt omdat ze ongewenst zwanger is, verleid en misbruikt door de oppergod Jupiter (Zeus). Rubens kopieert getrouw de hele compositie van Titiaan maar de naakte vrouwen komen met zijn penseel 'vleziger' voor en lijken wat molliger omdat Peter Paul zijn geroemde techniek gebruikt om de menselijke huid natuurgetrouw weer te geven.

Veel later, een paar jaar voor zijn dood, maakt Rubens zijn eigen versie van *Diana en Callisto*, een van zijn laatste grote werken die ook in zijn privécollectie blijft (momenteel in het Prado in Madrid). Het is echter een compleet andere compositie geworden. Niet alleen zijn de vrouwen nu echte Rubensfiguren maar ook het verhaal is grondig veranderd. In de Titiaanversie wordt Callisto de klederen van het lijf getrokken om haar zwangerschap te ontmaskeren en staat de toorn van Diana centraal. Deze toon van beschuldiging en wraak is in de Rubensversie vervangen door een gevoel van medelijden en troost. Met een uitnodigend gebaar strekt Diana haar armen naar de beschaamde Callisto die ondersteund wordt door nimfen.



Diana en Callisto 1638

Wat heeft Rubens gedreven tot deze drastische herinterpretatie? Het thema van verboden liefde en ongewenste zwangerschap speelt mee in zijn eigen leven. Er is de ophefmakende geschiedenis van zijn vader, Jan Rubens, jurist en raadsman van prinses Anna van Saksen, de tweede vrouw van Willem van Oranje Nassau. Hij had een verhouding met deze prinses die zwanger van hem werd, waarop Jan Rubens in de gevangenis terecht kwam. Daar ontving hij van zijn vrouw, Maria Pypelinckx, troostende brieven: “Weer er maar gerust in dat ik u helemaal vergeven heb”. Dank zij haar smeekbeden aan de Nassaus werd hij vrij gelaten. Anna van Saksen daarentegen werd gedwongen tot echtscheiding en vervolgens krankzinnig verklaard. Verbannen en opgesloten overleed ze in december 1577 enkele maanden na de geboorte van Peter Paul. Daarom werd soms ten onrechte verondersteld dat Rubens een buitenechtelijk kind van adelijk bloed was. Mogelijk is hij zelf al tijdens zijn leven geconfronteerd met die roddel. Maar er is meer om hem tolerant te maken tegenover ongewenste zwangerschappen. Genealogisch onderzoek naar de afkomst van zijn moeder, Maria Pypelinckx, suggereert dat zij mogelijk een buitenechtelijk kind was en dit familiegeheim zelfs aan haar zoon onthuld heeft. Voor zijn eigen begrafenis regelt Rubens dat een ‘vreemd’ familieblazoen van Pypelinckx wordt megedragen, dat geenszins verwijst naar haar officiële voorouders uit de omgeving van Hasselt. Erg speculatief natuurlijk al verklaart dit mede de vergevingsgezindheid van Maria tegenover de ontrouw van haar man. Bovendien zou het mooi passen in het verhaal van een Rubens die de laatste jaren van zijn leven in het reine wil komen met een dubieuze passage uit zijn eigen verleden.

Maakte Bloemaert 'een Rubens' ?

Rubens of Bloemaert?



Rubens?



Abraham Bloemaert (1628)



Rubens?



Hendrick Bloemaert 'Cero'



Bloemaert 'Diana' (1635)

Een recensent van *De Morgen* was enthousiast over de tentoonstelling 'Rubens privé' in het Rubenshuis (april-mei 2015) maar voegde eraan toe: "De zogeheten 'Herderin', een mogelijk portret van Isabella Brant uit 1615, is een koekoeksei: een Fremdkörper, waarover betwisting bestaat en dat tussen al dit topwerk erg uit de toon valt." Een heel terechte bedenking, zoals ik al eerder aangaf. Het dubieuze 'herderinnetje' wijkt niet alleen sterk af van de gangbare producties van Rubens (en zijn atelier), het vertoont ook opvallende verschillen met de sensuele herderinnen zoals vooral Paulus Moreelse die tot een prototype van pastorale schilderkunst maakt. Hij laat ze met uitdagende halsuitsnijding en vaak ontblote borsten verleidelijk naar de toeschouwer lonken. In de zogenaamde Rubenscompositie is dit helemaal niet te herkennen. De vrouw staat er stijf in profiel bij, laat nauwelijks wat zien van haar décolleté en draait enkel het hoofd opzij, met een blos op de wangen, licht gekrulde lippen en een blik die geen uitnodiging of verleiding inhoudt. Ze staart ons nietszeggend aan en die pose vinden we terug bij een andere Utrechtenaar. Rond 1635 schildert Hendrick Bloemaert enkele doeken waarop dezelfde vrouwenfiguur de toeschouwer heel direct aankijkt. De blik en gelaatstrekken vertonen sterke

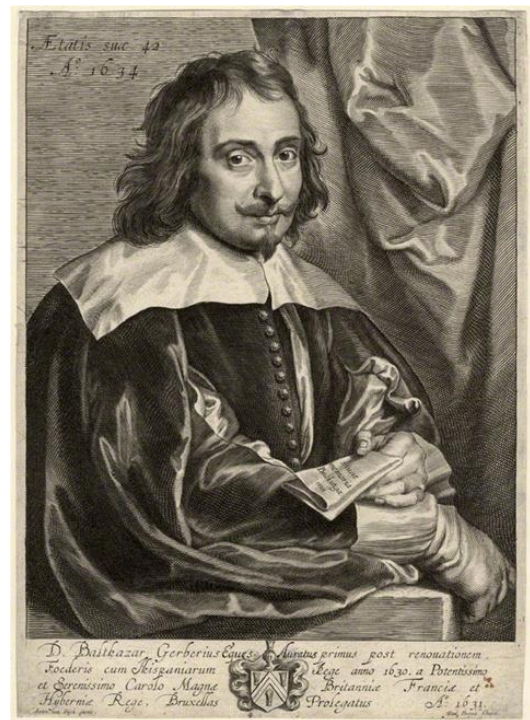
gelijkenis met het ‘herderinnetje’. Enkele jaren daarvoor heeft zijn vader, Abraham Bloemaert, een *Herderin met Gedicht* geschilderd. Vragen we de vrouw in deze compositie het hoofd naar de toeschouwer te keren en plaatsen we nu het hoofd van Hendrick’s model erop, dan krijgen we het beeld van het fameuze ‘herderinnetje’. Is deze ‘valse’ Rubens daarom het werk van Hendrick Bloemaert? Uiteraard blijft dat een gissing, want mogelijk heeft iemand uit zijn omgeving die verschillende componenten in één doek samengebracht. We wezen er reeds op hoe de Utrechtse schilders opkeken naar Rubens. Toen deze op bezoek kwam in 1627 was Hendrick wellicht reeds vertrokken naar Italië maar later heeft hij zeker het verhaal gehoord van zijn vader, die bijzondere complimenten kreeg van de Antwerpse Meester. Hendrick daartegen werd meestal beoordeeld als minder getalenteerd dan zijn vader. Dat kan een motief geweest zijn om ‘een Rubens’ te produceren, al lijkt me dit te ver gezocht.

De deskundigen die met grote stelligheid het ‘herderinnetje’ aan Rubens toeschrijven zijn blijkbaar de geruchtmakende Vermeervervalsing vergeten. De door miskenning van zijn kunde gefrustreerde schilder Han van Meegeren maakte in 1937 met veel kundigheid ‘een Vermeer’. Wie nu naar de *Emmaüsgangers* kijkt snapt niet dat destijds experts dit doek hebben uitgeroepen tot een authentiek werk van de Delftse meester. Als het technisch allemaal klopt met de periode waarin een schilderij geproduceerd werd blijven alleen de kennersblik en het gezag van de kunstautoriteit over om een werk tot een ‘echte’ Rubens of Rembrandt te promoveren. Gesjoemel in de kunsthandel is van alle tijden zeker als met een naam veel te verdienen valt. Dat was ook zo ten tijde van Rubens. Hij zelf was trouwens beducht voor het kopiëren van zijn werk. Vanop zijn kasteel Het Steen in Elewijt schreef hij aan zijn lievelingsleerling en vriend Lucas Fayd’herbe in het Rubenshuis: “Siet toch wel toe, als ghij vertrecken sult, dat alles wel opgesloten sij, en dat er geen originelen boven in het atelier blijven staan, of schetsen”. Voor persoonlijke en waardevolle zaken gebruikte hij, zoals reeds vermeld, zijn ‘cantoor’. In het geval van het ‘herderinnetje’ gaat het echter niet om een kopie maar een soort composietdoek met vermenging van diverse elementen. Een weinig geïnspireerde schilder kan het in elkaar geknutseld hebben zonder frauduleuze doeleinden. Maar een gewiekste kunsthandelaar heeft er een kaskraker van gemaakt door het te koppelen aan een beroemde handtekening.

Borstels bewegen niet zonder muziek

Toen het ‘herderinnetje’ einde 18^e eeuw in Antwerpen te koop werd aangeboden was het reeds een Rubens geworden en bovendien een ‘portret van een van zijn vrouwen’... Als iemand uit Rubens’ entourage hiertoe kan hebben bijgedragen is dat

wel Balthazar Gerbier. Hij was een niet zo getalenteerde ‘schilder-architect’ in dienst van de hertog van Buckingham voor wiens kunstverzameling hij aankopen regelde. Als politiek gezant (vertegenwoordiger van de Engelse koning aan het Brusselse hof) kwam hij in contact met Rubens en reisde met hem o.a. in Holland waar ze samen musea en schildersateliers bezochten. Gerbier raakte in allerlei duistere politieke en financiële zaken verwickeld wat hem een bedenkelijke reputatie bezorgde, al wilde Rubens geen kwaad woord over zijn kompaan horen. Door diens bemiddeling was zijn unieke verzameling antieke beelden verkocht aan de hertog van Buckingham. Gerbier regelde ook aankopen voor de Engelse koning en diens ambassadeur in Den Haag Dudley Carleton. Hij besepte maar al te goed dat het kunstbedrijf om geld draait: “Borstels bewegen niet zonder muziek”, schreef hij aan een Engelse correspondent. En aan Henry Murrey, een tussenpersoon die zorg droeg voor de kunstverzameling van de Engelse koning, meldde hij: ‘De heer Pieter Rubens is drie dagen geleden gestorven, zodat nu Jordaens hier de grootste schilder is’. Gerbier is op dat moment in onderhandeling over de verkoop van doeken van Jacob Jordaens maar verwacht ook dat de verzameling van Rubens geveild zal worden: “Als zijne Majesteit iets gekocht wil hebben moet dat tijdig geweten zijn en kredietbrieven gestuurd, want het moet met gereed geld afgehandeld worden”, voegt hij eraan toe. Door zijn vriendschap met Rubens had Gerbier extra autoriteit in kunstkringen. Maar de meeste werken van zijn overleden vriend waren niet gesigneerd en dus kon hij gemakkelijk hun ‘authenticiteit’ garanderen. Over de herkomst van het fameuze ‘herderinnetje’ is niets bekend tot het doek opduikt in een Antwerpse kunsthandel einde 18^e eeuw. Op dat ogenblik zijn er ook diverse prenten van herderinnetjes in omloop die niet alleen Rubens als bron vermelden maar bovendien in allerlei varianten betiteld worden als het portret van ‘een van zijn vrouwen’. Zowel de vermeende maker als het onderwerp blijken een bijzondere marktwaarde te hebben!



Balthazar Gerbier

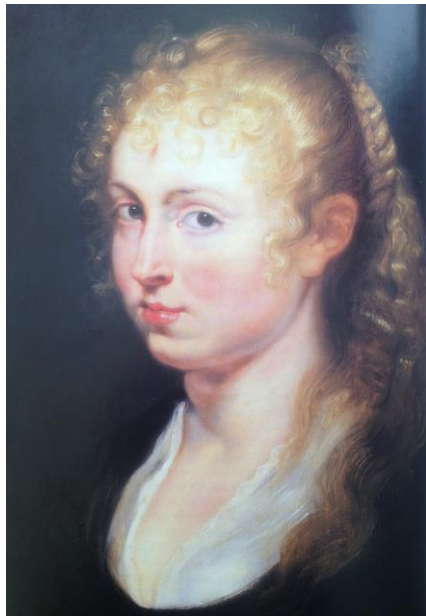
Het meisje met het gouden haar

In het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag bevindt zich een prent, uit de eerste helft van de 19^e eeuw, van Frederik Lodewijk Huygens: *Portret van een vrouw ten onrechte genaamd Isabella Brandt*. De Haagse kunstenaar baseerde zich op een portret door Rubens waarvan meerdere exemplaren bestaan, o.a. in het Mauritshuis in Den Haag, gedateerd 1620 (in de Wallacecollectie in Londen bevindt zich een soortgelijk schilderij, mogelijk van latere datum en een kopie door een medewerker). Op de prent van Huygens staat een annotatie met pen en inkt in oud handschrift: “Catharine Brandes - eerste vrouw van P.P. Rubens”.



Hofdame van de Infante Isabella

Tegenwoordig wordt wel eens aangenomen dat het hier gaat om een jongere zuster van Isabella: Clara Brant. Haar naam duikt ook op bij de verklaring van een prachttekening van Rubens uit 1616 (momenteel in de Albertina in Wenen; later vermoedelijk door een medewerker uitgewerkt tot een schilderij dat nu in het Hermitage in Sint-Petersburg hangt). Het staat bekend als *Portret van een hofdame van de Infante Isabella* omdat op de tekening genoteerd staat “Sael doghter [Staetdochter] van de Infante tot Brussel”. Deze notitie werd gemaakt na Rubens’ dood, vermoedelijk door een bekende of familielid, mogelijk als onderdeel van een inventaris van de stukken die in het privébezit van de familie bleven. De geportretteerde behoort dus hoogst waarschijnlijk tot de intieme kring of familie van Rubens. Er wordt geen naam vermeld omdat die bekend is aan de familie; wel wordt ze omschreven in haar functie van ‘ere dienstmeid’ van Infante Isabella, dochter van de Spaanse koning Filips II en landvoogdes van de Zuidelijke Nederlanden. De omschrijving ‘dochter’ heeft tot de veel verbreide verwarring geleid dat Rubens hier zijn dochter Clara Serena getekend zou hebben. Die was echter pas in 1611 geboren terwijl hier duidelijk een jonge vrouw staat afgebeeld! Opnieuw treedt mettertijd een naamsverwarring op met Clara Brant, niet de dochter maar de jongere zus van Rubens’ eerste vrouw.



Meisje met het gouden haar

Vergelijken we nu de tekening met het eerder genoemd Haags portret van Clara geschilderd door Rubens in 1620 dan zijn zeker familietrekken te herkennen. Wanneer hij zijn schoonzus in 1616 tekent is deze 17 jaar oud. Rubens accentueert vooral haar mooie gelaat, de stijve klederen schetst hij slechts vluchtig. Ze laat het zich welgevallen maar kijkt opzij als wil ze de blik van de schilder mijden. Hij is 39 en zij heeft dezelfde leeftijd als toen haar acht jaar oudere zus met hem huwde. Suggestief, toegegeven, maar 'valt' Peter Paul niet vooral op jonge vrouwen?! Die bedenking heb ik ook bij een ander portret, bekend als *Het Meisje met het Gouden Haar* (Hammermuseum Los Angeles). Van onder haar prachtige goudgele haarkrullen kijkt ze de schilder recht in de ogen, met lichte blos op de

wangen en mooi gekrulde lippen. Geen verleidende maar een zelfbewuste vrouw, mogelijk Geertrui van den Berg met wie Rubens' jeugdvriend Deodaat Del Monte in 1614 gehuwd was. Als de datering (circa 1619) klopt dan was ze op dat ogenblik moeder van een tweede zoon voor wie Susanna Fourment als meter optrad in het jaar dat Rubens ook een tweede zoon kreeg (1618).



1616



1618



1620

Zijn dit familieleden of dezelfde vrouw op verschillende leeftijd?

Aantrekkelijk en viriel

Maar ‘vielen’ vrouwen ook voor de oudere Rubens? Peter Paul wordt beschreven als een aantrekkelijke man, waarbij natuurlijk ook zijn faam en positie hebben bijgedragen tot de ‘aantrekkelijkheid’. Hij had wel een probleem met zijn uiterlijk.

*Daar sta ik nu met ‘t hoofd ontbloot
in storm en wintervlagen,
de hand vooruit alsof ik brood
of aalmoes wilde vragen...*

Met dit soort satirische liederen en gedichten werd destijds in Antwerpen de spot gedreven met het bronzen standbeeld van Rubens dat na heel wat gekrakeel in 1843 ingehuldigd werd op de Groenplaats. De blootshoofdse meester was ‘van zijn hoed beroofd’! Een begrijpelijke reactie want Rubens zelf heeft gezorgd voor een bijna iconisch beeld van hem. Om zijn reeds jong optredende kaalheid te verbergen staat hij op de meeste (zelf)portretten met hoed afgebeeld. Het vroegste portret uit 1602 toont een opvallend kalende Peter Paul op zijn 25^{ste} jaar. We weten niet hoe de tiener Helene Fourment omging met haar 37 jaar oudere verloofde en echtgenoot maar op de vele portretten komt ze levenslustig en vrolijk over. Ook op zijn vijftigste toont Rubens nog duidelijk vitaliteit en viriliteit. Er zijn niet alleen de vele erotisch getinte schilderijen. Hij koopt ook het verzameld werk van de Franse schrijver Théophile de Viau die met ‘obscene gedichten’ schandaal verwekte in Parijs. En volgens een brief aan Peiresc (9 augustus 1629), een jaar voor zijn huwelijk met Helene, hoopt hij in het bezit te komen van enkele aanvullingen in de uitgave van de *Verborgene Geschiedenis* van de Byzantijnse historicus Procopius “aangaande de seksuele uitpattingen van keizerin Theodora, die misschien uit schroom en preutsheid waren weggelaten”...



Standbeeld op de Groenplaats

Liefde en seksualiteit

Met de Franse geleerde Nicolas Fabri de Peiresc correspondeerde Rubens bijna 17 jaar en in deze brieven zijn de meeste (hoewel nog steeds zeldzame) verwijzingen

naar privé zaken te vinden. Ze waren duidelijk ‘zielsverwanten’: beide bibliofiel, met sterke interesse voor wetenschappen (met name plantkunde en optica) en verzamelaar van munten en edelstenen. Rubens zocht bijzondere Romeinse cameeën en Peiresc verzamelde dergelijke stenen met vooral ‘seksuele’ voorstellingen! Ze hadden het plan om samen een ‘Gemmenboek’ uit te geven, een overzicht van belangrijke gegraveerde stenen uit de Oudheid. Een unieke camee in Rubens’ bezit stelde het huwelijk van Amor en Psyche voor: de mythe van de ‘onmogelijke’ liefde...

Aan zijn Franse vriend en geestesverwant schrijft hij (18 december 1634): “Ik besloot te trouwen omdat ik vaststelde dat ik nog niet geschikt was voor de onthouding van het celibaat, en hoewel wij de eerste plaats toekennen aan de versterving, mogen wij de toegestane wellust dankbaar genieten (...). Ik koos een jonge vrouw uit een fatsoenlijke, zij het burgerlijke familie, hoewel iedereen mij wilde aanraden een edelvrouw te nemen. Maar ik vreesde de hoogmoed, de algemene kwaal van de adel, vooral in die sekse en daarom beviel mij één die niet zou blozen wanneer ze mij mijn penselen zag nemen. Om eerlijk te zijn leek het mij hard om de kostbare schat van de vrijheid te verliezen in ruil voor de omhelzing van een oude vrouw”. Maar zijn leeftijd en gezondheid eisen hun tol. In 1638 is Rubens erg ziek en vreest men voor zijn leven. Hij verhult de fysieke aftakeling niet in zijn zelfportret uit dat jaar (Kunsthistorisch Museum Wenen): een sterk gerimpeld gelaat, wallen onder de ogen, vermoeide blik, verkrampde hand van jicht. Nog dramatischer komt dit tot uiting in het laatste zelfportret uit 1639, een jaar voor zijn dood: op deze tekening (Royal Collection Windsor) toont hij met grove trekken in krijt zijn gezwollen gezicht en kijkt ons suf aan met wazige ogen. Merkwaardig genoeg staat op de keerzijde een heel vluchtige schets van een naakt koppel in omhelzing! Kan Peter Paul nog seksueel actief zijn geweest tot een maand voor zijn overlijden wanneer hij met pijn en koorts bedlegerig is en zijn testament klaarmaakt? Acht maanden na zijn dood baart weduwe Rubens een dochter, Constantia Albertina. Van wie la belle Hélène zwanger raakte zullen we nooit weten. Ze zou enkele jaren later trouwen met de zes jaar jongere Jan Baptist van Brouhoven, schepen van Antwerpen, een jaar nadat ze een ‘onechte’ zoon van hem ter wereld had gebracht...

Rubens (zelf)portretten



1602



1609



1612



1620



1628



1630



1630



1630



1635



1638



1639

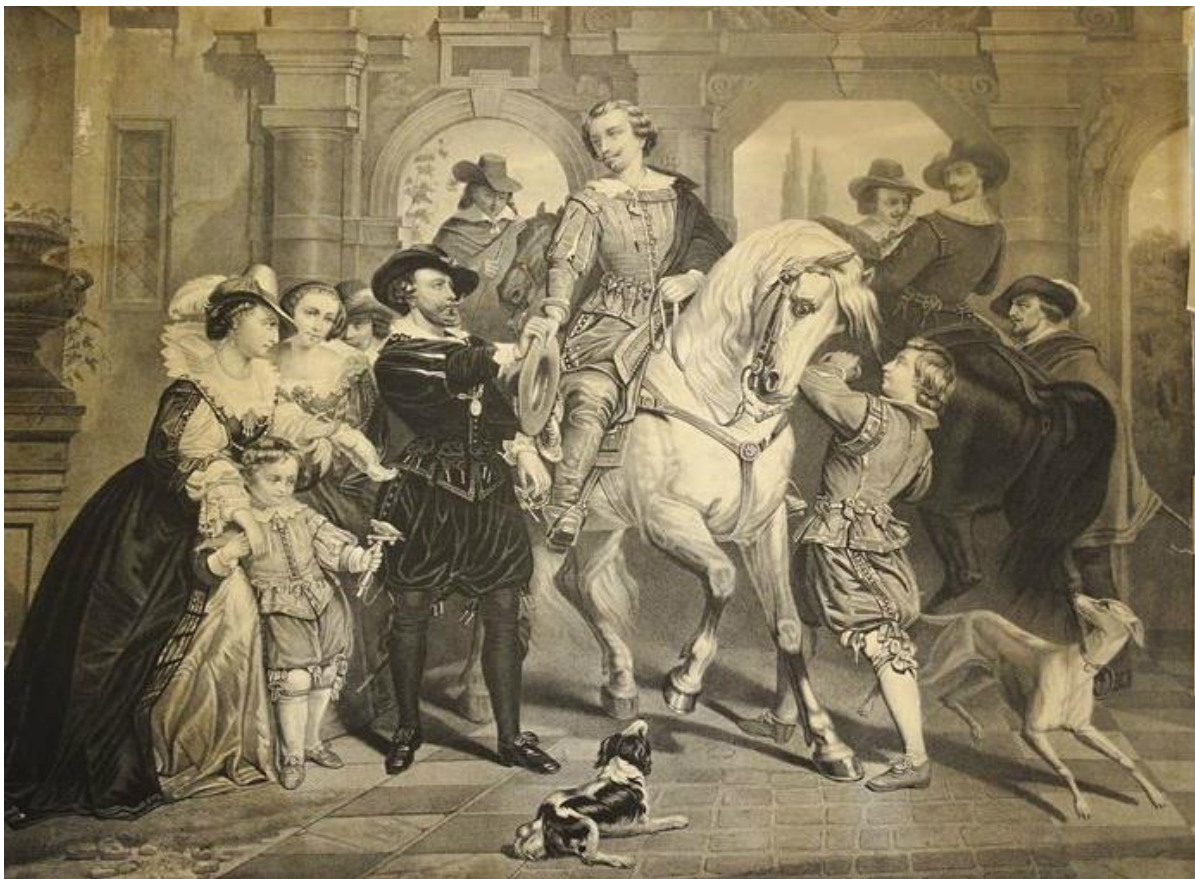
Roddels



Van Dyck's portret van Isabella Brant

Over Rubens' omgang met vrouwen bestaan geen geschreven getuigenissen van tijdgenoten en in zijn eigen correspondentie is daarover weinig te vinden. Maar zoals hij zelf vaak allerlei betekenissen verborg in zijn kunst kunnen we misschien wat leren uit schilderijen waarin hij figureert. Men kan zich afvragen waarom Antoon van Dyck een portret maakte van Rubens' eerste vrouw Isabella Brant en dit voltooide voor zijn vertrek naar Italië in 1621. Was dit in opdracht van Rubens? In elk geval toont het schilderij de bijzondere talenten van de artistieke wonderboy. Hij was toen 22 jaar, een knappe jongeman in menig opzicht. Zijn leermeester was dubbel zo oud. Het portret ontlokte het gerucht dat Antoon mogelijk een flirt had met de acht jaar

oudere Isabella die op het doek schalks glimlacht of binnenpretjes heeft en in haar rechterhand een witte roos houdt. Dat kan als symbool naar diverse betekenissen verwijzen: onschuld, kuisheid, liefde, vrouwelijkheid en dood. De Griekse god Eros gaf een roos aan Harpocrates, de god van de stilte, zodat hij de romances van zijn moeder Venus niet zou openbaren ('sub rosa' = 'in het geheim'). Zit hierin het geheim van het portret verborgen? Volgens sommigen wilde Rubens zijn begaafde leerling liever weg uit Antwerpen: uit afgunst om zijn talent of uit jaloezie? Volgens de roddel gaf hij hem zelfs een schimmel cadeau 'om er vandoor te gaan'. De 19^e-eeuwse genreschilder Philippe-Jacques van Bree penseelde de scène in zijn gefantaseerd *Afscheid van Antoon van Dyck* (Rubenshuis, 1814). Vermoedelijk hierdoor geïnspireerd vereeuwigde Joseph De Cauwer Ronsse in 1837 hetzelfde tafereel met nu een duidelijker beeld van Isabella die - met droeve blik? - toekijkt. Wellicht allemaal vrolijke roddel want Rubens hield Van Dycks portret van zijn vrouw in zijn privéverzameling en bovendien portretteerde hij zelf in 1627 zijn 'rivaal'! Maar er zijn nog andere roddels waarin Peter Paul en Antoon optreden.



Afscheid van Antoon van Dyck (De Cauwer Ronsse)

Een oude vos is moeilijk te vangen



Kunstkamer van Cornelis van der Geest (fragment)

Aan zijn hofpositie dankte Rubens opdrachten voor Spaanse militaire en politieke personen zoals markies Ambroglio Spinola van wie hij rond 1625 een portret maakte. In het Rubenshuis hangt het schilderij *De Kunstkamer van Cornelis van der Geest* (1628) van de Antwerpenaar Willem van Haecht. Het beeldt het bezoek van de Aartshertogen Albrecht en Isabella af: te midden de kunstcollectie en de talrijke figuren merken we Rubens op en, in de onmiddellijke omgeving van de aartshertogen, markies Spinola met naast hem Geneviève d'Urfé, hertogin van Croy. Deze dame, befaamd om haar schoonheid en berucht om haar liaisons, was de weduwe van Karel Alexander hertog van Croy die in 1624 met een pistoolschot in zijn Brussels paleis vermoord was. Destijds werd het gerucht verspreid dat de weduwe en haar vermeende minnaar Spinola achter de aanslag zaten. In de geruchtenmolen werd ook 'een leerling van Rubens' genoemd! Van een verwacht huwelijk met markies Spinola komt niets terecht en met verwijzing naar diens leeftijd (57 jaar) merkt Rubens op: "een oude vos is moeilijk te vangen". Op dat moment is hij zelf bijna vijftig, een jaar weduwnaar en twintig jaar ouder dan Geneveva... In 1630 - het jaar dat Rubens hertrouwt - huwt Geneveva van Urfé in het geheim met ridder de Mailly, haar zaakwaarnemer. Omdat zij haar adellijke rang wil behouden zal dit huwelijk pas na haar dood bekend raken. Naar de aard van haar contacten met Rubens hebben we het raden. In een brief aan Pierre Dupuy (22 april 1627) merkt hij op dat de hertogin de Croy bekend staat als "een schoonheid naar lichaam en geest" met (verwijzend naar een Latijns vers van Catullus) "de charmes die ze aan alle vrouwen ontstolen heeft". Hij zou ook een portret van haar gemaakt hebben maar dat schijnt verloren te zijn gegaan. Bewaard bleef wel haar portret door Antoon van

Dyck in 1627: is hij dan misschien die ‘verdachte leerling’? In elk geval zal de hertogin voor haar artistieke belangstelling geen klankbord hebben gevonden bij haar minnaar markies Spinola want die "houdt niet van schilderkunst en begrijpt er niet meer van dan een straatventer", aldus Rubens (brief aan Dupuy, 27 januari 1628).

Schilder verliefd op model



Apelles schildert Campaspe (fragment)

De reeds genoemde Willem van Haecht schilderde rond 1630 een fictieve 17^e-eeuwse kunstverzameling geïnspireerd door een verhaal uit de klassieke oudheid. Als hofschilder van Alexander de Grote heeft Apelles de opdracht gekregen om Campaspe, de mooiste maîtresse van de koning, te schilderen. Wanneer zij poseert voor de schilder raakt deze smoorverliefd op haar. De koning vindt het portret nog mooier dan de echte vrouw en schenkt haar aan Apelles. Op *Apelles Schildert Campaspe* kijkt Alexander in harnas toe terwijl Apelles aan de schildersezels zit en Campaspe, omringd door vrouwen, voor hem poseert met ontblote borst! Van Haecht is nog een leerling van Rubens geweest en bovendien verre familie van hem. Zijn schilderij kunnen we zien als een ode aan zijn Meester: het interieur lijkt op het huis van Rubens, in de kamer hangen ook verschillende doeken van hem en zijn gelaatstrekken zijn duidelijk te herkennen in de afbeelding van Apelles. Maar, gewild of niet, Van Haecht voedt met dit verhaal ook de roddel of vermoedens rond vermeende flirts van Rubens. Met een lichte hoofdknik en elkaar kruisende blikken lijken de twee vrouwen achter Campaspe stilzwijgend begrepen te hebben waarover het hier gaat. Niet onbelangrijk: Van Haecht maakte dit doek vóór of kort na Rubens' tweede huwelijk...

Sensatie en sensualiteit

In *De Grote Stilte* ('Tystnaden'), een Zweedse film uit 1963 van Ingmar Bergman, staart Johan, een jongetje van acht, naar een imposant schilderij van een naakte vrouw en een duistere mannelijke figuur, half mens half dier. Johan verblijft met zijn moeder in een oud hotel. Zij neemt er een bad, roept hem om haar rug te schrobben maar stuurt hem dan weg. Hij doolt wat rond en staat plots voor het indrukwekkende doek, een replica van een werk van Rubens: de centaur Nessus ontvoert Deianeira, de vrouw van Hercules. Erotiek en seks als ontsnapping aan de leegte van het bestaan loopt als een rode draad door de hele film. Het kan geen



De grote stilte (Ingmar Bergman)

toeval zijn dat Bergman koos voor een schilderij van Rubens als een iconisch gegeven waarrond hij zijn boodschap metaforisch en cinematografisch verpakte. Hij was 'de Quentin Tarantino van zijn tijd' zo luidde de introductie tot de Brusselse tentoonstelling over Rubens' erfenis. Onder de titel *Sensatie en Sensualiteit* werden meer dan 160 kunstwerken getoond rond zes thema's: geweld, macht, wellust, compassie, elegantie en poëzie. De mythologie bood hem een overvloed aan verhalen om erotiek te verpakken. De vrouwen zijn vaak naakt als weerloos slachtoffer van mannelijke wellust; ze worden bespied, ontvoerd of achtervolgd. Rubens weet op twee manieren de erotische spanning te vergroten. Allereerst door de ambivalentie van de 'belaagde' vrouwen: ze tonen dubbelzinnige reacties, zoals een afwerend of zich beschermend gebaar met tegelijkertijd een houding of gelaatsuitdrukking van welbehagen. Ten tweede komt de toeschouwer vaak in de positie van een voyeur die meer naaktheid te zien krijgt dan de figuren op het doek zelf! Het procédé werkte want het atelier van Rubens leverde veel van dit soort werken op bestelling.

Schoonheid en erotiek



De Drie Gratiën (1630-35)



Het Pelsken (1638)



Oordeel van Paris (fragment, 1599)



Oordeel van Paris (fragment, 1638)

Rubensiaanse vrouwen

Alhoewel hij op de hoogte was van Rubens' slechte gezondheid, toch gaf de Spaanse koning Filips IV hem in 1638 de opdracht tot het schilderen van *Het Oordeel van Paris* (nu in het Prado te Madrid). Rubens maakte voorheen al verschillende versies van dit thema. Interessant is vooral de vergelijking met het doek dat hij kort voor zijn vertrek naar Italië in 1600 schilderde (National Gallery London). Dit laatste toont nog de naakte godinnen in de stijl van Titiaan, zonder de 'Rubensiaanse' kenmerken die zo nadrukkelijk te vinden zijn op de laatste versie van zijn hand, ongeveer een jaar voor zijn dood. Ook op een ander vroeg werk, *Portret van Adam en Eva* (Rubenshuis Antwerpen), ontbreekt nog de 'Rubensfiguur'. Het schilderij *De Drie Gratiën* geldt zowat als het icoon van de Rubensiaanse vrouw. Samen met *Het Pelsken* wordt de afbeelding vaak gebruikt als verwijzing naar het 17^e-eeuwse schoonheidsideaal. Maar de rondborstige vrouwen met vetrolletjes en malse huidplooien - omschreven als 'glanzende of stralende vlezigheid' - kom je alleen maar tegen op de schilderijen van Rubens of die van zijn leerlingen c.q. medewerkers. In tegenstelling tot de stereotiepe voorstelling of clichéopvatting blijkt de Rubensiaanse vrouwenfiguur eerder een uitzondering in plaats van een algemene schoonheidsnorm in de gouden eeuw. Het gaat dus om het favoriete beeld van Rubens zelf, een beeld dat pas opduikt na zijn Italiëreis en eerste huwelijk in 1609 om prominent voor te komen vanaf 1620 (iconisch vastgelegd in de vroegste versie van *De Drie Gratiën*).

Schoonheidsideaal?

Al vroeg in zijn carrière hield Rubens een notitieboek bij waarin hij zijn opvattingen over kunst neerpente en ook zijn ideeën over schoonheid. Die voorkeuren waren sterk beïnvloed door zijn verblijf in Italië en contact met klassieke kunstwerken. Als ideale vrouwelijke vorm ('De forma foeminea') omschreef hij o.a. grote zwarte ogen, een lange brede hals en liefst blonde haren. Een opvallende weergave van dit ideaalbeeld vinden we in twee voorstellingen van de godin van de liefde, kort na elkaar geschilderd in 1613-14: *Venus met Spiegel* en *Venus Frigida* (een van de weinige werken door Rubens persoonlijk gesigneerd en gedateerd). Meest opvallend echter in deze portretten is de 'vleselijkheid' van de figuren. Bij zijn tweede vrouw, Helene Fourment, moet hij dan ook het summum van zijn schoonheidsideaal gevonden hebben. In *Het Pelsken* heeft hij haar als zijn persoonlijke Venus vereeuwigd. Dit intieme portret toont ook zijn fascinatie voor weelderige borsten, in veelvoud terug te vinden in zijn hele oeuvre. In een brief van 28 april 1618 aan Sir Dudley Carleton, ambassadeur in Den Haag van de Engelse koning James I, biedt Rubens een lijst schilderijen te koop aan. Daaronder, voor 600 florijnen, "een schilderij met een Achilles gekleed als vrouw gemaakt door mijn beste leerling, het geheel door mij geretoucheerd, zeer aantrekkelijk schilderij en vol beeldschone

meisjes”. Dit doek van Antoon Van Dyck bevindt zich nu in het Prado te Madrid. Opvallend detail in de voorstelling van die ‘beeldschone meisjes’: twee tonen niet alleen een diepe décolleté maar ook een ‘nipple slip’!



Venus met Spiegel (1613)



Venus Frigida (1614)



Achilles (Antoon Van Dyck, fragment, 1618)

Rubens aan het werk



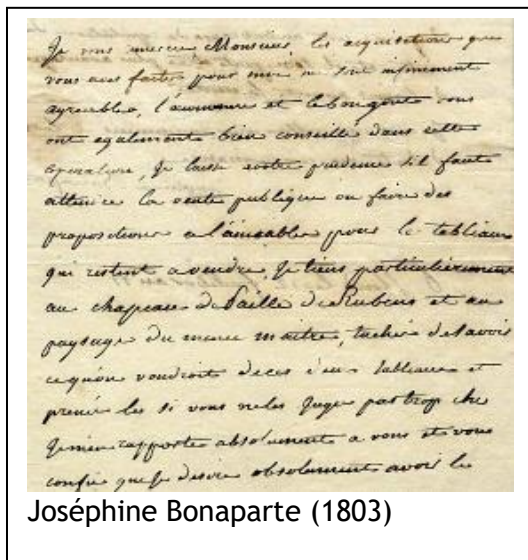
Ferdinand de Braekeleer (1826)

In het Parijse Louvre hangt het doek *Rubens peignant 'Le Chapeau de paille' dans un pavillon de son jardin* (1826) van de bekende Antwerpse genreschilder Ferdinand de Braekeleer. Deze had voordien reeds een copie gemaakt van Rubens' beroemde portret vermoedelijk naar aanleiding van de ophefmakende verkoop ervan in 1822. Het geromantiseerd historietafereel van De Braekeleer werd nog eens overgedaan door zijn tijdgenoten Joseph De Cauwer Ronse (1832), Jeanette Van Bladel (1836) en Josef Cornelius Correns (1845). Deze laatste heeft eveneens een copie gemaakt van de 'Chapeau de Paille' maar betiteld als *Portrait de Hélène Fourment*, een mooi staaltje van de herhaaldelijk voorkomende naamsverwarring en de veronderstelling dat ook Susanna Fourment een vrouw van Rubens was! Die verwarring blijkt ook uit een schilderij van Philippe van Brée (KMSK Brussel, 1833): *Rubens schilderend in zijn tuin, omringd door zijn familie*. Dit tafereel werd geïnspireerd door het schilderij *De wandeling in de tuin* (1630) waarin Rubens zichzelf afbeeldt met zijn pas gehuwde tweede vrouw en zijn twaalfjarige zoon Nicolaas. Van Brée portretteert Helena echter met een klein kind op de arm en zet haar een hoed op die sterk overeenkomt met de 'Chapeau de Paille', het fameuze portret van haar oudere zus Susanna...



Philippe-Jacques van Brée (1833)

Jacht op 'De Strohoed'



Joséphine Bonaparte (1803)

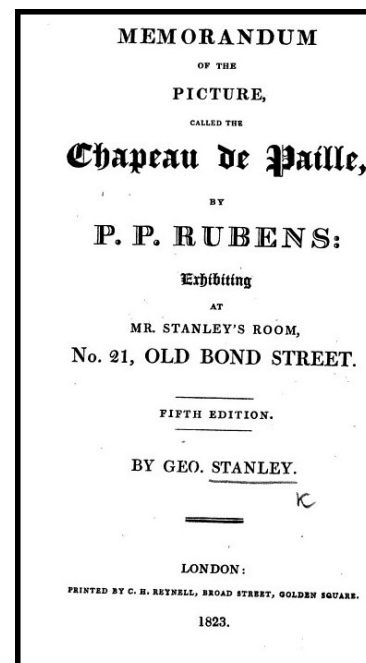
“Je tiens particulièrement au Chapeau de paille de Rubens et au paysage du meme maitre, tachez de savoir ce qu'on voudroit de ces deux tableaux et prenez les si vous ne les jugez pas trop cher”, schrijft Joséphine Bonaparte, vrouw van Napoleon, in 1803 aan de conservator van het kunstmuseum in Antwerpen, Matthijs van Bree. Maar ondanks haar macht en fortuin slaagt de Franse keizerin er niet in het doek van Rubens te bemachtigen. Bij zijn officiële intrede in Antwerpen in 1746 had de Franse koning Lodewijk XV ook al tevergeefs een forse som geld geboden aan de familie Lunden die als

erfgenamen het schilderij in bezit hadden. Uit angst voor de Franse bezetter en om hun kunstcollectie in veiligheid te stellen was de familie in 1794 gevlucht naar de Verenigde Staten. Uiteindelijk keert de familiecollectie naar Antwerpen terug in 1816 en een jaar later komt ze te koop. Een erfgenaam maakt gebruik van het

voorkooprecht: baron Henri Stier d'Aertselaer koopt twintig kunstwerken, waaronder de *Chapeau de Paille* voor 50.000 francs. Men biedt hem 75.000 francs maar hij wil het niet verkopen. Nauwelijks vijf jaar later, na zijn overlijden, komt zijn eigen grote kunstverzameling ter veiling. Als je de verslaggevers mag geloven moet het die dag, 29 juli 1822, een ophefmakende bedoening geweest zijn. En dat alles vooral om dat inmiddels beroemde en zeer gegeerde schilderij met de foutieve omschrijving van een strohoed die er geen is.

The celebrated Antwerp beauty

Tot ontzetting van heel Antwerpen, aldus de kranten uit die dagen, verliest de stad haar meesterwerk. De *Chapeau de Paille* wordt gekocht door de Londense kunsthandelaar John Smith voor bijna 36.000 florijnen of ongeveer 72.000 francs. Al daags na de koop is het verscheept naar Engeland waar het gedurende veertien dagen 'ter waardering' aangeboden wordt aan de Engelse koning George IV. Blijkbaar heeft hij er onvoldoende geld voor over zodat het schilderij met veel publicitaire poeha gedurende een paar maanden tentoongesteld wordt in de George Stanley's Rooms in Bond Street waar naar verluidt 20.000 bezoekers het voor 1 shilling komen bewonderen. Onder hen William Turner die er een schets van maakt.



Interessant is de propaganda die kunsthandelaar Smith voor zijn 'celebrated Antwerp beauty' maakt. Bij de tentoonstelling kan men een brochure kopen waarin de unieke kwaliteit van het portret wordt bejubeld. "It is still the virgin picture": nog nooit gekopieerd en nu zal voor het eerst een vermaarde Engelse kunstenaar er een gravure van maken (het gaat om Samuel William Reynolds). Verder staat vermeld dat Rubens verliefd was op de afgebeelde vrouw, *Mademoiselle Lundens*, wiens vroegtijdig overlijden hem het geluk zou hebben ontnomen met haar te huwen! Dit is natuurlijk (deels) foutieve informatie: Susanna Fourment was al in 1622 gehuwd met Arnold Lunden en stierf in 1628 (Rubens huwde twee jaar later met haar jongste zus Helena). Wel correct is het tot dan ontbreken van een copie: de bestaande prenten van 'Mademoiselle Lundens' (o.a. vier erg gelijkende gravures van 1800 tot 1820 in het British Museum) lijken slechts heel vaag op de *Chapeau de Paille*. Smith verwacht dus met een handel in prenten extra munt te slaan uit zijn sensationele aanwinst. Ook verkoopt hij de

Rubens nog hetzelfde jaar 1823 aan de toekomstige Engelse premier, Sir Robert Peel, voor 3500 pond (87.500 francs); in 1871 komt het topstuk in bezit van de National Gallery waar het nog steeds te bewonderen is.



William Turner (1823)

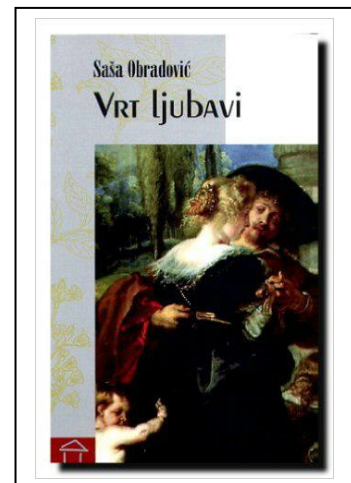


Samuel Reynolds (1823)

Een hardnekkig verhaal

Dat Rubens een ‘affaire’ had met zijn schoonzus is een hardnekkig verhaal (roddel?) tot in onze eeuw. Enkele voorbeelden:

- In zijn roman *De tuin der liefde* neemt de Servische auteur Saša Obradović het gelijknamige schilderij van Rubens als leidraad. In het eerste deel ontdekt Isabella Brant dat haar man een relatie heeft met Susanna Fourment. [‘Vrt ljubavi’; Belgrado: Stubovi kulture, 2008]
- Commentaar van bloggers bij de bespreking van Rubens’ schilderij *Chapeau de Paille*: “Could the artist not help but be seduced by the beauty of his sitter?” [Jonathan, ‘My daily art display’, March 11, 2011]; “Was she content to be just the painter’s sister-in-law?” [Donald Sassoon, ‘My ten favorite smiles’; The Guardian 2011]
- “Het komt mij voor dat indien het lot er anders over had beslist Rubens heel waarschijnlijk zelfs gehuwd zou zijn geweest met Susanna Fourment, die hij zo dikwijls had geschilderd” [Rutger Tijs, *De andere Rubens*; Leuven, 2004, p 283]



Ik bracht dit thema reeds aan de orde in enkele voorgaande stukjes:

- Onmiskenbaar is er de sensuele lading van het schilderij *Chapeau de Paille* met de eigenaardige positie van de ring. >blz 4
- In zijn schilderij *Apelles schildert Campaspe* (1630) suggereert Willem van Haecht dat Rubens verliefd is op de vrouw die hij portretteert. >blz 36
- In de 19^e eeuw duiken heel wat prenten op die verwijzen naar de ‘maitresse’ van Rubens. >blz 10
- In de berichten naar aanleiding van de aankoop en tentoonstelling (1823) van de *Chapeau de Paille* door een Londense kunsthandelaar staat vermeld dat Rubens verliefd was op deze ‘Antwerpse schoonheid’. >blz 43
- Gefascineerd door Rubens spreekt de Franse historicus Jules Michelet (1832-37) van zijn ‘drie vrouwen’ en zijn ‘maitresse’. >blz 22

Garden of Love



Robert Indiana (1982)

In 2014, met nauwelijks zes maanden tussen de veilingen, verkocht Christie's in Londen twee versies van de *Garden of Love*: in april haalde een niet gedateerd anoniem doek ‘after Rubens’ 12.500 pond terwijl het schilderij van iemand uit de ‘circle of Rubens’ in oktober liefst £128.000 opbracht (waar dit enkel op 30.000 geschat was). Hetzelfde veilinghuis verkocht van de Amerikaanse popartkunstenaar Robert Indiana een

reeks zeefdrukken *Garden of Love* (1982) eveneens voor £12.500... De artistieke vormgeving en financiële appreciatie van de liefdestuin blijkt dus erg te variëren! De middeleeuwse voorstellingen van de ‘minnetuin’ tonen prachtige tuinen met elegant geklede mensen die muziek maken en flirten op een plek vol zinnelijk genot. Dezelfde amoureuze symboliek is terug te vinden in de beeldvormen van de renaissance al verschuift de thematiek van minnetuin met liefkozende paren soms naar een erotische tuin van zondige lusten. Rubens refereert aan de middeleeuwse beeldtaal en verwerkt deze op een persoonlijke manier in zijn barokke versie. Het schilderij, wellicht de enige versie volledig van zijn eigen hand, stond als ‘Conversatie à la mode’ geboekt in de boedelinventaris na zijn dood. Dit grote doek (twee bij drie meter) kwam omstreeks 1633-35 tot stand na heel wat voorbereiding

(enkele tekeningen als voorstudie zijn bewaard gebleven) en hij hield het steeds in zijn persoonlijk bezit. Waar het schilderij na zijn dood terecht kwam weten we niet tot het opdook in een inventaris van 1666: het was in het bezit van de Spaanse koning Filips IV en hing in diens slaapkamer van het Madrileense Alcázar-paleis, om later terecht te komen in het Prado-museum.



Garden of Love (Waddesdon Manor)

Een bijzondere kopie

Omdat in enkele vrouwenfiguren duidelijk zijn tweede echtgenote Helena Fourment te herkennen is en een deel van het decor naar zijn eigen woning verwijst, werd het schilderij een tijd beschouwd als een soort familieportret in gezelschap van intieme vrienden. Spoedig echter werd het omschreven als *De Liefdestuin* ('Liebesgarten', 'Garden of Love', 'Jardin d'Amour'). Van het authentieke doek in het Prado is wellicht nog ten tijde van Rubens een verkleinde kopie gemaakt, vermoedelijk door Jan Boekhorst die destijds werkzaam was in het atelier van de Antwerpse Meester. Na Rubens' overlijden werden nog enkele wijzigingen aangebracht (door een andere schilder?): zo werden drie vrouwen rechts toegevoegd. Met name de figuur op de

Droom wordt werkelijkheid



Helena - Susanna

In het onvolprezen Gulbenkianmuseum in Lissabon hangt het prachtige portret dat Rubens van zijn tweede echtgenote maakte kort na hun huwelijk (1630-1632). Een oogopslag is voldoende om een frappante gelijkenis te zien met *Chapeau de Paille*, het fameuze portret van haar oudere en inmiddels overleden zus Susanna. De hoed, de blik, de houding: alsof Rubens tien jaar later een kopie maakte! Bij de bespreking van een betwist portret van Helena in het Rubenshuis heb ik reeds geopperd dat in Rubens' penseel de herinnering aan Susanna te herkennen is (> blz 8). Maar nergens

komt dit sterker tot uiting dan in het Gulbenkianportret. Mijn conclusie: zijn droom werd werkelijkheid want in Helena vond hij de destijds onbereikbare bruid - Susanna huwde met zijn vriend Arnold Lunden. Met dit Gulbenkianportret gebeurden er twee merkwaardige dingen. Toen het in Sint-Petersburg terecht kwam, in de collectie van Catharina de Grote, maakte Louis Sailliar een ets van het portret, getiteld 'Helena Forman - Rubens's Second Wife' (1783) maar vermeldde Antoon van Dyck als schilder! Het meest raadselachtig echter is het opduiken van het portret in de Waddesdonkopie van *De Liefdestuin*. Afwijkend van het origineel en na Rubens' dood heeft een kopiist haar toegevoegd bij het koppel dat aan de rechterzijde de trap afdaald. Dit paar stelt het huwelijk voor: tussen de benen van de man met de prachtige rode mantel loopt een hondje, symbool van trouw. Maar dit gehuwd stel ontbreekt op de prent die Rubens van zijn eigen schilderij liet maken!

Amoureuze memoires



Fragment van *De Liefdestuin* (Prado) & Portret van Susanna Fourment (Louvre)

Er is nog meer aan de hand met dit groepje. De vrouw van het 'gehuwde paar' gaat voorop met een pluimwaaier in haar hand (een zelfde soort pluim heeft Helena in haar rechterhand op het Gulbenkianportret). Het Parijse Louvre bezit een voorbereidende schets voor deze figuur. Volgens het museum poseerde Helena Fourment voor deze schets maar werd haar gelaat op het schilderij vervangen door dat van haar zus Susanna (nog steeds volgens de commentaar op de website van het museum). De vrouw op de tekening lijkt inderdaad sterk op Rubens' tweede vrouw.

Het profiel van de vrouw op het schilderij daarentegen komt volledig overeen met het *Portrait de Susanne Fourment* in hetzelfde Louvre (het behoorde ooit toe aan Arnold Lunden, Susanna's echtgenoot, al wordt betwist of het door Rubens zelf gemaakt zou zijn). Eens te meer verwarring over Rubens' vrouwen. Welke boodschap schuilt er een schilderij waarin Susanna en Helena samen figureren? Mij lijkt het duidelijk: Rubens had een relatie met beide zussen en heeft in zijn raadselachtige *Liefdestuin* zijn amoureuze memoires gepenseeld.



Prent Jegher (twee luiken samengevoegd)

Censuur

In het liefdesleven van Rubens spelen drie vrouwen een hoofdrol: Isabella, Susanna en Helena. In de achtergrond van *De Liefdestuin*, in het barokke portaal, aan de voet van een fontein met de beeldengroep van de Drie Gratiën flirt een man met drie vrouwen: de linkse kijkt hunkerend toe hoe hij de middenste bij de borst grijpt en met zijn hoed de rechtse afschermt voor spattend water... Twee Cupido's fladderen boven het gezelschap en in de hoek zit een vriend paar, de linkerhanden verstrengeld achter de rug. Het hoofd



Portaalscène (detail Pradoschilderij)

van de man met hoed op is vrijwel een kopie van de reeds genoemde man met rode mantel die rechts de trap afdaald. Dezelfde persoon dus in een vrijscène en vervolgens gehuwd, maar met een andere vrouw! Vergelijken we nu het Pradoschilderij met de prent die Rubens liet maken door zijn medewerker Christoffel Jegher. Niet alleen ontbreekt het 'gehuwde paar' maar ook - zoals we ons verhaal

begonnen zijn - de fonteinfiguur boven hun hoofden: gezeten op een dolfijn de liefdesgodin Venus die een waterstraal uit beide borsten perst. Blijkbaar vond Rubens dat te uitdagend want hij veranderde ook wat aan de flirtende man in het portaal: deze grijpt niet langer naar de borst van de middenste vrouw! Kortom: de prent, bedoeld voor ruime verspreiding, is een gecensureerde versie van het meer persoonlijke doek dat tot zijn privébezit behoort.



Rubens' Liefdestuin (Prado, Madrid)

Drie vormen van liefdesbeleving

Beschouwt men het schilderij *De Liefdestuin* in z'n geheel dan kan men de achtergrond, met name het rechterbovenkwadrant, met zijn meer schetsmatige figuren in discrete donkerbruine en okergele tinten, zien als datgene wat zich onderhuids afspeelt in de sensuele Spielerei van de figuren op de voorgrond: het spel van lust en begeerte, of simpelweg seksualiteit. Het kan ook geen toeval zijn dat Rubens pal in het midden van zijn doek, in een triangulaire compositie, drie vrouwen plaatst in gezelschap van drie liefdesengeltjes, met recht boven hun hoofden in het portaal een herhaling van de thematiek der 'Drie Gratiën' met de beschreven flirtscène. De vrouwen in de centrale driehoek stellen drie types van liefdesbeleving

voor: in het midden de passionele vrouw, de ogen in vervoering ten hemel geslagen; links de rustgevende vrouw die de toeschouwer zelfverzekerd aankijkt; rechts het moederlijke type, met een cupido op schoot en een zorgend gebaar waarmee ze de vrouw naast haar aanhaalt. Deze laatste, in een prachtige blauwe jurk, vormt de brug tussen de vrouwelijke driehoek en het gehuwde paartje rechts. Ze staat daar wat aarzelend, geneigd om het groepje van drie te vervoegen maar houdt zich in. Wat soort liefde wil ze vorm geven? Deze figuur heeft duidelijk de trekken van Rubens' tweede vrouw, Helena. Direct achter haar volgt de 'gehuwde' vrouw met de pluim die we als Susanna menen te herkennen.

Vrouwenverleider



Vorbereidende tekening

Volgen we nu de natuurlijke beweging op het doek, diagonaal van rechts boven naar links onder. Deze bekende compositorische opstelling van figuren deelt het schilderij in tweeën, onderscheidt duidelijk voor- en achtergrond, en zorgt ervoor dat het

koppel links er als het ware uitspringt. De jongeman met hoed wil zijn meisje zachtjes meeloodsen in het hele gebeuren (geholpen door amor die een duwtje in de rug geeft) en kijkt haar vol verwachting aan. Ze blijft echter staan met een zijdelingse blik op het groepje vrouwen in het midden. Ze lijkt in houding, haartooi en kleding erg op die andere aarzelende vrouw in de donkerblauwe jurk. Maar we kunnen haar gelaat niet goed waarnemen. Hij daarentegen lijkt sterk op de jonge Rubens. Hier is het boeiend om opnieuw te kijken naar de voorbereidende tekeningen. Zoals in het geval van het ‘gehuwde’ paar had Rubens ook hier aanvankelijk een andere constructie in het hoofd. De jongeman heeft op de tekening geen baard en het profiel van de vrouw is duidelijker te zien maar wordt niet verder uitgewerkt. Op het schilderij daarentegen krijgen alle mannen in het gezelschap op de voorgrond een baard en lang golvend haar; twee dragen bovendien de bekende breedgerande hoed. Rubens suggereert hiermee gefragmenteerd zijn eigen portret in de drie mannenfiguren. Maar de vrouw die hij ‘verleidt’ schildert hij zo terzijde dat het zowel Susanna als Helena kan zijn... Duidelijk gaat het niet om Isabella Brant wier trekken we eerder herkennen in de geknielde vrouw die dromerig de toeschouwer aankijkt. Zij heeft haar rug gekeerd naar het centrale groepje vrouwen - de drie liefdestypen - alsof ze er niet bij wil horen. Ze rust met haar elleboog en hand op de dij van haar ‘minnaar’ die met de hand op zijn hart een liefdesverklaring aflegt waar ze echter niet zoveel aandacht voor heeft. Ze lijkt te mijmeren en opvallend genoeg is er geen enkel amorfiguur (cupido of putti) in haar directe buurt!



Schilderij (Prado)



Tekening (New York)



Jegher (in spiegelbeeld)



Constructie van het beeldverhaal

Een 17^{de} eeuws stripverhaal

In moderne termen zou ik *De Liefdestuin* kunnen omschrijven als een stripverhaal van Rubens' liefdesleven, te lezen van links naar rechts. Hij maakt vrouwen het hof en vindt een soort hoofse liefde bij zijn eerste echtgenote Isabella Brant. Maar hij mist het passionele in zijn huwelijk. Die begeerte maakt Susanna Fourment in hem wakker en hij verzeilt in een onmogelijke relatie met haar. Uiteindelijk bezorgt Helena Fourment hem de complete liefdesbeleving: passie, standvastigheid en zorg. Bovendien vervangt ze zijn 'oude liefde' en onbereikbare bruid, haar oudere zus Susanna. Dat levensverhaal wil hij echter in intieme kring houden zodat hij het doek een weinigzeggende omschrijving 'Conversatie à la Mode' meegeeft en voor de buitenwereld een gekuiste versie laat maken. Uit latere kopieën, suggestieve afbeeldingen en al dan niet 'valse Rubensen' blijkt echter dat zijn liefdesavonturen niet echt een geheim zijn. Vandaar de titel van mijn eigenzinnige kijk:

**Verdwaald in de liefdestuin
of het bekende geheim van Peter Paul Rubens**

Epiloog: De geheime kracht

Schilderijen hebben hun eigen ‘beeldspraak’. Begrijpen wat ze vertellen vergt steeds een soort vertaling, een persoonlijke interpretatie. Waarom ik werd gegrepen door dit werk van Rubens weet ik nog steeds niet. Misschien zit daar het ware geheim van zijn kracht. Op de portiek van zijn monumentale woning in Italiaanse stijl liet hij een citaat van Juvenalis plaatsen: ‘Er dient gebeden om een gezonde geest in een gezond lichaam (*mens sana in corpore sano*), om een moedige ziel, die niet beducht is voor de dood, die vrij is van toorn en zonder begeerte’. Gelukkig bereikte hij dat laatste doel niet want anders zouden wij enkele schitterende meesterwerken moeten missen...



Eindnoot

Na het afronden van onze verkenning vonden we nog een verwijzing die onze kijk ondersteunt: De relatie met Isabella is die van een ‘burgerlijk en redelijk huwelijk’, schrijft Suzanne Lilar (*Le Couple*, 1963), in contrast tot de ‘hartstochtelijke liefde’ bij Helena. In de eerste keuze overheerst de rede, in de tweede de passie.