Universitat de les Illes Balears

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

La iconografia del poder: el cas de Maria de Médici

Patricia García Enseñat

Grau d'Història de l'Art

Any acadèmic 2017-18

DNI de l'alumne: 43189541A

Treball tutelat per Dr. Andreu Villalonga
Departament de Història de l'Art

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	X		X	

Paraules clau del treball:
Maria de Médici, Peter Paul Rubens, Cicle de la Vida, Barroc, iconografia, poder, mitologia, França.

La iconografia del poder: El cas de Maria de Médici

La recerca de bibliografia relacionada amb el patronatge d'art, relacions amb artistes, encàrrecs i aspiracions polítiques a l'època dels Médici, ens ajuda a clarificar com la imatge de la dona canvia quan Maria de Médici es troba al poder de la corona Francesa al segle XVII.

Amb *El Cicle de la Vida*, és mostra com Peter Paul Rubens pinta a través de referències al·legòriques, mitològiques i cristianes, a la reina de França; i com aquestes mostres artístiques traspassen com a referència directa de la iconografia del poder al barroc francès.

The bibliographical research of art patronage, relations with artists, commissions and political aspirations in the Médici era, helps to clarify how the woman perception changes when Maria de Médici is in power of the French crown in the XVII century.

'The Cycle of Life' shows how Peter Paul Rubens paints the Queen of France through allegorical, mythological and Cristian references; and how this masterpieces area directly linked with the iconography of power in the French baroque.

Paraules clau:
Maria de Médici, Peter Paul Rubens, Cicle de la Vida, Barroc, iconografia, poder, mitologia, França.

Sumari

La iconografia del poder: el cas de Maria de Médici 2

Objectius 4

Mètode de treball 5 - 6

Estat de la qüestió 7 - 12

Continguts 13 – 35

1. Maria de Médici i l'encàrrec pictòric 13 – 14

2. La creació d'una Reina 15 – 19

3. La formació d'una Reina 20 – 25

4. La Reina a la Cort Francesa 26 – 30

5. Els problemes d'una Reina de França 31 – 35

Conclusions 36

Bibliografia 37 – 39

Annex 40 - 43

Objectius

Com s'ha estudiat i investigat la intervenció artística de Peter Paul Rubens a la galeria dels Médici al Palau de Luxemburg?; De quina base parteix la iconografia del *Cicle de la Vida de Maria de Médici*?; partint d'aquestes preguntes ens trobem amb una quantitat de bibliografia molt detallada sobre el tema i d'altres que divaguen més del subjecte.

Es vol fer una recerca inductiva de com Maria de Médici amb aspiracions polítiques, encarrega a Peter Paul Rubens (clarament enllaçat amb la tradició familiar del patronatge), un cicle de la seva vida format per al·legories, mitologia i formes cristianes de la seva persona (característic de Rubens però innovador en el camp sociopolític).

Una estructuració de la informació obtinguda a través de la bibliografia i articles d'art relacionats amb el tema a tractar, vol facilitar l'enteniment del pensament entre artista i patró en una època on l'art servia com a iconografia de poder. També es vol esclarir el perquè Maria de Médici escull a Peter Paul Rubens com artista principal i com aquest fa ús de metàfores al·legòriques i mitològiques, donant-lis un caràcter polític, pel seu enaltiment com a monarca.

L'objectiu principal de la recerca bibliogràfica és com historiogràficament s'ha estudiat *El Cicle de la Vida de Maria de Médici*, tenint en compte els diferents punts de vista dels autors que han investigat sobre la matèria. A més, incorporen noves visions i camps d'estudi que es poden relacionar amb altres tipus de manifestacions artístiques ja siguin com antecedent o com a conseqüència d'aquesta. Amb això trobarem resposta a les qüestions de com s'ha estudiat, si hi ha llibres especialitzats en la matèria, com els diferents autors hi han fet referència, com han explicitat mitològicament i històricament les obres que esmentarem a continuació.

Mètode de treball

Basats en una revisió bibliogràfica, partim del títol '*Cicle de la Vida de Maria de Médici*' és el punt de partida. És una investigació documental, on la seva essència és recopilar informació qualitativa (no quantitativa) en llibres, articles, documents online sobre diferents tòpics del mateix tema.

El raonament que es segueix comença des del concepte principal (La Galeria de Maria de Médici al Palau de Luxemburg) fins a un panorama complet (La iconografia del poder en el cas del Cicle de la Vida de Maria de Médici al Palau de Luxemburg), com es disposen les obres dins d'una perspectiva sociocultural i com es desenvolupen. El patró seria inductiu: Des de les obres i la seva disposició a la Galeria del Médici; quin tipus d'obra és; l'estil i que representa; la història darrera aquestes; l'artista i la seva utilització de temes històrics mesclats amb la mitologia clàssica; el perquè Maria de Médici tria a Rubens per la intervenció artística; els temes escollits com a metàfora de poder; la vida de Maria de Médici com a Reina de França; el casament amb Enric IV i l'hereu al trò; la família Médici i el panorama sociopolític a la França del segle XVII, la caiguda dels Médici; repercussió estilística; visió feminista.

Com a eines de treball la utilització de llibres i articles a les biblioteques com la de Victoria and Albert a Londres, la Biblioteca de la Universitat de les Illes Balears (Facultat de Filosofia i Lletres), la Biblioteca de la Universitat Sorbona d'Abu Dhabi als Emirats Àrabs Units i la Biblioteca de la Universitat Complutense de Madrid, ha estat fonamental per la recerca de fonts. Encara que s'afegeix la utilització de material online com *Google Scholar* o *Google Llibres*.

Desafortunadament, hi ha un títol que no s'ha inclòs al treball i que és fonamental per a la investigació del Cicle de la Vida de Maria de Médici: esmentem a Jacques Thuillier i el seu llibre titulat *Rubens, Life of Maria de Médici* del 1970, que hagués estat una de les fonts vitals del projecte, i que els autors mencionen contínuament com a referència bibliogràfica.

Com a mètode de recerca es realitza: primerament una tria, per llibre i concepte; i seguidament, una tria per rellevància i qualitat informativa: si encaixen amb el tema a tractar, si responen preguntes formulades en la hipòtesis del treball, si enfoquen noves visions i camps d'estudi sense divagar, si són objectius en l'explicació, si ens aporten informació nova o és un text del que ja és tenia coneixement i si ens fan referències a altres llibres que ens poden servir per la recerca bibliogràfica.

Estat de la qüestió

La primera referència directa al '*Cicle de la Vida de Maria de Médici*', ens ve de la mà de Otto Von Simson amb *Rubens: Il ciclo di Maria de Médici* (Simson: 1968), on ell fa el pròleg, context, programa i disposició de les obres a la Galeria Médici. Es centra en un aspecte més historiogràfic que de contingut, ja que analitza els fets històrics que condueixen a la realització d'aquesta obra, que com es desenvolupa; hem de dir que Simson, és l'únic de tots el autors que anomenarem, que esquematitza la disposició de les obres *[veure fig. 1]* al palau, de manera cronològica. Esmenta també els esbossos que Rubens va fer durant la planificació del programa i conté nombroses pàgines amb les imatges de les obres contingudes. Al pròleg analitza la relació en el cardenal Richelieu i l'artista (emfatitza la mala relació que ambdós tenien), així com ser la mà dreta de Maria de Médici. Ens argumenta la introducció de conceptes al·legòrics i de la mitologia renaixentista, per enaltir la figura de Maria de Médici; hem de puntualitzar que aquesta introducció temàtica a l'obra de Rubens, no és sorprenent ja que era una hàbit en les seves obres, però introdueix i relaciona varis conceptes amb personatges històrics, que per Simson, és innovador.

Podríem dir que enfoca un objectiu historiogràfic i de context sociocultural, però té peculiaritats subjectives en quant a les relacions entre Rubens-Richelieu-Maria de Médici.

La columna vertebral d'aquest treball, segueix amb la incorporació del llibre de *The Golden Age of Maria de Médici de Saward* (Saward: 1982), que a diferència de Simson i de Millen, es centra purament en la interpretació mitològica i al·legòrica dels quadres que explicitarem als continguts. Sempre recull una descripció breu de l'obra, on descriu cadascun dels personatges que apareixen a la representació i que després explicita amb referències textuals a, principalment, Horaci i Homer. És un llibre clau molt especialitzat amb la matèria, que ens ajuda a entendre com Rubens va captar les idees pel cicle pictòric.

Seguint el camí historiogràfic, Millen amb *Heroic deeds and mystic figures: A new Reading of Rubens' Life of Maria de' Médici* (Millen: 1989), ens dóna una lectura completament diferent en relació a Simson. El primer té un pensament més primitiu i especialitzat, on el lector ha de tenir coneixement del tema a tractar abans de poder entendre el contingut que Simson ens ofereix. No obstant amb Millen, es fa un repàs més de caire objectiu i historiogràfic de cada una de les obres, així com també introdueix un esquema, com fa Simson, de com estarien disposades la Galeria amb les obres pictòriques de Rubens.

No s'atura en els aspectes mitològics o les interpretacions que Rubens li hagués pogut donar als personatges que apareixen a les manifestacions artístiques, sinó que utilitza el mètode fet-causa: on aplica el coneixement històric, tant puguin ser emblemes, escrits, discursos, llibres, imatges, per tal de com es va executar l'obra.

L'aportació de Michel amb *Rubens: his life, his work, his time*, és de les més acurades i més vastes en quant a informació de la vida i obra de Peter Paul Rubens(Michel: 1898). Ens introdueix el triatge de temes pel cicle de pintura (un total de quinze), com va fer els esbossos després de les idees de Maria de Médici; hem de tenir en compte que Michel, ens raona el fet que Maria havia quedat vídua i com tot aquest turment va influenciar el context de les obres i relacions amb el seu fill. Realitza un raonament de les obres (gràcia i colors) i analitza les relacions de l'artista amb Peiresc, que li donava opinió subjectiva del desenvolupament d'elles. Amb Michel, queda clar, com, on i quan es varen fer.

L'autora Johnson a *Imagining Images of Powerful Women: Maria de Médicis Patronage of Art and Architecture,* es refereix a les representacions artístiques de Rubens que consoliden la imatge de monarca de Maria de Médici (Johnson: 1992) en una època inestable. Ens relata els altres projectes que va dur a terme quan regnava al Palau de Luxemburg (programa tant arquitectònic com escultòric). Té una visió molt més programàtica i s'enfoca en el patronatge d'art.

Un any després i a una altra publicació, Johnson recupera el que Belkin exposa en quant a la veracitat dels fets històrics en la pintura de Rubens (Johnson: 1993), ella no és queda només amb el que les imatges diuen sinó com ho diuen. És important aquest concepte ja

que molts historiadors, han tractat de veure el sentit de les pintures d'aquest Cicle de la Vida de Maria de Médici, cercant-li un significat a la iconografia i llibres clàssics, encara que Johnson recerca com han estat produïts i el seu valor a l'obra. A *Pictures fit for a queen: Peter Paul Rubens and Marie dé Médici Cycle* exposa un estudi íntegre d'aquestes obres i les seves relacions amb el passat clàssic.

Una recuperació historiogràfica i de contingut només fixant-se en el Cicle de la Vida de Maria de Médici, és el que Belkin ens proposa a *Rubens* (Belkin: 1998): es basa amb els antecedents de l'obra, l'encàrrec, els temes, els reptes que Rubens va tenir per a la realització de l'obra (inclusió nova), i com podria glorificar la persona de Maria de Médici a les pintures. Belkin ho tracta de "transformació poètica" que no s'apropa a la veritat històrica. Recalca l'ús de personificacions mitològiques com a tema recurrent de la pintura dels segles XVI i XVII.

En termes temàtics, Oppenheimer ens introdueix un estudi de la teoria de la bellesa per part de Rubens, un extraordinari informe complet amb les diferents iconografies i aspectes que ell tracta. La primera part del llibre d'Oppenheimer *Rubens: A portrait*, es fixa en el concepte de bellesa en Rubens i com es va desenvolupant a partir de la seva relació amb altres artistes, els encàrrecs (un d'ells el de Maria de Médici) i el seu amor per la literatura. D'aquí que inclogui el concepte del "teatre de la persuasió fantàstica" (Oppenheimer: 2002) on s'alinea amb Shakespeare per a la dramatització d'obres (afegeix fragments de poemes shakespearians per reforçar les seves afirmacions).

Per entendre millor la persona de Maria de Médici i que va significar a l'obra de Rubens, hem de començar la recerca d'un context historiogràfic per entendre millot el pensament i herència de la família Médici. Ens ajudarà a controlar l'espai-temps de l'obra de Rubens, l'ambient sociopolític i l'aliança entre el matrimoni d'Enric IV i Maria de Médici; d'aquí la informació obtinguda amb *Los Médicis, Nuestra Historia* (Médici: 2002). Fa una lectura objectiva de tots els esdeveniments que rodejaren a Maria de Médici, com era la seva vida a la Cort francesa, com era la seva relació amb el seu marit, fins al seu exili.

Strathern ens ajuda a visualitzar també el panorama matrimonial a cort, com es van fer les transaccions econòmiques i divorci perquè Enric IV es casés amb Maria de Médici

(Strathern: 2003). Em de dir que emfatitza en el caràcter quasi orfe i de poca capacitat mental de Maria de Médici, que li dóna un crítica punteguda a la reina. En aquest cas l'autor és subjectiu en els termes de la seva vida privada, encara que ens aporta detalls curiosos però no rellevants dintre del llibre *The Medici: the Godfathers of the Renaissance*.

Els mètodes, la iconografia, la semiòtica, els temes mitològics i les al·legories, venen recollides de la mà de Rosenthal a *Gender, Politics, and Allegory in The Art of Rubens*; en un llibre concís i innovador en la introducció del psicoanàlisi com a teoria de la interpretació moderna de la iconografia de Rubens (Rosenthal: 2005). Així mateix, fa una clara diferenciació entre teories i fets, els quals ens donen a entendre d'on ve la iconografia del poder (en el cas de guerres i pau fa una llarga extensió d'exemples), quin objectiu tenia, com es va interpretar al seu temps i l'ús al·legories com a retòrica dels quadres.

L'emfatització del concepte de manipulació de l'art per fins sociopolítics no es veu recolzat per tots els autors que anomenarem en aquest treball, sinó que per Bell (Bell: 2008), es veu interpretat com que Rubens vol manifestar les virtuts de la Reina. El que més impacta de Bell a *Henrietta Maria: piety, politics and patronage*, és el treball bibliogràfic amb autors com Johnson, Millen, entre d'altres per defensar la seva posició. És molt crítica en aquest sentit i és el que li dóna objectivitat a la seva exposició argumental.

Clarice Innocenti a *Women in Power: Caterina e Maria de Médici,* fa una recopilació d'informació a partir de varis autors tractant el tema de la relació entre germanes, en aquest cas Caterina i Maria de Médici, incorpora el subjecte del Cicle de la Vida com a mostra de iconografia del poder. El que més s'especialitza en l'obra de Rubens d'aquest llibre, són dos capítols que parlen del tema a tractar: Acidini (Acidini: 2008) ens proposa antecedents on les reines es representaven com deesses (simbolisme implícit) i es rodejaven d'al·legories i virtuts per fortificar el seu poder dintre de la pintura i escultura, aquest fenomen es pot relacionar amb la temàtica que Rubens va seguir per la realització de les obres tal i com Simson (Simson: 1968) suggereix. Ens apropem a un context més temàtic i de contingut que relaciona com evolucionen els temes iconogràfics en la família

Médici (s'inclouen referències a altres integrants d'aquesta per exemplificar la idea d'Artemisa i altres tòpics d'herència renaixentista).

Mamone, al mateix llibre reconeix la figura d'Artemisa (Mamone: 2008) com a model a seguir per les dues integrants de la família Médici: Caterina i Maria. Ens emmarca en un context de relació entre vídues i els seus fills i com varen regir en una època turmentosa durant el segle VI-XVII. Explica l'idea de que l'art consolidava el seu poder com a monarques regents.

Una mirada més subjectiva sobre la vida familiar de Maria de Médici i la seva germana Caterina de Médici és el que Craveri ens aporta i així ens ajuda a entendre les relacions entre la cort francesa i les que mantenia amb els seus consellers (Craveri: 2015). A *Amantes y Reinas: El poder de las mujeres*, es posa de costat amb Simon, en quant a la relació de la Reina amb el Cardenal Richelieu i com aquest volia canviar el plànol polític de l'època. També critica la relació entre mare i fill (Lluís XIII), l'exili de Maria i la tornada a la cort francesa al 1622.

Per això, destaca Courtright (Courtright: 2016) en quant als valors cortesans i als seus rituals en el *Cicle de la Vida de Maria de Médici*. Ens explicita també el matrimoni com aliança entre països i els seus antecedents. Emfatitza el concepte de la importància de una reina i el futur de la nació com a interpretació d'una de les obres de la Galeria Médici.

La idea de Palas i/o Minerva, ve defensada com a antecedent per Mattza (Mattza: 2016), ja que ell estudia com la imatge de Minerva es utilitzada a la corona espanyola al segle XVII. Recalca la idea que Rubens va utilitzar aquest concepte en la realització de vàries obres en aquest Cicle de la Vida de Maria de Médici i confirma doncs la visió de Millen i Saward que ja havíem esmentat anteriorment. Al llibre *Hacia la vida es sueño como speculuum reignae*, es fonamenta aquest fet com a base pictòrica durant el segle XVII.

Encara que no hagi esmentat de manera cronològica, aquest llibre ha estat fonamental per entendre el significat de les referències a deïtats clàssiques: s'introdueix doncs a Muela (Muela: 2008) i el seu llibre Iconografía clàssica: guía básica para estudiantes. Recoipla totes els déus i deesses de l'antiga Roma i Grècia, que explicita d'una manera simple i

directa pel lector, així com també afegeix els atributs que iconogràficament determinen a aquestes deïtats als quadres, per així fer-los més identificables.

Per clarificar aquest mètode s'han especificat més continguts per part de Saward: 1982, Simson: 1968, Millen: 1989, Johnson: 1992, Johnson: 1993, i Acidini: 2008, ja que són els més especialitzats i que proveeixen de més informació pel treball. Conseqüentment, la resta d'autors fan referència al *Cicle de la Vida de Maria de Médici* i s'esmenten al treball perquè han estat consultats, però la informació que expliciten no és tan rellevant com els autors anteriors.

Després del recorregut bibliogràfic, entenem que fins al 1993, autors com Simson, Millen i Saward, que seran el nucli del treball, s'especialitzen en el contingut del *Cicle de la Vida de Maria de Médici*, enfocant els seus estudis a: interpretació mitològica, estudi cronològic de l'obra, fet històrics que acompanyen les diferents representacions artístiques i referències al contingut iconogràfic. A partir d'aquí, les referències bibliogràfiques són més escasses, ja que els autors que ens trobem expliciten el contingut en articles breus, dintre de llibres que abasten temes generals: com el cas de Acidini, Johnson, Mattza, Courtright, Craveri, entre d'altres.

Continguts

1. Maria de Médici i l'encàrrec pictòric

Amb un passat on el fet de ser òrfena als catorze anys, li va afectar en el seu estatus social, Maria no es va donar per vençuda i va culminar la seva vida essent Reina de França. La futura reina no va tenir un camí fàcil de recórrer en un món d'homes, ja que amb una infància complicada i casada per poders amb Enric IV, volia canviar la visió política europea d'aquell temps i proposar una nova estratègia d'aliances entre famílies nobles per així crear la pau que en aquell temps era tan necessitada.

Per això, al 1622 ordena realitzar més de quaranta obres pictòriques glorificant la seva vida i la del seu marit Enric IV, concreta amb al pintor Peter Paul Rubens, la realització de representacions que explicitin els esdeveniments més importants de la vida d'ambdós. Aquest pintor cortesà, que ja tenia relacions amb la família Médici anteriorment, amb l'ajuda de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (erudit i científic relacionat amb Rubens que redacta i opina sobre l'elecció temàtica i com s'adrecen les obres que aquest realitza), la Reina va triar vint-i-tres episodis de la seva vida que passen des del seu naixement fins al triomf com a Artemisa. La resta de quadres estaven lligats temàticament al rei, però que desafortunadament, Rubens al final no va poder executar (Johnson: 1993, 447).

El programa pictòric està basat amb l'exaltació dinàstica d'Enric IV i Maria de Médici i la justificació de les polítiques personals que va dur a terme la Reina de França (Cremades: 1982, 175).

Però perquè Maria confia amb la mà de Rubens per a la realització d'uns quadres summament importants?, El pintor ja havia estat comissionat amb la realització de dotze tapissos sobre la vida de l'Emperador Constantí pel fill de la Reina, Lluís XIII.

Aquestes obres havien de ser exposades a les galeries del nou Palau de Luxemburg, que va ser construït per Salomon de Brosse a la ´maniera´ del Palazzo Pitti (Zirpolo: 2016,

327). Havia de ser un cicle pictòric semi-públic dedicat exclusivament a la glorificació de la dona, en aquest cas de la Reina de França.

2. La creació d'una Reina

Els retrats dels pares de Maria, segons els esquemes *[veure fig. 1]* de Millen i Simson serien els primers que ens trobaríem a l'entrada de la galeria, representen la importància que van tenir a la vida de Maria de Médici. Els esquemes ens mostren dues entrades a la galeria: a l'esquerra la dels visitants externs al palau, i a la dreta una entrada més íntima ja que provenia dels apartaments de la Reina, era una estratègia pictòrica.

A la part oest (esquerra) ens trobem el retrat de ***Joana d'Àustria***, i a la part est (dreta) a ***Francesc I de Médici*** (Millen: 1989, 21). La Reina, proposant ambdós quadres com a primeres obres presidint la sala, ho realitza de manera cronològica pels esdeveniments del cicle de la seva vida. A més, és una cridada a l'estatus que la seva família mantenia, no eren de sang noble, però la categoria social que varen adquirir durant el segle XVI, va ser molt elevada (Millen: 1989, 23).

Aquest tipus de museologia primitiva es lliga a un simbolisme molt clar: una manifestació de poder per part dels Médici i una lliçó d'humilitat i respecte per part de Joana d'Àustria. Rubens reconcilia ambdues personalitats. Millen, critica doncs la senzillesa del tractament artístic dels pares de Maria en comparació amb la resta de quadres del cicle, ja que no estaven fets amb la mateixa intensitat (Millen: 1989, 25). El pintor, els despulla de riqueses i afegeix realisme i sinceritat als retrats:

"Francesco wears an ermini-lined mantle with the cross of the Tuscan Order of Saint Stephen [...] Nothing about Johanna suggests her glorious background, through her costume in silver cloth with gold embroidery". (Millen: 1989, 24).

Orgull familiar, això ens demostra Maria amb la introducció dels seus pares dintre del cicle. Rubens ens mostra qui són els seus pares, sense cap tipus de barroquisme, sense al·legories, sense floritures. La idea que engloba és: des d'un nucli tan simple i humil és pot crear una reina tan gloriosa com ho era Maria de Médici.

Saward i Millen, recolzen la mateixa reflexió sobre la disposició de les obres: Francesc I crea una reina, i seguint les obres cronològicament a l'est de la galeria, es basen en el seu creixement com a persona i glorificació; mentre que al costat oest, tots els esdeveniments que glorifiquen a una reina ja formada, els recolza Joana d'Àustria com exemple d'Artemisa, guerrera i part de la noblesa.

Cal afegir que a la part més nord de la galeria, entre ambdós guardians parentals, ens trobem una de les obres més importants de la galeria: ***La Reina triomfant*** *[veure fig. 2]*. Amb comparació amb els retrats dels seus pares, podem observar un retrat pictòric totalment diferent, on Rubens no deixa d'utilitzar les seves formes al·legòriques característiques, fent de Maria de Médici la seva transformació poètica. Segons Simson, es col·loca estratègicament per a la seva supremacia damunt la sala (Simson: 1968, 6). Es troba oposat al retrat ***La mort d'Enric IV i la proclamació de la regència de Maria***. Segons les indicacions que se li varen donar a Rubens, havia de representar-se la figura de Maria, com una deessa de la guerra, encara que aquesta definició entrés en conflicte amb el missatge de pau que ella volia donar. Per això, el pintor li dóna un simbolisme de reina triomfant, vestida com a guerrera, amb els atributs d'immortalitat, amb llatinismes que la glorificaven com a reina: lluita pel seu regne i representa una França forta (Millen: 1989, 24).

Mattza inclou la simbologia que predominarà a tot el cicle, i que explicitarem a un gran volum de les següents obres: el concepte de Maria com Artemisa/Minerva, deessa de la saviesa i de l'estratègia militar (Mattza: 2017, 97-99).

"The Medici Cycle is a reveiling example of the consistent politization of her (Marie) feminine roles as a candidate of marriage, wife and queen mother, thereby the possibility of dual association of a natural, feminine regent's body and a political body functioning as the bearer of the King's power" (Mattza: 2017, 100).

Alguns autors comparen ambdós retrats i tenen opinions enfrontades. La idea que s'acompleix amb aquestes tres obres i la seva ubicació al principi de la galeria és com el poder es reflecteix sobre tots els esdeveniments i personatges que hi són representats en

tot el cicle, i com Maria de Médici, "filla de la humilitat, de glorificació quasi divina i de sang noble és producte de l'estratègia" Médici (Saward: 1982, 27).

Prosseguint cronològicament amb la resta d'obres, ens trobem amb un subgrup que té com a factor comú la creació d'una futura reina. Aquí estaríem parlant de la part est de la galeria que es troba flanquejada per Francesc I. Es desenvolupa des del naixement de Maria de Médici fins a la presentació del seu retrat a Enric IV.

Les primeres representacions al·legòriques que Rubens mostra són ***Les parques filant el destí de la futura Reina***, on és lliura el simbolisme d'immortalitat lligat a Maria envoltada de figures com Júpiter i Juno (Millen: 1989, 26). Segons la tradició ´virgiliana´ podria ser el nou messies (seguint el culte de Maria). D'aquí que les parques enalteixin la divinitat de la futura reina (Saward: 1982, 21). Aquestes mateixes, confirmen la vida en fortuna de la reina, i a més, tenen cura de que la monarca estigui sempre inspirada per la llum divina (concepte integrat en la cultura romana segons Saward). Les parques no només li donen un sentit eteri a l'obra sinó que se les relaciona també amb la dotació de la gràcia a Maria de Médici (Saward: 1982, 29).

Amb el ***Naixement de Maria de Médici***, s'acredita que Rubens no fa cas omís de l'exercici històric, sinó d'un completament al·legòric, on Lucina, la deessa dels naixements, és present i porta al món la nova reina (Millen: 1989, 32). La il·luminació és un factor important com a representació i plasmació de les divinitats presents al seu naixement, ja que l'aproven.

"The divine lights, in themselves invisible, make themselves seen by mortals through the stars in the heavens and through Kings on earth". (Millen: 1989, 35; de les *Maximes royales d'Estat, des Méditations de Henry le Grand*, col·leccionades pel Duc de Sully).

A més, el que comenta Millen és que segons l'emblemàtica que utilitzava Maria de Médici, el Sol era la seva icona. D'aquí la seva relació estreta amb la llum que ella, com a messies emana a França (Millen: 1989, 36). Afegir que Rubens s'aferra a l'arquitectura renaixentista, com per exemple referint-se a clàssics com l'arquitecte Filippo

Brunelleschi. Doncs a l'obra crea una connexió amb la ciutat de Florència i la seva Catedral, com a lloc d'esdeveniment del retrat (Saward: 1982, 29-30).

No obstant Oppenheimer, introdueix el terme de bellesa divina per accentuar el treball que Rubens està realitzant, per ell Rubens promou una imatge de la Reina com a símbol de la bondat, felicitat que enlluerna a la resta de la Humanitat, d'aquí la relació amb les llums divines que aporta Millen (Oppenheimer: 2002, 9-10).

De manera deliberada, a ***L'educació de la Princesa*** *[veure fig. 3]*, Minerva és la guia del seu estudi i els atributs que apareixen recolzen aquesta teoria, ja que podem trobar tant una paleta de pintura o un instrument per la seva educació musical; el coneixement de les arts és el que dóna saviesa a una futura monarca (Saward: 1982, 40). El que ens captura d'aquesta obra és la introducció de les clàssiques ´Tres Gràcies´, que Millen compara amb les parques que havíem esmentat anteriorment, encara que l'autor s'inclina en que es treballen pictòricament de manera diferent: ja que les parques tenen un caire més clàssic.

Aquestes Gràcies ofereixen atributs de la deessa Afrodita a Maria. Així envoltada de figures com Minerva, Mercuri, les Gràcies o Apol·lo, li ofereixen *"la Divina Veritat, la Bellesa i la Bondat"* pel seu futur regnat (Saward: 1982, 42-43).

Segons Johnson, la nuesa de Maria com a motiu pictòric no fa cap referència de tipus sexual encara que tingui els pits nuus. Aquest era el *modus operandi* dels pintors barrocs a l'època, i el que ens vol fer veure és que en aquesta obra, hi ha dos tipus d'observadors cap al que la representació està dirigida: la mateixa Reina i la presència masculina de la Cort francesa (Johnson 1992: 450).

Amb els anys i amb l'aprovació papal, Enric IV decideix casar-se amb una dona de sang no reial, ja que es va anul·lar el seu matrimoni anterior amb Marguerita de Valois. Maria de Médici era la candidata perfecta ja que era recolzada pel papat i l'opció econòmica ideal. Així introduïm ***La presentació del retrat de la Reina a Enric IV*** *[veure fig. 4],* una obra important del cicle ´rubenià´. En un entorn meitat terrestre i meitat celestial, Enric IV admira el retrat de Maria que es sostingut per diverses deïtats. És veu a la futura reina, pintada a un retrat de petites dimensions, on ella mateixa és la que encarrega la pintura

perquè el seu futur marit la contempli i esculli: estem davant d'una dona representada com a divinitat i com a patrona d'art al mateix temps (Johnson: 1993, 448-450).

L'encarnació i personificació de França, que Rubens pinta amb els atributs d'un guerrer francès recolzant a Enric IV, és la prova evident de l'ajuda que el Rei necessitava per escollir-la a ella. És la defensa de França cap a Maria de Médici com a futura reina (Saward: 1982, 51-52). Per Oppenheimer és un exercici de persuasió cap al Rei Enric IV de convércerlo de que esculli a Maria de Médici (Oppenheimer: 2002, 269).

La representació accentua la unió del cel i la terra. Juno i Júpiter, tornen a aparèixer com a símbol de que el destí que van escriure per Maria, s'està complint, i així també presidir el moment en que el monarca tria a la nova de Reina de França (Millen: 1989, 51).

3. La formació d'una Reina

Sobre l'Octubre del 1600, Maria de Médici es casa per poders amb Enric IV de França a la Catedral de Florència. Aquí introduïm una nova etapa de la vida de Maria, una vida de reina. L'obra que introduïm és ***El casament per poders a Florència***, que representa la unió de dues teories: la realista i la al·legòrica, un exercici de veritat històrica que és acurat pels personatges humans que és representen així com de l'arquitectura que podem veure (Saward critica la poca veracitat amb la Catedral de Florència), amb la introducció de deïtats com Hymen.

L'escena va estar marcada per les benediccions del cardenal Pietro Aldobrandini, fillol del Papa Clement VIII. El pintor destaca que les entitats més poderoses de la Terra, estan recolzant aquesta unió i beneeixen el matrimoni (Millen 1989: 53). Els personatges retratats són: el Gran Duc i Duquesa de la Toscana, la Duquessa de Mantua, el Duc de Bellegarde i el Marquès de Sillery.

Partint d'aquesta idea, Saward i Millen, tenen clar que proposar figures paganes dintre d'una catedral cristiana, suposava un conflicte d'interès. Trobem, com ja havíem esmentat, la figura de Hymen, portant el vel de Maria cap a l'altar, així com les aportacions florals que també hi són presents fan que la teoria de Millen sobre l'entrega de l'èxit cap a la futura parella sigui confirmada: d'una França amb un futur incert a una França exitosa (Millen: 1989, 61).

Cap a principis de Novembre del 1600, ***Maria desembarca a Marsella*** *[veure fig.5],* acompanyada de la seva germana i Duquessa de Mantua, i també per la Gran Duquessa de la Toscana, on la deïtat Fama, proclama la seva arribada. No només es troba rodejada d'aquesta divinitat, sinó que a la mar es troba el déu Neptú que li calma els mars pel seu recorregut i posterior desembarcament.

Segons Saward, aquest quadre representa l'al·legoria de la primavera i l'hivern: Maria és la primavera, i es veu representada com a Venus acompanyada per Fama (figura del

Cèfir), que apropa la prosperitat, floració de la terra i bon temps a la nova terra que ella conquesta. Aquesta nova terra s'exposa com l'Hivern.

Les filles de Neptú, porten regals a la nova Reina, com podem veure a l'obra li entreguen perles i corals preciosos. A més, apareixen també un grup de sirenes, que sense les connotacions negatives ´Homèriques´, segons Saward, emanen el Bé cap a Maria de Médici (Saward: 1982, 66).

La teoria al·legòrica no acaba aquí, ja que a la part superior del quadre s'hi representen quatre figures, les quals no tenen ningun tipus de contingut històric, però sí que expliciten un caire abstracte ja que representen: l'Aire, la Terra, el Foc i l'Aigua, els quatre elements de la Vida (Millen: 1989: 72).

Un matrimoni reial té data de caducitat si no es pot concebre un hereu al tro i així personificats com Juno i Júpiter, mostrem l'obra ***L'Encontre de la Reina i el Rei a Lyons***. Les dues *´divinitats´* representades són una icona que explicita la unió entre el celestial i el terrenal, assegudes damunt núvols, i que estan acompanyats per una Cibeles i dos lleons com a representació de la ciutat de Lyons; cadascun duu un *´putti´* amb una torxa representativa de la vivesa del matrimoni entre ambdós. Com a referència més visual també podem trobar aquest tipus de torxes al ***Casament per poders a Florència*** vist anteriorment (Saward: 1982, 67).

Juno i Júpiter, o Maria i Enric IV, es representen d'aquesta manera com a assimilació d'ells mateixos, com a providències que no rompran la línia successòria que les parques varen proposar a la joventut de Maria de Médici. No hem de passar per alt que a l'habitació dels casats es troba un arc de Sant Martí, que representa al déu Iris, completament lligat amb la llegenda de Zeus i Hera. Amb això Saward vol dir que aquestes dues divinitats uneixen el Cel i la Terra i consumeixen el seu amor en un entorn celestial (Saward: 1982, 68-70).

A diferents obres pictòriques i durant aquest recorregut, es pot veure com Maria es representada amb un pit completament despullat de robes. L'autora Johnson defen que no té cap connotació sexual, ja que seguint la tradició clàssica, la qual Rubens representava

contínuament, era una pràctica molt habitual a l'època, però que en aquesta obra té un significat peculiar. Concretament, si ens fixem, podem veure a Maria també com a la deessa Venus, que representa la humilitat i la fertilitat. (Johnson: 1993, 462-464). Ella és el concepte de mare del seu pròxim fill Lluís XIII i mare de França; així ofereix aquests atributs a Enric IV entrellaçant ambdues mans.

Amb aquest bagatge al·legòric, ***El Naixement de Lluís XIII a Fontainebleau***, ens mostra un pur exercici simbòlic encara que hem d'assenyalar el fet que Rubens té cura de l'ambient que proposa a aquesta pintura, Fointanebleau es rodejava d'espais verds amb arbres centenaris, i és així com ho representa, a un espai obert rodejat d'arbres.

La representació es divideix amb Cibeles protegint a la Reina, Maria de Médici exhausta asseguda a una banca i Felicitas, deessa de l'èxit o bona fortuna, que sosté una cornucòpia com a promesa al món de més hereus reials. En definitiva, el que crida l'atenció de l'obra és un personatge místic alat, que es disposa darrera de Maria, suporta una capa roja: segons Saward, aquesta escena simplifica l'al·legoria del Dia, ja acaba de néixer el Nou Apol·lo, que aporta llum a l'obscuritat de la Nit; amb Lluís XIII, metàfora d'una vida de prosperitat i d'esperançaa partir del seu naixement (Saward 1982: 80-81).

"Laeta Deum Partum" (Simson: 1968, 10), va ser l'emblema que segons l'autor Simson, Rubens es va basar per recrear aquesta escena. Aquest elimina però a Júpiter, elimina el hieratisme de la medalla i aporta moviment a l'obra ja que introdueix els personatges amb diferents mesures i energies, i crea una composició piramidal on el punt més àlgid es troba a la capa roja que suporta el personatge alat. Així, Juno, deessa del matrimoni, Hercules, representant la virilitat i Felicitas, apareixen com a la medalla però *a la maniera* `rubeniana`, sense atributs.

Després d'aquesta obra hi ha una simbologia que canvia i que Millen ens assenyala al seu llibre: fins ara Maria de Médici ha estat protegida per Juno, però ara que ha tingut a Lluís XIII estarà emparada per la figura de la Cibeles o Minerva/Artemisa (Millen: 1989, 83-84) que es converteix en el seu nou *alter ego*.

Durant aquest període, Maria continua sent fèrtil i dóna al món tres fills més: Isabel, futura Reina d'Espanya, Cristina, futura Duquessa de Savòia i també neix el Duc d'Orleàns. El rei tenint un estat de salut delicat transfereix el seu poder cap a Maria i la fa membre del Consell Reial. Així mateix, sobre el 1610, el rei Enric IV s'embarca en una nova guerra i reuneix totes les mesures pertinents pel traspàs de poders en cas que ell no sobrevisqués a la campanya militar (Millen 1989: 15-16).

Doncs introduïm ***La Regència***, on es representa l'escena on Enric IV passa el poder reial a Maria al Palau de Luxemburg. A través d'un acte polític on l' *"orbis mundi"* és el símbol d'aquesta transmissió. Lluís XIII està entre els seus dos pares i toca l'orbe amb la seva petita mà, com a simbologia de la fortuna de les seves conquistes quan sigui major d'edat. Com hem comentat abans, el rei s'encaminava cap a la guerra, per això es troba flanquejat per soldats preparats per la campanya militar con Rodolf II, Duc de Cleves (Saward 1982: 93-95).

Torna a aparèixer la figura de la Providència i la de Saturn que encara que estiguin situats al costat de la reina, recolzen la idea de seguretat i èxit cap al conflicte al que el rei es dirigeix. Per Millen, aquesta teoria de Saward no té cap significat, ja que per ell, Saturn no es veu reconegut a l'obra sinó la concepció de la Generositat (Millen: 1989, 98).

Reapareix la nuesa dels pits de Maria, com a ***La Reina Triomfant***, que com ja havia esmentat anteriorment Johnson no tenen repercussió sexual però que poèticament poden ser símbol de la virginitat de la Reina (Johnson: 1993, 453).

Dia 13 de Maig de 1610, ***Maria de Médici es coronada monarca a Saint Denis***, on es acompanyada per un gran grup de personatges però el que la reben a l'altar són els Cardinals Gondi i de Sourdis que la proclamen reina. Lluís XIII també es troba a l'esdeveniment devora ella. La gent que es troba a l'escena alça les mans per aclamar a la nova reina, així com les personificacions d'Abundància i de Victòria estan emanant prosperitat i pau a la seva figura (Saward: 1982, 97).

Podem observar que en aquesta obra les al·legories estan limitades per la veracitat històrica, ja que l'únic simbolisme que hi podem recollir són les deïtats abans esmentades

que es troben a la part superior. Referint-nos a simbolismes vegem com els atributs clàssics per la coronació de la reina es veuen representats: el ceptre i la corona hi estan presents. La nota interessant es troba per la capa que la reina porta, ja que les dues princeses que l'aguanten havien de ser de sang reial: la Princesa de Conti i la Duquessa de Montpellier (Millen: 1989, 108).

Per Millen el primer conflicte que va tenir Rubens per l'execució d'aquesta obra, va ser pintar tots els convidats a la cerimònia que la reina havia relatat (Millen: 1989, 109-111), per això opta per donar-li més moviment a la multitud encara que no arribi al caotisme ja que sempre hi ha un ordre establert. Rubens no es concentra en l'espai real, sinó amb com pot utilitzar l'arquitectura al seu favor per a una composició més dinàmica.

No tota felicitat dura molt de temps, i ens referim al fet que desafortunadament pel regne de França, Enric IV és assassinat a sang freda el 14 de Maig al 1610. Maria pressionada pel Consell del regne ha de prendre possessió només dues hores després de la mort del seu marit. Craveri, ens comenta que les reines havien d'estar quaranta dies tancades a la cambra on el seu marit havia mort (Craveri: 2015, 37). Així queda reflectit a ***La mort d'Enric IV i la proclamació de la Regència***, on segons Saward podem dividir l'obra en dues parts (anteriorment ja s'havia esmentat la tècnica ´rubeniana´ d'unir Cel i Terra dintre de la pintura, com per exemple a ***l'Encontre del Rei i la Reina a Lyons***). Doncs aquí proposa el mateix simbolisme on Saturn acompanyat de Júpiter, condueix el cos d'Enric IV cap al Cel; per la part que toca a Maria de Médici reconeixeríem que està asseguda en una arquitectura de tipus clàssic, vestida amb una capa negra de vídua (Saward: 1982, 98-99). Hi ha que dir que presenta dos tipus d'arcades: una de caire celestial a la part superior i una de caire clàssic que empara a Maria.

Amb una temàtica mitològica no hem d'obviar la presència també de la Victòria, Mercuri, Leo, Virgo o Venus. Aquestes personificacions donen sentit a la composició ja que la doten d'una lectura metafòrica on Saturn i Júpiter protegeixen a Enric IV de la serpent terrenal mentre que la Victòria sosté un trofeu (relaciona les victòries que Enric IV va aconseguir quan era monarca i ho relaciona també amb les victòries que França tindrà amb Maria com a nova reina) i Venus i Juno assegurant-se que Maria de Médici serà una monarca humil, sàvia i que promourà la pau (Saward: 1982, 99).

Aquest quadre és un exercici commemoratiu cap al recentment mort, Enric IV (Millen 1989: 123-125). Rubens capta aquest sentit i recorre a la poesia, llibres, escrits i discursos fets del rei per dotar-lo d'un caire literari.

La figura interessant de l'obra és la serp que es troba a la part inferior de la figura, ara divina, d'Enric IV. És una serp que escup foc i que ha estat travessada per una fletxa celestial. Aquí podem relacionar-ho fàcilment amb la interpretació de que l'animal és el Mal i que aquest era el fanàtic que va assassinar al rei.

"Coelo Repetitia Placebut" o al cel li complau tornar a copejar (Millen 1989: 125-126). Aquesta frase literal va ser la base per a la creació de la serp com a motiu malèfic al quadre, el pintor es va fixar en un emblema de Jacobus Typotius del 1601 on apareixia aquest *motto* amb una serp punxada per les mans de tres deïtats.

"This ancient serpent shall be extinguished with the aid heaven, destroyed by the spear wielded by human hand". (Millen 1989: 125).

4. La Reina a la cort francesa

Les següents representacions artístiques es troben a la part oest de la Galeria de Maria de Médici, la qual com ja havíem dit anteriorment, estava flanquejada pel retrat de ***Joana d'Àustria***, com a suport noble de la transformació de Maria com a Reina de França, una simbologia de recolzament a les decisions que va prendre en la seva vida com a monarca.

Seguint amb el relat historicoartístic, després de la mort del seu marit, només un dia després de ser coronada com a reina regent, la conseqüència va ser: un ambient tumultuós que va ser controlat quan es va coronar reina, ja que Lluís XIII encara era menor d'edat per ser rei. Maria havia pres consciència de que la política que els seu marit seguia no corria en la mateixa línia del que ella volia promoure a França. Per això, Maria comença a conduir peticions de pau al seu Consell. Aquest procés es duria a terme per matrimonis de conveniència entre els seus fills i altres hereus europeus de sang noble.

Rubens ho reflecteix a ***El Consell dels Déus*** o ***El Govern de Maria de Médici***, on la reina apareix al Consell demanant la pau entre regnes. La composició de primera vista caòtica, s'inclina per una representació en diagonal on prevalien els valors al·legòrics que es disposen amb un Consell governat per deïtats com Júpiter i Juno escoltant les peticions de Maria; custodiats per Mercuri, Pluto i Neptú que es troben a la part superior esquerra. La part inferior es troba flanquejada per deïtats com Fraus, Furor o l'Enveja que representen la part més obscura de l'obra. Aquesta simbologia ens fa veure que Rubens s'interessa pel Bé i pel Mal, on il·lumina els personatges de la part superior mentre que obscureix els de la part inferior que poden destruir la nova França que ella vol crear. (Saward: 1982, 124-125).

"These are allegorical elements of darkness which are part to fight by the rays of Apollo-Sol, while Night, symbolized by Luna, flees away in her biga". (Saward: 1982, 125).

Perquè Rubens utilitza totes figures al·legòriques per representar el Consell de la reina? Millen especifica que el Consell era de savis, on antigament se'ls apreciava com a Déus de saviesa infinita que et conduïen a l'èxit, d'aquí que la il·luminació en aquest quadre

sigui tant important així com l'elevació de figures terrenals a figures divines (Millen: 1989, 139-141). Introdueix també la idea que l'emblema de Cornelis de Bie (erudit que recopila la vida de pintors flamencs) del 1609 *"Te Dante Reflecto"* o donar, el meu reflex; es refereix a la idea que la Reina agafa el reflex del poder diví (del seu marit ja una deïtat i dels diferents déus) per glorificar i executar noves directrius per una nova França. Rubens es regia pel tema de la il·luminació com a motiu diví que trauria a França de l'obscuritat (Millen 1989: 140-141).

Johnson es refereix a la idea que Maria reflecteix el seu poder militar i polític, com qualsevol rei a l'època, a través de les seves habilitats com a soldat, de govern i com a negociant d'aliances matrimonials (Johnson: 1993: 456).

Encara que els desitjos de pau a través de matrimonis de conveniència es van dur a terme, anteriorment Enric IV, amb la seva mort, no va poder realitzar l'expedició militar cap a Jülich. Maria l'1 de Setembre de 1610 reconeix ***La Presa de la Ciutat de Jülich*** *[veure fig. 6]*.

Podem observar una reina triomfant, satisfeta per la conquesta de la ciutat, a cavall i amb atributs relacionats amb Minerva. Apareixen a la part celestial, Fama anunciant el triomf i la submissió d'Àustria, i també observem a Victòria sostenint la corona de llorer com a símbol d'èxit (Saward: 1982, 133).

Hi ha una diferència entre el quadre anteriorment esmentat on la reina és una vídua que demana consell i que per tant ha de ser guiada, mentre que en aquest és una reina triomfant a l'estil d'amazona, en un retrat eqüestre. Aquí el que ens comenta Millen, i que també afirma Saward, és que pot estar lligat amb l'*Adventus* de la Roma imperial, on l'emperador era representat després d'una victòria sobre un territori, retornant al Capitoli, acompanyat per les divinitats: Victòria i Fama (Millen: 1989, 155). Podríem dir que és un esquema compositiu molt semblant al retrat eqüestre dels Duc de Lerma pintat per Rubens el 1603 i que té influències del retrat escultòric de Marc Aureli.

Mesos després, Lluís XIII és coronat en una cerimònia religiosa de caire íntim a la Catedral de Reims, encara que la seva mare continua exercint com a monarca regent. ***La***

Felicitat de la Reina Regent, és una de les icones del cicle ´rubenià´ i que ens mostra a Maria com a la deessa Iustitia o dama de la Justícia (Saward: 1982, 142). Suspeses es troben deïtats com Minerva que li ofereix una corona de llorer a la monarca i on també identifiquem a l'Abundància com a símbol de la prosperitat francesa. Apareixen figures com Saturn a la part dreta, que s'identifica per tenir una serp envoltada al braç, com a representació de l'eternitat. Encara els simbolismes no acaben aquí, ja que a figura quasi nua que sosté fruites i fulles amb una capa daurada és la personificació de la França Jove (en la seva època daurada). Els quatre *putti* que es mostren juguen amb instruments musicals i escrits, clara simbologia de les Belles Arts. A la part inferior esquerra, ens inquieta la manifestació de les personificacions del Mal Govern, que ha de ser eliminat per la Nova França. Òbviament no poden faltar les personificacions de Fama que difonen la idea que Maria de Médici tornarà a França la seva època daurada (Saward: 1982, 142-143).

Es relaciona amb la història de la *"Maiden Astrea"* (Saward: 1982, 143), on aquesta deessa lluita des de la Terra per abatre a Bronze, que ha estat influenciat amb la mala praxis de la justícia i es desvia del camí de la Veritat. Astrea guanya i el sotmet aportant una època daurada de pau al món: "[...] was linked ideologically with the advent of a [...] ruler who promised imperial heir who would bring back the temporum felicitas [...]". (Saward 1982: 143).

Els atributs reials que la reina porta són una balança com a símbol de la transparència de les lleis que ara dicten França així com un ceptre daurat damunt el globus terraqui, per Millen la utilització del daurat al ceptre fa que es relacioni amb un concepte de la noblesa i generositat de la monarca cap al món (Millen: 1989, 166).

El tema central d'aquesta obra és la pau ja que regnen tres idees principals en la política de Maria de Médici: la tolerància religiosa, l'estratègia d'aliances matrimonials i la política de control als senyors feudals que queden marcades per una monarca humil i justa (Millen: 1989, 168).

Durant aquest període de canvi, Lluís XIII es troba sota la influència de Carles Albert de Luynes que passa a ser la seva mà dreta ràpidament. Així mateix les sospites que ressonen

sobre l'any del 1613 sobre un fill bastard d'Enric IV comencen a créixer i fa que la imatge de Maria de Médici tremoli.

Encara que l'anunci de ***La Majoria d'Edat de Lluís XIII*** *[veure fig. 7],* va canviar aquesta perspectiva plena de rumors. Al quadre que Rubens pinta es representa un vaixell durant una navegació tumultuosa on Lluís XIII navega al costat de la seva mare Maria i amb personificacions com França, el Déu del vent que bufa per dissoldre la tempesta, la Providència que assegura una successió adequada, *Aequitas* que recolza la transparència en l'administració francesa i *Magnanimitas* que confirma l'èxit del nou Estat. La realitat va ser que a el 20 d'Octubre de 1614, el Parlament va declarar la seva majoria d'edat davant el Vaixell de l'Estat, d'aquí l'al·legoria ´rubeniana´ (Saward: 1982, 159-160).

Millen transcriu aquesta imatge amb la ressemblança a dos tipus d'emblemes:

Parlem del *"Pax et foelicitas temporum"* o un temps de pau i felicitat, emblema d'Enric IV del 1608 que recull Cornelius de Bie, i el que es representa no té a veure amb l'obra que estem explicitant però el missatge que ens envia és clar: és el desig d'un pare cap un fill que s'embarca en la seva nova vida adulta i en el regne francès (Millen: 1989, 171).

També trobem el *"Servando dea facta deos"* o servir als déus li ha servit per convertir-se en una deessa, emblema de Maria de Médici del 1615 que recull també Cornelius de Bie, i que ens serveix com a base per la representació artística de Rubens (Millen: 1989, 172).

Rubens comença aquí a disminuir la figura de la Reina Regent per donar pas al futur rei de França, el qual comença a recollir protagonisme en el cicle d'obres.

D'aquesta manera Maria de Médici duu a terme la política d'aliances amb els seus dos fills: Lluís XIII amb Ana d'Àustria, provinent d'Espanya i Elisabet de França amb Felip IV. Rubens ho pinta a ***L'Intercanvi de Princeses a la Frontera Franco-espanyola***, on l'escena es representada per les personificacions de França i Espanya que acompanyen a ambdues princeses. Hymen, cèfirs i els *puttis* hi són presents transportant símbols de prosperitat cap a les dues nobles. El que més interessa de l'obra és la introducció del riu

Bidasoa (que llinda amb la frontera entre França i Espanya) amb nereides i tritons que ens fa recordar a ***L'Arribada a Marsella*** de la reina, ja que aquests porten regals com perles i corals a les futures novies (Saward: 1982, 137-138). També a la part superior trobem la personificació de la *Felicitas Publica*, que casualment és una deïtat relacionada amb el matrimoni.

5. Els problemes d'una Reina de França

Durant el 1616 i el 1617 comencen a haver conflictes entre mare i fill per diverses circumstàncies: Concini, íntim de la Reina, conspira contra el Rei i ella mateixa i es arrestat i seguidament assassinat per les ordres del Rei als jardins del Louvre; a més, el cardenal Richelieu intenta apropar-se a la Reina convertint-se en secretari de l'Estat, decisió que no es recolzada per la majoria del Consell ni tampoc per Lluís XIII.

Aquesta situació caòtica dintre de la Cort francesa fa que Maria de Médici tingui por per la seva vida i la de la seva família, fins que després del que fa Lluís XIII i les accions que ell pren, decideix que vol prendre control absolut del regne i la mesura més convenient seria empresonar a la seva mare i deixar-la incomunicada per nou dies fins que prengui una decisió final (Millen 1989: 174-176).

"If my actions have displeased the King my son, they displease myself also, but one day he will come to know, of this I am certain, that they were useful to him [...]" (Millen: 1989, 176).

Així mateix i per ordre del seu fill, Maria de Médici es exiliada de Paris i cerca refugi al seu *château* a Blois. Donem pas doncs a dues representacions germanes com són: ***L'Expulsió de Paris*** i ***La Fuita de la Ciutat de Blois***. Desafortunadament l'únic que ha sobreviscut de la primera obra és un esbós a l'oli que Rubens va realitzar abans de la pintura definitiva (Millen: 1989, 174); per això ens centrarem en la segona pintura que per sort no va ser destruïda. Si aquestes dues obres es disposaren l'una al costat de l'altre, podríem observar un fil comunicatiu: com Maria fuig de Paris per refugiar-se a Blois amb el Duc d'Épernon.

En aquesta representació la Reina es assistida per França on l'espera el Duc d'Épernon i la seva armada. Hem de dir que la monarca, al final agafa refugi a Angulema a través de la protecció del Duc (Saward 1982: 165). Rubens, com a ***La Coronació a Saint-Denis***, deixa de costat les al·legories per involucrar-se més en el sentit històric de la composició. Les poques figures mitològiques que hi trobem són, l'Aurora i la Nit que ajuden a Maria

de Médici a elegir el camí correcte per la reconciliació amb el seu fill. Saward identifica, com ja hem esmentat abans, a la figura de França, que salvaguarda la imatge de Reina a la ´maniera´ proteccionista de Minerva (Saward: 1982, 165-166).

Amb aquesta dinàmica el Cardenal Richelieu prepara tràmits per firmar un tractat de pau amb Lluís XIII, amb una sola condició: que la reina no podia tornar a la capital fins a nova ordre. Aquest fet queda gravat a ***Les Negociacions a Angulema***, on la Reina asseguda a un trono, rep la branca de la pau de la mà del missatger Mercuri. Providència, darrera la monarca, acompanya l'acceptació de pau i emana la seva divina protecció per ella.

També podem observar al Cardenal Valette, que venia de part del Rei, recollint cautelosament el que succeïa i ajuda a Mercuri a portar les bones notícies a Lluís XIII. Segons Millen, hi ha una teoria que el confronta amb Saward i Simson, i es que ell figura que el Mercuri que observem al quadre podria ser una representació del mateix Lluís XIII (Millen 1989: 183-185) bàsicament per la qüestió del *caduceus* que aquest porta.

Com a garantia de pau, es varen oferir a la monarca una de les quatre províncies perquè ella residís i la governés: i va elegir Anjou.

A l'Octubre de 1619, Maria de Médici pren possessió d'Anjou i implora una reconciliació formal entre mare i fill encara que el tractat hagi estat firmat. A l'obra El ***Temple de la Pau*** o ***La Reina opta per seguretat***, vegem com Mercuri i Providència guien a Maria al Temple de Securitas o de Janus. Crida l'atenció el llatinisme de l'arquitectura que es representa: *"Securitati Augustae"*, que ens confirma el tractat de pau entre Maria i Lluís XIII s'està duent a terme. La personificació de la Pau, es representada amb una capa blanca i és el centre de la composició on, es torna cap a les figures de la part dreta i les observa amb desaprovació ja que aquestes volen rompre l'harmonia i la seguretat que Maria ha aconseguit (Saward: 1982, 168-169).

Aquest temple és una ressemblança amb el Temple de Janus de tradició romana i que es va usar a l'antiguitat com a símbol de pau:

“The theme of the closing of the Temple of janus un panegyric verse, however, lost its reference to particular historical events, and became a generalized poètic symbol, which constantly evoked the memory of those Golden years of the Pax Augusta [...]”. (Saward: 1982, 170).

Millen proposa una composició de conflicte entre dues entitats: el Bé i el mal (Millen: 1989, 200), on el serpent caduceus que porta la Pau, recorda el Bé, mentre que les serps que es troben disposades al cossos de Fraus i Enveja, i que a més estan vives, recorden al Mal.

Després de l’ajuda que Maria rep per part del cardenal Richelieu i aquesta posa tot el seu suport damunt ell perquè l’ajudi a un encontre entre mare i fil per una reconciliació total. Així l’Agost del 1620, Maria i Lluís XIII es reuneixen al Château de Brissac on ella es sotmet totalment al seu fill. Al Novembe del mateix any, li es permès retornar a Paris encara que estarà totalment vigilada per la Cort Francesa.

Un esdeveniment que ajuda a l’apropament entre aquests dos personatges es la sobtada mort de la mà dreta de Lluís XIII, Luynes, a causa d’una febre inesperada i mortal. D’aquesta manera no hi ha impediments perquè tot torni a l’estat del 1619 (Millen: 1989, 17).

La representació que ens il·lustra aquest fet és ***La Pau es confirmada*** o ***La Reconciliació entre mare i fill***, on l’escena es proposada en un ambient celestial i que hi apareixen, Maria de Médici i Lluís XIII engalanats amb icones *mercurianes* i d’Apol·lo, com a simbologia de la felicitat, prosperitat i pau al regne francès. Hi torna a sortir una part encarnada pel Mal, on *Iustitia*, s’encarrega de copejar amb un llamp a les figures malignes, ja que són representades com els enemics de l’Estat (Saward: 1982, 174).
Segons Saward, la Reina es identificada com a Ceres, i Lluís XIII com a Apol·lo, no només pels atributs que porten sinó que per la tradició d’Horaci, Ceres seria la *Mater Genetrix*, que tenia una relació beneficiosa amb Apol·lo (Saward: 1982, 175-178). Amb aquesta premissa es refereix a que ambdues figures representades confirmen el retorn de la *pax aurea*.

El pintor inclou també cèfirs que rodegen als dos personatges principals amb elements primaverals. Com ja hem pogut observar anteriorment, aquesta utilització d'elements de magnificència està totalment relacionat amb el retorn de la pau i amb els anys daurats del regne francès.

Un altre cop l'ús de la personificació del Mal hi es present i així com puntualitza Saward i que ens explica Millen, observem una quimera de tres caps amb cos de lleó que representa als traïdors de l'Estat. Rubens treballaria aquest animal mitològic com si fossin Luynes i els seus germans, Cadenet i Braud (Millen: 1989, 208). Aquesta quimera torna a tenir present serps vives, que contemplen connotacions negatives com ja havíem especificat anteriorment al ***Temple de la Pau***. Ens referim doncs a l'emblema del rei Enric IV del 1599, recollit per De Bie, on *"Sustinet et Sternit"* és el *motto*: sosté i destrueix, es relaciona amb el poder del rei, ja que a l'emblema hi apareix una espasa reial amb dues quimeres a cada costat que relaten el fet de lluitar en contra de la corona (Millen: 1989, 208-209).

En aquest període de pau i de tranquil·litat a la Cort Francesa, Maria de Médici comença a estar en contacte amb Rubens per a la realització de les pintures pel seu nou Palau a Luxemburg, i així al 1622 s'oficialitza com a patrona d'art per l'encàrrec del Cicle pictòric de la Vida de Maria de Médici. Així mateix el 4 de Febrer de 1622 és readmesa al Consell reial.

La darrera obra d'aquest cicle explicita clarament aquest esdeveniment de regeneració política ja que al ***Triomf de la Veritat*** *[veure fig. 8]*, es recrea el tema de la *Veritas Filia Temporis* com a fil conductor central on l'eterna pau i la concòrdia entre la Reina i el seu fill és la base. Apareixen mare i fill junts en un ambient celestial, a la part superior del quadre, on l'epicentre de l'obra és representat pel símbol de la concòrdia, el *"dextrorum iunctio"*, que segons Saward prové de la iconografia egípcia (Saward 182: 182-183):

"According to Plutarch, the Egyptians symbolized heavens, `since they are ageless and because of their eternity´, by a heart with burning censer beneath [...]" (Saward: 1982, 183).

Aleshores podem dir que Rubens el que ens volia donar a entendre era que el súmmum d'aquest cicle pictòric es: la regeneració política que comporta pau, prosperitat i enteniment entre regnes.

Conclusions

La base que Rubens ens presenta és Homèrica i Horàcea en quant als continus símbols mitològics que hi presenta: primerament Maria és glorificada com a la deessa Juno i que després de la introducció del seu fill a les pintures, es converteix en Minerva. El canvi és pronunciat ja que es passa d'una maria expectant d'un futur incert, a ella mateixa prendre les rendes de la seva vida i lluitar pel seu futur i pel futur de França. Aquí és on estem d'acord amb la proposició feminista d'Acidini.

Mitologia, al·legoria i motius cristianitzats, són els *motus operandi* de Rubens en aquest cicle que els autors sempre es refereixen i que li donen un sentit històric a l'obra. Tots els autors esmentats, estan d'acord amb que el fil conductor de les obres és la glorificació de la dona, com a deessa i humana, sempre nodridora de la Veritat i transparent amb el govern francès.

Podem dir que tenim carències en el sentit que només autors com Thuillier, Millen, Saward, Johnson o Simson, han estat els únics que s'han especialitzat amb el tema, i que han aportat molta informació sobre les diferents obres que Rubens crea, encara que l'autora que ens aporta una base sòlida de interpretació mitològica és Saward. Encara que Saward fa un treball excel·lent i posa de manifest la traducció mitològica d'aquestes pintures, els autors discuteixen sobre aquestes interpretacions ja que són d'un caire més subjectiu. Encara i així, les bases a llibres antics d'Homer i d'Horaci, hi són presents, així com referències a emblemes reials, que li donen un sentit verídic i més factual a les explicitacions mitològiques que les autores, com Johnson o Saward, ens presenten.

En definitiva, l'arma que Maria utilitza al seu favor és una iconografia que encara que sigui mitològica i a algunes obres no s'apropi a la veritat històrica, li funciona i dóna sentit a una lectura manipulada políticament pel seu benefici.

Bibliografia

ACIDINI, C (2008); “The methamorphosis of goddesses” *a:* INNOCENTI, C. Women in power: Caterina and Maria de Médici, The return to Florence of two queens of France. Ed. Mandragora. Londres. Pp 15-27.

BELL, J (2008); “The Three Marys: The Virgin, Marie de Médici; and Henrietta Maria” *a:* GRIFFEY, E. Henrietta Maria: piety, politics and patronage. Ed. Ashgate. Auckland. Pp 89-114.

BELKIN, K (1998); Rubens, “The Medici Cycle”. Ed. Phaidon Press LTD. Londres. Pp 175-193.

COURTRIGHT, N (2016); “The Representation of the French-Spanish Marriage Alliance in the Médici Cycle: ‘Concorde perpetuelle’” *a:* VVAA. The age of Rubens: diplomacy, dynastic politics and the visual arts in early seventeenth-century in Europe. Ed. Brepols. Nottingham. Pp 40-57.

CRAVERI, B (2015); “María de Médicis. La pasión del Poder”; Amantes y reinas: El Poder de las Mujeres. El Ojo del Tiempo: Vol: I. Ed. Siruela. Madrid. 2015. Pp 50-51.

CREMADES, F; MORÁN, J (1982); “Los programas decorativos”, El Barroco. Ed. Akal. Madrid. Pp 174-181.

JOHNSON, G; “Imagining Images of Powerful Women: Maria de Médicis Patronage of Art and Architecture” *a:* LAWRENCE, C. Women and art in early modern Europe: patrons, collectors and connoisseurs. Pennsylvania University Press. Pennsylvania. Pp 126-153.

JOHNSON, G (1993); “Pictures fit for a queen: Peter Paul Rubens and Marie dé Médici Cycle”. Art History; Vol. XVI no. III. Ed. Blackwell Publishers. Massachussets. Pp 447-469.

MAMONE, S (2008); “Caterina and Maria: two Artemisias on a French throne” *a:* INNOCENTI, C. Women in power: Caterina and Maria de Médici, The return to Florence of two queens of France. Ed. Mandragora. Londres. Pp 31-41.

MATTZA, C (2017); “Estrella como Flora”, Hacia La Vida es Sueño como *speculum reignae*: Isabel de Borbón en la corte de Felipe IV. Ed. Verbum. Madrid. Pp 66-100.

MÉDICI, L (2002); “María de médicis (1575-1642), Reina de Francia”; Los Médicis, Nuestra Historia. Ed. Plaza Janés. Barcelona. Pp 163-191.

MICHEL, E (1989); Rubens: His life, his work and his time. Ed. Richard Clay and Sons LTD.
Londres. Pp 23-46.

MILLEN, R (1989); Heroic Deeds and mystic figures: A new Reading of Rubens’ Life of Maria de’ Médici. New Jersey. Princeton University Press. Pp 14-227.

MUELA, J (2008); Diccionario de Iconografía clásica: guía básica para estudiantes. Ed. Istmo. Madrid.

OPPENHEIMER, P (2002); “Rubens and the Question of Beauty”, Rubens: A Portrait. Ed.
First Cooper Square Press. Nova York. Pp: 9-77.

ROSENTHAL, L (2005); “Rubens, allegory and art-historical method”; Gender, Politics, and
Allegory in The Art of Rubens. Ed. Cambridge University Press. Nova York. Pp 1-22.

SAWARD, S (1982); The Golden Age of Maria de Médici. Ed. Ann Sutherland Hans Suies. Michigan. Pp 19-183.

SIMSON, O (1968); Rubens: Il ciclo di Maria de Médici. Vol. I, Grandi Recordatori. Ed.

Fratelli Fabbri. Italia. 1968. Pp 5-15.

STRATHERN, P (2003); “A Succesion of Masters”. The Medici: the Godfathers of the Renaissance. Ed. Vintage. Londres. Pp 351-354.

ZIRPOLO, L (2018); “Marie de Medici and Cycle of Life”, Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture. Ed. The Rowman & Littlefield Publishing Group. Maryland. Pp 327-328.

Annex

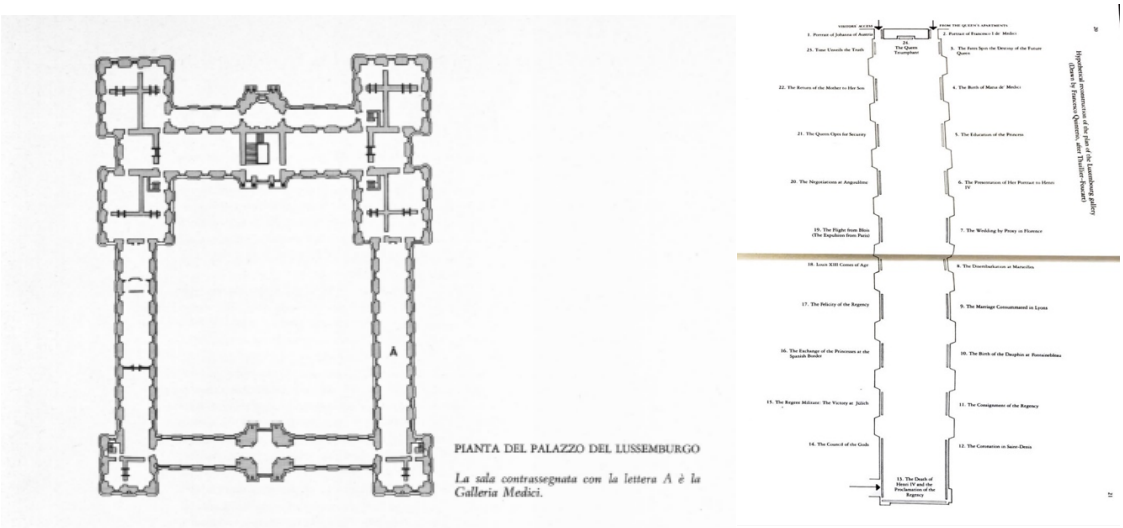

Figura 1: *Esquema comparatiu de Simson i Millen sobre la Galeria de Maria de Médici al Palau de Luxemburg. Imatges extretes del llibre SIMSON, O (1968); Rubens: Il ciclo di Maria de Médici. Vol. I, Grandi Recordatori. Ed. Fratelli Fabbri. Italia. Pg 14 i; MILLEN, R (1989); Heroic Deeds and mystic figures: A new Reading of Rubens' Life of Maria de' Médici. New Jersey. Princeton University Press. Pg 20.*

Figura 2*: La Reina Triomfant. Imatge extreta de: https://historia-arte.com/articulos/los-secretos-de-rubens-y-maria-de-medici*

Figura 3*: L'educació de la Princesa. Imatge extreta de: https://historia-arte.com/articulos/los-secretos-de-rubens-y-maria-de-medici*

Figura 4*: La presentació del retrat de la Reina a Enric IV. Imatge extreta de: https://historia-arte.com/articulos/los-secretos-de-rubens-y-maria-de-medici*

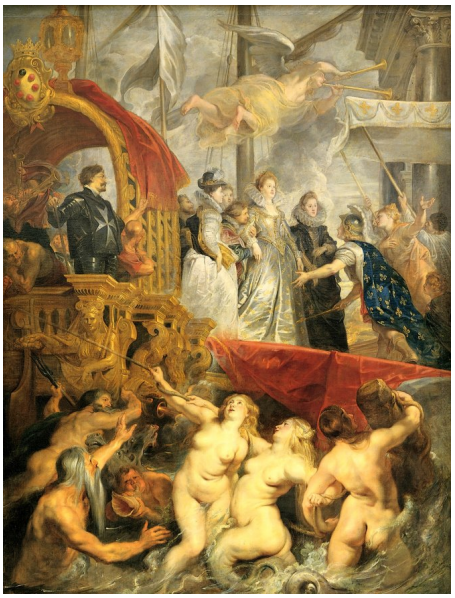

Figura 5*: Maria desembarca a Marsella. Imatge extreta de: https://historia-arte.com/articulos/los-secretos-de-rubens-y-maria-de-medici*

Figura 6*: La presa de la Ciutat de Jülich. Imatge extreta de: http://enciclopedia.us.es/images/b/b3/La_toma_de_la_ciudad_de_J%C3%BClich_(Rubens).jpg*

***Figura 7**: La Majoria d'Edat de Lluís XIII. Imatge extreta de: https://www.pinterest.es/pin/570057265319310476/*

***Figura 8**: El Triomf de la Veritat. Imatge extreta de: https://historia-arte.com/articulos/los-secretos-de-rubens-y-maria-de-medici*