UNIVERSITEIT UTRECHT

Jacob Jordaens en zijn *Allegorieën van de Vruchtbaarheid*

Een onderzoek naar Jordaens' motivatie voor het vervaardigen van schilderijen en tekeningen met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid in de periode 1615-1650.

Naam student:	Myrte Hoes
Studentnummer:	3378829
Opleiding:	Master Kunstgeschiedenis, beeldende kunst tot 1850.
Scriptiedocent:	Dr. K. J. De Clippel
Tweede lezer:	Prof. dr. P. A. Hecht

Voorwoord

Na een intensieve en leerzame periode aan de Universiteit Utrecht en de Erasmus Universiteit Rotterdam, waarbij ik gedegen kennis genomen heb van het kunsthistorisch onderzoek en haar invloed op het huidige kunst- en cultuurklimaat, presenteer ik hierbij mijn master scriptie over Jacob Jordaens en zijn *Allegorieën van de Vruchtbaarheid*.

Tijdens mijn studies heb ik ontdekt dat ik een grote interesse heb voor de kunst uit de Nederlandse en Italiaanse renaissance. Bij een inspirerend bezoek aan het Rubenianum te Antwerpen leerde ik dat er veel onderzoek gedaan werd en nog gedaan moet worden naar het leven en werk van Peter Paul Rubens (1577-1640) en zijn tijdgenoten. Uit gesprekken met mijn studiecoördinator dr. K.J. De Clippel kwam naar voren dat er tot op heden weinig onderzoek is verricht naar de mythologische werken van Jacob Jordaens (1593-1678). Met name in het kunsthistorisch onderzoek naar de thematiek van de vruchtbaarheid van Jordaens is nog veel te ontdekken. Zodoende heb ik besloten mij te richten op dit thema binnen Jordaens´ oeuvre, een thema dat hij gedurende zijn gehele carrière veelvuldig zou verbeelden.

Aan het eind van deze scriptie kan ik stellen dat het onderzoek naar Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* mij veel voldoening heeft gegeven, omdat het onderwerp zowel relevant is voor het kunsthistorisch onderzoek als aansluit bij mijn passie. Het was een uitdagend en soms moeilijk proces, waarvan ik veel geleerd heb. Dit proces zou niet tot stand hebben kunnen komen zonder de steun en hulpvaardigheid van een aantal personen. Allereerst wil ik dr. K.J. De Clippel bedanken voor haar begeleiding en strenge, doch rechtvaardige op- en aanmerkingen. Dr. De Clippel heeft mij altijd doen streven om mijn onderzoek te verbeteren en mij het beste uit mezelf te laten halen. Ten tweede wil ik graag het Rubenianum, het RKD en in bijzonder kunsthistorica Constance Scholten van het RKD bedanken voor het meedenken en de positieve input. Tot slot wil ik mijn dank uiten aan mijn vriend, mijn familie en vrienden voor het luisteren naar mijn kunsthistorische dilemma's.

Inhoudsopgave

Voorwoord 1
Inleiding 3
1. Historiografie en afbakening 5
1.1 Jordaens als man van het volk 5
1.2 Jordaens en de antieken 6
1.3 Allegorie van de vruchtbaarheid 8
1.4 Afbakening 9
2. Beeldtraditie van de vruchtbaarheidsthematiek 12
2.1 Vruchtbaarheidsthematiek in de klassieke oudheid 12
2.1.1 Vruchtbaarheidsgodinnen 12
2.1.2 De *cornucopia* 14
2.2 Vruchtbaarheidsthematiek in de Italiaanse renaissance 15
2.2.1 Vruchtbaarheidsgodinnen 15
2.2.2 Bacchische scènes 16
2.2.3 Cesare Ripa en de *Iconologia* 16
2.3 Vruchtbaarheidsthematiek bij Jordaens' tijdgenoten 18
2.3.1 Moralisering in de Antwerpse zeventiende-eeuwse kunst 19
2.3.2 Nieuwe invulling van de thematiek van de vruchtbaarheid door Rubens 20
2.3.3 De *cornucopia* 23
2.3.4 Vruchtbaarheidsgodinnen 23
2.4 Jordaens' allegorieën binnen de beeldtraditie 24
3. De allegorieën in cultuurhistorisch perspectief 25
3.1 Antwerpen in de zeventiende eeuw 25
3.2 De Antwerpse kunstmarkt en ateliers 26
3.3 Kunst in oorlogs- en vredestijd 27
3.4 De *Allegorie van de Vruchtbaarheid* in cultuurhistorisch perspectief 28
3.5 Opdrachtgevers 29
3.6 De allegorieën cultuurhistorisch verklaard 30
Conclusie 32
Catalogus 34
Literatuurlijst 55
Afbeeldingenlijst 58
Bijlage: vergelijkingstabel 59

Inleiding

Jacob Jordaens werd in 1593 geboren in Antwerpen. Op enkele uitstapjes naar de Noordelijke Nederlanden na, heeft Jordaens zijn hele leven gewoond en gewerkt in Antwerpen. Op zijn zeventiende ging hij in de leer bij schilder Adam van Noort die hem het schildersvak bijbracht.[1]

Hoewel Jordaens zijn gehele leven een succesvol en bemiddeld schilder was, heeft hij een groot deel van zijn leven in de schaduw gestaan van zijn vriend en collega Peter Paul Rubens (1577-1640). Na de dood van Rubens en Anthony Van Dyck (1599-1641) werd Jordaens in 1641 de voornaamste schilder van Antwerpen. Jordaens' oeuvre bestond voornamelijk uit mythologische, Bijbelse en volkse scenes. Tijdens de Belgische revolutie halverwege de negentiende eeuw, kreeg Jordaens echter een imago aangemeten dat hem tot op de dag van vandaag zou achtervolgen. Jordaens werd afgeschilderd als de nummer één schilder van het volkse en boerse leven. Opvallend is dat dit beeld van Jordaens' werk in de kunsthistorie is blijven hangen, terwijl Jordaens veel meer schilderde dan alleen volkse genrestukken.[2] Met name mythologische werken vinden we veelvuldig in zijn oeuvre terug.[3]

Tussen 1615 en 1650 vervaardigde Jordaens diverse schilderijen en tekeningen die onder de noemer 'allegorie van de vruchtbaarheid' geschaard kunnen worden. Waarom Jordaens dit thema veelvuldig afbeeldde, is echter niet duidelijk. De schilderijen en tekeningen kunnen worden onderverdeeld in twee periodes; 1615-1625 en 1640-1650.

Hoewel in de literatuur frequent wordt verwezen naar het thema van de allegorie van de vruchtbaarheid in verband met het oeuvre van Jacob Jordaens, is de invulling van deze iconografische categorie vaag. Tot op heden is het corpus van werken dat onder dit thema ressorteert niet duidelijk afgebakend en beargumenteerd.

Bovendien is uit voorgaand onderzoek niet gebleken waarom Jordaens schilderijen met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid vervaardigde. Opvallend is dat de werken die geassocieerd worden met de vruchtbaarheid vervaardigd zijn gedurende een grote tijdsspanne (1615-1650). Jordaens' reden tot het veelvuldig verbeelden van de *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* kan wellicht gevonden worden in de cultuurhistorische context van deze allegorieën. Het is goed mogelijk dat de artistieke omgeving, historische gebeurtenissen en opdrachtgevers een grote rol hebben gespeeld in Jordaens' keuze voor het thema van de allegorie van de vruchtbaarheid.

Doordat een definitief corpus over Jordaens' werken met het thema van de allegorie van de vruchtbaarheid tot op heden ontbreekt, levert mijn scriptieonderzoek een bijdrage aan het kunsthistorisch onderzoeksveld. De relevantie van mijn onderzoek bestaat zodoende uit het vullen van een hiaat in het huidige onderzoek. Tevens is er nog geen onderzoek gedaan naar de beweegredenen van Jacob Jordaens voor de vervaardiging van deze specifieke werken en evenmin naar de relatie ervan tot het oeuvre van tijdgenoten, voorgangers en de klassieke oudheid. In deze scriptie zal getracht worden een alomvattend beeld te verschaffen over Jordaens' uitbeeldingen van de allegorieën van de vruchtbaarheid.

Bovendien sluit mijn scriptieonderzoek aan bij een kunsthistorisch vraagstuk dat op het moment in de belangstelling staat. Momenteel is er namelijk veel aandacht voor de relatie tussen Jordaens en de antieke oudheid. Zo werd in 2012 aan dit onderwerp een tentoonstelling gewijd in de Koninklijke Musea van Brussel.[4]

---

[1] D'Hulst, R.-A., De Poorter, N. & Vandenven, M., *Jacob Jordaens (1593-1678. Deel 1, Schilderijen en Wandtapijten,* tent.cat Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1993, pp. 23-9.

[2] Lange, J., Schaudies, I. en Vander Auwera, J., 'Jacob Jordaens en Jacques Jordaens (1593-1678). De mythe van de schilder en de schilder van de mythe', in: Brosens et.al 2012 (zie noot 4), pp. 9-12.

[3] D'Hulst, De Poorter & Vandeven 1993 (zie noot 1), pp. 25-6.

[4] Brosens, K., Fort Grazzini, N. et.al, *Jordaens en de antieken,* tent.cat. Brussel (Koninklijke musea voor de schone kunsten van België) 2012, p. 6.

De vraag waarom Jordaens diverse schilderijen en tekeningen met het thema van de allegorie van de vruchtbaarheid vervaardigde tussen 1615 en 1650 zal in dit onderzoek centraal staan.

Om een antwoord te kunnen formuleren op deze vraag is het allereerst van belang om een corpus van werken met de thematiek van de vruchtbaarheid op te stellen. Aan de hand van een literatuur- en beeldonderzoek zal bepaald worden welke werken van Jordaens ressorteren onder de noemer van 'allegorie van de vruchtbaarheid', waarbij vooral gezocht zal worden naar de al dan niet impliciete definitie die gehanteerd is met de bedoeling het corpus van werken met betrekking tot de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid duidelijk af te bakenen. Vervolgens zal er, met in acht neming van reeds gepubliceerde literatuur, een corpus van tekeningen en schilderijen die onder de noemer van 'allegorie van de vruchtbaarheid' vallen, opgesteld worden.

Nadat een corpus is opgesteld, kan onderzocht worden waarom Jordaens het thema van de allegorie van de vruchtbaarheid zo dikwijls heeft verbeeld. Antwoorden op deze vraag zullen enerzijds gezocht worden in Jordaens' voornaamste literaire en visuele inspiratiebron(nen). Er zal hierbij gekeken worden naar de beeldtraditie van de vruchtbaarheidsthematiek die vanuit de klassieke oudheid en de Italiaanse renaissance tot in Jordaens' eigen tijd is ontstaan. Er zal worden onderzocht hoe Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* zich tot deze beeldtraditie verhouden. Verwacht wordt dat de interpretatie van Rubens van het vruchtbaarheidsthema van grote invloed is geweest op Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.*

Anderzijds zal er worden onderzocht of Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* kunnen worden verklaard vanuit cultuurhistorisch perspectief. Hiervoor zal er allereerst worden gekeken naar de kunstmarkt- en handel in Antwerpen ten tijde van de zeventiende eeuw. Verwacht wordt dat de herhaaldelijke keuze voor de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid mede verklaard kan worden aan de hand van historische gebeurtenissen. De ruimere historische context waarin Jordaens functioneerde, zal worden geanalyseerd. Vervolgens zal er worden gekeken of de betekenis van de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid van invloed is geweest voor de opdrachtgevers/kopers van de werken. Het is tevens goed mogelijk dat Jordaens zijn allegorieën schilderde wegens zijn voorliefde voor het vruchtbaarheidsthema, zonder dat opdrachtgevers daarin een bepalende rol speelden.

Mijn scriptieonderzoek zal bestaan uit literatuuronderzoek en vergelijkend beeldonderzoek. Bij het opstellen van een corpus van Jordaens' werken die als *Allegorie van de Vruchtbaarheid* beschouwd kunnen worden, zal er allereerst een literatuuronderzoek plaatsvinden. Naar aanleiding van de uit het literatuuronderzoek verkregen informatie, een eigen interpretatie en vergelijkingen binnen het totale oeuvre, zal een corpus van Jordaens' werken met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid worden opgesteld. Uit de vorming van het corpus komt tevens de historiografie van het reeds uitgevoerde onderzoek naar Jordaens' allegorieën tot stand.

Het beeldonderzoek zal voornamelijk noodzakelijk zijn voor het bepalen van Jordaens' inspiratiebronnen. In het RKD te Den Haag en het Rubenianum in Antwerpen zullen kunstwerken met dezelfde thema's vergeleken worden met het werk van Jordaens om te achterhalen waardoor Jordaens geïnspireerd werd. Het doel is Jordaens' iconografie van de *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* te plaatsen binnen de ontstane beeldtraditie van de vruchtbaarheidsmotieven. Om Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* te kunnen plaatsen binnen de cultuurhistorische context van zijn tijd zal er een literatuuronderzoek verricht worden.

1. Historiografie en afbakening

Aan de hand van reeds gepubliceerde relevante literatuur over Jacob Jordaens en zijn werken met de thematiek van de allegorieën van de vruchtbaarheid zal er allereerst een uiteenzetting gegeven worden van het imago van Jordaens als schilder vanaf zijn eigen tijd tot nu. Vervolgens zal er een kort overzicht gepresenteerd worden van de reeds verschenen, relevante literatuur omtrent Jordaens' werken met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid. Aan de hand van de bevindingen uit de literatuur en een eigen interpretatie van het vruchtbaarheidsthema zal er een corpus opgesteld worden die in de catalogus van deze scriptie terug te vinden is.

1.1 Jordaens als man van het volk

Jacob Jordaens genoot een grote populariteit in zijn eigen tijd. Zeker na de dood van Rubens in 1640 en Van Dyck in 1641 wist hij veel opdrachten te verwerven en werd hij als de voornaamste schilder van Antwerpen beschouwd. In navolging van Peter Paul Rubens breidde hij zijn atelier uit om te kunnen floreren op de kunstmarkt van de Zuidelijke Nederlanden.[5] Hoewel Jordaens een veelzijdig schilder was, is er een zeer eenzijdig beeld van hem ontstaan.

In de tweede helft van de negentiende eeuw is in België het beeld gecreëerd van Jordaens als volkse schilder met idealen die overeenkwamen met die van de Vlaamse burgerij. De genretaferelen die Jordaens vervaardigde, verbeeldden immers het 'gewone' leven van het volk. Na de revolutie in België in 1830 bespeuren we in de kunst een grote mate van nationalisme en vaderlandsliefde als uiting van de onafhankelijkheid die België had verworven. Men was op zoek naar een identiteit die losstond van de Noordelijke Nederlanden. Hierbij was de overtuiging ontstaan dat de ideale Belg op de hoogte moest zijn van zijn nationale geschiedenis.[6] De zeventiende-eeuwse meesters uit het Vlaamse verleden werden geromantiseerd en neergezet als helden die Vlaanderen een eigen identiteit gegeven hebben. Peter Paul Rubens werd gezien als de ideale hofschilder, Van Dyck als de portrettist en Jordaens als de volkse schilder van de Zuidelijke Nederlanden. In de negentiende eeuw schoten de standbeelden van de oude Vlaamse meesters uit de grond. De grote meesters uit de 'Antwerpse School' werden als voorbeeld gesteld voor het volk.[7] Jordaens' faam in de negentiende eeuw was zodoende meer te danken aan wat hij representeerde dan aan zijn artistieke kwaliteiten. Jordaens kreeg de rol toebedeeld van de vertegenwoordiger van een groot, volks verleden.[8] Belgen zagen in Jordaens' oeuvre voornamelijk de verbeelding van de volkse gezelligheid, het genot van het drinkgelag en de bewondering voor de vrouw.[9] Het is aan deze rol dat Jordaens de vernederlandsing van zijn naam van Jacques naar Jacob te danken heeft.[10]

De ideeën van de Franse filosoof en kunstcriticus Hippolyte Taine (1828-1893) hadden ook in de twintigste eeuw hun uitwerking op de beeldvorming van Jordaens. Taine beschouwde kunst als een uiting van ras, milieu en moment. Dit hield in dat het kunstwerk een belichaming was van de natie, als een product dat zijn wortels heeft in de omgeving van de kunstenaar.[11] Het is duidelijk waarom Taines opvattingen aansloten bij het nationalisme in België na de revolutie. Volgens deze deterministische opvatting van kunst werd Jordaens geconstrueerd tot een volkse en allerminst intellectuele schilder zonder klassieke opleiding die zijn inspiratie vooral bij andere kunstenaars vandaan haalde.[12]

---

[5] Balis, A. en Huvenne, P., 'Het succes van Jacob Jordaens' in: *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, 1 (1978), p. 152.

[6] Verschaffel, T., *Beeld en geschiedenis. Het Belgische en Vlaamse verleden in de romantische boekillustratie*, Turnhout 1987, pp. 35-6.

[7] Cornet, P., *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie van de 19e eeuw*, Antwerpen 1999, pp. 25-7.

[8] Balis en Huvenne 1978 (zie noot 5), p.123.

[9] Lange et al. 2012 (zie noot 2), p. 10.

[10] Balis en Huvenne 1978 (zie noot 5), p.123.

[11] Taine, H., *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, Parijs 1869, p. 4, geciteerd door: Lange et al. 2012 (zie noot 2), in: Brosens, Fort Grazini et al. 2012 (zie noot 4), pp. 9-12.

[12] Lange et al. 2012 (zie noot 2), p. 10.

Het beeld dat heden ten dage heerst over Jacob Jordaens is niet alleen gebaseerd op de hem toebedeelde rol uit de Vlaamse bewustwording en een gevoel van nationalisme in de negentiende eeuw. Eén van de redenen dat het beeld omtrent Jordaens zo lang onveranderd is gebleven, is de manier waarop België het imago van Jordaens als Vlaamse volksschilder is blijven benadrukken tot ver in de twintigste eeuw. Opvallend is dat juist de werken waar Jordaens toen en nu nog het bekendst om is, de genreschilderingen, het minst terug te vinden zijn in zijn oeuvre.[13] Jordaens was meer dan een volkse schilder en heeft met zijn veelzijdige thematiek zijn leven lang een groot clientèle gehad.

Hoewel het imago van Jordaens als volkse schilder sinds 1900 beetje bij beetje bijgeschaafd werd en er zelfs in 2012 opnieuw onderzoek is gedaan naar Jordaens' mythologische werken, is het beeld van de schilder sinds de revolutie uit 1830 nog niet volledig bijgesteld.

1.2 Jordaens en de antieken

Max Rooses (1839-1914) was de eerste kunsthistoricus die Jordaens beschouwde als meer dan alleen een volkse schilder. Rooses was van mening dat het wel degelijk mogelijk was om in de kunst het ras, milieu en het moment te overstijgen.[14] Hoewel Rooses Jordaens' werk het volkse karakter vond overtreffen, was hij van mening dat het boerse leven inderdaad sterk verbonden was met Jordaens' werk.[15] In 1906 bestudeerde en catalogiseerde Rooses het oeuvre van Jordaens, waarbij hij uitgebreid aandacht besteedde aan de mythologische werken, in een monografische studie met de titel *Jordaens' leven en werken* in 1906. Het is dan ook in dit werk dat de vruchtbaarheid gesproken werd als apart thema binnen zijn oeuvre, hoewel dit thema in eerste instantie geschaard werd onder de noemer van mythologische werken.[16] Ook gaf Rooses zijn mening over het oeuvre van Jordaens en deelde hij het werk in verschillende periodes in. Deze periodisering vinden we terug in de latere literatuur vanaf 1952, bijvoorbeeld in het onderzoek van Roger d'Hulst (1917-1996).

D'Hulst heeft met zijn onderzoek een grote bijdrage geleverd aan het huidige kennis over de kunstenaar door middel van diverse monografieën over de tekeningen en schilderijen van Jordaens. Door het onderzoek van D'Hulst is er een completer beeld ontstaan van Jordaens' oeuvre en de behandelde thema's. Uitgebreider dan Rooses voor hem, besprak D'Hulst de antieke thematiek in het werk van Jordaens.

Hoewel de aandacht voor de relatie tussen Jordaens' oeuvre en de antieken er was, bleef deze eenzijdig. D'Hulst prees Jordaens' schilderkunst, maar was van mening dat hij zijn inspiratie slechts uit Karel van Manders' *Uutlegginghe op den Metamorphosis* en het werk van Peter Paul Rubens haalde.[17] Hoewel dit in later onderzoek van onder andere Van Eldere[18] en Wyss[19] weerlegd werd, is het onderzoek van D'Hulst zeer relevant te noemen in het onderzoek naar Jordaens.

Wyss toonde in 1987 in het artikel 'An Unexpected Classical Source for Jacob Jordaens' aan dat Jordaens zich niet alleen liet inspireren door Ovidius' *Metamorfosen.* Zij herkende in het werk *Marsyas door de muzen behandeld* uit 1640 niet het verhaal afkomstig uit de *Metamorfosen*, maar het Griekse boekwerk *Eikones* van de neo-sophistische orator Philostratus die in de derde eeuw na Christus vijfenzestig schilderijen uit Napels beschreef. *Eikones* werd voor het eerst in Italië gedrukt in 1503 en raakte verspreid door Europa in de daaropvolgende eeuw. De scène op het werk van Jordaens volgt deze beschrijving. Hoewel Jordaens geen klassieke opleiding genoten had en hij de Griekse druk uit 1503 en de Latijnse druk uit 1532 niet heeft kunnen lezen, weten we uit zijn brieven

[13] Schaudies, I., 'Weinig Latijn, nog minder Grieks' in: Brosens et al. 2012 (zie noot 4), p. 17.
[14] Lange et al.2012 (zie noot 2), p. 10.
[15] Rooses, M., *Jordaens' leven en werken,* Antwerpen/Amsterdam 1906, p. 36.
[16] Rooses 1906 (zie noot 14), pp. 45- 47.
[17] D'Hulst, R-A., 'Jacob Jordaens en de "allegorie van de vruchtbaarheid"', *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België,* jaargang 1, 1 (1952-53), pp. 18-31.
[18] Van Eldere, D., 'Ovidiaanse thematiek in het werk van Jacob Jordaens' in *Jaarboek van het Koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen,* 1992, pp. 91-162.
[19] Wyss, E., 'An Unexpected Classical Source for Jacob Jordaens', *Mercury,* 5 (1987), p. 29-35.

dat zijn Frans uitstekend was. Het moet dan ook de Franse versie van *Eikones* uit 1578 zijn geweest, waaruit Jordaens zijn inspiratie haalde.[20] Wyss toonde hiermee in 1987 reeds aan dat Jordaens' inspiratiebronnen veelzijdiger waren dan door D'Hulst werd aangenomen.

In 1988 onderzocht Van Eldere de Ovidiaanse thematiek in het werk van Jordaens, wat heeft geleid tot een groter inzicht in de inspiratiebronnen van de kunstenaar. Van Eldere heeft gezocht naar overeenkomsten en verschillen tussen het mythologische oeuvre van Jordaens en Ovidius' *Metamorfosen* en dan voornamelijk Karel van Manders vertaling en uitlegging van de *Metamorfosen.* Hieruit is gebleken dat Jordaens veel verschillende antieke bronnen gebruikte voor zijn werken met mythologische thema's. Hoewel Jordaens voornamelijk geïnspireerd lijkt te zijn door Ovidius' *Metamorfosen* heeft Van Eldere ook duidelijk aanwijzingen gevonden in de werken die verwijzen naar Griekse en Romeinse toneelstukken en traktaten.[21]

Uit recent onderzoek uit 2012 van onder andere Münch en Pataki komt duidelijk de relatie tussen Jordaens' werk en de antieken naar voren. De verschillende essays uit *Jordaens : Genius of Grand Scale* benadrukken dat Jordaens' beeldtaal gekenmerkt werd door verscheidene antieke literaire en visuele bronnen, waardoor we er vanuit kunnen gaan dat de kunstenaar, ondanks zijn gebrek aan klassieke scholing, beter op de hoogte was van de antieke bronnen dan aanvankelijk aangenomen werd.[22] Roberts bespreekt in haar artikel in '*Jacob Jordaens. Allegorie des Friedens und der Fruchtbaren Regierung'* de eigenschappen die typerend zijn voor de thematiek van de allegorie van de vrede. Deze kenmerken zullen later in deze scriptie tevens aan bod komen met betrekking tot de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid.[23]

Met name de tentoonstelling *Jordaens en de antieken* uit 2012 in de Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel liet zien hoe het onderzoek naar de relatie tussen Jordaens en de antieken opgepikt is. Uit het onderzoek voor deze tentoonstelling is gebleken dat Jordaens' werk veel authentieker is dan voorheen werd aangenomen. Dit houdt in dat Jordaens niet klakkeloos kopieerde van Rubens, maar wel degelijk een eigen visie weergaf in zijn werken. Daarnaast kwam uit dit onderzoek naar voren dat Jordaens inspirators vond in de klassieke oudheid, maar ook dat hij keek naar andere eigentijdse schilders zoals Anthony van Dyck, Hendrick van Balen (1575-1632) en Abraham Janssens (1571/1575-1632).[24]

Nu we weten dat Jordaens' mythologische werken niet alleen geïnspireerd waren op Rubens en Karel van Manders Nederlandse vertaling van Ovidius' *Metamorfosen,* kan Jordaens niet langer afgeschilderd worden als de minder intelligente, volkse schilder die voor zijn werken de iconografie van Rubens' werken overnam.

Hoewel er niets bewaard is gebleven uit de bibliotheek van Jordaens waaruit antieke inspiratiebronnen hadden kunnen blijken, heeft men deze inmiddels weten af te leiden uit zijn oeuvre. Aangenomen wordt dat de schilder, ondanks zijn gebrek aan klassieke scholing, kennis had genomen van Alberti's *De Pictura* en Plinius' *Naturalis historia.*[25]Aan de hand van Jordaens' oeuvre kan inmiddels gesteld worden dat hij zeer goed op de hoogte was van de basisprincipes van de antieke welsprekendheidsleer, die ook terug te vinden zijn in Jordaens' schilderijen en tekeningen.[26] Ook de iconografie van de antieke beeldhouwkunst vinden we terug in het werk van Jordaens. Zo heeft Jordaens bijvoorbeeld attributen van antieke godinnen verwerkt in zijn eigen schilderijen. Uit onderzoek is gebleken dat Jordaens voor zijn mythologische werken sommige poses direct overnam van klassieke sculpturen.[27]

---

[20] Wyss 1987 (zie noot 19), pp. 30-31.
[21] Van Eldere, D., 'Ovidiaanse thematiek in het werk van Jacob Jordaens' in Jaarboek van het Koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen, 1992, pp. 91-162
[22] Münch, B.U. en Pataki, Z.A., (red.), *Jordaens : Genius of Grand Scale. Genie grossen Formats*, Stuttgart 2012.
[23] Roberts, D., 'Allegorie des Friedens und der fruchtbaren Regierung' in: Münch en Pataki 2012 (zie noot 22), pp. 205-226.
[24] Lange et al. 2012 (zie noot 2), p. 12.
[25] Schaudies 2012 (zie noot 13), pp. 20-21.
[26] Lange et al. 2012 (zie noot 2), p. 12.
[27] Balis en Huvenne 1978 (zie noot 5), p. 123.

1.3 Allegorie van de vruchtbaarheid

De in deze scriptie centraal staande thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid is afkomstig uit de antieke oudheid en vinden we zowel bij de Grieken als de Romeinen terug.

Hoewel Rooses deze thematiek in Jordaens' oeuvre reeds aansneed in 1906, besprak hij deze niet zeer uitgebreid. De kunsthistoricus besprak voornamelijk de naakte nimfen in de mythologische werken van Jordaens. D'Hulst ging een stap verder dan Rooses en besprak de thematiek van de vruchtbaarheid in Jordaens' werk in 1952 en 1956, waarbij hij interne iconografische parallellen trok tussen de verschillende werken uit Jordaens' oeuvre. Daarnaast vergeleek D'Hulst het oeuvre van Jordaens ook met het oeuvre van tijdgenoten en antieke bronnen.[28] D'Hulst erkende Jordaens als zelfstandige meester en zag meer in hem dan alleen de leerling en de kopiist van Rubens. Hij benadrukte dat Jordaens' eigen visie wel degelijk tot uiting kwam in zijn oeuvre door het aantonen van de verschillen tussen de werken van Rubens en Jordaens.[29] Daarnaast werden de werken met de thematiek van de allegorieën van de vruchtbaarheid door D'Hulst als apart thema binnen Jordaens' oeuvre besproken waarbij de evolutie van het werk van Jordaens duidelijk aan bod kwam. De schilderijen werden niet langer alleen behandeld in chronologische volgorde, maar erkend als apart thema binnen Jordaens' oeuvre.[30]

Hoewel Balis en Huvenne in 1978 eigenschappen in Jordaens' thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid bespeurden die in eerste instantie haaks leken te staan op de rest van zijn oeuvre, bleek dit echter niet het geval. De allegorieën lijken op het eerste gezicht lichtzinnig van aard wegens de aanwezigheid van het vrouwelijk naakt en de vrolijke taferelen die verbeeld zijn. Zij waren van mening dat al Jordaens' werken een moraliserende boodschap in zich hebben. De inspiratie voor deze moraliseringen haalde Jordaens volgens Balis en Huvenne uit Jacob Cats' (1577-1660) embleemboeken. Ook de vrolijke en kleurrijke allegorieën bevatten dus een moralisering. Ovidius' *Metamorfosen* werden in de zeventiende eeuw vaak in moraliserend perspectief gezien. Middels de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid konden de normaliter saaie en droge moraliseringen visueel aantrekkelijk gemaakt worden door het gebruik van grappige, kleurrijke en volle mythologische figuren waarin naakte vrouwen veelvuldig de hoofdrol speelden.[31]

Dat de *Allegorie van de Vruchtbaarheid* voor Jordaens de ideale manier was om zijn voorliefde voor vee, bosrijke omgevingen en zijn verering voor de wulpse vrouw te uiten, werd in 1993 door D'Hulst benadrukt. Daarnaast werd er gewezen op het feit dat dit thema Jordaens lange tijd behaagd heeft, daar we het thema gedurende vijfendertig jaar in zijn oeuvre tegenkomen. De eerste bekende voorstelling stamt immers uit 1616, vlak nadat hij zelfstandig kunstenaar geworden was.[32]

Ondanks dat er sinds 1956 uitdrukkelijk gesproken wordt over de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid als aparte groep binnen het oeuvre van Jordaens, is het onduidelijk welke werken precies onder deze noemer vallen en welke eigenschappen de werken bezitten. In het meest recente onderzoek van Vander Auwera wordt gesteld dat de werken die vallen onder de noemer van de 'allegorie van de vruchtbaarheid' een aantal gemeenschappelijke kenmerken vertonen. Vander Auwera noemt de volgende drie kenmerken: "een vrolijk gezelschap van naakte saters en nimfen in een bosrijk landschap; het fruit dat ze uit de bomen plukken; en de overvloedshoorn waarin ze dat fruit verzamelen, al dan niet met druiven en groenten".[33] In het onderzoek omtrent Jordaens staan de werken die deze kenmerken bevatten bekend onder de benaming *Allegorie van de Vruchtbaarheid.* D'Hulst suggereerde in 1952 als ondertitel *Hulde aan Pomona* voor alle werken die

[28] D'Hulst, R-A., *De tekeningen van Jakob Jordaens*, Brussel 1956, pp. 109-125.
[29] D'Hulst 1956 (zie noot 28), pp. 47-48.
[30] D'Hulst 1956 (zie noot 28), pp. 45-47, 86-88.
[31] Balis en Huvenne 1978 (zie noot 5), p. 147.
[32] D'Hulst et al. 1993 (zie noot 1), p. 48.
[33] Vander Auwera, 'De overvloed van de vrede. Jordaens' allegorieën van de vruchtbaarheid' in: Brosens et al. 2012 (zie noot 4), p. 165.

tot de *Allegorie van de Vruchtbaarheid* kunnen worden gerekend.[34] De toevoeging van deze titel is overgenomen in de literatuur en nauwelijks betwist. Wel nuanceerde D'Hulst later zijn ondertitel door aan te geven dat niet alleen Pomona, maar ook de mythologische figuur van Ceres en de mythe van Deianeira tot dezelfde thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid behoren.[35] Vander Auwera beargumenteerde dat de mythes omtrent de oorsprong van de *cornucopia* tevens aantonen dat het werk als een allegorie van de vruchtbaarheid beschouwd kan worden.[36]

Pomona en Ceres zijn Romeinse godinnen en Deianeira is een figuur uit de Griekse mythologie. Pomona is de Romeinse godin van de boomvruchten. Deze boomvruchten kent Pomona dan ook als haar attributen, maar zij wordt met name geassocieerd met de appel. Het Franse woord 'pomme' zou dan ook van haar naam zijn afgeleid. Ook de *cornucopia* wordt tot één van haar attributen gerekend.[37] Ceres was de Romeinse godin van de landbouw en net als Pomona behoren de vruchten van het land en de *cornucopia* tot haar attributen. Daarnaast wordt zij vaak afgebeeld met korenaren in het haar.[38] Tevens wordt de wedstrijd tussen de riviergod Achelous en Hercules om de hand van Deianeira door Vander Auwera als kenmerk van de *allegorie van de vruchtbaarheid* beschouwd.[39] De wedstrijd wordt gewonnen doordat Hercules de hoorn van de in een stier veranderde Achelous afbreekt. Deze hoorn wordt vervolgens door de Najaden gevuld met vruchten en zo ontstaat de *cornucopia.*[40] Aangezien deze mythe de oorsprong van de *cornucopia* vertelt, kan de verbeelding ervan worden gerekend tot de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid. De door Vander Auwera opgestelde kenmerken in combinatie met bovenstaande eigenschappen van de verschillende vruchtbaarheidsgodinnen leiden tot een serie van kenmerken waarop de catalogus uit dit onderzoek is gebaseerd.[41]

Mijns inziens is de aanwezigheid van de *cornucopia* in het schilderij of de tekening de voornaamste aanwijzing dat er gesproken kan worden van een *Allegorie van de Vruchtbaarheid.* De aanwezigheid van de *cornucopia* in combinatie met de aanwezigheid van een vruchtbaarheidsgodin, vruchtenplukkende saters, faunen en nimfen versterken deze aanname.

1.4 Afbakening

De allegorie van de vruchtbaarheid is een thema dat gedurende een periode van vijfendertig jaar herhaaldelijk terugkomt in het oeuvre van Jordaens en kan zodoende beschouwd worden als één van zijn favoriete thema´s.[42] Er is echter nimmer een duidelijk corpus van werken vastgesteld van Jordaens' werken met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid, waardoor het onderzoeksdomein slecht gedefinieerd is. Om mijn onderzoek af te bakenen, is voor deze scriptie een corpus met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid opgesteld.

Om tot deze catalogus te komen is aan de hand Vander Auwera, D´Hulst en mijn eigen interpretatie van het thema een lijst van kenmerken opgesteld. Naar mijn mening is de aanwezigheid van de *cornucopia*, gevuld met de vruchten van de natuur als teken van de *abundantia* (de overvloed), één van de belangrijkste kenmerken van de allegorie van de vruchtbaarheid.[43] De mythe omtrent Deianeira, zoals genoemd door D'Hulst[44], is in mijn opinie geen kenmerk van de allegorie, omdat het overgrote deel van de mythe niets te maken heeft met de vruchtbaarheid van de aarde.

---

[34] D'Hulst 1952-1953 (zie noot 17), pp. 19-20.
[35] D'Hulst 1952-1953 (zie noot 14), pp. 19-20.
[36] Vander Auwera 2012 (zie noot 33), p. 165
[37] Davidson Ried, J., *Classical Mythology in the Arts, 1300-1990's,* dl 1, New York 1993, p. 912.
[38] Davidson Ried 1993, (zie noot 37), pp. 337-338.
[39] Vander Auwera 2012 (zie noot 33), p. 165.
[40] K. De Clippel, 'Rubens's 'Nymphs and Satyrs' in the Prado: Observations on Its Genesis and Meaning', *The Burlington Magazine*, 149 (2007) nr. 1247 (februari), p. 76.
[41] Een overzicht van welke kenmerken zich in welk schilderij uit de catalogus bevinden, kan gevonden worden in bijlage van deze scriptie.
[42] De Clippel 2007 (zie noot 40), p. 76.
[43] Vander Auwera 2012 (zie noot 33), pp. 165-6.
[44] D'Hulst 1952-53 (zie noot 17), pp. 19-20.

Zoals Vander Auwera beargumenteerde is slechts het onderdeel van Deianeira's mythe dat verbonden is met de oorsprong van de hoorn des overvloeds een kenmerk van het thema van de allegorie van de vruchtbaarheid.[45]

Aan de hand van de relevante literatuur omtrent de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid zijn de volgende zes eigenschappen vastgesteld: de aanwezigheid van nimfen, faunen en saters in een bosrijke omgeving, de aanwezigheid van fruit (eventueel uit bomen geplukt); de aanwezigheid van de *cornucopia*, een directe verwijzing naar de vruchtbaarheidsgodinnen Pomona of Ceres, een duidelijke verwijzing naar de mythe omtrent de oorsprong van de *cornucopia* en een verwijzing naar vruchtbaarheid of vruchtbaarheidsgodin(nen) in de titel waaronder het werk bekend staat.[46]

Deze lijst van eigenschappen van de allegorie van de vruchtbaarheid is vergeleken met het oeuvre van Jordaens. Daarbij is er genoteerd welke werken de bovengenoemde kenmerken vertonen. De bevindingen van dit onderzoek zijn te vinden in de bijlage.

Er is op verschillende manieren gezocht naar afbeeldingen van Jordaens met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid. Allereerst is de literatuur omtrent Jordaens' tekeningen en schilderijen doorgenomen en zijn er werken geselecteerd die wellicht onder de titel *Allegorie van de Vruchtbaarheid* konden worden geschaard. Vervolgens heeft er een beeldonderzoek plaatsgevonden in het RKD of er wellicht kopieën naar Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* bestonden, waaruit opgemaakt kon worden of er een werk van Jordaens met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid verloren gegaan is. Een *Allegorie van de Vruchtbaarheid* die vervaardigd is door medewerkers van Jordaens, maar waarvan niet duidelijk is dat deze naar een werk van Jordaens gemaakt is, is niet opgenomen in de catalogus.

Door het oeuvre van Jordaens te bekijken en dit oeuvre te vergelijken met de lijst van kenmerken, is een twintigtal werken geselecteerd voor de catalogus. Niet alle geselecteerde werken staan bekend onder de titel *Allegorie van de Vruchtbaarheid*, maar kunnen deze wel als zodanig worden beschouwd na de vergelijking. Enkele werken hebben langere tijd bekend gestaan onder een andere naam of kennen deze naam nog als ondertitel. Zo hebben sommige werken de titel *Nimfen en saters* maar kunnen deze inmiddels tot de vruchtbaarheidsthematiek gerekend worden [cat. nrs. 2-3, 10- 11, 13-14]. Van één werk is de titel van *Allegorie van de Vruchtbaarheid* de doorslaggevende factor geweest om deze toe te voegen aan de catalogus [cat. nr. 20].

Afb. 1: J. Jordaens, *Vertumnus en Pomona*, 1638, olieverf op doek, 200x270 cm, Caramulo, Museo do Caramulo, Fundação Abel e João de Lacerda, inv. nr. FAL 334.

[45] Vander Auwera 2012 (zie noot 32), p. 166.

[46] Een titel wordt dikwijls in de eeuwen na de vervaardiging van een schilderij of tekening aan het werk gegeven. Zodoende is het niet wenselijk om een werk op de titel *Allegorie van de Vruchtbaarheid* in te delen als behorende tot de catalogus. Echter, bij één tekening uit de catalogus [cat. nr. 20] was dit onvermijdelijk wegens de vaagheid van de tekening. Dit kenmerk is in dit onderzoek dus niet gezien als bepalende factor maar als leidend.

Bij het vergelijkend onderzoek is in ogenschouw genomen dat een combinatie van de kenmerken aanwezig moet zijn in het werk om het als een *Allegorie van de Vruchtbaarheid* te kunnen beschouwen. Als voorbeeld kan hier Jordaens' schilderij *Vertumnus en Pomona* (afb. 1) uit 1638 genoemd worden. Ondanks dat Pomona afgebeeld is, wordt het werk niet beschouwd als een *Allegorie van de Vruchtbaarheid* door de afwezigheid van andere vruchtbaarheidskenmerken. Dit betekent uiteraard niet dat elke verbeelding van saters en nimfen in een bosrijke omgeving automatisch een *Allegorie van de Vruchtbaarheid* betreft. Zodoende is er een strenge selectie gemaakt uit het oeuvre van Jordaens, waarbij met name gelet is op de aanwezigheid van de door mij belangrijk gevonden aanwezigheid van de *cornucopia* in combinatie met één of meerdere van de andere vastgestelde kenmerken.

2. Beeldtraditie van de vruchtbaarheidsthematiek

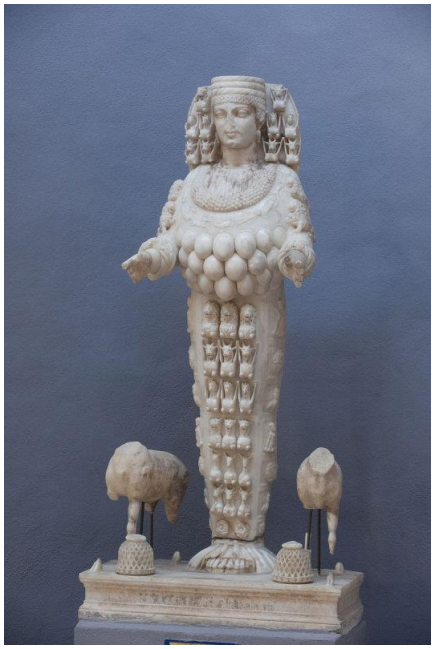
De allegorie van de vruchtbaarheid is, zoals in het vorige hoofdstuk besproken, een thema dat veelvuldig terug te vinden is in het werk van Jordaens. In dit hoofdstuk zal worden getracht de voornaamste visuele en literaire inspiratiebronnen van Jordaens te achterhalen. Allereerst zal de beeldtraditie van het vruchtbaarheidsmotief geschetst worden, waarbij de aandacht ligt bij de beeldende kunst en literatuur uit de klassieke oudheid, de Italiaanse renaissance en Jordaens' tijdgenoten. Bij ieder onderdeel zal besproken worden hoe Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* zich verhouden tot deze beeldtraditie. Er wordt onderzocht welke kenmerken van de thematiek van de vruchtbaarheid uit de literatuur en beeldende kunst uit de klassieke oudheid, de renaissance en van Jordaens' tijdgenoten wel en niet teruggevonden kunnen worden in de catalogus van dit onderzoek. Tot slot zal er in dit hoofdstuk een conclusie van de bevindingen worden gegeven.

2.1 Vruchtbaarheidsthematiek in de klassieke oudheid

In dit deel van het tweede hoofdstuk zullen verscheidene vruchtbaarheidsmotieven uit de klassieke oudheid worden besproken. Hierbij wordt, waar mogelijk, een connectie gemaakt met Jordaens' werken uit de catalogus.

2.1.1 Vruchtbaarheidsgodinnen

De klassieke oudheid kent veel godinnen die geassocieerd kunnen worden met het thema van de vruchtbaarheid. Deze godinnen worden ook wel *vruchtbaarheidsgodinnen* genoemd. De belangrijkste vruchtbaarheidsgodinnen zijn: Artemis van Ephesus, Ceres, Abundantia en Pomona.



Afb. 2: Anoniem, *Artemis van Ephesus*, 2e eeuw voor Christus, marmer, 174 cm, Selçuk, Efes Müzesi, inv. nr. onbekend.

Op het vasteland van het Oude Griekenland gold Artemis als de godin van de jacht en beschermster van zwangere vrouwen. Hoewel zij zeker vereerd werd, werd zij gezien als een secundaire godheid. Dit was echter niet het geval in Ephesus, waar een cultus omtrent Artemis ontstond die verschilde van de cultus op het Griekse vasteland.[47] Hier werd zij beschouwd als de godin van de natuur en moeder van alle wezens in de Griekse mythologie. Maar bovenal werd zij in Ephesus gezien als de godin van de vruchtbaarheid van het land. Sculpturen uit Ephesus tonen Artemis als vrouw met vele borsten (afb. 2). Haar vele borsten verwijzen naar het feit dat zij de voedster is van alle wezens van de natuur. Dankzij Artemis was het land vruchtbaar en rijk. In Jordaens' werken met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid vinden we geen directe verbeeldingen van de figuur van Artemis van Ephesus terug, waar dit in het oeuvre van Rubens wel het geval is.[48]

Een andere belangrijke godin uit de klassieke oudheid is Ceres, de Romeinse godin van de landbouw en de oogst. Ze is één van de goden die op de Olympus woont. De Cerescultus bestond voornamelijk uit een mythe omtrent de roof van haar dochter Proserpina door Hades.[49] Deze mythe wordt door Ovidius verhaald in de *Metamorfosen* (1e eeuw v. Chr.). De mythe vertelt over Hades die Proserpina ontvoerde naar de

[47] Moorman, E.M. en Uitterhoeve, W., *Van Alexander tot Zeus. Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*, Amsterdam 2007, pp. 83-5.

[48] McGrath, E., 'Garlanding the Great Mother : Rubens, Jan Breughel and the celebration of nature's fertility' in: Van der Stighelen, K. (red.), *Munuscula amicorum: contributions on Rubens and his context in honour of Hans Vlieghe* , Pictura Nova X, vol. 2, Turnhout, 2006, p. 106.

[49] Moorman en Uitterhoeve 2007 (zie noot 46), pp. 144-5.

onderwereld. Ceres klaagt bij Jupiter en er wordt afgesproken dat haar dochter zes maanden per jaar op de Olympus mag wonen en dat zij de andere zes maanden bij Hades in de onderwereld zal verblijven. De Griekse (waar Ceres de naam Demeter draagt) en Romeinse mythologie verklaarde op deze manier de vier seizoenen in een jaar. Het verdriet van Ceres tijdens de afwezigheid van haar dochter verklaart de onvruchtbaarheid van de grond in de herfst en de winter.[50] Deze bekende mythe heeft ertoe geleid dat Ceres in de klassieke oudheid vaak een fakkel, als symbool voor de zoektocht naar haar ontvoerde dochter, als attribuut heeft.[51] Echter, haar belangrijkste attributen zijn de sikkel, korenaren en *cornucopia* als verwijzingen naar de vruchtbaarheid van het land. In de *Metamorfosen* wordt verteld dat het volk offers brengt aan Ceres ten behoeve van een goede oogst. Dit offer bestaat uit de eerste oogst van het nieuwe seizoen.[52] Sculpturen uit de klassieke oudheid tonen een godin met een krans van korenaren in het haar en een *cornucopia* in de handen. In de *Hulde aan Ceres* [cat. nrs. 8-9] vinden we duidelijke aanwijzingen naar de klassieke verbeelding van Ceres. De *cornucopia* en de korenaren in het haar zijn uit de klassieke oudheid overgenomen. Naast de iconografie heeft Jordaens ook het klassieke verhaal uit de *Metamorfosen* verbeeld in zijn *Hulde aan Ceres* [cat. nrs. 8-9]. In de *Metamorfosen* van Ovidius wordt Ceres aanbeden door het volk dat haar offers brengt, wat we duidelijk terugzien in Jordaens' versies in de catalogus. Het volk knielt aan haar voeten en brengt haar fruit en andere vruchten van het land. Opvallend is echter dat de Ceresfiguur van Jordaens niet de klassieke uitstraling van een godin heeft. Hoewel zij boven haar onderdanen staat, lijkt zij eerder een onderdeel van de groep aanbidders dan een godin. Daarnaast zijn de trekken in het gelaat van Ceres in Jordaens' *Hulde aan Ceres* minder geïdealiseerd dan in de antieke sculpturen.

Naast visuele inspiratiebronnen zijn er ook twee motto's die van belang zullen blijken voor de interpretatie en de betekenis van de vruchtbaarheidsmotieven: '*Ex pace ubertas'* en *'pace frui'.* Deze motto's worden vertaald als 'Uit vrede vloeien overvloed en vruchtbaarheid voort' en 'van vrede genieten'. Deze twee Romeinse motto's kunnen worden geassocieerd met de figuur van Abundantia, godin van de overvloed. Net als Ceres en Artemis van Ephesus kent zij de *cornucopia* en de korenaren als haar attributen. Abundantia werd dikwijls geassocieerd met vrede. *Ubertas* is een Latijns synoniem voor het woord *abundantia* en beide woorden betekenen overvloed en vruchtbaarheid. Daarbij moet gezegd worden dat het woord *frui* vanuit het Latijn als 'vruchten' en 'genieten' vertaald kan worden. Door middel van de betekenissen van de motto's kan worden gesteld dat de vruchtbaarheid van het land in de klassieke oudheid werd geassocieerd met vrede. Alleen ten tijde van vrede kan men de vruchtbaarheid ervaren. Hieruit kan geconcludeerd worden dat de verbeelding van het thema van de vruchtbaarheid en de vrede aan elkaar verbonden zijn door middel van het vruchtbaarheidsmotief van de *cornucopia*. Het feit dat de *cornucopia* ook een attribuut was van de geluksgodin Fortuna, zou hierop kunnen wijzen.[53] In het volgende hoofdstuk van dit onderzoek zal er nader worden ingegaan op de connectie tussen de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid en de verbeelding van de vrede.

Naast Artemis van Ephesus, Ceres en Abundantia is ook de godin Pomona een figuur die geassocieerd kan worden met de vruchtbaarheid. Pomona is de Romeinse godin van de boomvruchten. Hoewel haar cultus niet zeer groot was in het oude Rome, werd deze nieuw leven ingeblazen in Ovidius' *Metamorfosen*[54]*.* Het zijn de boomvruchten, voornamelijk de appels, die zij als attributen kent in haar verbeelding. Dikwijls houdt zij een *cornucopia* vast waarin de vruchten zich bevinden. Ook de mand met vruchten is typerend voor een verwijzing naar Pomona. Omdat de attributen van de vruchtbaarheidsgodinnen zeer gelijk zijn, is het niet altijd mogelijk om te achterhalen welke godin exact bedoeld werd in de sculpturen uit de klassieke oudheid. Pomona is

[50] Ovidius, P. N., *Metamorfosen* (vertaald door M. d'Hane Scheltema), Amsterdam 1997, p. 340.
[51] Moorman en Uitterhoeve 2007 (zie noot 47), pp. 144-5.
[52] Ovidius (D'Hane Scheltema) 1997 (zie noot 50), p. 136.
[53] De Girolami Cheney, L., 'Fortune' in *Encyclopedia of Comparative Iconography*, 1, Chicago/Londen, 1998, p. 339.
[54] Ovidius (D'Hane Scheltema) 1997 (zie noot 50), pp. 365-70.

een godin die frequent terug te vinden is in het werk van Jordaens. We vinden Pomona maar liefst in acht werken uit de catalogus terug [cat. nrs. 1- 7, 19]. Pomona draagt op de werken vaak een rode mantel en houdt een mand met vruchten vast. We gaan er vanuit dat het Pomona betreft op de werken, omdat de aanwezigheid van boomvruchten zo expliciet benadrukt wordt door de plukkende nimfen en saters.[55] Daarnaast was de verbeelding van de mythe van Pomona en Vertumnus, waar de boomgod Vertumnus Pomona probeert te verleiden in de gedaante van een oude vrouw, één van de meeste geliefde thema's in de Nederlandse zeventiende eeuw onder kunstenaars en opdrachtgevers.[56] De populariteit van het thema van Vertumnus en Pomona zou Jordaens ertoe bewogen kunnen hebben Pomona af te beelden in zijn *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.*

2.1.2 De *cornucopia*

De *cornucopia* is wellicht het belangrijkste vruchtbaarheidsmotief uit de klassieke oudheid dat we terugvinden in Jordaens' schilderijen en tekeningen. De *cornucopia* kent echter meerdere betekenissen. Hieronder wordt de symboliek die van toepassing is op Jordaens' oeuvre besproken.

De oorsprong van de *cornucopia* wordt onder andere verteld in Ovidius' *Metamorfosen* en *Fasti*. In de *Metamorfosen* zijn in vijftien boeken de verhalen van stervelingen, goden en mythologische figuren uit de Griekse en Romeinse mythologie beschreven die een bepaalde metamorfose ondergaan hebben. *Fasti* is een onafgemaakt boek waarin de feestdagen van het jaar door Ovidius verklaard worden.

Opvallend is dat Ovidius twee verschillende mythes omtrent de oorsprong beschreef. In het negende boek van de *Metamorfosen* vinden we het eerste verhaal omtrent de oorsprong van de Hoorn des Overvloeds. Volgens de mythe strijdt de Griekse riviergod Achelous met Hercules om de hand van Deianeira, dochter van Oenus, koning van Kalidon. Zij was zeer schoon en had vele aanbidders. Uiteindelijk besluiten Hercules en Achelous dat de winnaar van hun strijd mag trouwen met Deianeira. Tijdens het gevecht verandert Achelous zichzelf in een slang, maar Hercules weet hem in die gedaante te verslaan. Vervolgens verandert Achelous zich in een stier, maar Hercules dient hem de genadeklap toe door een hoorn af te breken. De hoorn wordt gevuld met fruit door de Najaden en sindsdien staat deze bekend als de Hoorn des Overvloeds, de *cornucopia*.[57]

De versie van de mythe over de oorsprong van de *cornucopia* met Achelous zien we diverse malen verbeeld aan het eind van Jordaens' carrière [cat. nrs. 15-18]. Overduidelijk is de connectie met de oorsprong van de *cornucopia* uit de *Metamorfosen* in twee werken uit 1645, een tekening uit Brussel [cat. nr. 17] en het schilderij uit Kopenhagen [cat. nr. 18]. Op beide werken zien we de vermoeide Hercules steunen op zijn knots met naast hem een stier met één hoorn. Op de voorgrond vullen de Najaden de zojuist afgebroken hoorn met vruchten. Saters en faunen plukken het fruit waarmee de hoorn gevuld zal worden. Recent onderzoek heeft aangetoond dat Jordaens aan het begin van zijn carrière deze mythe ook al verbeeldde [cat. nr. 2] op *Nimfen en faun (Allegorie van de Vruchtbaarheid)*.[58] De doorkijk in dit schilderij uit München uit 1616 toont een blik op Najaden die de *cornucopia* vullen met vruchten. In deze vroege *Nimfen en faun (Allegorie van de Vruchtbaarheid)* verwijst Jordaens direct naar de mythe uit Ovidius' *Metamorfosen.*

Er zijn echter ook verwijzingen in Jordaens' oeuvre naar een andere mythe van de oorsprong van de *cornucopia*. Twee tekeningen uit 1640-45 en 1649 [cat. nrs. 12, 16] verbeelden de tweede versie van de mythe. Deze mythe verhaalde Ovidius in zijn *Fasti.* In deze mythe wordt verteld hoe Zeus door zijn moeder Rhea onder de hoede van de najade Amalthea gebracht werd. Rhea verborg Zeus, omdat aan Zeus' vader Kronos voorspeld was dat één van zijn kinderen hem de troon zou ontnemen en Kronos daarom zijn zoon wilde doden. Amalthea was in het bezit van een geit, die Zeus

[55] D'Hulst 1952-53 (zie noot 17), pp. 20-1.
[56] Sluijter, E.J., 'Ovidius' *Herscheppingen* herschapen. Over de popularisering van mythologische thematiek in beeld en woord' in *De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, jaargang 23, nr. 1 (2007), p. 52.
[57] Ovidius (D'Hane Scheltema) 2007 (zie noot 50), p. 136.
[58] Brosens et al. 2012 (zie noot 4), p. 171.

zou voeden tijdens zijn onderduiking. Toen de geit haar hoorn brak op een boom, werd deze door Amalthea gewikkeld in een doek en aan Zeus gegeven. Na Zeus' bevrijding en overname van de troon van de Olympus zou hij de hoorn van Amalthea gevuld hebben met al wat de aarde te bieden had.[59] In andere antieke bronnen is Amalthea echter niet de naam van de najade, maar van de geit. Deze mythe is onder andere terug te vinden in Gaius Julius Hyginus' *De Astronomica* (1e eeuw n. Chr.).[60] Welke van de versies Jordaens exact heeft willen verbeelden, is niet geheel duidelijk. Immers, in beide versie komen zowel een geit als een nimf voor. Wel kan gesteld worden dat Jordaens zich niet alleen heeft laten inspireren door de *Metamorfosen,* maar dat ook andere klassieke bronnen tot zijn inspiratiebronnen behoorden.

2.2 Vruchtbaarheidsthematiek in de Italiaanse renaissance

2.2.1 Vruchtbaarheidsgodinnen

Net als in de klassieke oudheid vinden we in de Italiaanse renaissance personificaties van de vruchtbaarheid of overvloed terug. In de verbeelding van deze personificaties werd veelvuldig gebruik gemaakt van de motieven van de vruchtbaarheid uit de klassieke oudheid. De herontdekking van klassieke geschriften leidde ertoe dat opdrachtgevers kunstwerken verzochten die aansloten bij de literatuur en filosofie uit de klassieke oudheid. Ook leidde de herontdekking ertoe dat schilders zonder opdrachtgevers als leidraad, scènes uit de klassieke oudheid gingen verbeelden. Ovidius' *Metamorfosen* waren een belangrijke inspiratiebron voor nieuwe thema's in de schilderkunst.[61]

Afb. 3: G. Romano (Rafaël), *Ceres*, 1517, olieverf op walnoothout, 38,3 x 31 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv. nr 657.

Afb. 4: G. Vasari, *Overvloed*, 1544, 38,8 x 18,5 cm, zwart krijt en bruine was op papier, Londen, British Museum, inv. nr. PD 1900-5-15-3.

Een voorbeeld van klassieke vruchtbaarheidsmotieven uit de oudheid in de Italiaanse renaissance is *Ceres* van Rafaël (1483-1520) uit 1517 (afb. 3). We zien de klassieke traditie verbeelding van het vruchtbaarheidsmotief duidelijk terug in de statueske verbeelding van Ceres met het klassieke attribuut van de *cornucopia* in haar handen. Toch lijkt Ceres los te komen van haar statige houding zoals we deze uit de klassieke oudheid kennen. Rafaëls *Ceres* is een duidelijke combinatie van de antieke sculpturen en de schilderkunst uit de renaissance. Rafaëls *Ceres* is een voorbeeld van de manier waarop schilders uit de Italiaanse renaissance gebruik maakten van de iconografie van het vruchtbaarheidsmotief uit de oudheid.

Een ander voorbeeld van een personificatie van de vruchtbaarheid is Giorgio Vasari's (1511-1574) *Overvloed* uit 1544 (afb. 4). Hoewel op deze tekening de vrouwelijke figuur van de Overvloed niet als sculptuur is weergegeven, is de beeldtaal van de klassieke oudheid met betrekking tot het vruchtbaarheidsmotief zeker aanwezig. De *cornucopia*, de klassieke kleding, de korenaren in het haar en de mand met fruit verwijzen naar de klassieke beeldtaal van de vruchtbaarheid. Cesare Ripa (1560-1622) zal in 1593 in zijn *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* deze kenmerken tevens toeschrijven aan de figuur van Abundantia.[62]

---

[59] Wiseman, A. en Wiseman, P., *Ovid Times and Reasons. A new translation of Fasti*, New York 2011, pp. 89-90.
[60] Hyginus, G.J., *The Myths of Hyginus. Translated from Latin and ed. by Mary Grant,* Kansas 1960, p. 102.
[61] Moorman, E.M., *Tussen Olympus en Merwede. Griekse goden en helden in de culturele erfenis van de Nederlanden in de late Middeleeuwen en de Renaissance*, in: Paarlberg, S. et al., *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt,* tent. cat. Dordrecht (Dordrechts Museum) 2001, pp. 25-6.
[62] Ripa, C., *Iconologia of uytbeeldinghe des verstands,* Amsteldam 1644*,* pp. 400-1.

Hoewel de invloeden vanuit de klassieke oudheid in de vorm van statueske verbeeldingen terugkomen in de beeldende kunst van de Italiaanse renaissance en Jordaens' tijdgenoten, Peter Paul Rubens en Abraham Janssens, is dit niet geval in Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.* Jordaens verbeeldde zijn vruchtbaarheidsgodinnen als vrouwen van vlees en bloed in de tekening van het Courtald Institute [cat. nr. 8] en het schilderij uit Museo Nacional del Prado uit circa 1625 [cat. nr. 9]. De beeldtraditie omtrent het vruchtbaarheidsmotief zoals deze door de klassieke oudheid tot in de Italiaanse renaissance is ontstaan vinden we echter wel terug in het werk van Jordaens. De klassieke attributen van de vruchtbaarheidsgodinnen en de kledij waarin de godinnen werden weergegeven, zien we ook bij Jordaens terug. Jordaens werd dus geïnspireerd door de iconografie van de vruchtbaarheidsgodinnen uit de klassieke oudheid en de Italiaanse renaissance, maar beeldde hen niet af als standbeelden.

2.2.2 Bacchische scènes

Naast de personificaties van de vruchtbaarheid en overvloed vinden we in de Italiaanse renaissance een aantal kunstwerken terug waarin de sfeer van de thematiek van de vruchtbaarheid wel merkbaar is, maar personificaties van vruchtbaarheidsgodinnen vermeden worden. Het is in de bacchische scènes dat we de viering van de vruchtbaarheid van het land terugvinden. Bacchische scènes worden getypeerd als taferelen waar nimfen, saters en putti de vruchten van het land plukken. De connectie tussen de vruchtbaarheid van het land en nimfen, saters en putti is niet onlogisch en stamt uit de klassieke oudheid. Nimfen werden in de klassieke oudheid immers gezien als uitingen van de krachten van de natuur.[63] In het gevolg van Bacchus vinden we in de mythologie veel saters terug. Bacchus is als god van de wijn uiteraard geen vergezochte connectie met de vruchtbaarheid van het land. Bacchische taferelen zijn in de zeventiende eeuw door Rubens frequent geschilderd.[64] Het plukken van vruchten is in deze scènes een belangrijk motief.

2.2.3 Cesare Ripa en de *Iconologia*

De *cornucopia* is een vaak gebruikt motief in de Italiaanse kunst uit de zestiende eeuw. Cesare Ripa's (1560-1645) *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* was van grote invloed op de schilders in het zeventiende-eeuwse Europa.[65] In dit van origine Italiaanse embleemboek uit 1593 is een uitwerking van diverse Griekse, Egyptische en Romeinse emblemata te vinden. Hoewel het boek pas in 1644 werd vertaald in het Nederlands, genoot het al grote populariteit in de tijd daarvoor. Zeker in het zeventiende-eeuwse Antwerpen, waar de allegorie in de schilderkunst zeer populair was, bood Ripa's *Iconologia* iconografische voorbeelden voor schilders. Ook de iconografie van de vruchtbaarheid en overvloed werden in de *Iconologia* besproken. De afbeelding van *Abondanza* (afb. 5) laat ons de klassieke attributen van korenaren, *cornucopia,* vruchten, bomen en de korenarenkrans in het haar zien, zoals we deze in Jordaens' oeuvre tegenkomen. De Nederlandse prent van Abondanza komt zeer overeen met de Italiaanse *Abbondanza* (afb. 6). Dezelfde *cornucopia*, korenaren in het haar en vruchten vinden we hier terug. Doordat in de Nederlandse uitgave van de *Iconologia* geen vruchtenboom verbeeld is en we deze wel terugvinden in het oeuvre van Jordaens, zou het mogelijk kunnen zijn dat Jordaens' motief van de fruitbomen afkomstig is uit de Italiaanse *Iconologia* uit 1593.

In de Nederlandse vertaling van Ripa's bijschrift van de Abondanza wordt er verwezen naar de verhalen uit Ovidius' *Metamorfosen* en een gedicht van de zestiende-eeuwse Italiaanse dichter Dominicus Ancajanus over de overvloed. Beide citaten zijn tevens terug te vinden in de Italiaanse versie van de *Iconologia*.[66]

---

[63] Bober, P.P. en Rubinstein, R. O., *Renaissance Artist and Antique Sculpture*, Londen/Turnhout 2010, p. 107.
[64] De Clippel, K., "Bacchanaal' of 'vastenavond': what's in a name? Receptie en classificatie van Rubens' bacchische voorstellingen in de zeventiende eeuw' in: K. Van der Stighelen (red) 2006 (zie noot 48), p. 123.
[65] In het vervolg van dit onderzoek aangeduid met de meer gangbare naam *Iconologia.*
[66] Ripa, C., *Iconologia*. *Presentazione di M. Gabriele e C. Galassi,* Firenze 2008, pp. 1-2.

Ripa verwijst in zijn beschrijving van *Abbondanza* naar de onderstaande twee regels uit Ovidius' *Metamorfosen.*

Najaden *hebben my, met appels, bloem en vruchten,*
Geheylight en verrijckt, in weelden en genuchten.

De beschrijving van Najaden die de *cornucopia* vullen met de vruchten, staat centraal in het oeuvre van Jordaens. In alle *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* worden immers vruchten gepluk en verzameld in de *cornucopia.* Er kan geconcludeerd dat de naakte vrouwen in de schilderijen en tekeningen als Najaden beschouwd kunnen worden. In het schilderij uit München [cat. nr. 2] zien we in de doorkijk links op het schilderij zelfs een directe verwijzing naar Najaden die vruchten verzamelen.

Afb. 5: C. Ripa, *Abondanza*, 1644, prent uit de *Iconologia of Uytbeeldinghe des verstands.*

Afb. 6: C. Ripa, *Abbondanza*, 1593, prent uit de Italiaanse *Iconologia.*

Opvallender dan de vermelding van de Najaden in de *Iconologia* is het onderstaande gedicht van de Dominicus Ancajanus over de overvloed.

Siet aen 't Saffranigh Veld, en Ceres *met haer vruchten,*
Die duysentvout ons schenckt haer zeegen en genuchten:
De taxkens van den boom met appels zijn gelaen,
En 't bolle Druyfken swelt, en neemt het voetsel aen.
Hier loeyt de Os in 't veld, hier gaen de Koeytjens grasen,
Hier schencktmen vette room uyt frissche Mellick-blasen.
De Bosschen voeden 't wild, en 't visken spijst de Zee,
En 't Vinxken in de locht dat quinckeleert in vree.
'Segh nu eens dertel Mensch! wat soudy van den Heere,
'Van Hemel, Aerd en Zee, noch eenighsins begeeren?

Veel eigenschappen die door Ancajanus aan Ceres en de overvloed zijn toegeschreven, zien we terug in schilderijen en tekeningen van Jordaens. De aanwezigheid van de grazende koe en os in de *Allegorie van de Vruchtbaarheid* vinden we in diverse werken uit Jordaens' oeuvre terug [cat. nrs. 3, 8-10, 15, 16]. Jordaens' voorliefde voor het schilderen van vee in zijn allegorieën lijkt middels bovenstaand gedicht gerechtvaardigd te zijn. Bovendien wordt er in het gedicht van Ancajanus een

sfeer geschetst die we zouden kunnen beschouwen als een bacchische scène. Bij deze bacchische scènes staat een bosachtige omgeving waar het fruit uit bomen geplukt wordt immers centraal.

Ripa's *Iconologia* werd in de zeventiende eeuw als een zeer belangrijke bron beschouwd en bood schilders een handleiding tot de iconografie uit de klassieke oudheid. De Italiaanse versie van het boek kende snel na de eerste druk in 1593 een herdruk die verspreid raakte over Europa. In 1636 werd de Engelse versie van *Iconologia* uitgebracht. Wegens de snelle verspreiding van deze twee versies van het boek en het veelvuldig gebruik ervan door tijdgenoten, kan er vanuit gegaan worden dat Jordaens goed op de hoogte was van de inhoud, ondanks dat de Nederlandse vertaling tot 1644 op zich liet wachten. Kunsthistorisch onderzoek heeft uitgewezen dat schilders gebruik maakte van de voorbeelden uit Ripa's *Iconologia* voordat deze naar het Nederlands vertaald werd.[67] De gelijkenis tussen de begeleidende tekst bij Abundanza en de *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* van Jordaens, bevestigen dit vermoeden.

2.3 Vruchtbaarheidsthematiek bij Jordaens' tijdgenoten

Hoewel in de klassieke oudheid en de Italiaanse renaissance de thematiek van de vruchtbaarheid van het land voornamelijk verbeeld werd door middel van personificaties en sculpturen van vruchtbaarheidsgodinnen, zijn het voornamelijk allegorieën op de vruchtbaarheid van het land die we terugvinden in de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden.

In de loop van de zestiende eeuw namen de contacten tussen de Zuidelijke Nederlanden en Italië steeds meer toe. Schilders maakten reizen naar Italië om te leren van hun Italiaanse voorgangers en tijdgenoten. In de Italiaanse renaissance werd veel inspiratie gehaald uit de belangrijkste epen en fabelboeken van de oudheid. Ook in de Nederlanden werden de belangrijke epen uit de klassieke oudheid herlezen en gezien als inspiratiebronnen. Vanaf 1550 zien we deze verhalen in de Zuidelijke Nederlanden naar het Nederlands vertaald terug. Met name de *Metamorfosen* van Ovidius uit de eerste eeuw na Christus werden in de Zuidelijke Nederlanden zeer belangrijk geacht. In tegenstelling tot de *Aeneïs* van Vergilius wordt in de *Metamorfosen* geen epos verteld, maar zijn het verhalen die op kunstzinnige wijze aan elkaar verbonden zijn en zodoende zeer geschikt waren voor schilderij- en tapijtreeksen.[68] De *Metamorfosen* zijn in de zestiende en zeventiende eeuw verreweg het meest vertaald en geïllustreerd. De teksten werden uit elkaar gehaald en voorzien van commentaar en moraliserende lessen.[69] Door deze interpolaties en de vele prenten in de boeken was het mogelijk om notie van de mythes te nemen zonder het Latijn machtig te zijn.[70] Hoewel de klassieke literaire bronnen ook in de middeleeuwen bekend waren, werd er in de Italiaanse en Nederlandse renaissance niet langer een vertaalslag gemaakt naar de eigen tijd. Antieke figuren werden in de beeldende kunst niet meer voorzien van middeleeuwse kleding, maar werden voorzien van eigentijdse kledij om de oudheid zo goed mogelijk te reconstrueren.[71]

[67] Ripa, C., *Iconologia of Uytbeeldinghe des verstands. Introduction Jochen Becker,* Soest 1971, pp. II-IV.
[68] Schaudies 2012 (zie noot 10), pp. 20-1.
[69] Moormann 2001 (zie noot 61), p. 19.
[70] Sluijter 2007 (zie noot 56), p. 45.
[71] Moormann 2001 (zie noot 61), p. 24.

2.3.1 Moralisering in de Antwerpse zeventiende-eeuwse kunst

Kenmerkend voor de werken met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid uit de zeventiende eeuw is het toegevoegde element van moralisering. Dit lijkt op het eerste gezicht opvallend wegens de vele naakte figuren die te vinden zijn in de bacchische scènes van de *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* van Jordaens. De allegorieën waren in contrast met de heersende christelijke moraal. Na de Beeldenstorm van 1566 werd er in Antwerpen hard gewerkt aan het herstel van kerken en kloosters. Schilderijen moesten de Bijbelse leer en deugden verkondigen.[72] Mythologische taferelen pasten niet in dit profiel, maar waren populair bij schilders omdat hierin bij uitstek veel naakt geportretteerd kon worden. Tevens was het imiteren en emuleren van de klassieke oudheid de manier waarop de schilder kon laten zien hoe vaardig en geleerd hij was.[73] Door middel van het toevoegen van een moraliserende boodschap, konden de werken in een ander licht worden geplaatst, waardoor de kunst niet langer als ongepast werd beschouwd.[74] Zeker omdat de teksten uit de klassieke oudheid steeds populairder werden bij een breder publiek, voelde men de noodzaak om de *Metamorfosen* vanuit een moraliserend perspectief te benaderen en te verklaren. De allegorie was een uitermate geschikte manier om de thema's uit de klassieke oudheid en moraliseringen met elkaar te verbinden.[75]

Afbeelding 7: J. Cats, *Maechden-plicht*, 1618, embleem uit Sinne- en minnebeelden, Middelburg 1618, Amsterdam , Rijksmuseum, inv. nr. KOG O-157.

Karel van Mander (1548-1606) was de eerste die de *Metamorfosen* uitvoerig becommentarieerde. In het laatste deel van het *Schilder-boeck* uit 1604, met de titel *Uutlegginghe op den Metamorphosis,* vertaalde hij niet alleen de verhalen naar het Nederlands, maar gaf hij tevens aanwijzingen en uitleggingen over de diepere betekenissen van de verhalen. *Uutlegginghe op den Metamorphosis* kan gezien worden als een manier om schilders uit de zeventiende eeuw te helpen bij hun schilderkunst.[76] Van Mander onderscheidde in zijn *Schilder-boeck* drie vormen van uitleggingen van de verhalen: historische gebeurtenissen waarop de mythe gebaseerd zijn, de natuurhistorische interpretatie van de mythes en de zedenles die verborgen zit in de verhalen.[77]

Een andere grote inspiratiebronnen voor moraliserende motieven waren de embleemboeken die door heel Europa zeer geliefd waren in de zeventiende eeuw. Het bekendste Nederlandse embleemboek is Jacob Cats' (1577-1660) *Sinne- en minnebeelden* uit 1618*.* In dit embleemboek worden door Cats talloze voorbeelden gegeven van moraliseringen in tekst en beeld.*[78]*

Zo houdt de nimf op de voorgrond van de *Allegorie van de Vruchtbaarheid* uit Londen [cat. nr. 4] en de *Allegorie van de vruchtbaarheid van het land* uit Brussel [cat. nr. 7] een druiventrosje vast tussen twee vingers. Dit motief is duidelijk afgeleid van Cats' *Maegdhen-plicht* uit 1618 (afb. 7).[79]

---

[72] Sluijter 2007 (zie noot 56), p. 50.

[73] Huys Janssen, P., 'Rubens en de zijnen' in P. Huys Janssen, M. De Beyer et.al, *Meesters van het Zuiden. Barokschilders rondom Rubens*, tent.cat 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum) 2000, pp. 25-6.

[74] McGrath, E., *Jordaens, Psyche and the Abbot: Myth, Decorum and Italian Manners in Seventeenth-century Antwerp*, Antwerpen 2009, p. 15.

[75] De Girolami Cheney 1998 (zie noot 53), p. 21.

[76] Sluijter 2007 (zie noot 56) p. 52.

[77] De Poorter, N., 'Van Olympische goden, Homerische helden en een Antwerpse Apelles. Opmerkingen over functie en 'betekenis' van de mythologisch thematiek in Rubens' tijd (1600-1650), in: S. Paarlberg et al. 2001 (zie noot 61), p. 65.

[78] Bedaux, J.B., 'Fruit and fertility: fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventheenth centuries' in *Simiolus*, nr. 17, 1987, pp. 150-168.

[79] Brosens et al. 2012 (zie noot 4), p. 175.

De maagdelijkheid kan maar één keer weggegeven worden en dat wordt in het embleemboek gesymboliseerd door een hand die voorzichtig een druiventros beethoudt. Het motief van de druiventros vinden we in de zestiende en zeventiende eeuw veelvuldig in allegorieën en portretten zoals Cats deze verbeeldde en beschreef in zijn *Sinne- en minnebeelden* uit 1618.[80] In het geval van Jordaens' werken met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid kan het motief van de druiventros gezien worden als waarschuwing. In beide werken [cat. nrs. 4, 7] probeert een hitsige sater de nimf op de voorgrond te verleiden. De nimf waarschuwt de toeschouwer dat men de maagdelijkheid maar eenmaal weggeven kan.[81] Directe overeenkomsten in de iconografie tussen de allegorieën van Jordaens en andere emblemata is uit dit onderzoek niet naar voren gekomen.

Dat het aspect van de naaktheid van belang moet zijn geweest in de kunstwerken met de thematiek van de vruchtbaarheid, is te herleiden uit de oude inventarissen waarin de schilderijen met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid worden besproken. In de inventaris van de nagelaten goederen van Michaël Brier uit 1686 wordt één schilderij van Jordaens als "Een schildrije van Jordaens Naeckte Figuren en Fruijtagiën" beschreven.[82] Het feit dat de naaktheid van de figuren benoemd werd in de titel van het werk in de inventaris, geeft aan dat de naaktheid als opvallend beschouwd kan worden. Om welk werk het in de inventaris precies gaat, is niet duidelijk. Wegens de expliciete vermelding van naakte figuren en de aanwezigheid van fruit is de kans groot dat er een *Allegorie van de Vruchtbaarheid* bedoeld werd.

Balis en Huvenne twijfelden aan de oprechtheid van de moralisering in de werken van Jordaens. Zij weten de populariteit van de allegorieën van de vruchtbaarheid aan de naaktheid. De moraal in het schilderij gaf de koper een excuus om zo een pikant werk aan te schaffen.[83] De rol van de naaktheid van de figuren wordt in het huidig onderzoek naar Jordaens niet ontkend, maar er moet echter niet vanuit worden gegaan dat de aantrekkingskracht van de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid voornamelijk bestond uit de naaktheid. Er kan van worden uitgegaan dat de opdrachtgevers en kopers van de *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* goed genoeg op de hoogte waren van de klassieke mythologie om de verwijzingen naar de oudheid te kunnen begrijpen.[84]

2.3.2 Nieuwe invulling van de thematiek van de vruchtbaarheid door Rubens

Peter Paul Rubens was één van de belangrijkste en meest invloedrijke schilders uit de zestiende en zeventiende eeuw. Rubens' kunst was zeer revolutionair op het gebied van het verbeelden van mythologische onderwerpen door de nieuwe invulling die hij gaf aan de mythes. Zeker op het gebied van de verbeelding van bacchanalen was dit het geval. Terugkerende motieven in Rubens' bacchische scènes is de overvloed aan fruit en naakte nimfen (afb. 8).[85] De *cornucopia* vinden we in het werk van Rubens terug in zowel zijn werken met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid als die van de vrede.

Enerzijds zien we in Rubens' *Nimfen en Saters* (afb. 9) uit het Prado de terugkerende elementen vanuit de klassieke oudheid en de Italiaanse renaissance. Nimfen en saters plukken vruchten en verzamelen deze in de cornucopia die op de voorgrond vastgehouden wordt door nimfen. Het is niet met zekerheid te stellen dat zich in het werk een vruchtbaarheidsgodin bevindt. De aanwezigheid van het vullen van de cornucopia verwijst duidelijk naar de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid zoals we deze uit de *Metamorfosen* kennen.[86]

Anderzijds toont Rubens' *Nimfen en Saters* een verandering aan qua opvatting van de thematiek van de vruchtbaarheid van zijn voorgangers. De bacchische scènes waren bij Rubens

[80] Bedaux 1987 (zie noot 78), pp. 150-168.
[81] Brosens et al. 2012 (zie noot 4), p. 175.
[82] Duverger, E., *Antwerpse kunstinventarissen in de zeventiende eeuw*, vol. 11 : 1680-1689, Brussel 2001, p. 418.
[83] Balis en Huvenne 1978 (zie noot 2), p. 147.
[84] Vander Auwera 2012 (zie noot 30), p. 168.
[85] De Clippel 2006 (zie noot 59), pp. 124-5.
[86] Ovidius (D'Hane Scheltema) 2007 (zie noot 50), p. 136.

Afb. 8: P.P Rubens, *Diana en nimfen door saters verrast*, 1638-1640, olieverf op doek, 129,5 cm x 315,2 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr. P01665

Afb. 9: P.P. Rubens, *Nimfen en saters*, 1615; 1638-1640, olieverf op doek, 139.7x167 cm, inv. nr P01666, Madrid, Museo Nacional del Prado

Afb. 10: P.P Rubens, Minerva beschermt Pax tegen Mars, 1629-1630, olieverf op doek, 203,5 x 298 Londen, National Gallery, inv. nr. NG46.

namelijk het onderwerp van het werk en werden niet langer ingezet ter ondersteuning van het vruchtbaarheidsmotief. Zoals eerder is vermeld, is het motief van de vruchtenplukkende nimfen en saters erg nadrukkelijk aanwezig in de bacchische scènes van Rubens. Het is het meest voor de hand liggend dat dit motief afkomstig is uit het verhaal omtrent de oorsprong van de *cornucopia* waarin de Najaden de vruchten verzamelden en de afgebroken hoorn van Achelous vulden. Het motief van het plukken en verzamelen van vruchten door nimfen en saters komt ook bij Jordaens vaak terug [cat. nrs. 1-2, 10-14, 17-19].

Ook aan de bacchische scènes van Rubens zijn dikwijls moraliseringen toegevoegd aan de schilderijen. De Clippel beargumenteerde dat het toevoegen van moraliseringen aan de bacchische scènes de koper een excuus verschafte het werk kopen. De moralisering speelt dus wel een rol in de aanschaf van een werk, maar het was zeker niet de hoofdreden voor de aankoop.[87] Er is een duidelijke gelijkenis tussen Rubens' bacchische taferelen en Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.* Maar liefst zeventien werken uit de catalogus vertonen dezelfde bacchische sfeer als waar Rubens de bedenker van was [cat. nrs. 1-7, 10-19].[88]

Wanneer we Jordaens' nimfen uit *Nimfen en faunen (Allegorie van de Vruchtbaarheid)* uit München [cat. nr. 2] vergelijken met Rubens' nimfen uit *Nimfen en saters* (afb.11) uit 1615 zien we diverse gelijkenissen en verschillen. Rubens' *Nimfen en saters* uit 1615 werd verloren geacht en kennen we alleen van kopieën van tijdgenoten. De Clippel heeft echter bewezen dat de *Nimfen en saters* uit 1615 verscholen zit onder het werk uit 1638 en dat deze door Rubens is overgeschilderd tot het werk dat we nu kennen uit het Prado (afb. 9).[89] Er is een grote gelijkenis merkbaar tussen Rubens' *Nimfen en saters* uit 1615 en Jordaens' schilderijen uit het begin van zijn carrière [cat. nrs. 1-2]. Allereerst komen de houdingen van de nimfen uit het werk van Rubens en Jordaens' schilderijen uit Miami en München zeer overeen. Hoewel sommige figuren qua houding ook verschillen van Rubens' figuren, zijn de composities van de drie schilderijen gelijk. Rechts op de drie schilderijen bevindt zich een sater, de boom en de doorkijk naar het achterland komen overeen en ook de figuren in de boom zijn op dezelfde manier door Jordaens gesitueerd zoals we bij Rubens' werk uit 1615 zien. Echter, er is ook een verschil zichtbaar. Jordaens' figuren lijken minder geïdealiseerd dan de figuren van Rubens. De vrouwfiguren van Jordaens lijken zwaarlijviger en ogen zodoende reëler.

Afb. 11: Anoniem (kopie naar P.P. Rubens), *Nimfen en saters*, 1615?, olieverf op doek, 274,5x329 cm, locatie en inventarisnummer onbekend.

[87] De Clippel 2006 (zie noot 64), p. 127.

[88] Van één werk [cat. nr. 20] is moeilijk te zeggen of deze een bacchische sfeer verbeeldt. De tekening is te vaag om zeker te zijn.

[89] De Clippel 2007 (zie noot 40), pp. 78-79.

Hoewel Jordaens zich voor zijn werken zeer leek te baseren op Rubens bacchische scènes is er toch een verschil te bemerken. Rubens leek de bacchische scènes voornamelijk te schilderen als losstaande taferelen. Waar bij Rubens het bacchische tafereel het onderwerp van het werk is, gebruikte Jordaens de bacchische sfeer ter ondersteuning van zijn *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.* Wegens de grote gelijkenis in het uiterlijk van de werken van Rubens en Jordaens, kan echter wel worden aangenomen dat de legitimatie van Rubens' bacchanalen door middel van het toevoegen van moraliserende elementen ook van toepassing was op Jordaens' *Allegorieën van de vruchtbaarheid*.

2.3.3 De *cornucopia*

Waar er eerder voornamelijk verbeeldingen van vruchtbaarheidsgodinnen naar de voorbeelden van antieke sculpturen verbeeld werden, toont *Nimfen en saters* aan dat Rubens zich verder verdiept had in de antieke literatuur en de vruchtbaarheidsmotieven.[90] Dit zien we ook terug in Rubens' *Minerva beschermt Pax van Mars* uit 1629-1630 (afb. 10). In dit schilderij vinden we de *cornucopia* terug als symbool voor de overvloed die uit de vrede voortvloeit, zoals we deze in de eerdergenoemde Romeinse motto's reeds tegenkwamen. Gesteld kan worden dat Rubens zeer goed op de hoogte was van de klassieke literatuur en de verschillende betekenissen die de *cornucopia* in zich draagt. Rubens' vernieuwing van klassieke thema's ontstond uit een wens tot emuleren. Niet alleen wilden kunstenaars de kunst uit de klassieke oudheid evenaren, maar deze ook overstijgen.[91]

Uit het volgende hoofdstuk zal blijken dat de meerdere betekenissen van de *cornucopia* tot uiting komen in Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid*.

2.3.4 Vruchtbaarheidsgodinnen

Naast allegorieën zijn ook de vruchtbaarheidsgodinnen terug te vinden in de kunst in de Nederlanden van de zeventiende eeuw. Kenmerkend voorbeeld hiervan is de gravure van *Ceres* van Jan Saenredam (1565-1607) naar Hendrick Goltzius (1558-1617) uit 1596 (afb. 12). In deze verbeelding van Ceres zien we het volk knielen aan de voeten van de Ceres, een verbeelding van de beschrijving van Ceres in Ovidius' *Metamorfosen*[92]. De korenaren in Ceres' haar en de *cornucopia* verwijzen tevens naar vruchtbaarheidsmotieven zoals we deze uit de kunst van de klassieke oudheid kennen.

Afb. 12: J. Saenredam naar H. Goltzius, *Ceres*, 1596, prent, 42,5 x 32 cm Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. BdH 7741 (PK).

De *cornucopia* bij de figuur van Ceres vinden we tevens terug in een uitdrukking uit het oude Rome. In de verbeelding van het Romeinse motto: sine Cerere et Baccho friget Venus': "zonder Ceres (brood) en Bacchus (wijn) bevriest Venus (de liefde)", zien we Ceres vaak met de *cornucopia* als attribuut. Deze Romeinse uitdrukking is ook in de zeventiende eeuw een geliefd thema bij schilders en stamt uit de komedie *Eunuchus* van Terentius uit de tweede eeuw voor Christus.[93] Hoewel we geen verbeeldingen uit de klassieke oudheid kennen waar Ceres vergezeld wordt door Bacchus en Venus, die naar deze uitdrukking verwijzen, is de aanwezigheid van de *cornucopia* bij antieke sculpturen van Ceres hier wellicht een verwijzing naar.

---

[90] De Clippel 2007 (zie noot 40), p. 81.

[91] Vander Auwera, J., 'Rubens and His Visual Sources: 'Just as the bee imbibes from several of the most beautiful flowers in order to incorporate their nectar into its own honey' in: A. Balis, M. Vingerhoedt et al. *Rubens: a genius at work*, tent. cat Brussel (Koninklijk museum voor schone kunsten van België) 2008, p. 67.

[92] Ovidius (D'Hane Scheltema) 1997 (zie noot 50), p. 136.

[93] Renger, K. 'Sine Cerere et Baccho friget Venus' in *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde*, jaargang 24 (1976-8), pp. 193-4.

Goltzius' *Ceres* is de verbeelding van een godin met geïdealiseerde trekken die door boeren wordt vereerd. Deze benadering van Ceres verschilt van Jordaens' *Hulde aan Ceres* [cat. nrs. 8, 9]. Jordaens geeft Ceres geen geïdealiseerde gelaatstreken, maar de gelaatstrekken van een vrouw van vlees en bloed. Jordaens' *Ceres* is daarmee veel naturalistischer van aard.

2.4 Jordaens' allegorieën binnen de beeldtraditie

Uit dit hoofdstuk is gebleken dat Jordaens zich voor zijn *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* liet inspireren door belangrijke literaire en visuele bronnen uit de klassieke oudheid, de Italiaanse renaissance en de kunstenaars uit Zuidelijke Nederlanden. Het waren voornamelijk Ovidius' *Metamorfosen* en *Fasti* en de interpolaties van deze boekwerken die van grote invloed waren op de schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. Dat ook Jordaens deze boeken als inspiratie gebruikte voor zijn werken is overduidelijk wanneer de werken uit dit onderzoek naast de verhalen van Ovidius gelegd wordt. Zo vinden we bijvoorbeeld directe verwijzingen naar de mythe van de oorsprong van de *cornucopia* terug in Jordaens' oeuvre [cat. nrs. 12, 15-18].Het vruchtbaarheidsmotief van de *cornucopia* en de verbeelding van de vruchtbaarheidsgodinnen, zoals Pomona en Ceres, stammen uit de Griekse en Romeinse mythologie. Het zijn voornamelijk de personificaties van deze vruchtbaarheidsgodinnen die we vinden in de beeldende kunst van de Italiaanse renaissance. In de catalogus vinden we slechts twee werken die een personificatie verbeelden [cat. nr. 8, 9]. Hoewel we de figuur van Pomona achtmaal terugvinden [cat. nrs. 1, 3-7, 19], kunnen deze niet als personificaties worden beschouwd. Zij maakt slechts onderdeel uit van het overkoepelende thema van de allegorie van de vruchtbaarheid.

Kenmerkend voor de Zuid Nederlandse beeldende kunst uit de zeventiende eeuw is het toegevoegde element van moralisering. Deze moralisering kwam voort uit de manier waarop de klassieke bronnen in moraliserend perspectief werden geplaatst. Ovidius' *Metamorfosen* werden in 1604 door Karel van Mander vertaald naar het Nederlands en voorzien van moraliseringen. Onder andere Van Manders *Schilder-boeck* bleek een inspiratie voor Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.* Daarnaast speelde de Christelijke filosofie in de kunst na de Beeldenstorm en grote rol. Om de mythologische werken binnen de christelijke moraal te laten passen, moesten de allegorieën bovendien dikwijls voorzien worden van moraliserende elementen.

Een grote inspirator van Jordaens is zijn tijdgenoot Rubens geweest. Rubens was zeer inventief in het verbeelden van bacchische taferelen die hij baseerde op de mythes over Bacchus, god van de wijn. Aangezien deze scènes creaties zijn van Rubens en we dezelfde bacchische sfeer zien in de *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* van Jordaens, kan geconcludeerd worden dat Rubens' stijl en manier van verbeelden van de vruchtbaarheidsmotieven van invloed zijn geweest op het werk van Jordaens. Toch is er ook een duidelijk verschil merkbaar tussen de behandeling van de bacchische scènes door Rubens en Jordaens. Bij Rubens waren deze scènes het onderwerp van het werk en bij Jordaens stonden zij in dienst van het overkoepelende thema van de allegorie van de vruchtbaarheid.

3. De allegorieën in cultuurhistorisch perspectief

In deze scriptie is tot nu toe beargumenteerd welke schilderijen en tekeningen uit Jordaens' oeuvre als *Allegorie van vruchtbaarheid* beschouwd kunnen worden. Vervolgens is er gekeken naar de beeldtraditie van het vruchtbaarheidsmotief en hoe deze terug te vinden is in de allegorieën. In het komende hoofdstuk zal nader worden ingegaan op de cultuurhistorische context waarin Jordaens werkzaam was. Zodoende zal duidelijk worden waarom Jordaens de *Allegorie van de vruchtbaarheid* gedurende zijn leven twintigmaal verbeeldde.

Allereerst zal er een beeld geschetst worden van de historische omstandigheden in Antwerpen in de zeventiende eeuw. Vervolgens zal de Antwerpse kunstmarkt besproken worden, gevolgd door de kenmerken van kunst in tijden van vrede en oorlog. Daarna zal er worden toegespitst op Jordaens' werkzaamheden in samenwerking met zijn atelier en zijn *Allegorieën van de vruchtbaarheid.*

3.1 Antwerpen in de zeventiende eeuw

De Tachtigjarige Oorlog had ten tijde van Jordaens' geboorte in 1593 zijn sporen al behoorlijk nagelaten in Antwerpen. Mensen waren uit Antwerpen vertrokken en dit had een grote invloed op de handel. Echter, in de periode vanaf 1585 kende Antwerpen een betrekkelijke rust die resulteerde in het Twaalfjarige Bestand tussen 1609 en 1621. Het vredesbestand had op zowel de handel in de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlanden een zeer positieve uitwerking.[94] Vanaf 1616 was er echter wederom onrust merkbaar tussen Spanje en de Republiek der Nederlanden. Het bestand eindigde in 1621, omdat geen van de partijen de behoefte had om de wapenstilstand te verlengen. Toen de Dertigjarige Oorlog in 1618 uitbrak tussen Spanje aan de ene kant en Denemarken en Zweden aan de andere kant en er een machtsverschuiving had plaatsgevonden in Madrid, was het duidelijk dat het Twaalfjarig Bestand niet verlengd zou worden.[95] Zowel de Dertigjarige Oorlog als de Tachtigjarige Oorlog zouden pas in 1648 eindigen met de Vrede van Westfalen en de Vrede van Münster. In de tussenliggende periode bleef Antwerpen veel geweld bespaard.[96] Er kan gesteld worden dat het op economisch vlak, ondanks de oorlog, goed ging in Antwerpen. Met name op het gebied van de kunstnijverheid bleven de Zuidelijke Nederlanden voorlopen op de Noordelijke Nederlanden. Wegens het herstelprogramma na de Beeldenstorm in 1566 ontstond er een bloeiende nationale afzet.[97] Gilden en ambachten begonnen hun verloren gegane kunstwerken te vervangen. Aan het begin van de zeventiende eeuw werden er zelfs extra kerken en kloosters gebouwd die gedecoreerd dienden te worden. Kerkelijke kunst moest naast een didactische functie ook een propagandistisch doel uitdragen. Echter, ook de vraag naar profane schilderkunst bloeide op. De grote opdrachten waren voornamelijk afkomstig van de grote Europese hoven.[98] Schilders als Rubens, Van Dyck en Jordaens konden zodoende floreren in de eerste helft van de zeventiende eeuw.[99] Voor een enkeling bestond de mogelijkheid om zijn werk op internationaal gebied te exploiteren. Met name Van Dyck en Rubens wisten hiervan te profiteren en werden internationaal geroemd.

Internationale kunstenaars en intellectuelen reisden naar Antwerpen. Dankzij de drukkerijen konden de ideeën van deze intellectuelen en de kunst uit Antwerpen worden verspreid over heel Europa. Antwerpen werd hierdoor een belangrijke stad na de Beeldenstorm.[100]

---

[94] Bussmann, K. en Schilling, H., *1648 : War and Peace in Europe,* tent.cat. Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) 1998, p. 33.

[95] Bussmann en Schilling 1998 (zie noot 94), pp. 33-4.

[96] D'Hulst, R-A., *Jacob Jordaens,* Antwerpen 1982, pp. 11-4.

[97] Balis, A., 'Antwerpen, voedster der kunsten: haar bijdrage tot de artistieke cultuur van Europa in de 17de eeuw' in: Van der Stock, J., *Antwerpen: een verhaal van een metropool: 16de-17de eeuw*, Gent 1993, pp. 115-6.

[98] Huys Janssen 2000 (zie noot 73), pp. 25-6.

[99] Huys Janssen 2000 (zie noot 73), pp. 25-6.

[100] Burke, P., 'Antwerpen, een metropool in Europa' in: Van der Stock 1993 (zie noot 97), pp. 55-6.

3.2 De Antwerpse kunstmarkt en ateliers

Om te kunnen begrijpen hoe Jordaens en zijn atelier werkten, is het van belang om de kunstmarkt van Antwerpen onder de loep te nemen. De Antwerpse kunstmarkt uit de zeventiende eeuw veranderde in een rap tempo. Waar de verhouding eerder zo simpel was als van opdrachtgever tot producent, veranderde dit in de zeventiende eeuw naar een veel ingewikkeldere situatie waarbij kunsthandelaren een grote rol speelden. Dit zorgde ervoor dat kunstenaars niet langer alleen vanuit een opdracht handelden, maar ook kunst maakten die hun eigen voorkeur had om deze later particulier of via handelaren te verkopen.[101]

Daarnaast begon de stedelijke elite zich te ontwikkelen van kunstliefhebbers tot connaisseurs. Dit hield in dat de vraag op de kunstmarkt vergroot werd en de burgerij een grote rol speelde in de bepaling van de marktwaarde van schilderijen. Het vormen van een schilderijencollectie of de zogeheten *kunstkamer* werkte statusverhogend en verschafte een bepaalde maatschappelijke kredietwaardigheid.[102] Dat deze nieuwe kunstkoper zeker niet onderschat werd op de kunstmarkt blijkt uit het feit dat het Sint-Lucasgilde in de zeventiende eeuw een nieuwe categorie van verzamelaar introduceerde, de zogenaamde "liefhebber van schilderyen".[103] De schilderkunst had een hoog elitair karakter, een karakter waar de gegoede burgerij naar streefde.

Juist door deze nieuwe ontwikkelingen op de Antwerpse kunstmarkt kenden zowel Jordaens, als zijn tijdgenoten, Rubens en Van Dyck, grote roem in hun eigen tijd. Werk van deze schilders was dan ook populair op de nationale en internationale markt.

Door de vele opdrachten en populariteit die schilders als Rubens en Jordaens verwierven, was het niet mogelijk alles eigenhandig te vervaardigen. Vaak werd met de opdrachtgever afgesproken dat werken door leerlingen werden gemaakt naar de inventie van de meester. De originaliteit van de compositie van het werk was het belangrijkst voor de koper. Na het werk van de leerlingen zou de meester het werk vervolgens bijwerken en afmaken, waardoor het werk als 'origineel' van de meester kon worden bestempeld.[104] Hoewel de hand van de meester zeker belangrijk was voor de waardering en validering van een schilderij, was het met name de inventie van de compositie dat het werk origineel maakte. Vanuit deze gedachtegang moeten de ateliers dan ook worden benaderd. De inventie van de schilder bleef bewaard en bewaakt, omdat de leerlingen slechts 'invulden' wat de meester bedacht had. [105] Naast de samenwerking met leerlingen was het tevens niet ongewoon voor een schilder om samen te werken met andere zelfstandige schilders. Op deze manier konden beide schilders hun specialisme laten zien. Het was dan ook in deze horizontale samenwerking dat beide schilders hun eigen stijl mochten behouden, waar dit bij medewerking van het atelier uiteraard niet het geval was.[106]

Door zijn grote atelier was Rubens in staat om snel veel kunstwerken te produceren en zo te voldoen aan de grote vraag die er was naar zijn schilderijen. Wegens Rubens' zakelijke talent en de bescherming van zijn werken door middel van copyright steeg zijn faam en profiteerde Rubens daar financieel enorm van.[107] Er kan gezegd worden dat Jordaens in de voetsporen van Rubens trad toen hij zijn eigen atelier begon.

---

[101] Timmermans, B*., Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen. Een elite als actor binnen de kunstwereld*, Amsterdam 2008, p. 227.
[102] Timmermans 2008 (zie noot 100), p. 228.
[103] D'Hulst 1982 (zie noot 96), p. 25.
[104] De Marchi, N., Van Miegroet, H. J., 'Art, Value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century', *The Art Bulletin* , 76 (1994), nr. 3 (september), p. 452.
[105] Huys Janssen, P., *Werken aan Kunst. Economische en bedrijfskundige aspecten van de kunstproductie 1400-1800*, Hilversum 1995, p. 89.
[106] Balis, A., en Van Hout, N., *Rubens doorgelicht: meekijken over de schouder van een virtuoos.* Antwerpen 2010, p. 116.
[107] Balis en Van Hout 2010 (zie noot 106), pp. 114-15.

Over het atelier van Jordaens is niet veel bekend, behalve dat we weten dat het groot was en dat er veel werken in een korte tijd geproduceerd konden worden. Waar uit het atelier van Rubens enkele bekende schilders zijn voortgekomen, is dit bij Jordaens' atelier, voor zover we weten, niet het geval. Na de dood van Rubens in 1640 en de dood van Van Dyck in 1641, lag de Antwerpse kunsthandel aan Jordaens' voeten. Plotsklaps was Jordaens de belangrijkste schilder van de Zuidelijke Nederlanden. De opdrachten verveelvoudigden zich snel en Jordaens zag dan ook de noodzaak om zijn atelier nog verder uit te breiden. Kunsthistorici zijn het erover eens dat deze verveelvoudiging van de opdrachten het werk van Jordaens op kwalitatief gebied geen goed gedaan heeft. Desalniettemin stroomden de nationale en internationale opdrachten binnen en trok zijn atelier ook buitenlandse studentschilders aan.[108]

Er is niet veel bekend over de werkwijze van Jordaens. Wel weten we uit correspondentie dat het niet ongewoon was voor Jordaens om meerdere versies van een schilderij te vervaardigen in de hoop deze later eventueel aan te passen en door te verkopen. [109] Om veel en snel schilderijen te kunnen verkopen kopieerde Jordaens veel van zijn composities. Het is voornamelijk aan het eind van zijn carrière, vanaf 1650, dat we veel herhaling terugzien.[110] Echter bij Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* zien we deze herhaling al vanaf 1640 terug.

Er zijn grote overeenkomsten tussen de *Nimfen en saters (Allegorie van de Vruchtbaarheid)* uit 1640 [cat. nr. 10] en diverse latere *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.* De sater in de boom op de schets uit het Louvre [cat. nr. 10] vinden we terug in latere tekeningen en schilderijen [cat. nrs. 13, 14, 17, 18]. De stier op het blad uit het Louvre vinden we tevens terug in latere werken [cat. nrs. 15- 18]. De eerste opzet voor *Achelous door Hercules overwonnen. De oorsprong van de Hoorn des Overvloeds* uit 1648-1649 is door Jordaens dus reeds tussen 1640-1645 vervaardigd. Het hergebruik van motieven in schilderijen en tekeningen duidt op een grote bedrijvigheid van het atelier. Door het hergebruiken van motieven was het mogelijk om meer werken in een korte tijd te produceren.[111]

Ondanks dat Jordaens nooit hofschilder is geweest, schilderde hij wel degelijk voor de Europese hoven van Zweden, Spanje en Denemarken. Juist doordat de Antwerpse kunstmarkt vrij complex was en de gegoede burgerij zich ontwikkeld had tot kunstliefhebber en zelfs connaisseur, kon het atelier van Jordaens floreren. Met enige zekerheid kan hiermee verklaard worden waarom we vanaf 1640 veel herhaling zien in Jordaens' oeuvre.

Afb. 13: J. Jordaens, *Allegorie van de Vrede van Westfalen*, olieverf op doek, 184 x 139 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet.

3.3 Kunst in oorlogs- en vredestijd

Allegorieën op vrede en oorlog waren erg populair in het zeventiende-eeuwse Antwerpen. Uiteraard kan dit worden verklaard vanuit de connectie met de diverse oorlogen die gevoerd werden in Europa. Na de Vrede van Westfalen in 1648 zien we dan ook diverse munten en medailles die doorspekt zijn van een

[108] D'Hulst 1982 (zie noot 85), pp. 30-1.

[109] De Poorter, N., 'Seriewerk en recyclage: doorgedreven efficiëntie in het geroutineerde atelier van Jacob Jordaens' in: Vlieghe, H., Balis, A., Van de Velde, C., *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Turnhout 2000, pp. 213-217.

[110] De Poorter 2000 (zie noot 10), p.223.

[111] De Poorter 2000 (zie noot 109), p. 222.

mythologische symboliek met Fama en Mercurius in de hoofdrol. Waar de oorlog gezien werd als een straf, werd de vrede gezien als een gift van God.[112] Eén van de meest voorkomende politieke personificatie die we terugvinden in tijden van vrede is de verbeelding van de Romeinse godin van de Vrede, Pax. Net als de eerder besproken vruchtbaarheidsgodinnen draagt zij de *cornucopia* als symbool van overvloed en vrede. Echter, de symboliek van de *cornucopia* is zo sterk, dat deze ook zonder Pax voorkomt in de schilderkunst. Een voorbeeld uit het oeuvre van Jordaens hiervan is de *Allegorie op de Vrede van Westfalen*[113] (afb. 13) uit 1654. In dit werk vinden we de *cornucopia,* waaruit vruchten en goud neerdalen. Aan de hand van de aanwezigheid van Mercurius, de Overwinning en de vele kostbaarheden kan geconcludeerd worden dat de welvaart in vredestijd centraal staat in dit schilderij.[114]

Jordaens heeft echter maar weinig allegorieën vervaardigd die direct verwijzen naar de uitwerkingen van oorlog en vrede. Jordaens lijkt ervoor gekozen te hebben de vrede te verbeelden middels de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid. Hoe de allegorieën uit dit onderzoek in cultuurhistorisch perspectief kunnen worden geplaats, zal in het vervolg van dit hoofdstuk worden behandeld.

3.4 De *Allegorie van de Vruchtbaarheid* in cultuurhistorisch perspectief

Het is geen toeval te noemen dat veel van Jordaens' tekeningen en schilderijen met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid dateren uit de tijd van het Twaalfjarig Bestand, de Vrede van Münster en de Vrede van Westfalen. Eerder in dit onderzoek is geconcludeerd dat de *cornucopia* als symbool kon dienen voor de vruchtbaarheid en de vrede.

Negen werken uit de catalogus kunnen worden gedateerd rond het Twaalfjarig Bestand [cat. nrs. 1- 9], waarvan er vier vervaardigd zijn in de beginjaren van het verdrag [cat. nrs. 1- 4] en vier vlak nadat het bestand beëindigd werd [cat. nrs. 5- 9]. Qua datering kunnen acht werken worden gerelateerd aan de Vrede van Münster en de Vrede van Westfalen [cat. nrs. 13-20]. Slechts drie werken [cat. nrs. 10-12] kunnen qua datering niet in verband worden gebracht met de bovengenoemde vredesverdragen. Daarnaast is het opvallend te noemen dat er uit de periode 1625-1640 geen werken bekend zijn met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid. Het gebrek aan werken met de thematiek van de vruchtbaarheid tussen 1625-1640 bevestigt zodoende het vermoeden dat de allegorieën een connectie hebben met het Twaalfjarig Bestand, de Vrede van Westfalen en de Vrede van Münster.

De *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* zijn immers tot stand gekomen in een periode dat de discussie tussen vrede en oorlog op zijn heftigst was, rond de tijd dat een vredesbestand begonnen of juist beëindigd werd. Zoals eerder in dit onderzoek aan bod is gekomen bij de behandeling van de Romeinse motto's 'pace frui' en 'ex pace ubertas', was de symboliek van de allegorie van de vruchtbaarheid verbonden aan de notie van vrede, overvloed en welvaart. In het vervolg van dit hoofdstuk zal dieper worden ingegaan op enkele van Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.*

De eerste *Allegorie van de Vruchtbaarheid* van Jordaens stamt uit 1615-1616 [cat. nr. 1]. Op dat moment in de geschiedenis heerst een onrust tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden door de arrestatie en dood van Van Oldebarnevelt.[115] Het is zeer goed mogelijk dat een eventuele verlenging van het Twaalfjarig Bestand hierdoor bedreigd werd. Het verbeelden van een allegorie met de thematiek van de vruchtbaarheid kan een manier zijn geweest waarop Jordaens zijn onvrede over dit incident uitte en zijn wens tot het behoud van het bestand kenbaar maakte.

De *Allegorie van de Vruchtbaarheid op het land* uit Brussel [cat. nr. 7] werd geschilderd nadat het Twaalfjarig Bestand beëindigd was, een tijd waarin men hoopte op een verlenging van de

[112] Bussmann en Schilling 1998 (zie noot 94), p. 189.

[113] Opgemerkt hierbij moet worden dat tot op heden de exacte betekenis van de allegorie nog niet achterhaald is. Het schilderij staat ook wel bekend onder de naam *Allegorie van de Vrede van Münster.* Zie voor verdere informatie D'Hulst et al. 1993 (zie noot 1), pp. 273-4.

[114] D'Hulst, De Poorter en Vandenven 1993 (zie noot 1), pp. 273-4.

[115] Bussmann en Schilling 1998 (zie noot 94), pp. 33-4.

wapenstilstand. Dat de verlenging van het bestand leefde onder de Antwerpse kunstenaars blijkt uit het feit dat kunstenaars weddenschappen afsloten met elkaar over de afloop ervan.[116] Dat de wapenstilstand niet verlengd werd, kan een motivatie zijn geweest voor Jordaens om diverse schilderijen te vervaardigen met dit thema.

Het feit dat we geen kunstwerken van Jordaens met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid kennen uit de periode 1615-1640, zou een reden kunnen zijn om de allegorieën te verklaren vanuit het cultuurhistorische perspectief van oorlog en vrede in Europa. Dit zou echter geen verklaring geven voor de werken in de periode van 1640-1645 [cat. nrs. 10-12]. Helaas is er uit het onderzoek van deze scriptie geen verband naar voren gekomen tussen historische gebeurtenissen in de periode 1640-1645 en de *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.* Een connectie tussen de latere allegorieën [cat. nrs. 13-20] en de Vrede van Westfalen en de Vrede van Münster kan echter wel weer gemaakt worden.

Dat Jordaens via de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid een vredewens uitte kan zeker gesteld worden. De vraag is echter waarom Jordaens uitgerekend voor het thema van de allegorie van de vruchtbaarheid koos. Tijdgenoot Rubens sneed immers vaak hetzelfde onderwerp aan, maar verbeeldde dit via de vredesthematiek. Het is bekend dat niet alle werken die Jordaens vervaardigde in opdracht waren: Jordaens maakte werken van tevoren, in de hoop deze later te kunnen verkopen.[117] Het is daarom aannemelijk dat Jordaens' voorliefde voor bepaalde schilderingen en zijn persoonlijke situatie een rol heeft gehad in de keuze van zijn thema.

Allereerst lijkt het thema van de allegorie van de vruchtbaarheid Jordaens goed te liggen wegens zijn voorliefde voor het schilderen van vee (voornamelijk geiten, koeien en stieren). Daarnaast kan niet ontkend worden dat de naaktheid op de schilderijen een rol moet hebben gespeeld. Aangenomen wordt dat in een moraliserend kunsttijdperk, de allegorie van de vruchtbaarheid één van de onderwerpen was waarbij het gerechtvaardigd was om naakt af te beelden.[118] Immers, de *Metamorfosen* van Ovidius werden in de zeventiende eeuw vanuit een moraliserend perspectief bekeken.[119] Hoewel Pax in schilderijen met de thematiek van de allegorie van de vrede tevens dikwijls naakt werd verbeeld, zien we dit niet terug in Jordaens' oeuvre.

Bovendien zouden de *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* wellicht ook vanuit politiek oogpunt verklaard kunnen worden. Waar Rubens een diplomaat was en ook daadwerkelijk zich met politiek bezighield, deed Jordaens dit niet. Jordaens was weliswaar een calvinist in de katholieke Zuidelijke Nederlanden, maar de hoeveelheid opdrachten die hij ontving is hierdoor nimmer achteruit gegaan. Jordaens ontving zijn ganse leven internationale opdrachten van zowel katholieke als protestantse opdrachtgevers. Wel is Jordaens altijd zeer voorzichtig omgegaan met het laten blijken van zijn godsdienstige voorkeur.[120] Zodoende zouden de expliciete *Allegorieën van de Vrede* wellicht een te duidelijke uiting van een vredeswens zijn. Het is mogelijk dat Jordaens in de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid een subtielere manier gevonden had om de wens naar vrede te uiten. Het is echter moeilijk aan te tonen of deze hypothese klopt. Waarschijnlijk was Jordaens' voorliefde voor het schilderen van vee en naakte vrouwen de voornaamste reden voor het vervaardigen van de *Allegorie van de Vruchtbaarheid* als verbeelding van zijn vredeswens.

3.5 Opdrachtgevers

In de zeventiende eeuw werden particuliere verzamelingen steeds populairder in Europa. Uit inventarissen kan worden opgemaakt dat er aan het begin van de zeventiende eeuw een steeds grotere interesse ontstond voor geschilderde verbeeldingen van allerlei allegorieën. De meeste van deze allegorische verbeeldingen kunnen worden geassocieerd met rijkdom, overvloed en de *aurea*

[116] Vander Auwera 2012 (zie noot 33), p. 168.
[117] De Poorter 2000 (zie noot 77), pp. 222-3.
[118] McGrath 2009 (zie noot 74), p. 15.
[119] Brosens et al 2012 (zie noot 4), p. 175.
[120] Tümpel, C., (vertaald door F. Baudoin), 'Jordaens, protestants kunstenaar in een katholiek bolwerk' in: D'Hulst et al. 1993 (zie noot 1), p. 32.

aetas, welke direct geassocieerd kunnen worden met de werken uit de catalogus. De *aurea aetes* is een benaming voor de tijd waarin de Griekse goden leefden voordat de mens geschapen was en de aarde door het ontstaan van de mens verslechterde.[121] Vredestijd werd geassocieerd met deze *aurea aetas* wegens de voorspoed die vrede voort kon brengen. We zien in dit gedachtegoed duidelijk de Romeinse motto's 'ex pace frui' en 'pace ubertas' terug. *Aurea aetas* is een term die ook in de Zuidelijk Nederlanden in de zeventiende eeuw gangbaar was om de voorspoed in vredestijd te beschrijven.[122]

Van de *Allegorie op de Vruchtbaarheid van het land* uit Brussel [cat. nr. 7] weten we alleen dat deze in de achttiende eeuw geveild is door de familie Della Faille. Deze familie was in het bezit van veel grond en verdiende geld aan hetgeen dat land voorbracht. Gesuggereerd wordt dat de familie Della Faille reeds vanaf Jordaens' tijd in het bezit geweest is van het werk. Een definitieve vrede is iets waar de Della Failles, als grootgrondbezitters en handelaren, zeker naar verlangd zullen hebben ten behoeve van hun land, oogst en handel.[123]

Van slechts één van de hier besproken werken is de opdrachtgever bekend. Van *Achelous door Hercules overwonnen. De oorsprong van de Hoorn des Overvloeds* uit Kopenhagen [cat. nr. 18] is met grote zekerheid te stellen dat Koning Christiaan IV van Denemarken hiertoe de opdracht gegeven heeft. Dit schilderij is namelijk teruggevonden in de inventaris van de Deense koning. Dit schilderij uit Kopenhagen is een voorbeeld van hoe de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid diende als uiting van vrede. In 1648 was immers de Dertigjarige Oorlog tussen Spanje en diverse Europese landen, waaronder Denemarken, ten einde gekomen. De koning van Denemarken moest hoop gehad hebben op een gouden tijdperk nu de vrede was wedergekeerd.

Koning Christiaan IV was een fervent kunstverzamelaar met agenten in de Zuidelijke Nederlanden die voor hem kunst uitzochten en naar Denemarken lieten verschepen. We weten dit zeker omdat uit inventarissen van voor zijn kroning en na zijn dood in 1648 naar voren is gekomen dat alle paleizen van Denemarken voorzien waren van schilderijen die daar voor de regeerperiode van Christiaan IV niet hingen. De hoeveelheid schilderijen uit de Nederlanden die door Noord-Europa aangeschaft en besteld werden, was zo groot dat de Nederlandse werken de kunst in Noord-Europa zelfs hebben beïnvloed. [124]

3.6 De allegorieën cultuurhistorisch verklaard

De Antwerpse kunstmarkt van de zeventiende eeuw was behoorlijk veranderd ten opzichte van enkele decennia daarvoor. Waar de verhouding eerder zo simpel was als van opdrachtgever tot kunstenaar, kwam hier verandering in door de tussenkomst van handelaren. Dit had tot gevolg dat er een open kunstmarkt ontstond waarbij schilders niet langer alleen in opdracht werken vervaardigden. De gegoede burgerij ontwikkelde zich tot kunstliefhebbers, waardoor de vraag naar schilderijen groter werd. Door deze ontwikkelingen richtten veel schilders in Antwerpen een atelier op die de schilder kon helpen bij het sneller produceren van kunstwerken. Jordaens trad in de voetsporen van Rubens toen hij een atelier begon. Na de dood van Van Dyck en Rubens werd Jordaens de voornaamste schilder van de Zuidelijke Nederlanden in 1641 en ontving hij opdrachten uit heel Europa. De vele herhalingen in Jordaens' werk na 1640 zouden het gevolg kunnen zijn van het meer willen produceren in een kortere tijd.

Het is opvallend te noemen dat zestien van de twintig werken, die behoren tot het corpus met de titel *Allegorie van de Vruchtbaarheid,* vervaardigd zijn rond de sluiting of beëindiging van drie

[121] Moorman 2001 (zie noot 61), p.16.
[122] Vlieghe, H., Descheemaekers, B., en Wouters, I., 'Dream and Adjuration: On the Allegorisation of War and Peace in the Southern Netherlands after Rubens' in: Bussman, K. & Schilling, H., *1648 : War and Peace in Europe,* tent.cat. Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, vol. 2, *Essays* 1999., p. 576.
[123] Vander Auwera 2012 (zie noot 33), p. 169.
[124] Vlieghe et al. 1998 (zie noot 122), p. 575-585.

Europese vredesverdragen: het Twaalfjarig Bestand, de Vrede van Westfalen en de Vrede van Münster. Door de betekenis van het vruchtbaarheidsthema en de connectie met diverse Romeinse motto's kan gesteld worden dat de *cornucopia* en daarmee de *Allegorie van de Vruchtbaarheid* een vredeswens verbeeldt. Er is aangetoond dat met name de symboliek van de *cornucopia* als symboliek voor de vrede kon dienen. Tot slot kan opgemerkt worden dat zowel Jordaens' voorliefde voor het schilderijen van vee en naakte figuren als zijn persoonlijke situatie als calvinist in de katholieke Zuidelijke Nederlanden een rol hebben gespeeld in zijn keuze voor het afbeelden van zijn *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.*

Conclusie

Het doel van deze scriptie was het achterhalen van Jacob Jordaens' (1593-1678) beweegredenen om tussen 1615 en 1650 diverse werken met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid te vervaardigen.

De relevante literatuur heeft aangetoond dat het imago van Jordaens als volkse schilder, dat hem in de negentiende eeuw is aangemeten, het kunsthistorisch onderzoek heeft gestuurd. De aandacht voor de mythologische werken van Jordaens is sinds dertig jaar vergroot. De *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* werden reeds in 1952 behandeld, maar tot een definitie van eigenschappen van deze thematiek is het niet gekomen. Aan de hand van literatuur en mijn eigen interpretatie van de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid zijn er zes kenmerken opgesteld die determineerden of een schilderij of tekening als *Allegorie van de Vruchtbaarheid* kan worden beschouwd. Deze zes kenmerken zijn: de aanwezigheid van nimfen, faunen en saters in een bosrijke omgeving, de aanwezigheid van fruit (eventueel uit bomen geplukt), de aanwezigheid van de *cornucopia*, een directe verwijzing naar de vruchtbaarheidsgodinnen Pomona of Ceres, een duidelijke verwijzing naar de mythe omtrent de oorsprong van de *cornucopia* en een verwijzing naar vruchtbaarheid of vruchtbaarheidsgodin(nen) in de titel waaronder het werk bekend staat. Naar aanleiding van deze kenmerken zijn twintig werken geselecteerd die in de catalogus van deze scriptie terug te vinden zijn.

Uit de zoektocht naar Jordaens' inspiratiebronnen voor de allegorieën is naar voren gekomen dat de werken passen binnen de beeldtraditie van het vruchtbaarheidsmotief zoals we deze terugvinden in de klassieke oudheid, de Italiaanse renaissance en bij Jordaens' tijdgenoten. Jordaens' verbeelding van de vruchtbaarheidsgodinnen en attributen vinden we in veel schilderijen en sculpturen van zijn voorgangers terug. Jordaens' tijdgenoot Peter Paul Rubens is, zoals verwacht, van grote invloed gebleken op de *Allegorieën van de Vruchtbaarheid.* Opvallend is hier dat de bacchische taferelen van Rubens een grote gelijkheid vertoonden met Jordaens' allegorieën.

Ondanks de grote gelijkenissen tussen het werk van Jordaens en Rubens heeft Jordaens ook getracht zijn voorgangers en tijdgenoten te emuleren. Het is voornamelijk de manier waarop Jordaens de vruchtbaarheidsmotieven laat terugkomen in zijn eigen interpretatie van het thema waarin Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* uniek zijn. In de zeventiende eeuw heerste de overtuiging bij schilders om hun antieke en Italiaanse voorgangers te imiteren en te verbeteren. Mythologische onderwerpen waren bij uitstek de onderwerpen waarbij dit mogelijk was. Zo toonde Jordaens een naturalistischere manier van aanpak in zijn werken. Om de mythologische werken binnen de christelijke moraal te laten passen, moesten de allegorieën bovendien dikwijls voorzien worden van moraliserende elementen. Ovidius' *Metamorfosen* werden in 1604 door Karel van Mander vertaald naar het Nederlands en voorzien van moraliseringen. Onder andere Van Manders *Schilder-boeck* bleek een inspiratie voor Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid*. Zowel de gelijkenissen als de verschillen tussen Jordaens' werken en die van zijn voorgangers en tijdgenoten maken het aannemelijk dat een belangrijke verklaring voor de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid gevonden kan worden in de veronderstelling dat hij geïnspireerd werd door voorgangers en tijdgenoten en dat bij dit thema de mogelijkheid bestond hun werken te emuleren.

Gelet op de cultuurhistorische context van Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* viel op dat zestien van de twintig werken uit de catalogus vervaardigd zijn rond de tijd dat diverse Europese vredesverdragen gesloten of beëindigd werden: het Twaalfjarig Bestand (1609-1621), de Vrede van Münster (1648) en de Vrede van Westfalen (1648). Daarnaast was het opvallend te noemen dat Jordaens gedurende een periode van vijftien jaar (1625-1640) geen *Allegorie van de Vruchtbaarheid* vervaardigd lijkt te hebben. De onderliggende reden voor Jordaens om de allegorieën rond de diverse vredesverdragen te schilderen, is dat de vruchtbaarheidsmotieven een betekenis in zich dragen die verwijzen naar vrede en voorspoed. De connectie tussen vruchtbaarheid en vrede bestaat al sinds de klassieke oudheid en is afkomstig van de Romeinse motto's 'pace frui' en 'pace ubertas'. Waarom Jordaens gekozen heeft voor de allegorie van de vruchtbaarheid in plaats van een

voor de hand liggende allegorie van de vrede, kan deels verklaard worden vanuit Jordaens' voorliefde van het schilderen van vee en naakte figuren.

Een andere cultuurhistorische factor kan gevonden worden in de veranderde omstandigheden van de Antwerpse kunstmarkt in de zeventiende eeuw. Na de dood van Rubens in 1640 en de dood van Van Dyck in 1641, werd Jordaens de voornaamste schilder in de Zuidelijke Nederlanden. Jordaens ontving dan ook veel internationale opdrachten die in eerste instantie Rubens en Van Dyck ten deel vielen. We weten zeker dat Koning Christiaan IV van Denemarken de opdrachtgever was van één van de allegorieën. Op de veranderde kunstmarkt speelden bovendien handelaren en de gegoede burgerij, die zich ontwikkeld hadden tot kunstliefhebbers, een grote rol. Als gevolg hiervan ontstond voor de schilder de mogelijkheid de onderwerpen van zijn eigen werken te bepalen en nam tegelijkertijd de vraag naar deze schilderijen toe. Deze ontwikkelingen hadden ten gevolge dat Jordaens zijn atelier uitbreidde. Het is vanuit dit oogpunt dat de vele herhalingen in Jordaens' *Allegorieën van de Vruchtbaarheid* na 1640 verklaard kunnen worden.

Uiteindelijk kan geconcludeerd worden dat een antwoord op de centrale vraag waarom Jordaens juist in de periode tussen 1615-1650 twintig werken vervaardigde die ressorteren onder de noemer van 'allegorie van de vruchtbaarheid' gevonden wordt in diverse cultuurhistorische redenen. Bij het vervaardigen van deze werken liet hij zich inspireren door literaire en visuele bronnen uit de klassieke oudheid, de Italiaanse renaissance en door zijn tijdgenoten. Jordaens zag in de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid een uitdaging, aangezien hij zijn voorgangers in zijn werk trachtte te emuleren middels een naturalistischere manier van verbeelden. Gesteld kan worden dat de vredesverdragen in een door oorlog geteisterd Europa de grootste invloed hebben gehad op de totstandkoming van de *Allegorieën van de Vruchtbaarheid*. Zestien van de twintig werken uit de catalogus dateren uit een tijd waarin de wens naar vrede groot was. Wegens Jacob Jordaens' voorliefde voor het schilderen van vee en naakte figuren was het thema van de allegorie van de vruchtbaarheid bij uitstek de manier om de wens naar vrede te verbeelden.

Catalogus

Deze catalogus bevat alle werken waarvan het onderzoek voor deze scriptie heeft uitgewezen dat ze tot de *Allegorie van de Vruchtbaarheid* gerekend kunnen worden. De catalogus bestaat uit schilderijen en schetsen in pen, krijt, olieverf en waterverf. De werken zijn in chronologische volgorde weergegeven. Het werk waarvan de vervaardigingsdatum onbekend is, is als laatste weergegeven.

1

Voorstelling:	*Hulde aan Pomona (Allegorie van de Vruchtbaarheid)*)
Datering:	1615-1616
Materiaal:	olieverf op paneel
Afmetingen:	64 x 76 cm
Locatie:	Miami Beach Florida, Bass Museum of Art, inv. nr. 79-275.
Herkomst:	Meyer Collectie, Minden en Berlijn; verkocht aan Grossherzogliche Gemäldegalerie in 1869, Oldenburg (nr. 125); Dr. Hans Tietje, Amsterdam (voor 1929 tot na 1933); vlg. Luzern, (Galerie Fischer) 26.11/2.12.1968, nr. 3742, afb., als *P.P. Rubens*; in datzelfde jaar aangekocht door John en Johanna Bass, Miami Beach, Florida en achteraf door hen aan het museum geschonken.
Literatuur:	Antwerpen 1993, I, pp. 48-52; Brussel 2012, pp. 166-168.
Tentoonstellingen:	*Ausstellung der Malerie aus Privatbesitz,* Kunstverein, Düsseldorfm 1929. Nr. 24, als *P.P Rubens; Rubens-tentoonstelling,* J, Goudstikker, Amsterdam 1933, nr. 35, als *P.P Rubens.*
Beschrijving:	Op dit schilderij zien we een bosrijke omgeving met daarin nimfen, saters en putti die vruchten plukken en deze verzamelen in de mand op de rug van de ram. Rechtsvoor wijst een sater twee tijgers af die vruchten eten uit een mand. In de handen van de vrouw met het rode gewaad, zien we een gevulde *cornucopia.*

2

Titel:	*Nimfen en Faun (Allegorie van de Vruchtbaarheid)*
Datering:	ca. 1616-1617
Materiaal:	olieverf op doek
Afmetingen:	250 x 240 cm
Locatie:	München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. nr. 10411.
Signatuur:	Onderaan links gesigneerd: *JoR fecit*.
Herkomst:	Verworven door het museum in 1937 bij vlg. Schloss Schwedt and der Oder, Berlijn.
Literatuur:	Rooses 1906, pp. 45-48; D'Hulst 1982, pp. 76, 107, 110; Brussel 2012, pp. 170-171.
Tentoonstellingen:	*Jordaens en de antieken,* Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel 2012, nr. 63.
Beschrijving:	Op dit schilderij zien we nimfen, saters en een faun. Dit schilderij wordt vaak in verband gebracht met de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid door de aanwezigheid van het vele fruit, de nimfen en saters. Links onderdaan is te zien hoe Najaden de hoorns des overvloeds vullen. Dit motief geeft aan dat de vruchtbaarheid in dit werk centraal staat.

3

Voorstelling:	*Nimfen en Saters / Allegorie van de Vruchtbaarheid*
Datering:	1618-1620
Materiaal:	pen in bruin, bruin gewassen over een eerste opzet met krijt op papier
Afmetingen:	20,6 x 32,5 cm
Locatie:	Chicago, Chicago Art Institute, inv. nr. c. 14.266.
Herkomst:	A.M. Champernowne , Totnes, South Devon, Engeland, geboren in 1871; Leonora Hall Gurley, Chicago, 1831-1903; in 1922 door William F.E. Gurley aan het museum geschonken ter nagedachtenis aan zijn moeder.
Literatuur:	Rooses 1906, pp. 45-48; Jaffé 1968, p. 154; d'Hulst 1982, pp. 107, 111, 114; Antwerpen 1993, p. 12.
Tentoonstellingen:	Antwerpen-Rotterdam 1966-1967, nr. 17; Ottawa 1968-1969, nr. 136.
Beschrijving:	Rechts op de tekening is een gekroonde nimf te zien met aan haar voeten een sater en faun die de fluit van Pan bespelen. Links zien we hoe een sater de groep aanspreekt met woorden en gebaren. De scène kan beschouwd worden als een hommage aan Pomona.

4

Voorstelling:	*Allegorie van de Vruchtbaarheid (Overvloed van de Herfst)*
Datering:	ca. 1620-1629
Materiaal:	olieverf op doek
Afmetingen:	200,7 x 229 cm
Locatie:	Londen, Wallace Collection, inv. nr. P120
Herkomst:	Antoine Poullain tot 1780; vlg. Parijs [Poullain], 15.03.1780, nr. 81; vlg. Parijs [Markies de Marigny], 18.03.1782; privé verkoop President Haudry, Orléans, 1800, Orléans, nr. 46; Baron Schönborn, 1857; vlg. [Schönborn] Parijs, 23.05.1867, nr. 190; Graaf van l'Espine. Nieuwenhuys; Sir Richard Wallace, februari-maart 1872.
Literatuur:	Rooses 1906, pp. 47-48; Ingamells 1985, pp. 183-185.
Tentoonstellingen:	Bethnal Green 1872-1875, Londen.
Beschrijving:	Op dit schilderij bevindt zich in het midden een vrouw met de *cornucopia*. Zij is omringd door saters en nimfen in een bosrijke omgeving. De nimf vooraan wijst de avances van de ster links af. Dit schilderij wordt vaak als pendant gezien van het schilderij van de *Allegorie op de vruchtbaarheid van het land* uit Brussel [cat. 7].

5

Voorstelling:	*Allegorie op de vruchtbaarheid*
Datering:	1623-1625
Materiaal:	pen en penseel in bruin, sporen van zwart en rood krijt op papier
Afmetingen:	24 x 23 cm
Locatie:	Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark, inv. nr. KKS10091
Stempel:	Onderaan rechts het merk van de verzameling E. Wauters (L. 911). Verso: het merk van de verzameling J. P. Hesseltine (L. 1507).
Herkomst:	J.P. Hesseltine (Londen, 1843-1929); vlg. Parijs [E. Wauters] (datum onbekend); vlg. Amsterdam (Galerie F. Muller), 15/16.06.1926, nr. 91; verworven door firma Falck; door de Ny Carlsberg Foundation in 1926 aan het museum geschonken.
Literatuur:	Rooses 1906, p. 47; D'Hulst 1974, pp. 157-158, A64; D'Hulst 1982, p. 311; Antwerpen 1993, II, pp. 20-21, cat. B10.
Tentoonstellingen:	Antwerpen 1905, nr. 115; Brussel 1928, nr. 84; *Jubilee Exhibition of the Ny Carlsberg Foundation,* Kopenhagen, 1952, nr. 414; Antwerpen-Rotterdam 1966-1967, nr. 21.; *Jordaens en de antieken,* Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel, 2012, nr. 66.
Beschrijving:	Op deze tekening zien we nimfen en saters in liggende en staande posities. In het midden staat een vrouw met vruchten in haar armen. Links van het midden zien we een naakte nimf vanaf de rug gezien. Deze tekening lijkt een eerste voorstudie te zijn geweest van een later schilderij uit dezelfde periode [cat. 7].

6

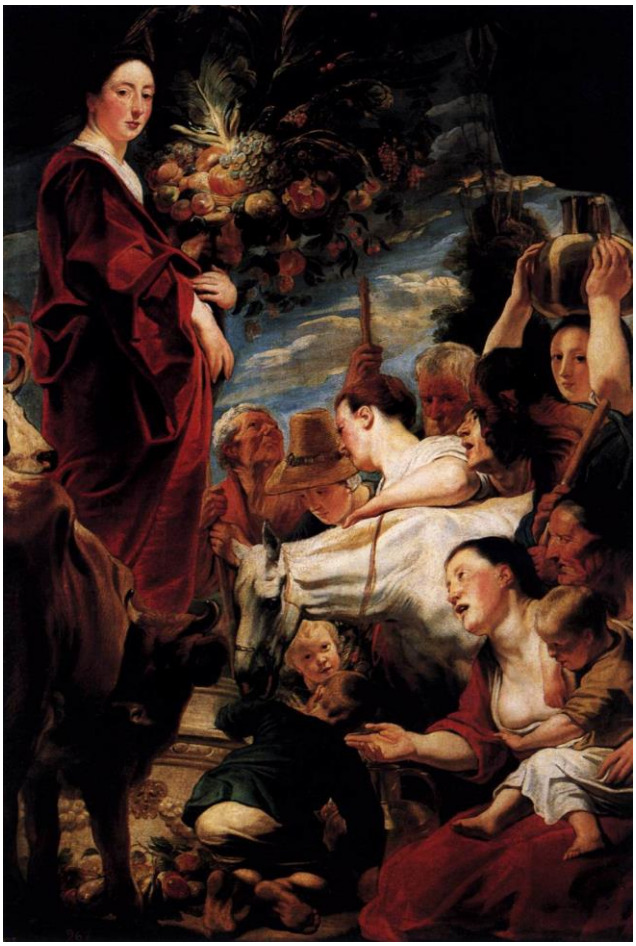
Titel:	*Allegorie op de vruchtbaarheid van het land*
Datering:	1623-1625
Materiaal:	Pen in bruin, bruin gewassen, deels over aanzet in zwart krijt
Afmetingen:	19,1 x 26,1 cm
Opschrift en stempel:	Rechterbenedenhoek: merk van E. Joseph-Rignault, Parijs (L 2218). Verso : schetsen van koeien en twee vrowen geknield bij een poel (wasvrouwen?) in zwart krijt. Watermerk: B in een gekroond wapenschild, cf. Briquet, III, 8074.
Locatie:	Brussel, Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten van België, inv.nr 6155
Herkomst:	E. Joseph-Rignault (Parijs); vlg. Parijs [Achille Fould], 26.05.1937, nr. 72.
Literatuur:	D'Hulst 1956, pp. 116, 122, 328, 329; D'Hulst 1974, pp. 156-157; D'Hulst 1978, pp. 53-54; Antwerpen 1993, II, p. 20 (sub cat. B10).
Tentoonstellingen:	*Drawings and Watercolours by Flemish and Dutch Masters,* National Gallery of Art, Washington, 1954, nr. 22; *Tekeningen en aquarellen van Vlaamse en Hollandse Meesters in de verzameling de Grez in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie te Brussel,* Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1954-1955, nr. 21; *Tekeningen van Zuid- en Noordnederlandse meesters der XVIe en XVIIe eeuw,* Groeninge Museum, Brugge, 1955, nr. 21; *Antwerpen-Rotterdam,* 1966-1967, nr. 20; *Honderdtwintig tekeningen,* Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie, Brussel, 1967, nr. 24; Ottawa, 1968-1969, nr. 139; Genève, 1969-1970, nr. 24; Antwerpen 1971, nr . 23; *Rubens en zijn tijd, tekeningen uit Belgische verzamelingen,* Antwerpen (Rubenshuis), 1971, nr. 23; *Jordaens en de antieken,* Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel, 2012, nr. 65.
Beschrijving:	Op deze tekening zijn diverse nimfen en saters te zien in zittende en staande posities. De vrouw met de mantel in het midden draagt een mand met fruit. Het werk lijkt een tweede voorstudie te zijn van een later schilderij uit dezelfde periode [cat. 7].

7

Titel:	*Allegorie op de vruchtbaarheid van het land*
Datering:	1623-1625
Materiaal:	olieverf op doek
Afmetingen:	180 x 241 cm
Signatuur:	Links onderaan sporen van een signatuur; *ORDA..FECIT*
Locatie:	Brussel, Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten van België, inv. nr. 119
Herkomst:	Vlg. Den Haag [Della Faille], 24.04.1730, nr. 5; vlg. Den Haag [Haags schildersgenootschap Pictura], 29-30.05.1764; vlg. Den Haag [wijlen Jacob Spex, werkzaam op het secretariaat van de prins van Oranje] 21-22.05.1777, nummer onbekend; vlg. Antwerpen [J.F. de Vinck de Wesel], 27.04.1813, nr. 8; vlg. Brussel [Baron de Vinck d'Orp], 28.05.1827, nr. 2; aldaar door het museum aangekocht.
Literatuur:	Rooses 1906, pp. 45-47; D'Hulst 1956, pp. 115-124; D'Hulst 1982, p.107; Antwerpen 1993, I, pp. 48, 98 en II, pp. 12, 20, Brussel 1993, pp. 45-46; Brussel 2001, p. 142; Brussel 1993, pp. 46-47.
Tentoonstellingen:	*Jordaens en de antieken,* Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel, 2012, nr. 64.
Beschrijving:	Rechts van het midden zien we een vrouw met een mand druiven in haar handen. In het midden van het doek is een naakte nimf vanaf de achterkant te zien. De nimf rechtsonder wijst de avances af van de faun links. Het meisje achter trekt speels het riet weg van de vader met het kind rechts. Links achter de sater zien we een sater een koe najagen. Centraal links op het doek is de hoorns des overvloeds te herkennen.

8

Titel:	*Hulde aan Ceres*
Datering:	ca. 1623-1625
Materiaal:	zwart krijt, pen, bruine inkt en bruine was op papier
Afmeting:	31,3 x 25 cm
Opschrift:	Op de achterkant bevindt zich een stempel van de collectie van Sir Robert Witt.
Locatie:	Londen, Courtauld Institute (Witt Collectie), inv. nr. 1808
Herkomst:	Aangekocht door Sir Robert Witt (1872-1952) in Londen voor 1927; aangekocht door het Courtauld Institute in 1952.
Literatuur:	D'Hulst 1956, pp. 120, 329; D'Hulst 1969, p. 385; D'Hulst 1974, pp. 160-162.
Tentoonstellingen:	Londen 1927, nr. 610; Antwerpen 1930, nr. 415; *Master Drawings from the Witt and Courtauld Collections,* Witworth Art Gallery, Manchester, 1962, nr. 40; Antwerpen-Rotterdam, 1966-1967, nr. 22; Ottawa, 1968-1969. Nr. 141.
Beschrijving:	Links op de tekening staat een zwangere Ceres, herkenbaar aan de korenaren in het haar, op een voetstuk met een mand fruit. Een groep van boeren met kinderen en een koe huldigen haar. Zij hebben fruit en melk voor het voetstuk geplaatst. Deze tekening is een compositieschets voor het latere schilderij *Hulde aan Ceres* uit 1623-1625 [cat. 9]. Op het schilderij is Ceres centraler weergegeven dan in het uiteindelijke schilderij, maar het is mogelijk dat het schilderij aan de linkerkant ingekort is op een later tijdstip.



9

Voorstelling:	*Hulde aan Ceres*
Maker:	Jacob Jordaens
Datering:	1624-1625
Materiaal:	olieverf op doek
Afmetingen:	165 x 112 cm
Locatie:	Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr. PO1547
Herkomst:	La Zarzuela-paleis, Infante Don Antonio-zaal; El Retiro-paleis, 1772; geïnventariseerd in het Prado vanaf 1849.
Literatuur:	Rooses 1906, p. 34; D'Hulst 1956, pp. 115-124; Cat. Madrid 1995, deel I, pp. 624-625; Antwerpen 1989, p. 211; Kopenhagen 2008, p. 39.
Tentoonstellingen:	*Jordaens, The Making of a Masterpiece, Kopenhagen, 2009; Jordaens en de antieken,* Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel, 2012, nr. 69.
Beschrijving:	Links op het schilderij is de zwangere Ceres afgebeeld met de *cornucopia* in haar armen. Ze ontvangt offers van een groep van boeren die de vruchten van het land dragen waarvan Ceres de mensen geleerd heeft het hoe deze te gebruiken en te verbouwen.

10

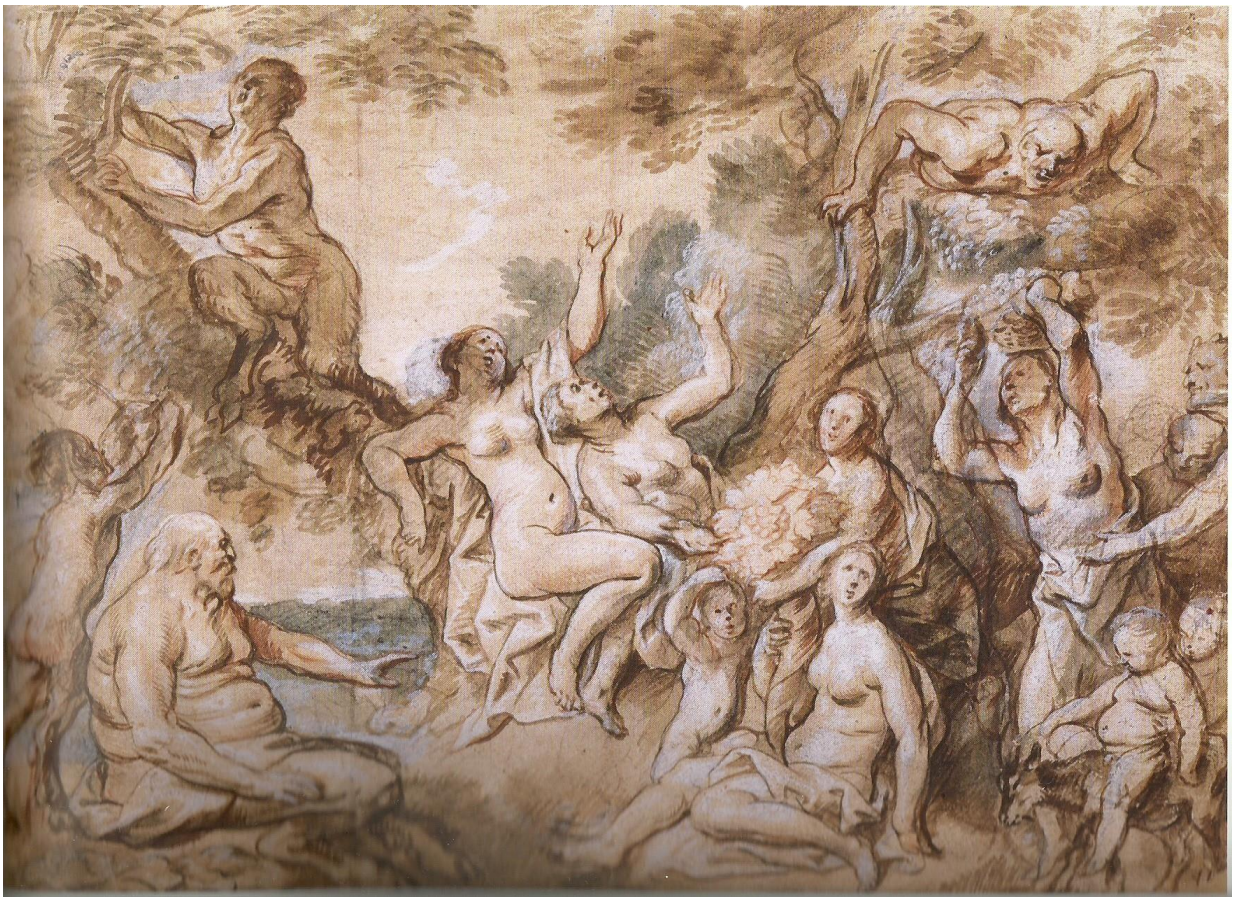
Titel:	*Nimfen en saters (allegorie van de vruchtbaarheid)*
Datering:	ca. 1640
Materiaal:	zwart krijt, bruine inkt en bruine was op papier
Afmeting:	18,8 x 28 cm
Opschrift:	Stempel van Musée du Louvre (Parijs) linksonder uit 1886
Locatie:	Parijs, Musée du Louvre, inv. nr. 20.027
Herkomst:	Vanaf 1886 in het Louvre, geschiedenis ervoor onbekend.
Literatuur:	D'Hulst 1956, pp. 115, 328; D'Hulst 1974, pp. 141-142.
Tentoonstellingen:	Antwerpen-Rotterdam 1966-1967. Nr. 18.
Beschrijving:	Op deze tekening zijn diverse contouren van nimfen en saters te zien. Rechts op de tekening is een stier afgebeeld. Deze ruwe schets wordt vaak in verband gebracht met de allegorieën van de vruchtbaarheid van Jordaens.

11

Titel:	*Nimfen en saters (allegorie van de vruchtbaarheid)*
Datering:	1640
Materiaal:	zwart krijt, pen, kwast en bruine inkt
Afmeting:	23 x 20 cm
Opschrift:	Rechtsonder figuurannotaties. Op de achterkant een stempel van de collectie van J.D. Böhm (L. 271).
Herkomst:	J.D. Böhm, Wenen (1794-1865); Koolbach, Frankfurt am Mein, 1881; Bellingham Smith, Londen 1881; vgl. Amsterdam [De Robiano, Della Faille, De Waerloos e.a.] (Galerie F. Muller), 5.07.1927, nr. 230, daar gekocht door Ederheimer, New York.
Locatie:	New York, Metropolitan Museum New York, inv. nr. 1975.1.836.
Literatuur:	D'Hulst 1974, pp. 239-240.
Tentoonstellingen:	New York, 1940, nr, 13; *Exposition de la collection Lehman,* Orangerie, Parijs, 1957, nr. 105; *The Lehman Collection, New York,* Cincinnati, Ohio, 1959, nr. 244; *Antwerpen-Rotterdam,* 1966-1967, nr. 55; *Italian Renaissance and Baroque Bronze Sculpture from the Robert Lehman Collection*¸ New York, 2013.
Beschrijving:	Op de voorgrond van deze schets zitten nimfen die luisteren naar het muziekspel afkomstig van de panfluit waarop de sater speelt. De scene speelt zich af in een bosrijke omgeving waarbij veel fruit is weergegeven. In de handen van de nimf op de voorgrond zien we de *cornucopia*.
Nota bene:	Van origine is de schets in kleur. Helaas is hier geen goede reproductie van beschikbaar.

12

Voorstelling:	*Allegorie op de overvloed*
Datering:	1640-1645
Materiaal:	zwart en rood krijt, penseel in bruine inkt op papier
Afmetingen:	23.5 x 29.5 cm
Signatuur:	Rechtsonder gesigneerd met pen en bruine inkt; *J. Jordaens*
Locatie:	Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. V 30 (PK)
Herkomst	vlg. Amsterdam [E. Wauters, Parijs] (Galerie F. Muller), 15/16.06.1926, nr. 92; F. Koenigs, Haarlem (nr. 1023a), verkregen in 1926; D.G. van Beuningen, Rotterdam, verkregen in 1940 en in 1941 gedoneerd aan Stichting Museum Boijmans.
Literatuur:	Jaffé 1968-1969, p. 383; D'Hulst 1974, p. 58; Rotterdam 2001, pp. 166-167;
Tentoonstellingen:	*Antwerpen-Rotterdam,* 1966-1967, nr. 95.
Beschrijving:	In deze tekening zien we een godin omgeven door nimfen en saters. Er worden vruchten geplukt en versjouwd. De geit stelt mogelijk Amalthea voor, door wie Jupiter als kind werd gezoogd. Er zijn verschillende mythes rond de oorsprong van de hoorn des overvloeds. Jupiter zou als baby per ongeluk een hoorn van de geit Amalthea afgebroken hebben en deze veranderd hebben in een hoorn die altijd vol zou zijn van dat wat Amalthea wenste. Ook is er een mythe dat de hoorn afkomstig is van Achelous die zich tijdens een gevecht met Hercules veranderde in een stier. Nadat Hercules een hoorn afbrak van de stier, zou deze veranderd zijn in de hoorn des overvloeds. Op deze tekening zou de aanwezigheid en de prominente rol van de geit n de scène kunnen wijzen op het eerste verhaal van de oorsprong van de hoorn des overvloeds.



13

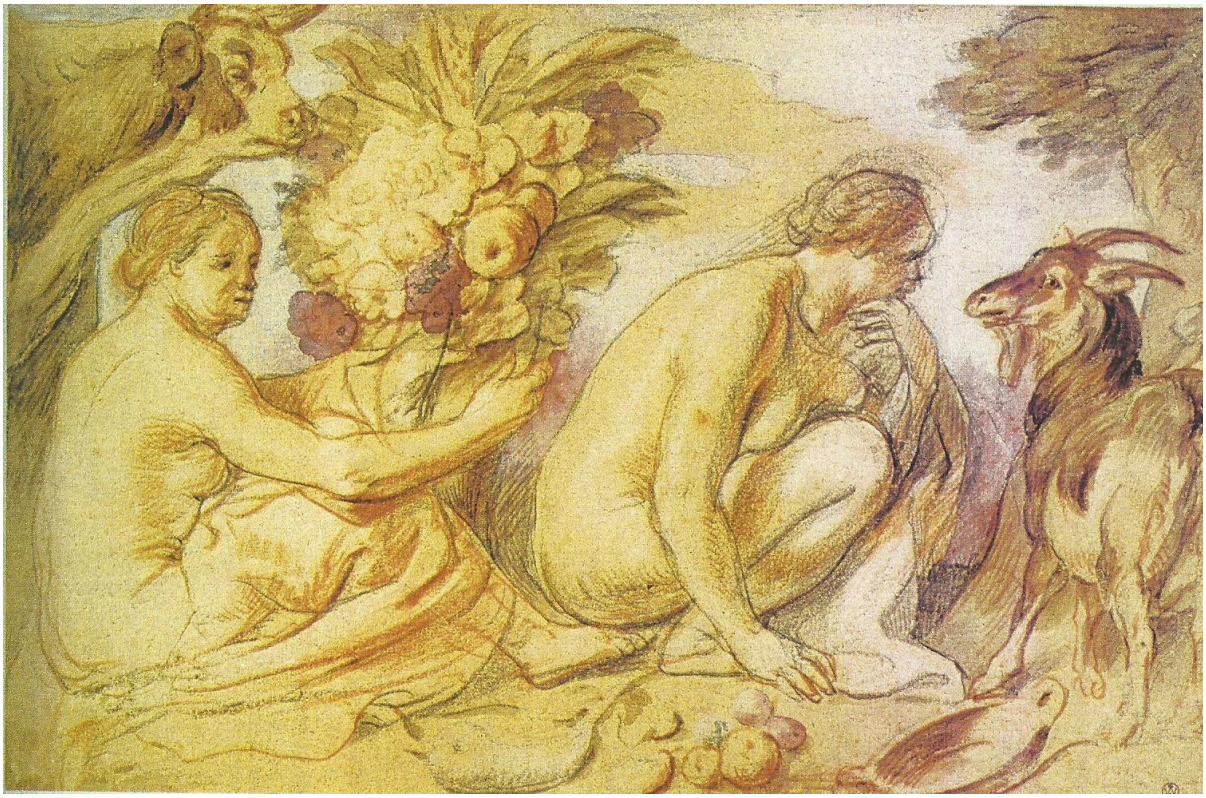
Voorstelling:	*Nimfen en saters*
Datering:	1645-1650
Materiaal:	pen in bruin, over zwart en rood krijt, gewassen in kleur, gehoogd met wit op papier
Afmetingen:	26,8 x 36,2 cm
Locatie:	Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast – Sammlung Kunstakademie (NRW), inv. nr. KA (FP) 5217.
Herkomst:	Wilhelm Lambert Krahe, Düsseldorf en Rome (1712-1790); van hem aangekocht in 1778 door de Kunstakademie te Düsseldorf, wiens collectie is overgedragen in 1932 aan Stiftung Museum Kunstpalast – Sammlung Kunstakademie.
Literatuur:	Van Gelder 1966, pp. 286-288; D'Hulst 1974, pp. 324-325; Brussel, 2012, pp. 288-289.
Tentoonstellingen:	*Düsseldorfer Kunstschätze in Villa Hügel*, 1958. Nr. 302; *Antwerpen-Rotterdam,* 1966-1967. Nr. 94; *Niederländische Handzichnungen 1500-1800,* Kunstmuseum, Düsseldorf, 1968, nr. 55; Ottawa, 1968-1969, nr. 89; *Jordaens en de antieken,* Museum voor Schone Kunsten van België, Brussel, 2012, nr. 108.
Beschrijving:	Tafereel met nimfen en saters. De nimf aan de voet van de boom houdt de hoorn des overvloeds vast. De combinatie van de bosrijke omgeving, de nimfen, de saters en de *cornucopia* verwijzen naar de thematiek van de allegorie van de vruchtbaarheid

14

Voorstelling:	*Allegorie van de vruchtbaarheid*
Datering:	1649
Materiaal:	penseel in bruin en aquarel boven een eerste opzet met zwart en rood krijt, met wit gehoogd op papier
Afmetingen:	22,2 x 30,4 cm
Locatie	Amsterdam, verz. I.H. van Eeghen.
Herkomst:	A. Mouriau, voor 1850; vlg. Parijs, 8 juli 1938, nr. 68, daar aangekocht door N. Beets voor C. P. van Eeghen.
Literatuur:	D'Hulst 1956, p. 416; D'Hulst 1674, pp. 320-321.
Tentoonstellingen:	*Een selectie van de Amsterdamse collecties. Tekeningen, Gravures, Ex-librises en geïllustreerde boeken in het bezit van Leden van de Amsterdamse Prentkring*, Rijksmuseum Amsterdam, 1955, nr. 39; *De verzameling van Mr. Chr. P. van Eeghen,* Rijksmuseum Amsterdam, 1958, nr. 47; *Antwerpen-Rotterdam,* 1966-1967, nr. 95.
Beschrijving:	Op deze allegorie van de vruchtbaarheid is een viertal nimfen te zien waarvan er één de hoorn des overvloeds vasthoudt. Dit in combinatie met de zes saters en een sileen en de aanwezigheid van fruit maken deze allegorie compleet. Vaak wordt deze schets vergeleken met het schilderij *Achelous verslagen door Hercules.*
Nota bene:	Van origine is de schets in kleur. Helaas is hier geen goede reproductie van beschikbaar.

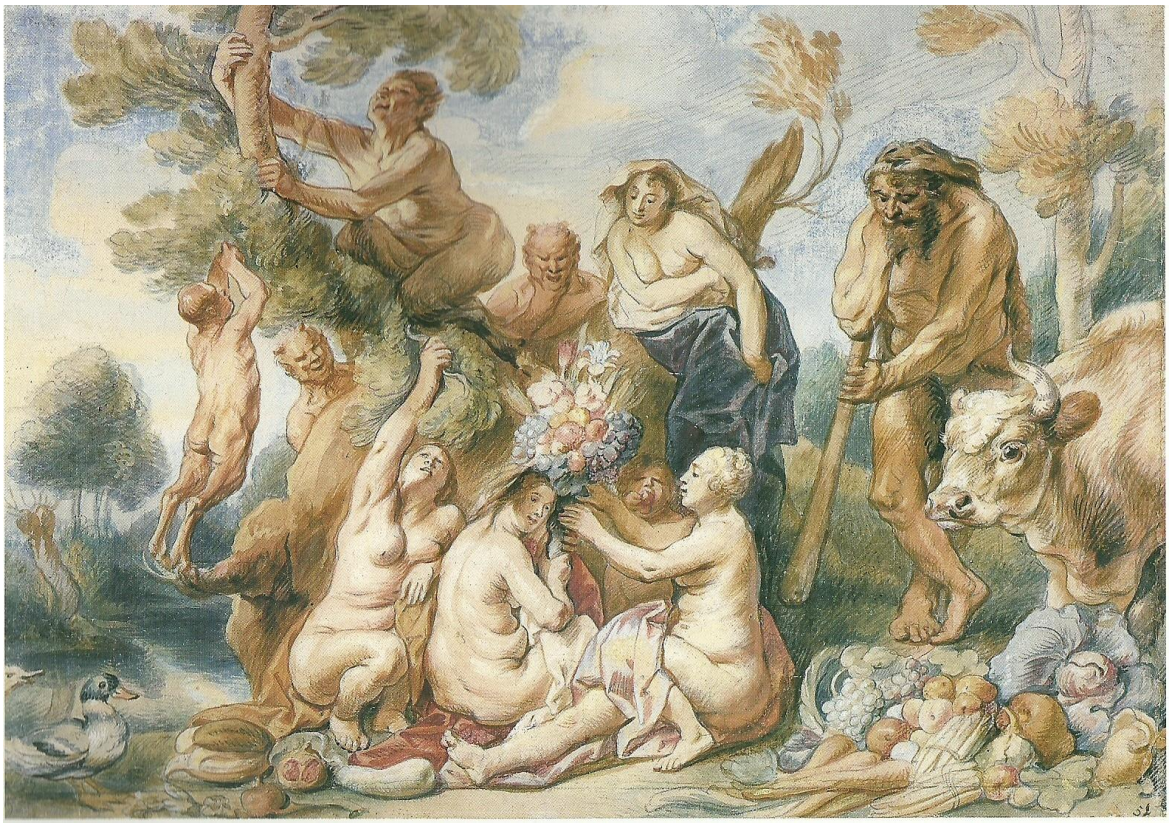
15

Titel:	*Allegorie van de Vruchtbaarheid, met Achelous als stier*
Datering:	1649
Materiaal:	zwart en rood krijt, bruine was, waterverf, gehoogd met wit
Afmetingen:	21 x 25 cm
Signatuur:	Linksonder gesigneerd met pen door onbekende hand met *Jordaens*
Locatie:	Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. nr. 177
Herkomst:	Markies de Robien, Rennes (1698-1756), door hem geschonken aan de stad Rennes.
Literatuur:	D'Hulst 1956, pp. 249, 375; D'Hulst 1972, pp. 321-322.
Tentoonstellingen:	*Antwerpen-Rotterdam,* 1966-1967, nr. 96; *Dessins de la collection du Marquis de Robien, conservés au Musée de Rennes,* Louvre, Parijs, 1972, nr. 43.
Beschrijving:	Scène in een bosrijke omgeving met vijf nimfen, een fluit spelende sater en een stier met één hoorn. De stier verbeeldt hier Achelous die zich in een stier veranderde tijdens een strijd met Hercules. Hercules brak één van de hoornen van de stier af, welke de hoorn des overvloeds zou worden. De twee nimfen op de voorgrond houden deze *cornucopia* vast.



16

Titel:	*De nimf Adrastea met een andere nimf en de geit Amalthea* (*Twee nimfen , en koe en een geit)*
Datering:	Ca. 1649
Materiaal:	Zwart en rood krijt, waterkleur(wellicht later toegevoegd), gehoogd met witte verf op papier
Afmeting:	27 x 42 cm
Opschrift:	Rechtsonder stempel van de collectie van E. Wauters (Lugt 911) en F. Abott
Locatie:	Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. V29.
Herkomst:	F. Abott (Edinburgh), na 1850; vlg. Amsterdam [E.Wauters, Parijs] (Galerie F. Muller), 15/16.06.1926, nr. 88; F.W. Koenigs, Haarlem (1881-1941), geschonken door D.G. van Beuningen aan het Boijmans Museum Stichting in 1940.
Literatuur:	D'Hulst 1974, A243; Rotterdam 2001, p 162, nr. 37; Brussel 2012, p. 121.
Tentoonstelling:	Brussel, 1910, nr. 63; Antwerpen, 1927, nr. 65; Brussel, 1928, nr. 86; Rotterdam, 1938; nr. 295; Parijs, 1952, nr. 39; Ottawa, 1968-1969, nr. 190; *Jordaens en de antieken,* Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België , Brussel 2012.
Beschrijving:	Op deze schets zijn twee antieke thema's te herkennen. Rechts zien we een nimf en de geit Amalthea. Links zien we een nimf met koe en de hoorn des overvloeds. Het linkermotief kan gezien worden als een allegorie van de vruchtbaarheid door de aanwezigheid van de *cornucopia*. De koe lijkt een gebroken hoorn te hebben, wat verwijst naar de overwinning op Achelous door Hercules en de oorsprong van de *cornucopia*, die de nimf op deze schets vastheeft.



17

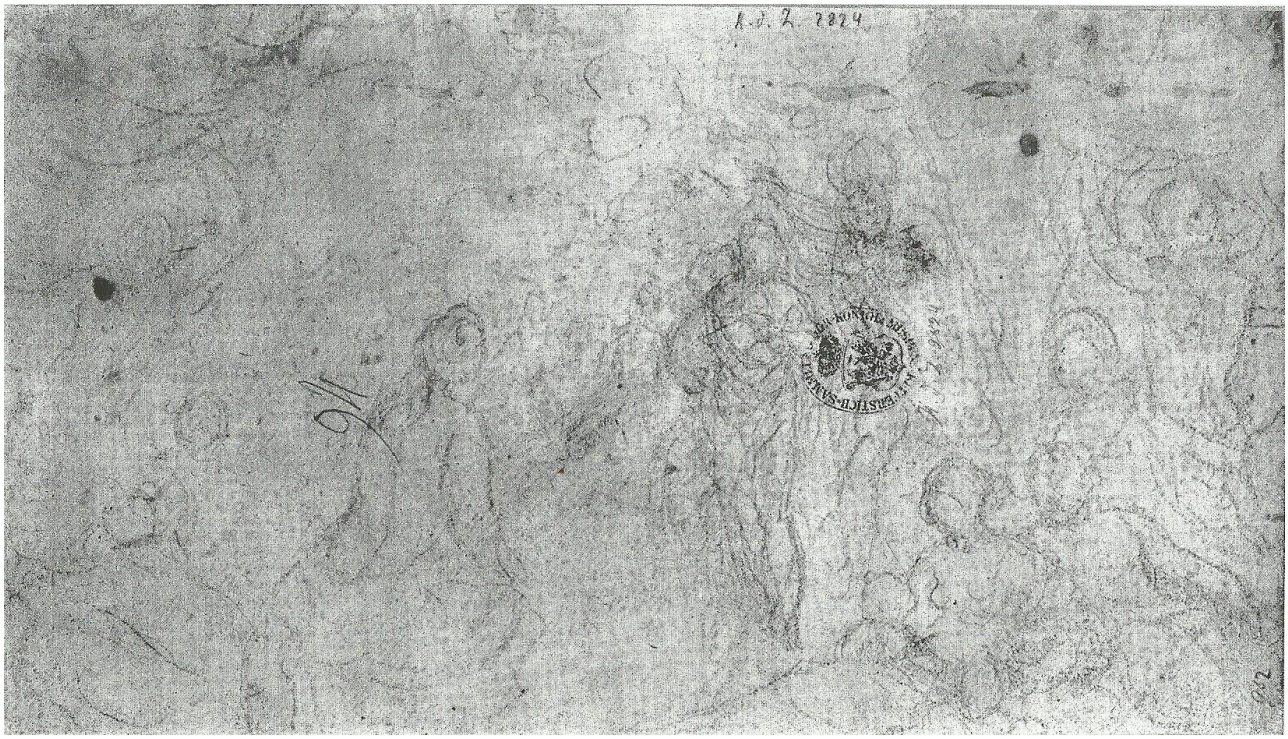
Voorstelling:	*Achelous door Hercules overwonnen*
Datering:	1649
Materiaal:	zwart krijt, aquarel en weinig dekverf
Afmetingen:	30,6 x 43,3 cm
Locatie:	Brussel, Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten van België, inv. nr. 4060/1955.
Herkomst:	(?) Vlg. Amsterdam [Verz. Jan Gildemeester], 24.11.1800, *Kunstboek* B nr. 7, gekocht door Van der Schley, Amsterdam; Neville D. Goldschmid; vlg. Parijs, 25/27.04.1876; vlg. [J.F. Gigoux, Parijs], 20/23.03.1882, nr. 354; Alfred Boreel e.a., Amsterdam (Galerie F. Muller), 15/18.06.1908, nr. 311; Ridder Jean de Grez, Brussel; in 1910 door de douairière de Grez aan het museum geschonken.
Literatuur:	D'Hulst 1978, pp. 108-109; Antwerpen 1993, II, pp. 86-87; Brussel 1993, pp. 48-49
Tentoonstellingen:	Brussel 1928, nr. 83 als *La Fécondité*; Antwerpen 1971, nr. 34; Parijs 197, nr. 59; Antwerpen 1978, nr. 54; Düsseldorf-Keulen 1979, nr. 33; *Rubens en zijn tijd* [Japans], Seibu Museum, Tokio; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, 1982, nr. 55; *Jordaens en de antieken,* Brussel, Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 2012, nr. 105.
Beschrijving:	Volgens Ovidius' *Metamorfosen* strijdt Hercules met de riviergod Achelous om de hand van Deianeira, dochter van de koning van Kalidon. De riviergod verandert zich tijdens de strijd in een slang en in een stier. Hercules wint het gevecht door één van de hoorns van de stier af te breken. Dit zou de oorsprong van de *cornucopia* zijn. In bovenstaand aquarel zien we de stier die een hoorn mist en de Hoorn des Overvloeds bij de nimfen weergegeven. Deze aquarel is de voorloper van het schilderij met dezelfde opmaak uit datzelfde jaar [cat. 18].

18

Voorstelling:	*Achelous door Hercules overwonnen. De oorsprong van de Hoorn des Overvloeds.*
Datering:	1649
Materiaal:	olieverf op doek
Afmetingen:	245 x 311 cm
Locatie:	Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark, inv. nr. KMSsp 233.
Herkomst:	Vlg. Kronborg op 9.03.1966, nr. 9 ; Terug naar Sølvgade op 11 november 1969; aankoop door Statens Museum for Kunst in 1652 of 1653.
Literatuur:	D'Hulst 1952, p. 23; D'Hulst 1974, pp. 318-322; D'Hulst 1982, p. 216; Antwerpen 1993, II, p. 60 (sub cat. B37); Rotterdam 2001, p. 162.
Tentoonstellingen:	*Christian IV og Europa : den 19. Europarådsudstilling,* Kopenhagen, 1988; *Clinch!,* Kopenhagen, 2004.
Beschrijving:	Op dit schilderij zien we de uitwerking van eerdere studies [cat. 12; 16]. De scène verbeeldt het verhaal van oorsprong van de *cornucopia* zoals te vinden is in Ovidus' *Metamorfosen.* Met name het motief van de stier met één hoorn lijkt naar dit verhaal te verwijzen. Naast de koe staat Hercules uit te rusten op zijn staf en op de voorgrond zien we hoe nimfen de *cornucopia* vullen met fruit.

19

Voorstelling:	*Allegorie van de Overvloed*
Datering:	1650
Materiaal:	olieverf op doek
Afmetingen:	240 x 315,5 cm
Locatie:	Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister, inv. nr. 1009.
Herkomst:	Antwerpen, 1709, aangekocht door verzamelaar Saxony; voor het eerst vermeld in de inventaris in Dresden in 1722-1728.
Literatuur	Rooses, 1906, pp. 93-94; Brussel, 2012, p.167.
Tentoonstellingen *:*	*Gemälde der Dresdner Galerie übergeben von der Regierung der UdSSR an die Deutsche Demokratische Republik*, Berlijn, 1955-1956.
Beschrijving:	Centraal in de scène is Pomona, godin van de boomvruchten, te zien. Zij wordt omringd door nimfen, saters en een putto. De sater rechts van haar houdt de *cornucopia* vast. Het schilderij heeft tot 1992 bekend gestaan onder de naam *Ariadne in het gevolg van Bacchus.*



20

Titel:	*Allegorie van de vruchtbaarheid*(?)
Datering:	1650?
Materiaal:	Zwart en rood krijt op papier
Afmetingen:	31.7 x 18 cm
Signatuur:	Inscriptie met pen door onbekende hand met *Jordaens*
Locatie:	Berlijn-Dahlem, Staatliche Museen, inv. nr. 2824.
Herkomst:	Onbekend
Literatuur:	Rooses 1908, p. 268; d'Hulst 1956, pp. 278, 384; d'Hulst 1974, p. 372.
Tentoonstellingen:	Ottawa, 1968-1969, nr. 243.
Beschrijving:	Snelle schets van diverse naakte figuren die als voorstudie gediend kunnen hebben voor een allegorie van de vruchtbaarheid.

Literatuurlijst

Balis, A., 'Antwerpen, voedster der kunsten: haar bijdrage tot de artistieke cultuur van Europa in de 17de eeuw' in: Van der Stock, J., *Antwerpen: een verhaal van een metropool: 16de-17de eeuw*, Gent 1993, pp. 115-127.

Balis, A.& Van Hout, N., *Rubens doorgelicht: meekijken over de schouder van een virtuoos.* Antwerpen 2010.

Balis, A. & Huvenne, P., 'Het succes van Jacob Jordaens' in *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, nr. 1, 1978.

Bedaux, J.B., 'Fruit and fertility: fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventheenth centuries' in *Simiolus*, nr. 17, 1987, pp. 150-168.

Bober, P.P. & Rubinstein, R. O., *Renaissance Artist and Antique Sculpture*, Londen/Turnhout 2010.

Brosens, K., Fort Grazzini, N. et.al, *Jordaens en de antieken,* tent.cat. Brussel (Koninklijke musea voor de schone kunsten van België) 2012.

Burke, P., 'Antwerpen, een metropool in Europa' in: Van der Stock, J., *Antwerpen: een verhaal van een metropool: 16de-17de eeuw*, Gent 1993, pp. 49-55.

Bussman, K. & Schilling, H., *1648 : War and Peace in Europe,* tent.cat. Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) 1999.

Cornet, P., *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie van de 19e eeuw*, Antwerpen 1999

Davidson Ried, J, *Classical Mythology in the Arts, 1300-1990's,* dl. 1, New York 1993.

De Clippel, K.J., 'Rubens' 'Nymphs and Satyrs' in the Prado: Observations on Its Genesis and Meaning', *The Burlington Magazine* vol. 149 (2007) nr. 1247 (februari), pp. 76-81.

De Clippel, K.J., "Bacchanaal' of 'vastenavond': what's in a name? Receptie en classificatie van Rubens' bacchische voorstellingen in de zeventiende eeuw' in: K. Van der Stighelen (red.), *Munuscula amicorum: contributions on Rubens and his context in honour of Hans Vlieghe* , Pictura Nova X, Volume 2. Turnhout, Brepols 2006, pp. 123-146.

De Girolami Cheney, L., 'Abundance' in *Encyclopedia of Comparative Iconography*, dl 1., Chicago/Londen, 1998, pp. 19-22.

De Girolami Cheney, L., 'Fortune' in *Encyclopedia of Comparative Iconography*, dl. 1, Chicago/Londen, 1998, pp. 339-45.

De Marchi, N., Van Miegroet, H.J., 'Art, Value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century' in *The Art Bulletin* vol. 76 (1994), nr. 3 (september), pp. 451-464.

De Poorter, N., 'Seriewerk en recyclage: doorgedreven efficiëntie in het geroutineerde atelier van Jacob Jordaens' in: Vlieghe, H., Balis, A., Van de Velde, C., *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, stad 2000, pp. 213-230.

De Poorter, N., 'Van Olympische goden, Homerische helden en een Antwerpse Apelles. Opmerkingen over functie en 'betekenis' van de mythologische thematiek in Rubens' tijd (1600-1650), in: S. Paarlberg, S., Noortwijk, L. van, Rakuzyn, A. et.al, *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt,* tent. cat. (Dordrechts Museum), Dordrecht 2001, pp. 65-85.

Duverger, E., *Antwerpse kunstinventarissen in de zeventiende eeuw*, vol. 11 : 1680-1689, Brussel 2001, p. 418.

D'Hulst, R-A., 'Jacob Jordaens en de "allegorie van de vruchtbaarheid"' in *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België,* jaargang 1, nr. 1, 1952-1953, pp. 18-32.

D'Hulst, R-A., *De tekeningen van Jakob Jordaens*, Brussel 1956.

D'Hulst, R-A., *Jacob Jordaens*. Antwerpen 1982.

D'Hulst, R-A., De Poorter, N. & Vandenven, M., *Jacob Jordaens (1593-1678). Deel 1, Schilderijen en Wandtapijten,* tent.cat Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1993.

Huys Janssen, P., *Werken aan Kunst. Economische en bedrijfskundige aspecten van de kunstproductie 1400-1800*, Hilversum 1995.

Huys Janssen, P., 'Rubens en de zijnen' in Huys Janssen, P., De Beyer, M. et.al, *Meesters van het Zuiden. Barokschilders rondom Rubens*, tent.cat 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum) 2000, pp. 25-6.

Hyginus, G.J., *The Myths of Hyginus. Translated from Latin and ed. by Mary Grant,* Kansas 1960.

Lange, J., Schaudies, I. & Vander Auwera, J., 'Jacob Jordaens en Jacques Jordaens (1593-1678). De mythe van de schilder en de schilder van de mythe', in: Brosens, K., Fort Grazzini, N. et.al, *Jordaens en de antieken,* tent.cat. Brussel (Koninklijke musea voor de schone kunsten van België) 2012, pp. 9-12.

McGrath, E., 'Garlanding the Great Mother : Rubens, Jan Breughel and the celebration of nature's fertility' in: Van der Stighelen, K. (red.), *Munuscula amicorum: contributions on Rubens and his context in honour of Hans Vlieghe* , Pictura Nova X, Volume 2. Turnhout, Brepols 2006, pp. 103-22.

McGrath, E., *Jordaens, Psyche and the Abbot: Myth, Decorum and Italian Manners in Seventeenth-century Antwerp*, Antwerpen 2009.

Moorman, E.M., 'Tussen Olympus en Merwede. Griekse goden en helden in de culturele erfenis van de Nederlanden in de late Middeleeuwen en de Renaissance' in: Paarlberg, S., Noortwijk, L. van, Rakuzyn, A. et.al, *Griekse goden en helden in de tijd van Rubens en Rembrandt,* tent. cat. (Dordrechts Museum), Dordrecht 2001, pp. 15-33.

Moorman, E.M. & Uitterhoeve, W., *Van Alexander tot Zeus. Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*, Amsterdam 2007, pp. 83-85.

Münch, B.U. & Pataki, Z.A. (red.), *Jordaens. Genius of Grand Scale. Genie grossen Formats*, Stuttgart 2012.

Ovidius, P. N., *Metamorfosen* (vertaald door M. d'Hane Scheltema), Amsterdam 1997.

Renger, K., 'Sine Cerere et Baccho friget Venus' in: *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde*, jaargang 24 (1976-8), pp. 190-203.

Ripa, C., *Iconologia of Uytbeeldinghe des verstands. Introduction Jochen Becker,* Soest 1971.

C. Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghe des verstands,* Amsteldam 1644.

Ripa, C., *Iconologia*. *Presentazione di Mino Gabriele e Cristina Galassi,* Firenze 2008.

Rooses, M., *Jordaens' leven en werken,* Antwerpen/Amsterdam 1906.

Roberts, D. 'Allegorie des Friedens und der fruchtbaren Regierung' in: Münch, B.U. & Pataki, Z.A. (red.), *Jordaens. Genius of Grand Scale. Genie grossen Formats*, Stuttgart 2012, pp. 205-226.

Schaudies, I., *Weinig Latijn en nog minder Grieks'* in: Brosens, K., Fort Grazzini, N. et.al, *Jordaens en de antieken,* tent.cat. Brussel (Koninklijke musea voor de schone kunsten van België) 2012, pp. 15-54.

Sluijter, E.J., 'Ovidius' *Herscheppingen* herschapen. Over de popularisering van mythologische thematiek in beeld en woord' in: *De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, jaargang 23 (2007), nr. 1, 2007, pp. 45-76.

Taine, H., *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, Parijs 1869, p. 4, geciteerd door: Lange, J., Schaudies, I., & Vander Auwera, J., 'Jacob Jordaens en Jacques Jordaens (1593-1678). De mythe van de schilder en de schilder van de mythe', in: Brosens, K., Fort Grazzini, N. et.al, *Jordaens en de antieken*, tent.cat. Brussel (Koninklijke musea voor de schone kunsten van België) 2012.

Timmermans, B., *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen. Een elite als actor binnen de kunstwereld*, Amsterdam 2008.

Tümpel, C. (vertaald door F. Baudoin), 'Jordaens, protestants kunstenaar in een katholiek bolwerk' in: d'Hulst, R.-A., De Poorter, N. & Vandenven, M., *Jacob Jordaens (1593-1678. Deel 1, Schilderijen en Wandtapijten*, tent.cat Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1993, pp. 31-7.

Vander Auwera, J., 'De overvloed van de vrede. Jordaens' allegorieën van de vruchtbaarheid' in : Brosens, K., Fort Grazzini, N. et.al, *Jordaens en de antieken,* tent.cat Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) 2012, pp. 165-9.

Vander Auwera, J., 'Rubens and His Visual Sources: 'Just as the bee imbibes from several of the most beautiful flowers in order to incorporate their nectar into its own honey' in": Balis, A., Vingerhoedt, M. et al. *Rubens: a genius at work*, tent. cat Brussel (Koninklijk museum voor schone kunsten van België), pp. 66-70.

Van Eldere, D., 'Ovidiaanse thematiek in het werk van Jacob Jordaens' in *Jaarboek van het Koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen,* 1992, pp. 91-162.

Verschaffel, T., *Beeld en geschiedenis. Het Belgische en Vlaamse verleden in de romantische boekillustratie*, Turnhout 1987.

Vlieghe, H., Descheemaekers, B. & Wouters, I., 'Dream and Adjuration: On the allegorisation of war and peace in the Southern Netherlands after Rubens', in: *1648 : war and peace in Europe,* dl 2. Essays, Antwerpen 1999, pp. 575-585.

Wiseman, A. en Wiseman, P., *Ovid Times and Reasons. A new translation of Fasti*, New York 2011.

Wyss, E., 'An Unexpected Classical Source for Jacob Jordaens', *Mercury*, nr. 5 (1987), p. 29-35.

Afbeeldingenlijst

Afbeelding 1: J. Jordaens, *Vertumnus en Pomona*, 1638, olieverf op doek, 200 x 270 cm, Caramulo, Museo do Caramulo, Fundação Abel e João de Lacerda, inv. nr. FAL 334. Foto: digitale versie van Brosens, K., Fort Grazzini, N. et.al, *Jordaens en de antieken,* tent.cat. Brussel (Koninklijke musea voor de schone kunsten van België) 2012, p. 115.

Afbeelding 2: Anoniem, *Artemis van Ephesus*, 2e eeuw voor Christus, marmer, 174 cm, Selçuk, Efes Müzesi. Inv. nr. onbekend. Foto:Selçuk, Efes Müzesi.

Afbeelding 3: G. Romano, *Ceres*, 1517, olieverf op walnoothout, 38,3 x 31 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv. nr 657. Foto: T. Henry & P. Joannides, *Late Raphael*, tent. cat Parijs en Madrid (Musée du Louvre en Museo Nacional del Prado) 2012, p. 256.

Afbeelding 4: Afbeelding: G. Vasari, Overvloed, 1544, zwart krijt en bruine was op papier, 38,8 x 18,5 cm, Londen, British Museum, inv. nr. PD 1900-5-15-3. Foto: Londen, the British Museum.

Afbeelding 5: C. Ripa, *Abondanza*, 1644, prent uit de *Iconologia of Uytbeeldinghe des verstands.* Foto: *Iconologia of Uytbeeldinghe des verstands,* Amsteldam 1644, p. 400.

Afbeelding 6: C. Ripa, *Abbondanza,* 1593, prent, in: *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi,* (herdruk uit 2010, Lavis), p. 3. Foto: *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi,* (herdruk uit 2010, Lavis), p.3.

Afbeelding 7: J. Cats, *Maechden-plicht*, 1618, embleem uit *Sinne- en minnebeelden*, Middelburg 1618, Amsterdam , Rijksmuseum, inv. nr. KOG O-157. Foto: digitale versie van: E. de Jongh*, Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*. Rijksmuseum, Amsterdam 1976, p. 52.

Afbeelding 8: P.P Rubens, *Diana en nimfen door saters verrast,* 1638-1640, olieverf op doek, 129,5 cm x 315,2 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr. P01665. Foto: Madrid, Museo Nacional del Prado.

Afbeelding 9: P.P. Rubens, *Nimfen en saters*, 1615; 1638-1640, olieverf op doek, 139,7x167 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. nr P01666. Foto: Madrid, Museo Nacional del Prado.

Afbeelding 10: P.P Rubens, *Minerva beschermt Pax tegen Mars*, 1629-1630, olieverf op doek, 203,5 x 298 Londen, National Gallery, inv. nr. NG46. Foto: Londen, National Gallery London.

Afbeelding 11: Anoniem (kopie naar P.P. Rubens), *Nimfen en saters*, 1615?, olieverf op doek, 274,5x329 cm, locatie en inventarisnummer onbekend. Foto: Den Haag, archief RKD.

Afbeelding 12: Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius, *Ceres*, 1596, prent, 42,5 x 32 cm Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. BdH 7741 (PK). Foto: Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Afbeelding 13: J. Jordaens, *Allegorie van de Vrede van Westfalen,* 1654, olieverf op doek, 184 x 139 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, inv. nr. 266. Foto: Oslo, Nasjonalgalleriet.

Bijlage: vergelijkingstabel

Catalogusnummer	Type	saters/nimfen/faunen	fruit (uit bomen geplukt)	*Cornucopia*	Vruchtbaarheidsgodin	Legende omtrent oorpsrong *cornucopia*	verwijzing in titel
1	schilderij	x	x	x	x		x
2	schilderij	x	x	x			
3	tekening	x			x		
4	schilderij	x	x	x			x
5	tekening	x	x		x		x
6	schilderij	x	x	x	x		x
7	schilderij	x	x	x	x		x
8	tekening		x	x	x		x
9	schilderij		x	x	x		x
10	tekening	x	x				
11	tekening	x	x	x			
12	tekening	x	x				x
13	tekening	x	x	x			
14	tekening	x	x	x			x
15	tekening	x	x	x	x	x	x
16	tekening	x		x	x	x	
17	aquarel/tx		x	x	x	x	x
18	schilderij	x	x	x	x	x	x
19	schilderij	x	x	x			x
20	tekening	x					x