

Bredero als schilder

Karel Porteman

Samenvatting

Wat weten we over Bredero als schilder? De bijdrage onderzoekt wat er uiteindelijk van/over zijn werk bewaard of geweten is en analyseert in een kritische dialoog met de bestaande opvattingen daarover de gangbare interpretaties van de in dat opzicht belangrijke titelprent van het *Aendachtigh liedt-boeck*. Voorgesteld wordt dat deze mogelijk een picturale boodschap bevat, die gegevens over de dichter als schilder aan het licht brengt.

Abstract

What do we know about Bredero as a painter? This contribution examines what has ultimately been preserved or is known about his work and, in a critical dialogue with existing views, analyzes the current interpretations of the important frontispiece of the *Aendachtigh liedt-boeck* in that respect. It is suggested that the illustration may contain a pictorial message, revealing information about the poet as a painter.

Iacobe goede nacht, mijn eygen saecken roepen
My tot de schilder-kunst, en die tot soet gewin

Bredero als schilder. We weten daar vrijwel niets over. Wat is het beste: over het onderwerp te zwijgen of er bij een gelegenheid als deze even vrijblijvend over te babbelen? Op grond van wat gesnuffel en een paar vraagtekens bij wat anderen daarover ter sprake brachten, zal ik dat laatste even proberen. Uiteraard op straffe van het verwijt dat ik hier alleen maar – om het met een mooi woord van Bredero zelf te zeggen – ‘mondwetenschap’ lever.

In de Amsterdamse kunsthandel werden in Bredero's tijd door Antwerpenaren verschillende veilingen georganiseerd: schilderijen – wellicht vaak kopieën – van Zuid-Nederlandse, Antwerpse afkomst. Op 30 september 1608 was er een in de Nes. Onder de kopers bevonden zich ook schilders, onder wie Gerbrand Adriaensz. Hij kocht twee schilderijen voor f 21,50. We weten niet welke en voor wie (Sluijter, 1999, pp. 118-119, p. 140; Wurfain, 2001, p. 21). Dit archivalisch weetje dat in 1969 aan het licht kwam (Van Eegen, 1969, p. 89), is om een of andere reden niet in het *Memoriaal van Bredero* geraakt. Maar wat doet het ertoe? Het maakt de frustra-

tie van de nieuwsgierige Bredero-liefhebber alleen maar groter. Toch is het, naar mijn bescheiden mening, nog mogelijk enkele druppels meer uit de nog amper vochtige spons van het onderwerp te persen. Maar eerst maak ik een afweging van wat wél is bekend.

Van Bredero zelf hebben we drie – overigens op zichzelf fraaie – teksten over het onderwerp. Uit omstreeks 1610 dateert een brief aan zijn opleider, de schilder Frans Badens, waarin Bredero op verzoek van zijn vader een niet nader genoemd schilderijtje van de schilder Sebastiaan Vrancx in bruikleen vraagt om het te kopiëren. We mogen dus veronderstellen dat de dichter effectief een *stucxken* van de Antwerpse schilder-toneelschrijver heeft nageschilderd. De brief is belangrijk omdat eruit blijkt dat Gerbrand bij Badens in de leer was (Jansen, 2011, pp. 92-101). Maar hij illustreert vooral de briljantie van Bredero's proza. De brief is een fraaie demonstratie van een proleptische, d.w.z. anticiperende negotiatie, zoals Jeroen Jansen heeft aangetoond (Jansen, 2013).

Uit een tweede brief, een rijmbrief, die dateert van midden 1614, stamt het citaat in de titel van deze lezing. Bredero werkt als schilder en verdient daar goed zijn brood mee. Maar je moet ook horen hoe het verder gaat:

Iacobe, goede nacht, mijn eygen saecken roepen
My tot de schilder-kunst, en die tot soet gewin.
De rymery brengt lust...

Zoet gewin tegenover lust en genoegen. Dat hoeft geen commentaar. Schilderen was een job, dichten lust en leven. De geadresseerde is de Schiedamse rederijker Jacob Barthout Ferisz. Vanuit kunsthistorische hoek is in dit verband ook de naam gesuggereerd van ene Jacob Bartholomeusz Ferreris, zoon van de bankierschilder Bartholomeus Jacobsz Ferreris. Deze laatste was bezitter van een interessante kunstcollectie en aan hem had Karel van Mander *himself* het deel over de Italiaanse schilders in zijn *Schilderboeck* opgedragen (Wurfbain, 2001, pp. 20-21). Dat ware mooi geweest, maar de hypothese weegt niet op tegen de archivalische gegevens die Stuiveling en zijn team over de Schiedamse bestemming aan het licht hebben gebracht (Bredero, 1986, pp. 43-46). De derde tekst is de meest bekende: de voorrede uit de derde editie van het *Geestigh liedt-boecxken* (voorjaar 1618):

Ick heb als een schilder, de schilder-achtighe spreuck gevolcht, die daer seyt: *Het zijn de beste Schilders die 't leven naast komen*, en niet degene die voor een geestich dingen houden het stellen der staden buyten de natuere, en het wringhen en buygen der geleden en gebeenderen,

die sy vaack te onredelic en buyten de loop des behoorlickheysts opschorten en ommecrommen.

‘Als een schilder’ lees ik ‘als de schilder die ik ben’, maar het is ook mogelijk deze mededeling gewoon als een bekentenis tot het ‘pictorialisme’ te lezen: ik heb mijn liederen geschreven zoals een schilder te werk gaat. Kortom: én als schilder én als dichter prijst Bredero het realisme, in de zin van stilistische natuurlijkheid (Jansen, 2003). Daarmee keert hij zich, zoals uit het vervolg van de tekst blijkt, tegen de onnatuurlijkheid, waarbij hij nog even bij de schilderkunst blijft en daarbij blijkt geeft dat hij zijn Van Mander heeft gelezen, met name *Den grondt der edel vry schilder-const*, cap. 4, waarin in gelijkaardige bewoordingen de onnatuurlijkheid wordt ontraden. Maniëristisch zullen de schilderijen van Bredero er dus niet hebben uitgezien.

Vanwege de broodwinning van de dichter heeft de vakliteratuur uiteraard altijd wat meer aandacht gehad voor de manier waarop hij schilderkunst in zijn creatief werk ter sprake brengt. In *Moortje* (vv. 1644-92) vertelt Writsart over de prikkelende schilderijen die hij in het bordeel heeft zien hangen: een ‘Hof der lusten’, een ‘Vulcanus die Mars en Venus in zijn net vangt’ en de verkrachting van Lucretia door Tarquinius. Men onderstreept daarbij graag dat Bredero in deze passage eigenzinnig met de bronnen van zijn stuk is omgegaan: hij laat weg – een voorstelling van ‘Danaë die door een goudregen wordt bevrucht’ – en hij noemt als enige de schilderijen over ‘de verkrachting van de schoon Romeynsche vrouw’ (Tarquinius en Lucretia) en Vulcanus’ vangst van Mars en Venus (Bredero, 1984, pp. 22-23; Zaalberg, 1984-1985). Veel bijzonder over de schilder leert ons dat niet, wel over de alerte toneelschrijver. Bij een verkrachting past het geval Lucretia inderdaad uitstekend. Het gaat in *Moortje* over de nefaste effecten van de schilderkunst.

Tegen die uitwerkingen waarschuwt in krachtige bewoordingen ook het amoureuze lied ‘De moeyelijcke strijt’:

Maar laas de schildery, verschrickt al myn gedachten
Vervloecte maalcunst die, myn lust vervormt in smart...
(Bredero, 1975, p. 432).

Het gaat over een voorstelling van de bestraffing van de nieuwsgierige jager Actaeon die door Diana in een hert wordt veranderd en door zijn eigen honden wordt verscheurd.

In het sonnet of eerdicht voor Abraham de Konings treurspel over *Iephtah ende zijn eenighe dochter* (1615) vormen de emotionele uitwerkingen van de kunst dan weer een bron van lof. ‘De emotionele overtuigingskracht van [...] de vertoning van Iephtahs offer’ (Smits-Veldt, 1984-1985, pp. 292) – een toneelbeeld – wordt gelijkgesteld aan het door Van Mander beschreven schilderij van het offer van Iphigenia door de antieke schilder Timanthes.

Teksten van tijdgenoten over Bredero als schilder zijn er niet te vinden. Een belangrijk officieel document is een codicil bij het testament van Bredero’s vader van begin 1646, achttien jaar na de dood van Gerbrand. Hij laat aan zijn tweede vrouw, Aeltge Bartels, onder meer na

vier volgende schilderyen, Namentlick een stuck van David ende
... een stuck van David ende abigael een stuck van Piramis ende
Tisbe, met een stuck synde een Fortuijn, gemaectt by Garbrant
adriaensz bredenrode syn overleden soon. (Memoriaal, p. 210)

Het bingo-effect van dit archiefstuk is gering. Alleen het laatst genoemde werk, een ‘Fortuna’, kan met grammaticale zekerheid aan de zoon worden toegeschreven. Het onderwerp herinnert bovendien aan zijn zinspreuk. ‘Gemaectt’ slaat in de tekst niet noodzakelijk op de drie andere stukken. Maar het kan, zeker in de dictee-situatie waarin het stuk is opgetekend. Van het eerstgenoemde werk is de titel onvolledig genoteerd. Heeft de notaris of zijn klerk de te bed liggende opdrachtgever niet goed verstaan? Of werd de geschiedenis niet meer herkend?

Conclusie: we kennen, en alleen bij naam, met zekerheid één schilderij van Bredero. Voluntaristisch kunnen we het misschien hebben over vijf werken als we ons de kopie van Vrancx herinneren, maar dan mag die niet tot de hier genoemde vier hebben behoord.

Toch valt er uit één document nog een en ander te halen: de al vaker besproken titelprent van het *Aendachtigh Liedt-boeck* in Vander Plasses uitgave van het *Groot Lied-boeck* uit 1622. Kunsthistorici verschillen er van mening over. De functie van de prent is niet anders dan die van de voorafgaande platen bij de afdelingen ‘boertighe’ liederen en *De groote bron der minnen*. Deze zijn uitvergrottingen van de minikopergravures van Michel Le Blon, bekend uit het *Gheestigh Liedt-Boexcken* van 1621. Deze nieuwe titelplaten – zo mag je ze uiteindelijk wel noemen – worden tot op heden toegeschreven aan Pieter Serwouters. Toegevoegd is telkens een vierregelig epigrammetje met een moraliserende toelichting (zie Fig. 1 onderaan).



Fig. 1: De titelprent van het *Aendachtigh Liedt-boeck* in Cornelis Lodewijcksz. vander Plasses uitgave van het *Groot Lied-boeck* uit 1622 (toegeschreven aan Pieter Serwouters).

Voor de nieuwe in 1622 gelanceerde derde afdeling van ‘aandachtige’ liederen bestond zo’n oriënterende prent nog niet. Het gaat dus om een nieuwe creatie, waarvan de functie er blijkbaar in bestaat de overgang duidelijk te maken van de amoureuze afdeling naar een deel ernstige, vrome liederen. Deze laatste zijn naar het arrangement van de uitgever in weerwil van hun uiteenlopende datering ten onrechte samengebracht in een aparte groep als de weergave van een bekering op het einde van Bredero’s leven.

Meestal wordt de gravure als volgt gecatalogeerd: ‘De tot inzicht gekomen mens wendt zich af van wereldse zaken en keert zich tot de deugd (de Hoop, het Geloof en de Liefde)’. Het toegevoegd kwatrijn is klaar:

Wanneer de mensch bedenkt sijn Ydelheid met leet,
 Hij Venus oorlof geeft, en sweerelds prael vertreed,
 En leent demoedig 't oor der Deugd en heilge leering,
 En offert dankbaer Gode het wierook van bekeering.

De zich bekerende mens geeft Venus oorlof en vertreedt de praal van de wereld (de vlag) en leent zijn oor aan de lering van de deugd. Het heeft niet zoveel zin om, zoals J.A. Emmens heeft gedaan, in deze plaat meteen ook een figuratie te zien van de tegenstelling tussen de door de Reformatie gehuldigde primauteit van het Gehoor, het zintuig waarmee we het Goddelijk Woord vernemen (de Bijbel op de tafel omringd door de goddelijke deugden), en het voor de katholieken superieure Gezicht, overigens hét instrument van de zinnelijke liefde en de schilderkunst (Emmens, 1956, pp. 142-43; 1981, I, pp. 71-74). Het is de vraag of de liedboekgebruiker op zo'n ideologische uitbeelding zat te wachten.

Eric Jan Sluijter heeft aangetoond dat de combinatie van deze drie begrippen – Visus, Venus, Pictura – zowel tot een streng moraliserende afkeuring van de schilderkunst kan leiden als tot speelse, positieve reflecties erover (wat met name in de kring van Goltzius gebeurde). Over onze prent luidt het dan dat 'de schilderkunst (hier) wordt opgevoerd als vertegenwoordiger (of symbool) van (het) amoureux en verleidelijk amusement' – negatief dus (Sluijter, 1991-1992, p. 390, n. 160).

In het commentaardeel van de uitgave van het *Groot Lied-boeck* uit 1983 had P.J. van Thiel inmiddels een andere interpretatie voorgelegd. Voor hem gaat het helemaal niet om een afwijzing van de schilderkunst of een gelijkstelling van de kunst met het zinnelijk leven. De prent biedt een beeld van de auteur zelf. Drie motieven: het schildersatelier, het vaandel en de pen zijn op te vatten als attributen van Bredero: de schilder, de vaandrig van de schutterij – daaraan herinnert ons de opzettelijke plaatsing van het bekende vaandriggedicht vlak voor deze prent – en de dichter. De knielende man stelt dan ook Bredero voor. Cf. de overeenkomsten met de ook in deze uitgave voorkomende, alom bekende postume portretgravure van Hessel Gerritsz.: de snor, de baard, het kapsel, de kraag en wambuis en bovenal meer individuele kenmerken als het voorhoofd, de neus en de schedelvorm. De herkenbare Bredero-figuur maakt dus deel uit van een allegorie. Hij verpersoonlijkt de mens die zijn gehechtheid aan de wereld be treurt, tot inkeer komt en zich openstelt voor de christelijke leer en deugd. Hij overdenkt zijn ijdelheid, laat Venus gaan en vertreedt de praal van het vaandel: het staat allemaal woordelijk in het bijschrift en vat de inhoud samen van de 'Aendachtighe Liederen' (Van Thiel, 1983, pp. 108-111). De schildersezal (met palet, penselen en schilderstok), de beelden en de schilderijen staan niet in verband met Venus, maar met de knielende mens, alias de schilder-dichter Bredero, die zich tot het hogere wendt. In het schilderij op de ezal, waaraan nog gewerkt lijkt te worden, herkent Van Thiele een boetende Maria Magdalena (de schedel) en ook in de werken aan de wand ontwaart hij religieuze voorstellin-

gen: het werk links zou doen denken aan een Laatste Oordeel of een Zondvloed, het grootste stuk boven in het midden aan een Doop van Christus of een Prediking van Johannes de Doper – al doet, voegt hij eraan toe, de hoofdfiguur misschien denken aan een Ecce Homo: naakt, met stok, doornenkroon en nimbus. Over het ronde schilderijtje luidt het minder stellig dat het een kuise Suzanna kan zijn, al worden Venus en Mars – dan wellicht als waarschuwing? – niet uitgesloten. Kortom: in deze prent zou Bredero *én* als dichter (de pen) *én* als schilder van religieuze en moraliserende onderwerpen staan voor de tot inkeer gekomen mens.

Vooraleer ik tot een andere uitleg kom, wil ik nog even iets zeggen over het motief van de vertrekkende, vluchtende en/of verjaagde Venus. Het onderwerp kan, zoals gezegd, in de titelprent functioneren om aan te tonen dat het met deel drie uit is met de amoureuze liederen. Met de symboliek van de zinnelijke godin die moet wijken voor wijsheid en deugd (Athena, Minerva of het christelijk geloof) waren de zeventiende-eeuwse kunstenaars overigens vertrouwd. Het ligt voor de hand om Serwouters' gravure ook vanuit dit in vele variaties voorgesteld thema te lezen. Ik geef hiervan twee voorbeelden; ze spreken voor zichzelf. Het eerste is een Bekoring van de H. Hiëronymus, een olieverfpaneel van Giorgio Vasari (Fig. 2).



Fig. 2: *De bekoring van de H. Hiëronymus*, een olieverfpaneel van Giorgio Vasari (Art Institute Chicago).

Van Mander beschrijft dit werk als een ‘aerdighe Inventie’:

eenen S. Ieronimo, groot als t’ leven / in Penitentie / welcken overleggende de doot Christi, die hy voor hem aen’t Cruys heeft/ slaet zijn borst / om Venus en s’vleeschs lust verjagen. Dese Venus was ghemaeckt vluchtende met Cupido op den arem / aen den handt hebbende Iocus...

(*Schilder-boeck*, 1604, p. 182v)

Een ander – grappig – voorbeeld is Nederlands en is pas recent aan het licht gekomen: een paneeltje van de helaas te weinig bestudeerde Antwerpse veel-schilder Adriaen van Stalbem(p)t (1580-1640), tijdgenoot van Bredero en Serwouters (Bender, 2010, p. 127: R13471.2121) (Fig. 3).



Fig. 3: *Minerva verjaagt Venus*, een paneel van Adriaen van Stalbem(p)t (privécollectie).

Het decor van de confrontatie tussen de twee godinnen is een bibliotheek, waaruit Venus door Minerva door een met boeken dreigend geleerdentrio wordt belaagd. Interessant is het procedé van de concretisering van de ruimte: net wat ook Serwouters doet.

Terug naar onze plaat nu. Wie de lezing van Van Thiel gaat checken met de loep of via de digitale uitvergroting, ziet ándere dingen. Sluijter wees er al op dat het schilderij op de ezel geen boetende Maria Magdalena kan zijn, spijt de loshangende haren en de schedel: ze bidt niet, ze is aan de drank (Sluijter 1991, p. 39) (Fig. 4).

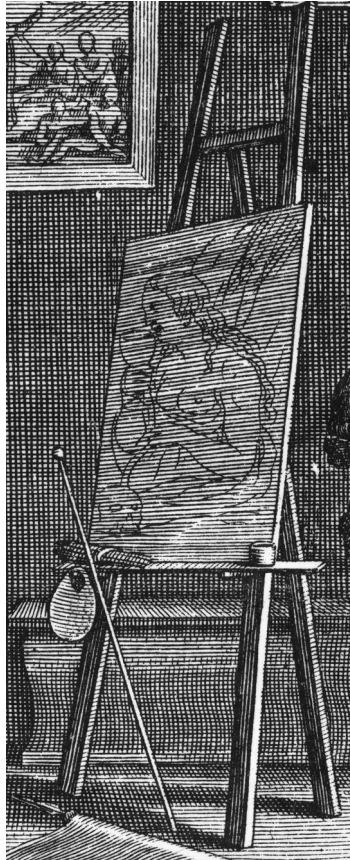


Fig. 4: Detail uit de titelprint van het *Aendachtigh Liedt-boeck*.

Ik zie in haar een moraliserend portret van de vluchtende Venus. De fysieke gelijkenissen zijn opvallend. Maar het begeerlijke schildersmodel Venus wordt via de schedel ontmaskerd als een model vol vergankelijkheid. Daarbij zou ik durven denken aan het twee pagina's verder afgedrukte berouw- en inkeerlied 'Wat dat de wereld is', met de beklivende regels:

Een hoofd vol wind en wijn
Een hart vol suchts en pijn,
Een lichaem gants vol qualen
Heeft *Venus en de kroes*
Of selfs die leyde droes
My dickwils doen behalen
(p. 6, *curs. K.P.*).

Het bijschrift van de prent – het afscheid van Venus – sluit hierbij aan.

Het centrale werk aan de wand toont evenmin een bijbels onderwerp. De uitvergroting laat duidelijk zien dat de centrale figuur Apollo is (Fig. 5).¹ Je hoeft alleen maar een en ander in te kleuren.

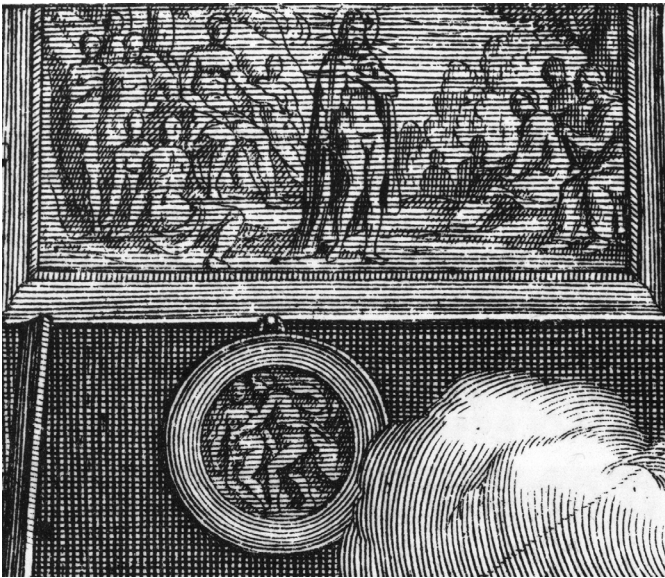


Fig. 5: Detail uit de titelprent van het *Aendachtigh Liedt-boeck*.

We zien naast de maan de zon (als zijn aureool), de lauwerkrans op zijn hoofd en hij bespeelt, zoals vaker in de Apollo-voorstellingen uit die tijd, een *lira da braccio*. Waarschijnlijk gaat het bij Serwouters om de muziekwedstrijd met Pan voor koning Midas en zijn hofhouding (links). De zittende figuur rechts

¹ Op het Bredero-colloquium van 25 mei 2018 bleek dat René van Stipriaan tijdens het schrijven van zijn Bredero-boek *De hartenjager* tot een gelijkaardige interpretatie van deze voorstelling was gekomen.

(Pan?) lijkt een soort fluit vast te houden. De koning heeft nog geen ezelsoren.

Het ronde werkje zou wel eens Apollo en Daphne kunnen voorstellen (zie Fig. 5 onderaan). Over het schilderij links bij de deur durf ik mij niet uitspreken (zie Fig. 1 linksboven). Van Thiel suggereert dat het om een bijbels thema zou gaan – wat best zou kunnen – maar ik herken er niets in. De naar de bliksemende hemel wijzende man lijkt iets vast te houden, maar wat? Een tekstrol van een profeet? Een staf (Mozes?)? De omringende figuren lijken uit het graf op te staan. Misschien toch een Laatste Oordeel, of Ezechiël 37? Of gaat het toch om een mythologische voorstelling?

Wat zou nu de functie en de betekenis van deze drie schilderijen aan de wand kunnen zijn? Dragen zij bij, zoals Van Thiel beweert, tot de figuratieve concretisering van Bredero en, zo ja, doen ze dat via de aanbreng van symbolische boodschappen, of willen ze – als achtergrond – gewoon een suggestie, een probabele of reële weergave zijn van een atelier of schilderskamer? Er moet iets mee bedoeld zijn. De detaillering is daarvoor te frappant. Symbolisch kunnen we alvast zeker een kant uit. Het schilderij met de musicerende Apollo kan wijzen op Bredero's dichterschap, inzonderheid als liedschrijver. De lauwer waarin Daphne verandert – het ronde schilderijtje – is bovendien het attribuut van Apollo en daarmee van de dichtkunst. Wat zou dan de betekenis zijn van het derde schilderij, dat daar kennelijk ergens bij aansluit? En als het niet om symboliek gaat – die blijft tenslotte amper zichtbaar –, zou het dan kunnen dat hier postuum geattendeerd wordt op werk van Bredero of dat hier schilderijen van hem worden getoond? Naast die éne Fortuna, bewaard in woorden, zouden we dan alvast een Apollo hebben, lang verborgen voor ons oog, maar niet voor het vergrootglas. Of is dat een wensdroom? Ik eindig dus mijn verhaal met een uiterst voorzichtige suggestie. Een mens moet tevreden zijn met de kruimels die van de tafel vallen.

Literatuurlijst

- Bender, K.** (2010). *The Venus of the Low Countries. A topical catalogue of sculptures, reliefs, paintings, frescos, drawings, prints and illustrations of identified artists of the Low Countries*. Z.p.: UniBook.
- Bredero, G.A.** (1975). *Boertigh, Amoreus, en Aendachtigh Groot Lied-boeck*. Stuivering, G. et al. (red.). Deel 1. Culemborg: Tjeenk Willink / Noorduijn.
- Bredero, G.A.** (1984). *Moortje*. Minderaa, P., Zaalberg, C. A. & Damsteegt, B.C. (red.). Leiden: M. Nijhoff.

- Bredero, G.A.** (1986). *Verspreid werk*. Stuiveling, G. & Damsteegt, B.C. (red.). Leiden: M. Nijhoff.
- Emmens, J.A.** (1956). ‘Ay Rembrandt, maal Cornelis’ stem’. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 7: 133-165. [ook opgenomen in: *Kunsthistorische opstellen*, 1. Amsterdam: G.A. Van Oorschot, 1981, pp. 61-97].
- Jansen, J.** (2003). ‘Dichtkunst en schilderkunst als (stief)zusters. Iets over literatuur en picturaal realisme’. In Van Vaeck, M. *et al.* (red.), *De steen van Alciato*. Leuven: Peeters, pp. 211-227.
- Jansen, J.** (2011). *G.A. Bredero. Proza*. Hilversum: Verloren.
- Jansen, J.** (2013). ‘Gerbrand Bredero wants to borrow a painting: proleptic negotiation.’ *Journal of Dutch Literature*, 4: 62-87.
- Sluijter, E.J.** (1986). *De ‘Heydensche fabulen’ in de Noordnederlandse schilderkunst circa 1590-1670*. PhD thesis. Leiden.
- Sluijter, E.J.** (1991/92). ‘Venus, Visus en Pictura.’ *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 42-43: 337-396. [ook opgenomen in *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*. Zwolle: Waanders, pp. 87-159].
- Smits-Veldt, M.B.** (1984/85). ‘Bredero en Timanthes.’ *Spektator. Tijdschrift voor Neerlandistiek*, 14: 288-294.
- Stuiveling, G.** (1975). *Memoriaal van Bredero*. Culemborg: Tjeenk Willink / Noordduyn.
- Van Eeghen, I.H.** (1969). ‘Het Amsterdamse Sint Lucasgilde in de 17^{de} eeuw.’ *Jaarboek Amstelodamum*, 61: 65-102.
- Van Mander, K.** (1604). *Het Schilder-Boeck*. Haarlem: Paschier van Wesbusch.
- Van Thiel, P.J.J.** (1983). ‘De illustraties van Bredero’s Liedboek.’ In Bredero, G. A., *Boertigh, Amoreus, en Aendachtigh Groot Lied-boeck*. Stuiveling, G. *et al.* (red.). Deel 2. Leiden: M. Nijhoff, pp. 89-159.
- Wurfain, M.L.** (2001). ‘Gerbrant Adriaensz. Bredero en de schilderkunst.’ *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam*, 88/3: 17-23.
- Zaalberg C.A.** (1984/85). ‘“’t Vrolijk hof van weelden.” De schilderijen in Moortje vs.1659 en 1667-68.’ *Spektator. Tijdschrift voor Neerlandistiek*, 14: 251-253.