



Een groepsportret met een bewogen geschiedenis

Moderne onderzoekstechnieken leiden
tot nieuwe toeschrijving

• IGE VERSLYPE EN GERDIEN WUESTMAN •

Het *Familieportret*, vermoedelijk het gezin van Joos van Trappen, genoemd Banckers, vice-admiraal van Zeeland (afb. 1) zou als anoniem stuk met een datering omstreeks 1640 oorspronkelijk niet worden opgenomen in het eerste deel van de nieuwe museumcatalogus, want in dit deel worden alleen anonieme werken tot circa 1625 behandeld.¹ Omdat soortgelijke portretten ook zijn geschilderd door enkele kunstenaars wier werk wel in de catalogus zou worden besproken, zoals Thomas de Keyser en Pieter Codde, is besloten dit werk toch eens goed te bekijken. Dit leverde opzienbarende resultaten en een nieuwe toeschrijving op.

Het schilderij werd in 1866 als een werk van de Amsterdamse portretschilder Thomas de Keyser verworven uit de collectie van de bekende Franse kunstcriticus Théophile Thoré (1807-1869).² De reden dat het werd aangekocht, was dat in de centrale figuur admiraal Pieter Pietersz Hein (1577-1629) werd herkend. Deze identificatie berustte op de gelijkenis met de man met een erepenning op een schilderij dat het museum enkele jaren daarvoor had aangekocht als een portret van Piet Hein door Thomas de Keyser (afb. 2).³ De toeschrijving van het

Afb. 1
WILLEM CORNELISZ
DUYSTER EN EEN
ONBEKENDE
KUNSTENAAR,
*Groepsportret met
een zwarte Afrikaan.*
Paneel, 56,5 x 73,4 cm,
Rijksmuseum,
Amsterdam
(inv.nr. SK-A-203).

groepsportret aan Thomas de Keyser, op wiens naam het bij Thoré al stond, werd reeds aan het einde van de 19de eeuw of het begin van de vorige eeuw verworpen.⁴ Wie de maker dan wel kon zijn, was echter onduidelijk. De naam van Willem Duyster is een keer gevallen in verband met dit werk,⁵ en Pieter Codde is in een aantal bestands-catalogi genoemd als mogelijke kandidaat.⁶ Gezien de zwakke uitvoering van de meeste portretten in dit schilderij – alleen de portretten van de twee zittende vrouwen en dat van de zwarte man getuigen van kwaliteit – is het niet verwonderlijk dat het werk uiteindelijk in de sectie ‘anoniemen’ belandde.

De identificatie van de staande man met de zwarte mantel als Pieter Hein hield evenmin lang stand. Al vrij snel na de aankoop werd duidelijk dat het schilderij geen portret van de beroemde zeeheld met zijn gezin kon zijn, want het huwelijk van de admiraal bleef kinderloos.⁷ De in de bestands-catalogus van 1880 geuite hypothese dat het gezicht van Piet Hein over dat van een andere man is geschilderd om de prijs van het schilderij op te drijven, is weinig geloofwaardig.⁸ Dat er in het verleden wel is geknoeid aan het hoofd van de centrale figuur, is echter duidelijk. Met het blote oog zijn over-



Afb. 2
HOLLANDSE
SCHOOL, *Portret van
Joos van Trappen,
genoemd Banckers.
Vice-admiraal van
Zeeland, circa 1640.*
Doek, 60 x 46 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam
(inv.nr. SK-A-202).

schilderingen rond zijn hoofd en hoed zichtbaar. Ook de positie van zijn voeten is gewijzigd. Het zwart van de schoenen van de oorspronkelijke verflaag schemert door de verf van de vloer heen. Patricia Wardle, benaderd met het verzoek het schilderij op basis van de kragen te dateren, sprak het vermoeden uit dat er ook op andere plaatsen wijzigingen zijn aangebracht. Zij merkte op dat de kragen van de verschillende figuren in tijd zo ver uiteenlopen dat het niet goed voorstelbaar is dat ze allemaal tegelijkertijd zijn geschilderd, en opperde dat het staande meisje rechts en het kleine staande meisje in het midden wellicht latere toevoegingen zijn.⁹ Al met al genoeg redenen om het schilderij aan een grondig technisch onderzoek te onderwerpen.

De waarneming dat de staande man met de zwarte hoed is overschilderd,

kon worden bevestigd met een infraroodfoto (afb. 3).¹⁰ Interessant is vooral dat zich onder het wat mollige gezicht van een man van middelbare leeftijd het gezicht van een aanzienlijk jongere en slankere man bevindt. Bij het overschilderen zijn de positie en de blikrichting van het hoofd veranderd.

Technisch onderzoek

Om meer informatie te verkrijgen over de veranderingen die in het schilderij zijn aangebracht, werd een röntgenopname gemaakt die demonstreerde dat het schilderij ingrijpender is gewijzigd dan werd vermoed (afb. 4).¹¹ Slechts vier van de acht figuren bleken in de achtergrond te zijn uitgespaard en als zodanig door de schilder te zijn gepland in de originele voorstelling. De staande jongen met de staf, het jonge kind op schoot van de zittende vrouw links, het meisje rechts in de voorstelling en het kleine meisje met het handmandje voor de tafel zijn allen over de achtergrond geschilderd.¹² Tezamen met het feit dat de uitvoering van deze figuren zwakker is dan de portretten van de twee zittende vrouwen en de zwarte man, maakt dit aannemelijk dat de niet uitgespaarde figuren in een later stadium zijn toegevoegd.

De staande man is, zoals al was geconstateerd, geheel overschilderd. Uit de röntgenopname bleek dat deze figuur oorspronkelijk een grote witte kraag en een hoed met een zeer brede rand droeg. Hij leunde tegen de tafel achter hem en hield beide handen in elkaar geslagen voor zijn middel. De figuur was aanvankelijk langer, te zien aan de lagere plaatsing van de voeten. Op de röntgenfoto is naast de rok van de rechter vrouw een hand te onderscheiden, wat er waarschijnlijk op wijst dat het staande meisje rechts aanvankelijk lager was geplaatst in de voorstelling. De röntgenopname maakte verder duidelijk dat de kragen van de meeste van de later toegevoegde figuren gewijzigd zijn. Zo had het jongetje met de staf onder zijn hui-



Afb. 3
Detail van het gezicht
van de centrale figuur
van *Groepsportret met
een zwarte Afrikaan*
(afb. 1). Digitale
infraroodopname
Arie Wallert.

Afb. 4
Röntgenfoto van
*Groepsportret met
een zwarte Afrikaan*
(afb. 1). Opname
Röntgen Technische
Dienst, Beverwijk.





Afb. 5

Verfdwarsdoorsnede (nr. 125/5) van de kraag van het kleine meisje voor het rode tafellaken. Over de bruinige imprimatura (1) is het rode tafellaken geschilderd (2). Deze laag wordt afgesloten met een dunne niet gepigmenteerde

laag (3), mogelijk een (olie)vernisl laag die de afscheiding vormt tussen de oorspronkelijke schildering en de latere toevoegingen. Hierover is de iets gelige witte verflaag (4) van wat waarschijnlijk de eerste kraag was te zien, met

daarover de witte verflaag (6) van de huidige kraag. Lagen 4 en 6 worden van elkaar gescheiden door een dunne vuil laag (5). Het geheel wordt afgesloten met een vernisl laag (7).





Afb. 7

Verfdwarsdoorsnede (nr. 125/4) van de witte kraag van de centraal geplaatste man. Over de bruinige imprimatura (1) is de witte verflaag (2) van de kraag van de tot de oorspronkelijke voorstelling behorende man aangebracht.

Deze laag wordt afgesloten met een dunne niet gepigmenteerde laag (3), mogelijk een (olie)vernisl laag die de afscheiding vormt tussen de oorspronkelijke schildering en de latere toevoegingen. Hierover is de eerste witte verflaag (4)

behorende tot de eerste kraag van de huidige mansfiguur te zien. De bovenste witte verflaag (6) is de verflaag behorende tot de huidige kraag. De witte kragen van de huidige mansfiguur worden van elkaar gescheiden door een

dunne laag vuil (5). Het verfooppervlak wordt afgesloten met een vernisl laag (7)

Afb. 6

Reconstructie van de oorspronkelijke compositie van *Groepsportret met een zwarte Afrikaan* (afb. 1) met behulp van *Photoshop*. Reconstructie H. Kuiper.

dige kleine kraagje een veel bredere kraag en was het kraagje van het meisje rechts aanvankelijk langer, met smal toelopende punten. Onder het huidige rechte kraagje van de mansfiguur blijkt een brede meer ronde kraag zichtbaar. Hoewel deze kraag moeilijk te onderscheiden is van de ronde kraag van de originele figuur, behoort deze niet tot de eerste man, aangezien de kraag de contouren volgt van het gezicht van de huidige figuur.

Voor een beter inzicht in de opbouw van de verflagen en de verschillende ontstaansfasen van het schilderij werden enkele verfmonsters genomen.¹³ Alle verfdwarsdoorsneden toonden tussen de originele en de later aangebrachte verflagen een scheiding. In de dwarsdoorsnede genomen uit de kraag van het kleine meisje voor het rode tafellaken, is zichtbaar dat over de rode verflaag van het tafellaken een dunne, niet gepigmenteerde laag aanwezig is (afb. 5). Deze laag, waarschijnlijk een oude (olie) vernisl laag, is in alle dwarsdoorsneden zichtbaar en vormt de scheiding tussen de oor-

spronkelijke schildering en de later aangebrachte verflagen. Uit de verfdwarsdoorsneden en microscopisch onderzoek van de verflaag bleek verder dat met de later aangebrachte figuren de achtergrond en vloer volledig zijn overschilderd. Alleen de twee zittende vrouwen, de zwarte man en de man onder de huidige centraal geplaatste figuur behoren tot de oorspronkelijke compositie. Een digitale reconstructie van deze compositie geeft een idee van de eerste fase van het groepsportret (afb. 6).

De röntgenopname toonde reeds aan dat de kragen van de jongen met de staf, de man en het meisje rechts aanpassingen hadden ondergaan. In de verfdwarsdoorsneden zijn deze verschillende lagen voor de aparte kragen duidelijk zichtbaar (afb. 7). Bovendien bleek tussen de eerste en tweede fase van de kragen een dunne laag vuil aanwezig te zijn, wat bewijst dat er enige tijd tussen het aanbrengen van de eerste en tweede kraag moet hebben gezeten. Verder kon met het verfmonsteronderzoek worden aangetoond



Afb. 8

Verfdwarsdoorsnede (nr. 125/7) van het witte schortje van de baby. Over de bruinige imprimatura (1), die slechts gedeeltelijk zichtbaar is in de verfdwarsdoorsnede, is de grijsgroene laag (2) zichtbaar van de oorspronkelijke

achtergrond. Hierover is een dunne niet gepigmenteerde laag (3), mogelijk een (olie)vernisl laag die de afscheiding vormt tussen de oorspronkelijke schildering en de latere toevoegingen aanwezig. De witte verflaag (4) hierboven

vormt het eerste schortje van de baby en wordt afgesloten met een dunne vuil laag (5). Hierboven is de witte verflaag (6) zichtbaar van het huidige schortje. Het geheel wordt afgesloten met een dunne vernisl laag (7).

Afb. 9

Detail van de kraag van de zwarte man en detail van de kraag van het staande meisje rechts. Het patroon van het kant van de tot de originele voorstelling behorende zwarte Afrikaan is vervaardigd door witte hoogsels op een dunne basislaag aan te brengen, terwijl het patroon van het kant van het staande meisje is vervaardigd door dit in de natte verf te krassen.



dat ook de kraag en het schortje van de baby, en de kraag van het kleine meisje in het midden wijzigingen hebben ondergaan, hetgeen uit de röntgenopname niet direct was op te maken. De kraag van het kleine meisje voor de tafel lijkt in twee fasen te zijn geschilderd; een eerste iets gelige witte verflaag wordt afgescheiden door een dunne vuillaag, waarover de witte verflaag van de nu zichtbare kraag is aangebracht. Het schortje en kraagje van de baby zijn eveneens in twee fasen geschilderd, wederom te zien aan de dunne vuillaag in de verfdwarsdoorsneden die de eerste en tweede witte verflaag van elkaar scheidt (afb. 8).

Verder valt op dat het patroon van het kant van het mutsje en lijfje van het jongste kind is vervaardigd door middel van inkrassingen in de natte verf. Deze techniek werd eveneens gehanteerd voor het kant in de kragen van de overige later toegevoegde figuren, maar niet in de figuren behorende tot de oorspronkelijke compositie. Het patroon van het kant van de kraag van de zwarte man en het kant van de



Afb. 10
Detail van Groeps-
portret met een zwarte
Afrikaan (afb. 1) door
Willem Cornelisz
Duyster.

Afb. 11
Detail van Groeps-
portret met een zwarte
Afrikaan (afb. 1) door
een onbekende
kunstenaar.

manchetten van de oudere vrouw rechts in de voorstelling is niet vervaardigd door de verf weg te krassen, maar door over een dunne basislaag plaatselijk hoogsels te schilderen (afb. 9).

De maker: Willem Duyster

Duidelijk is dat de toegevoegde figuren en de overschilderingen van een andere en aanzienlijk minder getalenteerde hand zijn (afb. 10 en 11). Zo gedetailleerd en puntig de originele figuren zijn, zo plat en schematisch zijn de toegevoegde figuren. Op het moment dat duidelijk werd welke delen van de compositie origineel zijn en welke niet, bleek de toeschrijvingsvraag minder problematisch dan gedacht. De compositie en de oorspronkelijke delen van het schilderij vertonen alle stilistische kenmerken van het werk van de Amsterdamse genreschilder en portrettist Willem Duyster (1599-1635).¹⁴ Duyster, van wie vooral taferelen met soldaten en elegante gezelschappen bekend zijn, was al met een groepsportret vertegenwoordigd in de collectie van het Rijksmuseum, namelijk *Bruiloftsfeest, vanouds bekend als de bruiloft van Adriaen Ploos van Amstel en Agnes van Bijler, 1616 genaamd* (afb. 12).¹⁵ Het hier beschreven stuk is duidelijk verwant met dit gesigneerde werk.

Nog sterker zijn de overeenkomsten met het portret van een onbekend echtpaar in Dublin.¹⁶ Vooral de verwantschap tussen de beide zittende vrouwen is groot. Karakteristiek voor Duyster zijn de langgerekte, slanke figuren, de harde contouren, de opvallende witte hoogsels in de gezichten en de lege, onversierde ruimte waarin de geportretteerden zich bevinden. Ook de breedgerande hoed die de staande man met de mantel blijkens de röntgenfoto oorspronkelijk droeg, en enkele details in de kleding, zoals de omgeslagen rok van de zittende vrouw links en de omgekrulde uiteinden aan de kanten manchetten, zijn typisch



Afb. 12
 WILLEM CORNELISZ
 DUYSSTER, *Bruilofts-
 feest, vanouds bekend
 als de bruiloft van
 Adriaen Ploos van
 Amstel en Agnes van
 Bijler*, 1616.
 Paneel, 76 x 106,5 cm,
 Rijksmuseum,
 Amsterdam, bruikleen
 Koninklijk Oudheid-
 kundig Genootschap
 (inv.nr. SK-C-514).

voor deze kunstenaar. Duyster werd al in 1642 geprezen om zijn talent voor het weergeven van stoffen,¹⁷ maar door de sleetsheid van de kleding van de zittende vrouwen valt er wat stofuitdrukking betreft niet bijster veel te genieten in dit werk.

Het oeuvre van Duyster is klein, en hij dateerde zijn werken slechts bij hoge uitzondering, wat het moeilijk maakt zicht te krijgen op zijn stilistische ontwikkeling. Met uitzondering van de zwarte man, die gekleed is volgens de mode van de vroege jaren '20, dragen de originele figuren kleding uit omstreeks 1630, een datering die past bij het type portret, waarin kleine figuren ten voeten uit in een interieur zijn afgebeeld.¹⁸ Uit dendrochronologisch onderzoek bleek dat dit paneel waarschijnlijk niet voor 1631 is gebruikt. Een datering omstreeks 1631-1633 is daarom aannemelijk.¹⁹ Dit klopt met het beeld dat Duysters com-

posities in de loop van zijn carrière rustiger en verstillder werden.²⁰

Uit het hierboven beschreven technisch onderzoek is gebleken dat de toevoegingen en wijzigingen in verschillende fases zijn aangebracht. Het schilderij is na voltooiing nog ten minste twee keer onder handen genomen: de eerste keer om nieuwe gezinsleden toe te voegen en de tweede keer om de kleding te moderniseren. Op basis van enkele overschilderde details in de kleding van de toegevoegde figuren, zoals de oorspronkelijk bredere kraag en de meer cilindervormige bol van de hoed van de jongen en de halsneusdoek met omlaag hangende punten die het staande meisje rechts aanvankelijk droeg, veronderstelde Marieke de Winkel dat het toevoegen van de figuren omstreeks 1645 heeft plaatsgevonden, dus ongeveer dertien jaar na het ontstaan van het portret.²¹ Dit verklaart tevens waarom de opdrachtge-

ver hiervoor een andere kunstenaar heeft ingeschakeld, want Duyster was al in 1635 overleden aan de pest. Wie deze tweede schilder was, is onbekend. Bij het toevoegen van de figuren heeft hij getracht meer eenheid in de compositie te brengen door de staande man naar zijn zoon te laten gebaren. De ruimte tussen de originele figuren duidt er misschien op dat er vanaf het begin rekening mee is gehouden dat er in de toekomst meer kinderen zouden worden ingevoegd.²² Enkele jaren later moet het schilderij opnieuw naar het atelier zijn gegaan, ditmaal om de kleding, en met name de kragen, een modieuzer uiterlijk te geven. De modernste details in de kostuums, de kleine kraagjes van de man met de zwarte mantel en de jongen met de staf, en het kant en de kraag met de horizontale onderkant van het staande meisje rechts, corresponderen met de mode van omstreeks 1650. Dit betekent dat er nog een kleine twintig jaar na voltooiing van het schilderij aanpassingen zijn verricht.

Naar de aard van de familieomstandigheden die aanleiding waren voor deze aanpassingen kunnen we slechts gissen. De zittende vrouw rechts en de staande man zullen de vader en de moeder van het gezin zijn geweest. De zittende vrouw geheel links is jonger dan de vrouw rechts, maar te oud om haar dochter te kunnen zijn. Haar kleding is eenvoudiger dan die van de rechts gezeten vrouw. Uit het gegeven dat zij alleen een jasje met een rok draagt, kan worden opgemaakt dat zij ongetrouwd is. Wellicht was zij een zuster of een ander familielid van een van de echtelieden. Er zijn verschillende verklaringen denkbaar voor het feit dat alleen de man van het echtpaar is overschilderd. Een mogelijkheid is dat de zittende vrouw rechts het portret van haar tweede echtgenoot over dat van haar eerste, overleden man heeft laten schilderen.

Aangezien haar kleding niet aan de mode is aangepast en die van enkele

van de toegevoegde figuren wel, is het echter aannemelijker dat zij zelf was overleden, en dat haar echtgenoot had besloten het portret van zijn gezin te laten actualiseren door de vier inmiddels geboren kinderen toe te laten voegen. De zwarte jongeman en de jonge vrouw links zouden in dat geval overleden zijn of in ieder geval geen deel meer hebben uitgemaakt van het huisgezin. De overschilderde jonge echtgenoot lijkt op de röntgenfoto eenzelfde forse neus te hebben als de wat gezette oudere man met zijn rossige krullen van de bovenste verflaag, maar er kan geen definitief uitsluitsel worden gegeven over de vraag of dit dezelfde man op verschillende leeftijden betreft.

De identiteit van de geportretteerden

Een ander nog onopgelost probleem is welke familie hier is afgebeeld. Admiraal Piet Hein is het zeker niet en ook de Zeeuwse vice-admiraal Joos Banckers, genaamd Van Trappen (circa 1598-1647) is geen aannemelijke kandidaat.²³ Dat de man sterke overeenkomsten vertoont met de inmiddels als Joos Banckers geïdentificeerde man met de penning (afb. 2) valt niet te ontkennen, maar de samenstelling van Banckers' gezin komt niet overeen met de familie op dit portret en er zijn ook geen erepenningen of andere attributen afgebeeld waaruit blijkt dat hier om deze of een andere zeeheld zou gaan.

Het feit dat niet bekend is uit welke familie dit schilderij afkomstig is, maakt het identificeren van de familie op dit schilderij lastig. De enige specifieke aanwijzing die tot de identificatie van de familie zou kunnen leiden, is de zwarte Afrikaan achter de tafel. Zijn aanwezigheid doet vermoeden dat de centrale figuur met zijn zwarte hoed en kleding een schipper of een koopman was die handel dreef voor de West-Indische Compagnie (WIC).²⁴ Duyster had ten minste één belangrijke connectie met de WIC. Zijn broer Dirck was ondercommissaris

voor deze organisatie op Fort Orange, een aan de rivier de Hudson gelegen nederzetting ten noorden van Nieuw Amsterdam, het huidige New York. Dat de schilder Duyster ook handelscontacten in Fort Orange had is wel zeker, want in een door Bredius gevonden archiefstuk machtigt hij zijn zwager, de schilder Simon Kick, een bedrag van 170 gulden te innen van een daar woonachtige barbier, genaamd Harmen Meijndersz.²⁵

De Afrikaanse jongeman, die al op het oorspronkelijke schilderij aanwezig was, is altijd als een huisbediende beschouwd. Hiermee zou dit werk een vroeg voorbeeld zijn van de latere mode in de portretkunst waarin opdrachtgevers zich lieten flankeren door een zwarte slaaf.²⁶ Een van de weinige andere voorbeelden uit de Noord-Nederlandse schilderkunst uit de eerste helft van de 17de eeuw, is een groepsportret van een onbekende familie met een zwarte jongen door Frans Hals.²⁷

Uit documenten is bekend dat er in Amsterdam in de eerste decennia van de 17de eeuw inderdaad zwarte bedienden werkzaam waren, vooral bij Portugese Joden,²⁸ maar het is geen

uitgemaakte zaak dat ook de man op het familieportret in het Rijksmuseum een slaaf was. De bijna gelijkwaardige plaats die hij tussen de gezinsleden inneemt, en de kostbare kraag en kleding zouden op een hogere status kunnen wijzen: misschien een handelsrelatie, die in Nederland verbleef om zich de taal eigen te maken.²⁹

Het is ironisch dat de hier genoemde groepsportretten van Duyster in het Rijksmuseum in het verleden beide voor meer dan de helft zijn overschilderd. In het geval van *Een huwelijksfeest, traditioneel de bruiloft van Adriaen Ploos van Amstel en Agnes van Bijler, 1616 genaamd* ging het om een 19de-eeuwse overschildering van de achtergrond en vloer, die in de jaren '70 van de vorige eeuw is verwijderd.³⁰ Een dergelijke restauratie waarbij latere toevoegingen worden verwijderd, zal bij de hier besproken familiegroep waarschijnlijk nooit plaatsvinden. Hoe groot de nieuwsgierigheid naar de originele compositie door Duyster ook is, en hoeveel het werk misschien aan aantrekkelijkheid zal winnen; de toevoegingen dateren uit de 17de eeuw en horen dus bij het schilderij, zoals de opdrachtgever het heeft gewild.

NOTEN

- 1 Cat. Pieter J.J. van Thiel e.a., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam / Maarssen 1976, p. 661, nr. A 203.
- 2 F. Suzman Jowell, 'Thoré-Bürger's art collection: 'a rather unusual gallery of bric-à-brac'', *Simiolus* 30 (2002), pp. 54-119, p. 86.
- 3 Van Thiel, *op.cit.* (noot 1), p. 677, nr. A 202, als Hollandse school ca. 1640.
- 4 In de bestandscatalogus van 1887, p. 91, nr. 764 wordt dit schilderij voor het laatst als een werk van De Keyser beschreven.
- 5 C. Hofstede de Groot, 'Kritische opmerkingen omtrent eenige schilderijen in 's Rijksmuseum', *Oud Holland* 17 (1899), pp. 163-170.
- 6 Zie de bestandscatalogi uit 1903, p. 21, nr. 225 en uit 1934, p. 18, nr. 225. Een verwante familiegroep uit 1642 door Pieter Codde is in het Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-2836.
- 7 Bovendien is de gelijkenis met Piet Hein, zoals bekend uit gedocumenteerde portretten, allesbehalve overtuigend, zie over de identificatie als Piet Hein ook R. van Luttervelt, 'Herinneringen aan Piet Heyn in het Rijksmuseum', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 7 (1954), pp. 145-162.
- 8 Cat. J.W. Kaiser, *Beschrijving der schilderijen van het Rijksmuseum van Amsterdam met historische aantekeningen en facsimile's der naamtekens*, Den Haag 1880, p. 177. Deze hypothese is overgenomen in enkele latere catalogi.
- 9 Mondelinge communicatie, 2004.
- 10 Digitale infraroodopname door Arie Wallert, met gebruik van de Sony DSC-F828 camera voorzien van een Schneider Kreuznach B+W IR-filter. Deze camera heeft een bereik in het infrarood tot ongeveer 900nm.
- 11 Röntgenopnamen nrs. 1754-1 t/m 1754-4. Uitgevoerd door Röntgen Technische Dienst bv, Beverwijk. Bij een röntgenopname wordt een voor

- röntgenstralen gevoelige film tegen het verfoppervlak gelegd. Door het object bloot te stellen aan laagvoltage röntgenstralen, wordt een beeld op de röntgenfilm gecreëerd. Dit beeld is leesbaar na fotografische ontwikkeling van de film. Het resultaat van de foto is afhankelijk van de in het schilderij gebruikte materialen: elk materiaal absorbeert röntgenstralen in verschillende mate. Materiaal dat elementen met een hoog atoomnummer bevat, zoals loodwit, loodtingeel of vermiljoen zullen de röntgenstraling absorberen en voorkomen dat deze de film zwarten en zijn dus zichtbaar als witte delen op de foto. Materialen die geen röntgenstraling absorberen, zullen de stralen doorlaten en de film zwarten. Ook de dikte van het materiaal heeft invloed op de hoeveelheid straling die wordt geabsorbeerd. De röntgenopname gaf in dit geval duidelijke informatie over de wijzigingen in de compositie
- 12 Volgens Marieke de Winkel heeft dit meisje een *kabasje* vast, een rieten korfje waarin gedroogd fruit, zoals vijgen of rozijnen, kon worden bewaard.
 - 13 Verfmonsters genomen door Arie Wallert en Ige Verslype. Monsters ingebed in Polypolgiethars en droog aangeslepen met behulp van Micromesh. Op deze manier werd een dwarsdoorsnede van het verfoppervlak gecreëerd.
 - 14 Zie voor Duyster: C.B. Playter, *Willem Duyster and Pieter Codde: the 'Duystere Werelt' of Dutch Genre Painting c. 1625-1635*, 2 delen, Cambridge (MA) 1972. Enkele van zijn 'kortegaardes' zijn geïllustreerd in cat. tent. *Zinnen en minnen. Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 2004, nrs. 5-8.
 - 15 Van Thiel, *op. cit.* (noot 1), p. 207, nr. C 514. Zie over dit schilderij, P.J.J. van Thiel, 'Duyster in oude luister', *Jaarverslag Koninklijk Oudheidkundig Genootschap 1972-1976* (gepubliceerd in 1977), pp. 72-79.
 - 16 National Gallery, Dublin; H. Potterton, *Dutch seventeenth-century and eighteenth century paintings in the National Gallery of Ireland*, Dublin 1986, p. 42, nr. 556. Van Thiel, *op. cit.* (noot 15), p. 77, dateert dit stuk in de eerste helft van de jaren '20. Gezien het type portret, waarin de voorgestelden in een ontspannen pose aan een tafel zijn weergegeven, moet eerder aan een datering omstreeks 1630 worden gedacht.
 - 17 Philips Angel, *Lof der schilderkonst*, Leiden 1642, p. 55.
 - 18 Zie F.K. Laarmann, *Families in beeld. De ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Hilversum 2002, p. 67. Vergelijk ook het 1632-1633 geschilderde portret in Boston, atelier van Rembrandt, J. Bruyn e.a., *A corpus of Rembrandt paintings, II, 1631-1634*, Dordrecht / Boston / Lancaster 1986, pp. 728-739, C67, waarop een vergelijkbare compositie op groot formaat is uitgevoerd.
 - 19 Het onderzoek is verricht door Peter Klein van de Universiteit van Hamburg op 1 juli 2005.
 - 20 Zie hierover Michiel Kersten in cat. tent. Delft (Stedelijk Museum Het Prinsenhof), *Beelden van een strijd. Oorlog en kunst vóór de Vrede van Munster 1621-1648*, Zwolle 1998, p. 192.
 - 21 De auteurs zijn, naast Bianca de Mortier en Patricia Wardle, Marieke de Winkel zeer erkentelijk voor informatie over de kostuumdetails in dit schilderij, waardoor de verschillende schildersfasen konden worden gedateerd.
 - 22 Deze suggestie werd gedaan door Ger Luijten.
 - 23 In cat. *Catalogus der schilderijen, pastels, miniaturen, aquarellen tentoongesteld in het Rijksmuseum te Amsterdam*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1934, p. 18, nr. 225, werd de man op het hier besproken schilderij als Joos Banckers geïdentificeerd. Zie G.J.A. Raven, 'De Banckers. De naamgevers en voorgangers van de standaard- en luchtverdedigingsfregatten', *Marineblad* 92 (1982), pp. 518-26, p. 520, voor een stamboom.
 - 24 Mondelinge mededeling Rudi Ekkart, 2005.
 - 25 A. Bredius, 'Iets over Pieter Codde en Willem Duyster', *Oud Holland* 6 (1888), pp. 187-94, p. 192; zie ook de aantekeningen van Abraham Bredius in het RKD.
 - 26 Zie hierover E. Boer, 'Een Moortje als versiering', *Spiegel historiael* 38 (2003), pp. 296-301, waarin dit groepsportret als zodanig wordt besproken.
 - 27 Collectie Thyssen-Bornemisza, Madrid; zie voor dit werk S. Slive, *Frans Hals*, Londen 1974, deel 3, pp. 172-73, nr. 177. Met dank aan Everhard Kort-hals-Altes die ons op dit schilderij wees.
 - 28 Zie G. Oostindie en E. Maduro, *In het land van de overheerser II. Antillianen en Surinamers in Nederland 1634/1667-1954*, Dordrecht 1986, p. 143 voor het geval van Diego Dias Querido, alias David Querido. Deze circa 1611 actieve handelaar zou enkele Afrikanen naar zijn huis in Amsterdam hebben meegenomen om aan hen de Hollandse en Portugese taal te leren.
 - 29 Suggestie van Kees Zandvliet, 2005.
 - 30 Zie over deze restauratie Van Thiel, *op. cit.* (noot 15).