

J. R. J. van Asperen de Boer, Bernhard
Ridderbos en Manja Zeldenrust*

*Portret van een man
met een ring*
door Jan van Eyck

In tegenstelling tot de andere schilderijen uit Boekarest is het *Portret van een man met een ring* (paneel, 19,1 × 13,2 cm) niet bij de gebeurtenissen van december 1989 beschadigd. Het materieel-technisch onderzoek en de restauratie van dit paneeltje in Amsterdam, dat met een dikke vergeelde vernislaag bedekt was en waarvan de retouches verkleurd waren (zie achterzijde omslag), boden de mogelijkheid de omstreden toeschrijving vanuit nieuwe gezichtspunten te bezien. Het paneel, dat het (later toegevoegde) monogram van Albrecht Dürer draagt, werd in 1893 als een werk van Jan van Eyck herkend: een toeschrijving die vooral in de laatste decennia nogal eens is betwijfeld.

1. Het materieel-technisch onderzoek

Voorafgaande aan de restauratie werd het schilderij met de stereomicroscop bestudeerd en met infraroodreflectografie (afb. 4-7) onderzocht en werden röntgenopnamen (afb. 3),¹ ultravioletfoto's (afb. 10) en normale opnamen gemaakt. Er werd een zevental verfmonsters genomen en geanalyseerd; tevens poogde dr. P. Klein in Hamburg het oorspronkelijke eikehouten paneeltje op grond van de röntgenfoto en enkele detailfoto's van de achterzijde met behulp van dendrochronologie te dateren.²

Het schilderijtje blijkt vergroot te zijn tot het huidige formaat van 22,5 × 16,6 cm, doordat aan alle vier zijden op ingenieuze wijze latjes zijn bevestigd. Het oorspronkelijke paneel

J. R. J. van Asperen de Boer, Bernhard
Ridderbos and Manja Zeldenrust*

*Portrait of a Man
with a Ring*
by Jan van Eyck

In contrast to the other paintings from Bucharest the *Portrait of a Man with a Ring* (panel, 22.5 × 16.6 cm) was not damaged during the events of December 1989. The scientific examination and restoration in Amsterdam of this panel, which was covered with a thick layer of yellowed varnish and on which the retouching had also discoloured (see back cover), offered an opportunity for testing the disputed attribution from new angles. The panel, which bears the monogram of Albrecht Dürer (a later addition), was recognized in 1893 as a work by Jan van Eyck, but doubt has more than once been cast on this attribution, particularly of recent decades.

1. The scientific examination

Before restoration the painting was examined with a stereomicroscope and infrared reflectography (Figs. 4-7). X-radiographs (Fig. 3)¹, ultraviolet photographs (Fig. 10) and ordinary photographs were taken. Seven minute paint samples were taken and analysed. Dr. P. Klein of Hamburg tried to date the original oak panel by means of dendrochronology on the basis of the X-radiograph and detail photographs of the reverse.² The painting proved to have been enlarged to its present size of 22.5 × 16.6 cm in an ingenious way by the addition of strips of wood on all four sides. The original panel may have been made slightly smaller when the original frame was removed. It now

kan iets kleiner zijn gemaakt toen de oorspronkelijke lijst werd verwijderd. Het meet nu $19,1 \times 13,2$ cm en is evenals de aangezette stroken ca. 0,6 cm dik. De toegevoegde stroken zijn beschilderd.

De achterzijde van het oorspronkelijke paneel is voorzien van een imitatie-marmerbeschildering in rood en zwart op een witte plamuur. Het beschilderde oppervlak is aan de randen afgeschaafd om het inleggen van het paneel en het verlijmen ervan in de aangezette stukken mogelijk te maken (afb. 2).³ De achterkant toont dus een kleiner oppervlak van het oorspronkelijke paneel dan de voorkant ($17,5 \times 11$ cm).

Met behulp van infraroodreflectografie kon de ondertekening in het portret grotendeels zichtbaar gemaakt worden (afb. 4-7).⁴

Het hoofddeksel is met een breed penseel ondertekend: de plooiën zijn aangegeven. Er zijn minder franjes aan de linkerkant. Het hoofddeksel was oorspronkelijk iets breder met rondere en iets langere (bladvormige) franjes aan de zijkant. Verschillende ruimere contouren – waarschijnlijk in donkere verf – zijn aan de bovenzijde van het hoofddeksel in de reflectogrammen zichtbaar. Een ruimere penseelcontour is ook zichtbaar rond het voorhoofd en het oor. Het gezicht en de handen zijn met een dunnere penseel ondertekend. Met vrij parallelle arceringen zijn in de linkerhelft van het gezicht de schaduwen aangegeven. Verschillende, naast elkaar geplaatste, lijnen definiëren de contouren van de rechter gezichtshelft en het oor. Met korte parallelle en iets gebogen arceringen zijn schaduwen onder de kin, de mond en de rand van het hoofddeksel boven het oor aangegeven. Vergelijkbare korte arceringen zijn gebruikt voor de schaduwpartijen bij de mondhoeken (afb. 7). De onderlip was dunner in de ondertekening, waardoor de mond minder 'slap' was. De wenkbrauwen zijn eveneens ondertekend met een reeks gebogen lijntjes. Het rechteroog was wat lager geplaatst en de iris van het linkeroog was kleiner (afb. 6). De vingers die de ring vasthouden, waren iets korter in de ondertekening, de pink stak meer omhoog.

Deze ondertekening is alleszins vergelijkbaar met die in Van Eyck's *Portret van Kardinaal*

measures $19,1 \times 13,2$ cm and like the added strips is about 0.6 cm thick. The added strips are painted.

The reverse of the original panel is painted to imitate marble in red and black on a white ground. This painted surface has been planed off at the edges to make it possible for the panel to be inserted and glued into the added strips (Fig. 2).³ The area now visible on the reverse ($17,5 \times 11$ cm) is thus smaller than that on the front.

The underdrawing in the portrait could be made visible with infrared reflectography (Figs. 4-7).⁴ The headgear is underdrawn with a broad brush, the folds being indicated. There are fewer foliated edges on the left side. The headgear was originally somewhat wider with rounder and slightly longer foliated edges at the sides. Several larger contours – probably in darker paint – are visible in the reflectograms around the top of the headgear. A broader brush contour is also visible round the forehead and the ear. The face and hands were underdrawn with a fine brush. A series of fairly parallel hatchings indicate the shadows of the face at the right. Multiple contour lines define the left contour of the face and the nose. Short parallel and slightly curved hatchings indicate shadow beneath the chin, the mouth and the rim of the headgear above the ear. Similar shortish hatchings indicate the shadows near the corners of the mouth (Fig. 7). The underlip was thinner in the underdrawing and thus the mouth less 'weak'. The eyebrows were also underdrawn with a series of curved strokes. The right eye was in a lower position. The iris of the left eye was smaller (Fig. 6). The fingers holding the ring were slightly shorter in the underdrawing and the little finger more upright.

This underdrawing is perfectly comparable with the one in Van Eyck's *Portrait of Cardinal Albergati* in Vienna (Fig. 8), where mainly the shadows of the preparatory silverpoint drawing in Dresden (Fig. 9) are indicated. The manner of indicating shadows around the mouth is also similar to the underdrawing of the face of Jodocus Vijdt in the *Ghent Altarpiece*⁵, where there is likewise a shift in one of the eyes. It has been argued

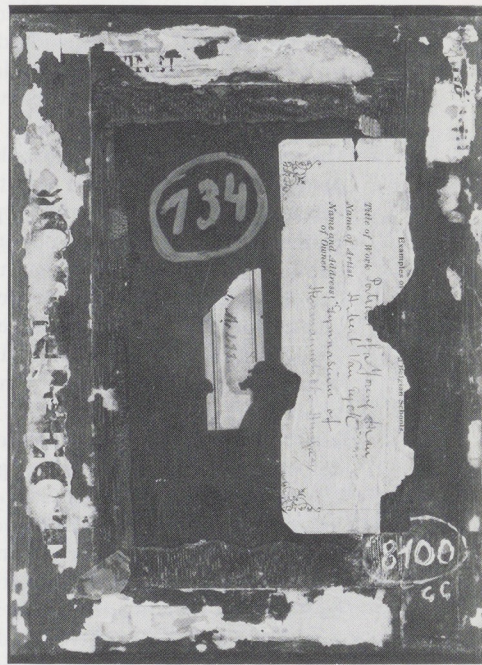
Afb. 1 (links). Jan van Eyck, *Portret van een man met een ring*. Paneel $22,5 \times 16,6$ cm (oorspronkelijk $19,1 \times 13,2$ cm). Muzeul Național de Artă, Boekarest (zie ook omslag). Vóór de restauratie. Afb. 2 (rechts). Achterzijde van afb. 1.



Albergati in Wenen (afb. 8), waar in hoofdzaak de schaduwen zijn aangegeven, op een wijze die overeenkomt met de in zilverstift getekende voorstudie (afb. 9). De wijze waarop de schaduwen rondom de mond zijn aangegeven komt eveneens overeen met de wijze waarop het gezicht van Jodocus Vijdt op het Gentse *Lam Gods* is ondertekend.⁵ Om deze reden is het aannemelijk, dat zowel bij het portret van Vijdt als bij de *Man met ring* een getekende voorstudie is gebruikt, temeer daar in andere gesigeneerde en gedateerde Van Eyck-portretten, zoals *Jan de Leeuw* (Wenen, afb. 14) en de *Man met tulband* (Londen, afb. 18) nauwelijks ondertekening is aangetroffen, zodat men kan aannemen dat deze direct naar het model zijn geschilderd.

Een typerend doch subjectief criterium voor eyckiaanse schilderijen is dat details zoals de ring en de vingers in het *Mansportret* onder de stereomicroscop hun vorm en hoge kwaliteit blijken te behouden. Ook de prachtig weergegeven stoppels van de ééndagsbaard lijken karakteristiek voor Jan van Eyck.⁶ De opbouw van de originele verflaag kon op

Fig. 1 (left). Jan van Eyck, *Portrait of a Man with a Ring*. Panel, $22,5 \times 16,6$ cm (originally $19,1 \times 13,2$ cm). Muzeul Național de Artă, Bucharest (see also cover). Fig. 2 (right). Reverse of Fig. 1.



recently that such an underdrawing would suggest that the Vijdt portrait was also made using a preparatory drawing – the sitter not being readily available. Signed and dated Eyckian portraits such as the *Jan de Leeuw* (Vienna, Fig. 14) and the *Man in a Turban* (London, Fig. 18) show hardly any underdrawing and would have been painted directly from the sitter. It is therefore likely that the Bucharest *Portrait of a Man with a Ring* was made using a preparatory drawing as well.

A characteristic, if subjective, criterion for Eyckian paintings is that details such as the ring and the fingers in the *Portrait of a Man with a Ring* prove to retain their form and high quality under the stereomicroscope. The superb rendering of the stubble of a day's growth of beard also seems characteristic of Jan van Eyck.⁶

The structure of the original paint layer could be ascertained in two places on the painting by the taking of samples.⁷ The blue layer of the headgear (c. 54 microns thick) contains lapis lazuli and a little white pigment and is painted over a pale pink layer

Afb. 3. Röntgenfoto van afb. 1, na schoonmaak.

Fig. 3. X-radiograph of Fig. 1, after cleaning.



twee plaatsen van het schilderij door monstername worden vastgesteld.⁷

De blauwe laag van het hoofddekseel (ca. 54 micron dik) bevat lapis lazuli en een beetje wit pigment; het is geschilderd op een licht rose laag (ca. 30 micron), die in sommige gedeelten onder de stereomicroscop zichtbaar is. Natuurlijk ultramarijn of lapis lazuli is veelvuldig in Eyckiaanse schilderijen gevonden, doch meestal als een glacijs op een donkere onderschildering van verschillende lagen die azuriet bevatten. De in het portret aangetroffen verfopbouw geeft de lichtblauwe kleur van het hoofddekseel.⁸

De vleeskleur bestaat uit twee lagen en is tamelijk dun (ca. 24 micron). Dit is gebruikelijk in eyckiaanse schilderijen, waar rekening wordt gehouden met de reflectie van de witte plamuur. In het gezicht kan men met de stereomicroscop blauwe pigmentdeeltjes – waarschijnlijk azuriet – zien; dit is ook geconstateerd in de vleeskleuren in het *Lam Gods*.⁹

De ondertekening bevindt zich direct op de plamuur en er is geen tussenliggende laag. Er is geen duidelijke aanwijzing voor een isolerende olielaag over de ondertekening. De imitatie-marmerbeschildering op de achterzijde bestaat uit een zwarte laag (ca. 18 micron) direct op de witte plamuur (die waarschijnlijk aan de bovenzijde is geïmpregneerd) en rode verf (ca. 12 micron dik), die vermiljoen bevat. Deze verfopbouw is identiek aan die van de oorspronkelijke marmering op de achterzijde van Rogier van der Weydens *Columba-altaar* in München.¹⁰ Een dergelijke imitatie-marmerbeschildering van de achterzijde vindt men bij verschillende schilderijen van Jan van Eyck, zoals de *Rolin Madonna* in Parijs en het *Portret van Tymotheos* in Londen (afb. 17).¹¹

De stilistische en formele kenmerken van de ondertekening maken het aannemelijk dat het *Portret van een man met een ring* van Jan van Eyck is. Hoewel weinig technische gegevens over dergelijke portretten bestaan wijzen de opbouw en de samenstelling van de verflaag eveneens op een eyckiaanse techniek. Ook de gemarmerde achterkant, hoewel geen exclusief door Van Eyck toegepast,

Afb. 4 Het paneel van Van Eyck wordt met infraroodreflectografie onderzocht door J. R. J. van Asperen de Boer (rechts) en B. Ridderbos (links) op 19 april 1990.
Fig. 4. The panel by Van Eyck is examined by infrared reflectography by J. R. J. van Asperen de Boer (right) and B. Ridderbos (left) on 19 April 1990.



(c. 30 microns), which can be seen under the stereomicroscope in places. Natural ultramarine or lapis lazuli is often found in Eyckian paintings, but usually as a glaze on a dark underpainting of one or more layers containing azurite. The present combination produces the light blue colour of the headgear.⁸ The flesh colour consists of two layers and is rather thin (c. 24 microns). This is usual in Eyckian paintings, where the reflection from the white ground is taken into account. In the face particles of blue pigment – probably azurite – can be seen with the stereomicroscope, something also noted in the flesh colours in the *Ghent Altarpiece*.⁹ The underdrawing lies directly on the ground with no intermediate layer. There is no clear evidence of an isolating oleaginous layer over the underdrawing.

The marbling on the reverse consists of a black layer (c. 18 microns) directly on the ground (which is probably impregnated at the top) and red paint (c. 12 microns thick) containing vermilion. This paint structure is

Afb. 5 Infraroodreflectogrammontage van afb. 1.

Fig. 5. Infrared reflectogram assembly of Fig. 1.



Afb. 6a (linksboven). Detail van de ogen van afb. 1, tijdens restauratie.

Afb. 6b (rechtsboven). Reflectogrammontage van detail afb. 6a.

Afb. 7a (linksbeneden). Detail van de mond van afb. 1, tijdens restauratie.

Afb. 7b (rechtsbeneden). Reflectogrammontage van detail afb. 6a.

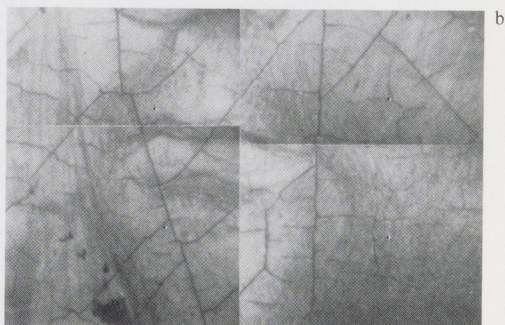


Fig. 6a (top left). Detail of the eyes of Fig. 1, during restoration.

Fig. 6b (top right). Reflectogram assembly of detail in Fig. 6a.

Fig. 7a (bottom left). Detail of the mouth of Fig. 1, during restoration.

Fig. 7b. (bottom right). Reflectogram assembly of detail in Fig. 7a.



wijst in die richting. Het feit dat het portret geschilderd is op een paneel, dat afkomstig moet zijn van een eikeboom, die kort na 1400 gekapt moet zijn, is eveneens in overeenstemming hiermee.

Het negatieve oordeel van verschillende specialisten moet beïnvloed zijn door de vrij uitgebreide retouches – vooral in het gezicht – en de problemen die het beoordelen van een vuil schilderij achter glas met zich meebrengt.

2. De restauratie

De toestand vóór de restauratie

Zoals hiervoor beschreven is het oorspronkelijke paneeltje aan alle vier zijden vergroot. Het toegevoegde gedeelte is aan de voorkant op weinig subtiele wijze beschilderd. In de linker bovenhoek van het originele deel van het schilderij bevindt zich een, later toegevoegd, monogram AD (het monogram van Albrecht Dürer) met de datum 1497. Aangezien de craquelure doorloopt door het mono-

identical to that of the original marbling on the reverse of Rogier van der Weyden's *St. Columba Altarpiece* in Munich.¹⁰ A similar marbling of the reverse is found in several paintings by Jan van Eyck, such as the *Rolin Madonna* in Paris and the *Portrait of Tymotheos* in London (Fig. 17).¹¹

The stylistic and formal characteristics of the underdrawing make it acceptable that the *Portrait of a Man with a Ring* is by Jan van Eyck. The paint-layer structure and composition would seem to be compatible with Eyckian technique, although few data exist on portrait paintings. The marbled reverse, although by no means exclusive to Van Eyck, also points in the same direction, while the fact that the portrait is painted on a panel from an oak tree that must have been felled shortly after 1400 further supports this conclusion. The negative assessment of various specialists must have been influenced by the fairly extensive retouching – especially in the face – and the problems

Afb. 8 (links). Infraroodreflectogrammontage van een gedeelte van Jan van Eyck, *Portret van Kardinaal Albercati*. Kunsthistorisches Museum, Wenen.
 Afb. 9 (rechts). Jan van Eyck, *Portret van Kardinaal Albercati*. Zilverstifttekening, 21,2 × 18 cm. Kupferstichkabinett, Dresden.



Fig. 8 (left). Reflectogram assembly of part of Jan van Eyck, *Portrait of Cardinal Albercati*. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 9 (right). Jan van Eyck, *Portrait of Cardinal Albercati*. Silverpoint drawing, 21.2 × 18 cm. Kupferstichkabinett, Vienna.



involved in judging a dirty painting behind glass.

2. The Restoration

The condition before restoration

As described above, the original panel has been enlarged on all four sides. The additional parts are painted on the front without much subtlety. In the top left corner of the original part of the painting there is a monogram AD (that of Albrecht Dürer), which is a later addition, with the date 1497. Since the age cracks run through the monogram, which is painted with quite a coarse pigment, it must certainly have been added with the date at an early stage.

Over the whole painting runs a strong craquelure, along which the edges of the paint layer are slightly raised, but not detached. In the centre of the forehead is an old area of damage, which runs down into the ground layer and had been filled and retouched. The varnish layer had yellowed badly and both in the flesh tones and the blue of the headgear there was copious discoloured retouching. In the blue there were two types of retouching: 'recent' and 'less recent' in Prussian blue and 'early' in smalt.¹² On the forehead wrinkles had been added and in the left eye socket a

gram, dat met een tamelijk grof pigment is uitgevoerd, is dit met de datum zeker in een vroeg stadium toegevoegd.

Over het hele schilderij loopt een sterke craquelure, die weliswaar licht opstaat maar niet los zit. Midden in het voorhoofd zit een oude (opgevulde en geretoucheerde) beschadiging die doorloopt tot in de plamuurlaag. De vernislaag is sterk vergeeld en zowel in het incarnaat als in het blauw van het hoofdedksel bevinden zich overal verkleurde retouches. In het blauw gaat het om twee soorten retouches: 'recente' en 'minder recente' in Pruisisch blauw en 'vroeg' in smalt.¹²

Op het voorhoofd zijn rimpels toegevoegd en in de linkeroogkas is de dikke schaduwstreep aangezet. Uiteraard is ook de 'naad' tussen het originele deel en de aangezette stukken geretoucheerd, met name bij de vingertoppen. De ultravioletfoto (afb. 10) laat de verschillende stadia van het retoucheren goed zien.

Afb. 10 (rechtsboven). Ultravioletfoto van afb. 1, vóór de restauratie.

Afb. 11 (rechtsonder). Het mechanisch, met een mesje, verwijderen van de oude retouches.

De schoonmaak en de restauratie

Besloten is de aangezette rand niet te verwijderen en de restauratie te beperken tot de originele schildering. Na de restauratie zal alleen het oorspronkelijke gedeelte getoond worden. De rest zal door de lijst afgedekt worden. Ook het valse Dürer-monogram wordt als een historisch onderdeel van het schilderij beschouwd. Het verwijderen daarvan is niet overwogen.

De vernislaag is met een zeer vluchtig oplosmiddel (aceton) verwijderd om in eerste instantie zoveel mogelijk van de retouches te sparen (Pl. 1). Pas in tweede instantie, na overleg met het museum in Boekarest, zijn deze oude retouches zoveel mogelijk verwijderd, omdat zij hier en daar op storende wijze de originele verflaag bedekten. Dit verwijderen is mechanisch (met een scherp mesje) gebeurd (afb. 11) om te vermijden dat door het gebruik van een oplosmiddel de resterende vernislaag plaatselijk zou worden aangetast. Vooral na het verwijderen van de vergeelde vernislaag was in het blauw van het hoofddeksel duidelijk te zien dat het glacis op vele plaatsen verloren is gegaan. Alleen in de lager gelegen delen van de verflaag is dit glacis nog plaatselijk als een wat grijzig blauwe kleur waarneembaar. Het gedeeltelijk verlies van het glacis moet zijn veroorzaakt door een nog al grove 'schoonmaak' in het verleden, waarbij het glacis, waarschijnlijk onvermengd lapis lazuli met een bindmiddel, is opgelost.

De beschadiging in het voorhoofd is gevuld met diapalm (loodpleister), een vulmiddel dat heel subtiel te verwerken is en flexibel blijft. Hierna is op het schilderij een retoucheervernis (damar/Shellsol A) met de kwast aangebracht, waarna het geretoucheerd werd met maimeri (harsverf) en damar. In tegenstelling tot hetgeen in het verleden was gebeurd is de craquelure niet geretoucheerd, omdat het nauwelijks storend werkt. Slechts hier en daar is op plaatsen waar de craquelure de dieptewerking in de schildering verstoort een minimale retouche aangebracht. Ook daar waar een verkleurde retouche niet geheel verwijderd kon worden, omdat dit gevaar voor beschadiging van de originele verflaag opleverde, moest geretoucheerd

Fig. 10 (top). Ultraviolet photograph of Fig. 1, before restoration.

Fig. 11 (bottom). The mechanical removal of old retouching with a knife.



thick shadow stroke. The 'seam' between the original part and the added pieces had been retouched, of course, particularly at the fingertips. The ultraviolet photograph (Fig. 10) shows the various stages of the retouching quite clearly.

The cleaning and restoration

It was decided not to remove the added edges and to confine the restoration to the original painting. After restoration only the original part will be shown, the remainder being covered by the frame. The fake Dürer

Afb. 12. Afb. 1, na het verwijderen van de vernis en de retouches, voor de verdere afwerking (zie ook pl. 1).



worden. Tenslotte heeft het schilderij een eindvernis van damar/terpentijn gekregen (afb. voorzijde omslag).

3. Een Van Eyck herontdekt

De wijze waarop geleerden zich de afgelopen honderd jaar hebben bezig gehouden met het mansportret dat in 1948 in het bezit kwam van het museum in Boekarest, levert een fraai voorbeeld van de cirkelgang die de kunsthistorische wetenschap soms pleegt af te leggen. De toeschrijving die hier gepresenteerd wordt, sluit namelijk aan bij het merendeel van de opvattingen uit het eind van de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw, maar niet bij de overheersende mening van de laatste veertig jaar. Dit wil gelukkig niet zeggen, dat er geen verrijking van inzichten heeft plaats gevonden. Dankzij materieel-technisch onderzoek kan de vraag naar de hand van de maker nu meer bevredigend worden beantwoord dan voorheen het geval was. Van dit onderzoek wordt in het begin van dit artikel verslag gedaan. Hier zal een beeld worden gegeven van de belangrijkste opinies over de authenticiteit van het por-

Fig. 12. Fig. 1, after the removal of the varnish and the retouching and before further restoration (see also Pl. 1).

monogram is regarded as a historic part of the painting, so its removal was not considered.

The varnish layer was removed with a very volatile solvent (acetone) in order to preserve as much of the retouching as possible in the first instance (Pl. 1). Only at the second stage, after consultation with the museum in Bucharest, was this old retouching removed as far as possible, because it covered the original paint layer in a disturbing manner in places. This removal was done mechanically (with a sharp knife) (Fig. 11), in order to avoid any local damage that might be caused to the remaining varnish layer by the use of a solvent. After the removal of the yellowed varnish layer in particular, it could clearly be seen in the blue of the headgear that the glaze was lost in many places. Only in the lower parts of the paint layer is this glaze still perceptible in places as a rather greyish blue colour. This partial loss of the glaze must have been caused by rather rigorous 'cleaning' in the past, in which the glaze, probably unmixed lapis lazuli with a binding medium, was dissolved.

The damage in the forehead was filled with diapalm (lead plaster), a filling medium that allows of very subtle working and remains flexible. After that a retouching varnish (dammar/Shellsol A) was applied to the painting with a brush and the retouching was done on this in maimeri (resin paint) and dammar. In contrast to what was done in the past, the craquelure was not retouched, because its effect is not very disturbing. Only sporadically was minimal retouching done in places where it disrupted the effect of depth in the painting. Retouching also had to be done in areas where it was not possible to remove discoloured old retouching completely. In conclusion the painting was given a final coat of dammar/turpentine varnish (see front cover).

3. A Van Eyck rediscovered

The way in which scholars have been engaged over the last hundred years with the portrait of a man which came into the possession of the museum in Bucharest in 1948 is a nice example of the circular course some-

Afb. 13. Reproductie in *Gazette des Beaux-Arts* 1902 (542e livraison, p. 98) van Jan van Eyck, *Portret van een man met ring*, thans Muzeul Național de Artă, Boekarest (zie ook omslag).

tret sedert het door kunsthistorici werd gesignaleerd,¹³ en zullen enige nieuwe visies naar voren worden gebracht, waartoe de resultaten van het materieel-technisch onderzoek aanleiding geven.

Onder de titel 'Ein neuer Jan van Eyck' publiceerde Theodor von Frimmel in 1893 een kort bericht in *Kunstchronik*, waarin hij vermeldt hoe hij op een studiereis naar Hermannstadt, met als doel de collectie van Baron von Bruckenthal, verrast werd door de aldaar aangetroffen rijkdom aan goede, interessante Nederlandse en Duitse schilderijen.¹⁴ Daaronder bevond zich het *Portret van een jonge man met een ring*, dat naar zijn overtuiging door Jan van Eyck was geschilderd.¹⁵

Het portret was doorgegaan voor een werk van Albrecht Dürer uit 1492, vanwege het jaartal en Dürers monogram die op de achtergrond waren aangebracht. Deze toevoeging stamde, zo vermoedde Von Frimmel, uit de achttiende eeuw. In de tijd dat hij de Bruckenthal-collectie bezocht, werd aan de toeschrijving aan Dürer reeds getwijfeld.

Zijn mening staat vast: *Das kleine Bildnis ist zweifellos ein Werk des Jan van Eyck und mit dem unanfechtbaren Van-der-Leuw [sic]-Bildnis der Wiener Galerie von 1436 geradezu stilgleich, ganz abgesehen von der nahen Verwandtschaft mit den übrigen sicheren Werken des Meisters.*

Het jaar daarop verscheen Von Frimmels studie over de collectie in Hermannstadt, waarin hij terugkwam op zijn ontdekking.¹⁶ Zijn opvatting dat men onmogelijk met een werk van Dürer van doen kon hebben, onderbouwde hij mede met behulp van een argument ontleend aan het hoofddekseel: de kaproen van de voorgestelde was in Dürers tijd niet meer in de mode. In de voorstelling zelf was *Alles geistreich trotz der feinsten Durchbildung*. De overeenkomst met Jan van Eycks *Portret van Jan de Leeuw* te Wenen (afb. 14) drong zich weer op; deze betrof zowel de opvatting en de techniek als de craquelure.

Kaemmerer, in zijn monografie *Hubert und Jan van Eyck* uit 1898, volgt het argument van Von Frimmel dat, gezien het hoofddekseel van de geportretteerde, het jaartal op het

Fig. 13. Reproduction in *Gazette des Beaux-Arts* 1902 (524e livraison, p. 98) of Jan van Eyck, *Portrait of a Man with a Ring*, now in the Muzeul Național de Artă, Bucharest (see also cover).



times followed by art-historical research, for the attribution presented here agrees with the majority of the opinions from the end of the nineteenth and first half of the twentieth century, but not with the prevailing view of the last forty years. Happily, this does not mean that our knowledge has not been enriched by new insights. Thanks to scientific examination, the question of whose hand was involved here can now be answered more satisfactorily than was previously the case. The report on this examination is given above. Now an idea will be given of the most important opinions on the authenticity of the portrait since it began to be noticed by art historians¹³ and some new views occasioned by the results of the scientific examination will be set out.

Under the title 'Ein neuer Jan van Eyck' Theodor von Frimmel published a short report in *Kunstchronik* in 1893, in which he recounted how, on a study trip to Hermannstadt to see the collection of Baron von Bruckenthal, he had been surprised by the wealth of good, interesting Netherlandish and German paintings he had found there.¹⁴

portret, dat hij als '1497' leest, als vals moet worden beschouwd.¹⁷ Het portret wordt door hem tot Jans werken uit het begin van de jaren veertig gerekend. Voor de ring in de hand van de jongeman dient als verklaring: *dass der Dargestellte auf Freiersfüssen ging*. Het zou echter niet lang duren of er klonk een heel ander geluid wat de toeschrijving betreft. In 1900 publiceert Voll *Die Werke des Jan van Eyck* met de ondertitel *Eine kritische Studie*.¹⁸ De kritische benadering houdt onder andere in dat de echtheid wordt bestreden van werken die vanwege opschriften op de lijsten als onomstotelijk van Jan van Eyck werden beschouwd: het portret van de *Man met tulband* in Londen (afb. 18) en de *Jan de Leeuw* (afb. 14). De overeenkomst met de *Jan de Leeuw* is voor Voll dus geen argument om het portret uit Hermannstadt aan Jan van Eyck toe te schrijven. De melancholische gelaatsuitdrukking zou op een ontstaansdatum aan het eind van de vijftiende eeuw wijzen, want een dergelijke nadruk op de gemoedsstemming zou passen bij het laatste kwart van die eeuw. De geestelijke en lichamelijke habitus van de afgebeelde, meent Voll, treft men veelvuldig aan op schilderijen van Gerard David en zijn omgeving. Ook het hoofddekseel zou voorkomen op in Brugge vervaardigde werken uit de tijd van David en Memling. Ondanks het feit dat Voll het schilderij op grond van een foto beoordeelt, onderbouwt hij zijn mening met nauwkeurige stilistische observaties: de manier van schilderen doet tamelijk laat aan en vertoont een zeker virtuoos gemak, vooral in de handen; de lange, brede schaduwen bij de vingers zijn volledig on-eyckiaans; de tekening is bevalig maar eenvormig en niet krachtig; de modellering is niet zoals bij Jan van Eyck gedetailleerd, maar streeft naar vereenvoudiging; aan de andere kant is er in de details een niet bij Jan passend gebrek aan samenhang.

Geleerden als Friedländer en Bode reageren geïrriteerd op Voll.¹⁹ Zij verwijten hem dat hij het algemeen als een Van Eyck geaccepteerde portret uit Hermannstadt niet uit eigen aanschouwing beoordeeld heeft. Bode beroept zich wat de datering betreft weer op

Among them was the *Portrait of a Young Man with a Ring*, which he was convinced was painted by Jan van Eyck.¹⁵ The portrait had passed for a work of 1492 by Albrecht Dürer, because of the date and monogram added on the background, an addition which Von Frimmel thought dated from the eighteenth century. The attribution to Dürer was already doubted at the time of his visit to the Bruckenthal Collection. His opinion was categorical: *Das kleine Bildnis ist zweifellos ein Werk des Jan van Eyck und mit dem unanfechtbaren Van-der-Leuw [sic]-Bildnis der Wiener Galerie von 1436 geradezu stilgleich, ganz abgesehen von der nahen Verwandtschaft mit den übrigen sicheren Werken des Meisters*. Von Frimmel returned to his discovery the following year, when his study of the collection in Hermannstadt was published.¹⁶ He supported his opinion that this could not possibly be a work by Dürer in part by an argument derived from the headgear: the hood worn by the sitter was no longer in fashion in Dürer's day. In the composition itself everything was *geistreich trotz der feinsten Durchbildung*. The similarity to Jan van Eyck's *Portrait of Jan de Leeuw* in Vienna (Fig. 14) was again inescapable and it extended not only to the conception and the technique, but also to the craquelure.

In his monograph *Hubert und Jan van Eyck* of 1898, Kaemmerer followed Von Frimmel's argument that, in view of the sitter's headgear, the date on the portrait, which he read as '1497', must be regarded as a falsification.¹⁷ He assigned the portrait to Jan's work of the early 1440s. For the ring in the young man's hand he offered the explanation *dass der Dargestellte auf Freiersfüssen ging*.

It was not to be long, however, before quite a different voice made itself heard on the question of the attribution. In 1900 Voll published *Die Werke des Jan van Eyck* with the subtitle *Eine kritische Studie*.¹⁸ The critical approach involved, among other things, questioning the authenticity of works regarded as incontrovertibly by Jan van Eyck because of inscriptions on the frames: the portrait of the *Man in a Turban* in London (Fig. 18) and the *Jan de Leeuw* (Fig. 14). Thus its similarity to the *Jan de Leeuw* was

het hoofddekseel, de 'Sendelbinde', die, zoals die hier is weergegeven – 'mit dem ausgezackten Zaddelrand' – kenmerkend is voor de jaren twintig en dertig van de vijftiende eeuw. Aangaande de toeschrijving volstaat Bode met een gedragen volzin: *Das tadellos erhaltene Bild giebt sich durch Ernst und Grösse der Auffassung wie durch Strenge und Sicherheit in der Wiedergabe der Persönlichkeit, durch Feinheit der Zeichnung und Schönheit der Farben als ein echt Eycksches Werk deutlich zu erkennen.*

Hiermee is de discussie over wel of niet Van Eyck gedurende een halve eeuw min of meer gesloten, al herhaalt Voll in zijn *Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling* uit 1906 zijn negatieve oordeel.²⁰ Hij wijst het portret nu toe aan een navolger van omstreeks 1450.

Aan het begin van de twintigste eeuw is het portret tweemaal op tentoonstellingen verschenen, waardoor het goed vergeleken kon worden met andere werken van Jan van Eyck. In 1902 was het te zien op de expositie van Vlaamse Primitieven te Brugge. In de catalogus schrijft Hulin de Loo het aan Jan van Eyck toe.²¹ Hoewel het volgens Martin niet opweegt tegen portretten als de *Man met de anjer* uit Berlijn, en de *Man met tulband* (afb. 18), *toch is het, vooral door de kleurgeving, een juweeltje.*²² Friedländer concludeert dat het de vuurdoop heeft doorstaan.²³ Het koloriet doet, tengevolge van een schoonmaakbeurt in 1897, in zijn ogen enigszins onharmonisch aan.

Wordt de authenticiteit van het paneeltje als een Van Eyck bij deze gelegenheid door de grote kunsthistorische autoriteiten niet in twijfel getrokken, wel ontstaat het begin van een nieuwe discussie: Weale meent niet de hand van Jan, maar van zijn oudere broeder Hubert te herkennen.²⁴ Ook hierbij lijkt het argument van het hoofddekseel mee te spelen: de wijze waarop de stof die van het hoofd neervalt als foliage is uitgesneden, zou volgens Weale vóór 1420 uit de mode zijn geraakt. Voorts richt hij in verband met zijn toeschrijving de aandacht niet alleen op de gevoelige gelaatsuitdrukking en de bewonderenswaardige modellering van de handen, maar ook op hun houding, zo verschillend

to Voll no argument for attributing the portrait at Hermannstadt to Jan van Eyck. In his view, the melancholy facial expression would indicate a date at the end of the fifteenth century, since such an emphasis on mood would fit in with the last quarter of that century. The mental and physical character of the sitter, so Voll thought, was constantly met with in paintings by Gerard David and his circle, while the headgear also appeared in works painted in Bruges at the time of David and Memling. Despite the fact that he was judging the painting from a photograph, Voll supported his hypothesis with detailed stylistic observations: the style of painting looked rather late and exhibited a certain virtuoso facility, especially in the hands; the long, wide shadows of the fingers were completely un-Eyckian; the drawing was charming, but uniform and lacking in strength; the modelling was not detailed, as in Jan van Eyck's work, but aimed at simplification, while on the other hand there was a lack of coherence in the details which did not square with Jan's style.

Scholars like Friedländer and Bode were irritated by Voll.¹⁹ They accused him of not having studied the portrait in Hermannstadt, which was generally accepted as a Van Eyck, at first hand. As far as the dating was concerned, Bode again referred to the headgear, the 'Sendelbinde', which as rendered here – 'mit dem ausgezackten Zaddelrand' – was characteristic of the 1420s and 1430s. With regard to the attribution, Bode contented himself with a lofty pronouncement: *Das tadellos erhaltene Bild giebt sich durch Ernst und Grösse der Auffassung wie durch Strenge und Sicherheit in der Wiedergabe der Persönlichkeit, durch Feinheit der Zeichnung und Schönheit der Farben als ein echt Eycksches Werk deutlich zu erkennen.* With that the discussion as to whether this work was a Van Eyck or not was more or less closed for half a century, although Voll repeated his negative judgement in his *Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling* of 1906²⁰, attributing the painting now to a follower of around 1450.

At the beginning of the twentieth century the painting appeared in two exhibitions, which

Afb. 14. Jan van Eyck, Portret van Jan de Leeuw.
Paneel 24,5 × 19 cm. Kunsthistorisches Museum, Wenen.

Fig. 14. Jan van Eyck, Portrait of Jan de Leeuw. Panel,
24.5 × 19 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



van en zo superieur aan die van de *Jan de Leeuw* of van andere zekere portretten van Jan van Eyck. Curieus is dat Weale voor zijn vroege datering ondermeer argumenten gebruikt die Voll er toe brachten het werk aan het einde van de vijftiende eeuw te plaatsen: de gemoedsuitdrukking en de manier waarop de handen zijn geschilderd. In 1906 wordt het portret geëxposeerd op de tentoonstelling van Vlaamse en moderne Belgische schilders in de Guildhall te Londen. De presentatie in de catalogus als een werk dat volgens de algemene opvattingen niet aan Jan maar aan Hubert moet worden toegeschreven, acht Friedländer slecht gefundeerd.²⁵ In zijn standaardwerk *Die Altniederländische Malerei*, waarvan het deel over de gebroeders Van Eyck in 1924 verschijnt, houdt hij dan ook vast aan zijn mening dat Jan de maker is, terwijl hij een datering geeft 'omstreeks 1433'.²⁶ In een bespreking van de tentoonstelling uit Weale zijn vreugde, dat er nu gelegenheid is om het paneel te vergelijken met de drie portretten van Jan van Eyck in de National Gallery te Londen.²⁷ Zijn mening blijft dezelfde, namelijk dat het portret *a charming expression of tenderness* bezit die de andere portretten van Jan van Eyck ontberen, en dat de handen veel beter gemodelleerd zijn. Niettemin, in zijn samen met Brockwell gepubliceerde *The Van Eycks and their Art*, uit 1912, wordt het schilderij vermeld in de categorie: *by Hubert or John*.²⁸ De benaming luidt: *Portrait of a Goldsmith*, hetgeen wil zeggen dat aan de ring die de man vasthoudt eenzelfde functie wordt toegekend als het geval is bij het *Portret van Jan de Leeuw*: die van het attribuut waarmee het beroep van de geportretteerde is aangegeven. Gedurende de eerste helft van onze eeuw overheerst de opvatting dat het portret door Jan van Eyck is geschilderd, een minderheid schrijft het aan Hubert toe.²⁹ Hoewel Volls negatieve oordeel hiermee in overeenstemming lijkt te zijn, treedt er in de jaren vijftig een kentering in, die zich onopvallend aankondigt. In 1952 komt een artikel van Meiss uit, waarin de chronologie van de portretten van Jan van Eyck wordt behandeld. Ons portret speelt hierin geen rol, hetgeen wordt toegelicht in een voetnoot.³⁰ Meiss deelt mee,

enabled it to be closely compared with other works by Jan van Eyck. In 1902 it was to be seen at the exhibition of Flemish Primitives in Bruges. In the catalogue Hulin de Loo attributed it to Jan van Eyck.²¹ According to Martin, although it could not match up to portraits like the *Man with a Carnation* in Berlin and the *Man in a Turban* (Fig. 18), *yet, above all for its colour, it is a little jewel*.²² Friedländer concluded that it had survived its baptism by fire.²³ In his view the colours appeared rather unharmonious as the result of a cleaning in 1897. If the authenticity of the panel as a Van Eyck was not doubted by the great authorities on art history on this occasion, it now became the subject of a new discussion: Weale thought he could recognize in it not the hand of Jan, but that of his older brother Hubert.²⁴ Here too the argument of the headgear appeared to play a role: the way in which the fabric falling down from the head is dagged as foliage was said by Weale to have gone out of fashion before 1420. He further directed attention in support of his attribution not only to the sensitive facial expression and the admirable modelling of the hands, but also to the pose of the hands, which was so different from and superior to that in the *Jan de Leeuw* or other certain portraits by Jan van Eyck. It is curious that among the arguments that Weale adduced for his early dating were those which had led Voll to place the work at the end of the fifteenth century: the expression of mood and the way in which the hands are painted.

In 1906 the portrait was shown at the exhibition of Flemish and modern Belgian painters at the Guildhall in London. It was presented in the catalogue as a work which, in accordance with general opinion, must be attributed not to Jan, but to Hubert van Eyck, but Friedländer considered this poorly founded.²⁵ In his standard work *Die Altniederländische Malerei*, of which the volume on the Van Eyck brothers appeared in 1924, he thus adhered to his opinion that Jan was the painter, giving a date of 'around 1433'.²⁶ In a discussion of the exhibition Weale expressed his joy that there was now an opportunity to compare the panel with the three portraits by

dat hij zich gedurende verschillende jaren ongemakkelijk heeft gevoeld over de toeschrijving aan Jan van Eyck; hij is blij van Panofsky te hebben vernomen dat de laatste in zijn te verschijnen boek het schilderij uit Jans oeuvre bant.

In zijn *Early Netherlandish Painting* van 1953 komt Panofsky tot zijn vonnis door, zoals zovelen voor hem reeds hebben gedaan, een vergelijking te trekken met de *Jan de Leeuw* (afb. 14). In dit laatste werk neemt hij een zekere 'self-sufficiency' waar.³¹ De afwezigheid van deze essentiële kwaliteit maakt het voor hem moeilijk de authenticiteit te accepteren van het *pseudo-intensive portrait of another goldsmith*. In een noot maakt hij duidelijk wat hij bedoelt: dit portret mist de inhoudelijke diepte en formele integratie van andere Jan van Eyck-portretten. De persoonlijkheid van de afgebeelde straalt niet het rustige gezag uit dat karakteristiek is voor Jans onderwerpen. De handen en het oor geven de indruk op zichzelf te staan in plaats van onderdelen te vormen van een integraal geheel. Het feit dat beide handen volledig worden getoond is moeilijk in overeenstemming te brengen met Jans fijn gevoel voor evenwicht. Bovendien komen de afmetingen niet overeen met wat gebruikelijk is bij Jan van Eyck, doordat dit werk ongeveer de helft van het formaat heeft van zijn andere portretten. Mogelijk zou het schilderij omstreeks 1500 geschilderd kunnen zijn, toen er een archaïserende tendens was.

Het gewicht van Panofsky's monumentale werk en de verblijfplaats van het paneeltje in het Oostblok zijn vermoedelijk beide factoren geweest die hebben geleid tot een beperkte verdere belangstelling van de kant van Amerikaanse en Westeuropese kunsthistorici. Bauch, in zijn studie uit 1961 over de portretten van Jan van Eyck, maakt het voorbehoud dat hij evenmin als de andere geleerden van zijn tijd het portret in het origineel kent. Hij bestrijdt Panofsky's opvatting dat hier de uitdrukking van de rustige autoriteit van de overige portretten ontbreekt en is geneigd tot een toeschrijving aan Jan van Eyck.³² In haar monografie over de gebroeders Van Eyck uit 1980 sluit Dhanens zich aan bij Panofsky door te stellen dat het afge-

Jan van Eyck in the National Gallery in London.²⁷ His opinion remained the same, namely that the portrait possessed 'a charming expression of tenderness', which the other portraits by Jan van Eyck lacked, and that the hands were much better modelled. Nevertheless, in *The Van Eycks and their Art*, which he published in collaboration with Brockwell in 1912, the painting is mentioned in the category 'by Hubert or John'.²⁸ The title is given as *Portrait of a Goldsmith*, which means that the ring the man is holding is thought to serve the same purpose as the one in the *Portrait of Jan de Leeuw*, that of the attribute by which the profession of the sitter is indicated.

During the first half of the present century the prevailing opinion was that the portrait was painted by Jan van Eyck, with a minority ascribing it to Hubert.²⁹ Although Voll's negative judgement appeared to have been outvoted, there occurred a turnaround in the fifties, which announced itself in an inconspicuous way. In 1952 Meiss published an article in which the chronology of the portraits by Jan van Eyck was discussed. The fact that our portrait played no part in this was explained in a footnote³⁰, in which Meiss revealed that for several years he had felt uneasy about the attribution to Jan van Eyck; he was glad to have learnt from Panofsky that the latter had banned the painting from Jan's oeuvre in the book he was to publish. In his *Early Netherlandish Painting* of 1953 Panofsky arrived at this judgement in the way so many others before him had done by making a comparison with the *Jan de Leeuw* (Fig. 14), in which he perceived a certain 'self-sufficiency'.³¹ The absence of this fundamental quality made it difficult for him to accept the authenticity of the *pseudo-intensive portrait of another goldsmith*. In a note he made it clear what he meant: *It lacks, in fact, both the contentual profundity and the formal integration of other portraits by Jan van Eyck. The personality of the sitter does not project itself with the quiet authority characteristic of Jan's other subjects. The hands and ears give the impression of detachable units rather than parts of an integral whole. And the very fact that both hands*

leide karakter duidelijk wordt bij vergelijking met de *Jan de Leeuw*.³³ Maar zij doet ook een nieuwe mededeling: *Compositie en hoofdedksel zijn afgeleid van het portret van Jan IV van Brabant, dat bekend is door de tekening te Rotterdam*. Dit punt verdient verdere aandacht.

De genoemde tekening (afb. 15), evenals een andere die zich eveneens in Museum Boymans-van Beuningen bevindt, en twee in de oorlog verloren gegane tekeningen uit de Amsterdamse collectie Mannheimer worden als vermoedelijk in het derde kwart van de vijftiende eeuw vervaardigde afbeeldingen beschouwd van bronzen beeldjes van vorstelijke personages, die deel uitmaakten van het praalgraf van Lodewijk van Male te Rijssel.³⁴ Dit graf werd in opdracht van Filips de Goede vervaardigd en in 1455 voltooid; het werd verwoest gedurende de Franse Revolutie. De beeldjes werden niet alleen in de vijftiende eeuw nagetekend, maar ook aan het begin van de zeventiende eeuw door Antonio de Succa, die de Zuidelijke Nederlanden afreisde om schetsen te maken van portretten uit het verleden. In 1601 verbleef Antonio de Succa in het huis van kanunnik Denis de Villers te Doornik waar hij een schets maakte van een andere verloren gegane afbeelding van Jan IV: een geschilderd borststuk zonder handen, dat qua houding en hoofdtooi zowel met de tekeningen naar het beeldje van Jan IV als met het portret in Boekarest overeenkomt.³⁵ Deze schets van De Succa heeft in de kunsthistorische literatuur aanleiding gegeven tot het vermoeden dat Jan IV door Jan van Eyck geportretteerd is, waarbij in het midden moet worden gelaten, of het portret dat de kanunnik uit Doornik bezat het originele portret door Van Eyck of een kopie daarvan was.³⁶ Van deze veronderstelde schepping van Jan van Eyck valt nog een andere glimp op te vangen: in Leuven bevond zich een portret dat op dezelfde voorstelling teruggaat als de schets van De Succa.³⁷ Het ging in 1914 verloren maar in de negentiende eeuw is er een litho van gemaakt (afb. 16).³⁸

Op de overeenkomst tussen het hypothetische portret van Jan IV door Jan van Eyck en het portret in Boekarest kom ik nog terug.

are shown in their entirety is hard to reconcile with Jan's fine feeling for balance. It should also be noted that the dimensions of the panel do not conform to his usual practice. According to Panofsky, it was possible that the painting might date from around 1500, when there was an archaizing trend.

The importance of Panofsky's monumental work and the fact of the portrait's being behind the Iron Curtain were presumably both factors that have led to further interest being limited on the part of American and West European art historians. In his study of 1961 on the portraits of Jan van Eyck, Bauch makes the reservation that he does not know the painting in the original any more than the other scholars of his day. He contests Panofsky's opinion that the expression of quiet authority of the other portraits is missing here and is inclined to attribute the work to Jan van Eyck.³² In her monograph of 1980 on the Van Eyck brothers Dhanens sides with Panofsky by saying that the character of the portrait as described by him becomes clear on a comparison with the *Jan de Leeuw*.³³ She also introduces a new aspect: 'The composition and headgear are derived from the portrait of John IV of Brabant, which is known from the drawing in Rotterdam'. This point merits further attention.

The drawing in question (Fig. 15), like another also in the Museum Boymans-Van Beuningen and two in the Mannheimer Collection in Amsterdam, which were lost in the Second World War, is regarded as a representation, probably made in the third quarter of the fifteenth century, of a bronze figure of a royal personage, which formed part of the tomb of Louis de Male at Lille.³⁴ This tomb, which was commissioned by Philip the Good and completed in 1455, was destroyed during the French Revolution. Drawings were made of the figures not only in the fifteenth, but also at the beginning of the seventeenth century by Antonio de Succa, who travelled round the Southern Netherlands in order to make sketches of portraits from the past. In 1601 he stayed in the house of Canon Denis de Villers at Tournai, where he made a sketch of another, lost, portrait of John IV: a

Afb. 15. Anoniem, Zuidnederlands, derde kwart vijftiende eeuw, Portret van Jan IV, hertog van Brabant. Zilverstifttekening 20,4 × 12,8 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



Nu is het voldoende om vast te stellen, dat Dhanens' opvatting van het portret uit Boekarest als een pastiche van de *Jan de Leeuw* en een portret van Jan IV nog verder had kunnen worden doorgetrokken: het zou hier een pastiche kunnen betreffen van twee portretten door Jan van Eyck. Materieel-technisch onderzoek leerde echter anders. Zoals uit het verslag van het materieel-technisch onderzoek is gebleken, komt de ondertekening van het portret uit Boekarest tot in detail overeen met de ondertekening van Jan van Eycks *Portret van Kardinaal Albergati* in Wenen (afb. 8). Ook is er overeenkomst met de ondertekening van het gelaat van Jodocus Vijdt op het *Lam Gods* te Gent. Daarmee wordt een toeschrijving aan Jan van Eyck het meest waarschijnlijk, hoewel een toeschrijving aan Hubert nog steeds niet onmogelijk is. Volgens de inscriptie op het *Lam Gods* werd het altaarstuk door Hubert begonnen en door Jan voltooid. De authenticiteit van de inscriptie is onduidelijk; bovendien komt

Fig. 15. Unknown artist, Southern Netherlands, third quarter of the fifteenth century, Portrait of John IV, Duke of Brabant. Silverpoint drawing, 20.4 × 12.8 cm. Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.

painted bust without hands, which tallies in pose and headgear not only with the drawing after the bronze figure of John IV, but also with our portrait in Bucharest.³⁵ This sketch by De Succa has given rise in the art-historical literature to the suggestion that a portrait of John IV was painted by Jan van Eyck, the question being left open as to whether the one in the possession of the canon at Tournai was the original or a copy.³⁶ There is another glimpse to be had of this presumed portrait by Jan van Eyck in the shape of a portrait formerly at Louvain, which was based on the same composition as the sketch by De Succa.³⁷ This portrait was lost in 1914, but in the nineteenth century a lithograph was made of it (Fig. 16).³⁸ I will come back to the similarity between the hypothetical portrait of John IV by Jan van Eyck and the portrait in Bucharest later. For the moment it is enough to say that Dhanens' theory that the portrait in Bucharest is a pastiche of the *Jan de Leeuw* and a portrait of John IV could have been taken a step further: it could be a pastiche of two portraits by Jan van Eyck. Scientific examination has taught us otherwise, however.

As the report on the scientific examination has shown, the underdrawing of the portrait in Bucharest agrees in detail with that of the Jan van Eyck's *Portrait of Cardinal Albergati* in Vienna (Fig. 8), while it is also similar to that of the face of Jodocus Vijdt in the *Ghent Altarpiece*. This makes an attribution of the Bucharest portrait to Jan van Eyck the more likely, although one to Hubert still remains a possibility. According to an inscription on the frame, the *Ghent Altarpiece* was begun by Hubert and finished by Jan. The authenticity of the inscription is unclear. Moreover, apart from a few small details, the underdrawing of the altarpiece tallies with that in other works by Jan.³⁹ The obvious conclusion is to attribute the altarpiece entirely or largely to Jan, but the possibility cannot entirely be ruled out that the two brothers had an identical style of drawing. If that were the case, then the underdrawing is no criterion for regarding the portrait in Bucharest as a work by Jan, although it is now beyond all doubt that it is a Van Eyck.

Afb. 16. Kopie naar Portret van Jan IV, hertog van Brabant, dat in 1914 in Leuven verloren is gegaan. Lithografie, ca. 1860.

Fig. 16. Copy after the Portrait of John IV, Duke of Brabant, which was lost in Louvain in 1914. Lithograph, c.1860.

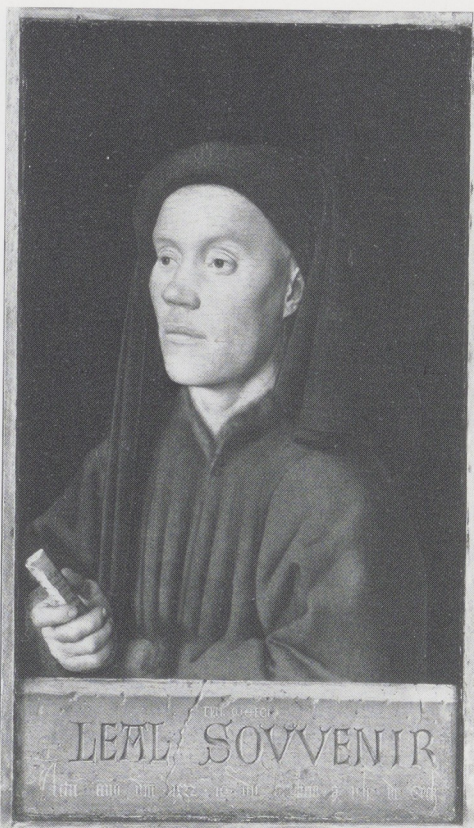


de ondertekening van het *Lam Gods*, op enige kleine onderdelen na, overeen met de ondertekening in ander werk van Jan.³⁹ Het ligt daarom voor de hand het *Lam Gods* geheel, of grotendeels, aan Jan toe te schrijven. Maar de mogelijkheid mag niet geheel worden uitgesloten dat beide broers een identieke manier van tekenen hadden. In dat geval is de ondertekening geen criterium om het portret uit Boekarest als door Jan vervaardigd te beschouwen, al is het nu wel boven elke twijfel verheven dat het een 'Van Eyck' is.

Na de vraag naar de toeschrijving, dient zich de vraag naar de datering aan. Als het portret van Hubert zou zijn, dan moet het van vóór 1426 stammen, het sterfjaar van deze schilder. Een nadere bepaling is vruchteloos vanwege het onzekere karakter van de andere toeschrijvingen aan Hubert. Als Jan de vervaardiger is geweest, dan levert een vergelijking met zijn andere portretten nadere inzichten op. Ondanks Meiss' afwijzing, laat het portret zich goed inpassen in de door hem geschetste chronologische ont-

Afb. 17. Jan van Eyck, Portret van Tymotheos, 1432. Paneel, 34,4 × 19 cm. National Gallery, Londen.

Fig. 17. Jan van Eyck, Portrait of Tymotheos, 1432. Panel, 34.4 × 19 cm. National Gallery, London.



After the question of the attribution arises that of the dating. If the portrait is by Hubert, then it must have been done before 1426, the year in which he died. A closer dating is pointless in view of the uncertain character of the other attributions to him. If Jan painted the portrait, a comparison with his other portraits yields further insights. Despite Meiss' rejection of it, the portrait fits very well into the chronological development of Jan's portraiture sketched by him.⁴⁰ He divides the dated portraits, all of which stem from the 1430s, into three stages of development. The earliest portraits of 1432, like that of Jodocus Vijdt on the *Ghent Altarpiece* and the *Tymotheos* in London (Fig. 17), are rather soft and unstructured. In the portraits of the period from 1433 to 1436, to which the *Man in a Turban* (1433, Fig. 18) and the *Jan de Leeuw* (1436, Fig. 14) belong, a feeling for volume and structure develops, while in the

wikkeling van Jans portretkunst.⁴⁰ Hij brengt de gedateerde portretten, die alle uit de jaren dertig van de vijftiende eeuw stammen, onder in drie ontwikkelingsfasen. De vroegste portretten uit 1432, zoals het portret van Jodocus Vijdt op het *Lam Gods* en de *Tymotheos* in Londen (afb. 17), zijn tamelijk zacht en ongestructureerd. In de portretten uit de periode van 1433 tot 1436, waartoe de *Man met tulband* (1433, afb. 18) en de *Jan de Leeuw* (1436, afb. 14) behoren, ontwikkelt zich Jans gevoel voor volume en structuur. Het *Portret van Margaretha van Eyck* uit 1439, in Brugge, lijkt een terugkeer naar de eerste fase in te houden door een in vergelijking met de middenfase grotere vlakheid, maar tegelijk doet zich hier een gevoel van stevigheid voor.

De kop van het portret uit Boekarest is weinig doorgemodelleerd. Ogen, wenkbrauwen, neus en mond zijn enigszins schematisch weergegeven. De linkerkaak heeft een duidelijke schaduwpartij, die een suggestie van volume geeft. Verder is het gezicht tamelijk glad en vlak. Ondanks de oppervlakkige overeenkomsten met de *Jan de Leeuw* (afb. 14) bezit ons portret niet de plasticiteit die daar wordt aangetroffen. Ook heeft het weinig gemeen met de *Margaretha van Eyck*, waar de modellering heel genuanceerd is. Er is daarom alle reden om het portret als een vroeg werk te beschouwen, mogelijk nog van vóór 1432. In dit verband is interessant wat Pächt naar voren heeft gebracht in zijn in 1989 postuum gepubliceerde colleges van 1965–66 en 1972 over de oudnederlandse schilderkunst.⁴¹ Over de weergave van handen op portretten van Jan van Eyck merkt hij op: *Je früher die Bilder, desto stärker ist die Verkürzung der vorgezeigten Hand, desto eckiger ist das Umknicken der Finger, desto kubischer wirkt die halbgeschlossene Hand als Ganzes*. Zonder in te gaan op de discussie over de authenticiteit van het door hem als een werk van Jan beschouwde portret uit Boekarest, meent hij, dat het op grond van dit criterium vroeg, nog vóór 1432, moet worden gedateerd.

Een verder argument voor een vroege datering is het vaak besproken hoofddeksel, de kaproen.⁴² In andere portretten van Jan vin-

Afb. 18. Jan van Eyck, *Man met tulband*, 1433. Paneel 25,7 × 19 cm. National Gallery, Londen.

Fig. 18. Jan van Eyck, *Man in a Turban*, 1433. Panel, 25.7 × 19 cm. National Gallery, London.



Portrait of Margaretha van Eyck of 1439 in Bruges there seems to be a return to the first stage in its greater flatness by comparison with the middle stage, although at the same time there is a feeling of solidity here. The head in the portrait in Bucharest is only lightly modelled. The eyes, eyebrows, nose and mouth are rather schematically indicated. The left jaw has an obvious shadow, which gives a suggestion of volume, but otherwise the face is rather smooth and flat. Despite the superficial resemblance to the *Jan de Leeuw* (Fig. 14), our portrait lacks the plasticity to be found there. Nor does it have much in common with the *Margaretha van Eyck*, where the modelling is very subtle. Thus there is every reason for regarding the portrait as an early work, possibly even before 1432. In this connection it is interesting to note something that Pächt brought up in his lectures of 1965–1966 and 1972 on early Netherlandish portraiture, which were published posthumously in 1989.⁴¹ On the rendering of hands in portraits by Jan van Eyck he remarks: *Je früher die Bilder, desto stärker ist die Verkürzung der vorgezeigten Hand, desto eckiger ist das Umknicken der*

Pl. I (rechterblz.). Jan van Eyck, *Portret van een man met een ring*. Paneel, 22,5 × 16,6 cm (oorspronkelijk 19,5 × 13 cm). Muzeul Național de Arta, Boekarest: tijdens de schoonmaak: de gele vernislaag is grotendeels verwijderd (zie ook omslag).

den we dit hoofddeksel bij de *Tymotheos* van 1432 (afb. 17) en, als het hier inderdaad een werk van Jan betreft, bij het verloren gegane *Portret van Jan IV* (afb. 16). Dit laatste portret kan goed geschilderd zijn tussen 1425, toen Jan van Eyck bij Filips de Goede in dienst trad, en 1427, het sterfjaar van Jan IV. In deze periode vormden Jan IV en Filips één partij tegen Jans voormalige echtgenote Jacoba van Beieren. Het jaartal 1422 op de copie te Leuven verwijst niet naar de ontstaansdatum van het oorspronkelijke portret.⁴³ De ontstaansdatum 1432 van de *Tymotheos* en de datering 1425–1427 voor het *Portret van Jan IV* komen uitstekend overeen met veranderingen in de mode zoals die bij de afgebeelde kaproenen zijn waar te nemen: de geschulpte versieringen aan de stukken stof die van de hoed neerhingen, raakten geleidelijk uit de mode.⁴⁴ Op het *Portret van Jan IV* is de kortere flap nog wel van zulke versieringen voorzien; bij de *Tymotheos* ontbreekt elke versiering. Op het portret uit Boekarest zijn beide banen stof uitbundig versierd, hetgeen op een nog vroegere modefase lijkt te duiden. Ook al wordt er ruimte gelaten voor ouderwetse, dan wel modieuze smaken, dan nog wijst het type kaproen erop, dat het portret uit Boekarest eerder gelijktijdig is met het *Portret van Jan IV* dan met de *Tymotheos*, als het al niet het vroegste van de drie werken is. Dit betekent, dat we hier te maken zouden hebben met een portret uit de jaren twintig, dat wil zeggen met het vroegste 'Van Eyck' portret dat bewaard is gebleven.

Verondersteld wordt, dat het *Portret van Jan IV* als voorbeeld heeft gediend voor het beeldje van de hertog op het grafmonument voor Lodewijk van Male.⁴⁵ De tekening uit Boymans (afb. 15) en de schets naar dit beeldje van De Succa laten immers zien hoe de houding van kop en bovenlichaam van het beeldje – dat gegoten werd toen Jan IV allang dood was – overeenkwam met het geschilderde portret (afb. 16). Deze voorbeeldfunctie versterkt het vermoeden, dat Jan van Eyck het *Portret van Jan IV* heeft vervaardigd als hofschilder van Filips de Goede, die de opdrachtgever van het grafmonument was. Maar de historische omstan-

Pl. I (right page). Jan van Eyck, *Portrait of a Man with a Ring*. Panel, 22.5 × 16.6 cm (originally 19.1 × 13 cm). Muzeul Național de Arta, Bucharest: during cleaning: most of the layer of yellow varnish has been removed (see also cover).

Finger, desto kubischer wirkt die halbgeschlossene Hand als Ganzes. Without entering into the discussion on the authenticity of the portrait in Bucharest, which he regards as a work by Jan, he gives it as his opinion that it must be dated before 1432 on the basis of this criterion.

A further argument for an early dating is the much-discussed headgear, the *chaperon*.⁴² Among other portraits by Jan this is to be found in the *Tymotheos* of 1432 (Fig. 17) and, should this really be a work by Jan, the lost *Portrait of John IV* (Fig. 16). The latter may well have been painted between 1425, when Jan van Eyck entered the service of Philip the Good, and 1427, the year in which John IV died. During this period John IV and Philip formed an alliance against John's former wife Jacqueline of Hainault. The date 1422 on the copy in Louvain was not an indication of when the original portrait was painted.⁴³ The date 1432 of the *Tymotheos* and a dating of 1425–1427 for the *Portrait of John IV* tally perfectly with the *chaperons* depicted, since dagged edges on the pieces of fabric hanging down from the *chaperon* gradually went out of vogue.⁴⁴ In the *Portrait of John IV* the shorter piece still has such decoration, but there is no trace of it in the *Tymotheos*. In the portrait in Bucharest both hanging pieces are abundantly decorated, which seems to indicate an earlier stage in the fashion. Even if allowance is made for a difference between old-fashioned and up-to-the-minute tastes, the type of *chaperon* still indicates that the portrait in Bucharest is more likely to be contemporary with that of John IV than with the *Tymotheos* and it is possible that it may even be the earliest of the three works. This means that it may date from the 1420s, in which case it is the earliest surviving Van Eyck portrait.

The *Portrait of John IV* is assumed to have served as a model for the figure of the duke on the tomb of Louis de Male.⁴⁵ The drawing in Rotterdam (Fig. 15) and the sketch of the bronze figure by De Succa do show, after all, that the pose of the head and upper part of the body of this figure – which was cast long after John's death – agreed with the painted portrait (Fig. 16). The fact that it



digheden leveren niet de enige argumenten voor de toeschrijving van het *Portret van Jan IV* aan Jan van Eyck. Het is in de eerste plaats het concept dat aan Jan van Eyck herinnert: een borstbeeld de trois quarts, waarbij de kant van het gelaat die naar de toeschouwer is gekeerd beschaduwd is. Alle bewaard gebleven portretten van Jan van Eyck zijn volgens deze opzet vervaardigd (afgezien van portretten op altaarstukken). Ook het portret uit Boekarest beantwoordt aan deze formule. Hiermee ontstaat het inzicht, dat Jan van Eyck in de portretten uit de jaren dertig een vast stramien volgde dat reeds in de jaren twintig door hem of zijn broer was vastgelegd.

Afgezien van het vaste stramien en de stilistische ontwikkeling kunnen de portretten van Jan van Eyck nog met behulp van een ander criterium gekarakteriseerd worden: de blikrichting. Op sommige portretten, zoals de *Tymotheos* (afb. 17) en *Nicolaas Albergati*, kijken de afgebeelde personen in de verte, maar op drie werken kijken zij ons aan: de *Man met tulband* (afb. 18), *Jan de Leeuw* (afb. 14) en *Margaretha van Eyck*. De op de toeschouwer gerichte blik is verklaarbaar uit het speciale karakter van deze portretten. Van de *Man met tulband* wordt aangenomen dat het een zelfportret van Jan van Eyck betreft; de *Jan de Leeuw* stelt een Brugse goudsmid voor, met wie, gezien de grapjes in het opschrift op de lijst, Jan vriendschappelijke betrekkingen onderhield en de *Margaretha van Eyck* is een portret van Jans vrouw. Opmerkelijk is dat in deze portretten nauwelijks ondertekening is aangetroffen, hetgeen tot de gevolgtrekking heeft geleid dat in deze gevallen de portretten in aanwezigheid van de geportretteerde werden geschilderd, waardoor een ondertekening kennelijk niet nodig was.⁴⁶ Het portret in Boekarest bevestigt het verschil tussen direct naar het model geschilderde portretten en portretten die met behulp van een ondertekening zijn vervaardigd: de persoon kijkt ons niet aan en de ondertekening is even uitvoerig als bij de portretten van Jodocus Vijdt en Nicolaas Albergati.

Samenvattend kan geconcludeerd worden dat: het portret uit Boekarest zonder meer

functioned as a model strengthens the hypothesis that Jan van Eyck made the *Portrait of John IV* as court painter to Philip the Good, who commissioned the tomb. But the historical circumstances are not the only argument for this attribution. In the first place the composition is reminiscent of Jan van Eyck: a three-quarters bust in which the left side of the face is turned towards the spectator and in shadow. All the surviving portraits, apart from those on altarpieces, are done to this formula, with which the portrait in Bucharest also agrees. This provides us with the insight that in his portraits of the 1430s Jan van Eyck followed a set formula which had already been established by him or his brother in the decade before.

Aside from the set composition and the stylistic development, the portraits of Jan van Eyck can also be characterized by means of another criterion, the direction of the gaze. In some of them, such as the *Tymotheos* (Fig. 17) and the *Nicholas Albergati*, the sitter is staring into space, but in three works, the *Man in a Turban* (Fig. 18), *Jan de Leeuw* (Fig. 14) and *Margaretha van Eyck*, he or she looks straight at us. This gaze focused on the spectator can be explained by the special character of these portraits. The *Man in a Turban* is taken to be a self portrait of Jan van Eyck, the *Jan de Leeuw* shows a Bruges goldsmith, who, in view of the jokes in the inscription on the frame, must have been a friend of Jan's, and the *Margaretha van Eyck* is a portrait of his wife. It is notable that scarcely any underdrawing is to be found in these portraits and this has led to the conclusion that they were painted in the presence of the sitters, which evidently made an underdrawing unnecessary.⁴⁶ The portrait in Bucharest confirms the difference between portraits painted directly from the sitter and portraits made with the aid of an underdrawing: the sitter does not look at us and the underdrawing is as detailed as that in the portraits of Jodocus Vijdt and Nicholas Albergati.

To sum up, it can be concluded that: the portrait in Bucharest without any doubt deserves its place within the Eyckian oeuvre in view of the character of the underdraw-

zijn plaats verdient binnen het Eyckiaanse oeuvre, gezien het karakter van de ondertekening; het algemene concept van het portret overeenkomt met andere portretten van Jan van Eyck; de stilistische uitvoering en de versieringen van de kaproen een ontstaansdatum suggereren die eerder in de jaren twintig dan in de jaren dertig valt; de aanwezigheid van een uitgebreide ondertekening en de blikrichting erop wijzen dat Jan van Eyck het portret schilderde zonder dat de geportretteerde hierbij aanwezig was.

Noten

* Prof. dr. J. R. J. van Asperen de Boer, Rijksuniversiteit Groningen, die verantwoordelijk is voor het natuurwetenschappelijk onderzoek, schreef deel 1 en maakte de in afb. 4 t/m 8 gereproduceerde opnamen, Manja Zeldenrust, die de restauratie verrichtte, schreef deel 2 en dr. B. Ridderbos, eveneens verbonden aan de Rijksuniversiteit Groningen, deel 3.

¹ De röntgenfoto's zijn gemaakt op 19 april en 18 november 1990 door Martin Bijl, hoofdrestaurator Rijksmuseum, en zijn ontwikkeld en gereproduceerd door de Fotodienst Rijksmuseum. De röntgenfoto gereproduceerd als afb. 8 is gemaakt met 40 kV, 4 mA en 12 seconden met een film-focus afstand van 95 cm met een Balteau BL 100 met een Be-window en Afga Structurix D7 film.

² Het eikehout van het paneel bleek uit het Pools-Baltische gebied te komen. De jongste jaarring dateert uit 1377; er konden 114 jaarringen worden geteld, hetgeen wijst op een kapdatum kort na 1400.

³ De marmerbeschildering draagt het omcirkelde nummer '134' in geel-oranje verf en een papieren etiket met 'Nr. 233' in handschrift. In de rechter benedenhoek zijn een omcirkeld nummer '8100' en de letters 'GG' in witte verf aangebracht. Dit loopt, evenals het Engelse etiket van de Londense tentoonstelling uit 1906, over het aangezette deel.

⁴ De apparatuur bestond uit een Grundig FA 70 televisie camera met een Hamamatsu N 214 infrarood vidicon en een Kodak Wratten 87A filter. De reflectogrammen zijn genomen van de Grundig BG 12 (875 lijnen) monitor met een Nikon EL2 camera en Ilford FP4 film. Na een vooronderzoek werden de reflectogrammen op 19 april 1990 van de monitor af gefotografeerd: iedere reflectogram komt overeen met 3 cm

ing; the general composition of the portrait agrees with other portraits by Jan van Eyck; the stylistic execution and the decoration of the *chaperon* suggest a date early in the 1420s rather than in the 1430s; the presence of a detailed underdrawing and the direction of the gaze indicate that Jan van Eyck painted the portrait without the sitter being present.

Notes

* Part 1 and the photographs reproduced in Figs. 4-8 are by Professor J. R. J. van Asperen de Boer, University of Groningen, who was responsible for the scientific examination, Part 2 is by Manja Zeldenrust, who carried out the restoration, and Part 3 by Dr. B. Ridderbos, also of the University of Groningen.

¹ The X-radiographs were taken on 19 April and 18 November 1990 by Martin Bijl, chief restorer at the Rijksmuseum and developed and reproduced by the Rijksmuseum's Photographic Service. The X-radiograph reproduced here as Fig. 3 was taken at 40 kV, 4 mA and 12 seconds with a film-focus distance of 95 cm using a Balteau BL 100 with a Be-window and Afga Structurix D7 film.

² The oak of the panel proved to come from the Polish Baltic area. The most recent annual ring dates from 1377 and 114 annual rings could be counted, which indicates a felling date of shortly after 1400.

³ The marbling bears the number '134' in a circle in yellowish-orange paint and a paper label with 'Nr. 233' in handwriting. In the bottom right corner the number '8100' in a circle and the letters 'GG', painted in white, run over the added strips, as does an English label of the London exhibition of 1906.

⁴ The equipment consisted of a Grundig FA 70 television camera with a Hamamatsu N 214 infrared vidicon and a Kodak Wratten 87A filter. The reflectograms were taken from the Grundig BG 12 (875 lines) monitor with a Nikon EL2 camera and Ilford FP4 film. After preliminary scanning the reflectograms were photographed from the monitor screen on 19 April 1990. Each reflectogram represents 3 cm width on the painting. Fig. 5 shows a reflectogram assembly of the whole painting.

breedte op het schilderij; afb. 5 toont een reflectogramontage van het hele schilderij.

⁵ J. R. J. van Asperen de Boer, 'Technical Aspects of some Eyckian Portrait Paintings', *Werk: Opstellen voor Hans Locher*, Ed. J. de Jong, V. Schmidt en R. Vos. Groningen 1990, pp. 8–12; zie voor het portret van Vijdt, J. R. J. van Asperen de Boer, 'A Scientific Re-examination of the Ghent Altarpiece', *Oud Holland* 93 (1979), pp. 141–214, spec. p. 149 en afb. 12.

⁶ E. Dhanens, *Hubert en Jan van Eyck*, Antwerpen 1980, pp. 182 en 190.

⁷ Er werden onder de stereomicroscop zeven minuscule verfmonsters genomen met een scherp lancet. Vier hiervan werden in een heldere polyester gegoten en tot een dwarsdoorsnede geslepen. Twee monsters betreffen retouches in het blauwe hoofddeksel, zie noot 12.

⁸ In tegenstelling tot wat L. Baldass, *Jan van Eyck*, London, New York 1952, p. 281, suggereert, lijkt de kleur in de loop der tijd niet te zijn veranderd.

⁹ P. Coremans, *L'agneau mystique au laboratoire*, Antwerpen 1953, p. 74.

¹⁰ Volgens onderzoek van de auteur in 1984.

¹¹ Zie Baldass, *op.cit.* (noot 8), pl. 116 en pl. 135; volgens Dhanens, *op.cit.* (noot 6), p. 197, waren de nu verloren zijluikjes van het Arnolfini-dubbelportret in Londen eveneens gemarmerd: 'pintades de jaspeado'.

¹² Er zijn twee monsters van retouches in het blauw genomen. De toon van de vroege retouches in smalt (dat tussen ca. 1550 en ca. 1700 in schilderijen is aangetroffen) komt goed overeen met het originele blauw. De retouches in Pruisisch blauw zijn donkerder. Dit kan er op wijzen dat de retouches zijn aangebracht op een verkleurde vernis; in de twee dwarsdoorsneden van de monsters is met ultravioletfluorescentie evenwel slechts een zeer dunne laag onder de retouches te zien.

¹³ Voor meer literatuurverwijzingen dan hier worden gegeven zie: C. Răchiteanu, *Catalogue of the Universal Art Gallery, III, Dutch and Flemish Painting* (The Art Museum of the Socialist Republic of Romania), Bucharest 1976, pp. 18–19.

¹⁴ Th. von Frimmel, 'Ein neuer Jan van Eyck', *Kunstchronik*, Neue Folge 5 (1893/94), pp. 430–431.

¹⁵ Het is mij niet bekend wanneer en op welke wijze het paneeltje verworven is door baron Samuel von Bruckenthal (1721–1803). Het

⁵ J. R. J. van Asperen de Boer, 'Technical Aspects of some Eyckian Portrait Paintings', in: *Werk: Opstellen voor Hans Locher*, ed. J. de Jong, V. Schmidt and R. Vos, Groningen 1990, pp. 8–12; for the portrait of Vijdt see *idem*, 'A Scientific Re-examination of the Ghent Altarpiece', *Oud-Holland* 93 (1979), pp. 141–214, esp. p. 149 and Fig. 12.

⁶ E. Dhanens, *Hubert en Jan van Eyck*, Antwerp 1980, pp. 182 and 190.

⁷ Seven minuscule samples of paint were taken under the stereomicroscope with a sharp lancet. Four of these were embedded in clear polyester resin and ground into a cross-section. Two samples were of retouching in the blue headgear, see Note 12.

⁸ In contrast to what L. Baldass, *Jan van Eyck*, London/New York 1952, p. 281, suggests, the colour does not appear to have altered over the course of time.

⁹ P. Coremans, *L'agneau mystique au laboratoire*, Antwerp 1953, p. 74.

¹⁰ According to an examination by the author in 1984.

¹¹ See Baldass, *op.cit.* (Note 8), Pls. 116 and 135. According to Dhanens, *op.cit.* (Note 6), p. 97, the now lost wings of the Arnolfini double portrait in London were likewise marbled: 'pintades de jaspeado'.

¹² Two samples were taken of the retouching in the blue. The tone of the early retouching in smalt (found in paintings between c. 1550 and c. 1700) is a good match with the original blue. The retouching in Prussian blue is darker. This may indicate that the retouching was done over discoloured varnish, although in the two cross-sections of the samples only a very thin layer can be seen under the retouching by ultraviolet fluorescence.

¹³ For more references to the literature than can be given here see C. Răchiteanu, *Catalogue of the Universal Art Gallery. III. Dutch and Flemish Painting* (The Art Museum of the Socialist Republic of Romania), Bucharest 1976, pp. 18–19.

¹⁴ T. von Frimmel, 'Ein neuer Jan van Eyck', *Kunstchronik*, Neue Folge 5 (1893–1894), pp. 430–431.

¹⁵ It is not clear when and how the panel was acquired by Baron Samuel von Bruckenthal (1721–1803). The greater part of his collection is said to have come from French *émigrés* who had fled to Austria at the beginning of the

grootste deel van zijn verzameling zou afkomstig zijn van Franse émigrés die bij het uitbreken van de Franse Revolutie naar Oostenrijk waren gekomen. Toen de mannelijke tak van het geslacht Von Bruckenthal in 1872 uitstierf, werd de collectie overeenkomstig de wilsbeschikking van de baron nagelaten aan het gymnasium van Hermannstadt (na de tweede wereldoorlog Sibiu geheten). Th. von Frimmel, *Kleine Galeriestudien, Neue Folge, I, Die Gemäldesammlung in Hermannstadt*, Wien 1894, pp. 1-2; Baldass, *op.cit.* (noot 8), p. 281, nr. 23.

¹⁶ Von Frimmel, *op.cit.* (noot 15), pp. 62-66. Von Frimmel deelt mee dat het portret aan alle kanten was vergroot; de afmetingen van het oorspronkelijke paneel bedroegen 17.4 cm × 11 cm. De achtergrond, het kleed en de borstwingen waren ondoorzichtig geworden en vermoedelijk overschilderd. De achterkant was oorspronkelijk beschilderd. Het portret wordt door deze auteur ook vermeld in zijn recensie van M. Csaki, *Führer durch die Gemäldegalerie des Baron Bruckenthal'schen Museums in Hermannstadt*, Fünfte Auflage, Hermannstadt 1901, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 24 (1901), p. 480 en in: Th. von Frimmel, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, Bd 11, Wien 1915, p. 135.

¹⁷ L. Kaemmerer, *Hubert und Jan van Eyck*, Bielefeld, Leipzig 1898, pp. 61-62. De correctie van het jaartal als '1497' houdt mogelijk verband met een restauratie die in 1897 was uitgevoerd.

¹⁸ K. Voll, *Die Werke des Jan van Eyck. Eine kritische Studie*, Strassburg 1900. Voor het portret uit Hermannstadt zie pp. 120-121.

¹⁹ Recensie van Volls boek door M. J. Friedländer in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 23 (1900), p. 475; W. Bode, 'Jan van Eycks Bildnis eines Burgundischen Kammerherrn', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 22 (1901), pp. 119-120.

²⁰ K. Voll, *Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Leipzig 1906, p. 45.

²¹ G. Hulin, *Catalogue critique des tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles exposés à Bruges*, Gent 1902, p. 4, nr. 15.

²² W. Martin, *De Vlaamsche Primitieven op de tentoonstelling te Brugge*, Amsterdam 1903, p. 11.

²³ M. J. Friedländer, 'Die Brügger Leihausstellung von 1902', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 26 (1903), p. 68.

French Revolution. When the male line of the Von Bruckenthal family died out in 1872, the collection passed to the *Gymnasium* at Hermannstadt (known as Sibiu since the Second World War) in accordance with the provisions in the baron's will. T. von Frimmel, *Kleine Galeriestudien, Neue Folge, I, Die Gemäldesammlung in Hermannstadt*, Vienna 1894, pp. 1-2; Baldass, *op.cit.* (Note 8), p. 281, no. 23.

¹⁶ According to Von Frimmel, *op.cit.* (Note 15), pp. 62-66, the picture had been enlarged on all sides, the measurements of the original panel being given as 17.4 × 11 cm. The background, the garment and the parapet had become opaque and were probably overpainted. The reverse was originally painted. Von Frimmel also mentioned the portrait in his review of M. Csaki, *Führer durch die Gemäldegalerie des Baron Bruckenthal'schen Museums in Hermannstadt*, Fünfte Auflage, Hermannstadt 1901, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 24 (1901), p. 480 and in his *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, Vol. II, Vienna 1915, p. 135.

¹⁷ L. Kaemmerer, *Hubert und Jan van Eyck*, Bielefeld/Leipzig 1898, pp. 61-62. The correction of the date to '1497' might possibly have been connected with a restoration carried out in 1897.

¹⁸ K. Voll, *Die Werke des Jan van Eyck. Eine kritische Studie*, Strasbourg 1900. For the portrait from Hermannstadt see pp. 120-121.

¹⁹ Review of Voll's book by M. J. Friedländer in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 23 (1900), p. 475; W. Bode, 'Jan van Eycks Bildnis eines Burgundischen Kammerherrn', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 22 (1901), pp. 119-120.

²⁰ K. Voll, *Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Leipzig 1906, p. 45.

²¹ G. Hulin, *Catalogue critique des tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles exposés à Bruges*, Ghent 1902, p. 4, no. 15.

²² W. Martin, *De Vlaamsche Primitieven op de tentoonstelling te Brugge*, Amsterdam 1903, p. 11.

²³ M. J. Friedländer, 'Die Brügger Leihausstellung von 1902', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 26 (1903), p. 68.

²⁴ W. H. J. Weale, 'The Early Painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges Exhibition of 1902', *The Burlington Magazine* 1 (1903), pp. 47-48.

- ²⁴ W. H. J. Weale, 'The Early Painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges Exhibition of 1902', *The Burlington Magazine* 1 (1903), pp. 47-48.
- ²⁵ M. J. Friedländer, 'Die Leihausstellung in der Guildhall zu London. - Sommer 1906. - Hauptsächlich niederländische Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 29 (1906), p. 573.
- ²⁶ M. J. Friedländer, *Die van Eyck - Petrus Christus* (Die Altniederländische Malerei), Berlin 1924, p. 91; Engelse editie: *The van Eycks - Petrus Christus* (Early Netherlandish Painting), Leyden 1967, p. 58.
- ²⁷ W. H. J. Weale, 'Netherlandish Art at the Guildhall, I', *The Burlington Magazine* 9 (1906), p. 185.
- ²⁸ W. H. J. Weale, M.W. Brockwell, *The Van Eycks and their Art*, London etc. 1912, pp. 75-76.
- ²⁹ Toegeschreven aan Jan van Eyck door o.a. G. Glück, 'Jan van Eycks Bildnis eines Mannes im Bruckenthalschen Museum in Hermannstadt', *Die graphischen Künste* 37 (1914), pp. 1-2; Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, Bruxelles 1939, pp. 34, 71; H. Beenken, *Hubert und Jan van Eyck*, München 1941, p. 52; A. H. Cornette, *De portretten van Jan van Eyck*, Antwerpen 1947, pp. 42-43; T. Musper, *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, Stuttgart 1948, p. 107; Baldass, *op.cit.* (noot 8), pp. 77, 281; toegeschreven aan Hubert door G. Durand-Gréville, 'Eyck (Hubert et Jean)', in: E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, III, nouvelle édition, s.l. 1950, p. 633. Voor verdere literatuurverwijzing zie: Rächiteanu, *op.cit.* (noot 13).
- ³⁰ M. Meiss, '«Nicholas Albergati» and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits', *The Burlington Magazine* 94 (1952), p. 138 n. 8.
- ³¹ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, I, New York etc. 1971 (1st ed. Cambridge Mass. 1953), p. 199, n. 1.
- ³² K. Bauch, 'Bildnisse des Jan van Eyck (1961)', *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, pp. 96-97.
- ³³ Dhanens, *op.cit.* (noot 6), p. 372, zie ook pp. 124-125.
- ³⁴ M. Sonkes, *Dessins du XVe siècle. Groupe Van der Weyden* (Les Primitifs Flamands III), Bruxelles 1969, pp. 242-249; G. Luijten, A. W. F. M. Meij, *From Pisanello to Cézanne. Master Drawings from the Museum Boymans-Van Beuningen*, Rotterdam, Maarssen/The Hague 1990, pp. 43-44.
- ³⁵ M. Comblen-Sonkes, C. van den Bergen
- ²⁵ M. J. Friedländer, 'Die Leihausstellung in der Guildhall zu London - Sommer 1906 - Hauptsächlich niederländische Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 29 (1906), p. 573.
- ²⁶ M. J. Friedländer, *Die van Eyck - Petrus Christus* (Die Altniederländische Malerei), Berlin 1924, p. 91; English edition: *The van Eycks - Petrus Christus* (Early Netherlandish Painting), Leiden 1967, p. 58.
- ²⁷ W. H. J. Weale, 'Netherlandish Art at the Guildhall, I', *The Burlington Magazine* 9 (1906), p. 185.
- ²⁸ W. H. J. Weale, M. W. Brockwell, *The Van Eycks and their Art*, London etc. 1912, pp. 75-76.
- ²⁹ Attributed to Jan van Eyck by, among others, G. Glück, 'Jan van Eycks Bildnis eines Mannes im Bruckenthalschen Museum in Hermannstadt', *Die graphischen Künste* 37 (1914), pp. 1-2; C. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, Brussels 1939, pp. 34, 71; H. Beenken, *Hubert und Jan van Eyck*, Munich 1941, p. 52; A. H. Cornette, *De portretten van Jan van Eyck*, Antwerp 1947, pp. 42-48; T. Musper, *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, Stuttgart 1948, p. 107; Baldass, *op.cit.* (Note 8), pp. 77, 281; attributed to Hubert by G. Durand-Gréville, 'Eyck (Hubert et Jean)', in E. Bénézit, *Dictionnaire des Peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, III, nouvelle edition, n.p. 1950, p. 633. For further references see Rächiteanu, *op.cit.* (Note 13).
- ³⁰ M. Meiss, '«Nicholas Albergati» and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits', *The Burlington Magazine* 94 (1952), p. 138, Note 8.
- ³¹ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, I, New York etc. 1971 (1st ed. Cambridge, Mass., 1953), p. 199, Note 1.
- ³² K. Bauch, 'Bildnisse des Jan van Eyck (1961)', *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, pp. 96-97.
- ³³ Dhanens, *op.cit.* (Note 6), p. 372, see also pp. 124-125.
- ³⁴ M. Sonkes, *Dessins du XVe siècle. Groupe Van der Weyden* (Les Primitifs Flamands III), Brussels 1969, pp. 242-249; G. Luijten, A. W. F. M. Meij, *From Pisanello to Cézanne. Master Drawings from the Museum Boymans-Van Beuningen*, Rotterdam, Maarssen/The Hague 1990, pp. 43-44.
- ³⁵ M. Comblen-Sonkes, C. van den Bergen-

Meij, *From Pisanello to Cézanne. Master Drawings from the Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam, Maarssen, The Hague 1990, pp. 43–44.

³⁵ M. Comblen-Sonkes, C. van den Bergen-Pantens, cat.tent. *Memoriën van Antonio de Succa*, 2 dln, Brussel 1977, I, p. 98; II, f^o 2r^o, 56v^o.

³⁶ J. Six, 'De «Gravenbeeldjes» te Amsterdam', *Onze Kunst* 20–21 (1922), dl. 40, pp. 66–67; K. L. Belkin, *The Costume Book* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard), Brussels 1980, pp. 106–108; Bauch, *op.cit.* (noot 32), p. 91 n. 27.

³⁷ P. F. X. De Ram, 'Note sur un portrait du duc de Brabant Jean IV ayant appartenu à la gilde des arbalétriers de Louvain', *Compte rendu des scéances de la Commission Royale d'Histoire, ou Recueil de ses bulletins*, 3rd s., I, 1860, pp. 295–306; P. V. van der Meersch, 'Portrait de Jean IV, duc de Brabant', *Messenger des sciences historiques, ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1862, pp. 1–3.

³⁸ Op de achterkant van het portret bevond zich een gedicht waaruit blijkt, dat het portret in 1629 was geschilderd voor de kruisboogschutters van Leuven om de herinnering aan Jan IV in ere te houden. Deze had namelijk in 1422 hun gilde met een bezoek vereerd, waarbij hij zich zeer vrijgevig had betoond. De datum 1422 op dit portret refereert dus aan deze gebeurtenis en zegt niets over de ontstaansdatum van het oorspronkelijke (Van Eyck) portret.

³⁹ Van Asperen de Boer, *op.cit.* (noot 5, 'A Scientific Re-examination'), pp. 141–214.

⁴⁰ Meiss, *op.cit.* (noot 30), pp. 137–145.

⁴¹ O. Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, ed. M. Schmidt-Dengler, München 1989, p. 109.

⁴² Volls opmerking, *op.cit.* (noot 18), dat deze dracht ook op laat vijftiende-eeuwse schilderijen voorkomt kan in verband worden gebracht met gehistoriseerde figuren.

⁴³ Zie noot 38. Voor Jan IV zie: *Biographie nationale*, x, Bruxelles 1888/89, col. 279–280.

⁴⁴ M. Scott, *A Visual History of Costume. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London 1986, p. 17.

⁴⁵ Belkin, *ibidem* (noot 36).

⁴⁶ Van Asperen de Boer, *op.cit.* (noot 5, 'Technical Aspects'), pp. 8–12.

Pantens, exhib. cat. *Memoriën van Antonio de Succa*, 2 vols., Brussels 1977, I, p. 98; II, f^o 2r^o, 56v^o.

³⁶ J. Six, 'De «Gravenbeeldjes» te Amsterdam', *Onze Kunst* 20–21 (1922), part 40, pp. 66–67; K. L. Belkin, *The Costume Book* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard), Brussels 1980, pp. 106–108; Bauch, *op.cit.* (Note 32), p. 91, Note 27.

³⁷ P. F. X. De Ram, 'Note sur un portrait du duc de Brabant Jean IV ayant appartenu à la gilde des arbalétriers de Louvain', *Compte rendu des scéances de la Commission Royale d'Histoire, ou Recueil de ses bulletins*, 3rd s., I, 1860, pp. 295–306; P. V. van der Meersch, 'Portrait de Jean IV, duc de Brabant', *Messenger des sciences historiques, ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1862, pp. 1–3.

³⁸ On the reverse of the portrait there was a poem which revealed that it was painted in 1629 for the arquebusiers of Louvain as a lasting reminder of John IV, who had honoured their guild with a visit in 1422, proving himself very generous on that occasion. Thus the date 1422 on this portrait refers to this event and tells us nothing about the date when the original (Van Eyck) portrait was painted.

³⁹ Van Asperen de Boer, *op.cit.* (Note 5, 'A Scientific Re-examination'), pp. 141–214.

⁴⁰ Meiss, *op.cit.* (Note 30), pp. 137–145.

⁴¹ O. Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*. Ed. M. Schmidt-Dengler, Munich 1989, p. 109.

⁴² Voll's comment, *op.cit.* (Note 18), that this headgear appears in late fifteenth-century paintings can be linked with historicizing figures.

⁴³ See Note 38. For John IV see *Bibliographie nationale*, x, Brussels 1888–1889, cols. 279–280.

⁴⁴ M. Scott, *A Visual History of Costume. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London 1986, p. 17.

⁴⁵ Belkin, *ibidem* (Note 36).

⁴⁶ Van Asperen de Boer, *op.cit.* (Note 5, 'Technical Aspects'), pp. 8–12.