

**Van Hoogstraten naar het hiernamaals: *De Zeven
Smarten van Maria* in de middeleeuwse
memoriecultuur**



Afb. I. Meester van Hoogstraten, *Mater Dolorosa* (detail), 1497-1525.

Sem Winkel 4659112

Onder begeleiding van Dr. Daantje Meuwissen

Masterscriptie Kunstgeschiedenis

Universiteit Utrecht

31 maart 2025

Samenvatting

In het eerste kwart van de zestiende eeuw werd voor Oda Stecke en Peter van der Beke een ruim drie meter breed altaarstuk vervaardigd door de Meester van Hoogstraten. Dat plaatsten Oda en Peter op het door hen gestichte Zeven-Weeën-altaar in de Hoogstraatse Sint-Katharinakerk, waar het in 1591 op het hoogaltaar werd geplaatst. Deze scriptie richt zich op de functie van dit polyptiek, met als hoofdvraag ‘Hoe functioneerde het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door de Meester van Hoogstraten (1497-1525) voor Oda Stecke en Peter van der Beke binnen de laatmiddeleeuwse ‘gemeenschap van de levenden en de doden’?’. Daartoe wordt het in het eerste hoofdstuk binnen de contemporaine politieke, culturele en religieuze context geplaatst. Bovendien wordt een toevoeging gedaan aan het lopende debat over de datering van het werk en speelt in het bijzonder de laatmiddeleeuwse devotiecultuur rondom de zeven smarten van Maria een belangrijke rol. Vervolgens richt het tweede hoofdstuk zich op de religieuze en sociaalmaatschappelijke functies van het altaarstuk voor Oda en Peter. Daarbij wordt gebruikgemaakt van de laatmiddeleeuwse ‘gemeenschap van de levenden en de doden’ als theoretisch kader. Als laatste introduceert de epiloog van deze scriptie nieuwe hypothesen over de originele samenstelling van het veelluik.

De belangrijkste conclusie uit dit onderzoek is dat het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* binnen de laatmiddeleeuwse memoriecultuur beschouwd moet worden als memorietafel voor Oda Stecke en Peter van der Beke. Zij schonken het polyptiek aan de Sint-Katharinakerk om enerzijds te zorgen voor hun zielenheil, en anderzijds om een bepaalde mate van sociale status te bewerkstelligen. Daarnaast wordt aangetoond dat Hoogstraten in de middeleeuwen een belangrijkere Zuid-Nederlandse schakel was op planologisch, politiek, cultureel en religieus vlak dan voorheen wellicht werd gedacht. Op metaniveau toont de functie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* als memorietafel bovendien aan dat de laatmiddeleeuwse devotiecultuur rondom Onze Lieve Vrouw van Zeven Smarten op dezelfde lijn moet worden gezien als de ‘gemeenschap van de levenden en de doden’. Tussen deze twee religieuze velden vormt de drang om te zorgen voor het eigen zielenheil de verbindende schakel. Als laatste blijkt uit het deelonderzoek naar de originele samenstelling van het altaarstuk dat dit specifieke veld verder kunsthistorisch onderzoek behoeft. Eén bestaande hypothese kan worden bevestigd, twee worden ontkracht en de auteur stelt zelf ook nieuwe theorieën voor. Deze scriptie kon dus niet aantonen hoe het altaarstuk precies in elkaar zat, maar wel hoe het functioneerde en hoe het contemporaine religieuze devotiepraktijken reflecteert.

Inhoudsopgave

Samenvatting	1
Inleiding	4
I. Introductie.....	4
II. Status Quaestionis.....	5
III. Hoofdvraag, theorie en concepten.....	8
IV. Structuur en methode.....	10
Hoofdstuk 1. De ontstaanscontext van het altaarstuk met <i>De Zeven Smarten van Maria</i>	12
Inleiding.....	12
1.1. Het handelscentrum Hoogstraten als planologische schakel.....	13
1.2. Groei en bloei: Hoogstraten in de zestiende eeuw.....	14
1.3. Oda Stecke en Peter van der Beke.....	15
1.4. Naar het leven of uit de herinnering: De gebedsportretten van Oda en Peter.....	17
1.5. Het altaarstuk in de Sint-Katharinakerk: Een tijdlijn.....	20
1.6. De laatmiddeleeuwse devotiecultuur van de smarten van Maria.....	22
Conclusie.....	25
Hoofdstuk 2. Herinneren en herinnerd worden: De functie van het altaarstuk met <i>De Zeven Smarten van Maria</i> binnen de laatmiddeleeuwse memoriecultuur	26
Inleiding.....	26
2.1. Schenken en stichten: Zorg voor het zielenheil in de ‘gemeenschap van de levenden en de doden’.....	28
2.2. Memorietafels in de laatmiddeleeuwse Nederlanden: Iconografie en bijschriften.....	29
2.3. De smarten-cyclus als memorie-iconografie op het Hoogstraatse altaarstuk.....	29
2.4. Gebed, trouw en requiem: De religieuze functie van een memorietafel voor Oda en Peter.....	30
2.5. Schenkingen en sociale status.....	32
Conclusie.....	32
Conclusie	34
Epiloog. Een onderzoek naar de originele samenstelling van het altaarstuk met <i>De Zeven Smarten van Maria</i>	36

Inleiding	36
E.1. Historiografie: Deconstructie en reconstructie van het altaarstuk met <i>De Zeven smarten van Maria</i> door Van Ertborn (1825) en Muls (1928)	37
E.2. Historiografie: Hendrikman (2005) over de <i>Kruisiging, Mater Dolorosa en Oda Stecke en St. Odilia</i>	39
E.3. Historiografie: Schüler (1992) over de grondvorm van het smarten-altaarstuk	40
E.4. Bestaande hypothesen bevestigd: Hendrikman (2005) en Schüler (1992)	43
E.5. Nieuwe perspectieven: De grondvorm van het altaarstuk	47
E.6. Nieuwe perspectieven: De plaats van de panelen met <i>Opdracht in de Tempel, Jezus en de Schriftgeleerden en Kruisdraging en Vlucht naar Egypte</i>	48
E.7. Nieuwe perspectieven: De plaats van de overige panelen	49
Conclusie	51
Reflectie en aanbevelingen voor verder onderzoek	53
Bibliografie	54
Secundaire bronnen.....	54
Archivalia.....	60
Bijlagen	61
Afbeeldingenlijst	65

Inleiding



Afb. 1. Meester van Hoogstraten, *De Zeven Smarten van Maria*, 1497-1525. Van links naar rechts: *Opdracht in de Tempel* - *Jezus en de Schriftgeleerden* - *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* - *Kruisiging* - *Graflegging en Bewening* - *Mater Dolorosa* - *Oda Stecke en St. Odilia*.

I. Inleiding

In het eerste kwart van de zestiende eeuw bestelden Oda Stecke († in of kort na 1533) en Peter van der Beke († 1517) een altaarstuk bij het atelier van de Meester van Hoogstraten, die naar aanleiding van dit veelluik zijn noodnaam kreeg (afb. 1).¹ Verspreid over vijf panelen worden op dat polyptiek de zeven smarten van Maria afgebeeld. De andere twee overgeleverde panelen stellen de *Mater Dolorosa* (Vrouw van Zeven Smarten) en *Oda Stecke en St. Odilia* voor. Oda en Peter schonken dit altaarstuk aan de Sint-Katharinakerk in Hoogstraten, waar het aanvankelijk in een zijkapel en vanaf 1591 honderden jaren lang op het hoogaltaar stond.² Sinds 1840 wordt het bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.³

Tot dusver is er enkel nog geschreven over de iconografie en stijl van dit polyptiek, wat ertoe leidt dat deze casus in meerdere opzichten onderbelicht is gebleven. Zo is nog nooit eerder onderzocht hoe het functioneerde of hoe groot het aandeel van Oda en Peter was bij de totstandkoming van het polyptiek. Deze scriptie richt zich op het verhelpen van die historiografische lacunes, met als hoofdlijn de functie van het altaarstuk voor Oda Stecke en Peter van der Beke. Dit onderzoek wordt uitgevoerd binnen het kader van de alomtegenwoordige laatmiddeleeuwse memoriecultuur, ook wel ‘gemeenschap van de levenden en de doden’. Daarin stonden het leven na de dood en de zorg voor het eigen en elkaars zielenheil centraal.

¹ Lorne Campbell, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 79; Paul Vandenbroeck, *Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw* (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: 1985), 119; Jozef Ernalsteen en L. Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk van het Antwerpsch Museum* [Uittreksel uit Oudheid en kunst, tijdschrift van de Geschied- en Oudheidkundigen Kring voor Brecht en Omstreken 19(1928)] (Brecht: L. Braeckmans, 1928), 25.

² ‘De Zeven Smarten van Maria: Meester van Hoogstraeten’, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, geraadpleegd 18 februari 2025, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>.

³ Ibid.

Bovendien wordt in deze scriptie onderzocht hoe het veelluik oorspronkelijk samengesteld kan zijn geweest. Een dergelijke analyse zit wat betreft argumentatie inherent op een andere lijn dan het hoofdonderzoek naar de functie van dit polyptiek, omdat het eerder de fysieke aard van het kunstobject beslaat dan de manier waarop het in de contemporaine devotiepraktijken gebruikt werd. Daarom wordt dit deelonderzoek gepresenteerd als epiloog. Dat wil niet zeggen dat het ondergeschikt is aan het eerste deel van deze scriptie. Dit onderzoek draagt namelijk in even grote mate bij aan het construeren van een zo breed mogelijk begrip van het polyptiek en de samenleving waarin het ontstond. De epiloog maakt dus uitdrukkelijk integraal deel uit van deze thesis, maar wordt vanwege de afwijkende aard van de vraagstelling los van de hoofdlijn opgenomen.

In deze holistische scriptie leiden de onderzoeken naar de functie en de originele samenstelling van het altaarstuk gezamenlijk tot een breder begrip van het veelluik en de contemporaine cultuurhistorische en religieuze context waarin het tot stand kwam. Die resultaten zullen aantonen dat Hoogstraten in de (kunst)geschiedschrijving onterecht wordt overschaduwd door andere Zuid-Nederlandse (kunst)centra als Antwerpen, Brugge en Gent.⁴

II. Status Quaestionis

Het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* werd geschilderd door een anonieme schilder die, zoals veel laatmiddeleeuwse kunstenaars, door kunsthistoricus Max J. Friedländer een noodnaam toebedeeld kreeg: de Meester van Hoogstraten.⁵ Friedländer stelt in zijn serie *Early Netherlandish Painting* de eerste oevrecatalogus samen van deze meester.⁶ Daarin richt hij zich voornamelijk op de stijl en iconografie van de opgenomen werken. Friedländer vermoedt op basis van zijn stijlonderzoek dat de Meester van Hoogstraten tot ca. 1495 in de kring van Gerard David in Brugge werkzaam was en daarna in Antwerpen ging schilderen.⁷ V.N. Volskaja (1960), L. Wuyts (1971), Lorne Campbell (1985), Julie Vermandele (2015) en Stefaan Hautekeete (2024) sluiten zich bij deze tijdlijn aan.⁸ G.J.

⁴ Paul Vandenbroeck, *De Eeuw der Vlaamse Primitieven* (Herent: Exhibitions International, 2014), 79.

⁵ Lars Hendrikman, "Master of Hoogstraten: Wings of an Altarpiece with the Seven Sorrows of the Virgin," in Peter van den Brink en Maximiliaan P.J. Martens red., *Extravagant! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500-1530* (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005), 38; José Juan Pérez Preciado, *Fifteenth-Century Netherlandish Painting at the Museo Nacional del Prado: Catalog Raisoné* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2024), 203; 'De Zeven Smarten van Maria: Meester van Hoogstraeten'. Website Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

⁶ Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Deel VII, *Quentin Massys* [vertaling door Heinz Norden; commentaar en opmerkingen door H. Pauwels] (New York NY: Praeger Publishers, 1971 [origineel Berlijn: Paul Cassirer, 1924-1937]), 72-74.

⁷ Die verplaatsing zou reeds voor 1515 hebben plaatsgevonden. Friedländer herkent in het werk van deze meester landschapachtergronden die te relateren zijn aan werken van Joachim Patinir (werkzaam in Antwerpen): Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Deel IXb, *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier* [vertaling door Heinz Norden; commentaar en opmerkingen door H. Pauwels] (New York NY: Praeger Publishers, 1973 [origineel Berlijn: Paul Cassirer, 1924-1937]), 110.

Zie ook: Friedländer, *Early Netherlandish Painting* VII, 53.

⁸ Jan Bialostocki, "Recent Research: Russia - Early Periods," *The Burlington Magazine* 107(1965)749: 432, <https://www.jstor.org/stable/874618> (geraadpleegd 11 januari 2025); L. Wuyts, "Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen," in *Aspekten van de Laatgotiek in Brabant*, Deel 2, *Catalogus Tentoonstelling Laatgotische*

Hoogwerff concludeert in 1937 daarentegen, ook op stilistische gronden, dat de Meester van Hoogstraten niet Zuid-, maar Noord-Nederlands was en dat zijn herkomst in Gouda moet worden gezocht.⁹ Enkel bij Cécile Scaillièrez (1986) vindt Hoogwerff steun. Zij schrijft echter dat de Meester van Hoogstraten ook in Brugge en Antwerpen kan worden gelokaliseerd.¹⁰

In 1960 poogt Volskaja een naam toe te kennen aan de Meester van Hoogstraten: Passchier van der Mersch, een leerling van Hans Memling in 1483.¹¹ Scaillièrez verwerpt die theorie, aangezien er dusdanig weinig werken van Van der Mersch' hand zijn overgeleverd dat Volskaja's hypothese überhaupt niet getoetst kan worden.¹² Het concreet identificeren van een kunstenaar met een noodnaam is hoe dan ook zeer ingewikkeld, aangezien achter de naam 'Meester van Hoogstraten' ook meerdere kunstenaars kunnen schuilgaan die in hetzelfde atelier werkzaam waren.¹³ Daarom richt deze scriptie zich uitdrukkelijk niet op de identiteit van de Meester van Hoogstraten, maar op zijn sleutelstuk: het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*.

Dat polyptiek werd aan de Sint-Katharinakerk te Hoogstraten geschonken door Oda Stecke († in of kort na 1533) en haar man Peter van der Beke († 1517), zoals blijkt uit belangrijk archiefonderzoek door L. Philippen en J. Ernalsteen (1928).¹⁴ Aanvankelijk stond het op het Maria-altaar van de Zeven-Weeën-kapel van de kerk, dat door Oda en Peter was gesticht.¹⁵ In 1591 werd het retabel op het hoogaltaar geplaatst, waar ridder Florent Joseph van Ertborn (1784-1840) het in 1825 kocht.¹⁶ Het polyptiek bestond destijds uit zeven panelen. Dat moeten er ooit acht geweest zijn, zoals in deze scriptie duidelijk wordt.¹⁷ Van Ertborn verkreeg het altaarstuk als één gezamenlijk ingelijst zevenluik waarvan de exacte samenstelling niet werd gedocumenteerd.¹⁸ Dat haalde hij uit elkaar en stelde het opnieuw samen tot een triptiek, een diptiek en twee losse panelen.¹⁹ Na Van Ertborns dood in 1840 werden de panelen als legaat geschonken aan het huidige Koninklijk Museum voor Schone

Kunstwerken, red. Léon van Buyten e.a. (1971), 130; Campbell, *The Early Flemish Pictures*, 79; Julie Vermandele, "Le Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception. Recherches sur l'attribution et l'histoire matérielle d'une œuvre méconnue," in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, red. Catheline Périer-D'Ieteren e.a. (Brussel: L'Université Libre de Bruxelles, 2015), 48; Stefaan Hautekeete e.a. (red.), *Van Bruegel tot Rubens: Meestertekeningen uit de Verzameling van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* (Gent: Artha, 2024), 12.

⁹ G.J. Hoogwerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, Deel 2 (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1937), 582.

¹⁰ Cécile Scaillièrez, "Un 'Christ en croix' du Maître de Hoogstraeten du musée des Beaux-Arts d'Angers," *La revue des musées de France: Revue du Louvre* XXXVI(1986)3: 195-196.

¹¹ Bialostocki, "Recent Research," 432.

¹² Ibid., 196, noot 17.

¹³ Hautekeete e.a., *Van Bruegel tot Rubens*, 12.

¹⁴ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 31; Campbell, *The Early Flemish Pictures*, 79; Vandenbroeck, *Catalogus schilderijen*, 119.

¹⁵ In hoofdstuk 1 wordt uitgebreid ingegaan op deze stichting en het bijbehorende bronnenmateriaal.

¹⁶ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 20; Hendrikman, "Master of Hoogstraten," 38.

¹⁷ Vermandele, "Le Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception," 44, 48; Hendrikman, "Master of Hoogstraten," 38; Vandenbroeck, *Catalogus Schilderijen*, 120; Campbell, *The Early Flemish Pictures*, 79; Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 27.

¹⁸ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 3; Hendrikman, "Master of Hoogstraten," 40.

¹⁹ In de epiloog wordt deze samenstelling uitgebreid besproken en gevisualiseerd. Zie: Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 3.

Kunsten Antwerpen, waar ze in 1928 door Jozef Muls terug werden samengevoegd tot een zevenluik.²⁰ In 1951 en 1975 werden de panelen gerestaureerd.²¹

De belangrijkste publicatie over het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* komt van de archivariissen L. Philippen en J. Eernalsteen (1928).²² Zij stelden een tweedelig boek samen (*Rond het Hoogstraatsch altaarstuk van het Antwerpsch Museum*) waarin de volgende vraagstukken met betrekking tot dit polyptiek centraal staan: ‘Is het een werk geschilderd door Jan Van der Heze?’ en ‘Wie is de afgebeelde Schenkster?’.²³ Het eerste deel is een reactie op Jozef Muls’ hypothese dat dit altaarstuk door Jan van der Heze was vervaardigd. Die theorie wordt door Philippen verworpen.²⁴ Eernalsteen beschrijft in het tweede deel wie Oda Stecke en Peter van der Beke waren. Beide auteurs maakten voor hun onderzoeken gebruik van archiefmateriaal dat zij in de bijlagen van hun boek getranscribeerd bijvoegden.²⁵ Met hun veelzijdige archiefonderzoek legden Philippen en Eernalsteen de basis voor bijna alle publicaties over dit altaarstuk die daarna verschenen.

In deze bronnen, voornamelijk (tentoonstellings)catalogi, zijn echter telkens niet meer dan enkele alinea’s aan het polyptiek gewijd. De meeste auteurs die dit werk behandelen schrijven over de iconografie, waarbij zij de zeven smarten van Maria beschrijven en verbinden aan het Bijbelse verhaal. Max J. Friedländer (1924-1937), Paul Vandenbroeck (1985) en L. Wuyts (1971) zijn hierin de belangrijkste namen.²⁶ De enige twee artikelen over de originele samenstelling van het altaarstuk, die uitvoerig worden besproken in de epiloog van deze scriptie, zijn ook zeer bondig. Lars Hendrikman schreef in 2005 bijvoorbeeld in een korte bijdrage aan een tentoonstellingscatalogus drie

²⁰ ‘De kunst van het verzamelen’, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, geraadpleegd 9 februari 2025, <https://kmska.be/nl/over-kmska/geschiedenis>.

²¹ De oude, vergeelde vernislagen werden vervangen en verdonkerde retouches werden weggehaald en opnieuw aangebracht: Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/350, record identifier isad:kmska:470, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Kruisdraging en de vlucht naar Egypte’ (inv. 383), 1951; Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/781, record identifier isad:kmska:901, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Odracht in de tempel’ (inv. 384), 1975; Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/782, record identifier isad:kmska:902, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Jezus en de schriftgeleerden’ (inv. 385), 1975; Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/780, record identifier isad:kmska:900, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - De Zeven Smarten van Maria’ (inv. 383-389), 1975; Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/783, record identifier isad:kmska:903, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Calvarieberg’ (inv. 385), 1975; Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/784, record identifier isad:kmska:904, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Graflegging en bewening’ (inv. 387), 1975; Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/785, record identifier isad:kmska:905, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Mater Dolorosa’ (inv. 388), 1975; Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/786, record identifier isad:kmska:906, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Oda Stecke’ (inv. 389), 1975. Zie ook: Wuyts, ‘Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen,’ 124-125.

²² Eernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*.

²³ *Ibid.*, 1.

²⁴ *Ibid.*, 24.

²⁵ *Ibid.*, 33-68.

²⁶ Friedländer, *Early Netherlandish Painting VII*, 51-53; Vandenbroeck, *Catalogus schilderijen*, 116-122; Wuyts, ‘Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen,’ 125.

van de zeven overgeleverde panelen af van het altaarstuk.²⁷ In 1992 introduceerde Carol M. Schüler in één zin een theorie over de oorspronkelijke rangschikking van de panelen van het altaarstuk.²⁸ Het is opmerkelijk dat er sinds 1928 geen extensief onderzoek is gedaan naar dit ingewikkelde altaarstuk. Daarom richt deze scriptie zich op het aanvullen van de belangrijkste lacunes in de historiografie, die in de volgende paragraaf worden toegelicht.

III. Hoofdvraag, theorie en concepten

Het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door de Meester van Hoogstraten is in de bestaande literatuur slechts in korte publicaties besproken. Daarin kwamen stijl, iconografie en de oorspronkelijke samenstelling bondig aan bod. Er is dus weliswaar naar dit altaarstuk gekeken, maar niet volledig. Het is namelijk nog nooit geanalyseerd als het artistieke product van de contemporaine cultuurhistorische en religieuze context. Daarin is ook de rol van de opdrachtgevers, Oda Stecke en Peter van der Beke, in de bestaande literatuur onderbelicht gebleven. Deze gegevens zijn echter onmisbaar voor een dieper begrip van de functie van dit altaarstuk in de laatmiddeleeuwse Hoogstraatse maatschappij.

Om dit onderzoek naar de functie van het polyptiek te concretiseren, wordt gebruikgemaakt van het theoretische kader van de laatmiddeleeuwse memoriecultuur.²⁹ De studie van memoria is relatief jong: pas in de jaren negentig van de twintigste eeuw gaven vier inventarisatieprojecten aanzet tot het Medieval Memoria Online project.³⁰ Daarin was Truus van Bueren een leidende figuur. Haar tentoonstellingscatalogus *Leven na de Dood* (1999) speelt dan ook een belangrijke rol in deze scriptie.³¹ Dit vrij nieuwe wetenschapsveld, waarbinnen het onderhevige polyptiek nooit eerder werd geanalyseerd, biedt grensverleggende perspectieven op de religieuze dimensie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*.

De hoofdvraag luidt als volgt: ‘Hoe functioneerde het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door de Meester van Hoogstraten (1497-1525) voor Oda Stecke en Peter van der Beke binnen de laatmiddeleeuwse ‘gemeenschap van de levenden en de doden’?’. Om deze vraag te beantwoorden, worden in deze scriptie enkele ondersteunende theorieën en concepten gehanteerd die op voorhand verdere uitleg behoeven.

Allereerst wordt dit onderzoek uitgevoerd binnen het theoretische kader van de laatmiddeleeuwse memoriecultuur, waarin de dodengedachtenis een belangrijke rol speelt.

²⁷ Hendrikman, “Master of Hoogstraten,” 38-40.

²⁸ Carol M. Schüler, “The Seven Sorrows of the Virgin: Popular Culture and Cultic Imagery in Pre-Reformation Europe,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 21(1992)1/2: 21, <https://www.jstor.org/stable/3780708> (geraadpleegd 16 februari 2025).

²⁹ ‘Memoriecultuur’, of ‘gemeenschap van de levenden en de doden’, wordt in de vierde alinea van deze paragraaf uitgelegd.

³⁰ ‘Korte geschiedenis van het MeMO-project’, Medieval Memoria Online, geraadpleegd 26 maart 2025, <https://memo.sites.uu.nl/nl/wat-is-memo/7-about-the-project/7-1-a-short-history-of-the-memo-project/>.

³¹ Truus van Bueren, red., *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen* (Turnhout: Brepols, 1999).

Mediëvisten gebruiken de uitdrukking ‘gemeenschap van de levenden en de doden’ om die memoriecultuur te karakteriseren.³² In de middeleeuwen was het leven na de dood namelijk even belangrijk als, al dan niet belangrijker dan, het leven op aarde. Door tijdens het leven goede daden te verrichten kon een plek in de hemel worden bemachtigd. Ook middels schenkingen en stichtingen kon voor het eigen zielenheil worden gezorgd. Omdat Oda en Peter een altaarstuk schonken aan een altaar dat zij zelf hadden gesticht, kan het perspectief van de dodengedachtenis nieuwe inzichten bieden in het religieus functioneren van dit polyptiek.³³

Specifiek binnen de laatmiddeleeuwse memoriecultuur werden zogeheten memorietafels (ook wel memoriestukken of memorievorstellungen) geschonken aan religieuze instellingen om te zorgen voor het eigen zielenheil.³⁴ Over het algemeen zijn memoriestukken geschilderde of gebeeldhouwde objecten met een religieuze (Maria-)voorstelling. Die afbeelding wordt geflankeerd door (een) gebedsportret(ten) van de schenker(s) met hun blazo(en) en beschermheilige(n).³⁵ Memoriestukken riepen de toeschouwer expliciet op tot gebed voor het zielenheil van de overleden schenker, waardoor die zelfs na de dood kon profiteren van zijn of haar gift.³⁶ Op die manier leefden de doden dus voort in de ‘gemeenschap van de levenden en de doden’.

Een andere term die gebruikt wordt in deze scriptie is Lynn F. Jacobs’ concept ‘unified spaces’.³⁷ Een ‘unified space’ duidt op een virtuele ruimte (bijvoorbeeld een kerkinterieur of landschapsachtergrond) die doorloopt over twee of meer panelen van hetzelfde polyptiek en deze visueel verenigt. In de epiloog van deze scriptie wordt dit concept gehanteerd om panelen met dergelijke achtergronden naast elkaar te plaatsen in een hypothetische reconstructie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*.

In deze thesis worden bovendien geregeld (varianties van) de begrippen ‘stichten’ en ‘schenken’ gebruikt. Met een ‘schenking’ doelt men op een gift van een object of materialen aan een (religieuze) instelling, zoals het bekostigen van liturgische gebruiksvoorwerpen voor het hoogaltaar van een kerk.³⁸ Een ‘stichting’ is eerder het oprichten van een nieuw (vast) gebruik of het verrichten van een goede daad met langdurige positieve gevolgen voor de lokale gemeenschap. Denk hierbij aan

³² ‘The origins of the commemoration of the dead’, Medieval Memoria Online, geraadpleegd 14 maart 2025, <https://memo.sites.uu.nl/0-what-is-memo-2/1-the-commemoration-of-the-dead-in-the-middle-ages/1-1-the-origins-of-the-commemoration-of-the-dead/>; Van Bueren, *Leven na de dood*, 13.

³³ In het tweede hoofdstuk wordt dieper ingegaan op de manieren waarop de middeleeuwse memoriecultuur zich uitte in zowel het dagelijkse leven als in de contemporaine kunstproductie.

³⁴ ‘Commemoration and identity’, Medieval Memoria Online, geraadpleegd 24 januari 2025, <https://memo.sites.uu.nl/0-what-is-memo-2/1-the-commemoration-of-the-dead-in-the-middle-ages/1-2-commemoration-and-identity/>.

³⁵ Van Bueren, *Leven na de dood*, 14.

³⁶ *Ibid.*, 14, 81.

³⁷ Lynn F. Jacobs, *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted* (University Park PA: The Pennsylvania State University Press, 2012), 160.

³⁸ Van Bueren, *Leven na de dood*, 30.

het stichten van een mis voor een altaar of de oprichting van een weeshuis. Stichtingen konden ook worden opgenomen in iemands testament en pas na zijn of haar dood worden uitgevoerd.³⁹

Als laatste komt de term ‘gebedsportret’ een aantal keren voor in deze scriptie. Een gebedsportet is een portret van een (knielende) persoon met gevouwen handen.⁴⁰ Dit begrip mag niet verward worden met een ‘stichtersportret’. Dergelijke voorstellingen werden aangebracht op schilderijen om andere stichtingen en schenkingen dan het desbetreffende kunstwerk zelf te herdenken, terwijl de term ‘gebedsportret’ enkel refereert aan het iconografische type.⁴¹

IV. Structuur en methode

De centrale vraagstelling van deze scriptie wordt in twee hoofdstukken beantwoord. Het eerste hoofdstuk richt zich op de ontstaanscontext van het polyptiek, met als centrale vraagstelling ‘Binnen welke cultuurhistorische en religieuze context ontstond het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door de Meester van Hoogstraten?’. Zonder een begrip van het altaarstuk als product van zijn plaats en tijd, kan het onmogelijk met voldoende diepgang worden geanalyseerd. Daarom wordt het altaarstuk allereerst geplaatst in de politieke en culturele setting van vroeg-zestiende-eeuws Hoogstraten.

Met behulp van publicaties van onder meer Carol M. Schüler wordt vervolgens beargumenteerd dat de iconografie van het polyptiek een directe afspiegeling is van de contemporaine devotiecultuur rondom de zeven smarten van de Maagd.⁴² Ook de opdrachtgevers van het polyptiek, Oda Stecke en Peter van der Beke, worden in dit hoofdstuk geïntroduceerd. Op basis van onder meer Julie Vermandeles publicatie (2015) en het archiefonderzoek door Philippen en Ernalsteen (1928) wordt bovendien een tijdlijn opgesteld waarin de belangrijkste bewaarplaatsen en historische gebeurtenissen omtrent het altaarstuk zijn gevisualiseerd. Dit nieuwe, bredere begrip van de ontstaanscontext van het altaarstuk vormt de basis voor hoofdstuk twee.

Daarin wordt onderzocht hoe het polyptiek functioneerde voor Oda Stecke en Peter van der Beke binnen de context van de middeleeuwse memoriecultuur. Dit theoretische kader, ook wel ‘gemeenschap van de levenden en de doden’, is uitstekend toepasbaar op het Hoogstraatse altaarstuk. Het feit dat de opdrachtgevers zichzelf prominent lieten afbeelden op het altaarstuk en dat bekostigden voor een altaar dat zij stichtten, impliceert namelijk dat zij met deze schenking een bepaalde vorm van religieus aanzien wilden bewerkstelligen. Het polyptiek stond immers niet alleen in een sacrale ruimte, maar ook op een openbare plek die voor de gehele Hoogstraatse gemeenschap toegankelijk

³⁹ Van Bueren, *Leven na de dood*, 30.

⁴⁰ Ibid., 12, 90, 98-99; Truus van Bueren, “Vrome schenkingen: Niet alleen om in de hemel te komen,” in Sophie Balace en Alexandra de Poorter red., *Tussen hemel en hel: Sterven in de middeleeuwen, 600-1600* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 228.

⁴¹ Van Bueren, *Leven na de dood*, 19, noten 9 en 13.

⁴² Carol M. Schüler, *The Sword of Compassion: Images of the Sorrowing Virgin in Late Medieval and Renaissance Art* [Proefschrift] (New York NY: Columbia University, 1987); Schüler, “The Seven Sorrows of the Virgin,” 5-28.

was. Daarom wordt in dit hoofdstuk beargumenteerd dat het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* binnen de laatmiddeleeuwse ‘gemeenschap van de levenden en de doden’ moet worden beschouwd als een memorietafel voor Oda en Peter.

Alleen de iconografische overeenkomsten tussen memoriestukken en het onderhevige polyptiek kunnen onmogelijk definitief uitsluitel bieden. Daarom wordt tijdens dit onderzoek ook rekening gehouden met de mogelijke religieuze en sociaalmaatschappelijke motieven van Oda en Peter om een hypothetische memorietafel te schenken aan de Sint-Katharinakerk. Truus van Buerens *Leven na de dood* (1999), met uitvoerig onderzoek naar de functies van verschillende soorten gedenkstukken, zal in dit hoofdstuk leidend zijn.⁴³

In de epiloog van deze scriptie wordt een ander onderbelicht aspect van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*, namelijk de originele samenstelling ervan, in de schijnwerpers gezet. Deze epiloog heeft als doel om de bestaande historiografie omtrent de reconstructie(s) van dit werk in kaart te brengen en daaraan nieuwe perspectieven toe te voegen. Daartoe worden alle theoretische reconstructies en nieuwe theorieën gevisualiseerd en bekritiseerd. Op basis van factoren als afmetingen, symmetrie, visuele balans en Lynn F. Jacobs’ concept ‘unified spaces’ worden bestaande hypothesen bevestigd of verworpen. Om te controleren op eventuele retouches of overschilderingen is bovendien dankbaar gebruikgemaakt van de archieven en dossiers van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Al deze resultaten worden uiteindelijk gepresenteerd in een schema. Het doel van dit onderdeel is uitdrukkelijk niet om een geheel nieuwe reconstructie van het polyptiek te presenteren, maar juist om een theoretische basis te leggen voor verder onderzoek naar dit specifieke probleem.

⁴³ Van Bueren, *Leven na de dood*.

Hoofdstuk 1. De ontstaanscontext van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*



Afb. 2. *Dit is de Vryheyt van Hoochstraten met het casteel alsoo zy was A° 1564, 1564.*

Inleiding

Om het functioneren van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* zo volledig mogelijk te begrijpen, is het ten eerste noodzakelijk om het werk in de contemporaine cultuurhistorische context van laatmiddeleeuws Hoogstraten te situeren. In dit hoofdstuk wordt daarom in de eerste plaats onderzocht hoe Hoogstraten destijds functioneerde op politiek, economisch en cultureel vlak. Ook de schenkers van het polyptiek, Oda Stecke en Peter van der Beke, komen aan bod. Daarnaast bestaat er in de kunsthistorische literatuur over dit veelluik geen consensus over de exacte datering ervan: het wordt zowel in 1505, als omstreeks 1520 en zelfs in 1538 gedateerd.⁴⁴ Daarom wordt ook gepoogd met behulp van een publicatie van Julie Vermandele (2015) de datering van het polyptiek te specificeren.⁴⁵ Die datering wordt verwerkt in een tijdlijn waarin alle verblijfplaatsen van het altaarstuk vanaf het ontstaan tot nu zijn gevisualiseerd. Als laatste wordt de keuze voor de smarten-

⁴⁴ Zie paragraaf 1.4 voor het volledige historiografische overzicht met betrekking tot de datering van het polyptiek.

⁴⁵ Vermandele, "Le Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception," 31-49.

iconografie voor dit altaarstuk verklaard door het te plaatsen in de religieuze context van de middeleeuwse devotiecultuur rondom Onze Lieve Vrouw van Zeven Smarten.

Uit dit eerste deelonderzoek zal blijken dat het niet merkwaardig is dat een polyptiek van dit formaat voor de kerk van Hoogstraten werd vervaardigd. Zowel de schenking als de iconografie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* past uitstekend binnen de politieke, economische, culturele en religieuze context van laatmiddeleeuws Hoogstraten en de Sint-Katharinakerk. Bovendien blijkt Vermandeles artikel een belangrijk aanknopingspunt te zijn voor verder onderzoek naar (de datering van) dit altaarstuk. Onder andere aan de hand van die publicatie kan de vervaardigingsperiode van het altaarstuk voorzichtig worden aangescherpt.

1.1. Het handelscentrum Hoogstraten als planologische schakel

Nog geen twee kilometer onder de huidige landsgrens tussen Nederland en België bevindt zich de gemeente Hoogstraten. De naam van deze stad is direct afgeleid van de lange straat die in de middeleeuwen over een heuvelrug van noord naar zuid liep: de ‘hoge straat’, tegenwoordig ‘de Vrijheid’.⁴⁶ Op zijn minst vanaf de dertiende eeuw, maar vermoedelijk al daarvoor, ontwikkelde zich langs die baan een langgerekte nederzetting, destijds voornamelijk bewoond door veeboeren.⁴⁷ In 1210 wordt Hoogstraten voor het eerst genoemd in een oorkonde van Hendrik I (1165-1235), de toenmalige hertog van Brabant.⁴⁸ Hij riep Hoogstraten uit tot ‘Stad en Vrijheid’ onder het bisdom Kamerijk en het dekenaat Antwerpen.⁴⁹ Deze titel betekent volgens Jozeph Lauwerys (1966) dat Hoogstraten toen al ‘aanzienlijk’ moet zijn geweest.⁵⁰ Hij noemt het middeleeuwse Hoogstraten dan ook ‘het centrum der Noorder-Kempen’.⁵¹

Gezien de geografische ligging van de nederzetting, hemelsbreed nog geen 35 kilometer bij Antwerpen vandaan, is dat geen ongepaste metafoor. De Hoogstraat was (en is nog steeds) namelijk onderdeel van een langere, rechtstreekse weg tussen Antwerpen, Breda en Utrecht, met Hoogstraten als onmisbare planologische schakel. Deze lange laan loopt daar al vanaf de Romeinse tijd en wordt sinds het bestaan van Hoogstraten en Antwerpen gebruikt om tussen de steden heen en weer te reizen.⁵² Hoogstraten ontwikkelde zich al in de dertiende eeuw tot een significant marktcentrum dat

⁴⁶ Joseph Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid* (Brecht: Paul Braeckmans, 1950), 29.

⁴⁷ Greet Plomteux, ‘Hoogstraten: Beschrijving’ [gedigitaliseerd fragment uit S. de Sadeleer en G. Plomteux, *Inventaris van het cultuurbezit in België, Architectuur, Provincie Antwerpen, Arrondissement Turnhout, Kanton Hoogstraten*, Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen 16n4 (Brussel: Turnhout, 2002)], Onroerend Erfgoed Vlaanderen, geraadpleegd 6 maart 2025, <https://id.erfgoed.net/themas/14403>.

⁴⁸ Joseph Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, Vierde druk (Hoogstraten: Haseldonckx, 1966), 7.

⁴⁹ De term ‘Vrijheid’ slaat binnen de middeleeuwse context op een ‘groter dorp met voorrechte begiftigd’. Dat voorrecht hield in dat het dorp beschikte over stadsrechten, een eigen wet, schepenen en een gemeentezegel, elementen die ook een stad kenmerkten: Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 5. Zie ook: Plomteux, ‘Hoogstraten: Beschrijving’. Website Onroerend Erfgoed Vlaanderen; Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, 13.

⁵⁰ Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, 7.

⁵¹ Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 6.

⁵² *Ibid.*, 15, 106.

via deze weg dus gemakkelijk handel kon drijven met Antwerpen en Breda.⁵³ Om genoeg ruimte te bieden voor goederenkarren en ander handelsverkeer, was de Hoogstraat in de late middeleeuwen ruim veertig meter breed (afb. 2). Dit resulteerde in drukbezochte week- en jaarmarkten, met een groeiende welvaart voor de stad als gevolg.⁵⁴

1.2. Groei en bloei: Hoogstraten in de zestiende eeuw

Landsheer en keizer Karel V (1500-1558) stichtte in 1518 het graafschap Hoogstraten, waartoe Meerle, Meer, Wortel, Minderhout en Rijkevorsel behoorden en waarvan Hoogstraten de hoofdstad werd.⁵⁵ De keizer stelde Antoon I van Lalaing (1480-1540), die in 1509 met Elisabeth van Culemborg (1475-1555) trouwde, aan tot de eerste graaf van Hoogstraten.⁵⁶ Van Lalaing was onder Maria van Hongarije al vanaf 1514 hoofd van Financiën in de Nederlanden en bekleedde tegelijkertijd de posities van de Eerste Raadsheer van Margaretha van Oostenrijk en stadhouder van Holland, Zeeland en Utrecht.⁵⁷ Onder het bewind van Elisabeth van Culemborg en Antoon I van Lalaing bloeide Hoogstraten als nooit tevoren, zowel op economisch als cultureel vlak.⁵⁸ De twee grafen zorgden bijvoorbeeld onder meer voor de herbouw van de oude burch tot een slot en van de oude dorpskerk tot een kapittelkerk. Ze lieten in 1525 ook een nieuw stadhuis optrekken voor de ongeveer 2000 inwoners die de stad destijds telde.⁵⁹

Vanaf datzelfde jaar liet het echtpaar de dertiende-eeuwse Sint-Katharinakerk herbouwen. Die was tijdens meerdere branden beschadigd geraakt.⁶⁰ De nieuwe parochiekerk zou dienen als grafkerk voor Van Lalaing en Van Culemborg (afb. 3).⁶¹ Rombout II Keldermans, die ook het stadhuis ontwikkelde, maakte het ontwerp voor de monumentale kruiskerk.⁶² Voor de bouw daarvan werden materialen uit omliggende steden aangevoerd, waaronder Antwerpen (lood) en Breda (witte steen).⁶³

⁵³ Vooral de verkoop van vlees, vis, bier, wijn, wol en granen zorgden voor grote economische welvaart in het zestiende-eeuwse Hoogstraten: Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 118; Plomteux, 'Hoogstraten: Beschrijving'. Website Onroerend Erfgoed Vlaanderen.

⁵⁴ Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 24, 45-66, 94.

⁵⁵ In 1570 werd Hoogstraten onderdeel van het bisdom Antwerpen en het dekenaat Breda: Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 20, 45, 81-82, 136; Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, 13; Plomteux, 'Hoogstraten: Beschrijving'. Website Onroerend Erfgoed Vlaanderen. Zie ook: Van Bueren, "Vrome schenkingen," 228.

⁵⁶ Jozeph Lauwerys, "De Graven van Hoogstraten," *Jaarboek van Koninklijke Hoogstratens Oudheidkundige Kring (HOK)* 33(1965): 90; Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, 9.

⁵⁷ Pieter Hannes en Jan Mercelis, *Sint-Katharinakerk Hoogstraten* (Hoogstraten: V.V.V. Hoogstraten, 1987), 7; Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, 9; Plomteux, 'Hoogstraten: Beschrijving'. Website Onroerend Erfgoed Vlaanderen; Buyle, Marjan e.a. (red.), *Gotische architectuur in België* (Tielt: Lannoo, 1997), 117.

⁵⁸ Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 45, 81, 83.

⁵⁹ *Ibid.*, 82-83; Plomteux, 'Hoogstraten: Beschrijving'. Website Onroerend Erfgoed Vlaanderen.

⁶⁰ In 1506 brandde de kerk af. In 1519 werden maatregelen getroffen om meer branden te voorkomen, wat Lauwerys doet vermoeden dat er tussen 1506 en 1519 meerdere branden hebben plaatsgevonden: Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 106, 148. Zie ook: Hendrikman, "Master of Hoogstraten," 38; Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, 9.

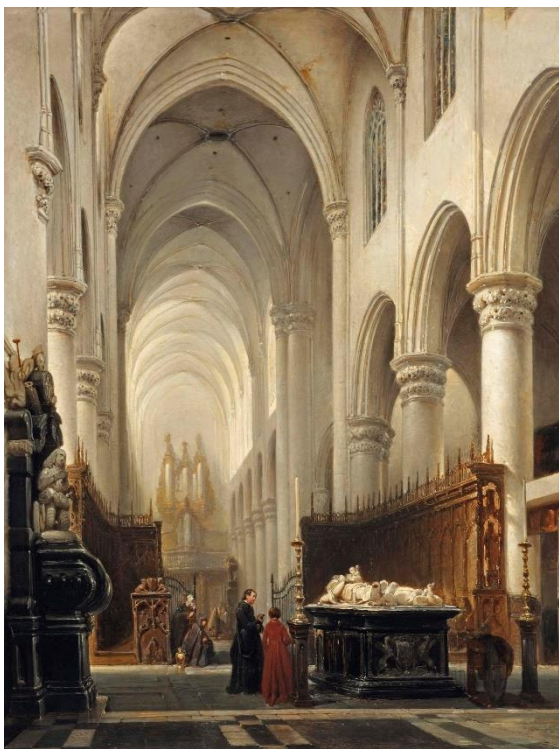
⁶¹ Van Bueren, "Vrome schenkingen," 228.

⁶² Deze bouwmeester had in 1522 al de hofkapel in Brussel ontworpen en was ook verantwoordelijk voor het hof van Margaretha van Oostenrijk in Mechelen: Buyle e.a., *Gotische architectuur in België*, 117.

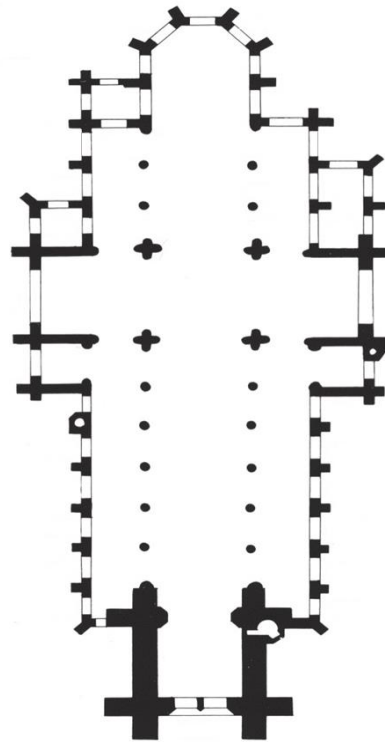
⁶³ *Ibid.*, 117; Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 107.

Op 18 november 1525 begon de bouw van het hoogkoor.⁶⁴ In 1544 werden de kerk en al haar achttien altaren gewijd en de bouw werd in 1550 definitief afgerond (afb. 4).⁶⁵ Met een hoogte van maar liefst 105 meter was de kerktoeren een indrukwekkend herkenningspunt van de stad. De ligging van het kerkgebouw aan de Hoogstraat droeg daar ongetwijfeld aan bij.⁶⁶

Deze periode van afbraak en (wederop)bouw is voor het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*, dat in of voor deze tijd moet zijn vervaardigd, van significant belang geweest.⁶⁷ In de paragrafen 1.4 en 1.5 wordt hier in meer detail over geschreven. Daarvoor wordt uiteengezet wie de opdrachtgevers van het altaarstuk precies waren en waarom zij dat werk in de kerk van Hoogstraten plaatsten.



Afb. 3. Johannes Bosboom, *Kerk van Hooghstraeten*, 1843.



Afb. 4. Plattegrond van de Sint-Katharinakerk in Hoogstraten.

⁶⁴ Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 139.

⁶⁵ Het schip van de kerk was 80 meter lang en 20 meter hoog. Het transept was 31 meter lang: Hannes en Mercelis, *Sint-Katharinakerk Hoogstraten*, 9. Zie ook: Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 107, 136, 139; Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, 14.

⁶⁶ Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 24-25.

⁶⁷ Meer over de datering van het altaarstuk in paragrafen 1.4 en 1.5.

1.3. Oda Stecke en Peter van der Beke

L. Philippen en J. Ernalsteen verrichtten in 1928 belangrijk archivalisch onderzoek naar het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*. Zij kwamen ook veel te weten over de schenkers van het polyptiek: Oda Stecke († in of kort na 1533) en Peter van der Beke († 1517).⁶⁸ Oda maakte deel uit van een welvarende Antwerpse familie.⁶⁹ Via erfenissen had zij in Antwerpen en omliggende dorpen en steden, waaronder Hoogstraten, onder meer huizen en huurpanden verkregen.⁷⁰ In of voor 1497 trouwde Oda met Peter van der Beke, waarna zij gingen samenwonen in een groot pand in Antwerpen.⁷¹ Omdat deze figuren beiden behoorden tot de gegoede burgerij en welgestelde burgers vaak dezelfde kwaliteiten zochten in hun partner, is het niet opmerkelijk dat zij elkaar vonden in het huwelijk.⁷²

Peter werkte in de Scheldestad als secretaris en schepen.⁷³ Uit Hoogstraatse rentmeestersrekeningen van de jaren 1502, 1507, 1508, 1509, 1511 en 1513 blijkt bovendien dat Peter regelmatig in Hoogstraten kwam en daar een bekende figuur was met een sterk sociaal netwerk.⁷⁴ Twee van zijn zussen, Margriet en Elisabeth, woonden in Hoogstraten.⁷⁵ Peter overleed in 1517.⁷⁶ Na 1533 wordt Oda niet meer in de archieven vermeld, wat suggereert dat zij in of kort na dat jaar stierf.⁷⁷ Het echtpaar was duidelijk welgesteld. Zowel Oda als Peter was bovendien regelmatig in Hoogstraten te vinden, zoals blijkt uit het feit dat Oda er huizen bezat en Peter niet alleen familie in Hoogstraten had, maar ook geregeld de kerk bezocht. Daarom is de Sint-Katharinakerk voor deze twee figuren een logische plek om een altaarstuk aan te schenken.

⁶⁸ Alle gebruikte archiefstukken werden door Philippen en Ernalsteen gereproduceerd in de bijlagen van hun boek. Hiertussen bevinden zich onder meer schepenbrieven, consecratieaktes en kerkrekeningen: Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 33-68.

⁶⁹ Oda was de dochter van meneer Gielis Stecke, die in Antwerpen werkte als secretaris, en van mevrouw Katharina van Wechele. Na de dood van haar stiefmoeder, Jutta van Minnebode (1493), erfde Oda samen met haar broer de helft van elf woningen op de Meir, een van de belangrijkste straten in Antwerpen: Ibid., 25; Wuyts, "Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen," 29.

⁷⁰ Ook in Lier, Berchem, Borsbeek, Deurne, Vremde, Eeckeren, Brasschaet en Wilrijck bezat Oda Stecke onroerend goed: Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 25.

⁷¹ Peter was de zoon van Laureys van der Beke: Ibid.

⁷² Antheun Janse, "Marriage and Noble Lifestyle in Holland in the Late Middle Ages," in *Showing Status: Representations of Social Positions in the Late Middle Ages*, Deel 2, *Medieval Texts and Cultures of Northern Europe*, red. Wim Blockmans en Antheun Janse (Turnhout: Brepols, 1999), 135.

⁷³ Schepenen hielden zich bezig met de rechtspraak, maar traden ook op als notarissen bij het registreren van onroerende goederen en verkopen. Als bewijs van eigendom gaven schepenen zogeheten schepenbrieven uit, die werden voorzien van een persoonlijke zegel: Lauwerys, *Hoogstraten, aloude vrijheid*, 88; Vandebroek, *Catalogus schilderijen*, 119; Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, 25.

⁷⁴ 'In 1502 is hij hier [Hoogstraten] - hij woont dus niet in de Vrijheid - "om der capelanen wille" en zit alsdan met 26 personen aan den disch ten maaltijd; bij komt ter kermis; schier jaarlijks wordt hij overvloedig met potten wijn beschonken door de gemeenteoverheid en ook wel eens vereerd met een haas en twee hanen': Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 25.

⁷⁵ Ibid., 28.

⁷⁶ Ibid., 25; Wuyts, "Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen," 28-29, 129-130.

⁷⁷ Vermandele, "Le Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception," 37.

1.4. Naar het leven of uit de herinnering: De gebedsportretten van Oda en Peter

Deze paragraaf is gewijd aan de datering van dit altaarstuk, aangezien daarover geen consensus bestaat. Jozef Muls (1928) dateert het polyptiek bijvoorbeeld in 1538, wat hij baseert op kerkrekeningen van een ander altaarstuk dat toen voor de Sint-Katharinakerk werd vervaardigd door Jan van der Heze.⁷⁸ Dat werk zag hij onterecht aan voor het polyptiek met *De Zeven Smarten van Maria*, wat leidde tot een onjuiste toeschrijving aan Van der Heze en daarmee een incorrecte datering.⁷⁹ Friedländer (1924-1937) dateert het altaarstuk, puur op basis van stijl, omstreeks 1505.⁸⁰ Paul Vandenbroeck (1985) dateert het uiterlijk in 1517, ervan uitgaande dat er een gebedsportret van Peter van der Beke heeft bestaan en het altaarstuk voor diens dood moet zijn vervaardigd.⁸¹ L. Philippen (1928) redeneert precies andersom. Hij is in de veronderstelling dat er nooit een paneel met Peter heeft bestaan, precies omdat het niet is overgeleverd. Daarom dateert Philippen het altaarstuk in de periode tussen de overlijdens van Peter en Oda, dus in de periode 1518-1533.⁸² Dat geldt ook voor A.H. Cornette (1939).⁸³ L. Wuyts (1971) concludeert op diezelfde basis dat het altaarstuk ‘geredelijk rond 1520’ moet zijn ontstaan.⁸⁴ Volgens bovenstaande auteurs moet het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* dus ergens in de periode tussen 1505 en 1533 zijn vervaardigd.

In de volgende paragraaf zal blijken dat het Maria-altaar waarvoor het polyptiek oorspronkelijk was bedoeld, gewijd was aan zowel de zeven smarten van de Maagd als aan de heiligen Petrus en Odilia. Oda Stecke liet zich op haar gebedsportet afbeelden met Odilia, haar naamheilige. Daarom moet er wel een paneel met Peter en zijn beschermheilige Petrus op het oorspronkelijke altaarstuk hebben gezeten. Als we de redenering van Vandenbroeck, Philippen, Cornette en Wuyts volgen, zou het polyptiek dus voor Peters dood in 1517 zijn vervaardigd.

Julie Vermandele publiceerde in 2015 echter een artikel dat deze hele argumentatie ondermijnt. Zij constateert namelijk dat de compositie van het paneel met Oda Stecke op het Hoogstraatse altaarstuk hoogstwaarschijnlijk gekopieerd werd van een vleugel op een drieluik door de Meester van Frankfurt (afb. 5).⁸⁵ Het gaat om een triptiek met *De Onbevleete Ontvangenis van Maria* uit een Brusselse privécollectie, dat volgens Vermandele ter gelegenheid van het huwelijk tussen Oda en Peter werd vervaardigd en daarom te dateren is omstreeks 1497.⁸⁶ Op de rechter binnenvleugel zijn Oda Stecke en de heilige Odilia afgebeeld in exact dezelfde compositie als op het Hoogstraatse polyptiek; enkel de achtergrond en schilderstijl wijken af (vgl. afb. 5 en 6). Het linker binnenluik laat

⁷⁸ Hendrikman, “Master of Hoogstraten,” 38.

⁷⁹ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 13-16.

⁸⁰ Friedländer, *Early Netherlandish Painting VII*, 51.

⁸¹ Vandenbroeck, *Catalogus Schilderijen*, 120.

⁸² Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 31.

⁸³ A.H. Cornette, *Inleiding tot de Oude Meesters van het Koninklijk Museum te Antwerpen* (Antwerpen: De Sikkell & Den Haag: Martinus Nijhoff, 1939), 20-21.

⁸⁴ Wuyts, “Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen,” 130.

⁸⁵ Vermandele, “Le triptyque de la Vierge de l’Immaculée Conception,” 31-49.

⁸⁶ *Ibid.*, 37-45, 48-49.



Peter van der beke zien, samen met zijn beschermheilige Petrus. Ook op zijn bidbank zijn de letters P en O met elkaar verbonden middels een rode liefdesstrik. Peters familiewapen zweeft rechts boven in het paneel.⁸⁷ Met (het gebrek aan) sporen van veranderingen in het artistieke proces in de ondertekeningen van beide luiken als hoofdargument, concludeert Vermandele dat de Meester van Hoogstraten het paneel met *Oda Stecke en St. Odilia* van de Meester van Frankfurt kopieerde.⁸⁸

Deze ontdekking biedt een drastisch nieuw perspectief op de datering van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*. De Meester van Hoogstraten kan namelijk evengoed het paneel met *Peter van der Beke en St. Petrus* van het Brusselse triptiek als model hebben gebruikt voor het inmid-

Boven: Afb. 5. Meester van Frankfurt (toegeschreven aan), *Drieluik met de Onbevleete Ontvangenis van Maria*, ca. 1497.

Rechts: Afb. 6. Meester van Hoogstraten, *Oda Stecke en St. Odilia*, 1497-1525.



⁸⁷ Dit luik kan volgens Vermandele onmogelijk het verloren gegane Hoogstraatse schilderij zijn, aangezien het Brusselse paneel aan alle vier de zijden een zichtbare baard heeft en dus nooit spits van vorm is geweest. Bovendien wijken de vleugels in stilistisch opzicht aanzienlijk van elkaar af: Vermandele, “Le Triptyque de la Vierge de l’Immaculée Conception,” 35, 44.

⁸⁸ De ondertekening van het Hoogstraatse paneel met *Oda Stecke* getuigt niet van creativiteit of wijzigingen in de compositie. Enkel de contouren en basisvormen zijn uitgewerkt en er zijn geen details aangebracht, terwijl de

dels verloren gegane Hoogstraatse gebedsportret.⁸⁹ In dat geval zou het altaarstuk ook na Peters dood (1517) kunnen zijn geschilderd. Er bestond immers al een portret van deze schenker, dat de Meester van Hoogstraten direct kon overnemen in zijn eigen compositie.

In de late middeleeuwen werden overleden opdrachtgevers of andere personen wel vaker uit de herinnering of van modeltekeningen of schetsen geportretteerd. Zo liet Zeger van der Male zijn twee gezinnen, die nooit tegelijkertijd hadden geleefd, verenigen in eenzelfde memorietafel (afb. 7).⁹⁰ Bovendien suggereren Daantje Meuwissen en Andrea van Leerdam dat Jacob Cornelisz. van Oostsanen het portret van de Deense koning Christiaan II op *Het Laatste Oordeel met Christiaan II van Denemarken en Isabella van Oostenrijk* schilderde op basis van zijn geheugen of schetsen die hij tijdens een eerdere ontmoeting had gemaakt (afb. 8).⁹¹



Afb. 7. Pieter Pourbus, *Verrijzenis van Christus en Zeger van der Male en familie*, 1578.

Dat het verloren gegane portret met Peter van der Beke en zijn beschermheilige Petrus mogelijk gekopieerd werd van het drieluik van de Meester van Frankfurt, betekent dat de vervaardigingsdatum van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* niet langer kan worden gebaseerd op het wel of niet hebben bestaan van een paneel met deze schenker. Het kan namelijk

ondertekeningen van de Meester van Hoogstraten normaliter veel schetsmatiger en gedetailleerder zijn. De ondertekeningen van beide vleugels van het Brusselse triptiek zijn daarentegen wel met een losse hand aangebracht. De ogen van Peter van der Beke zijn tijdens het schilderproces veranderd van positie ten opzichte van de ondertekening, wat impliceert dat dit een originele compositie betreft: Vermandele, “*Le Triptyque de la Vierge de l’Immaculée Conception*,” 39-41, 43-45. Lorne Campbell was eerder tot de conclusie gekomen dat het Brusselse paneel juist een kopie was van het luik op het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*, maar dat wist Vermandele op overtuigende wijze te ontcrachten. Zie: Campbell, *The Early Flemish Pictures*, 79.

⁸⁹ Vermandele, “*Le Triptyque de la Vierge de l’Immaculée Conception*,” 44, 48.

⁹⁰ Van Bueren, “*Vrome schenkingen*,” 230-231.

⁹¹ Daantje Meuwissen en Andrea van Leerdam, “*The Last Judgement with Christian II of Denmark and Isabella of Austria. A Memorial Piece from the Workshop of Jacob Cornelisz. van Oostsanen?*” in *Living Memoria: Studies in Medieval and Early Modern Memorial Culture in Honour of Truus van Bueren*, red. Rolf de Weijert e.a. (Hilversum: Uitgeverij Verloren bv, 2011), 342-343.



evengoed na zijn dood zijn geschilderd. Bovendien is het vroegst mogelijke jaar van vervaardiging daarom niet langer 1505, maar 1497. Dit polyptiek kan dus in ieder geval gedateerd worden tussen 1497 en 1533.

Afb. 8. Jacob Cornelisz. van Oostsanen, *Laatste Oordeel met koning Christiaan II van Denemarken en zijn vrouw Isabella van Oostenrijk*, na 1518.

1.5. Het altaarstuk in de Sint-Katharinakerk: Een tijdlijn

Het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* moet echter al voor de bouw van de nieuwe Sint-Katharinakerk (1525-1550) zijn vervaardigd. Het eerste aanknopingspunt voor deze theorie werd (onbewust) ontdekt door L. Philippen tijdens zijn archiefonderzoek in 1928. Uit de kerkarchieven blijkt namelijk dat het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* na de wijding van de nieuwe Sint-Katharinakerk in 1544 niet direct op het hoogaltaar werd gezet, waar Florent Joseph van Ertborn het in 1825 wel aantrof en kocht, maar op een van de achttien zijaltaaren van de kerk.⁹² Pas in 1591 werd het polyptiek op het hoogaltaar geplaatst. Ergens in de periode tussen 1544 en 1591 werd het van het zijaltaar gehaald en elders ondergebracht, waarschijnlijk vanwege de plunderingen en branden in de kerk die gepaard gingen met de Beeldenstorm (1566) en Tachtigjarige Oorlog (1568-1648).⁹³ Dat het polyptiek aanvankelijk niet op het hoogaltaar, maar op een zij-altaar van de nieuwe Sint-Katharinakerk stond, is van groot belang voor de datering ervan (voor een tijdlijn: zie afb. 9).

In de kerkarchieven van 1512 wordt namelijk al melding gedaan van een ‘Capellen van den Seven Weeden van Onser Liever Vrouwe in Sinte Kathrien kercke tot Hoogstraten’ met een eigen altaar.⁹⁴ Dat moet wel een kapel in de oude kerk zijn geweest, aangezien die pas vanaf 1525 werd

⁹² Het hoogaltaar van de Sint-Katharinakerk was gewijd aan Sint Katharina en de Heilige Drieëenheid: Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 17-18. Zie ook pp. 3, 20, 25.

⁹³ *Ibid.*, 20.

⁹⁴ *Ibid.*, 25.

afgebroken en de nieuwe kerk toen nog niet bestond. Het ‘oude’ Maria-altaar was dus ook gewijd aan Onze Lieve Vrouw van Zeven Smarten.

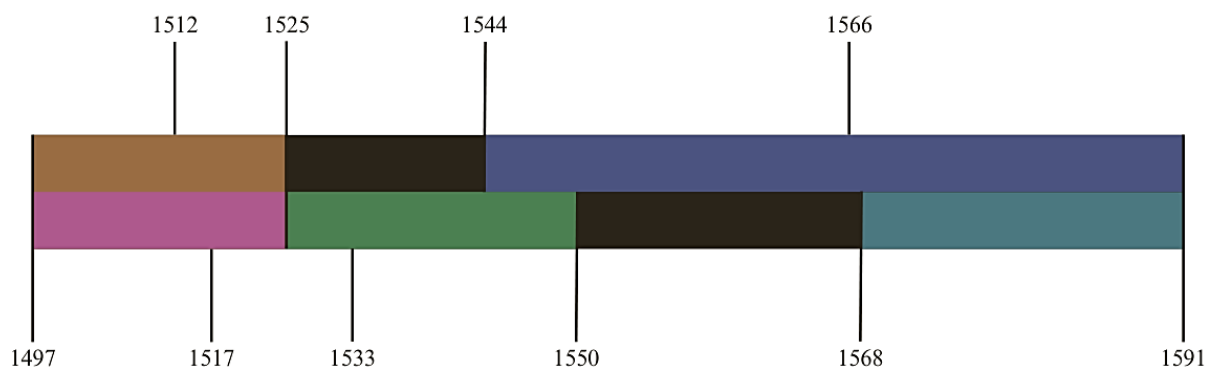
De consecratieakte van de nieuwe Sint-Katharinakerk (1544) vermeldt echter expliciet dat het nieuwe zijaltaar niet alleen was gewijd aan Maria’s zeven smarten, maar ook aan de heiligen Petrus en Odilia, de naamheiligen van Peter van der Beke en Oda Stecke.⁹⁵ Dit nieuwe altaar werd ruim tien jaar na het overlijden van Oda (1533) gewijd, wat betekent dat het echtpaar dit nieuwe altaar niet kan hebben gesticht. De enige verklaring voor het feit dat het nieuwe Maria-altaar toch was gewijd aan de naamheiligen van Peter en Oda, is dat dit echtpaar niet het nieuwe, maar het oude Zeven-Weeën-altaar stichtte, dat toen dus ook al gewijd moet zijn geweest aan de heiligen Petrus en Odilia.



Afb. 9. Tijdlijn met alle bekende bewaarplaatsen van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*, 1200-2025.

Voor de datering van het polyptiek betekent dit het volgende: Oda en Peter stichtten gezamenlijk in of voor 1512 het Maria-altaar in de Zeven-Weeën-kapel van de oude Sint-Katharinakerk, waaraan zij het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* schonken alvorens het gebouw in 1525 werd afgebroken. Dat kan zowel voor, als na Peters dood in 1517 zijn geweest. Daarom kan het uiterlijke vervaardigingsjaar van het altaarstuk worden vastgesteld op 1525. Het altaarstuk kan dus voorzichtig gedateerd worden tussen 1497 en 1525 (afb. 10).

⁹⁵ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 17-18.



LEGENDA

- Oude kerk in gebruik (vanaf dertiende eeuw)
- Altaarstuk ontstaan
- Bouw nieuwe kerk
- Altaarstuk op zijaltaar / elders bewaard
- Tachtigjarige Oorlog (tot 1648)

1497 - Oda Stecke en Peter van der Beke trouwen - drieluik Meester van Frankfurt

1512 - Melding 'Capellen van den Seven Weeden van Onser Liever Vrouwe in Sinte Kathrien kercke tot Hoogstraten'

1517 - Peter van der Beke overlijdt en sticht twee erfmissen aan Zeven-Weeën-altaar oude kerk

1533 - Oda Stecke overlijdt

1544 - Wijding Zeven-Weeën-zijaltaar in de nieuwe kerk

1566 - Beeldenstorm

1591 - Altaarstuk wordt op hoogaltaar nieuwe kerk geplaatst

Afb. 10. Tijdlijn met de bewaarplaatsen van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* tussen 1497 en 1591 en enkele belangrijke gebeurtenissen in die periode.

1.6. De laatmiddeleeuwse devotiecultuur van de smarten van Maria

Op hun altaarstuk lieten Oda en Peter de zeven smarten van Maria afbeelden. Deze paragraaf onderzoekt waarom specifiek voor deze voorstelling werd gekozen. Daarvoor wordt gekeken naar de contemporaine devotiepraktijken. In de vroege zestiende eeuw was het gebruikelijk om tijdens het gebed te denken aan het emotionele en fysieke lijden van Christus tijdens zijn Passie.⁹⁶ Pijn was een belangrijk middel voor de gelovige om mentaal dichter bij Christus te komen en vormde dan ook de basis voor de empathische meditatie op zijn Passie.⁹⁷ Vanwege die emotie-gedreven religiositeit ontstond er niet alleen meer interesse in het lijden van Jezus, maar ook in dat van zijn moeder,

⁹⁶ Larry Silver, *The Paintings of Quinten Massys: With Catalogue Raisonné* (Oxford: Phaidon, 1984), 57.

⁹⁷ Als gevolg van het groeiende belang van Christus' pijn in de middeleeuwse devotiepraktijken werden er van de veertiende tot en met de zestiende eeuw gespecialiseerde cultussen gevormd die zich volledig wijdten aan één aspect van de Passie dat te relateren valt aan fysieke of mentale pijn, zoals de cultus van Christus' wonden, Heilig Bloed, of de *Arma Christi*: Silver, *The Paintings of Quinten Massys*, 57. Zie ook: Martina Bagnoli, "Longing to Experience," in Martina Bagnoli red., *A Feast for the Senses: Art and Experience in Medieval Europe* (New Haven CT en Londen: Yale University Press, 2016), 42.

Maria.⁹⁸ Zij maakte tijdens en na Christus' Passie namelijk zeven momenten van intense rouw en verdriet (emotionele pijn) mee: haar smarten. Door Maria's lijden te koppelen aan dat van Christus en zich met de Maagd te identificeren, kon de middeleeuwse gelovige zich op een nieuwe manier richten tot Christus.⁹⁹ Maria's lijdensweg werd dus een parallel van Christus' Passie.¹⁰⁰

Met de gestage ontwikkeling van het lijden van Maria als onderwerp van meditatie en gebed, werden haar smarten in de loop van de vijftiende en zestiende eeuw steeds vaker vereerd omwille van zichzelf.¹⁰¹ Het onderwerp van het altaarstuk van de Meester van Hoogstraten lijkt een afspiegeling te zijn van deze ontwikkeling. Uit overgeleverde gebedenboeken met teksten gewijd aan de smarten van Maria blijkt dat dit onderwerp tussen de veertiende en zestiende eeuw ook in de privésfeer een veelvoorkomend onderwerp was van gebed.¹⁰²

Deze groeiende 'smarten-verering' leidde in de laatste jaren van de vijftiende eeuw tot de formatie van een cultus rondom de zeven smarten van Maria in de Nederlanden.¹⁰³ Jan van Coudenberghe († 1521), secretaris van Filips IV van Frankrijk (1268-1314), zou in de jaren 1490 de 'Confrérie Notre-Dame des Sept Douleurs' ('Broederschap van de Zeven Smarten van de Maagd') hebben gesticht in de kerken van Abbenbroek, Reymerswaele en Brugge.¹⁰⁴ Niet veel later vestigde deze broederschap zich ook in andere steden, zoals Brussel, Antwerpen, Mechelen, Leiden en Haarlem.¹⁰⁵ Ook in Hoogstraten was de verering van de zeven smarten van Maria belangrijk geworden, zoals blijkt uit de Zeven-Weeën-Kapel in de oude Sint-Katharinakerk (vermeld in 1512).¹⁰⁶

⁹⁸ Schüler, *The Sword of Compassion*, 97.

⁹⁹ Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 9, 14.

¹⁰⁰ Schüler, *The Sword of Compassion*, 178; Silver, *The Paintings of Quinten Massys*, 57.

¹⁰¹ Louis Goosen, *Van Andreas tot Zacheüs: Thema's uit het Nieuwe Testament en de apocriefe literatuur in religie en kunsten*, Tweede druk (Nijmegen: SUN, 1997), 187; Silver, *The Paintings of Quinten Massys*, 57; Schüler, *The Sword of Compassion*, 168-169, 177; Emily S. Thelen en Grantley McDonald, "The Feast of the Seven Sorrows of the Virgin: Piety, Politics and Plainchant at the Burgundian-Habsburg Court," *Early Music History* 35 (2016): 275, <https://www.jstor.org/stable/26294174> (geraadpleegd 2 maart 2025); Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 7, 11.

¹⁰² Schüler, *The Sword of Compassion*, 171. Zie ook pp. 173-181 voor een overzicht van belangrijke gebedsboeken in Duitsland en de Nederlanden in de hoge en late middeleeuwen.

¹⁰³ Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 26.

¹⁰⁴ Schüler verklaart de totstandkoming van deze cultus niet louter vanuit een theologisch standpunt, maar ook vanuit politieke ideeën. Van Coudenberghe zou deze broederschap namelijk hebben opgericht vanuit de drang om de Maagd om bijstand te vragen in de roerige periode van het bewind van keizer Maximiliaan I van Oostenrijk, waaronder in de Lage Landen continu opstanden plaatsvonden: *Ibid.*, 5, 17, 19. De confraters van deze broederschap waren verplicht om een of twee keer per week te mediteren op elk van de zeven smarten, en om voor elke Smart een *Pater Noster* en een *Ave Maria* te bidden: Thelen en McDonald, "The Feast of the Seven Sorrows," 285. Zie ook: Donna Spivey Ellington, *From Sacred Body to Angelic Soul: Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe* (Washington DC: The Catholic University of America Press, 2001), 80, 261, 286-287; Silver, *The Paintings of Quinten Massys*, 56.

¹⁰⁵ Thelen en McDonald, "The Feast of the Seven Sorrows of the Virgin," 285; Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 20.

¹⁰⁶ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 25.

Deze smarten-cultus manifesteerde zich ook in de beeldende kunsten.¹⁰⁷ Wat de middeleeuwse toeschouwer zou aanspreken aan deze voornamelijk geschilderde en gedrukte afbeeldingen van de Passie en de zeven smarten van Maria, waren volgens Carol Schüler (1992) niet zozeer de Passiescènes zelf, maar eerder het emotionele effect van deze gebeurtenissen op Maria.¹⁰⁸ Daarin zijn vooral de tranen die over haar wangen rollen in veel van die taferelen kenmerkend.¹⁰⁹ In de gebedsboeken en preken werd in de late middeleeuwen bijzonder veel nadruk gelegd op de tranen die Maria liet bij de kruisdood, wat het grote belang van de identificatie met haar pijn illustreert.¹¹⁰ Op het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door de Meester van Hoogstraten is meermaals een huilende Maria te zien, bijvoorbeeld op het paneel met de *Mater Dolorosa* (afb. 11).

Maria's pijn was dus ook een belangrijk zwaartepunt op het Hoogstraatse polyptiek, dat werd vervaardigd in een periode waarin de verering van de zeven smarten van de Maagd immense populariteit genoot in de Nederlanden.¹¹¹



Afb. 11. Meester van Hoogstraten, *Mater Dolorosa* (detail), 1497-1525.

¹⁰⁷ In paragraaf E.3 van de epiloog worden voorbeelden gegeven van schilderijen die dit thema als onderwerp hadden. Bovendien wordt uitgebreid stilgestaan bij het gebruikelijke iconografische programma van dergelijke voorstellingen.

¹⁰⁸ Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 28.

¹⁰⁹ Ellington, *From Sacred Body to Angelic Soul*, 98.

¹¹⁰ Ellington noemt bijvoorbeeld de predikers Bernardo van Busti, Michel Menot en San Bernardino: *Ibid.*, 97.

¹¹¹ Silver, *The Paintings of Quinten Massys*, 56-57.

Conclusie

In dit hoofdstuk werd onderzocht binnen welke cultuurhistorische, politieke en religieuze context het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* ontstond. Het polyptiek werd tussen 1497 en 1525 door Oda Stecke en Peter van der Beke geschonken aan het altaar van de Zeven-Weeën-kapel van de oude Sint-Katharinakerk te Hoogstraten. Dat gebouw werd tussen 1525 en 1550 afgebroken en vervangen door de nieuwe kerk. Nadat die in 1544 werd geconsacreerd, kreeg het altaarstuk een plekje op het nieuwe Maria-zijaltaar. Vanaf 1591 sierde het polyptiek het hoogaltaar van de kerk, waar Florent Joseph van Ertborn het in 1825 aantrof en kocht.

Het polyptiek werd geschilderd in een tijd die voor Hoogstraten gold als een economische en culturele bloeiperiode. De welvarende marktstad had een gunstige geografische ligging, met belangrijke verbindingswegen met zowel Antwerpen als Breda en Utrecht. Het is dus allesbehalve merkwaardig dat juist deze handelsstad, met een monumentale kruiskerk die nota bene werd ontworpen in opdracht van de grafen van Hoogstraten, een altaarstuk van dit formaat kreeg.

Ook de voorstelling van de zeven smarten van Maria past feilloos binnen de contemporaine devotie context. Dat thema genoot grote populariteit in de gebeden en beeldende kunsten van de Lage Landen in de late vijftiende en vroege zestiende eeuw. Vooral de pijn en het lijden van de Maagd speelden daarin een wezenlijke rol, met de tranen op Maria's gezicht als belangrijke iconografische pijlers voor de kunstwerken. Het contextuele kader dat in dit hoofdstuk om het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* werd geschetst, dient in het volgende hoofdstuk als basis voor het onderzoek naar de functie van het polyptiek voor Oda en Peter.

Hoofdstuk 2. Herinneren en herinnerd worden: De functie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* binnen de laatmiddeleeuwse memoriecultuur



Afb. 12. *Kruisiging met Jacob Kanis en zijn familie*, ca. 1526-1530.

Inleiding

Oda Stecke liet op het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* niet alleen zichzelf, maar ook haar beschermheilige Odilia en haar alliantiewapen afbeelden.¹¹² In het vorige hoofdstuk werd beargumenteerd dat er ook een paneel met Peter en zijn naamheilige Petrus op het polyptiek moet hebben gezeten. Dat zal er vergelijkbaar uit hebben gezien met het portret van zijn echtgenote. Peter moet op zijn gebedsportret zijn bijgestaan door Sint Petrus, omdat het altaar ook aan deze patroonheilige gewijd was. Aangezien op Oda's paneel het alliantiewapen is weergegeven, moet Peters familiewapen bovendien zijn afgebeeld op zijn paneel. Door zichzelf, hun beschermheiligen en

¹¹² Dat wapenschild bestaat uit de blazoenen van Peter (links) en Oda's familie (rechts): Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 26.

hun blazoenen op het altaarstuk af te laten beelden, maakten Oda en Peter voor iedereen duidelijk dat zij de stichters van het altaar en de schenkers van het polyptiek waren. Herkend worden was voor deze opdrachtgevers dus belangrijk. Dat roept vragen op over de oorspronkelijke functie van het polyptiek voor het echtpaar. Was dit een altaarstuk conform de gebruikelijke opzet, of had het een diepere betekenislaag voor Oda en Peter?

In dit hoofdstuk wordt onderzocht of dit polyptiek begrepen kan worden als een memorietafel binnen de laatmiddeleeuwse Nederlanden als ‘gemeenschap van de levenden en de doden’. In die gemeenschap stonden het leven na de dood en de zorg voor het zielenheil centraal.¹¹³ Deze memoriecultuur was alomtegenwoordig in zowel de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlanden. Daarom is het merkwaardig dat er nog nooit eerder door de lens van de dodengedachtenis naar het onderhevige polyptiek is gekeken.

Memoriestukken zijn eigen aan de ‘gemeenschap van de levenden en de doden’ en hadden als primaire functie om de levenden aan te zetten tot gebed voor het zielenheil van de schenker(s).¹¹⁴ Bovendien konden ze voor hen fungeren als statusobject.¹¹⁵ Het ‘slagen’ van deze werken berustte dus op de mate waarin de toeschouwer ermee interacteerde. Daarom werden memorietafels vaak op publieke plekken neergezet, zoals een altaar in een kerk.¹¹⁶

De gebruikelijke memorietafel-iconografie is in de basis hetzelfde als die van reguliere stichtersportretten.¹¹⁷ Daarom is het belangrijk om de volledige context waarin het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* geschonken en bewaard werd in acht te nemen bij de categorisering ervan als memorietafel. Doordat er belangrijk archiefmateriaal over Oda Stecke en Peter van der Beke bewaard is gebleven, kon in het vorige hoofdstuk in grote lijnen worden uiteengezet wie deze twee opdrachtgevers waren. Op basis van onder meer die gegevens wordt in dit hoofdstuk bepaald hoe een memorietafel voor hen gefunctioneerd kan hebben. Allereerst wordt echter gedetailleerder uiteengezet hoe de laatmiddeleeuwse memoriecultuur functioneerde, welke rol memoriestukken in die gemeenschap speelden, en hoe de smarten-iconografie binnen deze context opgevat kan worden.

¹¹³ Bert de Munck, “Van religieuze devotie naar zakelijk sterven?,” in Ria Fabri en Nico van Hout red., *Van Quinten Metsijs tot Peter Paul Rubens: Meesterwerken uit het Koninklijk Museum Terug in de Kathedraal* (Antwerpen: De Kathedraal VZW & Kontich: BAI Publishers, 2009), 25.

¹¹⁴ Een vast onderdeel van het laatmiddeleeuwse tijdenboek was de dodenvigilie of dodenofficie. Wanneer er iemand was overleden, werd die tekst (dagelijks) voorgedragen. Zo konden de levende nabestaanden de tijd verkorten die hun familielid in het vagevuur moest doorbrengen: Brigitte Dekeyzer, “Ars moriendi, de kunst van het sterven,” in Sophie Balace en Alexandra de Poorter red., *Tussen hemel en hel: Sterven in de middeleeuwen, 600-1600* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 216. Zie ook: Mattia Cavagna, “De hel: Een plaats van hoop,” in Sophie Balace en Alexandra de Poorter red., *Tussen hemel en hel: Sterven in de middeleeuwen, 600-1600* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 203; Van Bueren, *Leven na de dood*, 12.

¹¹⁵ Van Bueren, *Leven na de dood*, 14, 81.

¹¹⁶ *Ibid.*, 12.

¹¹⁷ Meer over de iconografie van memorietafels in paragraaf 2.2. Zie: Van Bueren, *Leven na de dood*, 12-13.

2.1. Schenken en stichten: Zorg voor het zielenheil in de ‘gemeenschap van de levenden en de doden’

Sterven wordt in de eenentwintigste eeuw vaak gezien als het definitieve einde van het leven. In de middeleeuwen was dat anders. Destijds werd de dood niet opgevat als een afsluitend moment, maar juist als een nieuw begin.¹¹⁸ Men leefde toe naar de dood, met het uitzicht op een leven in het hiernamaals.¹¹⁹ Om dat zo comfortabel mogelijk te maken, moest de middeleeuwse christen goed hebben geleefd.¹²⁰ Direct na de dood, zoals wordt vermeld in de circa 300 overgeleverde en tevens wijdverspreide laatmiddeleeuwse geschriften van het genre *Ars Moriendi* (‘de kunst van het sterven’), wordt de mens onderworpen aan een eerste oordeel van Christus.¹²¹ Hij beslist op basis van hoe zondevrij de overledene heeft geleefd hoe lang hun verblijf in het vagevuur voor de zielenreiniging moet duren. De drang om het eigen zielenheil voor te bereiden ligt ten grondslag aan wat mediëvisten de ‘gemeenschap van de levenden en de doden’ noemen.¹²²

Gedurende het leven kon de middeleeuwse christen verschillende dingen doen om zijn of haar tijd in het vagevuur te verkorten en zekerder te zijn van een plek in de hemel. Ten eerste moest de gelovige zich houden aan de tien geboden en de zeven werken van barmhartigheid beoefenen.¹²³ Bovendien werd er massaal gebeden, gebiecht en gevast, ging men op bedevaartstochten en verdiende men aflaten.¹²⁴ Daarnaast werden er missen en andere gebedsvieringen bijgewoond, droeg men (voor zover hun vermogen dat toeliet) financieel bij aan het versieren van de kerk, bekostigden ze een eredienst of deden ze op andere manieren schenkingen aan de kerk.¹²⁵

Stichtingen en schenkingen aan religieuze instellingen zijn voor deze casus in het bijzonder interessant. Oda Stecke en Peter van der Beke stichtten namelijk niet alleen in of voor 1512 het altaar der Zeven Weeën in de oude Sint-Katharinakerk, maar ze schonken er ook een polyptiek aan. Schenkers en stichters van liturgische voorwerpen of diensten aan kerken werden na hun dood op bepaalde dagen herdacht tijdens de misviering en er werden speciale memoriediensten voor hun zielenheil gehouden.¹²⁶ Daarbij was het noemen van de naam van degene voor wie gebeden werd essentieel.¹²⁷ Daarom werd in zogeheten memorie- of fundatieboeken bijgehouden wie wat schonk aan de kerk.¹²⁸ Het merendeel van alle kunstwerken in een kerk werd namelijk niet door het

¹¹⁸ Dekeyzer, “Ars moriendi,” 213.

¹¹⁹ Van Bueren, *Leven na de dood*, 11.

¹²⁰ ‘The origins’. Website Medieval Memoria Online.

¹²¹ Van Bueren, *Leven na de dood*, 24, 157.

¹²² ‘The origins’. Website Medieval Memoria Online.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Aflaten waren een soort kwijtschelding van de straf voor bepaalde zonden: Dekeyzer, “Ars moriendi,” 213.

¹²⁵ Oda Stecke en Peter van der Beke hadden ongetwijfeld de financiële middelen om bij te dragen aan de versiering van de Sint-Katharinakerk. Zie: Van Bueren, *Leven na de dood*, 11, 24.

¹²⁶ Van Bueren, “Vrome schenkingen,” 235; Van Bueren, *Leven na de dood*, 24.

¹²⁷ Naast de publieke kerkdiensten bestond ook het intiemere privégebed voor de overledene, vaak door de directe sociale kring. Het was heel gebruikelijk om schenkingen te doen aan familieleden en leden van dezelfde broederschap, en om in ruil daarvoor een aantal gebeden of missen op te dragen aan de schenker nadat die was overleden (eenmalig of langdurig): Van Bueren, *Leven na de dood*, 59, 61-62.

¹²⁸ Van Bueren, “Vrome schenkingen,” 227; Van Bueren, *Leven na de dood*, 30-31.

kerkbestuur zelf bekostigd, maar juist door clerici, broederschappen en vrome leken, zoals Oda en Peter.¹²⁹ In de laatmiddeleeuwse memoriecultuur is simpel verwoord sprake van ‘voor wat hoort wat’, van geven en nemen.¹³⁰

2.2. Memorietafels in de laatmiddeleeuwse Nederlanden: Iconografie en bijschriften

Onder ‘schenkingen’ vallen ook memoriestukken.¹³¹ Door zo’n werk aan de kerk te schenken, kon de opdrachtgever in de eerste plaats een direct verzoek doen aan de toeschouwer om te bidden voor hun zielenheil.¹³² Een memorietafel is een geschilderd of beeldhouwd object met een religieuze voorstelling die wordt geflankeerd door gebedsportretten van de schenker(s) met hun blaozen(en) en beschermheilige(n).¹³³ Het memoriestuk van de familie Kanis uit de Stevenskerk in Nijmegen (1526-1530) illustreert deze standaardcompositie voorbeeldig (afb. 12).¹³⁴ Ook het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* voldoet aan alle hierboven beschreven algemene iconografische criteria.

In de regel werden memorietafels altijd voorzien van een tekst (als opschrift (op de lijst) of los op een tekstbordje) met de naam en sterfdatum van de overledene(n) en een verzoek tot gebed voor hun zielenheil.¹³⁵ Op de predella van het memoriestuk van de Kanisfamilie is ook zo’n tekst aangebracht. Om met volledige zekerheid te kunnen verifiëren dat het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* ook een memorietafel was, zou zo’n tekst(bordje) dus definitief bevestiging bieden. Op de panelen zelf werd echter geen dergelijke tekst aangebracht. Daarnaast is de originele lijst niet overgeleverd, waardoor die niet gecontroleerd kan worden op eventuele opschriften. Bovendien is er geen los memorie-tekstbord bijbehorend aan dit altaarstuk bekend. Tijdens de Beeldenstorm (1566) gingen veel van dat soort bordjes verloren.¹³⁶ Zeker in de Sint-Katharinakerk, die meermaals werd geplunderd en afbrandde, is het aannemelijk dat eventuele losse tekstborden die gebeurtenissen niet overleefden.¹³⁷ Een dergelijke tekst kan dus wel hebben bestaan voor het onderhevige altaarstuk, maar heeft de tand des tijds in dat geval niet doorstaan.

2.3. De smarten-cyclus als memorie-iconografie op het Hoogstraatse altaarstuk

De iconografie van de religieuze voorstelling op het Hoogstraatse polyptiek kan meer informatie bieden betreffende de mogelijke functie van het polyptiek als memorietafel. Volgens Truus van Bueren (1999) waren Maria- en Passievoorstellingen geliefde onderwerpen op laatmiddeleeuwse

¹²⁹ Lorne Campbell, “The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century,” *The Burlington Magazine* 118(1976)877: 189, <https://www.jstor.org/stable/878374> (geraadpleegd 11 maart 2025).

¹³⁰ Van Bueren, *Leven na de dood*, 126.

¹³¹ Dekeyzer, “Ars moriendi,” 213.

¹³² Van Bueren, *Leven na de dood*, 14, 81.

¹³³ *Ibid.*, 14.

¹³⁴ *Ibid.*, 114-115.

¹³⁵ *Ibid.*, 12, 15; Van Bueren, “Vrome schenkingen,” 228.

¹³⁶ Van Bueren, *Leven na de dood*, 17.

¹³⁷ De memorietafels zelf bleven wel vaak gespaard, omdat deze uit voorzorg uit de kerken werden verwijderd en bijvoorbeeld bij familieleden van de schenkers werden ondergebracht: *Ibid.*, 111.

memoriestukken.¹³⁸ Maria was namelijk niet alleen een figuur die de toeschouwer dichterbij Christus kon brengen (zie hoofdstuk 1), maar zij fungeerde ook als *Mediatrix* (bemiddelaar) tussen haar zoon en de zondige mens.¹³⁹ Na iemands dood kon Maria namens hem of haar Christus om genade vragen.¹⁴⁰ Maria kon de onvolmaakte mens dus zowel in het aardse leven als in het hiernamaals helpen.¹⁴¹ Specifiek voor de smartencyclus geldt dat Maria tijdens het gebed voor het zielenheil door de middeleeuwse gelovige uitdrukkelijk werd aangesproken op haar zeven momenten van smart, die haar herinnerden aan haar pijn. Op die manier hoopte de devoot medelijden op te wekken bij de Moeder Gods, in ruil voor bemiddeling tussen hem/haar en Christus.¹⁴²

De smarten-iconografie op het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* is dus niet alleen goed te plaatsen in de bredere religieuze context van de groeiende devotiecultuur rondom Onze Lieve Vrouw van Zeven Weeën: dit iconografische programma diende voor de middeleeuwse christen ook als visueel middel om Maria aan te spreken op haar smarten en te vragen om bemiddeling. Die functie van de smarten-iconografie valt volledig op zijn plek binnen de context van de ‘gemeenschap van de levenden en de doden’, waar de Smartenvrouw in het bijzonder kon helpen om de tijd in het vagevuur van de gelovige te verkorten. De keuze voor de smarten-iconografie kan dus worden opgevat als een weerspiegeling van de drang van Oda Stecke en Peter van der Beke om te tonen dat ook zij toenadering zochten tot de Mater Dolorosa in haar mediërende rol.

2.4. Gebed, trouw en requiem: De religieuze functie van een memorietafel voor Oda en Peter

Gebedsporetten zijn karakteristiek voor memorievoorstellingen. Oda liet zichzelf op dit altaarstuk al biddend afbeelden. Op haar bidbank is haar getijdenboek opengeslagen, haar handen zijn gevouwen in gebed en onder het boek komt een rood gebedssnoer vandaan (afb. 6).¹⁴³ Dergelijke snoeren, ook wel rozenkransen genoemd, werden in het laatmiddeleeuwse gebed voor het zielenheil gebruikt als geheugensteuntje: door de kralen een voor een door de vingers te laten gaan kon de gelovige bijhouden welk gebed hij of zij al had opgezegd en welk(e) nog niet.¹⁴⁴

Hoogstwaarschijnlijk was Peter op zijn paneel net als zijn echtgenote al biddend afgebeeld. Zoals in het vorige hoofdstuk aan het licht kwam, was dit verloren gegane luik mogelijk een kopie van de linkervleugel van het triptiek met *De Onbevleete Ontvangenis van Maria* van de Meester van

¹³⁸ Van Bueren, *Leven na de dood*, 97.

¹³⁹ Ibid., 185.

¹⁴⁰ Ellington, *From Sacred Body to Angelic Soul*, 2, 96.

¹⁴¹ Schüler, *The Sword of Compassion*, 183.

¹⁴² Ibid., 187.

¹⁴³ Het standaard gebedssnoer bestond uit vijf groepen van tien kralen, met om de ieder cluster een afwijkende kraal. Dat is bij Oda's rozenkrans ook het geval: om de tien rode kraaltjes is een gouden kraal geplaatst: Van Bueren, *Leven na de dood*, 162. Zie ook: Wuyts, “Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen,” 129.

¹⁴⁴ Vaak werd bij dat soort gebeden steeds hetzelfde, zoals het *Pater Noster* of *Ave Maria*, herhaald. Aan het eind van elk *Ave Maria* werd de Moeder Gods om hulp gevraagd voor alle zondaars: ‘Heilige Maria, moeder van God, bid voor ons zondaars, nu en in het uur van onze dood. Amen’: Van Bueren, *Leven na de dood*, 162.

Frankfurt (afb. 5). Dat betekent dat Peters gebedsportret er vermoedelijk vergelijkbaar met dat luik heeft uitgezien. In de voorstelling van de Meester van Frankfurt is ook op Peters bidbank een gebedsboek opengeslagen en kan van zijn ineengeslagen handen worden afgeleid dat hij actief aan het bidden is (tot Onze Lieve Vrouw van Zeven Smarten). Door zichzelf actief in gebed te laten vereeuwigen, profileren Oda en Peter zichzelf als goede christenen die volgens de regels hadden geleefd en daarom gebed voor het zielenheil verdienden.

Daarin speelde ook de huwelijkse trouw tussen de twee schenkers een belangrijke rol. Beide figuren dragen ten eerste namelijk een trouwring (Peter om zijn wijsvinger en Oda om haar pink).¹⁴⁵ Bovendien geeft de rode liefdesstrik die de letters P(eter) en O(da) op beide bidbanken met elkaar verbindt aan dat deze twee vrome schenkers in het huwelijk met elkaar verbonden waren. Het hondje aan Oda's voeten symboliseert tot slot de eeuwige en wederzijdse loyaliteit tussen de twee geliefden.¹⁴⁶ Hiermee wilden deze schenkers laten zien dat zij een deugdelijk en liefdevol leven hadden geleid en zowel tijdens als na het leven trouw aan elkaar waren gebleven.

Naast de gebedsportretten en huwelijkssymbolen op het altaarstuk zelf, is er een andere veelzeggende aanwijzing dat het echtpaar tijdens hun leven al bezig was met hun voortbestaan in het hiernamaals. Peter en Oda stichtten namelijk collectief vijf missen voor het Zeven-Weeën-altaar in de Mariakapel van de oude Sint-Katharinakerk. Na Peters overlijden in 1517 werden er bij de uitvoering van zijn testament twee erfelijke weekmissen gefundeerd aan dat altaar. Hij had er tijdens zijn leven al twee andere gesticht.¹⁴⁷ Oda voegde hier na Peters overlijden (1517) en voor de afbraak van de oude kerk in 1525 nog één wekelijkse mis aan toe.¹⁴⁸ Deze mis werd nog vermeld in de kerkarchieven van 1542, wat betekent dat Oda's dienst voor de lange termijn was bekostigd.¹⁴⁹ Bovendien staat in de consecratieakte van de Sint-Katharinakerk uit 1544 dat deze mis door de familieleden geregeld moest worden.¹⁵⁰ Oda fundeerde dus vermoedelijk mede een erfmis. De participatie van Oda en Peter binnen de Sint-Katharinakerk toont aan dat zij actief bezig waren met hun leven na de dood. Zoals eerder duidelijk werd, fungeerden stichtingen en schenkingen binnen de laatmiddeleeuwse memoriecultuur namelijk als middel om het zielenheil voor te bereiden.

Een van de wekelijkse missen uit Peters testament moest expliciet als requiemmis worden opgedragen.¹⁵¹ Het requiem, of de dodenmis, is een speciale kerkdienst voor de doden. De tekst is in

¹⁴⁵ *De Huisvriend. Jaargang 1884* (Schiedam: H.A.M. Roelants, 1884), 111, https://www.dbnl.org/tekst/hui002189401_01/hui002189401_01_0041.php (geraadpleegd 23 maart 2025).

¹⁴⁶ Meuwissen en Van Leerdam, "The Last Judgement," 344; Wuyts, "Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen," 26, 129; Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 25.

¹⁴⁷ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 25; Wuyts, "Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen," 28-29, 129-130.

¹⁴⁸ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 17-18, 25.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 18-19.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 66: Consecratieakte Sint-Katharinakerk [transcript], 5 oktober 1544.

¹⁵¹ 'Aan dit altaar waren vier wekelijksche missen verbonden, waarvan er eene 's vrijdags moest gezongen worden en eene andere als requiemmis gelezen 's maandags; de twee overige mocht men naar goedduncken celebreeen': *Ibid.*, 18.

de kern een smeebede om ‘requiem aeternam’: ‘eeuwige rust’ na de dood.¹⁵² Deze specifieke stichtingen laten zien dat Oda en Peter doordrongen waren met de ‘memorie-mentaliteit’ uit de late middeleeuwen. Voor het vrome echtpaar fungeerde dit altaarstuk dus zeker als middel om te zorgen voor hun zielenheil.

2.5. Schenkingen en sociale status

Memorietafels waren niet alleen een middel om het verblijf in het vagevuur te verkorten en een plekje in de hemel te verzekeren. Dergelijke werken functioneerden tegelijkertijd als statusobject voor de schenker(s).¹⁵³ Vooral in de middeleeuwse samenleving, die wordt gekenmerkt door een grote mate van sociale ongelijkheid, was het belangrijk voor mensen met enige vorm van autoriteit om zichzelf ook als zodanig te presenteren en ervoor te zorgen zo te worden herdacht.¹⁵⁴ Dat verlangen naar sociaal aanzien, zelfs na de dood, vindt weerklank in de groeiende interesse van de contemporaine sociale elites in hun eigen identiteit en de vertegenwoordiging daarvan.¹⁵⁵

Aangezien Oda uit een welgestelde familie kwam en Peter als secretaris en schepen in Antwerpen werkte, zullen zij er ongetwijfeld baat bij hebben gehad om hun vermogen ook via de schenking van het onderhevige altaarstuk uit te drukken. Door een altaar met bijbehorende missen te stichten en daaraan een polyptiek van groot formaat te schenken waarop zij zichzelf prominent lieten afbeelden, bewerkstelligden Oda en Peter een bepaalde vorm van individualiteit.¹⁵⁶ Deze schenking geeft dus ook blijk aan hun behoefte aan onderscheiding en erkenning als gegoede begunstigers.¹⁵⁷

Conclusie

In dit hoofdstuk werd onderzocht welke functie(s) het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door de Meester van Hoogstraten vervulde voor de schenkers Oda Stecke en Peter van der Beke binnen de laatmiddeleeuwse ‘gemeenschap van de levenden en de doden’. Vanuit dit perspectief werd nog nooit eerder geschreven over het Hoogstraatse altaarstuk. Dat is opmerkelijk, aangezien het polyptiek aan alle iconografische criteria van een memoriestuk voldoet: een centrale religieuze voorstelling, geflankeerd door gebedsportretten van de schenkers met hun wapenschilden en

¹⁵² Pieter Bergé en Jan Christiaens, *Dies irae: Kroniek van het requiem* (Leuven: Leuven University Press, 2021), 6, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv22pzxvg.3> (geraadpleegd 15 maart 2025).

¹⁵³ Wim Blockmans en Esther Donckers, “Self-Representation of Court and City in Flanders and Brabant in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries,” in *Showing Status: Representations of Social Positions in the Late Middle Ages*, Deel 2, *Medieval Texts and Cultures of Northern Europe*, red. Wim Blockmans en Antheun Janse (Turnhout: Brepols, 1999), 110; Van Bueren, *Leven na de dood*, 81.

¹⁵⁴ Blockmans en Donckers, “Self-Representation of Court and City,” 81.

¹⁵⁵ Till-Holger Borchert, “Innovation, Reconstruction, and Deconstruction: Early Netherlandish Diptychs in the Mirror of Their Reception,” in *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*, red. John Oliver Hand en Ron Spronk (New Haven CT en Londen: Yale University Press, 2006), 178.

¹⁵⁶ Annemarie Speetjens, “The Founder, the Chaplain and the Ecclesiastical Authorities. Chantries in the Low Countries,” in *Living Memoria: Studies in Medieval and Early Modern Memorial Culture in Honour of Truus van Bueren*, red. Rolf de Weijert e.a. (Hilversum: Uitgeverij Verloren bv, 2011), 195.

¹⁵⁷ Blockmans en Donckers, “Self-Representation of Court and City,” 96.

beschermheiligen. Omdat enkel deze overeenkomsten geen definitief uitsluitel kunnen bieden over de functie van het polyptiek en er geen tekst(bordje) met gegevens over de opdrachtgevers en een verzoek tot gebed voor het zielenheil is overgeleverd, werden bovendien de iconografie van de religieuze voorstelling en de mogelijke devotionele en maatschappelijke motieven van Oda en Peter voor de schenking van een memorietafel betrokken bij dit onderzoek.

Daaruit volgt allereerst dat de iconografie van de smarten-voorstelling uitermate passend is op een memoriestuk. Binnen de context van de laatmiddeleeuwse memoriecultuur fungeerde dit iconografische programma als visueel ondersteunend middel tijdens het gebed tot Maria's smarten voor bemiddeling en genade. De devotiecultuur rondom de smarten van de Maagd kan in dit opzicht dus niet los begrepen worden van de 'gemeenschap van de levenden en de doden'. Daarnaast waren Oda en Peter al tijdens hun leven actief bezig met het verzorgen van hun zielenheil, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de dodenmis die Peter in zijn testament opnam. Door zichzelf in gebed te laten portretteren benadrukten Oda en Peter hun vrome status en devotie aan de Vrouw van Smarten. Bovendien profileerden zij zich met deze schenking niet alleen als vrome begunstigers voor wiens zielenheil gebeden moest worden, maar ook als gulle en maatschappelijk betrokken weldoeners met een hoge mate van sociale autoriteit.

Omdat de compositie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* feilloos past binnen de standaard opzet van een memorietafel, de smarten-iconografie daarvoor buitengewoon geschikt is en Oda en Peter met de schenking van een memorievoorstelling konden profiteren van zowel de sociale als de devotionele voordelen die daarmee gepaard gingen, moet dit polyptiek binnen de laatmiddeleeuwse 'gemeenschap van de levenden en de doden' dus inderdaad begrepen worden als een memoriestuk.¹⁵⁸ Deze memorietafel illustreert niet alleen de persoonlijke overtuigingen en doelen van Oda en Peter, maar kan tegelijkertijd worden begrepen als een afspiegeling van het grote belang van (de Sint-Katharinakerk in) Hoogstraten binnen de contemporaine memoriecultuur.

¹⁵⁸ Van Bueren onderscheidt in haar boek vijf categorieën memoriestukken: 'epitafen', 'familiestukken', 'broederschaps- en gildestukken', 'opvolgingsreeksen' en 'stichtings- en schenkingsstukken'. De laatste groep is vooral relevant voor dit altaarstuk. Werken uit deze categorie functioneerden namelijk ter vastlegging of gedenking van een stichting of schenking aan een bepaalde instelling. Het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* zou ongetwijfeld passen binnen deze iconografische groep. Zie: Van Bueren, *Leven na de dood*, 13-14.

Conclusie

In deze scriptie werd onderzocht hoe het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* functioneerde voor de schenkers Oda Stecke en Peter van der Beke binnen de laatmiddeleeuwse ‘gemeenschap van de levenden en de doden’. Deze hoofdvraag werd opgesteld naar aanleiding van tekortkomingen in de bestaande literatuur omtrent dit altaarstuk. Daarin werden tot dusver alleen de iconografie en de stijl van het polyptiek beschreven, met enkele uitzonderingen die kort de mogelijke originele samenstelling van het werk behandelden. Nog nooit eerder werd dit monumentale altaarstuk gecontextualiseerd in de politieke, culturele en religieuze setting van vroeg-zestiende-eeuws Hoogstraten, laat staan in de contemporaine memoriecultuur. Bovendien is het devotionele belang van dit veelluik specifiek voor Oda en Peter tot nu toe onderbelicht gebleven. In deze scriptie werden dus lacunes in de historiografie opgevuld door het onderhevige polyptiek te analyseren vanuit vernieuwende theoretische invalshoeken.

Om te begrijpen hoe dit altaarstuk voor Oda Stecke en Peter van der Beke functioneerde, werd allereerst uiteengezet onder welke politieke, culturele en religieuze omstandigheden het werd besteld. Uit die contextualisering volgt dat het altaarstuk werd vervaardigd in een periode van significante economische groei en bloei voor laatmiddeleeuws Hoogstraten. In deze tijd bereikte de verering van de zeven smarten van Maria bovendien een hoogtepunt. Het polyptiek moet tussen het huwelijksjaar van Oda en Peter (1497) en de afbraak van de oude Sint-Katharinakerk (1525) zijn geplaatst op het altaar dat het echtpaar in de Zeven-Weeën-kapel van de oude kerk stichtte. Toen de nieuwe kerk (opgetrokken tussen 1525 en 1550) werd geconsacreerd in 1544 kreeg het altaarstuk een plek op het nieuwe Zeven-Smarten-zijaltaar. Vanwege plunderingen en branden werd het polyptiek daarna vermoedelijk tijdelijk elders ondergebracht. Vermoedelijk is in diezelfde tijd het paneel met *Peter van der Beke en St. Petrus* verloren gegaan. Vanaf 1591 sierde dit bijzondere veelluik, waarschijnlijk bestaande uit zeven panelen, het hoogaltaar van de Sint-Katharinakerk. Daar werd het in 1825 aangekocht door ridder Florent Joseph van Erborn, die het in 1840 naliet aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen.

Het tweede hoofdstuk onderzocht hoe het onderhevige polyptiek functioneerde voor Oda en Peter binnen het theoretische kader van de laatmiddeleeuwse samenleving als ‘gemeenschap van de levenden en de doden’. In die memoriecultuur, die berustte op de wederzijdse steun tussen de overledenen en hun nabestaanden, stond het leven na de dood centraal. Onder meer via stichtingen en schenkingen aan religieuze instellingen kon de middeleeuwse gelovige al voor de dood zijn of haar zielenheil voorbereiden. Oda en Peter deden dat ook. Zij stichtten in of voor 1512 een Zeven-Weeën-altaar in de oude kerk en wijdden dat aan hun naamheiligen (Odilia en Petrus) en Onze Lieve Vrouw van Zeven Smarten. Aan dat altaar stichtten zij gezamenlijk maar liefst vijf weekmissen. Eén van de twee diensten die Peter via zijn testament stichtte (1517) was een requiem- of dodenmis. Bovendien

schonken zij het polyptiek dat zij bestelden bij de Meester van Hoogstraten aan dit Maria-altaar. Op het gebied van iconografie is dat veelluik in overeenstemming met de gebruikelijke opzet van memorietafels, namelijk een religieuze voorstelling met gebedsportretten van de schenkers en hun beschermheiligen en/of wapenschilden. Deze gegevens bevestigen het vermoeden dat het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* binnen de contemporaine ‘gemeenschap van de levenden en de doden’ begrepen moet worden als een memoriestuk. Daarmee konden Oda en Peter niet alleen de Hoogstraatse kerkgangers aanzetten tot gebed voor hun zielenheil, maar ze konden zich met deze schenking ook profileren als gegoede weldoeners uit de sociale elite.

Deze casus bracht niet alleen nieuwe inzichten aan het licht over dit specifieke altaarstuk, maar ook over Hoogstraten als laatmiddeleeuws cultureel en religieus centrum. Deze Zuid-Nederlandse stad was in de vroege zestiende eeuw buitengewoon welvarend en was zowel planologisch als economisch nauw verbonden met grotere steden als Antwerpen en Breda. De monumentale Sint-Katharinakerk, die ongetwijfeld behoorde tot de belangrijkste publieke ruimtes van het graafschap Hoogstraten, was uitermate geschikt als bewaarplaats voor een memoriestuk.

Het zal bovendien geen toeval zijn dat precies de zeven smarten van Maria werden afgebeeld op deze memorievoorstelling. Door te bidden tot de smarten van de Moeder Gods kon de gelovige medelijden bij haar opwekken. Maria zou op haar beurt optreden als bemiddelaar tussen Christus en de zondige mens, wiens verblijf in het vagevuur daardoor verkort kon worden. Voor een memorietafel is dit daarom een zeer geschikt thema. De religieuze voorstelling op de memorietafel met *De Zeven Smarten van Maria* van Oda Stecke en Peter van der Beke illustreert dus dat de middeleeuwse devotiecultuur rondom de zeven smarten van Maria en de ‘gemeenschap van de levenden en de doden’ zich niet alleen tegelijkertijd ontwikkelden in Hoogstraten, maar dat zij in de middeleeuwse religiositeit hand in hand gingen.

Epiloog. Een onderzoek naar de originele samenstelling van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*



Afb. 13. Gerard David, *Drieluik met de Sedano-familie*, 1490-1495.

Inleiding

In deze masterscriptie werd aangetoond dat het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* binnen de contemporaine ‘gemeenschap van de levenden en de doden’ voor de schenkers Oda Stecke en Peter van der Beke functioneerde als memorietafel. Hiermee is een belangrijke lacune in de bestaande kennis rondom dit object verholpen. Een ander onopgelost probleem betreffende dit polyptiek behoeft echter ook academische aandacht. Het altaarstuk is namelijk nog niet adequaat gereconstrueerd in zijn oorspronkelijke samenstelling.¹⁵⁹ Daarom richt deze epiloog zich op het in kaart brengen, visualiseren

¹⁵⁹ Met ‘oorspronkelijke’ of ‘originele’ samenstelling doel ik op de compositie van de panelen zoals die tot 1525 op het Maria-altaar in de Zeven-Weeën-kapel van de oude Sint-Katharinakerk hebben gestaan. Omdat het bestaan van het gebedsportret van Peter van der Beke tot nu in twijfel werd getrokken, werd dit paneel in geen enkele poging tot reconstructie verwerkt. Daarom is geen van deze (gedeeltelijke) reconstructies waarschijnlijk juist.

van en kritisch reflecteren op de historiografie rondom de originele compositie van het altaarstuk. Daarnaast worden er aan de hand van deze bevindingen en visueel en iconografisch onderzoek door de auteur nieuwe hypothesen geopperd. Alle afgekeurde, bevestigde en mogelijke theorieën worden verwerkt in een schematisch overzicht, dat in verder onderzoek gebruikt kan worden als richtlijn voor eventuele reconstructies van dit polyptiek.

Om de bestaande theorieën te toetsen en nieuwe te construeren, wordt rekening gehouden met de gebruikelijke smarten-iconografie en de ‘visuele balans’ van het altaarstuk: het zichtbare evenwicht tussen factoren als symmetrie, vormen, afmetingen, kleuren en composities. Bovendien dient Lynn F. Jacobs’ concept ‘unified spaces’ als handvat.¹⁶⁰ Deze term beschrijft de visuele continuïteit tussen de virtuele ruimtes op de panelen van laat-vijftiende-eeuwse Brugse triptieken. Doordat de taferelen op verschillende panelen in dezelfde ruimte of tegen dezelfde (landschaps)achtergrond zijn geënceneerd, vormen meerdere dragers alsnog één visueel geheel (zoals in afb. 13). Dit concept is ook toepasbaar op grotere polyptieken. Een ‘unified space’ is immers niets meer dan een artistiek middel om twee of meer losse schilderijen visueel met elkaar te verenigen. Met behulp van ‘unified spaces’ kunnen panelen met doorlopende virtuele ruimtes verantwoord naast elkaar worden geplaatst.

E.1. Historiografie: Deconstructie en reconstructie van het altaarstuk met *De Zeven smarten van Maria* door Van Ertborn (1825) en Muls (1928)

Toen ridder Florent Joseph van Ertborn (1784-1840) in 1825 het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* kocht van de Sint-Katharinakerk te Hoogstraten, verkreeg hij het zevenluik als één gezamenlijk ingelijst geheel waarvan de exacte samenstelling niet werd gedocumenteerd.¹⁶¹ Dat blijkt uit een geschreven nota van Van Ertborn die Jozef Muls in 1928 in het Stadsarchief Antwerpen ontdekte.¹⁶² Van Ertborn haalde het altaarstuk uit elkaar en stelde met de zeven losse panelen onder meer een triptiek en een tweeluik samen. In het drieluik werd het paneel met de *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* links geflankeerd door *Opdracht in de Tempel* en rechts door *Jezus en de Schriftgeleerden*. Het diptiek bestond uit *Oda Stecke* (links) en *Mater Dolorosa* (rechts). De panelen met de *Kruisiging* en *Graflegging en Bewening* werden individueel ingelijst (afb. 14).¹⁶³ Dat noteerde Van Ertborn in een ‘met de hand bijgehouden catalogus’.¹⁶⁴ Nadat het altaarstuk in 1840 via Van Ertborns legaat in het bezit kwam van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA), werden de zeven panelen los van elkaar bewaard doorheen verschillende zalen van het museum.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Jacobs, *Opening Doors*, 160.

¹⁶¹ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 3; Hendrikman, “Master of Hoogstraten,” 40.

¹⁶² ‘Wanneer deze [Van Ertborn] zich de zeven panelen aanschafte vormden zij één geheel, dat omgeven was met eene en dezelfde lijst’: “De Antwerpsche Polyptiek: Een Brief van Mr. Jozef Muls,” *Het Laatste Nieuws*, 28 augustus 1928.

¹⁶³ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 3.

¹⁶⁴ “Plastische kunsten: De veelbesproken polyptiek in het Museum te Antwerpen,” *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 1928.

¹⁶⁵ “De Antwerpsche Polyptiek: Een Brief van Mr. Jozef Muls.”



Afb. 14. Samenstelling van *De Zeven Smarten van Maria* in de collectie van Florent Joseph van Ertborn (1825-1840). Triptiek: van links naar rechts *Opdracht in de Tempel - Kruisdraging en Vlucht naar Egypte - Jezus en de Schriftgeleerden*. Diptiek: van links naar rechts *Oda Stecke en St. Odilia - Mater Dolorosa*. Afzonderlijk ingelijst: *Kruisiging en Graflegging en Bewening*.

In 1928 ontdekte Jozef Muls, destijds hulpconservator bij het KMSKA, dat deze losse panelen deel uitmaken van hetzelfde altaarstuk.¹⁶⁶ Muls voegde de luiken daarom opnieuw samen tot een zevendelig polyptiek.¹⁶⁷ Hij was hiermee de eerste en de laatste die zich waagde aan het fysiek reconstrueren van het altaarstuk.¹⁶⁸ In Muls' samenstelling (van links naar rechts: *Opdracht in de Tempel - Jezus en de Schriftgeleerden - Kruisdraging en Vlucht naar Egypte - Kruisiging - Graflegging en Bewening - Mater Dolorosa - Oda Stecke en St. Odilia*) wordt het veelluik tegenwoordig nog steeds gepresenteerd op de website van het KMSKA, maar anno 2025 zijn de panelen in het museumdepot afzonderlijk van elkaar ingelijst (afb. 15).¹⁶⁹

¹⁶⁶ Muls merkte op dat de afmetingen en stijl zodanig met elkaar overeenkomen dat de panelen wel bij elkaar moesten horen: "De Antwerpsche Polyptiek: Een Brief van Mr. Jozef Muls."

¹⁶⁷ Wuyts, "Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen," 124-125.

¹⁶⁸ Later in dit hoofdstuk worden ook hypothesen door Lars Hendrikman en Carol M. Schüler besproken. Die zijn nooit tot uitvoering gebracht en bleven dus theoretisch.

¹⁶⁹ Wuyts, "Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen," 124; 'De Zeven Smarten van Maria'. Website Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.



Afb. 15. Reconstructie van *De Zeven Smarten van Maria* door Jozef Muls (1928). Van links naar rechts: *Opdracht in de Tempel* - *Jezus en de Schriftgeleerden* - *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* - *Kruisiging* - *Graflegging en Bewening* - *Mater Dolorosa* - *Oda Stecke en St. Odilia*.

E.2. Historiografie: Hendrikman (2005) over de *Kruisiging*, *Mater Dolorosa* en *Oda Stecke en St. Odilia*

Kunsthistoricus Lars Hendrikman schrijft in 2005 dat het paneel met de *Kruisiging* niet het middenpaneel van het oorspronkelijke altaarstuk is geweest, terwijl het in Muls' reconstructie wel die plek kreeg.¹⁷⁰ Hendrikmans redenering berust ten eerste op de afmetingen van het schilderij: de *Kruisiging* is 75,7 centimeter hoog, terwijl de overige panelen allemaal tussen de 85 en 95 centimeter hoog zijn. Ten opzichte van de zijluiken was het middenpaneel van laatmiddeleeuwse Nederlandse altaarstukken in principe altijd minstens even hoog, dus wat betreft de afmetingen zou het paneel met de *Kruisiging* volgens Hendrikman niet het middelste paneel van het polyptiek kunnen zijn geweest.¹⁷¹ Bovendien vindt Hendrikman de compositie van de *Kruisiging* erg ondiep vergeleken met de uitgestrekte landschappen op de panelen met de *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* en *Graflegging en Bewening*. Als laatste is de behandeling van de lucht op de *Kruisiging* volgens Hendrikman drastisch anders dan op de overige vleugels.¹⁷²

Naast de 'eliminatie' van de *Kruisiging*, suggereert Hendrikman dat de panelen met de *Mater Dolorosa* en *Oda Stecke en St. Odilia* wellicht nooit bedoeld waren voor dit altaarstuk.¹⁷³ Hij schrijft dat deze luiken lastig te plaatsen zijn op het grotere geheel omdat beide panelen oorspronkelijk spits van vorm waren (afb. 16).¹⁷⁴ In 1928 werden deze panelen horizontaal afgevlakt van 103 centimeter naar een hoogte van ongeveer 95 centimeter, dus van spits naar rechthoekig.¹⁷⁵ Hendrikman oppert dat

¹⁷⁰ Hendrikman, "Master of Hoogstraten," 38-40.

¹⁷¹ Anja Sibylle Steinmetz, *Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei: Untersuchung zur Darstellung eines Sakralen Requisites vom Frühen 15. bis zum Späten 16. Jahrhundert* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1995), 36.

¹⁷² Hendrikman, "Master of Hoogstraten," 40.

¹⁷³ Ibid., 39.

¹⁷⁴ 'Ridder van Ertborn deed ze [de zeven overgeleverde panelen] uit het groot gemeenzaam kader nemen, dat ze alle zeven omsloot; twee werden afzonderlijk omlijst en bij middel er overige vormde hij eene triptiek en eene diptiek met ogivale vleugels': Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 25. Zie ook: Wuyts, "Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen," 3.

¹⁷⁵ Vandenbroeck, *Catalogus Schilderijen*, 120; Hendrikman, "Master of Hoogstraten," 39.



Afb. 16. Meester van Hoogstraten, *Oda Stecke en St. Odilia*, 1928.

deze vleugels van origine toebehoorden aan een ander polyptiek dat wegens de branden en plunderingen in de Sint-Katharinakerk in de zestiende eeuw nooit werd voltooid. De luiken met de *Mater Dolorosa* en *Oda Stecke en St. Odilia* zouden deze gebeurtenissen wel hebben overleefd en werden volgens Hendrikman na de wijding van de nieuwe Sint-Katharinakerk in 1544 mogelijk ter decoratie toegevoegd aan het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*.¹⁷⁶

E.3. Historiografie: Schüler (1992) over de grondvorm van het smarten-altaarstuk

Carol M. Schüler speculeert in 1992 niet over de losse panelen van het onderhevige altaarstuk, maar presenteert er wel een hypothetische reconstructie van.¹⁷⁷ Die baseert zij op de gebruikelijke smarten-iconografie in de late middeleeuwen. Om Schülers theorie te begrijpen, is het daarom allereerst noodzakelijk om een beeld te schetsen van dat onderwerp in de Nederlandse schilderkunst.

Tot de vroegste en tevens eenvoudigste representatievormen van de Vrouw van Smarten behoort een Mariafiguur die wordt doorboord met zeven zwaarden. Die zwaarden refereren aan het zwaard van Simeon en representeren elk een van Maria's smarten.¹⁷⁸ De profeet Simeon voorspelde tijdens de opdracht in de tempel dat Jezus de Messias is en dat Maria's ziel zevenmaal zou worden doorboord met een zwaard, achtereenvolgens tijdens de vlucht naar Egypte, het verlies van Jezus in de tempel, de kruisdraging, de kruisiging, de kruisafname, de graflegging en de bewening.¹⁷⁹ Met die woorden kondigt Simeon de zeven smarten aan en introduceert hij het zwaard als symbool voor

¹⁷⁶ Hendrikman, "Master of Hoogstraten," 39; Vermandele, "Le Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception," 39.

¹⁷⁷ Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 22.

¹⁷⁸ Ibid., 21.

¹⁷⁹ Goosen, *Van Andreas tot Zacheüs*, 265; Thelen en McDonald, "The Feast of the Seven Sorrows of the Virgin," 276.



Afb. 17. Bernard van Orley, *De Zeven Smarten van Maria*, 1526.



Afb. 18. Navelger van Quinten Massijs, *De Zeven Smarten van de Maagd*.

Maria's pijn.¹⁸⁰ Met de uitbeelding van Maria met zeven zwaarden door haar borst, wordt het mentale lijden van de Maagd dus vertaald naar een beeld van fysieke pijn.¹⁸¹

In de loop van de vijftiende en zestiende eeuw worden de smartenafbeeldingen ingewikkelder. De rouwende Mater Dolorosa, niet altijd meer doorboord met zeven zwaarden maar steeds vaker met één, of zelfs zonder zwaard, staat in toenemende mate centraal in de compositie en wordt daarin omsloten door losse afbeeldingen van haar smarten.¹⁸² In een van de twee varianten waarin die compositie dikwijls voorkomt, wordt Maria omringd door een krans van zes of zeven medaillons met haar smarten (afb. 17 en 18).¹⁸³ Het tweede iconografische type borduurt voort op de medailloncomposities en doet tot op zekere hoogte denken aan hedendaagse stripverhalen. Zoals te zien is in *Onze-Lieve-Vrouw van zeven smarten* door Adriaen Isenbrant en een paneel door de Keulse schilder Jan Baegert, worden de smarten in de werken conform type twee niet langer weergegeven in medaillons, maar als losse scènes in een soort kader om de Maagd heen (afb. 19 en 20).¹⁸⁴ In zowel type één als type twee vormt de Smartenvrouw de centrale focus van de compositie.

¹⁸⁰ Thelen en McDonald, "The Feast of the Seven Sorrows of the Virgin," 274; Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 6, 9.

¹⁸¹ Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 12.

¹⁸² Goosen, *Van Andreas tot Zacheüs*, 188.

¹⁸³ Wanneer de Mater Dolorosa te midden van de smarten-krans is weergegeven in piëta-compositie bij Christus' graf, vervult die voorstelling een dubbele rol. Enerzijds is het een afbeelding van de Vrouw van Smarten en anderzijds is ook de bewening voorgesteld. Dat is de laatste van de zeven smarten, waardoor in de smarten-krans niet meer dan zes medaillons nodig zijn: Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 23.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 22.



Afb. 19. Adriaen Isenbrant, *Onze-Lieve-Vrouw van zeven smarten*, ca. 1530.



Afb. 20. Jan Baegert, *De Zeven Smarten van de Maagd*.



Afb. 21. Schematische weergave van de reconstructie van Quinten Massijs' altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* (ca. 1509-1513) door Egbert Haverkamp-Begemann (1974).

Carol M. Schüler schrijft in 1992 dat de kunstenaars die op kleiner formaat werkten volgens het tweede iconografische type zich voor hun composities baseerden op monumentale polyptieken waarop de zeven smarten worden afgebeeld. De vleugels van deze veelluiken beelden elk een afzonderlijke smart af en omkaderen een groter centraal paneel met een Vrouw van Smarten, zoals op Egbert Haverkamp-Begemanns reconstructie van Quinten Massijs' altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* (ca. 1509-1513) (afb. 21).¹⁸⁵ Volgens Schüler moet het polyptiek door de Meester van Hoogstraten ook gezien worden als een dergelijk monumentaal altaarstuk.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 22; Egbert Haverkamp-Begemann, "Flemish School," in *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, red. Louisa Dresser (Worcester MA: Worcester Art Museum, 1974), 191-192. Zie ook: Silver, *The Paintings of Quinten Massys*, 55, 59, 206.

¹⁸⁶ Schüler, "The Seven Sorrows of the Virgin," 22: 'By 1510 a number of artists had produced polyptychs containing a central Mater dolorosa with the sorrows represented on separate panels that usually enframe her; [...] Included in this group are [is] a polyptych for the church of St Catherine in Hoogstraeten'.

E.4. Bestaande hypothesen bevestigd: Hendrikman (2005) en Schüler (1992)

Hendrikman ondersteunt zijn hypothese dat het paneel met de *Kruisiging* niet toebehoorde aan het centrale gedeelte van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* met zowel materiaalspecifiek als visueel bewijs. De *Kruisiging* is inderdaad aanzienlijk lager dan de overige panelen.¹⁸⁷ Ook Hendrikmans opmerkingen over de ondiepe compositie en afwerking van de lucht zijn vermoedelijk terecht. Aan de andere kant moet worden opgemerkt dat de Maria-figuur op dit paneel zowel fysiologisch als op het gebied van kleurgebruik en kleding sterk overeenkomt met die op de andere voorstellingen op het altaarstuk. Bovendien past de rotsachtige voorgrond van deze *Kruisiging* uitstekend tussen de rotsen op de andere panelen. Vergelijkingen met *Drieluik met de aanbidding door de drie koningen* en *Bewening*, beide van de Meester van Hoogstraten, tonen echter aan dat deze schilder dit Maria-type en de rotsachtige voorgrond vaker gebruikte (afb. 22 en 23). Daarom wijzen de afwijkende afmetingen, compositie en afwerking van de lucht er toch op dat de Antwerpse *Kruisiging* inderdaad onmogelijk het middenpaneel van het onderhavige polyptiek kan zijn geweest.



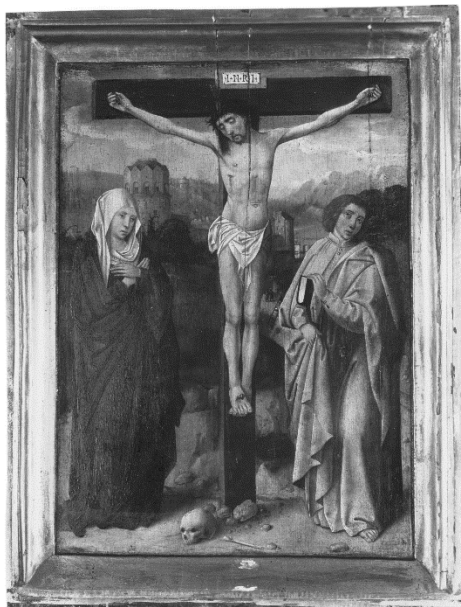
Afb. 22. Meester van Hoogstraten, *Drieluik met de aanbidding door de drie koningen*, 1500-1525.

¹⁸⁷ Om vast te kunnen stellen dat het paneel niet is ingekort, moet de bovenste paneelrand onder de lijst worden gecontroleerd op een eventuele baard in de verf of andere sporen van het wel of niet afzagen van stukken hout.



Afb. 23. Meester van Hoogstraten, *Bewening*, 1500-1525.

Hoe is deze *Kruisiging* dan toch samen met de andere panelen in Van Ertborns collectie terechtgekomen en waarom maakt het nu nog steeds deel uit van het polyptiek? In 1825 moet dit schilderij in dezelfde lijst hebben gezeten als de andere panelen, aangezien Van Ertborn het altaarstuk als één geheel van de Sint-Katharinakerk kocht. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat de originele voorstelling van de kruisiging, net als het paneel met Peter van der Beke, na 1544 verloren ging tijdens een brand of plundering. Toen het polyptiek in 1591 op het hoogaltaar van de Sint-Katharinakerk werd geplaatst, is de ontbrekende kruisiging mogelijk vervangen door het huidige exemplaar uit de werkplaats van de Meester van Hoogstraten. Als onmisbaar onderdeel van de smarten-iconografie, moest de kruisiging immers wel vervangen worden.



Afb. 24. Meester van Hoogstraten, *Kruisiging*, 1500-1515.

Vanwege de grote vraag naar devotionele schilderijen produceerden Antwerpse kunstenaars(ateliers) in de vroege zestiende eeuw massaal dezelfde standaardcomposities voor de commerciële verkoop op de open markt.¹⁸⁸ De Meester van Hoogstraten deed dat ook.¹⁸⁹ Aan hem wordt een andere *Kruisiging* toegeschreven met nagenoeg exact dezelfde compositie als het paneel in het KMSKA (afb. 24). Dit betekent dat de *Kruisiging* in het KMSKA mogelijk als een van die gestandaardiseerde composities in het atelier van de Meester van Hoogstraten werd geproduceerd en na het verlies van het originele kruisigingspaneel aan het altaarstuk werd toegevoegd. Deze hypothese verklaart ook waarom het Antwerpse paneel nog steeds deel uitmaakt van het altaarstuk: stilistisch gezien is het sterk overeenkomstig met de andere panelen.

¹⁸⁸ Campbell, "The Art Market," 198.

¹⁸⁹ Hendrikman geeft in de laatste alinea enkele voorbeelden van (eigen) composities die de Meester van Hoogstraten hergebruikte in zijn altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*: Hendrikman, "Master of Hoogstraten," 40.

Hendrikmans hypothese dat de panelen met *Mater Dolorosa* en *Oda Stecke* van oorsprong geen deel uitmaakten van het Hoogstraatse altaarstuk is minder plausibel. Ten eerste wordt de *Mater Dolorosa* met slechts één zwaard door haar borst in de late middeleeuwen doorgaans altijd afgebeeld in combinatie met losse afbeeldingen van haar smarten, zoals blijkt uit de voorbeelden uit de vorige paragraaf. Dat betekent dat de Antwerpse *Mater Dolorosa* geen autonoom schilderij is geweest. Bovendien was het zijaltaar van de Sint-Katharinakerk uitdrukkelijk ook gewijd aan Sint Odilia en Petrus de apostel.¹⁹⁰ De panelen met Oda Stecke (en Odilia) en Peter van der Beke (met Petrus) moeten daarom wel degelijk op dit altaar hebben gestaan omdat het anders niet zou functioneren. Daarnaast zijn *Oda Stecke* en *Mater Dolorosa* (beide 95 x 31 cm.) even breed als de panelen met de *Oprichting in de Tempel* en *Jezus en de Schriftgeleerden* (beide 85 x 31 cm.) en bijna exact half zo breed als de panelen met de *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* en *Graflegging en Bewening* (beide 92,5 x 64,5 cm.). In dit geval kan Hendrikmans eerdere ‘afmetingen-argument’ dus worden ingezet om te bevestigen dat *Mater Dolorosa* en *Oda Stecke* wel degelijk zijn bedoeld voor het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* (afb. 25).



Afb. 25. Visualisatie van de overeenkomstige afmetingen tussen de panelen met *Mater Dolorosa*, *Oda Stecke* en *St. Odilia*, *Oprichting in de Tempel* en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte*.

Schülers hypothese dat het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* net zo was samengesteld als het gelijknamige altaarstuk van Quinten Massijs (ca. 1509-1513) kan bovendien ook niet kloppen, omdat de afmetingen van de panelen deze constructie simpelweg niet toelaten (afb. 26 en 27). De *Mater Dolorosa* is namelijk niet groot genoeg in verhouding tot de andere panelen om stapelen aan weerszijden visueel aantrekkelijk te maken. Bovendien was de *Mater Dolorosa* oorspronkelijk spitsbogig van vorm, waardoor er vermoedelijk geen paneel boven heeft gezeten. Daarnaast biedt Schülers hypothetische reconstructie zowel iconografisch als fysiek geen plek voor de panelen met *Oda Stecke* en *St. Odilia* en *Peter van der Beke* en *St. Petrus*. Daarom zal het altaarstuk in de oude Sint-Katharinakerk in Hoogstraten waarschijnlijk niet zijn opgezet conform Schülers theorie.

¹⁹⁰ Ernalsteen en Philippen, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk*, 27.



Afb. 26. Reconstructie 1 van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* naar aanleiding van Carol M. Schüler (1992) met alle smartenvoorstellingen in chronologische volgorde met de klok mee en zonder Oda Stecke en St. Odilia en Peter van der Beke en St. Petrus.



Afb. 27. Reconstructie 2 van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* naar aanleiding van Carol M. Schüler (1992) met alle smartenvoorstellingen in chronologische volgorde met de klok mee en zonder Oda Stecke en St. Odilia en Peter van der Beke en St. Petrus.

E.5. Nieuwe perspectieven: De grondvorm van het altaarstuk

Bij een reconstructie van het Hoogstraatse polyptiek mag niet vergeten worden dat het een altaarstuk was en dus ook als zodanig moest functioneren in de Sint-Katharinakerk. Daarmee doel ik op het feit dat de voorstellingen op de binnenpanelen van altaarstukken in de regel op werkdagen niet zichtbaar zijn voor het grote publiek; enkel tijdens de mis, op feestdagen of in het geval van andere bijzondere gelegenheden kunnen ze worden aanschouwd.¹⁹¹ Daarom werden veel laatmiddeleeuwse altaarstukken voorzien van zijluiken die open en dicht konden klappen. Dat gegeven roept de vraag op of het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* ook ‘vouwbare’ vleugels had, en of deze hypothetische luiken dan ook aan de buitenkant beschilderd waren. En indien het polyptiek niet open- of dichtklapte, hoe kon het dan functioneren als altaarstuk?

De iconografie van het veelluik biedt een belangrijke aanwijzing. De zeven smarten van Maria waren namelijk in principe altijd in één oogopslag zichtbaar op laatmiddeleeuwse schilderijen en altaarstukken met dat onderwerp. Daarom is het onwaarschijnlijk dat deze cyclus op het Hoogstraatse altaarstuk zou worden opgebroken en verdeeld over eventuele beschilderde buitenluiken. Verder zijn alle figuren waaraan het Zeven-Weeën-altaar in de oude kerk was gewijd (Onze Lieve Vrouw van Zeven Smarten, Sint Petrus en Sint Odilia) weergegeven op de binnenpanelen van het polyptiek, wat extra voorstellingen op eventuele buitenluiken iconografisch gezien overbodig maakt. Daarnaast is er geen archiefmateriaal of visuele documentatie overgeleverd van eventueel beschilderde buitenluiken van het onderhevige altaarstuk. Aangezien de meeste panelen van dit polyptiek in relatief goede staat bewaard zijn gebleven, zou dat tenslotte ook voor eventuele buitenluiken moeten gelden. Het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* kon dus hoogstwaarschijnlijk niet in- of uitklappen en had geen beschilderde achterkant.

Daarin was het altaarstuk niet uniek. Er zijn voorbeelden bekend van vroeg-zestiende-eeuwse Nederlandse altaarstukken waarvan de achterkant nooit werd beschilderd, wat betekent dat die polyptieken niet waren bedoeld om van achteren gezien te worden en daarom altijd in geopende toestand werden bewaard.¹⁹² Op werkdagen werden dergelijke polyptieken gebruikelijk verhuuld achter een gordijn.¹⁹³ Helaas zijn de panelen van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* niet overgeleverd in de originele lijst, waardoor deze hypothese niet getoetst kan worden door de aanwezigheid te controleren van eventuele haakjes of ogen waaraan een gordijn gehangen kan hebben.

¹⁹¹ Steinmetz, *Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei*, 343, 348, 360; Marius Rimmele, “Transparenzen, variable Konstellationen, gefaltete Welten: Systematisierende Überlegungen zur medien-spezifischen Gestaltung von dreiteiligen Klappbildern,” in *Klappeffekte: Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, red. David Ganz en Marius Rimmele (Berlijn: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2016), 29.

¹⁹² Steinmetz, *Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei*, 37.

¹⁹³ Ibid., 343, 348, 360; Rimmele, “Transparenzen, variable Konstellationen, gefaltete Welten,” 29, 43.

E.6. Nieuwe perspectieven: De plaats van de panelen met *Opdracht in de Tempel*, *Jezus en de Schriftgeleerden* en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte*

In de late vijftiende en vroege zestiende eeuw werden de verschillende voorstellingen op grotere polyptieken weleens voorzien van letters, die voor de (geletterde) toeschouwer moesten verduidelijken in welke sequentie de taferelen dienen te worden bekeken.¹⁹⁴ Ook op het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* zijn dergelijke letters aangebracht: op de panelen met *Opdracht in de Tempel* (*a*, midden onder), *Jezus en de Schriftgeleerden* (*c*, op de wang van de houten kist in de voorgrond) en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* (*d* en *b*, respectievelijk bij Christus' voet en onder Maria's ezel). Deze letters lijken origineel: onderzoek met UV-licht gaf geen sporen van overschildering en in de restauratierapporten van 1975 is geen melding gedaan van retouches op die plekken.¹⁹⁵ Op de overige vier bewaard gebleven panelen zijn met dezelfde middelen geen sporen van (overschilderingen van) eventuele andere letters aangetroffen.¹⁹⁶

De letters *a*, *c* en *d/b* wijzen erop dat deze voorstellingen in de oorspronkelijke toestand op het zijaltaar van de oude Sint-Katharinakerk in Hoogstraten niet op de iconografisch chronologische volgorde waren gerangschikt.¹⁹⁷ Omdat deze drie luiken de eerste vier taferelen van de smarten-cyclus afbeelden, moeten ze in de originele samenstelling in ieder geval naast elkaar hebben gezeten. Dat kan op drie manieren: *a-d/b-c* (zoals in Van Ertborns triptiek uit 1825-1840), *a-c-d/b* (zoals in Muls' reconstructie uit 1928) of *d/b-a-c* (afb. 28, 29 en 30).

Van deze drie mogelijkheden zijn de laatste twee de meest aannemelijke. De voorstellingen *a* en *c* vinden namelijk plaats in dezelfde kerk, terwijl de andere scènes zich allemaal afspelen in de buitenlucht.

Vanwege dit kerkinterieur als 'unified space' hebben de panelen met *Opdracht in de Tempel* en *Jezus en de Schriftgeleerden* daarom mogelijk direct naast elkaar gezeten, dus in de sequentie *a-c-d/b* of *d/b-a-c*.



Afb. 28. Reconstructie van de panelen met de *Opdracht in de Tempel* (*a*), *Jezus en de Schriftgeleerden* (*c*) en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* (*d/b*) in de volgorde *a-d/b-c*.

¹⁹⁴ Vandenbroeck, *Catalogus schilderijen*, 116-117.

¹⁹⁵ Het kan niet volledig worden uitgesloten dat Floren Joseph van Ertborn deze letters op de panelen aanbracht toen hij ze in 1825 samenstelde als triptiek. Materiaaltechnisch onderzoek zou definitief uitsluitel kunnen bieden. Binnen het kader van deze scriptie was dergelijk onderzoek niet mogelijk. Zie: Archief KMSKA, BE-A4001/kmska/KMSKA/781, isad:kmska:901, inv. 384; Archief KMSKA, BE-A4001/kmska/KMSKA/782, isad:kmska:902, inv. 385; Archief KMSKA, BE-A4001/kmska/KMSKA/780, isad:kmska:900, inv. 383-389.

¹⁹⁶ Paul Vandenbroeck suggereert dat de letters *e*, *f*, *g* etc. er mogelijk wel zaten, maar werden weggepoetst of overschilderd. Visueel onderzoek en de restauratierapporten wijzen echter uit dat dit waarschijnlijk niet het geval is: Vandenbroeck, *Catalogus schilderijen*, 116-117; Archief KMSKA, BE-A4001/kmska/KMSKA/783, isad:kmska:903, inv. 385; Archief KMSKA, BE-A4001/kmska/KMSKA/784, isad:kmska:904, inv. 387; Archief KMSKA, BE-A4001/kmska/KMSKA/785, isad:kmska:905, inv. 388; Archief KMSKA, BE-A4001/kmska/KMSKA/786, isad:kmska:906, inv. 389.

¹⁹⁷ Hendrikman, "Master of Hoogstraten," 38.



Afb. 29. Reconstructie van de panelen met de *Opdracht in de Tempel* (a), *Jezus en de Schriftgeleerden* (c) en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* (d/b) in de volgorde a-c-d/b.



Afb. 30. Reconstructie van de panelen met de *Opdracht in de Tempel* (a), *Jezus en de Schriftgeleerden* (c) en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* (d/b) in de volgorde d/b-a-c.

E.7. Nieuwe perspectieven: De plaats van de overige panelen

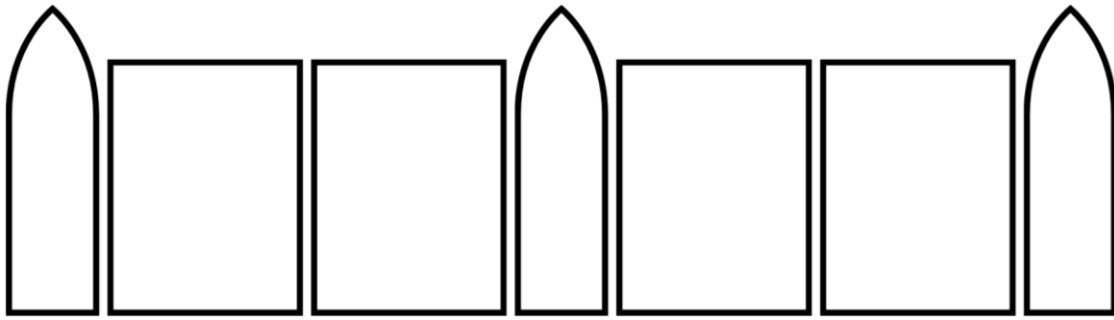
Op basis van de gebruikelijke iconografie van memorietafels, namelijk een religieuze scène die wordt geflankeerd door gebedsportretten van de opdrachtgevers, kunnen de panelen met *Oda Stecke en St. Odilia* en *Peter van der Beke en St. Petrus* vrij zeker op de buitenste luiken van het altaarstuk worden geplaatst.¹⁹⁸ Gezien de lichaamsoriëntaties van beide figuren moet Peter voor de toeschouwer links en Oda rechts van de middenpanelen zijn geplaatst.¹⁹⁹

Ook aan het paneel met de *Mater Dolorosa* kan op iconografische gronden een plek worden toegekend op het polyptiek. Zoals blijkt uit de voorbeelden uit paragraaf E.3 werd de Vrouw van Smarten namelijk altijd te midden van haar smarten afgebeeld. Daarom zou de *Mater Dolorosa* als figuurlijke synthese van haar smarten op dit altaarstuk precies in het midden kunnen hebben gezeten. Bovendien ondersteunt de oorspronkelijke spitsbogige vorm van het paneel dit vermoeden: met twee spitse schilderijen op de buitenste luiken, zou elke andere plaats van de *Mater Dolorosa* ten koste gaan van de symmetrie van het altaarstuk. Op afb. 31 is de hypothetische opzet van het altaarstuk die hieruit volgt gestileerd weergegeven.

De zeven smarten van Maria beginnen bij de opdracht in de tempel en eindigen bij de bewening. De panelen met de *Kruisiging* en *Graflegging en Bewening* moeten daarom rechts van het centrale paneel hebben gezeten. Aan de hand van de ‘unified spaces’ tussen *Oda Stecke en St. Odilia* en *Graflegging en Bewening* kunnen deze panelen bovendien direct naast elkaar worden geplaatst. De voorstellingen op beide schilderijen zijn namelijk geësceneerd tegen hetzelfde uitgestrekte landschap dat doorloopt op beide panelen (afb. 32 en 33). Dat betekent dat de *Kruisiging* wellicht rechts naast de

¹⁹⁸ Stichtersportretten werden in de middeleeuwen vaak als buitenste binnenluiken van polyptieken geplaatst: Steinmetz, *Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei*, 15, 36.

¹⁹⁹ Bovendien kreeg de man op dit soort kunstwerken vrijwel altijd de belangrijkste plek ten opzichte van de religieuze voorstelling, namelijk aan de rechterzijde daarvan (voor de toeschouwer links): Jacobs, *Opening Doors*, 166-167.



Afb. 31. Gestileerde reconstructie van de grondvorm van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door Sem Winkel (2025).



Afb. 32. Het uitgestrekte landschap als ‘unified space’ tussen de panelen met de *Graflegging en Bewening* en *Oda Stecke en St. Odilia*.



Afb. 33. Gedeeltelijke reconstructie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door Sem Winkel (2025).

Mater Dolorosa heeft gezeten. Iconografisch gezien is dat ook logisch, aangezien de kruisiging voorafging aan de graflegging en de bewening in de smarten-iconografie.

Het cluster met de voorstellingen *Opdracht in de Tempel*, *Jezus en de Schriftgeleerden* en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* moet dan vermoedelijk links van de *Mater Dolorosa* hebben gezeten. De achtergrond van het verloren gegane paneel met *Peter van der Beke en St. Petrus* zal logischerwijs vergelijkbaar zijn geweest met die van het gebedsportret van zijn echtgenote. Daaruit volgt dat de *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte (d/b)*, waarop hetzelfde landschap is te zien als op het paneel met de *Graflegging en Bewening*, en dus waarschijnlijk ook hetzelfde landschap als op het verloren gegane paneel met *Peter van der Beke en St. Petrus*, mogelijk direct naast deze laatste voorstelling heeft gezeten. Een visualisatie op afb. 34 illustreert deze hypothetische reconstructie.



Afb. 34. Reconstructie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door Sem Winkel (2025). Van links naar rechts: *Peter van der Beke en St. Petrus* - *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* - *Opdracht in de Tempel* - *Jezus en de Schriftgeleerden* - *Mater Dolorosa* - *Kruisiging* - *Graflegging en Bewening* - *Oda Stecke en St. Odilia*.

Conclusie

In de voorgaande paragrafen werd een overzicht gegeven van enkele verworpen, aannemelijke en door de auteur toegevoegde nieuwe hypothesen wat betreft de oorspronkelijke samenstelling van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door de Meester van Hoogstraten. Zoals gezegd heeft deze epiloog niet als doel om een definitieve nieuwe reconstructie van het polyptiek voor te stellen, maar om de bestaande theorieën in kaart te brengen, deze te visualiseren en te bekritisieren, en om nieuwe hypothesen te introduceren. Deze historiografie en nieuwe perspectieven kunnen de basis vormen voor verder onderzoek naar de oorspronkelijke samenstelling van dit altaarstuk.

Die basis is uitgewerkt in een overzichtelijk schema (bijlage 1). Daarin zijn alle in deze epiloog besproken hypothesen opgenomen. Bij elke theorie staat aangegeven waarom die wel of niet aanvaardbaar is. Alle argumenten volgen uit bovenstaand onderzoek en zijn telkens voorzien van termen die de aard van de argumenten aangeven (bijvoorbeeld stilistische of iconografische argumenten). Ook de nieuwe theorieën die de auteur toevoegde zijn opgenomen in dit schema. Omdat deze hypothesen nog niet zijn onderworpen aan peer-review worden die als ‘mogelijk aanvaardbaar’ gepresenteerd.

Uit de bevindingen van de auteur, die berusten op iconografisch en visueel onderzoek, volgt een nieuwe hypothetische reconstructie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*. Daarin zijn de panelen naast elkaar geplaatst in een niet-inklapbaar en gezamenlijk ingelijst geheel. Van links naar rechts zou dat er als volgt uit kunnen hebben gezien: *Peter van der Beke en St. Petrus - Kruisdraging en Vlucht naar Egypte - Opdracht in de Tempel en Jezus en de Schriftgeleerden* (samengevoegd in één lijst) - *Mater Dolorosa - Kruisiging - Graflegging en Bewening - Oda Stecke en St. Odilia* (afb. 34). Verder kunsthistorisch onderzoek naar dit problematische altaarstuk zal moeten uitwijzen in hoeverre deze reconstructie klopt.

Reflectie en aanbevelingen voor verder onderzoek

In dit scriptieonderzoek werd het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* op een vernieuwende manier geïnterpreteerd. Enkele zaken met betrekking tot deze memorietafel pasten echter niet binnen de kaders van deze scriptie, maar behoeven wel verdere kunsthistorische aandacht. Allereerst werd de negentiende-eeuwse verzamelaar Florent Joseph van Ertborn (1784-1840) in deze thesis steeds kort benoemd, terwijl hij het onderhevige polyptiek vijftien jaar lang in zijn bezit had en zelfs uit elkaar haalde en terug samenstelde naar eigen wens. Zoals blijkt uit de epiloog, zijn de gotische letters *a*, *c* en *d/b* aangebracht op de panelen met de *Opdracht in de Tempel*, *Jezus en de Schriftgeleerden* en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* en kon in deze scriptie niet uitgesloten worden dat Van Ertborn deze letters zelf op de panelen aanbracht. Verder (archief-)onderzoek naar de manier waarop Van Ertborn omging met zijn verzameling zou in deze kwestie verheldering kunnen bieden. Bovendien kan materiaaltechnisch onderzoek beslissend zijn. Met UV-licht werden weliswaar geen sporen aangetroffen van overschilderingen op de betreffende panelen, maar omdat het oude, vergeelde vernis van alle panelen in 1975 werd vervangen door een nieuwe vernislaag kan ook dit UV-onderzoek geen definitief uitsluitel bieden.

Daarnaast is er vooralsnog weinig bekend over de Meester van Hoogstraten. Een schilder die door een welvarend echtpaar als Oda Stecke en Peter van der Beke wordt gevraagd om voor hen een achtelijk memoriestuk te vervaardigen moet wel een bepaalde reputatie als vooraanstaand kunstenaar hebben genoten in zijn tijd. Friedländer was de eerste en de laatste die ongeveer een eeuw geleden stilistisch onderzoek deed naar dit specifieke altaarstuk. Binnen de kaders van deze scriptie was geen ruimte voor dergelijk onderzoek, dus werd op basis van de bestaande literatuur over dit altaarstuk aangenomen dat alle overgeleverde panelen van dezelfde hand zijn, of in ieder geval afkomstig zijn uit hetzelfde atelier. Dit polyptiek heeft daarom baat bij een frisse blik die op basis van de schilderstijl de authenticiteit van de onderhevige panelen tot in detail onderzoekt. Bovendien zou een dergelijke analyse de datering van het altaarstuk nog verder kunnen aanscherpen.

Als laatste kan worden onderzocht in welk kerkinterieur de panelen met *Opdracht in de Tempel* en *Jezus en de Schriftgeleerden* geënceneerd zijn. In zijn *Gids voor Hoogstraten en omstreken* (1966) vermeldt Jozef Lauwerys in een voetnoot dat prof. dr. C. Leurs vermoedt dat dit het interieur van de Sint-Germanuskerk in Tienen betreft.²⁰⁰ Die hypothese wordt niet gestut met bewijsstukken. Het zou evengoed de oude Sint-Katharinakerk kunnen zijn geweest alvorens die vanaf 1525 werd afgebroken, maar die theorie kon niet worden getoetst binnen dit scriptieonderzoek. Indien kan worden achterhaald in welke kerk deze twee taferelen zich afspelen, kan worden bepaald waar de Meester van Hoogstraten (nog meer) werkzaam was.

²⁰⁰ Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, 43.

Bibliografie

Secundaire bronnen

- ❖ Bagnoli, Martina. “Longing to Experience.” In Martina Bagnoli redactie *A Feast for the Senses: Art and Experience in Medieval Europe*, 33-46. New Haven CT en Londen: Yale University Press, 2016. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in The Walters Art Museum, Baltimore MD, 16 oktober 2016-8 januari 2017.
- ❖ Bergé, Pieter en Jan Christiaens. *Dies irae: Kroniek van het requiem*. Leuven: Leuven University Press, 2021. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv22pzxvg.3> (geraadpleegd 15 maart 2025).
- ❖ Bialostocki, Jan. “Recent Research: Russia - Early Periods.” *The Burlington Magazine* 107(1965)749: 429-432. <https://www.jstor.org/stable/874618> (geraadpleegd 11 januari 2025).
- ❖ Blockmans, Wim en Esther Donckers. “Self-Representation of Court and City in Flanders and Brabant in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries.” In *Showing Status: Representations of Social Positions in the Late Middle Ages*, Deel 2, *Medieval Texts and Cultures of Northern Europe*, redactie Wim Blockmans en Antheun Janse, 81-112. Turnhout: Brepols, 1999.
- ❖ Borchert, Till-Holger. “Innovation, Reconstruction, and Deconstruction: Early Netherlandish Diptychs in the Mirror of Their Reception.” In *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*, redactie John Oliver Hand en Ron Spronk, 172-199. New Haven CT en Londen: Yale University Press, 2006.
- ❖ Bueren, Truus van redactie. *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen*. Turnhout: Brepols, 1999. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in Museum Catharijneconvent, Utrecht, 11 december 1999-26 maart 2000.
- ❖ Bueren, Truus van. “Vrome schenkingen: Niet alleen om in de hemel te komen.” In Sophie Balace en Alexandra de Poorter redactie *Tussen hemel en hel: Sterven in de middeleeuwen, 600-1600*, 226-235. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Jubelparkmuseum, Brussel, 2 december 2010-24 april 2011.

- ❖ Buyle, Marjan e.a. (red.). *Gotische architectuur in België*. Tielt: Lannoo, 1997.
- ❖ Campbell, Lorne. “The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century.” *The Burlington Magazine* 118(1976)877: 188-198. <https://www.jstor.org/stable/878374> (geraadpleegd 11 maart 2025).
- ❖ Campbell, Lorne. *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- ❖ Cavagna, Mattia. “De hel: Een plaats van hoop.” In Sophie Balace en Alexandra de Poorter redactie *Tussen hemel en hel: Sterven in de middeleeuwen, 600-1600*, 198-211. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Jubelparkmuseum, Brussel, 2 december 2010-24 april 2011.
- ❖ ‘Commemoration and identity’. Medieval Memoria Online. Geraadpleegd 24 januari 2025. <https://memo.sites.uu.nl/0-what-is-memo-2/1-the-commemoration-of-the-dead-in-the-middle-ages/1-2-commemoration-and-identity/>.
- ❖ Cornette, A.H. *Inleiding tot de Oude Meesters van het Koninklijk Museum te Antwerpen*. Antwerpen: De Sikkel & Den Haag: Martinus Nijhoff, 1939.
- ❖ “De Antwerpsche Polyptiek: Een Brief van Mr. Jozef Muls.” *Het Laatste Nieuws*, 28 augustus 1928.
- ❖ *De Huisvriend. Jaargang 1884*. Schiedam: H.A.M. Roelants, 1884. https://www.dbnl.org/tekst/_hui002189401_01/_hui002189401_01_0041.php (geraadpleegd 23 maart 2025).
- ❖ Dekeyzer, Brigitte. “Ars moriendi, de kunst van het sterven.” In Sophie Balace en Alexandra de Poorter redactie *Tussen hemel en hel: Sterven in de middeleeuwen, 600-1600*, 212-225. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Jubelparkmuseum, Brussel, 2 december 2010-24 april 2011.
- ❖ ‘De kunst van het verzamelen’. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Geraadpleegd 9 februari 2025. <https://kmska.be/nl/over-kmska/geschiedenis>.

- ❖ ‘De Zeven Smarten van Maria: Meester van Hoogstraeten’. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Geraadpleegd 18 februari 2025. <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>.

- ❖ Ellington, Donna Spivey. *From Sacred Body to Angelic Soul: Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe*. Washington DC: The Catholic University of America Press, 2001.

- ❖ Ernalsteen, Jozef en L. Philippen. *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk van het Antwerpsch Museum* [Uittreksel uit Oudheid en kunst, tijdschrift van de Geschied- en Oudheidkundigen Kring voor Brecht en Omstreken 19(1928)]. Brecht: L. Braeckmans, 1928.

- ❖ Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting*. Deel VII, *Quentin Massys* [vertaling door Heinz Norden; commentaar en opmerkingen door H. Pauwels]. New York NY: Praeger Publishers, 1971 [origineel Berlijn: Paul Cassirer, 1924-1937].

- ❖ Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting*. Deel IXb, *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier* [vertaling door Heinz Norden; commentaar en opmerkingen door H. Pauwels]. New York NY: Praeger Publishers, 1973 [origineel Berlijn: Paul Cassirer, 1924-1937].

- ❖ Goosen, Louis. *Van Andreas tot Zacheüs: Thema's uit het Nieuwe Testament en de apocriefe literatuur in religie en kunsten*. Tweede druk. Nijmegen: SUN, 1997.

- ❖ Hannes, Pieter en Jan Mercelis. *Sint-Katharinakerk Hoogstraten*. Hoogstraten: V.V.V. Hoogstraten, 1987.

- ❖ Hautekeete, Stefaan e.a. (red.). *Van Bruegel tot Rubens: Meestertekeningen uit de Verzameling van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*. Gent: Artha, 2024.

- ❖ Haverkamp-Begemann, Egbert. “Flemish School.” In *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, redactie Louisa Dresser, 153-216. Worcester MA: Worcester Art Museum, 1974.

- ❖ Hendrikman, Lars. “Master of Hoogstraten: Wings of an Altarpiece with the Seven Sorrows of the Virgin.” In Peter van den Brink en Maximiliaan P.J. Martens redactie *ExtravagAnt! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500-1530*, 38-40. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 15 oktober-31 december 2005 en het Bonnefantenmuseum, Maastricht, 22 januari-9 april 2006.

- ❖ Hoogewerff, G.J. *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, Deel 2. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1937.

- ❖ Jacobs, Lynn F. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park PA: The Pennsylvania State University Press, 2012.

- ❖ Janse, Antheun. “Marriage and Noble Lifestyle in Holland in the Late Middle Ages.” In *Showing Status: Representations of Social Positions in the Late Middle Ages*, Deel 2, *Medieval Texts and Cultures of Northern Europe*, redactie Wim Blockmans en Antheun Janse, 113-138. Turnhout: Brepols, 1999.

- ❖ ‘Korte geschiedenis van het MeMO-project’. Medieval Memoria Online. Geraadpleegd 26 maart 2025. <https://memo.sites.uu.nl/nl/wat-is-memo/7-about-the-project/7-1-a-short-history-of-the-memo-project>.

- ❖ Lauwerys, Joseph. “De Graven van Hoogstraten.” *Jaarboek van Koninklijke Hoogstratens Oudheidkundige Kring (HOK)* 33(1965): 88-184.

- ❖ Lauwerys, Joseph. *Gids voor Hoogstraten en omstreken*, Vierde druk. Hoogstraten: 1966.

- ❖ Lauwerys, Joseph. *Hoogstraten, aloude vrijheid*. Brecht: Paul Braeckmans, 1950.

- ❖ Meuwissen, Daantje en Andrea van Leerdam. “The *Last Judgement* with Christian II of Denmark and Isabella of Austria. A Memorial Piece from the Workshop of Jacob Cornelisz. van Oostsanen?” In *Living Memoria: Studies in Medieval and Early Modern Memorial Culture in Honour of Truus van Bueren*, redactie Rolf de Weijert e.a., 333-346. Hilversum: Uitgeverij Verloren bv, 2011.

- ❖ Munck, Bert de. “Van religieuze devotie naar zakelijk sterven?” In Ria Fabri en Nico van Hout redactie *Van Quinten Metsijs tot Peter Paul Rubens: Meesterwerken uit het Koninklijk Museum Terug in de Kathedraal*, 21-32. Antwerpen: De Kathedraal VZW & Kontich: BAI Publishers, 2009. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, Antwerpen, 5 juni-15 november 2009.

- ❖ “Plastische kunsten: De veelbesproken polyptiek in het Museum te Antwerpen.” *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 1928.

- ❖ Plomteux, Greet. ‘Hoogstraten: Beschrijving’ [gedigitaliseerd extract uit S. de Sadeleer en G. Plomteux. *Inventaris van het cultuurbezit in België, Architectuur, Provincie Antwerpen, Arrondissement Turnhout, Kanton Hoogstraten*. Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen 16n4. Brussel: Turnhout, 2002]. Onroerend Erfgoed Vlaanderen. Geraadpleegd 6 maart 2025. <https://id.erfgoed.net/themas/14403>.

- ❖ Preciado, José Juan Pérez. *Fifteenth-Century Netherlandish Painting at the Museo Nacional del Prado: Catalogue Raisonné*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2024.

- ❖ Rimmele, Marius. “Transparenzen, variable Konstellationen, gefaltete Welten: Systematisierende Überlegungen zur medien-spezifischen Gestaltung von dreiteiligen Klappbildern.” In *Klapp-effekte: Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, redactie David Ganz en Marius Rimmele, 13-54. Berlijn: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2016.

- ❖ Scailliérez, Cécile. “Un ‘Christ en croix’ du Maître de Hoogstraeten du musée des Beaux-Arts d'Angers.” *La revue des musées de France: Revue du Louvre* XXXVI(1986)3: 192-196.

- ❖ Schüler, Carol M. “The Seven Sorrows of the Virgin: Popular Culture and Cultic Imagery in Pre-Reformation Europe.” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 21(1992)1/2: 5-28. <https://www.jstor.org/stable/3780708> (geraadpleegd 16 februari 2025).

- ❖ Schüler, Carol M. *The Sword of Compassion: Images of the Sorrowing Virgin in Late Medieval and Renaissance Art* [Proefschrift]. New York NY: Columbia University, 1987.

- ❖ Silver, Larry. *The Paintings of Quinten Massys: With Catalogue Raisonné*. Oxford: Phaidon, 1984.

- ❖ Speetjens, Annemarie. “The Founder, the Chaplain and the Ecclesiastical Authorities. Chantries in the Low Countries.” In *Living Memoria: Studies in Medieval and Early Modern Memorial Culture in Honour of Truus van Bueren*, redactie Rolf de Weijert e.a., 195-206. Hilversum: Uitgeverij Verloren bv, 2011.

- ❖ Steinmetz, Anja Sibylle. *Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei: Untersuchung zur Darstellung eines Sakralen Requisites vom Frühen 15. bis zum Späten 16. Jahrhundert*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1995.

- ❖ Thelen, Emily S. en Grantley McDonald. “The Feast of the Seven Sorrows of the Virgin: Piety, Politics and Plainchant at the Burgundian-Habsburg Court.” *Early Music History* 35 (2016): 261-307. <https://www.jstor.org/stable/26294174> (geraadpleegd 2 maart 2025).

- ❖ ‘The origins of the commemoration of the dead’. Medieval Memoria Online. Geraadpleegd 14 maart 2025. <https://memo.sites.uu.nl/0-what-is-memo-2/1-the-commemoration-of-the-dead-in-the-middle-ages/1-1-the-origins-of-the-commemoration-of-the-dead/>.

- ❖ Vandenbroeck, Paul. *Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw*. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1985.

- ❖ Vandenbroeck, Paul. *De Eeuw der Vlaamsche Primitieven*. Herent: Exhibitions International, 2014.

- ❖ Vermandele, Julie. “Le Triptyque de la Vierge de l’Immaculée Conception. Recherches sur l’attribution et l’histoire matérielle d’une œuvre méconnue.” In *Annales d’histoire de l’art et d’archéologie*, redactie Catheline Périer-D’Ieteren e.a., 31-49. Brussel: L’Université Libre de Bruxelles, 2015.

- ❖ Wuyts, L. “Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen.” In *Aspekten van de Laatgotiek in Brabant*, Deel 2, *Catalogus Tentoonstelling Laatgotische Kunstwerken*, redactie Léon van Buyten e.a., 100-138. 1971. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Stedelijk Museum, Leuven, 11 september-28 november 1971.

Archivalia

- ❖ Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/350, record identifier isad:kmska:470, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Kruisdraging en de vlucht naar Egypte’ (inv. 383), 1951.
- ❖ Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/783, record identifier isad:kmska:903, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Calvarieberg’ (inv. 385), 1975.
- ❖ Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/784, record identifier isad:kmska:904, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Graflegging en bewening’ (inv. 387), 1975.
- ❖ Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/782, record identifier isad:kmska:902, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Jezus en de schriftgeleerden’ (inv. 385), 1975.
- ❖ Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/780, record identifier isad:kmska:900, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Kruisdraging en de vlucht naar Egypte’ (inv. 383), 1975.
- ❖ Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/785, record identifier isad:kmska:905, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Mater Dolorosa’ (inv. 388), 1975.
- ❖ Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/786, record identifier isad:kmska:906, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Oda Stecke’ (inv. 389), 1975.
- ❖ Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/781, record identifier isad:kmska:901, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Opdracht in de tempel’ (inv. 384), 1975.

Bijlagen

Hypothese	Auteur (jaartal)	Argumenten voor	Argumenten tegen	Aanvaardbaar?
De <i>Kruisiging</i> in het KMSKA was niet het centrale paneel van het altaarstuk	Hendrikman (2005)	Afmetingen: <i>Kruisiging</i> is 10-20 cm. kleiner dan de rest	Stijl: vormgeving Maria op <i>Kruisiging</i> is gelijk aan Maria-type op de andere panelen	Ja
		Compositie: <i>Kruisiging</i> is te ondiep t.o.v. de andere panelen		
		Stijl: afwerking lucht en wolken <i>Kruisiging</i> wijkt te veel af van andere panelen		
<i>Mater Dolorosa</i> en <i>Oda Stecke</i> en <i>St. Odilia</i> zaten oorspronkelijk niet op het altaarstuk	Hendrikman (2005)	Visuele balans: panelen zijn lastig te plaatsen op altaarstuk i.v.m. spitse vorm	Iconografie: <i>Mater Dolorosa</i> is doorboord met één zwaard i.p.v. zeven dus was onwaarschijnlijk geen autonoom schilderij	Nee
			Archief: zijaltaar Sint-Katharinakerk was ook gewijd aan St. Petrus en St. Odilia, dus <i>Oda Stecke</i> moet op het altaar hebben gestaan	
			Afmetingen: <i>Mater Dolorosa</i> en <i>Oda Stecke</i> zijn even breed als <i>Opdracht in de Tempel</i> en <i>Jezus en de Schriftgeleerden</i>	
De panelen met smarten waren oorspronkelijk geplaatst rondom een centrale <i>Mater Dolorosa</i> conform de opzet van het altaarstuk van Massijs	Schüler (1992)		Afmetingen: panelen zijn te groot om te stapelen	Nee
			Vorm: spitse vorm <i>Mater Dolorosa</i> staat stapelen niet toe	
			Iconografie: geen ruimte voor <i>Oda Stecke</i> en <i>St. Odilia</i> en <i>Peter van der Beke</i> en <i>St. Petrus</i>	

Hypothese	Auteur (jaartal)	Argumenten voor	Argumenten tegen	Aanvaardbaar?
Het altaarstuk kon niet in- en uitklappen	Winkel (2025)	Functie: de achterkant was waarschijnlijk niet beschilderd (zie hypothese hieronder), dus geen reden om het altaarstuk te laten open- en dichtklappen	Conservatie: originele lijst(en) is/zijn niet overgeleverd, dus niet mogelijk om te toetsen op ogen/haakjes/lijmresten/andere sporen van een gordijn	Mogelijk
		Verklaring: mogelijk hing er een gordijn voor het permanent 'geopende' altaarstuk		
De achterkant van het altaarstuk was niet beschilderd	Winkel (2025)	Iconografie: verspreiding smarten-taferelen over voor- en achterzijde zou de cyclus opbreken	Archief: geen overgeleverde documentatie wil niet zeggen dat die er nooit is geweest	Mogelijk
		Iconografie: alle essentiële figuren voor het altaar zijn afgebeeld op binnenpanelen, dus beschilderde achterzijde is overbodig		
		Archief: geen bewijs overgeleverd van schilderijen op de achterzijde		
		Conservatie: binnenpanelen zijn relatief goed bewaard gebleven, dus evt. buitenluiken zouden ook overgeleverd moeten zijn		
Er heeft een paneel met <i>Petrus van der Beke en St. Petrus</i> op het altaarstuk gezeten	Winkel (2025)	Archief: Peter van der Beke stichtte samen met Oda Stecke het Zeven-Weeën-altaar in de oude Sint-Katharinakerk	Conservatie: er is geen paneel overgeleverd met <i>Peter van der Beke en St. Petrus</i>	Mogelijk
		Archief: Peter stichtte vier weekmissen aan zijn altaar		
		Iconografie: Zeven-Weeën-altaar was ook gewijd aan St. Petrus (naamheilige Peter)		

Hypothese	Auteur (jaartal)	Argumenten voor	Argumenten tegen	Aanvaardbaar?
<i>Opdracht in de Tempel en Jezus en de Schriftgeleerden</i> zaten naast elkaar	Winkel (2025)	Visuele samenhang: ‘unified space’ kerkinterieur verbindt de panelen	Visuele samenhang: kerkinterieur loopt qua perspectief en architectuur niet precies door op de twee panelen	Mogelijk
			Iconografie: voorstellingen <i>a</i> en <i>c</i> volgen elkaar niet direct op in de smarten-iconografie	
<i>Kruisdraging en Vlucht naar Egypte</i> zat naast combinatie-luik met <i>Opdracht in de Tempel en Jezus en de Schriftgeleerden</i>	Winkel (2025)	Iconografie: de letters <i>d/b</i> op <i>Kruisdraging en Vlucht naar Egypte</i> en <i>a</i> en <i>c</i> op <i>Opdracht in de Tempel en Jezus en de Schriftgeleerden</i> plaatsen deze panelen naast elkaar		Mogelijk
		Iconografie: de vier voorstellingen op deze panelen horen chronologisch bij elkaar in de smarten-cyclus		
<i>Peter van der Beke en St. Petrus en Oda Stecke en St. Odilia</i> zaten respectievelijk uiterst links en rechts voor de toeschouwer	Winkel (2025)	Iconografie: gebedsportretten van de schenkers zitten op memorietafels in principe altijd aan weerszijden van de religieuze voorstelling		Mogelijk
		Iconografie: lichaamsoriëntatie Peter verraadt dat hij voor de toeschouwer links zat; lichaamsoriëntatie Oda idem maar dan voor de toeschouwer rechts		
<i>Mater Dolorosa</i> was het centrale paneel	Winkel (2025)	Iconografie: Vrouw van Smarten wordt in standaard smarten-iconografie altijd in het midden afgebeeld		Mogelijk
		Visuele samenhang: spits paneel <i>Mater Dolorosa</i> houdt het geheel symmetrisch		

Hypothese	Auteur (jaartal)	Argumenten voor	Argumenten tegen	Aanvaardbaar?
<i>Kruisdraging en Vlucht naar Egypte</i> zat rechts naast <i>Peter van der Beke en St. Petrus</i>	Winkel (2025)	Visuele samenhang: 'unified space' landschapsachtergrond verbindt de panelen	Iconografie: noch de kruisdraging, noch de vlucht naar Egypte was de eerste van de zeven smarten en zou dus chronologisch niet helemaal links kunnen zitten	Mogelijk
<i>Graflegging en Bewening</i> zat links van <i>Oda Stecke en St. Odilia</i>	Winkel (2025)	Visuele samenhang: 'unified space' landschapsachtergrond verbindt de panelen Iconografie: bewening is de laatste der zeven smarten en past dus goed als laatste paneel met smartenvoorstellingen		Mogelijk

Bijlage 1. Tabel met alle door de auteur ontkrachte, bevestigde en mogelijke hypothesen omtrent de reconstructie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door de Meester van Hoogstraten.

Afbeeldingenlijst

- ❖ Afbeelding I. Zie afbeelding 11.

- ❖ Afbeelding 1. Meester van Hoogstraten, *De Zeven Smarten van Maria*, 1497-1525, olieverf op paneel, 95 x 316,5 cm., Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 383-389. Van links naar rechts: *Opdracht in de Tempel* (85 x 31 cm., inv. 384) - *Jezus en de Schriftgeleerden* (85 x 31 cm., inv. 385) - *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* (92,5 x 64,5 cm., inv. 383) - *Kruisiging* (75,7 x 59,9 cm., inv. 386) - *Graflegging en Bewening* (92,2 x 64,2 cm., inv. 387) - *Mater Dolorosa* (94,6 x 31 cm., inv. 388) - *Oda Stecke en St. Odilia* (95 x 31 cm., inv. 389) (foto: KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 26 februari 2025).

- ❖ Afbeelding 2. *Dit is de Vryheyt van Hoochstraten met het casteel alsoo zy was A° 1564*, 1564, Hoogstraten, Stedelijk Museum, inv. KC-0129 (foto: Stedelijk Museum Hoogstraten, https://collecties.kempenserfgoed.be/stedelijk-museum-hoogstraten/object/kc-0129?nav_id=2-1&index=34&imgid=781172457&id=639503804, geraadpleegd 9 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 3. Johannes Bosboom, *Kerk van Hooghstraeten*, 1843, olieverf op paneel, 78,5 x 62,5 cm., Hoogstraten, Stedelijk Museum, inv. KC-0244 (foto: Stedelijk Museum Hoogstraten, <https://erfgoedinzicht.be/collecties/detail/cb944df7-ae34-5dad-8f81-401354d97846>, geraadpleegd 12 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 4. Plattegrond van de Sint-Katharinakerk in Hoogstraten (foto: Maatwerk Architecten, <https://www.maatwerkarchitecten.be/portfolio/sint-katharinakerk/>, geraadpleegd 11 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 5. Meester van Frankfurt (toegeschreven aan), *Drieluik met de Onbevleete Ontvangenis van Maria*, ca. 1497, Brussel, privécollectie (foto: Vermandele, “*Le Triptyque de la Vierge de l’Immaculée Conception*,” 32).

- ❖ Afbeelding 6. Meester van Hoogstraten, *Oda Stecke en St. Odilia*, 1497-1525, olieverf op paneel, 95 x 31 cm., Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 389 (foto: KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/oda-stecke>, geraadpleegd 17 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 7. Pieter Pourbus, *Verrijzenis van Christus en Zeger van der Male en familie*, 1578, olieverf op paneel, Brugge, Sint-Jacobskerk (foto: Wikimedia Commons, https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Zeghere_van_Male_Pierter_Pourbus_1578.jpg, geraadpleegd 18 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 8. Jacob Cornelisz. van Oostsanen, *Laatste Oordeel met koning Christiaan II van Denemarken en zijn vrouw Isabella van Oostenrijk*, na 1518, 214 x 135 cm., Kopenhagen, Nationaal Museum, inv. 7278 (foto: *Living Memoria: Studies in Medieval and Early Modern Memorial Culture in Honour of Truus van Bueren*, redactie Rolf de Weijert e.a. (Hilversum: Uitgeverij Verloren bv, 2011), 316).

- ❖ Afbeelding 9. Tijdlijn met alle bekende bewaarplaatsen van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria*, 1200-2025 (foto: auteur).

- ❖ Afbeelding 10. Tijdlijn met de bewaarplaatsen van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* tussen 1497 en 1591 en enkele belangrijke gebeurtenissen in die periode (foto: auteur).

- ❖ Afbeelding 11. Meester van Hoogstraten, *Mater Dolorosa* (detail), 1497-1525, olieverf op paneel, 94,6 x 31 cm., Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 388 (foto: auteur).

- ❖ Afbeelding 12. *Kruisiging met Jacob Kanis en zijn familie*, ca. 1526-1530, olieverf op paneel, middenpaneel 96,5 x 66,5 cm., luiken 96 x 26,5 cm., predella 14,5 x 53 cm., Nijmegen, Museum Het Valkhof, inv. 1975.03.27 (foto: Museum Het Valkhof, <https://valkhofmuseum.nl/nl/verdieping/collectie/oude-kunst/kanis-triptiek>, geraadpleegd 23 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 13. Gerard David, *Drieluik met de Sedano-familie*, 1490-1495, olieverf op paneel, 72 x 97 cm., Parijs, Musée du Louvre, inv. RF 588 A (foto: Tony Querrec, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061835>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 14. Samenstelling van *De Zeven Smarten van Maria* in de collectie van Florent Joseph van Ertborn (1825-1840). Triptiek: van links naar rechts *Opdracht in de Tempel - Kruisdraging en Vlucht naar Egypte - Jezus en de Schriftgeleerden*. Diptiek: van links naar rechts *Oda Stecke en St. Odilia - Mater Dolorosa*. Afzonderlijk ingelijst: *Kruisiging en Graflegging en Bewening* (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 15. Reconstructie van *De Zeven Smarten van Maria* door Jozef Muls (1928). Van links naar rechts: *Opdracht in de Tempel - Jezus en de Schriftgeleerden - Kruisdraging en Vlucht naar Egypte - Kruisiging - Graflegging en Bewening - Mater Dolorosa - Oda Stecke en St. Odilia* (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 16. Meester van Hoogstraten, *Oda Stecke en St. Odilia*, voor 1928, 103 x 31 cm., Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 389 (foto: Archief van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, referentie BE-A4001/kmska/KMSKA/786, record identifier isad:kmska:906, Restauratiedossier ‘Meester van Hoogstraeten - Oda Stecke’ (inv. 389), 1975.).

- ❖ Afbeelding 17: Bernard van Orley, *De Zeven Smarten van Maria*, 1526, olieverf op paneel, 48 x 48 cm., Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 521 (foto: KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria-0>, geraadpleegd 17 februari 2025).

- ❖ Afbeelding 18. Navolger van Quinten Massijs, *De Zeven Smarten van de Maagd*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (foto: Schüler, “The Seven Sorrows of the Virgin,” 8).

- ❖ Afbeelding 19. Adriaen Isenbrant, *Onze-Lieve-Vrouw van zeven smarten*, ca. 1530, olieverf op paneel, 139 x 137,5 cm., Brugge, Onze-Lieve-Vrouwekerk, inv. OLV.0006.I (foto: Cedric Verhelst namens Musea Brugge, https://www.museabrugge.be/collection/work/id/olv_0006_i, geraadpleegd 17 februari 2025).

- ❖ Afbeelding 20. Jan Baegert, *De Zeven Smarten van de Maagd*, Keulen, Erzbischöfliches Diözesan-Museum (foto: Schüler, “The Seven Sorrows of the Virgin,” 23).

- ❖ Afbeelding 21. Schematische weergave van de reconstructie van Quinten Massijs’ altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* (ca. 1509-1513) door Egbert Haverkamp-Begemann (1974). Voorstellingen, met de klok mee: *Mater Dolorosa* (171,5 x 151 cm.), *Opdracht in de Tempel* (82,5 x 79,5 cm.), *Rust tijdens de Vlucht naar Egypte* (82,6 x 79 cm.), *Jezus tussen de Schriftgeleerden* (82,5 x 80,5 cm.), *Kruisdraging* (82,5 x 82,5 cm.), *Kruisiging* (92 x 90,5 cm.), *Bewening* (83 x 79,5 cm.), *De Drie Maria’s en Johannes bij de Graftombe* (82,5 x 79,5 cm.) (foto: auteur).

- ❖ Afbeelding 22. Meester van Hoogstraten, *Drieluik met de aanbidding door de drie koningen*, 1500-1525, tempera en olieverf op paneel, 66,5 x 110 cm., Enschede, Rijksmuseum Twenthe, inv. 0042 (foto: Rijksmuseum Twenthe, <https://collectie.rijksmuseumtwenthe.nl/zoeken-in-de-collectie/detail/id/0b60b552-b5f7-54f8-86de-d483304e20ae>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 23. Meester van Hoogstraten, *Bewening*, 1500-1525, olieverf op eikenhout, 61 x 43 cm., Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 6646 (foto: KMSKB, <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/meester-van-hoogstraten-de-bewening?artist=school-der-oude-nederlanden-antwerpen-8>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 24. Meester van Hoogstraten, *Kruisiging*, 1500-1515, olieverf op paneel, 38,5 x 28,5 cm., Amsterdam, Kunsthandel: Galerie Van Diemen & Co vanaf 1932 (foto: RKD, <https://rkd.nl/images/32269>, geraadpleegd 17 februari 2025).

- ❖ Afbeelding 25. Visualisatie van de overeenkomstige afmetingen tussen de panelen met *Mater Dolorosa*, *Oda Stecke en St. Odilia*, *Opdracht in de Tempel* en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte* (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025)

- ❖ Afbeelding 26. Reconstructie 1 van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* naar aanleiding van Carol M. Schüler (1992) met alle smarten-voorstellingen in chronologische volgorde met de klok mee en zonder *Oda Stecke en St. Odilia* en *Peter van der Beke en St. Petrus* (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 27. Reconstructie 2 van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* naar aanleiding van Carol M. Schüler (1992) met alle smarten-voorstellingen in chronologische volgorde met de klok mee en zonder *Oda Stecke en St. Odilia* en *Peter van der Beke en St. Petrus* (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 28. Reconstructie van de panelen met de *Opdracht in de Tempel (a)*, *Jezus en de Schriftgeleerden (c)* en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte (d/b)* in de volgorde *a-d/b-c* (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 29. Reconstructie van de panelen met de *Opdracht in de Tempel (a)*, *Jezus en de Schriftgeleerden (c)* en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte (d/b)* in de volgorde *a-c-d/b* (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 30. Reconstructie van de panelen met de *Opdracht in de Tempel (a)*, *Jezus en de Schriftgeleerden (c)* en *Kruisdraging en Vlucht naar Egypte (d/b)* in de volgorde *d/b-a-c* (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 31. Gestileerde reconstructie van de grondvorm van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door Sem Winkel (2025) (foto: auteur).

- ❖ Afbeelding 32. Het uitgestrekte landschap als ‘unified space’ tussen de panelen met de *Graflegging en Bewening* en *Oda Stecke en St. Odilia* (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 33. Gedeeltelijke reconstructie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door Sem Winkel (2025) (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025).

- ❖ Afbeelding 34. Reconstructie van het altaarstuk met *De Zeven Smarten van Maria* door Sem Winkel (2025). Van links naar rechts: *Peter van der Beke en St. Petrus - Kruisdraging en Vlucht naar Egypte - Opdracht in de Tempel - Jezus en de Schriftgeleerden - Mater Dolorosa - Kruisiging - Graflegging en Bewening - Oda Stecke en St. Odilia* (foto: auteur; losse afbeeldingen ontleend aan KMSKA, <https://kmska.be/nl/meesterwerk/de-zeven-smarten-van-maria>, geraadpleegd 25 maart 2025).