

Een prentenmaker zonder pers

De houtsneden van Philippus J. Lecuyer te Uden en 's-Hertogenbosch, 1772-1774

Arie van den Berg & Gerard Rooijackers

Een ondernemer die ruim twee eeuwen nadat hij werkzaam was bekend wordt door zijn bedrijfskapitaal in plaats van door zijn produkten - dat geldt voor Philippus J. Lecuyer. Deze uitgever was in de jaren zeventig van de achttiende eeuw actief in het oostelijk deel van de huidige provincie Noord-Brabant. Hij voorzag in zijn bestaan door het verspreiden van voornamelijk religieuze prenten op groot formaat, waarvan voorzover bekend niet één eigentijds exemplaar bewaard is gebleven in openbare en particuliere collecties.

In 1988 werden we geconfronteerd met een aantal houten drukblokken dat opviel door ouderdom, formaat en kwaliteit. Het merendeel van deze blokken leek op het eerste gezicht in een relatief korte periode vervaardigd door één en dezelfde hand. Enkele bleken gedateerd, gesigineerd en geadresseerd, waardoor het materiaal in tijd en ruimte geplaatst kon worden. De uitvoering van de drukblokken en vooral ook de thematiek boden aanknopingspunten voor een reconstructie van de sociale ruimte waarin dit materiaal gefunctioneerd moet hebben. De omstandigheid dat we ons onderzoek konden baseren op drukblokken en niet, zoals gebruikelijk, op afgedrukte prenten, riep bovendien vragen op over de bedrijfsvoering van prentenmakers en -verkopers.

Zodoende kon onderzoek verricht worden op het snijpunt van diverse disciplines: zowel iconografisch onderzoek naar beeldtradities als studie van een in de academische volkskunde enigszins doodgelopen spoor op het terrein van de materiële cultuur, namelijk dat van de 'volkskunst'. Voorts werd met historisch onderzoek de koppeling gelegd naar de geografische en sociale ruimte van de religieuze cultuur waarbinnen deze grafiek functioneerde. Tenslotte konden enkele voorzichtige uitspraken gedaan en hypothesen gesteld worden over een slecht gedocumenteerd gebied in de uitgeverijgeschiedenis, namelijk dat van de ambulante uitgever en colporteur. De verzameling drukblokken bood kortom de mogelijkheid dieper door te dringen in het domein van de populaire grafiek, van oudsher beter bekend onder de benaming 'volks- en kinderprenten' - een onderzoeksterrein dat na de studies van Maurits de Meyer en de tentoonstelling *Centsprenten* in 1976 in het Rijksprentenkabinet in Nederland niet aanvullend betreden is¹.

Bedrijfscollectie

In de verzameling van de voormalige drukkerij Alberts te Sittard bevinden zich onder meer dertig houten drukblokken, die thans als bruikleen in het Limburgs Volkskundig Centrum te Limbricht-Sittard bewaard worden². Bij achttien daarvan betreft het textieldrukblokken, of mogelijk ook schutbladstempels, bestemd voor het drukken van decoratief papier voor het boekbinden. Deze blokken blijven in dit bestek buiten beschouwing. Het gaat ons hier uitsluitend om de twaalf resterende houtblokken, waarmee prenten gedrukt kunnen worden.

Dit materiaal bestaat uit plankjes van (bij het merendeel) preehout, met een gemiddeld formaat van circa 350 x 250 mm en diktes van 12 tot 31 mm. De voorstellingen zijn met beitels en gudsen in het langshout gestoken (zie afb. 1). Opmerkelijk is dat zeven houtblokken aan beide zijden besneden zijn. De snijdiepte van deze blokken is maximaal 10 mm. Aan weerszijden is dus over het algemeen veel hout weggestoken, waardoor de blokken relatief licht van gewicht zijn³. De overige vijf drukblokken zijn slechts aan één kant besneden. Bij deze drukblokken is de snijdiepte opvallend minder, want maximaal 5 mm.

Met uitzondering van twee eenzijdig besneden blokken met louter tekst ("Hier is een Camer te hueren terstont" en "Dit Huys is te hueren terstont") omvat elk van de houtsneden één blokvullende voorstelling. In totaal handelt het bij de collectie Alberts dus om zeventien figuratieve voorstellingen op totaal tien houtblokken, plus twee tekstblokken. Dertien voorstellingen betreffen religieuze themata: heiligen, Christus en de Drieuldigheid. De overige vier zijn profaan: 'de vier waarheden', een vogelkooi, de 'trap des ouderdoms' en motieven voor sierpapier.

De teksten in en onder de voorstellingen zijn niet afzonderlijk gezet maar in het hout uitgestoken (positief en/of negatief). Ze zijn dus een integraal onderdeel van de grafiek. Op grond van signering (zesmaal), plaatsvermelding (zesmaal) en datering (tweemaal) kan het merendeel van de houtsneden gedetermineerd worden. Vermeldt een tweetal blokken slechts "TOT UDEN" en "TOT UDEN L.C.", op andere is de adressering uitvoeriger, zoals: "LECUYER TOT UDEN" of "CE VEND CHEZ P.I. LECUYER TOT U[d]EN". Tweemaal is slechts de naam vermeld: "I. LECUYER" en "LECUYER". Belangrijk zijn de dateringen op het blok met Sint-Eloy, dat vermeldt: "TOT UDEN IN T'LAND VAN RAVENSTYN. 1772", en op de keerzijde, onder een Ecce Homo-houtsnede: "Tot s'Hertogen-Bosch, bij PHILIPPUS J. LECUYER. 1774". Op de houtsnede van het sierpapier staat zelfs een aanduiding van 's mans beroep: "CE VEND A BOISLEDUC CHEZ P.J. LECUYER DOMINOTIER", dat is: fabrikant van sierpapier⁴. In dit artikel wordt de spelling Lecuyer aangehouden.

Negen van de figuratieve houtsneden ontberen zowel een signatuur als adres. Zes hiervan echter zijn op de keerzijde van het houtblok wél gesigneerd en/of geadresseerd, waardoor de herkomst toch is vast te stellen. Dat het bij de drie houtsneden die dan nog overblijven juist de drie eenzijdig besneden blokken betreft, is opmerkelijk. Van deze drie wijken er twee (een corpus Christi en de

trap des ouderdoms) stilistisch ook duidelijk af van de tweezijdig besneden blokken.

Drie houtsneden zijn genummerd. Ecce Homo vermeldt - moeilijk leesbaar - nummer 27, Sint-Eloy nummer 37, en het sierpapier heeft het volgnummer XXIII. Blijkbaar beschikken we slechts over een gedeelte van het grafisch repertoire van deze uitgever. Zeker een twintigtal blokken moet verloren zijn gegaan, of althans uit het fonds verwijderd zijn en naar elders verspreid.

In de loop van de negentiende eeuw zijn de drukklokken in het bezit gekomen van de drukkersfamilie Alberts te Maaseik en Sittard. Toen de drukkerij begin deze eeuw werd overgenomen door J.H.A. Alberts, de oudste zoon van de zogenaamde Gulpense familietak, trof hij de houtsneden op een zolder aan. Zeker is dat ze verworven zijn door de oude Sittardse familietak - waarschijnlijk door de drukker Jacobus Carolus Alberts (Maaseik 1818-Sittard 1895)⁵. Wellicht zijn de blokken meegekomen bij de overname van een andere drukkerij of zijn ze door een uitgever bij drukker Alberts achtergelaten.

Tot op heden zijn er geen aanwijzingen dat de firma Alberts de houtsneden van Lecuyer daadwerkelijk heeft gebruikt voor de produktie van devotieprenten. Was dit wel het geval, dan zou de naam van de oorspronkelijke uitgever zijn weggestoken, wat op geen enkel blok is gebeurd. Toch blijkt het drukkershuis Alberts wel degelijk populaire prenten te hebben uitgegeven.

In juni 1989 dook een gekleurde, contemporaine afdruk op van het houtblok met de 'trap des ouderdoms' (afb. 22)⁶. Onder de houtsnede is met apart zetsel een tekst gedrukt, bestaande uit een tweeregelig vers en een over drie kolommen verdeelde prozatekst, waarin elk der levensfasen of treden van de trap wordt gekarakteriseerd⁷. Het adres van de uitgever luidt: "Te MAESEYCK, bij J.M. ALBERTS". Rechts onder de houtsnede staat: "Gegraveerd door Fredr. Alberts in Maeseycck". Aan de hand van deze afdruk kunnen we dus met zekerheid vaststellen dat het hier niet gaat om een houtsnede van Lecuyer, maar om een eigen blok van de firma Alberts, destijds nog gevestigd te Maaseik in het huidige Belgisch-Limburg. De trap is uitgegeven door Joannes Mathias Alberts, geboren te Maastricht in 1773, boekhandelaar te Xanten (1796-1813), drukker te Maaseik (1816-1818) en te Sittard (sinds 1821), waar hij in 1854 overleed. De houtsnede is - in de Maaseikse periode, dus tussen 1816 en 1818 - gestoken door zijn zoon Joannes Fredericus. Deze werd in 1792 te Geldern geboren en was als drukker werkzaam te Kleef (1818), Keulen (1821), Geilenkirchen (1832) en Heerlen (1836 tot zijn dood in 1842)⁸.

Heeft J.M. Alberts meer van dergelijke prenten uitgegeven? De voorstelling van Christus aan het kruis (afb. 25), vrijwel zeker bestemd voor een huiszegen⁹, kan daar dan deel van hebben uitgemaakt. De fijnere, ondiepe snede van dit corpus toont meer verwantschap met het blok van de trap des ouderdoms dan met de tweezijdig besneden blokken van Lecuyer. Ook mist deze houtsnede de boude, expressieve stijl van die andere blokken. De voorstelling van de heilige Brigida (afb. 24) sluit daar wél bij aan; het lijkt ons dan ook onwaarschijnlijk dat dit blok oorspronkelijk tot het fonds van Alberts behoorde. Anderszins stemt dit Brigida-

blok in dikte en houtstructuur volkomen overeen met het blok van Alberts' trap des ouderdoms. Voorzichtigheidshalve plaatsen we deze Brigida bij catalogisering maar in niemandsland. En daar lijken ook de twee tekstblokken met het gotische of 'Duitse' schrift (afb. 27 en 28) thuis te horen. De archaische spelling van deze, eveneens eenzijdig besneden blokken is niet te dateren. Dit geldt ook voor het gotische schrift, dat voor volksdrukwerk tot diep in de negentiende eeuw werd benut¹⁰. Het is dan ook onmogelijk vast te stellen of deze blokken tot het fonds van Lecuyer dan wel Alberts, of zelfs een derde, hebben behoord.

J.H.A. Alberts heeft omstreeks 1900 meer blokken op zolder aangetroffen dan er nu in de historische bedrijfscollectie aanwezig zijn. Volgens zijn zoon G.M.J.C. Alberts heeft hij aanvankelijk diverse houtblokken als relatiegeschenk uitgedeeld aan vertegenwoordigers met wie hij zaken deed¹¹. Ten minste één van die drukblokken is elders in de Nederlandse drukkerswereld bewaard gebleven. In de collectie van het Grafisch Historisch Centrum te Etten-Leur berust een tweezijdig besneden houtblok, met voorstellingen van de Engelbewaarder en de heilige Homo Bonus. Beide houtsneden hebben als adres: "Tot Uden"¹². Ons inziens betreft het hier onmiskenbaar een drukblok uit het fonds van Lecuyer.

Misschien zijn er nog meer blokken van Lecuyer te vinden. Het thans bekende materiaal uit zijn fonds (eindtotaal: acht blokken met zestien voorstellingen) achten wij - hoe selectief ook overgeleverd - echter representatief genoeg om als uitgangspunt te dienen voor dit onderzoek.

Een onbekende

Philippus J. Lecuyer, zoals zijn naam voluit luidt op een van de blokken, is een tot nog toe onbekende uitgever. Zijn naam komt niet voor in de Nederlandse handboeken over graveurs, drukkers en boek- en prentenverkopers¹³. Ook is hij niet terug te vinden in het documentatiemateriaal van de Vereniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels in de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam. Archiefonderzoek in Uden en 's-Hertogenbosch leverde evenmin iets op. Met enig voorbehoud mag gesteld worden dat Lecuyer in de samenlevingen van Uden en 's-Hertogenbosch geen sporen heeft nagelaten. Hij heeft daar niemand getrouwd, heeft er geen kinderen gekregen en is voor zover kon worden nagegaan ook nooit doopgetuige geweest. Mogelijk vernemen we ooit nog iets over hem door een toevalstreffer in een notarieel of rechterlijk archief.

Tot op heden zijn er zoals gezegd geen contemporaine afdrukken van Lecuyer te voorschijn gekomen. Dat is minder onwaarschijnlijk dan het lijkt. De prenten die hij uitgif moeten we rangschikken onder de gebruiksgrafiek, die in het leven van alledag praktische toepassing vond in huizen en stallen. Voor zulk efemeer drukwerk geldt een onvermijdelijke paradox: hoe groter de oplage en het publiek, hoe kleiner de kans dat het materiaal bewaard blijft.

Toch is de naam Lecuyer in de volkskundige literatuur niet onbekend. Knippenberg vermeldt in 1980 een bedevaartvaantje van O.L.V. ter Linde te Uden, "rond 1800; drukkerij Lecuier (?)"¹⁴. Hij verwijst blijkbaar naar Sinninghe, die in een publikatie over volkskunst uit 1949 blijk geeft op de hoogte te

zijn van het bestaan van Lecuyer. "In de achttiende eeuw," schrijft Sinninghe, "bestond er te Uden de drukkerij van Lecuier, die vele religieuze prenten uitgaf. Waarschijnlijk is ook het hier afgedrukte primitieve vaantje van O. L. Vrouw ter Linde te Uden op het einde dier eeuw in hout gesneden"¹⁵.

Het door Knippenberg toegevoegde vraagteken blijkt achteraf terecht, want nadere beschouwing leert dat we hier zeker niet te maken hebben met een bedevaartvaantje uit het fonds van Lecuyer. Het drukblok waarmee dit vaantje gedrukt is bevindt zich thans in de collectie van het Noordbrabants Museum te 's-Hertogenbosch. Oorspronkelijk stamt het uit de verzameling van het Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noord-Brabant¹⁶. Het werd volgens de oude inventarislijst omstreeks 1925 geschonken door de heer Th. van Gulick te 's-Hertogenbosch. Interessant is de opmerking dat het blok indertijd "door hem langs de deur van den gelegenheidsdrukker en venter" is gekocht¹⁷. Het Provinciaal Genootschap heeft in 1929 voor haar leden een facsimile van deze houtsnede uitgegeven¹⁸.

Bestudering van het Bossche drukblok leert dat het op een aantal punten afwijkt van de houtsneden uit het fonds Lecuyer. Het is ondiep gestoken in het gemakkelijker te bewerken, maar veel minder duurzame lindehout. Opvallend is de onbeholpen uitvoering, zowel technisch als stilistisch. Vooral in de compositie, de houding van de figuren en de belettering zijn de verschillen met het werk van Lecuyer evident. Bovendien is de houtsnede gesigneerd "I.v.D." en "J.J."¹⁹. Het is dan ook onduidelijk wat Sinninghe ertoe bewogen heeft dit werk toe te schrijven aan Lecuyer. Duidelijk is evenwel dat de Brabantse folklorist op de hoogte is geweest van het bestaan van de drukblokken of afdrukken met religieuze voorstellingen van Lecuyer. Hij was ook niet de enige destijds. Uit oude correspondentie blijkt dat er behalve Sinninghe nog twee anderen waren die belangstelling toonden voor het werk van Lecuyer, namelijk de franciscaan Bonaventura Kruitwagen te Woerden en de antiquaar Van Huffel te Utrecht.

Op 3 juni 1926 schrijft pater Kruitwagen een brief aan de stadsarchivaris van 's-Hertogenbosch, Henri Ebeling, die gezien de cordiale toonzetting een goede bekende van hem was. In dit schrijven verzoekt hij om inlichtingen over Philippus Lecuyer. Kruitwagen had de drukblokken gezien bij drukkerij Alberts te Sittard en was, niet zo verwonderlijk gezien zijn expertise op het terrein der oude drukken, bijzonder geïnteresseerd geraakt. "Natuurlijk," schrijft hij, "zal je me een machtig groot plezier doen, als je in je archivalia bij gelegenheid eens wilt navorschen, of er omtrent Lecuyer nog iets nader bekend is. Het zal wel een Waal of een Franschman zijn. Zoodra ik kan zal ik 't werk van Van Heurck over Belgische volksprenten eens nazien. En zou er ook in Uden op 't Gemeentearchief nog iets te vinden wezen? Het zal misschien 't beste zijn, dat ik daar bij gelegenheid zèlf eens ga kijken"²⁰. Een antwoord van Ebeling is niet bekend en we mogen, gezien onze eigen negatieve onderzoeksresultaten in Uden en 's-Hertogenbosch, veronderstellen dat het onderzoek indertijd is vastgelopen. Deze omstandigheid heeft het enthousiasme mogelijk bekoeld; Kruitwagen heeft althans nooit over zijn vondst gepubliceerd.

In zijn brief aan Ebeling maakt de franciscaan tevens melding van het plan om de prenten uit te geven. "Op 't oogenblik berusten alle blokken te Amsterdam, waar een drukker er proef-afdrukken van zal maken. Bij gelegenheid zend ik je een stel ervan. Het plan bestaat, om later definitieve afdrukken te vervaardigen en die in een mapje met bijbehorenden tekst in den handel te brengen, daar Lecuyer wel een van de weinige prentendrukkers is, omtrent wiens bedrijf we iets weten, wat 'n soort 'geheel' vormt"²¹. Het is echter nooit gekomen tot een definitieve uitgave.

Zeker is dat er indertijd wel proefdrukken op goedkoop papier zijn gemaakt. In de collectie van het Nederlands Openluchtmuseum te Arnhem bevindt zich namelijk een drietal prenten, dat waarschijnlijk tijdens de Tweede Wereldoorlog (in ieder geval na juni 1943) is ingebracht op het toenmalige Amsterdamse kantoor van het museum²². Opmerkelijk is dat het hier uitgerekend afdrukken betreft waarop de naam van Lecuyer niet vermeld staat. Hierdoor hebben ze lange tijd een anoniem bestaan geleid. Dit is ook de reden dat Maurits de Meyer de naam Lecuyer in 1962 niet heeft kunnen opnemen in *De volks- en kinderprent in de Nederlanden*. Een van de prenten in Arnhem heeft hij zeker gezien. Een reproductie van 'De 4 waarheden deser tegenwoordige eeuwe' is als illustratie in zijn standaardwerk opgenomen, met het onderschrift: "volksprent van onbekende uitgever"²³.

Via Kruitwagen raakten ook anderen geïnteresseerd. N.G. van Huffel te Utrecht heeft in 1927 proefdrukken van de houtblokken op zicht ontvangen, om over eventuele aankoop van de blokken te kunnen beslissen. Zijn reactie is nogal koel: "Van de blokken die ik ken, zijn de vogelkooi en Huis te Huur, natuurlijk niets waard. Goed zijn L.V. van Weert en Cleve, Inri, Trap der leeftijden, St Aloy, en de Mater Amabilis. Mater Dolorosa en Ecce Homo zijn matig, de rest is onbeduidend. Er bestaat nog zooveel van dergelijk werk"²⁴. Door het aanleggen van strikt esthetische criteria bagatelliseerde Van Huffel de verzameling, vrijwel zeker ook met het doel de aankoopprijs niet op te drijven. Hij bood immers slechts f 250,-, terwijl eigenaar Alberts een prijs vroeg van f 800,-. In zijn antwoord schermde de Sittardse drukker nog met een Belgisch bod van 8500 franken²⁵. Vier jaar later pas kwam Van Huffel terug op zijn bod: voor de prijs van f 350,- zou hij "vermoedelijk" tot koop overgaan²⁶. Hoe dan ook, van verkoop is nooit iets gekomen.

Van belang is op te merken dat in de oude correspondentie geen houtsneden worden genoemd die thans niet meer in de bedrijfscollectie aanwezig zijn; de samenstelling is dus sindsdien niet gewijzigd. Eigenaardig is wel dat er in het Sittardse bedrijfsarchief geen proefdrukken uit 1926 bewaard zijn gebleven²⁷. Pas in 1990 zijn door ons weer enkele afdrukken (of beter gesteld: afwrijfsels) gemaakt van de houtsneden (afb. 2, 4, 5-7, 9-17, 24-25 en 27-28)²⁸.

Uit de teksten van twee houtsneden (Sanctus Alo en Ecce Homo) blijkt dat Lecuyer tussen 1772 en 1774 van adres is veranderd. Hij is 'verhuisd' van Uden naar 's-Hertogenbosch. Of hij er een vaste verblijfplaats heeft gehad, of dat zijn prenten aldaar slechts te verkrijgen waren, is vooralsnog onduidelijk.

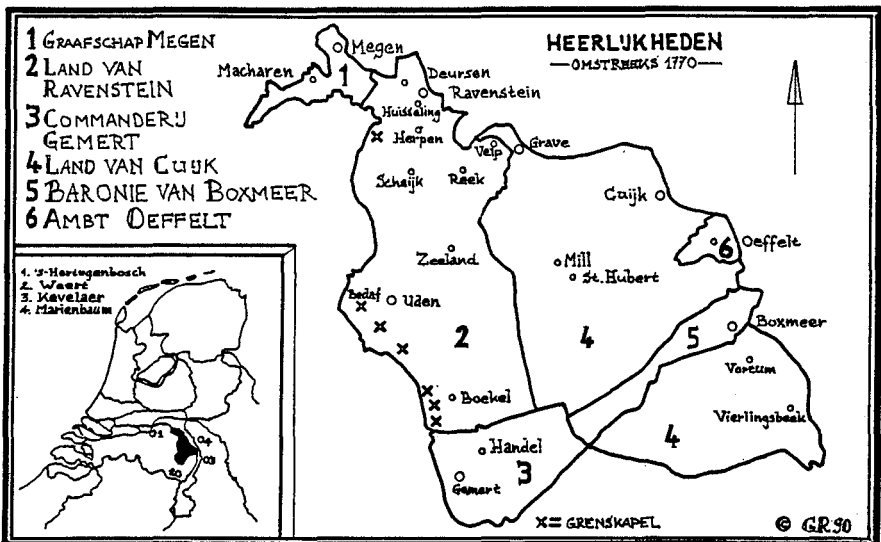
Ook over de reden van zijn verhuizing tasten we in het duister. Raakte de markt in het Land van Ravenstein verzadigd, of wilde hij een ander, wellicht groter afzetgebied aanboren in Den Bosch?

Kruitwagen veronderstelde, gezien de naam Lecuyer, een Franse of Waalse afkomst. Onderzoek in het Musée National des Arts et Traditions Populaires te Parijs²⁹ leverde echter geen prenten of vermeldingen van Lecuyer op. In het Musée de la Vie Wallonne te Luik is de naam van Lecuyer eveneens onbekend. Geadresseerde exemplaren van zijn prenten zijn niet aanwezig in de voor Wallonië representatief te achten collectie³⁰.

Het is mogelijk dat we te maken hebben met meer dan één prentenmaker. Behalve de signatuur P.I. of Philippus J. komen we ook I. Lecuyer tegen. Bovendien suggereert de stijl van sommige houtsneden (met name Ecce Homo en Mater Dolorosa) dat deze door een andere plaatsnijder zijn gemaakt dan het overige werk. Waren er twee Lecuyers?

Spiegel van religieuze topografie

In Lecuyers tijd lag Uden in het Land van Ravenstein, een soevereine enclave aan de oostgrens van de Republiek der Verenigde Nederlanden. Na de inname van 's-Hertogenbosch door Frederik Hendrik in 1629 en de vrede van Münster in 1648 waren stad en Meierij van 's-Hertogenbosch onder rechtstreeks bestuur



gesteld van de Staten-Generaal te 's-Gravenhage. De Meierij (het oostelijk deel van Staats-Brabant) vormde samen met andere veroverde gebieden, zoals Staats-Vlaanderen en de Landen van Overmaze, de Generaliteitslanden. Een aantal gebieden daarentegen bleef in bezit van buitenlandse heren, wier soevereiniteit door de Staten-Generaal werd geëerbiedigd. Deze vrije heerlijkheden, zoals onder andere het graafschap Bokhoven, het graafschap Megen, de commanderij Gemert, het ambt Oeffelt, de baronie van Boxmeer en het Land van Ravenstein, vormden politieke enclaves³¹.

De staatse plakaten die de openbare uitoefening van het katholicisme verboden hadden in deze gebieden geen kracht van wet. Volgens het aloude beginsel 'Wessen das Land, dessen der Glaube'³² kon in deze gebieden, die alle in bezit waren van katholieke heren, de roomse religie in alle vrijheid openlijk beleden worden. Vandaar dat er in deze territoria na de opheffing van de kloosters in de Generaliteitslanden een ware reguliere invasie plaatsvond. Er ontstond in dit stille gebied tussen Maas en Meierij een aantal nieuwe geestelijke centra, zoals de conventen van de jezuiten te Ravenstein (1634), de dominicanen te Gemert (1639-1649), de franciscanen te Megen (1645), de kruisheren te Uden (1652), de carmeliëten en carmelitessen te Boxmeer (respectievelijk 1653 en 1671), de birgittinessen te Uden (1713), de capucijnen te Velp (1645), de clarissen te Megen (1721), de broeders penitenten te Handel en Boekel (1722) en de augustinessen te Deursen (1732)³³. Deze plotselinge concentratie van kloosters had grote economische en culturele gevolgen. Op deze wijze ontstond in deze streken bij voorbeeld een voor het Ancien Régime unieke infrastructuur van onderwijsvoorzieningen. Het 'culturele systeem' van de Meierij kan dan ook niet begrepen worden zonder de enclaves in beschouwing te nemen.

Langs de grenzen in de vrije heerlijkheden werden, vooral in het derde kwart van de zeventiende eeuw, kerkjes opgericht waar gelovigen uit het staatse gebied mis kwamen horen. In het Land van Ravenstein bestonden dergelijke grenskapellen (van zuid naar noord) in plaatsen als De Mutshoek, Esdonk, De Aa, De Haan, Duifhuis, Bedaf, Schaijk, Koolwijk en in de parochie- en capucijnenkerk te Velp. Na de inval van de Fransen in 1672 echter was de bloeiperiode van de grenskapellen voorbij en konden - zo onopvallend mogelijk - door de Staten 'geadmitteerde' priesters lokale schuurkerken in de Meierij bedienen³⁴.

Niettemin bleef de religieuze trek naar de enclaves bestaan. Het openlijk belijden van het katholicisme was immers nog steeds verboden, zodat men voor het houden van ostentatieve processies en bedevaarten op het buitenland was aangewezen. Deze omstandigheid verklaart de grote bloei van mariale bedevaart-oornden zoals Kevelaer in het Gelderse Overkwartier en Scherpenheuvel in de Zuidelijke Nederlanden. Kleiner, maar daardoor niet minder belangrijk, waren bedevaartplaatsen zoals Handel in de Commanderij Gemert en Uden in het Land van Ravenstein³⁵. De kloosters reageerden alert op de devotionele behoefte van katholieken uit de Republiek en schiepen in korte tijd een indrukwekkende religieuze infrastructuur. Zo beheerden de ridders van de Duitse orde in Gemert de kapel te Handel en de kruisheren te Uden de O.L.V.-kapel aldaar. Deze

bedevaartoornden verkeerden in een felle concurrentieverhouding, zoals blijkt uit de aantekeningen van Bartholomeus Luijten, rector van de Handelse kapel. Deze probeerde omstreeks 1718 onder de duiven van de kruisheren te schieten, onder meer door pastoors van parochies uit het Land van Ravenstein te beloven dat indien zij een bedevaart naar Handel organiseerden in plaats van naar Uden, een lucratief tegenbezoek in het verschiet lag³⁶. De Handelse rector constateerde met enige spijt dat de kruisheren hun public relations uitstekend verzorgden; de clericale collega's die op drukke bedevaartdagen assisteerden werden bij voorbeeld goed getrakteerd³⁷.

Assistentie was hard nodig, gezien de grote toeloop die de bedevaartplaatsen moesten verwerken op hoogtijdagen. In 1696 noteerden de kapelmeesters van Uden een opkomst van "duisenden van menschen van alle omliggende dorpen en steden", waaronder vier grote processies op de feestdagen van Maria-Hemelvaart (15 augustus) en Maria-Geboorte (8 september)³⁸. De Udense bedevaart floreerde vooral tussen 1750 en 1795: in 1786 werden er bij voorbeeld meer dan 30.000 communies uitgereikt en bezocht een zeventigtal processies van heinde en verre de cultusplaats³⁹. Voor Handel, Noordbrabants oudste Mariabedevaartplaats, wordt reeds in 1627 een getal van 4.000 pelgrims genoemd, die Pinkstermaandag de kapel bezochten. De Vierlingsbeekse predikant Hanewinkel merkte omstreeks 1800 op dat Handel bij katholieken in de Meierij even beroemd was als Kevelaer en Scherpenheuvel. In de jaren 1785 en 1792 kwamen er respectievelijk 18.000 en 17.000 bedevaartgangers⁴⁰.

De kloosters te Uden en Gemert organiseerden niet alleen de sacramentele verzorging der pelgrims, maar voerden tevens gerichte propaganda. In de Handelse kapel bevond zich bij voorbeeld een zevental voor Nederland unieke 'votief'-schilderijen, die naar alle waarschijnlijkheid niet zozeer 'uit gelofte' maar veeleer als reclamemiddel waren aangebracht door de clerus⁴¹. Een ander invloedrijk medium vormde de publikatie van goedkope mirakel- en bedevaartboekjes op klein formaat. Zo schreef de Udense pastoor Joan. Math. van Stralen de *Udensche devotie tot de alderheyligste Maghet en Moeder Godts Maria, vermaert door mirakelen en bedevaerden, bestaende in 't ophaelen van eenighe mirakelen en loffsangen by een vergaedert door J.M.V.S.P. tot Uden*. Dit devotieboekje verscheen in 1771 bij Henricus Korsten te Venlo, met op het frontispice een anonieme, op een groot bedevaartspubliek afgestemde hout-snede⁴². Een ander medium, met waarschijnlijk grotere reikwijdte, betrof de verspreiding van devotieprenten - een markt die onder anderen bediend werd door Philippus Lecuyer.

Voor uitgevers van devotieel drukwerk was het dus zakelijk interessant om zich te vestigen in het Land van Ravenstein. De reguliere en seculiere geestelijkheid was als eventuele opdrachtgever in de directe nabijheid. Het werk van een tijdgenoot van Lecuyer, de Udense beeldhouwer Petrus Verhoeven (1729-1816), getuigt van een actief kerkelijk opdrachtenbeleid in de tweede helft van de achttiende eeuw⁴³. Voor het populariseren van de officiële devoties waaraan de kerkbeelden van Verhoeven gezicht gaven, vormden prenten een belangrijk

medium. De politiek-religieuze situatie in het Land van Ravenstein garandeerde ook een ongestoorde produktie van katholieke volksprenten. Er was bovendien een enorme afzetmarkt, waarvoor het grootste probleem bij de uitgave van populaire grafiek - de distributie van het eindprodukt - niet gold. De doelgroep hoefde hier immers niet via een kwetsbaar netwerk van wederverkopers en colporteurs in den lande bereikt te worden, maar kwam uit eigen beweging in groten getale zelf naar de producent.

In de bedevaartplaatsen werd lucratieve handel gedreven. De rector van de Handelse kapel trachtte omstreeks 1700 zelfs de verkoop van devotionalia te monopoliseren. Twee kooplieden, "cremers van henne style van roosecransen, bedeboecken etc.", tekenden echter officieel protest aan en stelden "dat sulx in voortijden noyt en is verboden geweest ende sulx aen de supplianten op de omliggende plaetschen als Keevelaer, Uden, Boxmeer etc., alwaer oock miraculeusen bilden sijn, niet belet noch verboden wordt"⁴⁴. In 1717 vaardigde keurvorst Karel Philip van Neuburg-Palts, heer van het Land van Ravenstein, een verordening uit tegen het plaatsen van "allerhande cramen, tafels, tenten, ende dergelijcke (...) om coophandel van allerhande goederen te drijven ende t'ondernemen, bij ofte ontrent de Capelle van onse lieve vrouwe binnen Uden: het welck geensints betaemt"⁴⁵. In 1726 lezen we echter dat de Udense kruisheren zelfs "kamerkens aan het klooster" verhuren als verkoopruimte voor marskramers⁴⁶. Op de vooravond van Maria-Geboorte (8 september) in 1763 stonden in Uden minstens acht kramen. Een van de eigenaren, een man uit Gemert, werd die avond beroofd van zijn mars, waarin onder meer kerkboeken, messen, gespen en wollen broeken zaten⁴⁷.

Behalve grote mariale cultusplaatsen, die als het ware religieuze poliklinieken vormden⁴⁸, bestonden er in de politieke enclaves ook veel kleinere bedevaartoordn, zoals te Zeeland en Huisseling, waar meer gespecialiseerde heiligen aangeroepen werden. Het fonds van Philippus Lecuyer vormt een interessante afspiegeling van de religieuze topografie van het Land van Ravenstein en het, politiek en kerkelijk verwante, graafschap Megen. Lecuyers repertoire van heiligen is duidelijk afgestemd op deze regio.

Met 'religieuze topografie' bedoelen we hier de geografische neerslag van de sacrale kosmos, zoals die door geestelijkheid en leken wordt geconstrueerd. Bepaalde plaatsen worden daarbij als sacraler, heiliger ervaren dan andere. Op deze plaatsen kan het contact met het bovennatuurlijke gemakkelijker en met meer effect tot stand komen. De clericale overheden hebben er steeds naar gestreefd deze beleving van het heilige te reglementeren en te kanaliseren. Tevens creëerden zij nieuwe officiële cultusplaatsen door relikwieën van bepaalde heiligen in altaren te plaatsen. In de Duitse volkskunde is vooral door Matthias Zender veel onderzoek verricht naar de ruimtelijke verspreiding van cultusplaatsen in Rijn- en Maasland⁴⁹. Daarbij trachtte hij op basis van vaak maar een enkele momentopname een analyse te geven van historische processen die eeuwen omspannen. Kunnen we bij dit 'maximalistische' ontwikkelingsperspectief in zijn werk vraagtekens zetten, het inzicht in de verspreiding van cultusplaatsen op een

bepaald moment - een 'minimalistische' benadering dus - kan wel degelijk waardevol zijn⁵⁰. Aan de hand van (het zij nog eens benadrukt) Lecuyers onvolledig bewaard gebleven prentenfonds maken we een momentopname van de religieuze topografie van de enclaves Ravenstein en Megen omstreeks 1772. Op deze wijze krijgen we niet alleen inzicht in de devotionele geografie van deze gebieden, maar wordt tevens de ratio achter de samenstelling van het prentenfonds duidelijk.

Kijken we naar dit fonds in samenhang met de religieuze topografie van de regio, dan levert dat het volgende beeld op (zie kaartje p. 260). Men vereerde:

Cornelius in het dorp Zeeland;

Antonius van Padua in Velp, Schaijk en Megen;

Eloy in Huisseling;

Hubertus in Herpen, Alem, Sint-Hubert en Vortum;

Cunera in Bedaf;

Odrada in Macharen;

Brigida in Zeeland;

O.L.V. van de Zeven weeën in Megen, Weert en Venray; en

de Drievuldigheid in Macharen en Weert.

O.L.V. van Weert behoeft geen nadere topografische toelichting.

O.L.V. van Marienbaum werd vereerd in het gelijknamige plaatsje nabij Xanten in het Land van Kleef.

Homo Bonus daarentegen was en is in deze streken onbekend. Importeerde Lecuyer de heilige vanuit Frankrijk, waar deze wel werd vereerd? In ieder geval ontleende hij zijn afbeelding van *Homo Bonus* onmiskenbaar aan een Parijse kopergravure⁵¹.

Opvallend is dat in het fonds van Lecuyer een aantal belangrijke in het Land van Ravenstein vereerde heiligen ontbreekt. Zo missen we O.L.V. ter Linde tot Uden. Het is weinig waarschijnlijk dat een uitgever die in haar cultusplaats was gevestigd deze heilige niet in zijn repertoire had. Ook O.L.V. van Handel en Kevelaer zouden we bij Lecuyer mogen verwachten. Zoals gezegd draagt de houtsnede van Eloy nummer 37; bij de ontbrekende nummers zouden heel wel voorstellingen geweest kunnen zijn van in deze regio favoriete heiligen zoals Lucia (patronesse van de kerk te Ravenstein), Rochus (Deursen) en Antonius abt (Schaijk)⁵².

De drie laatstgenoemde heiligen bieden in het bijzonder bescherming tegen besmettelijke ziekten. In de achttiende eeuw was hun bijstand hard nodig; mens en dier werden immers regelmatig door plagen geteisterd. De geestelijkheid organiseerde dan bijzondere godsdienstoefeningen, en de kerken en bedevaart-oorden kregen een meer dan normale toeloop⁵³. In 1770 woedde de pest onder het hoornvee. Het bisdom Roermond vaardigde toen een mandement uit waarin bevolen werd om in alle kerken 'openbare gebeden te storten'. De *Chroniek van Canne* verhaalt in maart 1771 uitvoerig over de gevolgen van de besmettelijke veeziekten. "Wanneer zulk een pestilentieele krankheid in eenen stal komt," stelt Habets, "zal geen beest ontsnappen of moet krank worden, en het is een groot

geluk als er eene betert. (...) Men wil dat deze ziekte zoo besmettelijk is, dat de menschen dezelve in hunne kleederen vatten en mededragen van den eenen stal in den anderen”⁵⁴. Van de prins-bisschop van Luik, waaronder ook het Land van Ravenstein - zij het slechts kerkelijk - ressorteerde, verscheen een plakkaat met strikte instructies om de verspreiding van de ziekte tegen te gaan. In het Overkwartier van Gelderland was de situatie nog erger. In besmette stallen werden daar zowel de zieke als de gezonde beesten doodgeschoten⁵⁵. Deze tijdsomstandigheden verklaren de populariteit van de veeheiligen, die dan ook goed vertegenwoordigd zijn in het fonds van Lecuyer.

‘Heyligen’

Zo’n katholieke enclave als het Land van Ravenstein was dus een ideale biotoop voor volksprentenmakers. Het aantal heiligen dat hier werd aangeropen garandeerde een ruim assortiment, en op feest- en bedevaartdagen was de potentiële klandizie een meervoud van het plaatselijke bevolkingstal.

Voor het uit de negentiende eeuw daterende begrip ‘volksprent’⁵⁶ zijn verschillende, meer of minder theoretische definities geopperd⁵⁷. Evenals De Meyer geven wij de voorkeur aan een praktisch uitgangspunt⁵⁸. Het voorvoegsel ‘volks-’ is dan niet in de eerste plaats het tegengestelde van ‘kunst-’, maar zegt iets over de groep waarvoor dit drukwerk bestemd was. Die groep, zo nemen we aan, bestond vooral uit kleine neringdoenden, boeren en ambachtslieden. Dit gold althans in de tweede helft van de achttiende eeuw - toen ook de blokken van Lecuyer gemaakt werden.

Om de prijs zo laag mogelijk te houden⁵⁹ werkten de drukkers van volksprenten bij voorkeur met houtsneden. Het harde vruchthout waarin deze gestoken werden, was duurzamer dan de koperplaten waarmee gravures voor de burgerij⁶⁰ werden gedrukt. Van een houtsnede konden dus veel grotere oplagen worden gemaakt. Doorgaans overleefde het blok de drukker of diens nering. Dan wisselde het van eigenaar, en vaak herhaalde zich zo’n verhuizing. Sommige blokken bleven generaties lang in gebruik. Zo kocht Johan Noman, drukker en uitgever te Zaltbommel, in 1817 het prentenfonds van de Erve de Wed. C. Stichter te Amsterdam. Dit fonds omvatte meer dan tweehonderd houtsneden, waaronder blokken uit de achttiende-eeuwse Amsterdamse fondsen van De Groot en Kannevet - en daarbij was oorspronkelijk zeventiende-eeuws materiaal. Het prentenfonds van Noman werd op zijn beurt, in de jaren veertig van de vorige eeuw, verspreid onder de Amsterdamse firma Van Staden en de Turnhoutse drukkershuizen Brepols en Glenisson & Van Genechten⁶¹. En ook zij maakten nieuwe oplagen van de oude blokken⁶².

Noordnederlandse volksprenten werden doorgaans gedrukt op lompenpapier⁶³ van circa 41 x 33 cm. Alleen die van vóór 1700 zijn iets kleiner. Het papier werd altijd eenzijdig bedrukt - aanvankelijk met één grote voorstelling, soms ook met een tweetal, maar vanaf de zeventiende eeuw in toenemende mate met reeksen van (4 tot 48) houtsneden. Als de prenten gekleurd werden gebeurde dat soms met sjablons, maar vaker min of meer lukraak met een tampon of

duim. Daarmee werden dan kleurvlekken aangebracht in rood, blauw, geel en (in de negentiende eeuw) groen. Ook Lecuyers prenten zijn vrijwel zeker gekleurd op de markt gebracht⁶⁴.

De voorstelling van een volksprent kon het ontwerp zijn van een gerenommeerde plaatsnijder⁶⁵, maar ook van een anoniem ambachtsman. Plagiaat werd blijkbaar niet als een misdrijf gezien; uitgevers namen klakkeloos elkaars voorstellingen over. Kenmerkend voor het werk van anonieme snijders is een aantal typische volkskunstkenmerken, zoals: een sterke neiging tot stilering, met de daarbij horende voorkeur voor symmetrie en ornamentiek; verwaarlozing van de perspectiefleer, alsook van de eenheid van tijd, plaats en handeling; en *horror vacui* - die onder meer bestreden werd met arceringen, ornamenten, wolkenpartijen en tegelpatronen. Bij dit alles stond de boodschap boven de kunst; de voorstelling was dan ook sterk gebonden aan beeldtradities. Deze gebondenheid weerhield de volksprentkunst tot in de negentiende eeuw van een reële iconografische ontwikkeling, waardoor veel houtsneden een nogal tijdloos voorkomen hebben en zich dus moeilijk laten dateren.

De Europese volksprentkunst begon met de afbeelding van heiligen, aan het begin van of kort vóór de vijftiende eeuw⁶⁶. De voorstelling werd weldra synoniem met het medium, zodat 'heyligen' de algemene naam voor volksprenten werd⁶⁷. Die eerste heiligen werden in de deksels van koffers of kisten geplakt⁶⁸, op meubelen gehecht⁶⁹ of, als het om veeheiligen ging, aan de staldeur gehangen⁷⁰. Er is dan ook weinig van deze gebruiksgrafiek uit de beginperiode bewaard gebleven, mede doordat de heiligenprenten na de reformatie in protestantse gebieden officieel uit den boze waren. De Meyer vermeldt hoe in de zestiende eeuw de eerste profane grafiek werd gepubliceerd, en in hoeverre die reeds als volkskunst kan worden beschouwd⁷¹. De profane thema's zouden in de achttiende eeuw de overhand krijgen, maar toen was de volksprent in de noordelijke Nederlanden al kinderprent geworden. De religieuze prenten die na de reformatie in de Republiek gepubliceerd zijn, betreffen alle protestantse interpretaties van passages uit het Oude en Nieuwe Testament. Slechts een prent van Duyfkens ende Willemynkens Pelgrimage⁷² en enkele afbeeldingen van Christus aan het kruis⁷³ herinneren aan een niet-protestantse herkomst.

Als eerste Nederlandse uitgever van heiligenprenten na de reformatie noemt De Meyer⁷⁴ de weduwe H. Bontamps te Venlo. In tegenstelling tot de productie ten noorden van Brabant en Limburg, bestaat haar tussen 1804 en 1818 gepubliceerde fonds nog uit echte volksprenten - 'heyligen' in de oorspronkelijke betekenis van het woord. De Meyer constateert een nauwe verwantschap met religieuze prenten die omstreeks dezelfde tijd werden uitgegeven in België en Noord-Frankrijk. Hij doelt dan ongetwijfeld op de fondsen van Brepols te Turnhout⁷⁵ en Hurez te Kamerijk⁷⁶.

De prenten van Bontamps en Brepols zijn, in ieder geval inhoudelijk, zeker verwant met het, dertig tot vijftig jaar oudere fonds van Lecuyer. Ook Bontamps publiceerde immers een volksprent van Cornelius. En bij Brepols vinden we, omstreeks 1820, nog eens deze veeheilige, maar nu - net als bij Lecuyer - in

gezelschap van Antonius van Padua, Hubertus, Eloy en O.L.V. van de Zeven weeën. Zowel bij Bontamps als bij Brepols verschenen bovendien heiligenprenten die weliswaar ontbreken in de collectie drukblokken van Lecuyer, maar wellicht toch deel hebben uitgemaakt van diens fonds. Dit betreft bij voorbeeld O.L.V. te Kevelaer⁷⁷, O.L.V. van der Linden tot Uden⁷⁸, Lucia⁷⁹ en Rochus⁸⁰. Beide drukkers publiceerden ook een prent van Brigida (bij Brepols Brigitta genoemd) maar, zoals eerder betoogd: het is de vraag of het Brigidablok uit de collectie Alberts niet een andere herkomst heeft dan Lecuyer.

Hoewel Bontamps en Brepols evenals Lecuyer hun inspiratie deels uit Frankrijk haalden⁸¹, zijn er iconografisch toch grote verschillen tussen de vroeg-negentiende-eeuwse uitgaven uit Venlo en Turnhout en de laat-achttiende-eeuwse prenten uit Uden. De afzonderlijke beschrijving per blok zal duidelijk maken dat de plaatsnijder van Lecuyer soms eigenzinnig te werk ging. Van zijn interpretatie van Hubertus en Eloy hebben wij tenminste geen rechtstreeks voorbeeld gevonden. Was het Lecuyer zelf die hier beitel en guds hanteerde? In ieder geval zijn de houtsneden uit zijn fonds het werk van een typische volkskunstmaker. Ook waar de snede wat onbeholpen overkomt, blijft de voorstelling expressief. En uit menig detail (een sleutelgat, een stoet bedevaartgangers, en al dat gereedschap in de werkplaats van Eloy) spreekt de zorgzaamheid van een echte 'amateur'.

Reizende prentenmaker

Drukwerk was, zeker in de achttiende eeuw, een stadsprodukt. Geen drukker met enige handelszin immers zou zich buiten de bebouwde kom gevestigd hebben. Toch wilden de uitgevers van boeken en prenten hun waar ook op het platteland aan de man brengen. En omgekeerd bestond onder boeren en buitenlui behoefte aan almanakken, liedteksten, devotieboekjes en volksprenten.

Na circa 1750 gingen de voornaamste uitgevers van volks- en kinderprenten in de Nederlanden gebruik maken van over de steden verspreide wederverkopers - van Winschoten tot Middelburg en, letterlijk ook, van Delft tot Zutphen. Deze wederverkopers waren vaak plaatselijke boekhandelaren, die in ruil voor hun forse bestellingen de prenten bedrukt kregen met hun eigen firmanaam. Dankzij De Meyer weten we betrekkelijk gedetailleerd welke wederverkopers welke uitgevers van volksprenten vertegenwoordigden⁸².

Over de leurers en marskramers die het platteland bedienden, is veel minder bekend. In feite is de colportage van drukwerk in Nederland nog ononderzocht terrein⁸³. In het buitenland is dat anders, al betreft het onderzoek daar toch vooral de negentiende eeuw. Zo verkenden in het Duitse taalgebied Schenda de sociale historie van volksdrukwerk tussen 1770 en 1910 en Pieske de productie- en verspreidingsgeschiedenis van, deels religieuze, litho's en chromolitho's tussen 1840 en 1940⁸⁴. In Frankrijk verscheen in 1854 al Nisard's standaardwerk over de colportageliteratuur⁸⁵. Vijftien jaar later publiceerden Champfleury en Garnier de eerste boeken over 'l'imagerie populaire', en sindsdien is colportage, of distributie in het algemeen, een vast onderdeel van de Franse volksprentstudie⁸⁶.

Elk van de genoemde boeken draagt materiaal aan dat kan bijdragen tot hypothesen over colportage van prenten in de Nederlanden. Wat het fonds van Lecuyer betreft ligt het voor de hand om dan vooral naar Franse voorbeelden te kijken. Niet slechts zijn naam nodigt hiertoe uit, maar ook het gegeven dat hij zich op zijn twee Bossche houtsneden in het Frans annonceert⁸⁷ en vooral ook dat hij zich 'dominotier' noemt. Zijn Nederlandse onderschriften zijn ook zeer onbeholpen, en bovendien sprak hij een voornamelijk Franse beeldtaal.

Garnier vertelt in zijn *Histoire de l'imagerie populaire* dat de Franse dominotiers (die zich na 1700 steeds meer ontwikkelden tot algemene prentenmakers - 'imagiers') vanaf het eind van de zestiende eeuw gebonden waren aan rigoureuze regels. In een patentbrief van 12 oktober 1586 ontzegde Hendrik III deze beroepsgroep niet alleen het bezit van een eigen pers, maar ook van losse drukletters. Deze bepaling zou tot aan de Restauratie (1815-1830) zijn stempel op het beroep drukken, maar de prentenmakers hadden al snel een uitweg gevonden. Het verbod op de letters omzeilden ze door hun verklarende teksten in en rondom de afbeelding mee te snijden. En ook zonder pers wisten ze zelf wel hun prenten te maken.

Die prenten waren veeleer wrijf- dan drukwerk. Om te beginnen zette de dominotier zijn drukblok vast op een werktafel. Dan nam hij een lange zachte varkensharen borstel, doopte die in een mengsel van roet en dierlijke lijm, inkte zijn houtsnede daarmee in en dekte die af met een blad papier. Vervolgens pakte hij een werktuig dat hij 'frotton' noemde, en drukte dit met beide handen stevig op het papier. Het maakte niet uit of het drukblok ongelijk was of zelfs kromgetrokken, want de frotton plooidde zich naar alle rondingen van het hout, waardoor een gelijkmatige afdruk ontstond. En als de prent desondanks onvolkomenheden vertoonde, dan werden die bij het kleuren wel weggewerkt.

De frotton bestond uit paardehaar dat met een krachtige lijmsort doorkneed was. Dit materiaal werd opgebonden in de vorm van een rond brood en te drogen gelegd. Het werd dan uiteraard keihard, maar bij het gebruik veranderde die stijfte spoedig in een taaie souplesse⁸⁸.

Bij het afwrijven van Lecuyers houtsneden hadden wij weliswaar niet de beschikking over dit handige werktuig, maar ook met de bolle kant van een eetlepel kwamen redelijk goede afdrukken tot stand. Opvallend daarbij was wel hoe kwetsbaar de tweezijdig besneden drukblokken zijn. Zelfs als we rekening houden met de tand des tijds, is het toch onwaarschijnlijk dat het twaalf millimeter dunne blok van Sanctus Alo en Ecce Homo de druk van een heuse pers overleefd zou hebben. Dat pleit des te meer voor de stelling dat ook Lecuyer mogelijk met een frotton heeft gewerkt. Een extra argument hiervoor is dat we hem noch te Uden, noch te 's-Hertogenbosch als drukker vermeld vinden. In Uden was omstreeks 1772 ook geen andere drukker werkzaam, waar Lecuyer het werk had kunnen uitbesteden.

Een prentenmaker die 'wreef' in plaats van drukte was niet aan een vaste plek gebonden. Dat Lecuyers blokken aan weerskanten een houtsnede hebben zou op een ambulant bestaan kunnen wijzen. Bij vervoer scheelde dit immers de helft

van het gewicht. Lecuyer zou dan vergeleken kunnen worden met soortgelijke drukkers in het buitenland, zoals de 'canardier' Garson, die omstreeks 1825 te Parijs werkte en zijn blokken ook tweezijdig besneed of besnijden liet, om de colportagelast te verlichten. En uiteraard scheelde het dubbele gebruik ook de helft van de kosten, die waar het preehout betrof aanzienlijk waren - en prentenmakers hoorden zeker niet tot de welgestelde ondernemers⁸⁹. Dat sommige ambulante prentenverkopers inderdaad drukblokken bij zich hadden blijkt ook uit de herkomst van een aantal blokken dat nu in het Praags Etnografisch Museum berust. Deze houtsneden waren decennia lang in gebruik bij de marktkramersfamilie Maslík, die in de achttiende eeuw te Střpa, een Tsjechisch bedevaartoord bij Gottwaldov, handel dreven in heiligenprenten en andere devotionalia⁹⁰. Ook in Noord-Brabant had een 'gelegenhedsdrukker en venter' blijkbaar soms drukblokken in zijn mars, getuige Van Gulicks eerder vermelde aankoop in Den Bosch.

Als Lecuyer tot de beroepsgroep der ambulante uitgevers gerekend moet worden, rijst echter de vraag welke betekenis we moeten hechten aan zijn nadrukkelijke adressering 'Tot Uden' en 'Tot 's-Hertogenbosch'. Was hij in deze plaatsen daadwerkelijk gevestigd (wat gezien de resultaten van ons archiefonderzoek niet waarschijnlijk is) of had hij er, al dan niet in het bedevaartseizoen, slechts een verkooppunt?

Medium tussen kerk en thuis

Devotieprenten werden niet aangekocht als verzamelobject, maar hadden een duidelijke gebruiksfunctie. Vooral in de Generaliteitslanden waren ze van groot belang in de religieuze volkscultuur. Ze vulden als het ware het sacrale vacuüm op dat ontstaan was na de zuiveringsacties van de gereformeerde overheden⁹¹.

Een bijzondere illustratie hiervan bieden aantekeningen uit het archief van de gereformeerde kerk te Mill. In dit Oostbrabantse dorp waren de roomsgezinden sinds 1681 uit de kapel verdreven, maar toch bleven ze - vooral omstreeks Pasen - de van beeltenissen ontdane bedeplaats bezoeken. "Daarna ontrent den jaare 1700," meldt het gereformeerde archief, "hebben sij een L. Vrouwen Afbeeldsel, op papier gedrukt, daarin gebragt, en tegen den muur binnen in de Capel geplakt, om daarvoor te knielen. Een jaar twee a drie daarin continueerd hebbende, sijn sij al voorder gegaan in haare superstitie en hebben bij dat eene afbeeldsel verscheijde andere op papier gedrukte afbeeldingen daar in gebragt, en aan den muur vast gemaakt, gaande ordinair op sondagen, nademiddag daar na toe, om haar afgodische gebedekens daar te prevelen"⁹². Blijkbaar werd dit oogluikend toegelaten, want vijftien jaar later hingen de prenten er nog. Maar toen stortte tijdens een onweer, in maart 1715, het dak van de grote kerk van Mill in. De predikant besloot in de kapel te gaan preken en verzocht de koster de voor katholieken sacrale plaats te ontruimen. Toen die echter op zondagmorgen de devotionalia verwijderde - de "heijligjes van den muur losmakende" - werd hij bedreigd door "afgodische wijven"⁹³.

Zo'n voorbeeld van gemeenschappelijk gebruik is evenwel uitzonderlijk. Meer dan in kerk of kapel werden devotieprenten immers toegepast in de huiselijke context. Dat maakte ze tot een moeilijk te elimineren onderdeel van de katholieke materiële cultuur. Ze brachten de heiligen letterlijk in huis - waar die een eigen, vaste plek kregen. In Brabant was dit omstreeks 1800 algemeen gebruik, constateerde Hanewinkel toen hij in een herberg te Haaren een glas jenever dronk en zijn oog liet vallen op een bedevaartprent van O.L.V. van Kevelaer. "Overal bij de Roomschen in de Majorij vind men afbeeldingen van dit MARIA-beeld," fulmineerde hij, "of ook wel van de Lieve-vrouw te *Haandel* [...], waarbij men allerlij, zelfs Godslasterlijke, bijschriften vind"⁹⁴. Volgens dezelfde predikant zag men in elke woning ook "eenen zoogenoemden *Huiszegen*, zijnde een afbeeldsel van eenen gekruisten CHRISTUS, waarnevens een, in veele opzigten God-ontëerend, gebed te leezen is"⁹⁵. Deze onheilwerende huiszegens waren in de meeste religieuze drukkersfondsen vertegenwoordigd⁹⁶.

De prenten hadden tot taak de devotie in huiselijke kring te bestendigen. En hierbij speelden fysieke aspecten een belangrijke rol. Zoals de rozenkrans het geloof letterlijk tastbaar maakte en wierook er een geur aan verbond, maakten houtsneden of gravures het sacrale zichtbaar. In Lecuyers tijd werden de 'heiligen' nog altijd op meubels, kistdeksels en kast- of staldeuren bevestigd⁹⁷. Soms hingen ze direct in het zicht, maar vaak ook aan de binnenkant van een deksel of deur. Vooral de huiszegens hadden daar, tot in de twintigste eeuw, hun plaats. In geval van nood, zoals bij onweer, werd het deksel opgeklapt of de deur opengezwaaid en bad de familie het huisgebed⁹⁸.

Waren deze huiszegens en andere devotieprenten voor het kerkvolk een schakel tussen het alledaags bestaan en de sacrale beleving, voor de geestelijkheid vormde ditzelfde drukwerk een medium met grote sociale en geografische reikwijdte. De clerus bediende zich dan ook naarstig van dit middel: voor propaganda en kanalisering van bepaalde devoties, maar soms ook om specifieke clericale normen en waarden te verspreiden⁹⁹. Deze laatstgenoemde functie had bij voorbeeld een prent die zich richt tegen het genot van de dans. In de literatuur over volksprenten wordt deze 'Duivelsdans' als los blad beschreven, en zo is ze - zeker als uitgave van Brepols in het eerste kwart van de negentiende eeuw¹⁰⁰ - ook verkocht. Dezelfde voorstelling was echter als illustratie opgenomen in een moralistisch tractaat, *De Boere-Theologie*, waarvan de zesde druk in 1821 verscheen bij de Weduwe J. Meyer te Leuven¹⁰¹. De schrijver van deze pastorale handleiding, de norbertijn J. Claes, maakte op het titelblad al zonneklaar tot wie hij zich richtte: [...] *onderwyzende de pagters, dienst-boden, d' ambagts-lieden, de handwerkers, de arme, en alle soort van volk van het plat land, kleyn en groot*. Dit was het koperspubliek van de volksprent - die hier dus, getuige de context, fungeerde als voertuig van 'betere' zeden.

Maar vaker toch zal de clerus dit middel hebben benut om gelovigen op te roepen tot bepaalde devoties. Specialisatie was dan ook broodnodig. Alleen daardoor immers ontstond de sacrale differentiëring in tijd (heiligenkalender) en ruimte (religieuze topografie) die elk van de kapellen, parochies en kloosters

verzekerde van toeloop, en daarmee inkomsten¹⁰². We hoeven maar te denken aan de inspanningen van de rector van de kapel te Handel, om te beseffen hoeveel werk men soms van de propaganda van heilige plaatsen maakte. En bij die propaganda kan Lecuyer in het Land van Ravenstein een belangrijke rol hebben gespeeld.

Conclusie

In één duidelijk opzicht verschilde ons onderzoek van andere in Nederland verrichte volksprentstudies. Namen onze voorgangers steeds afdrukken als uitgangspunt, wij hadden slechts drukblokken voorhanden. Dat dit een nadeel kan zijn, bleek bij de houtsnede van de trap des ouderdoms. Pas toen we bij toeval met een oorspronkelijke afdruk hiervan werden geconfronteerd, konden we - dank zij de uit losse letters gezette onderschriften - plaatsnijder en drukker van de prent identificeren.

De beschikbaarheid van de blokken bood echter ook ongekende mogelijkheden. Houtsneden zonder signatuur, adres en datering waren, doordat de keerzijde van het blok wél van minstens één van deze gegevens voorzien was, toe te schrijven aan Lecuyer. Uiteraard speelden stilistische overwegingen hierbij ook een rol, maar verschil in stijl leidde in ons geval niet tot de conclusie dat bepaalde houtsneden niet tot het fonds van Lecuyer hebben behoord. Hooguit constateerden we in zo'n geval dat een andere plaatsnijder aan het werk moet zijn geweest. Dit vermoeden rees bij voorbeeld bij het blok met de gedeeltelijk geadresseerde Mater Dolorosa en de volstrekt anonieme vogelkooi. Het is zeer de vraag of we deze twee tot hetzelfde fonds zouden hebben gerekend wanneer we slechts over afdrukken beschikt hadden.

Bij de houtsnede van Brigida speelde de beschikbaarheid van het blok een heel andere rol. Bij een vergelijking van afdrukken zouden we op stilistische gronden deze prent tot het fonds van Lecuyer hebben kunnen rekenen. Zoals betoogd, wijkt het drukblok echter in materiële zin zozeer af van de blokken die beslist van Lecuyer zijn, dat een dergelijke toeschrijving niet te verantwoorden is.

Dat zeven van onze blokken (evenals het blok in het Grafisch Centrum te Etten-Leur) aan weerszijden besneden zijn, riep vragen op over Lecuyers productiewijze. Voor een drukpers zijn deze blokken immers te kwetsbaar. In een Franse volksprentstudie vonden we de vermelding van andere tweezijdig bestoken houtblokken. Daar ging het om een ambulante producent van volksdrukwerk. Nader onderzoek leidde tot de veronderstelling dat ook Lecuyer een ambulante prentenmaker is geweest, die zonder drukpers houtsneden kon produceren.

Hoe dan ook, Philippus Lecuyer werkte op het sociale en geografische snijpunt van culturen en beeldtradities. Uit de afzonderlijke beschrijving van zijn houtsneden blijkt dat zijn beeldtaal zo niet Frans, dan toch minstens zeer Frans georiënteerd is. Over de verspreiding van zijn eigen produkten valt, bij gebrek aan contemporaine afdrukken, slechts hypothetisch te spreken. Dat er in ieder

geval een markt was, bewijst de samenhang tussen wat rest van zijn fonds en de religieuze topografie van het Land van Ravenstein.

Appendix

Dit aanhangsel geeft een beschrijving per houtsnede. De afmetingen van de blokken zijn in millimeters aangegeven: hoogte x breedte x dikte. De cijfers tussen de haakjes betreffen de maximale snijdiepte; de minimale snijdiepte van alle blokken is circa 1 mm. Het formaat van de afdruk (hoogte x breedte, eveneens in mm) betreft niet het volledige blad, maar de houtsnede.

Na de technische gegevens volgt een beschrijving van de voorstelling. Hierbij is uitgegaan van de afdruk. Aureolen zijn niet vermeld: alle heiligen, alsook Christus, zijn hiermee afgebeeld.

Voorts wordt van elke prent voor zover mogelijk de beeldtraditie vermeld. De houtsneden van Lecuyer plaatsen we ten slotte in de religieuze context van het Land van Ravenstein.

Door Lecuyer gesigeneerde en aan hem toe te schrijven houtsneden:

1 recto: S.S. TRINITAS, *afb. 2*

Blok: 383 x 282 x 31 (6); afdruk: 380 x 270.

Het blok (van eikenhout?) is over de lengte gebarsten.

De heilige Drieëenheid is voorgesteld als menselijke figuur met een hoofd met drie neuzen, drie monden en vier ogen (dus drie gezichten in één). In de linkerhand een rijksappel, de rechterhand in zegenend gebaar geheven. Rondom het hoofd een driehoekig kader met de tekst: PATER/ NON EST FILIUS. FILIUS/ NON EST SPIRITUS. FAECIT/ IN DEUS [de vader is niet de zoon, de zoon is niet de geest, samen maken ze één god¹⁰³]. Vier engelenkopjes met vleugels omringen het kader. Een banderol onder de handen van de figuur vermeldt: S.S. [sanctissima] TRINITAS. Daaronder, in een rococo-achtig kader met gestileerde rozetten: TRES SUNT IN COELIS' QUI TESTIMONIA/ PRECEBENT' VELUS ET IN TERRIS' SED/ DEUS UNUS ERUNT AETERNUS GENITOR PR/ OLES CEQUEVA PARENTI SPIRITUS ALG/ POLI MUTNUS ARDOR EIS [drie zijn er in de hemel die getuigenis afleggen, zoals ook op de aarde, maar één god zijn ze: de eeuwige voortbrenger, het kind (gelijk?) aan de vader, de geest (...?) als brandende liefde tussen hen]¹⁰⁴. Een rocaille onderin vermeldt: I. LECUYER.

Volgens Alfred Hackel¹⁰⁵ vindt deze voorstelling mogelijk haar oorsprong in een heidens prototype uit het galloromeinse Frankrijk. Een te Dennevy (Saône-et-Loire) gevonden keltisch altaar toont reeds een baardige god met drie gezichten. Sinds de twaalfde eeuw vinden we de christelijke toepassing van dit voorstellingstype in Frankrijk, en vervolgens ook elders in Europa. "Hoezeer zouden deze mensen, die zonder eerbied de drieëenheid als een man met drie hoofden verbeelden, gestraft moeten worden. Het is godslastering," klaagde in de vijftiende eeuw de aartsbisschop van Florence. Andere geestelijken, onder wie Johannes Molanus in *De picturis et imaginibus sacris* (1570), uitten soortgelijke kritiek. Niettemin vond deze voorstelling zoveel verbreiding dat Urbanus VIII in 1628 verbranding beval. Nog in 1745 werd een pauselijk schrijven naar Augsburg verzonden waarin het oude verbod herhaald werd¹⁰⁶. En in 1771 verscheen te Leuven de tweede druk van het eerder genoemde werk van Molanus.

Dat de driehoofdige voorstelling toch, ook in de katholieke Nederlanden, werd toegepast blijkt behalve uit Lecuyers houtsnede uit een vroeg-achttiende-eeuws anoniem schilderij uit het bisdom 's-Hertogenbosch (*afb. 3*)¹⁰⁷. Iconografisch is dit schilderij verwant met een koper-

gravure die in het begin van de achttiende eeuw in de rue Jean-de-Beauvais te Parijs verscheen. Minstens twee Franse volksprentdrukkers publiceerden houtsneden naar deze gravure: Rabier (1776-1852) te Orléans, en Castiaux en Blocquel (1809-1837) te Rijssel¹⁰⁸.

Binnen het geografisch bereik van Lecuyer bestonden twee broederschappen van de Drieëenheid: te Macharen gesticht door de orde der Allerheiligste Drievuldigheid, te Weert door de franciscanen¹⁰⁹.

1 verso: H. HUYBRECHT, *afb. 4*

Blok: 383 x 282 x 31 (10); afdruk: 351 x 282.

Het blok (van eikehout?) is over de lengte gebarsten (met beeldverlies).

Met een geweer in zijn linker- en een hoed in zijn rechterhand, knielt Sint-Hubertus voor een hert dat uit het struikgewas komt. Dit dier heeft een gekruisigde Christusfiguur tussen het gewei. Links op de voorgrond twee honden, rechts vijf eenden in een vijver. Hubertus houdt met zijn rechterarm de teugels vast van zijn paard, dat rechts achter hem gedeeltelijk is weergegeven. Op de achtergrond vier grote bomen, aan de horizon een drietal huizen en een kerktoeren. Boven de heilige zweeft een engel met in de linkerhand een grote sleutel en in de rechterhand een stola. In beide bovenhoeken eenvoudig gedecoreerde zwikken. Onder de voorstelling als vrijstaande tekst: O H. HUYBRECHT PATRON VAN HARDENNE. BIT VOOR/ ONS OP DAT WY VAN ALLES ONGELUK BEVRYT MOGEN/ WORDEN VAN DE RASERNY SOO ONDER MENSCHEN/ ALS VIEE.

In de iconografie van Hubertus zijn geen directe voorbeelden van deze voorstelling te vinden¹¹⁰. Op nagenoeg contemporaine volksprenten is de heilige veelal vergezeld van één of meer knechten¹¹¹. Opmerkelijk is vooral dat Lecuyers engel zowel stola als sleutel aanreikt. Met uitzondering van een kopergravure van Antoon Opdebeek (1709-1756)¹¹² troffen we op andere voorstellingen de engel slechts met een stola aan. Waar de sleutel is afgebeeld betreft dit (zoals ook op de prent van Opdebeek) steeds het moment waarop Petrus deze aan de heilige overhandigt.

In het volksgeloof wordt zowel aan de stola als aan de sleutel van Sint-Hubertus een magische kracht toegekend. Huyghebaert vermeldt een gravure van Jean Valdour uit 1622 waarop monniken bij een hondsdolle man een snede in het voorhoofd aanbrengen ter inenting van een draadje uit de heilige stool. Ook de sleutel zou door aanraking, of bij dieren door brandmerking, bescherming of genezing bieden tegen de gevreesde rabies¹¹³.

Lecuyers houtsnede is een goed voorbeeld van ontkenning van de eenheid van tijd, plaats en handeling in de volksprentkunst. De voorstelling bestaat immers uit twee ongelijktijdige tafelen: het wonderverhaal van de heilige (de confrontatie met het kruis tijdens de jacht) en de aanreiking van de attributen die hem een rituele rol geven in de volksdevotie.

In Herpen werd Sint-Hubertus vereerd als tweede patroon. Volgens Schutjes werd in de Herpense parochiekerk jaarlijks op de tweede zondag in oktober met grote plechtigheid de feestdag van de heilige gevierd. Hieraan was een volle aflaat verbonden, die men overigens ook kon verdienen op de tweede zondag na Pinksteren en op Hubertus' feestdag 3 november. Behalve Herpen vereerden ook de nabijgelegen parochies Alem, Sint-Hubert en Vortum bij Sambeek deze heilige als patroon¹¹⁴.

2 recto: St. CORNELIUS, *afb. 5*

Blok: 312 x 209 x 25 (9); afdruk: 312 x 208.

De pauselijke heilige is afgebeeld met pallium (schoudermantel) en tiara. In zijn rechterhand een pausstaf, in zijn linkerhand een hoorn¹¹⁵. Rechts aan zijn voeten een basilica met entree trap, kapel en toren. Vanuit de rechter bovenhoek zendt de heilige Geest in de vorm van een duif

inspiratie. Onder op de prent in symmetrische omlijsting de tekst: St. CORNELIUS:/ SYPRI=ANUS. Daaronder, in rocaille-motief: LECUIER. In de ondermarge: TOT UDEN.

Aan de Nederrijn wordt Cornelius, evenals Hubertus, Antonius Abt en Quirinus, vereerd als heilige maarschalk Gods. Hij is noodhelper bij besmettelijke ziekten, in het bijzonder onder het hoornvee. Ook wordt hij aangeroepen bij stuipen, jicht en vallende ziekte. De dom te Kornëlmünster is het middelpunt van zijn verering, ook voor de Lage Landen. Mogelijk is die kerk op Lecuyers houtsnede afgebeeld.

Het feest van de heilige Cornelius wordt op dezelfde dag gevierd als dat van Cyprianus van Carthago, die tijdens het Novatiaanse schisma zijn zijde koos. Vaak worden zij dan ook samen afgebeeld. Lecuyer echter beperkte zich tot het noemen van deze heilige¹¹⁶. Opmerkelijk ook is dat Cornelius op deze houtsnede niet vergezeld gaat van een rund. Op een uit circa 1815 daterende prent van Bontamps te Venlo¹¹⁷ en een bij Brepols te Turnhout uitgegeven variant¹¹⁸ is dit evenmin het geval. Op negentiende-eeuwse Noordfranse houtsneden daarentegen ligt achter de heilige een koe¹¹⁹.

In het Land van Ravenstein werd en wordt Cornelius vereerd te Zeeland. Al in 1718 is sprake van "eenen seer grooten toeloop en een 't saemencomste van veel pastores"¹²⁰, en in het dorp zijn nog steeds bedevaarten naar de heilige, vooral op de eerste zondag in mei en op zijn feestdag (16 september)¹²¹. Hanewinkel verhaalt in 1800 over de vervanging van het oude Corneliusbeeld, dat in weer en wind was verrot ("ach! arme Cornelius! hoe bitter was uw lot!"). Het nieuwe beeld werd gemaakt van een stuk noteboom dat de priester bij een boer had gekocht. Het andere deel van die boom werd door deze boer uitgehold en gebruikt als varkenstrog - wat de man volgens Hanewinkel in de volgende klaagzang deed uitbarsten: "O Cornelius verheven!/ Die mij zoo veel Nooten plagt te geeven,/ Het geen mij het meeste spijt,/ Is, dat gij de broër van mijn' Varkensbak zijt"¹²². Behalve te Zeeland vereerde men Cornelius ook te Schaijk, waar hij gold als tweede patroon van de parochiekerk¹²³.

2 verso: [onbekende vrouwelijke heilige], *afb. 6*

Blok: 312 x 209 x 25 (5); afdruk: 310 x 208.

Afgebeeld is een staande vrouwelijke heilige met een bloemenkrans op het hoofd. In de linkerhand een palmtak en in de rechterhand een opengeslagen boek. Links van de heilige een kerkgebouw met toren, rechts achter haar een bakstenen gebouw met bordes en timpaan. Aan haar voeten twee runderen en een geknielde man en vrouw. Achter het bakstenen gebouw een boom, en midden op de horizon enkele huizen en een torenspits. In de linker bovenhoek zweeft een engel met palmtak en lauwerkrans(?) tussen de wolken. Onder, in een symmetrisch kader de tekst: S./ [weggestoken naam]/ bidde Godt voor ons, op dat wy van/ alle beschmettelicke Kranckheyden/ bewaert worden.

Het ontbreken van de naam van de heilige wekt het vermoeden dat we hier te maken hebben met een houtsnede die voor meer dan één devotie is benut. Ook in Frankrijk kwam dit soort uitgeversopportunisme voor, getuige bijvoorbeeld een vroeg-negentiende-eeuwse volksprent uit Caen¹²⁴.

Gezien de religieuze topografie van het Land van Ravenstein en de door Lecuyer afgebeelde attributen komt een aantal vrouwelijke heiligen in aanmerking. De minst waarschijnlijke daarvan is de te Ravenstein vereerde Lucia, die weliswaar tegen besmettelijke ziekten wordt aangeroepen, maar geen typische veeheilige is, zoals het afgebeelde hoornvee suggereert. Bovendien wordt Lucia doorgaans voorgesteld met een zwaard die haar hals doorboort, en met haar ogen op een schaal of boek¹²⁵.

Een tweede mogelijkheid is de Ierse heilige Brigida, die steevast met hoornvee wordt afgebeeld (zie deze appendix, blok 9). Gewoonlijk echter is zij voorgesteld als eenvoudige boerin met mand en melkkan.

In de derde plaats kan het hier gaan om de heilige Odrada, die in de dorpen Macharen en Alem wordt aangeroepen. Op een in 1699 gedrukte devotieprent gaat zij vergezeld van verscheidene

koeien. Maar de geografische verspreiding van haar verering is uiterst beperkt¹²⁶. Als Odradaprent zal Lecuyers houtsnede dan ook geen grote opslag hebben gehad.

Veel meer belangstelling kan een afbeelding van Cunera hebben getrokken. Het koninklijke gewaad op de houtsnede zou deze heilige jonkvrouw zeker hebben gepast. Weliswaar geldt Cunera voornamelijk als paardenheilige, maar in het algemeen werd zij ook aangeropen als beschermster tegen besmettelijke veeziekten¹²⁷. De palmtak duidt op haar marteldood. De worgdoek waarmee ze vermoord werd ontbreekt, maar misschien wordt die - tot een krans verwrongen - aangereikt door de engel. Dan zou deze, ook door het aandragen van een tweede palmtak, haar martelaarschap bevestigen.

Ten tijde van Lecuyer werd Sint-Cunera vereerd te Bedaf, een gehucht nabij Uden. "Den 18 Junij ben ick geegaen naer Bedaf", aldus de Handelse rector Luijten in 1718, "alwaer den 19 geviert wiert het feest van de H. Maget en Martelaeresse Cunera, sijnde aldaer een seer groot Concours van volck"¹²⁸. Cunera werd oorspronkelijk aangeropen te Rhenen, maar hieraan kwam een einde toen omstreeks 1600 de openlijke devotie verboden werd en de relieken uit de kerk werden gehaald. De norbertijnen brachten relikwieën over naar hun klooster Berne en sindsdien werd Cunera een geliefde heilige in het gebied tussen 's-Hertogenbosch, Veghel en Uden. Vanuit Berne kregen in 1618 de kapel te Kaathoven en in 1648 de schuurkerk te Bedaf relieken. Gezien de politiek-religieuze situatie in het vrije Bedaf waren de omstandigheden gunstig voor bedevaarten. De aantrekkelijkheid hiervan werd versterkt door de aflaat die paus Clemens XII in 1736 aan de verering verleende. In 1784 werd de relikwie van Bedaf echter gesplitst en in Berlicum en te Heeswijk ondergebracht¹²⁹.

3 recto: GHEBEDT TOT DEN H. ANTONIUS VAN PADUA, *afb. 7*

Blok: 332 x 225 x 20 (6); afdruk: 332 x 225.

Aan de linkerzijde van het blok is een strook van 20 mm aangezet; de bovenste 25 mm daarvan is afgebroken.

In een ruimte, met nadrukkelijk weergegeven baksteenmuren en tegelvloer, zit de heilige als jonge franciscaan in habijt, naar rechts geknield, voor een tafel. Het kind Jezus loopt over het tafelkleed in zijn gespreide armen. Achter het kind een opengeslagen boek, met op de linkerbladzijde de tekst: IE VOUS ADOR DOUX JESUS. Links van de heilige kijkt een medebroeder toe vanuit een halfgeopende deur. Boven die deur een ruitvenster. Rechts daarvan, in de hoek, een engelenkopje. Rechts boven Antonius en het kind een opgebonden gordijn, waarvan het koord midden boven het hoofd van de heilige neerhangt. Onder op de prent, een rechthoekig kader met, in zeven regels, de tekst: GHEBEDT TOT DEN H. ANTONIUS V. PADUA/ OH. ANTONIUS LICHT VAN ITALIEN GLORIE VAN PADUA,/ TROOST DER ONGELOOVIGE VILT ONS VERKRYGEN EEN LE-/ VENDIG GELOOF EEN VASTE HOPE ENDE DEN GEWENSTEN/ PRYS DER GLORIE DAT BIDDEN WY U DOOR DEN/ GLORIEUSEN INGANCK UWER ZILE INDE HEMELSCHE BL-/ YSCHAP AMEN. CE VEND CHEZ P.I. LECUYER:. En in de ondermarge: TOT UEN.

Voorgesteld is het ogenblik waarop het Christuskind aan Antonius in het huis van een vriend verschijnt¹³⁰. Lecuyers interpretatie is sterk verwant met een tussen 1774 en 1800 gepubliceerde devotieprent van Jean-Baptiste Letourmi te Orléans (*afb. 8*)¹³¹ en ook met een anonieme achttiende-eeuwse prent uit dezelfde stad¹³². Een belangrijk verschil tussen de Udense prent en het tweetal uit Orléans is, dat Antonius op de Franse prenten de armen gekruist houdt en Lecuyer hem met open armen heeft afgebeeld. Bovendien is de toeschouwer in de deur op de Franse houtsneden geen medebroeder, maar een man in wereldse kledij. Ook zijn de prenten uit Orléans zwieriger van uitvoering, en groter - de anonieme is zelfs uit vier blokken samengesteld. De overeenkomsten in compositie en beeldtaal zijn echter opmerkelijk. Waarschijnlijk heeft Lecuyer voor zijn prent uit dezelfde traditie geput als zijn collega's te Orléans. Vijftig jaar later koos Brepols een andere verbeeldingswijze door de heilige staande en met het kind op zijn arm weer te geven¹³³.

In het Land van Ravenstein wordt Antonius van Padua bijzonder vereerd te Velp, in het klooster van de minderbroeders-capucijnen. Bij de inwijding van dit klooster, in 1734, werd een beeld van Antonius geplaatst¹³⁴. Ook in de parochiekerk te Schaijk en het franciscanenklooster te Megen vereerde men de heilige¹³⁵.

3 verso: MATER AMABILIS, *afb. 9*

Blok: 332 x 225 x 20 (6); afdruk: 330 x 222.

Aan de rechterzijde van het blok is een strook van 20 mm aangezet; de bovenste 25 mm daarvan is afgebroken.

In een medaillon is Maria ten halven lijve, naar rechts kijkend, afgebeeld. Ze draagt een hoofddoek waarvan ze het (voor de toeschouwer) linker onderstuk met beide handen vasthoudt. De vier hoeken van de houtsnede zijn opgevuld met gearceerde zwikken. Onder in het medaillon de halfronde tekst: MATER AMABILIS.

'Mater amabilis', beminnelijke moeder, is een van de titels waarmee Maria in de volksdevotie wordt aangeroepen. Deze titel is ontleend aan de Litanie van Loreto. De drukkersfamilie Klauber publiceerde omstreeks 1750 te Augsburg een serie kopergravures die deze litanie in beeld brengt. Eén van deze prenten vergelijkt Maria als 'Mater amabilis' met de vrouwen uit het oude verbond: Esther, Judith, Rebecca en Rachel. Maria is echter boven deze allen beminnelijk: "super omnes amabilis"¹³⁶. Ook op een in 1799 door de Wed. Hub. en F. en C. Bontamps te Venlo en Gelder uitgegeven houtsnede vinden we de mater amabilis terug. Op deze devotieprent wordt 'O.L.V. van Lauretten' met tweeënvijftig titels aangeroepen, telkens met een afzonderlijke afbeelding. Eén daarvan is een vanaf het middel weergegeven Maria-figuur, met het onderschrift: Zeer minnellyke Moeder¹³⁷. Volgens Polman is het aannemelijk dat de litanie van Loreto in de achttiende eeuw, ook in Staats-Brabant, vrij algemeen na de mis gebeden werd¹³⁸.

4 recto: ONSE LIEVE VROUW TOT MARIEBOOM, *afb. 10*

Blok: 325 x 227 x 28 (5); afdruk: 324 x 226.

Madonna en kind zijn afgebeeld in een boom, die centraal in de voorstelling staat. Beiden zijn gekroond en Maria draagt een rijk versierde mantel. In haar rechterhand een scepter. Tussen het loof van de boom hangt een engel met een banderol, waarop de tekst: CONSO/ LATRI/ X AFFLICTORUM O.R[a].P[ro].N[obis]. Links van de boom trekt een processie naar een kapel; rechts idem naar een kerk. De voorstelling wordt op de voorgrond afgesloten door een rocaille met de tekst: S. MARIA MATER/ DEI, ORA PRO NOBIS/ PECCATORIBUS NUNC/ ET IN HORA MORTIS N[ost]rae. Daaronder, in een rechthoekig kader, in vijf regels: WARACHTIGE AFBEELTSEL VAN HET/ MIRACULEUS BEELDT VAN ONSE LIEVE/ VROUW TOT MARIEBOOM IN T HIRTOGH:/ DOM VAN CLEVE DOOR MIRACULEN VER/ MAER:[d]. Het blok is aan de bovenzijde afgerond. De overige zijden zijn versierd met aangezette lijsten, waarin twee medaillons met harten, een Christusmedaillon (IHS), een Mariamedaillon (MAR), voluten en, midden onder in een zwarte cirkel, in witte letters: TOT/ UDEN/ L.C.

De tekst in de banderol (troosteres der bedrukten, bid voor ons) werd ontleend aan O.L. Vrouw van Kevelaer wier eretitel, in navolging van O.L. Vrouw van Luxemburg, 'Consolatrix afflictorum' is¹³⁹. In Marienbaum werd Maria aangeroepen als "Refugium Peccatorum" (toevlucht der zondaren). Naar deze titel verwijst de aan het Ave Maria ontleende passage in de rocaille: Heilige Maria, moeder van God, bid voor ons zondaars, nu en in het uur van onze dood. O.L. Vrouw van Marienbaum gold vooral als beschermster tegen besmettelijke ziekten, zoals de pest en de rodeloop¹⁴⁰.

Nog altijd is Marienbaum een regionaal bedevaartoord. Het ligt nabij Xanten, op ongeveer vijfenveertig kilometer afstand van Uden, waarmee het vanouds nauwe banden heeft. In Marien-

baum was immers een zusterklooster van de Udense birgittinessen gevestigd¹⁴¹. Net zoals in Uden werd de madonna in een boom vereerd. De boom had een getrapte bast, zodat de gelovigen als het ware tegen de stam op konden klimmen, zoals nog op sommige achttiende-eeuwse prenten van deze 'trappenboom' te zien is¹⁴². In het birgittinessenklooster 'Maria Refugie' te Uden hangt een schilderij van O.L.V. van Marienbaum - wat de relaties tussen beide plaatsen nog eens onderstreept.

4 verso: ONSE L.V. TOT WEERT, *afb. 11*

Blok: 335 x 227 x 28 (8); afdruk: 323 x 225.

Madonna en kind staan in een barokke expositietroon. Beiden zijn gekroond en Maria draagt een rijkversierde mantel. In haar rechterhand een scepter. Tussen het ronde, gekroonde baldakijn en het hoofd van Maria zweeft de Heilige Geest in de vorm van een duif. Het baldakijn wordt links en rechts ondersteund door voluten met bloemenslingers. Op de hoeken van deze voluten vier engelen; linksboven een engel met anker, rechtsboven met bijbel en kruis. Boven het baldakijn een banderol met de tekst: MIRACULIS DECORATA [door wonderen vermaard]. Onder het voetstuk van de troon, op het vooraanzicht van een podium, in een rocaille de tekst: AFBEELTSEL VAN HET/ MIRACULEUS BEELT VAN ONSE/ L.V. TOT WEERT. Het blok is aan de bovenzijde afgerond. De overige zijden zijn versierd met aangezette lijsten, waarin twee godslampen, twee engelenkopjes en rocaillmotieven.

In de eerste helft van de achttiende eeuw verscheen bij Isabella Hertsens te Antwerpen een kopergravure op perkament, die wellicht als prototype van onze houtsnede mag worden beschouwd. Samen met een pendant vormt dit prentje (95 x 65 mm) immers de oudste aanwijzing voor de verering van het mirakuleuze Mariabeeld te Weert. Ook Hertsens verbeeldde O.L. Vrouw in een expositietroon. De tekst op de banderol en het opschrift van de gravure zijn identiek aan die van onze houtsnede. Bij Hertsens vinden we echter maar twee van de vier engelen¹⁴³. Lecuyers houtsnede lijkt dan ook geen rechtstreekse navolging van haar devotieprentje.

De oorspronkelijke expositietroon, die in Weert bewaard is gebleven, telt vier engelen. Moeten we daaruit afleiden dat Lecuyer zijn houtsnede aan de werkelijkheid heeft ontleend? Dan moet hij de prent vóór 1770 hebben ontworpen. In dat jaar werd de afgebeelde expositietroon immers vervangen door een "nieuwen throon of te glase kas dienende om het bilt van onse lieve Vrouwe in te stellen"¹⁴⁴.

In de achttiende eeuw trokken bedevaartgangers vanuit Luik, de Meierij en zelfs uit het Rijnland naar Weert, om daar Maria aan te roepen als O.L. Vrouw van Bijstand. Zoals ook de banderol op haar devotieprenten verkondigt, was zij vermaard door haar wonderbaarlijke genezingen. Zo zou in 1757 Hendrina Maas, na een vergeefse tocht langs verschillende mariale bedevaartoorde, uiteindelijk in Weert van haar stomheid verlost zijn. Na een negendaagse gebedscycclus werd ten overstaan van vele aanwezigen in de kerk haar tong ontbonden. Uit dankbaarheid zou ze daarna een zilveren tong bij het beeld van O.L. Vrouw van Weert hebben gehangen¹⁴⁵.

5 recto: MATER DOLOROSA, *afb. 12*

Blok: 362 x 240 x 19 (10); afdruk: 362 x 240.

Beschadiging links boven het midden (met beeldverlies).

Aan de voet van het kruis met lijdenswerktuigen (gesel, spons, speer en roede) zit, op een heuveltje met drie planten, de wenende Maria (Mater Dolorosa, Moeder der Zeven smarten, O.L. Vrouw van de Zeven weën). Ze draagt een wijde, rijkgeploide rouwmantel. Op haar schoot ligt de gestorven Christus, die volgens de piëta-traditie is afgebeeld met doornenkroon en lendendoek. Zijn rechterarm hangt neer tot even boven de grond. Het hart van Maria is doorboord met zeven zwaarden: drie vanuit de linkerbovenhoek en vier vanuit de rechter. Onder de voorstelling, in een

rechthoekig kader: MATER DOLOROSA:/ CONSOLATRIX AFFLICTORUM: [moeder der smarten, troosteres der bedrukten]. En in de ondermarge: TOT UDEN.

Lecuyers houtsnede volgt de iconografische traditie van de Nood Gods of piëta, uitgebreid met de zeven zwaarden die elk één van Maria's smarten symboliseren¹⁴⁶. De vroegste ons bekende volksprent waarop piëta en Mater Dolorosa zo verenigd zijn, is een gekleurd Nederlands devotieprentje dat omstreeks 1500 verscheen¹⁴⁷. In de zeventiende eeuw publiceerde de broederschap van O.L. Vrouw van Zeven smarten te Antwerpen een soortgelijke, grotere houtsnede, waarop Maria en de Christusfiguur omringd zijn door zeven medaillons waarin de smarten staan afgebeeld¹⁴⁸. Op latere Mater Dolorosa-prenten zijn we deze medaillons niet meer tegengekomen. Ze ontbreken bij voorbeeld op een tussen 1772 en 1828 in Chartres gepubliceerde volksprent¹⁴⁹, die zeer verwant is aan Lecuyers houtsnede. Op de Franse prent is Maria echter niet huilend afgebeeld. Een bij Brepols te Turnhout verschenen overeenkomstige prent toont, net zoals Lecuyers houtsnede, wel tranen op haar gezicht¹⁵⁰. Negentiende-eeuwse Franse volksprenten van 'Notre-Dame des Sept Douleurs' laten andere interpretaties van het Mater Dolorosa-motief zien: een zonder Christus onder het kruis zittende Maria met gespreide armen, een ten halven weergegeven biddende madonna die met de zwaarden in de borst huilend neerkijkt, en een eveneens vanaf het middel afgebeelde treurende Mariafiguur zonder verdere attributen¹⁵¹. Dat ook deze interpretaties zonder de Christusfiguur een lange iconografische traditie hebben, blijkt uit een van 1519 daterend devotieprentje uit Antwerpen. Op dit prentje zit de Moeder van Smarten met de zeven zwaarden in haar borst, eenzaam biddend met betraande ogen onder het kruis¹⁵².

Vanuit hun in 1644 te Weert opgerichte broederschap ter ere van de Smartvolle Moeder hebben de franciscanen hun Mater Dolorosa-devotie ook in het Land van Ravenstein gepropageerd. In hun kloosterkerk te Megen werd in 1689 het linker zijaltaar voor O.L. Vrouw der Zeven smarten gewijd¹⁵³. Dat zij daar met succes zou zijn aangeroepen vertelt het verhaal van een zekere Anna Jans van Amersfoort, die al vier jaar lang zo kreupel en krom was dat zij zonder menselijke hulp zelfs niet met een kruk vooruitkwam. Naar verluidt werden haar gebeden verhoord en was zij sindsdien genezen¹⁵⁴.

In hetzelfde Megen bestond vanaf 1733 een aparte kapel van de Zeven weeën van O.L. Vrouw¹⁵⁵. En ook te Venray (in het Pruisisch gebied) waren de franciscanen actief. In 1650 begonnen ze daar met de bouw van hun kerk ter ere van de Smartvolle Moeder. Op het voorplein van deze kerk plaatsten zij staties van de zeven smarten, en tot in onze eeuw kwamen gelovigen daar bidden als een van hun burens in doodsnood verkeerde of al overleden was¹⁵⁶.

5 verso: VOGELKOOI, *afb. 13*

Blok: 362 x 240 x 19 (9); afdruk: 358 x 240.

Beschadiging linker onderkwartier (met beeldverlies).

In een kooi, die beeldvullend is weergegeven, zitten twee zangvogels, elk op een stokje. De vogelkooi heeft vier hoekstijlen met aan boven- en onderzijde versierde knoppen. Het bovenstuk is vervaardigd uit bol gebogen spijlen die samenkomen in een ronde ophangbeugel. Het onderstuk van de kooi is afgesloten met houten plankjes, versierd met kaders en rozetten. De kooi heeft verticale spijlen, die echter niet door de afbeelding van de vogels lopen. De vogel op de voorgrond staat dwars op zijn stokje en kijkt naar links; de andere vogel zit dieper in de kooi, is dus kleiner weergegeven, en kijkt naar rechts. Het perspectief van de prent is niet volgens de regels, waardoor de kooi binnenstebuiten gekeerd lijkt.

Volksprenten met één grote vogelkooi zoals deze zijn verder onbekend. De Meyer wijdt in zijn *Volks- en kinderprenten* een drietal pagina's aan voorstellingen van vogels. Alleen hanen, papagaaien, een ekster en een pauw werden volgens hem beeldvullend afgebeeld. Op de meeste andere prenten gaat het om zogenaamde 'vogelkooien': reeksen van vier tot zesendertig vogels, meestal voorgesteld in de vrije natuur. Slechts een enkele maal treffen we daartussen een echte kooi, zoals op een uit 1691 daterende houtsnede van Gijsbert de Groot. Eén van de negen daarop

afgebeelde vogels is een 'knueterken' in een kooitje¹⁵⁷. Mogelijk heeft ook Lecuyer hier kneutjes willen afbeelden.

6 recto: SANCTUS ALO, *afb. 14*

Blok: 363 x 246 x 12 (8); afdruk: 363 x 244

Onder aan de rechterzijde van het blok is een extra stukje hout aangezet voor de nummering. Beschadiging in de linkerzijde en bovenhoek (met beeldverlies).

Midden in het interieur van een smidse staan Sint-Eloy (Eligius, Alo, Elooi) en een man naast een paard. Afgebeeld is het legendarische moment waarop de heilige de afgesneden voet van een onhandelbaar paard aan het been zet, nadat hij de hoef op het aambeeld beslagen heeft. Eloy maakt een zegenend gebaar met zijn rechterhand. Hij is gekleed in werktenu, met een gordelriem waaraan een hamer hangt. Zijn gezelschap draagt een gepluimde baret en houdt het been van het paard op. Links achter de heilige brandt het smidsvuur onder een gemetselde schoorsteenmantel, waaraan de hefboom van de blaasbalg te zien is. Op de schoorsteenrand staan een hoefijzer en andere benodigdheden. Links tegen de wand een kruisbeeld aan een spijker en diverse gereedschappen en hoefijzers. Links op de voorgrond een aambeeld met hoorn op een ronde sokkel. Op het aambeeld ligt een hamer; tegen de sokkel hangen werktuigen. Op de voorgrond gereedschappen, zoals een hamer, nijptang en hoefkapmes. Tussen de benen van het paard is een staartbankschroef zichtbaar. Tegen de achterwand een rek met onder meer een meskouter en symmetrische ploegschaar. De deuropening verschaft een doorkijkje naar de straat, met een huis aan de overkant. Boven de deur een ruitvenster. Links daarvan, boven de heilige, vier engelen die vanaf wolken het tafereel aanschouwen. De twee middelste torsen een kroon; de twee buitenste heffen een winkelhaak en een hellebaard. Linksboven naast de schoorsteen een deurtje met sleutelgat. Onder de voorstelling, in een rechthoekig kader de tekst: SANCTUS ALO/ GRATIOSISSIMUS PATRONUS HONEST:[us]/ OPIFICY FABRORUM: [heilige Eloy, alldienstvaardigste en achtbare patroon van het ambacht der smeden]. In de ondermarge, in negatief gestoken letters: TOT UDEN IN t LAND VAN RAVENSTYN. 1772. Dwars, onder aan de linker zijkant: N: 37.

De gangbare voorstelling van Sint Eloy in de volksprentkunst is als staande bisschop met mijter, staf en gekroonde hamer. Aan weerszijden van hem, op de achtergrond, zien we dan een smidse (waarin de smid op het aambeeld slaat terwijl zijn knecht de balg bedient) en een hoefstal waarin een paard wordt beslagen. Op de voorgrond zijn een bokaal en een schotel als producten van goudsmeedkunst afgebeeld¹⁵⁸. Prenten waarop de heilige zoals door Lecuyer beeldvullend als grofsmid in zijn werkplaats is voorgesteld zijn blijkbaar schaars. Ons is slechts één vergelijkbare, Italiaanse houtsnede van omstreeks 1500 bekend¹⁵⁹. Van Copenolle noemt een verwante sculptuur in de kerk van Notre-Dame d'Armançon te Sémur in Champagne. Deze verbeeldt Eloy met voorschoot staande achter een aambeeld, terwijl hij de afgesneden paardevoet beslaat¹⁶⁰. Waar de heilige elders in een werkplaats wordt afgebeeld, is hij geen grof- maar edelsmid¹⁶¹.

In Noordooost-Brabant kwamen gelovigen die bescherming zochten tegen gezwollen van mens en dier, naar Eloy te Huisseling. Vooral op de zondag na Sint-Jan op 24 juni, en gedurende het octaaf (de acht dagen daarna) was de toevloed naar deze kerk jaarlijks zeer groot¹⁶².

6 verso: ECCE HOMO, *afb. 15*

Blok: 363 x 246 x 12 (8); afdruk: 363 x 244.

Onder aan de linker zijde is een extra stukje hout aangezet voor de nummering. Beschadiging in rechter bovenhoek (met beeldverlies).

Bloedend zit Christus, naar rechts kijkend, centraal in de voorstelling. Boven zijn met doornen gekroonde hoofd zweeft de Heilige Geest in de vorm van een duif. In zijn kruiselings geboiede

handen houdt hij een rietstengel als spotscepter. Zijn onderlichaam is bedekt met een kleed. Links en rechts aan zijn voeten een plant. De voorstelling is aan weerskanten afgesloten met pilasters, aan de bovenzijde met een boog en geschubde zwikken. In de boog: ECCE HOMO [zie de mens]. Onder de voorstelling: Tot s'Hertogen-Bosch, bij PHILIPPUS J. LECUYER. 1774. Dwars, onder aan de rechter zijkant: N. 27.

De afgebeelde voorstelling is een kruising van twee beeldtradities: 'Ecce Homo' en 'Christus op de koude steen'. De Ecce Homo-traditie verbeeldt het moment waarop de bespotten Christus door Pilatus aan het volk wordt vertoond (Johannes 19:5). Christus op de koude steen - ook wel de Rust van Christus genoemd - geeft de voorstelling van de Zaligmaker in afwachting van zijn kruisiging. Als afzonderlijke fasen van het lijdensverhaal vinden we beide momenten afgebeeld in de zogenaamde Passie Delbeque-Schreiber uit omstreeks 1500¹⁶³. Op Lecuyers houtsnede zijn ze in één beeld vervat. In de volksprentkunst is deze wijze van voorstellen weinig courant. In de achttiende eeuw publiceerde Le Feubvre in het Franse Quimper een verwante, maar veel rijker gestoffeerde houtsnede¹⁶⁴.

Dat de bespotten Christus in de volksdevotie geen eigen plaats inneemt, verklaart wellicht het schaarse voorkomen van volksprenten met deze voorstelling. Ook in het Land van Ravenstein vonden wij geen sporen van een Ecce Homo-verering.

7 recto: [sierpapier], *afb. 16*

Blok: 387 x 290 x 9 (8); afdruk: 385 x 290.

Dit sierpapier betreft twee, blijkbaar voor afzonderlijk gebruik bestemde ornamenten. In het linker onderkwartier: een dwars in een rechthoek geplaatste cartouche met rocaillmotieven (schelpen, schubben, bloemen en voluten), gevuld en omringd door respectievelijk ronde en vierkante stippen. Boven en op de rechterhelft van het blad, tot ruim onder het midden: een hoeklijst met rocaillmotieven, op- en aangevuld met stippen en strepen. Onder deze hoeklijst, in de rechter onderhoek van het blad, als vrijstaande tekst: CE VENDS A BOISLEDUC./ CHEZ P.J. LECUYER/ DOMINOTIER./ No. XXIII.

Sierpapier werd gebruikt als omslag voor dissertaties, muziekpartituren en andere geschriften, maar ook voor het beplakken van bij voorbeeld dozen, of als schutbladpapier voor boekbanden¹⁶⁵. Het blad van Lecuyer kan ter versiering van dozen of foudralen zijn benut, maar misschien ook als behangselpapier in onze betekenis van het woord: ter opluistering van wanden, deuren, ledikanten en kasten.

Met uitzondering van een 'Uerwerk Plaet'¹⁶⁶ is ons geen sierpapier van Nederlandse en Belgische volksprentdrukkers bekend. Garnier vermeldt in het eerste deel van haar MNATP-catalogus onder meer twee achttiende-eeuwse 'dominoterie'-bladen uit Orléans die, hoewel fijner uitgevoerd, verwant lijken aan Lecuyers houtsnede¹⁶⁷.

7 verso: DE 4 WAARHEDEN DESER TEGENWOORDIGE EEUWE, *afb. 17*

Blok: 290 x 387 x 19 (10); afdruk: 290 x 386.

De bovenlaag van het blok is ter correctie op enkele plaatsen vervangen door dunne plankjes, die met spijkertjes zijn vastgezet.

Op een licht golvende ondergrond staan, tussen een paar gestileerd weergegeven planten, vier mannen. Van links naar rechts: een pastoor, een soldaat, een boer en een advocaat. De in een soutane geklede pastoor heeft het gezicht voor een kwart naar rechts gewend. Met zijn rechterhand houdt hij een bijbel tegen de borst geklemd; de linkerhand is zegenend geheven. De soldaat, die recht voor zich uit kijkt, draagt een uniform en steek. Zijn linkerhand omvat, net onder de bajonet, de loop van zijn geweer, dat met de kolf op de grond rust. De boer naast hem heeft het gezicht een kwart naar links gericht. Hij draagt een hoed, een voorschoot en klompen. In zijn rechterhand houdt hij een wandelstok; aan zijn linkerarm hangt een rieten mand, waarin een

levende en een dode kip. Op zijn rug torst hij een korf met kool. De in toga geklede advocaat kijkt rechtuit. In zijn rechterhand houdt hij een ganzeveer, alsof hij dadelijk wil gaan schrijven; met zijn linkerhand omklemt hij een goedgevulde buidel. Boven het hoofd van elk der mannen staan een paar tekstregels, als worden die door hen zelf uitgesproken. Boven de priester: *de pastoor! jk bid voor ü.*; boven de militair: *de soldaat! jk vegt voor ü.*; boven de rechtsgeleerde: *der advocaat! jk regt voor ü.*; en boven de landman: *den boer of dat gy bidt, of dat gij vegt of dat gij regt, jk ben der boer die de eijeren legt.*. Daarboven hangt, over de volle breedte van de prent, een banderol met de tekst: DE, 4/ WAARHE-/ DEN. DESER. TEGENW=/ OORDIG:/ EEUWE.

Lecuyers houtsnede volgt, in primitievere vorm, de beeldtraditie van een kopergravure die in 1721 bij Basset le Jeune te Parijs verscheen¹⁶⁸. De boer wordt daarop echter een andere tekst in de mond gelegd, namelijk: "Je vous nouris tous trois". Lecuyers verwijzing naar het eieren leggen vinden we wél op andere Nederlandse interpretaties van het vier standen-thema, zoals op een anoniem zeventiende-eeuws schilderij in Nijmegen (afb. 18)¹⁶⁹ en volgens Van Lennep & Ter Gouw "weleer op tal van uithangborden, meest ten platten lande"¹⁷⁰.

Oorspronkelijk is het vier standen-thema verwant aan de dodendans. Ook laat-middeleeuwse versies laten priester, soldaat en rechtsgeleerde hun geld al over de rug van boer of arbeider verdienen, maar het laatste woord is aan de dood. "Ick strijcke u algar ghelijcke" zegt hij dan¹⁷¹. Of, zoals in een uitgebreide versie (paus, keizer, ridder, advocaat, boer, burger, geneesheer en dood) op een schilderij in het Bylokemuseum te Gent: "Ick maeke pais tusschen deze seven"¹⁷². Een Italiaanse kopergravure uit 1691 vervangt de dood door de duivel, en een Franse achttiende-eeuwse spotprent deelt boer, advocaat, soldaat en priester achtereenvolgens het paradijs, de hel, het vagevuur en de dood toe¹⁷³.

Volgens De Meyer heeft de moraliserende boodschap van het vier standen-thema sinds de zeventiende eeuw in de Nederlanden plaatsgemaakt voor een sociaal-politieke strekking. Het wordt dan een satirische vorm van klassenhaat *avant-la-lettre*. Volksprenten met zo'n puur wereldse interpretatie (bedelaar, krijgsman, boer en edelman) zijn uitgegeven door Kannevet (1736-1780) en Wendel (1803-1842) te Amsterdam¹⁷⁴. De voorstelling is daarop in vier kwartieren verdeeld, zoals dat ook het geval is op de negentiende-eeuwse Franse prenten van 'Les quatre vérités'¹⁷⁵.

8 recto: S. HOMME BONUS, *afb. 19*

Blok: 315 x 225 x 26 (9); afdruk: 314 x 224.

Het blok is over de gehele lengte links gespleten.

De kleermaker-heilige Homobonus (Bonne Homme, Gotman, Gutmann) staat op de tegelvloer van zijn werkplaats achter een tafel, die schuin in de voorstelling is geplaatst. Gekleed in een eenvoudige tuniek, kijkt hij naar links waar een kind staat dat een hand ophoudt. Homobonus legt daarin met zijn rechterhand een geldstuk; zijn linkerhand, waarin een schaar, rust op een lap stof op de tafel. Naast de lap ligt een bril. Op de achtergrond zit een leerling op een verhoging in kleermakerszit te naaien. Boven die leerling hangt een lijn met een lap stof; rechts daarvan is een venster. Links boven het hoofd van de heilige een luifel; uiterst links, achter het kind, een boom in het verder kale landschap. Onder de voorstelling, in een rechthoekig kader, de tekst: S. HOMME BONUS/ KOPMAN IN KLEREN EN KLERS MAKER BAAES UYT DE/ STADT CEMONIA IN ITALIEN SOUD SYN GOUT EN GE-/ WIN AEN DEN AERMEN UYT GEDYLT DAR MEEDEN HEYMEL/ VERDIN HEFT WAERDOOR HY DOR VEL WONDERHEEDEN. 13: [?]. En in de ondermarge: TOT UDEN.

Deze houtsnede is een kopie van de gravure 'Saint Hommebon Patron de Tailleurs', die in het begin van de achttiende eeuw verscheen bij Basset le Jeune in de rue Saint-Jacques te Parijs (afb.20)¹⁷⁶. Op de prent van Lecuyer zijn enkele details verwaarloosd, maar de essentiële onderdelen van de voorstelling zijn alle in spiegelbeeld aanwezig. In de volksprentkunst komt Homobonus verder weinig voor. Garnier vermeldt een eenvoudig, vroeg-negentiende-eeuws broeder-

schapsteken uit Lille¹⁷⁷. Verder kennen wij slechts een Catalaanse houtsnede uit het eind van de vorige eeuw, waarop de heilige een lamme bedelaar in zijn werkplaats ontvangt¹⁷⁸.

De heilige Homobonus leefde van omstreeks 1150 tot 1197. Hij was textielkoopman in Cremona, toonde zich goudeerlijk en muntte uit door vroomheid en naastenliefde. Sinds zijn heiligverklaring in 1199 is hij patroon van de kleermakers en kooplieden. Vanuit Lombardije verspreidde zijn verering zich over de handelswegen naar Frankrijk, Duitsland en Zwitserland¹⁷⁹. In Nederland zijn geen sporen van een Homobonusdevotie te vinden. Wel in België, getuige het vroeg-zestiende-eeuwse beeld van de heilige in de Sint-Leendertskerk te Zoutleeuw¹⁸⁰.

8 verso: GEBEDT TOT DEN H. ENGEL/ Bewaarder, *afb. 21*

Blok: 315 x 225 x 26 (9); afdruk: 314 x 224.

Het blok is over de gehele lengte links gespleten.

In een heuvelrijk landschap loopt, centraal in de voorstelling, een engel met het gezicht naar de toeschouwer. Hij heeft twee zware vleugels op de rug, draagt een ruim gedrapeerd kleeft dat op de borst is samengespleet, en heeft sandalen aan. Zijn linkerhand is opgeheven naar de zon in de rechterbovenhoek van de prent; met zijn rechter omvat hij de linkerarm van een kind dat naast hem loopt. Het kind draagt een eenvoudig tuniekje en houdt de rechterhand op het hart. Het landschap is gestoffeerd met enkele bomen en planten. Links achter het kind staat een huis, rechts achter de engel een kerkje, en op een heuvel aan de horizon is nog een gebouw. In de linker bovenhoek hangt een wolkendek. Links onder in de voorstelling: TOT UDEN. Daaronder, in een rechthoekig kader: GEBEDT TOT DEN H. ENGEL/ Bewaarder/ Soeter Engel Edel wagen Die by dagen en by nagten Over al myn Ziel bevreyd./ Tegen. Satans list en strydt. Als de bleeke dood sal koomen Zult gy my dan ook/ vervroomen. Als myn bange Ziel vol schrikt, Geven zal den laatsten snik Amen.: En in de ondermarge nogmaals: TOT UDEN.

Het motief van de engelbewaarder is afgeleid van het verhaal van Tobias, zoals dit in het gelijknamige apocriefe boek (voor protestanten *Tobit*) verteld wordt. Als de jonge Tobias op reis moet om geld te halen dat zijn nu blinde vader eertijds aan een Mediër in bewaring heeft gegeven, wordt hij begeleid door de engel Rafaël. De Italianen maakten dit verhaal in het quattrocento tot een geliefd artistiek motief. In de eeuw daarna verspreidde zich de gedachte dat iedere gelovige afzonderlijk zijn beschermengel heeft, die hem tegen de duivel en andere gevaren beveiligd. Deze nieuwe godsvrucht paste volgens Knipping “zeer wel bij de schone opvatting der 17e-eeuwse katholieken, die hemel en aarde aanschouwen wilden, verbonden in één grote zichtbare eenheid. Wat immers is er troostrijker dan te weten, dat een hemelgeest, gelijk Poirters dichtte, naast mijn ziel gedurig sentinel staat¹⁸¹?” Zo ontstond de devotionele sfeer waarin de voorstelling van Rafaël en Tobias kon uitgroeien tot een algemenere beeldtraditie van engelbewaarder en kind.

In het begin van de achttiende eeuw publiceerde Drevet in de rue Saint-Jacques te Parijs een kopergravure van ‘L’ange gardien’. Deze prent werd tussen 1809 en 1837 in houtsnede gekopieerd door Castiaux te Lille. Opmerkelijk is dat diens uitgave naast de kopie van de engelbewaarder een houtsnede van ‘Le jeune Tobie’ toont. Begin en eindpunt van de beeldtraditie zijn op deze volksprent dus samen gepresenteerd¹⁸². Hoewel er te veel onderlinge verschillen zijn om te constateren dat ook Lecuyer Drevet heeft nagevolgd, mag toch worden vastgesteld dat de Udense houtsnede op zijn minst tot de zeer naaste familie behoort.

Prenten van engelbewaarders waren bij uitstek bestemd voor de huiselijke kring. Beschermengelen werden niet in het bijzonder vereerd, maar in de negentiende eeuw wel aangeroepen in het gebed van de huiszegen¹⁸³. In de eerste plaats echter was de aanwezigheid van hun afbeelding een teken van geloofsvertrouwen. Lecuyers houtsnede kwam wat vroeg; maar een eeuw later waren, ook bij Nederlandse katholieken, grote chromolitho’s van engelbewaarders een steevast onderdeel van het interieur¹⁸⁴.

Houtsnede uitgegeven door J.M. Alberts:

9: DEN MENSCH IN ZYNE VERSCHEYDEN OUDERDOM, *afb. 22*

Blok: 359 x 243 x 24 (6); afdruk: 358 x 242.

Van de man op de 70 jaar-trede ontbreekt het hoofddeksel.

Over een boogbrug met negen treden gaan van links naar rechts evenzoveel paren, van jong tot oud. Elke trede draagt een opschrift: 10 JAAR, 20 JAAR [...] tot en met 90 JAAR. Aan de voet van deze 'levenstrap' liggen, links van het midden, twee KINDER IN DE WIEG. Op een stoep, iets verder naar links, helpt een jongetje een meisje in haar looprek vooruitkomen. De tekst rechts achter hen verraaft hun leeftijd: 5 JAAR. Daarna begint de eigenlijke trap met de 10 jaar-trede. De jongen daarop roert een trommel; het meisje speelt met een pop. Eén tree hoger biedt een 20-jarige jongeman zijn liefje een bloem aan, de 30 jaar-tree is bezet door een jong echtpaar met kind, en boven hen staat een 40-jarig paar waarvan de man, getuige zijn uniform en formidabele steek, carrière heeft gemaakt. De 50 jaar-trede is het hoogste punt van de trap; het echtpaar is hier bedaagd, op de top van het leven. Daarna gaat het trap af. De man van 60 benut een wandelstok, die van 70 een bril, bij 80 verschijnt een kruk en bij 90 houdt het paar zich nog maar moeizaam overeind. Aan de voet van de trap sluiten twee hoogbejaarden hun leven af in een ledikant. De man ligt met zijn linkerarm boven de deken - in zijn hand een papier met de tekst: 100 JAAR/ MYN/ LEVEN. Achter het ledikant staat een engel, wiens rechterhand omhoogwijst.

Midden onder de trap zit een geraamte in een graf. Het houdt een zandloper op en heeft een zeis. Boven dit geraamte, onder de trapboog, rijdt links een koets TOT DE DOOP, en rechts dragen zes mannen een kist NAAR HET GRAF. Deze doop- en begrafenisscène worden gescheiden door een 'levensstaf', die de trap in het midden stut. Aan de doopzijde bestaat deze staf uit jong blad (onder) en korenschoven (boven), aan de grafzijde uit wijnranken (boven) en dorre takken (onder). Aan de voet van de staf vermelden twee tekstvlaggen LENTE./ ZOMER. (aan de doopzijde) en HERFST./ WINTER. (aan de grafzijde). De levensstaf loopt naar boven uit in een Januskop (jong aan de doop- en oud aan de grafzijde) waarop een gevleugelde zandloper staat. Boven de trap hangt, over de volle breedte, een golvende banderol met de tekst: DEN MENSCH IN ZYNE VERSCHEYDEN OUDERDOM.

De onderschriften op deze afdruk zijn uit aparte letters gezet. Links onder de houtsnede staat: Te MAESEYCK, bij J.M. ALBERTS; rechts: Gegraveerd door Fredr. Alberts in Maesecky. Daaronder, in het midden, twee regels: Oud en Jong, en Rijk en Arm./ Neemt de Dood wel in haar Arm. En geheel onder, in drie kolommen: Vyf Jaar een Kind./ Tien Jaar een Knaabje./ Twintig Jaar een Jongeling./ Dertig Jaar een Man./ Veertig Jaar welgedaen.// Vyftig Jaar stilgestaen.// Sestig Jaar gaat den Ouderdom an./ Seventig Jaar een Greys./ Tachtig Jaar Sneewid./ Negentig Jaar den Kinderspot./ Hondert Jaar Genade by God.

Deze trap des ouderdoms is een kopie van een houtsnede die omstreeks 1817 bij Hurez in Kamerijk verscheen (*afb. 23*)¹⁸⁵. Slechts de scène onder de boog is anders. Op Hurez' prent is de boogruimte gevuld met een voorstelling van het Laatste oordeel; Alberts heeft die vervangen door aardse beelden van doop er dood.

Beiden putten uit een traditie die, omstreeks 1630 in Amsterdam, begon met twee kopergravures van C.J. Visscher¹⁸⁶. Op deze prenten heeft de trap drie bogen. De linker daarvan toont het begin van het leven: een doopstoet. De middelste en grootste vertolkt het doel van het leven: het Laatste oordeel. En de rechterboog laat het einde zien: een begrafenisstoot. De gravures van Visscher werden al kort na hun eerste verschijning in houtsnede gekopieerd. Tot aan het eind van de achttiende eeuw bleef de combinatie van doop-, Laatste oordeel- en begrafenisscène dan ook terugkeren in de bogen van ouderdomstrappen¹⁸⁷. Na 1760 verschenen in de Nederlanden echter ook profane versies, zoals bij de Amsterdamse 'konstplaatsnyder' H. Numan en bij Wijnhoven Hendriksen te Rotterdam¹⁸⁸. Alberts' keuze voor een doop- en

begrafenisstoet, in combinatie met aardse symbolen van leven en dood, lijkt een stap in dezelfde richting¹⁸⁹.

(Nog) niet geïdentificeerde houtsneden

10: [H. BRIGIDA], *afb. 24*

Blok: 192 x 252 x 24 (6); afdruk: 191 x 251.

Dit blok stemt qua structuur en dikte van het hout sterk overeen met Alberts' blok van de trap des ouderdoms.

De heilige Brigida staat, midden op de prent, ten voeten uit in een landschap. Ze draagt eenvoudige boerenkleding, met halsdoek, keurslijfje en schort. Aan haar linkerarm hangt een kookketel; de hand steekt in haar zij. Haar rechterarm is opgeheven naar een engel, die vanuit wolken in de linker bovenhoek afdaald om haar een tak (met het gevest van een zwaard) aan te geven. Vanuit de rechter bovenhoek reiken zonnestralen naar haar hoofd. Ze kijkt recht voor zich uit. Links van haar staat een melkkan; daarachter een koe. Rechts nog twee koeien: één liggend, de ander staat aan de voet van een boom.

Deze afbeelding van Brigida is vrijwel identiek aan de Brigida-prenten van Bontamps, Brepols, Glenisson, Schaffrath, Verbeeck en een anonieme twintigste eeuwse uitgever¹⁹⁰. Volgens Van Heurck & Boekenoogen is de houtsnede van Brepols een kopie van een (door ons niet getraceerde) uitgaaf van F. en C. Bontamps in Gelder. Dat zou dan het laat-achttiende-eeuwse prototype kunnen zijn - tenzij de hier beschreven houtsnede van Lecuyer is. Die was immers vijftientig jaar eerder werkzaam dan de gebroeders Bontamps.

De voorgestelde heilige is Brigida van Kildare, een Ierse veepatronesse¹⁹¹. Ze is en wordt dikwijls verward met Birgitta van Zweden, stichteres van de orde der birgittinessen¹⁹². De tekst van de Brigidaprent van Brepols bij voorbeeld vertelt het levensverhaal van de Zweedse Birgitta, maar roept haar vervolgens wel aan als beschermheilige van het vee. Een nog duidelijker demonstratie van deze verwarring geeft een kopergravure van Méline te Lille. Op dit tussen 1821 en 1859 verschenen devotieprentje is 'Ste. Brigitte' in het typische ordekleed van de birgittinessen tussen twee koeien afgebeeld¹⁹³.

In het Land van Ravenstein werd de heilige Brigida te Zeeland vereerd. Daar was een tweede altaar opgericht, met onder meer een beneficie ter ere van haar¹⁹⁴. De birgittinessen hadden een klooster, 'Maria Refugie', te Uden. Mogelijk is de verering van Brigida bevorderd door de aanwezigheid van deze zusters die, zoals gezegd, strikt genomen niets met de veeheilige hadden uit te staan.

11: [Christus aan het kruis], *afb. 25*

Blok: 220 x 138 x 28 (6); afdruk: 220 x 123.

Christus hangt met gespreide armen aan een kruis van twee rechte balken, waarvan de houtnerven nadrukkelijk zijn weergegeven. Hij draagt een lendendoek en doornenkroon. Op de top van het kruis hangt een van onderen opkrullend papier, met de letters INRI.

Deze gekruisigde Christus was zeker bestemd als illustratie voor een huiszegen, zoals die van de Wed. Vinck te Antwerpen (*afb. 26*)¹⁹⁵.

12: [huurbordje voor huis], *afb. 27*

Blok: 165 x 280 x 24 (5); afdruk: 155 x 262.

In positief gestoken, gotisch schrift meldt deze houtsnede over drie regels:

Dit Huys' is/ te hueren/ terstont.

13: [huurbordje voor kamer], *afb.* 28

Blok: 165 x 280 x 24 (4); afdruk: 160 x 275.

In positief gestoken, gotisch schrift meldt deze houtsneede over drie regels:

Hier is een Ca=/ mer te hueren/ terstont.

Summary

A picture maker without press

The prints of Philippus J. Lecuyer in Uden and Bois-le-duc, 1772-1774

In 1988 the authors traced a collection of wooden printing-blocks of a remarkable age, size and quality. Considering their style, most of these blocks must have been cut by the same craftsman in a short span of time. Some blocks are signed, addressed and dated, which made it possible to situate this material in time and space.

The publisher of these popular woodcuts was Philippus J. Lecuyer, a hitherto unknown artisan. In reference works and archives we found no traces of his business. About 1772 he worked in Uden, a little town in the free Seigniorship of Ravenstein, in the eastern part of the current province of North-Brabant. The anti-catholic legislation of the Dutch Republic did not have power in that region. So, catholic religious festivities could be performed in public. Hence the Seigniorship of Ravenstein became very attractive to publishers of catholic prints. The political-religious situation guaranteed undisturbed production and selling, and the market for devotional prints was immense. The great influx of pilgrims at the sacred Marial devotion-sites of Handel and Uden solved the main problems of popular printing: distribution and colportage.

Engravings and woodcuts played an important role in religious popular culture, foremost in those parts of the Southern Netherlands where the public exercise of catholicism was prohibited. For the clergy they formed an influential medium, with great geographical and social scope. Prints could be easy vehicles to propagate or popularize devotions. Looking at Lecuyers repertoire, it was possible to reconstruct a picture of the so-called religious topography of political-religious enclaves such as the Seigniorship of Ravenstein. The pictures Lecuyer published show saints who were popular in the district, and they reflect the sacred places having particular devotions, occasionally inaugurated and stimulated by the clergy.

Publishers of catholic religious prints, like Bontamps in Venlo and Brepols in Turnhout (both about 1815), were often inspired by French examples. This seems also the case with Lecuyer. Some of his prints are copies of French prototypes. In some of his woodcuts, on the other hand, he demonstrates a very

personal style. From an iconographical point of view, the prints of Alo and Hubertus are rather remarkable. In the 'appendix' each block is discussed by providing information on material condition, iconographic tradition and specific data concerning the religious topography.

Lecuyer was a publisher who may have rubbed instead of printed. If so, he did not need a heavy printing press and, consequently, was not bound to any specific location. His blocks bear woodcuts on both sides, which makes it unlikely that they were exposed to the pressure of a press. Like French 'imagiers' in the seventeenth and eighteenth centuries, Lecuyer probably rubbed his prints with a so-called 'frotton'. By cutting the wood at both sides, the blocks could be more easily transported - which was an important condition for ambulant print makers.

The research for this article differed in some fundamental aspects from other studies on popular printing. Instead of the final products, that is prints, the authors took the printing blocks as their starting-point. They were able to identify woodcuts by their technical issues, and to reconstruct a repertory, which appeared to be bound to a particular time and space. Prints alone would not have allowed such a reconstruction of Lecuyer's stock. Moreover, the argument on the way the prints were produced could not have been made: Lecuyer was an ambulant publisher, who could produce his popular prints without the use of a press.

Noten

1. M. de Meyer, *De volks- en kinderprent in de Nederlanden van de 15e tot de 20e eeuw* (Antwerpen-Amsterdam 1962); Idem, *Volksprenten in de Nederlanden 1400-1900* (Amsterdam-Antwerpen 1970); C.F. van Veen, *Centsprenten* (Amsterdam, catalogus Rijksprentenkabinet Rijksmuseum 1976). Daarna verschenen onder meer nog: R.N.H. Boerma, *Religieuze volks- en kinderprenten uit Nederland en België* (Kampen, catalogus Frans Walkate Archief 1980); R.N.H. Boerma, R.M. Vorstman & J.F. Röntgen, *Ziet Kindren! deeze schepen aan. Maritieme volks- en kinderprenten 1700-1900* (Amsterdam, catalogus Nederlands Scheepvaart Museum Amsterdam 1989); K. Hazelzet, 'De levenstrap als les voor jong en oud', *Jeugd en samenleving* 9 (1989) 680-696. Voor het gebruik van volksprenten als cultuurhistorische bron zie: L. Dresen-Coenders, 'De machtsbalans tussen man en vrouw in het vroeg-moderne gezin', in: H. Peeters, L. Dresen-Coenders & T. Brandenburg (eds.), *Vijf eeuwen gezinsleven. Liefde, huwelijk en opvoeding in Nederland* (Nijmegen 1988) 57-98.
2. Bruikleengever is de Stichting Alberts' Historie te Sittard waarin, vlak voor de fusie van de drukkerij, het historische bedrijfsmateriaal werd ondergebracht. Het bestuur van deze stichting en de directie van het Limburgs Volkskundig Centrum stonden de blokken welwillend af voor ons onderzoek, waarvoor dank.
3. Bij blok 8 (Sanctus Alo/Ecce Homo) is de maximale snijdiepte aan weerszijden 8 mm. Dit blok is echter maar 12 mm dik, zodat het een wonder mag heten dat de plaatsnijder geen gat in het hout heeft gestoken.
4. Zie: E.H. van Heurck & G.J. Boekenoogen, *Histoire de l'imagerie populaire flamande et de ses rapports avec les imageries étrangères* (Brussel 1910) 4-5. En: J. Adhémar, *Imagerie populaire française* (Milaan 1968) 6-7.
5. Deze genealogische gegevens werden verstrekt door R. Alberts te Nijmegen, waarvoor dank.
6. *Collectie Maas-Rooijakkers*, Eindhoven, inv. nr. 5957. Van deze prent zijn voor zover bekend geen andere exemplaren bewaard gebleven. De firma Alberts is dan ook niet als volksprentendrukker door Van Heurck & Boekenoogen, De Meyer en Van Veen vermeld.

7. Zie appendix, blok 11.
8. Genealogische gegevens verstrekt door R. Alberts te Nijmegen.
9. Over huiszegens zie: W.H.Th. Knippenberg, *Devotionalia*, 2 dln. (Eindhoven 1980-1985) I, 79-89.
10. *Zetten en drukken in de achttiende eeuw. David Wardenaar's beschrijving der boekdrukkunst (1801)* (Haarlem 1982) 241: "[...] terwijl de Duitse Letteren, bijzonder tot Publication, Predicatie, Schoolboeken enz. gebruikt worden." Zie ook: A. Smit, 'Letter en lezer. De gotische letter in negentiende-eeuwse volkslectuur', *De negentiende eeuw* 14 (1990) 159-170.
11. Schriftelijke mededeling van R. Alberts te Nijmegen, d.d. 25-6-1989.
12. Met dank aan de heer J.C.P. Valentin van de Stichting Grafisch Historisch Centrum te Etten-Leur.
13. Geraadpleegd werden onder meer: F.G. Waller, *Biographisch woordenboek van Noord-Nederlandsche graveurs* ('s-Gravenhage 1938); A.M. Ledebuer, *De boekdrukkers, boekverkoopers en uitgevers in Noord-Nederland sedert de uitvinding van de boekdrukkunst tot de aanvang der negentiende eeuw* (Deventer 1872); Idem, *Alfabetische lijst [...]* (Utrecht 1876); Idem, *Chronologisch register [...]* (Utrecht 1877); *Apparaat Enschede en Apparaat Van Stockum* (afdeling ZKW, Universiteitsbibliotheek Amsterdam); Ch.C.V. Verreyt, *De boekdrukkers en uitgevers te 's-Hertogenbosch tot het begin dezer eeuw* (z. pl., z. jr.).
14. Knippenberg, *Devotionalia*, I, 96.
15. J.R.W. Sinninghe, *Over volkskunst. Grepen uit volkskunst, ambachtskunst en huisvlijt* (Amsterdam 1949) 99. Het vaantje is afgebeeld op p. 94. Opmerkelijk is overigens dat Sinninghe in de eerste editie van dit boek (Amsterdam 1943) de houtsnede nog in het begin van de negentiende eeuw dateerde (aldaar 62 en 65).
16. *Noordbrabants Museum*, inv. nrs. 7447-7448. Het betreft in feite twee driehoekige houtsneden die samen tot een vierkant (formaat: 280 x 280 mm.) zijn samengevoegd. Met dank aan Ch. de Mooij te 's-Hertogenbosch.
17. Deze opmerking krijgt meer reliëf als men weet dat in de negentiende eeuw huiszegens van "O.L. Vrouw ter Linde te Uden, Heil der Kranken" werden verkocht met als adres: "'s-Hertogenbosch, W. van Gulick". Een exemplaar van deze prent (omstreeks 1870-1880) bevindt zich in de collectie van het Museum voor Religieuze Kunst te Uden. Knippenberg veronderstelt dat deze Van Gulick een van de vele Nederlandse wederverkopers van prenten van Brepols te Turnhout is geweest. Het is aannemelijk dat de schenker van de drukblokken een nazaat van deze wederverkoper was (*Devotionalia*, I, 86).
18. Een afdruk uit 1929 van dit vaantje bevindt zich in de collectie van het Museum voor Religieuze Kunst te Uden. Zie ook R. van der Linden, *Maria-bedevaartvaantjes. Verering van Onze-Lieve-Vrouw op 1175 vaantjes* (Brugge 1988) 254 (type U1) met uitvoerige iconografische beschrijving.
19. Van der Linden geeft foutief als signatuur "L.v.D." in plaats van "I.v.D.". Tevens heeft hij de tweede signatuur "J.J." blijkbaar niet opgemerkt.
20. *Gemeentearchief 's-Hertogenbosch*, correspondentie archivaris Ebeling, 3-6-1926 (met dank aan P.J. van der Heijden). Voor Franciscus Josephus Kruitwagen, kloosternaam Bonaventura (Rotterdam 1874-Venray 1954) zie: J. Charité (ed.), *Biografisch woordenboek van Nederland* ('s-Gravenhage 1979-...) I, 325-326.
21. *Gemeentearchief 's-Hertogenbosch*, correspondentie archivaris Ebeling, 3-6-1926. In het bedrijfsarchief van drukkerij Alberts te Sittard bevindt zich correspondentie met de 'Federatie der Werkgeversorganisatiën in het Boekdrukkersbedrijf', aan de Herengracht 124 te Amsterdam over het transport van de houtsneden en het maken van de proefdrukken, d.d. 19-5-1926 en 28-5-1926.
22. Het betreft afdrukken van blok 6 recto (Sint-Eloy, NOM inv.nr. 4975), blok 2 verso (anonieme vrouwelijke heilige, NOM inv.nr. 4974) en van blok 7 verso (de 4 waarheden, NOM inv. nr. 2739). Met dank aan de heer S. Honig te Arnhem.
23. De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 398-399, afb. 117. De prent was overigens al eerder afgebeeld bij: R.C. Hekker, 'De volksprent in Nederland', *Apollo* 1 (1946) 2-24. Aldaar afb. 10.
24. *Bedrijfsarchief drukkerij Alberts*, Sittard, correspondentie met N.G. van Huffel, 10-6-1927.
25. *Ibidem*, brief van Alberts aan van Huffel, 15-6-1927.
26. *Ibidem*, brief van Van Huffel aan Alberts, 12-6-1931.
27. Schriftelijke mededeling van R. Alberts, Nijmegen (25-6-1989).
28. Theo Kurpershoek te Amsterdam leerde ons hoe deze 'afdrukken' te maken, waarvoor dank. De houtsneden zijn met een lepel afgewreven op Kawashi japanpapier.
29. Geraadpleegd werd de 'Iconothèque' van het ATP, waar de registers op Franse uitgevers, drukkers en graveurs van volksprenten zijn doorgenomen (met dank aan mlle. Nicole Garnier). Ook de documentatie van de 'Société le Vieux Papier' te Parijs is vergeefs geraadpleegd (met dank aan M. Henri George).
30. Met dank aan Alain-Gérard Krupa, Musée de la vie wallonne, Luik.

31. W. van Ham, J. Vriens (eds.), *Historische kaart van Noord-Brabant 1795. De gebieden van de schepenbanken binnen de huidige provincie Noord-Brabant omstreeks 1795* ('s-Hertogenbosch 1980).
32. L.J. Rogier, *Eenheid en scheiding. Geschiedenis der Nederlanden 1477-1813* (Utrecht-Antwerpen 1980) 57.
33. J. van Laarhoven, 'Rondom beeldhouwer Petrus Verhoeven', in: G. Lemmens (ed.), *Petrus Verhoeven (Uden 1729-1816). Beeldhouwer uit de laatste periode van de schuurkerken* (Uden 1976) 7; L.C.B.M. van Liebergen (ed.), 'Waer een paradys'. *Kloosterleven in Brabant na de Reformatie* (Uden 1987). Naast deze nieuwe kloosters waren er drie oudere in de regio. In Haren bij Megen woonden de zusters penitenten, in Sint-Agatha bij Cuijk stond de priorij van de kruisheren en in Gemert heerste de Duitse orde.
34. D. de Jong, *Grenskapellen voor de katholieke inwoners der Generaliteitslanden* (Tilburg 1963) 70, 100-105.
35. P. Polman, *Katholiek Nederland in de achttiende eeuw*, 3 dln. (Hilversum 1968) III, 105-108; M. Wingens, 'De bedevaartoorden Handel en Uden omstreeks 1700: Maria-verering over de grenzen van de Republiek', in: L. van Liebergen, G. Rooijackers (eds.), *Volksdevotie in Brabant, Beelden van religieuze volkscultuur* (Uden 1990).
36. P. Ed. Loffeld, 'O.L. Vrouw van Handel', *Bossche Bijdragen* 20 (1950-1951) 267-307. Aldaar 285, 289.
37. *Ibidem*, 282: "Den 2-den Julij [1718] is gewoon alhier op haendel te komen de processie van Schindel de w. tegenwoordig is de beste processie die op handel komt en oock de talrijkste. Daarom hebbe oock mijn beste gedaen om biechtvaeders genocht te hebben en daer sijn der oock genocht geweest (...). Maer ick hebbe oock dien daeg over de dertig persoonen moeten tracteren in visch, waertoe niet wenig van nooden en is geweest. En in der daet daer en mach oock niet aen manqueren; want die van Uden daer door veele processien tot hun getrocken hebben, dat sij de menschen wel aen haelen en wel tracteren".
38. Wingens, 'Bedevaartoorden Uden en Handel'.
39. P.J. Margry, *Bedevaartplaatsen in Noord-Brabant* (Eindhoven 1982) 271.
40. *Ibidem*, 140. [S. Hanewinkel], *Reize door de Majorij van 's-Hertogenbosch in den jaare 1798-1799 (in brieven)*, 2 dln. (reprint 's-Hertogenbosch 1973) I, 94: "Op zommige dagen geschieden herwaards, of eigenlijk naar de Lieve Vrouw van *Haandel* (*Haandel* is eene Buurtschap van *Gemert*, en het *MARIA*-beeld aldaar weinig minder beroemd dan dat van *Kevelaar* of *Scherpenheuvel*) Bedevaarten uit alle Dorpen van de Majorij, het Land van *Ravenstein*, *Opper-Gelderland*, *Kleefslan* enz. 'er vloeyden dan eenige duizende menschen naar toe, zelfs heb ik 'er, toen ik voor eenige jaaren een gedeelte der Majorij en ook *Gemert* zag, eene geheele Bedevaart van Rotterdammers en ook andere Hollanders gevonden. Men hield 'er dan plegtige Omgangen of Processien, doch die allergodlasterlijk en aklig om te zien waren".
41. Wingens, *Bedevaartoorden Uden en Handel*.
42. J.A. Coppens, *Nieuwe beschrijving van het bisdom van 's-Hertogenbosch, naar aanleiding van het Katholiek Meijerij'sch Memorieboek van A. van Gils*, 4 dln. ('s-Hertogenbosch 1840-1844) IV, 118, 126. Onder de houtsnede staat de tekst: "Onze Lieve Vrouw van der Linde te Uden in 't Land van Ravenstein" alsmede een Latijns jaarschrift: "eCCe efflges Marlae eX tILla UDensI"; een exemplaar van deze houtsnede in *Collectie Maas-Rooijackers*, Eindhoven, inv. nr. 5976.
43. Van Laarhoven, 'Rondom beeldhouwer Petrus Verhoeven', 8.
44. M.A. van de Wijst, 'Handel in Handel', *Brabants heem* 11 (1959) 80-81.
45. Wingens, 'Bedevaartoorden Uden en Handel'.
46. *Ibidem*.
47. *Ibidem*.
48. De term is van Knippenberg, *Devotionalia*, I, 92.
49. De belangrijkste publikaties van Zender op dit gebied zijn: *Räume und Schichten mittelalterlicher Heiligenverehrung in ihrer Bedeutung für die Volkskunde. Die Heiligen des mittleren Maaslandes und der Rheinlande in Kultgeschichte und Kultverbreitung* (Düsseldorf 1959) en de door H.L. Cox en G. Wiegmann gebundelde artikelen van Matthias Zender in: *Gestalt und Wandel. Aufsätze zur rheinisch-westfälischen Volkskunde und Kulturraumforschung* (Bonn 1977). Voor de Nederlanden is van belang: P.J. Meertens, M. de Meyer, *Volkskunde-atlas van Nederland en Vlaams-België*, afl. II en III (Antwerpen-Utrecht 1965-1968).
50. J.J. Voskuil, 'De beperkingen van de geografische methode', *Volkskundig Bulletin* 10 (1984) 111-125.
51. Zie appendix, blok 8 recto.
52. De bekende bedevaart naar Sint Donatus te Reek is pas na 1779 ontstaan, zie Margry, *Bedevaartplaatsen*, 246.

53. Polman, *Katholiek Nederland*, III, 99. M. Zwijsen, 'Een jaar kapelaan te Helmond 1773-1774', *Bosche Bijdragen* 2 (1918-1919) 79-101, 285-304. Aldaar 299. Voorts: L. Augustus, 'De abdij Kloosterrade als bedevaartsoord van de heilige Lucia', in: *Munire ecclesiam. Opstellen over 'gewone gelovigen', aangeboden aan prof. dr. W.A.J. Munier ss.cc. bij zijn zeventigste verjaardag* (Maastricht 1990) 212-221. Aldaar 213-217.

54. J. Habets, *Geschiedenis van het tegenwoordig bisdom Roermond en van de bisdommen, die het in deze gewesten zijn voorafgegaan*, 4 dln. (Roermond 1875-1927) II, 415.

55. *Ibidem*, II, 416.

56. F. Muller gebruikt het woord omstreeks 1875 al in *De Nederlandsche geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinneprenten en historische kaarten*, 4 dln. (Amsterdam 1863-1882). Zie aldaar II, nrs. 3922, 3978-3983.

57. Sinds Champfleury in zijn *Histoire de l'imagerie populaire* (Parijs 1869) heeft vrijwel elke auteur van een volksprentstudie zich aan zo'n definitie gewaagd. Een extra probleem vormt het gebrek aan een internationale standaardterm. Het Franse 'imagerie populaire', het Duitse 'Bilderbogen' en het in Nederland gangbare 'centsprenten' bijvoorbeeld dekken maar voor een deel dezelfde inhoud. Meer en meer ook lijkt het onderscheid tussen kunstprent en volksprent onbetrouwbaar. Nils-Arvid Bringéus onderkent dit probleem in zijn *Volkstümliche Bilderkunde; formale Kennzeichen von Bildhalten* (München 1982) en bepleit een bredere, niet aan kunsthistorische normen gebonden studie van beeldmateriaal, waarbij sociale grenzen overschreden dienen te worden (aldaar 9-18).

58. De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 13-16.

59. In de achttiende eeuw was de standaardprijs van een volks- of kinderprent één oortje (of twee duiten) en, na de invoering van het tiendelig muntstelsel, één cent. Men sprak dan ook van oortjes-, en later van centsprenten. Zie verder: De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 18.

60. In de zeventiende eeuw verschenen kopergravures, met bij voorbeeld afbeeldingen van de trap des ouderdoms, de jaargetijden en spreekwoorden, onder anderen bij C.J. Visscher te Amsterdam. Het formaat en de vormgeving van deze prenten zijn vrijwel gelijk aan die van de later verschenen volkshoutsneden. Ook de genoemde beeldthema's bleven tot in de negentiende eeuw favoriet bij volksprentendrukkers. Volgens De Meyer (*De volks- en kinderprent*, 38) vormen deze kopergravures dan ook "een schakel tussen de kunstprent en de eigenlijke volksprent". In de eerste helft van de achttiende eeuw verschenen te Amsterdam bij Isaak en Barent Greve (*Ibidem*, 147-148) en I. en R.J. Ottens (*Ibidem*, 263) nog zo'n veertig van deze gravures, maar die zullen - gezien de concurrentie van volksprentendrukkers zoals De Groot, Kannevet en Van der Putte - de prentenmarkt niet hebben overheerst. In ieder geval waren ze, door hun zorgvuldige uitvoering en beperkte oplage, in de verkoop veel duurder dan houtsneden.

In de katholieke Nederlanden bleven bidprentjes en bedevaartvaantjes tot in de negentiende eeuw in kopergravure verschijnen. Het kleine formaat van dit drukwerk vroeg dan ook een techniek die verfijnder was dan de houtsnede. De Meyer (*Ibidem*, 41) stelt bovendien dat de activiteit op het gebied van volksprenten in de Zuidelijke Nederlanden "op verre na niet de betekenis had van wat we vastgesteld hebben voor het Noorden". Van vóór 1800 is ook maar een beperkt aantal houtsneden van Vlaamse drukkers bekend.

Volgens P.-L. Duchartre (in: A. Martin, *l'Imagerie orléanaise* [Parijs 1928] XXIV) maakte men in de rue Saint-Jacques te Parijs in de achttiende eeuw ook kopergravures voor de 'petits-bourgeois': zonder artistieke pretenties, maar wel met het penseel gekleurd. Deze grafiek noemde men 'imagerie demi-fine'. Dit in tegenstelling tot de 'imagerie populaire' - die haar voorstellingen overigens veelal aan Franse of Duitse kopergravures ontleende. Ook Lecuyer speelde dit soort leentjebuur, getuige zijn *Homo Bonus* (blok 8 recto).

61. De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 241-243. Zulk langdurig gebruik kwam de kwaliteit van het drukwerk niet ten goede; maar het koperspubliek werd blijkaar ook niet geacht erg hoge eisen te stellen. Opvallend is hoeveel van de bewaard gebleven volksprenten, ook in respectabele collecties, druktechnisch matig tot slecht zijn. Dit betreft overigens niet alleen afdrucken van te dikwijls verhuisde en daardoor versleten blokken. De volksprent was duidelijk een massaproduct, dat zo goedkoop mogelijk op de markt moest worden gebracht. Het drukwerk was dan ook zelden zorgvuldig.

62. Kennis van deze typische bedrijfscultuur is onmisbaar voor wie volks- en kinderprenten als historisch materiaal gebruikt. Men mag voor de datering van een houtsnede niet afgaan op de periode waarin de uitgever van de onderzochte afdruk werkzaam was, maar dient de filiatiegeschiedenis van het drukblok vast te stellen.

63. Lompenpapier bleef tot halverwege de negentiende eeuw in gebruik. Volgens De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 51, kwam vanaf 1843 bij de fabricage van goedkoop papier ook houtslijp te pas. Maar pas in de tweede helft van die eeuw werd het houthoudende papier algemeen gebruikt.

64. De kleuren zullen dan wel met sjablonen zijn aangebracht - in de traditie van de Noord- en Middenfranse prentendrukkers, dat wil zeggen in harde, weinig transparante vlakken. Ook Bontamps en Brepols (vóór 1840) kleurden zo dekkend.

65. Zoals Jan Christoffel Jegher (1618-1666), Christoffel van Sichem IV (1642-ca 1698), J. Robijn (eind achttiende eeuw) en de gebroeders Dirk (1747-1811) en Hermanus van Lubeek (geb. 1770), die elk onder meer religieuze houtsneden hebben gesigneerd.
66. De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 25-27.
67. *Ibidem*, 20. In Noord-Holland, Friesland en Groningen bleef de naam 'heylig', 'hilig' of 'heiling', ook voor profane volksprenten, tot in de negentiende eeuw in gebruik.
68. In 1844 ontdekte men in het deksel van een koffertje te Mechelen een houtsnede van Maria, gedateerd 1418. Zie hiervoor: De Meyer, *Volksprenten in de Nederlanden*, 9-12, ill. 1. Een zestiende-eeuws, Frans voorbeeld geeft: E. Mauriange, *Arts populaires graphiques* (Parijs 1974) 8-10, ill. 1a en b. En achttiende-eeuwse voorbeelden vindt men bij: Wolfgang Brückner, *Populäre Druckgraphik Europas - Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert* (München 1969) 14, ill. 7, en: V.E. Clausen, *Det folkelige danske traesnit i etbladstryk 1650-1870* (Kopenhagen 1961) 9, fig. 1.
69. Zie bij voorbeeld: Pieter Breughel II (1564-1638), Bezoek aan de hoeve, *Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen*, inv. nr. 5100. En voor een achttiende-eeuwse kast met zeven religieuze kopergravures en een houtsnede, te Saint-Jean-Pierre-Fixte in Frankrijk: M. Jusselin, *Imagiers & cartiers à Chartres* (Parijs 1957) 120-121, pl. 1.
70. De Meyer, *Volksprenten in de Nederlanden*, 20, constateerde twintig jaar geleden nog over een te Scherpenheuvel verkrijgbare prent van de H. Brigitta: "Deze prent wordt gekocht door boeren [...] om ze te bevestigen aan de staldeur, ter bescherming van het vee".
71. De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 28-31
72. *Ibidem*, 363 en 369.
73. *Ibidem*, 366.
74. *Ibidem*, 79-80.
75. *Ibidem*, 84-91.
76. *Ibidem*, 176-178; N. Garnier, *L'imagerie populaire française I: gravures en taille-douce et en taille d'épargne* (Parijs 1990) 328-348.
77. Bontamps had zelfs twee verschillende uitgaven, waarvan een, gedateerd 1817, voor de nieuwe kapel (De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 80). Brepols, godsdienstige reeks nr. 3 (Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 46).
78. Brepols, godsdienstige reeks nr. 4 (Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 46-48).
79. Bontamps, "De Martelie van de H. Maagd Lucia, Patrones tegen den Buikloop, Bloedvloed en kwade oogen" (De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 80).
80. Brepols, godsdienstige reeks nr. 6 (Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 49). Bontamps, gedateerd 1815 (De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 80).
81. Zie voor Brepols: De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 51. Voor Lecuyer: appendix, blok 3 recto en 8 recto. De Meyer (*Ibidem*, 21) stelt dat de in Gent voor volksprenten gebruikelijke naam 'sanctj-wale' verwijst naar de Waalse (Franse) afkomst van prenten die in Vlaanderen verspreid werden.
82. *Ibidem*, 60-62.
83. Een algemeen juridisch-historisch kader geeft: J.T. Bodel Nyenhuis, *De wetgeving op drukpers en boekhandel in de Nederlanden tot in het begin der XIXde eeuw* (Amsterdam 1892). Te summier, zeker in historisch opzicht is: J.J. van Riemsdijk Kreenen, *Het venten van drukwerk op de openbare straat* (Leiden 1895). Bruikbaar, maar als alfabetische lijst niet meer dan een aanzet tot verdere studie, is: B.P.M. Dongelmans, *Van Alkmaar tot Zwijndrecht. Alfabet van boekverkopers, drukkers en uitgevers in Noord-Nederland 1801-1850* (Amsterdam 1988), waarin ook colporteurs zijn opgenomen. Detailstudies over de verkoop van prenten in Nederland ontbreken nog. Zijdelings van belang is: F. Martin, 'De liedjeszanger als massamedium, Straatzangers in de achttiende en negentiende eeuw', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 97 (1984) 422-446.
84. R. Schenda, *Volk ohne Buch* (Frankfurt am Main 1970); Idem, 'Der Bilderhändler und seine Kunden im Mitteleuropa des 19. Jahrhunderts', *Ethnologia Europaea* 14 (1984) 163-175; Chr. Pieske, *Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940* (München 1988).
85. Ch. Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage*, 2 dln. (Parijs 1854).
86. Een voorbeeldige studie in dit opzicht is: D. Lerch, *Imagerie et société, L'imagerie Wentzel de Wissembourg au XIXe siècle* (Strasbourg 1982).
87. Frans was in Lecuyers tijd weliswaar de voertaal van de ontwikkelde burgerij, maar dan rijst de vraag wat een 'volksprenten'-maker bij die elitaire bevolkingsgroep te zoeken had. Of was zijn verhuizing naar Den Bosch een poging om hogerop te komen en trachtte hij dat te bereiken door verbetering van zijn assortiment? Over het gebruik van sierpapier in Nederland is te weinig bekend om het sociale niveau van Lecuyers dominantie-blok te kunnen beoordelen. Opvallend is wel dat zijn andere Bossche houtsnede, de Ecce Homo, een van de minder 'volkse' werken van de collectie is.

88. J.-M. Garnier, *Histoire de l'imagerie populaire et des cartes à jouer à Chartres* (Chartres 1869) 149-156.
89. Zie: J.-P. Seguin, 'Un grand imagier parisien, Garson Ainé. Son oeuvre et notes sur les canards et canardiers parisiens de la première moitié du XIXe siècle', *Arts et traditions populaires* 2 (1954) 97-146.
90. Zie: Helena Johnová, 'Holzschnitte als Gattung der Volkskunst', in: P.J. Meertens, H.W.M. Plettenburg, *Vriendenboek voor A.J. Bernet Kempers* (Arnhem 1971) 38-42. Aldaar 41.
91. G. Rooijackers, 'Het uiteengroeien van klerus en kerkvolk in de Stad en Meijerij van 's-Hertogenbosch', *Volkkundig Bulletin* 11 (1985) 127-174. Aldaar 169.
92. H. Douma, 'Onenigheid over het gebruik van de kapel van O.L. Vrouwe ten Hove te Mill in 1715', *Merlet* 25 (1989) 36-48. Aldaar 40. Mill lag in het Land van Cuijk, waar de plakaten van de Staten-Generaal kracht van wet hadden. De soevereine rechten van de Staten prevaleerden daar boven de heerlijke rechten van de Oranjes.
93. *Ibidem*, 41.
94. Hanewinkel, *Reize door de Majorij*, II, 9-10.
95. *Ibidem*, II, 10.
96. Zoals in de fondsen van Schaffrath te Gelder (gedateerd 1794; De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 285), Bontamps te Venlo (helft van een dubbele prent, gedateerd 1805, *Collectie Frits Knuf*, niet in De Meyer), Brepols te Turnhout (godsdienstige reeks, nrs. 1, 2, 3, 4 en 44), Wed. J.N. Vinck te Antwerpen (samen met O.L.V. van Scherpenheuvel, *Museum voor Religieuze Kunst* te Uden, niet in De Meyer) en wellicht ook Alberts te Maaseik-Sittard (zie: appendix, blok 10). Cfr. ook: Brückner, *Populäre Druckgraphik*, 13.
97. Cfr. noten 68-69.
98. Knippenberg, *Devotionalia*, I, 79-89; De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 363-364; Meertens, De Meyer, *Volkskunde-atlas*, afl. III, krt. 29 (Gewijde zaken die de bedevaarders meenemen naar huis ter bescherming van het vee, waaronder: bedevaartvaantje, prentje of huiszegen, om in de stal te hangen). Cfr. ook noot 70.
99. De Meyer, *Volksprenten in de Nederlanden*, 52-54.
100. Brepols, godsdienstige reeks nr. 15 (Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 55-56, afb.)
101. UB Nijmegen, nr. 133 c 99; de prent is ingebonden tegenover p. 256. Zie ook: De Meyer, *Volksprenten in de Nederlanden*, 18-20, ill. 36. Volgens het opschrift is de tekst ontleend aan een zestiende-eeuwse verhandeling van de franciscaan Glingius.
102. Zie voor het ontstaan van bedevaartplaatsen en de these van het kloosterinitiatief: P.G.J. Post, 'Onderweg. Tussentijdse notities met betrekking tot bedevaartonderzoek', in: M. van Uden & P. Post (eds.), *Christelijke bedevaarten. Op weg naar heil en heling* (Nijmegen 1988) 1-37. Aldaar 12-16.
103. FAECIT IN DEUS is verbasterd Latijn. Blijkbaar beheerste Lecuyer (of zijn plaatsnijder) deze taal niet. Waar mogelijk hebben we dit soort verbasteringen in de vertaling rechtgezet.
104. Deze passage is ontleend aan een waarschijnlijk apocriefe tekst in de eerste brief van de apostel Johannes: "Tres sunt qui testimonium dant in caelo, Pater, Verbum et Spiritus Sanctus, et hi tres unum sunt" [drie zijn er die getuigenis afleggen in de hemel: de vader, het woord en de heilige geest, en deze drie zijn één] (1 Joh. 5,7). Met dank aan Cees Maas te Eindhoven.
105. A. Hackel, *Die Trinität in der Kunst. Eine ikonographische Untersuchung* (Berlijn 1931) 104.
106. *Ibidem*, 99-110. Zie ook: E. Kirschbaum & W. Braunfels (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 dln. (Rome-Freiburg-Basel-Wenen 1968-1976) I, 526-539; B. Knipping, *De iconografie van de contra-reformatie in de Nederlanden*, 2 dln. (Hilversum 1939-1940) II, 293-296.
107. Linnen (op paneel) 390 x 270 mm, *Museum voor Religieuze Kunst*, Uden, inv. nr. BM 069.
108. R. Saulnier & A. Aynaud, 'Prototypes de l'imagerie populaire', *Arts et traditions populaires* 1 (1953) 59-69. Aldaar 68. Voor de houtsnede van Castiaux en Blocquel zie: Garnier, *L'imagerie populaire française*, nr. 994.
109. Coppens, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, IV, 74; L.H.C. Schutjes, *Geschiedenis van het bisdom 's-Hertogenbosch*, 5 dln. (Sint Michielsgestel 1870-1876) V, 30. Habets, *Geschiedenis bisdom Roermond*, III, 380; Polman, *Katholiek Nederland*, III, 175.
110. Ook voor Alain-Gérard Krupa, die als medewerker van het Musée de la vie wallonne een iconografische studie over Sint Hubertus voorbereidt, was Lecuyers voorstelling een onbekende variant. Cfr. ook: L. Marquet, 'La confrérie du dieu grand Saint-Hubert aux Ardennes et le pèlerinage des Liégeois à Saint-Hubert', *Tradition wallonne* 5 (1988) 325-374.
111. Cfr. Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 64 (Brepols religieuze reeks nr. 27) en Garnier, *L'imagerie populaire française*, nrs. 316 en 978.

112. L. Huyghebaert, *Sint Hubertus. Patroon van de jagers in woord en beeld. Historie-legenden-folklore* (Antwerpen 1949) 175, ill. 77.
113. *Ibidem*, 61-62, afb. 23; 134-161.
114. Schutjes, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, I, 68; IV, 157-158.
115. J.J.M. Timmers, *Symboliek en iconographie der christelijke kunst* (Roermond-Maaseik 1947) nr. 2060 meldt hierover: "De hoorn is een sprekend attribuut, omdat men zijn naam Cornelius afleidde van cornu, hoorn. Hierdoor kwam men weer tot zijn patroonschap over het gehoornde vee".
116. Timmers, *Symboliek en iconographie*, nrs. 2060, 2062 en 2034; Kirschbaum & Braunfels (eds.), *Lexikon*, VI, 10-11 en VII, 340-341, 566.
117. Bontamps z. nr., *Collectie Boerma* (De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 80).
118. Brepols, religieuze reeks nr. 18. Zie: Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 58; De Meyer, *De Volks- en kinderprent*, 89.
119. Garnier, *Imagerie populaire française*, nrs. 368 en 383. Idem bij Glemarec te Parijs, *Collectie Maas-Rooijakkers*, Eindhoven inv. nr. 6021.
120. Loffeld, 'O.L. Vrouw van Handel', 289.
121. Coppens, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, IV, 138; Schutjes, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, V, 994; Margry, *Bedevaartsplaatsen*, 306-309.
122. Hanewinkel, *Reize door de Majorij*, II, 101-102. Overigens heeft de Udense beeldhouwer Petrus Verhoeven op het einde van de achttiende eeuw een reliekhouder voor Sint Cornelius te Zeeland vervaardigd; L. van Liebergen, conservator van het Museum voor Religieuze Kunst te Uden, acht het mogelijk dat Hanewinkel op hem gedoeld heeft.
123. Schutjes, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, V, 631.
124. Cfr. Garnier, *Imagerie populaire française*, nr. 611: een tussen 1831 en 1835 uitgegeven houtsnede van Picard te Caen, waarop eveneens een naamloze vrouwelijke heilige met palmtak en boek is afgebeeld. Picards voorganger Picard-Guérin, eveneens te Caen, publiceerde tussen 1809 en 1831 een kopergravure met een zelfde voorstelling (*ibidem*, nr. 549) als: Ste. Marie.
125. Timmers, *Symboliek en iconographie*, nr. 2146; Kirschbaum & Braunfels (eds.), *Lexikon*, VII, 415-420; Knippenberg, *Kultuurhistorische verkenningen in de Kempen III* (Oisterwijk 1968), 70-73.
126. Knippenberg, *Kultuurhistorische verkenningen*, 69-70. Timmers noch Zender vermelden deze heilige; Kirschbaum & Braunfels (eds.), *Lexikon*, VIII, 80-81 geeft slechts een summere beschrijving onder het lemma 'Odrada von Baelen'.
127. Kirschbaum & Braunfels (eds.), *Lexikon*, VII, 355-356.
128. Loffeld, 'O.L. Vrouw van Handel', 280.
129. Margry, *Bedevaartplaatsen*, 142-144; Schutjes, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, III, 198; Knippenberg, *Kultuurhistorische verkenningen*, 44-45.
130. Zie voor de verschillende manieren waarop deze scène is afgebeeld: Kirschbaum & Braunfels (eds.), *Lexikon*, V, 219-226.
131. ST ANTOINE/ DEPA DE. A Orleans Chez [Jean-Baptiste] LETOURMI. Houtsnede, tussen 1774 en 1800, 442 x 344 mm, *Musée des arts et traditions populaires*, Parijs, inv. nr. 52.67.9 D (Garnier, *L'imagerie populaire française*, nr. 66).
132. Garnier, *Imagerie populaire française*, nr. 155. Nr. 67 aldaar is eveneens een Antoniusprent, maar hierop omhelst het Christuskind de heilige aan de voet van het altaar.
133. Brepols, godsdienstige reeks nr. 8, gesigneerd LUBEEK, *Collectie Boerma* (Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 49-50). Cfr. A. Duran I Sanpere, *Populäre Druckgraphik Europas - Spanien vom 15. bis zum 20. Jahrhundert* (München 1971) ill. 56. Zie ook: Knipping, *Iconografie van de contra-reformatie*, I, 207-208.
134. Margry, *Bedevaartplaatsen*, 287.
135. Coppens, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, IV, 79, 109; Schutjes, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, V, 632.
136. Timmers, *Symboliek en Ikonographie*, nrs. 1004 en 1068-1070.
137. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, *Collectie Waller*, portefeuille I, cfr. De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 80. Brepols publiceerde zo'n twintig jaar later een vrijwel identieke 'Onze Lieve Vrouwe van Loretten': godsdienstige reeks z. nr. (Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 104-105).
138. Polman, *Katholiek Nederland*, III, 99.
139. R. Plötz, *Die Wallfahrt nach Kevelaer. Ein Wallfahrtsort und seine Geschichte* (Duisburg 1986) 16.
140. D. Pesch (ed.), *Wallfahrt im Rheinland* (Köln 1981) 148-150.

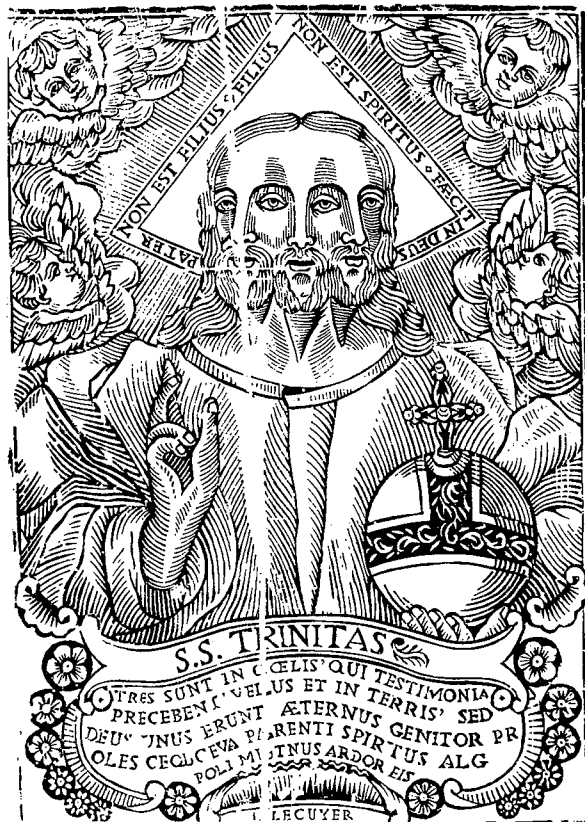
141. L.C.B.M. van Liebergen, *Birgitta van Zweden 1303-1373. 600 Jaar kunst en cultuur van haar kloosterorde* (Uden 1986) 44; Van Liebergen (ed.), 'Waer een paradys', 80; Schutjes, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, V, 591.
142. Pesch (ed.), *Wallfahrt*, 148-149.
143. J.M.A. van Cauteren, *Maria in Limburg. Vroomheid rond miraculeuze beeltenissen* (Weert 1989) nr. 98-b, ill.
144. *Ibidem*, 42-43.
145. *Ibidem*, 41, 43-44.
146. Timmers, *Symboliek en iconographie*, nr. 1097 geeft de volgende opsomming van de zeven smarten van Maria: 1. Simeons voorspelling, 2. de vlucht naar Egypte, 3. het verlies van de twaalfjarige Jezus, 4. Maria ontmoet Jezus op de kruisweg, 5. de kruisiging, 6. de kruisafneming, 7. de graflegging.
147. De Meyer, *Volksprenten in de Nederlanden*, ill. 11.
148. *Ibidem*, ill. 33. Zie ook: P. Toschi, *L'imagerie populaire Italienne du XVe siècle au XXe siècle* (Parijs 1964) pl. 17.
149. Garnier, *L'imagerie populaire française*, nr. 193. Een zelfde voorstelling, zij het spiegelbeeldig, verscheen bij Perdoux in Orléans (*Cinq siècles d'imagerie française* [Parijs, catalogus Musée national des arts et traditions populaires 1973] 152, nr. 124, ill.).
150. Brepols godsdienstige reeks, nr. 71 (Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 92).
151. Garnier, *L'imagerie populaire française*, resp. nrs. 856, 965 (999, 1000), 964.
152. Timmers, *Symboliek en iconographie*, ill. 56. Zie ook: De Meyer, *Volksprenten in de Nederlanden*, ill. 39 (een soortgelijk devotieprentje van omstreeks 1560, afkomstig uit de abdij van Sint Truiden). Timmers (ill. 55) toont overigens ook een houtsnede van Jacob Cornelisz. van Oostsanen (1470-1533), waarop de Moeder van Smarten slechts één zwaard in de borst heeft. Zie ook: Knipping, *Iconografie van de contra-reformatie*, II, 48-51.
153. *Kort begrip van de broederschap van Onze Lieve Vrouw der Zeven Smarten en van de Aartsbroederschap van het Koordje van den H. Vader Franciscus, wettig opgericht in de kerk der E.E. P.P. Minderbroeders te Weert* (Weert 1894) 3.
154. Coppens, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, IV, 78-79.
155. *Ibidem*.
156. *Kort begrip van de broederschap van Onze Lieve Vrouw der Zeven Smarten*, 4.
157. De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 600-606, afb. 181.
158. Brepols, godsdienstige reeks, nr. 58 (Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 84-85; De Meyer, *De volks- en kinderprent*, pl. V). Dit is een getrouwe kopie van een Frans prototype, zoals in het eerste kwart van de negentiende eeuw onder anderen werd uitgegeven door Hurez te Kamerijk en Garnier-Allabre te Chartres (Garnier, *L'imagerie populaire française*, nrs. 900 en 232).
159. Timmers, *Symboliek en iconographie*, ill. 126.
160. M. van Coppenolle, *Sint Elooï in het volksleven* (Antwerpen 1954) 11, afb. 16.
161. Kirschbaum & Braunfels (eds.), *Lexikon*, VI, 122-127; B. Wander, Een Eligius van vreemd allooi, in: Meertens & Plettenburg (eds.), *Vriendenboek Kempers*, 123-131.
162. Schutjes, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, IV, 644.
163. De Meyer, *Volksprenten in de Nederlanden*, ill. 21-22. Uit het Nederlandse cultuurgebied vermeldt De Meyer verder slechts drie Ecce Homo's, die alle uit de zestiende eeuw dateren: een houtsnede waarop Christus staande door Pilatus aan het volk wordt getoond (*Ibidem*, 28, pl. I) en twee afbeeldingen ten halven lijve (*Ibidem*, 113 en 124, afb. 48; Idem, *Volksprenten in de Nederlanden*, ill. 29). Zie ook: Timmers, *Symboliek en iconographie*, nr. 521; Knipping, *Iconografie van de contra-reformatie*, II, 273.
164. Garnier, *L'imagerie populaire française*, nr. 344.
165. J.W. Niemeijer, 'De collectie sierpapieren', *Bulletin van het Rijksmuseum* 32 (1984) 141-145. Het standaardwerk over sierpapier is: A. Haemmerle, *Buntpapier. Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst* (München 1961). Zie ook: G. Grünebaum, *Buntpapier. Geschichte, Herstellung, Verwendung* (Köln 1982).
166. Glenisson & Van Genechten, nr. 130, omstreeks 1840 (Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 424-425, afb.).
167. Garnier, *L'imagerie populaire française*, nrs. 14 en 160.
168. 'Les veritez du temps' (Adhémar, *Imagerie populaire française*, pl. 54). Van deze prent bestaat een Duitse, vermoedelijk Augsburgse, achttiende-eeuwse kopie in kopergravure: 'die Wahrheit der ertzigen Welt' (Brückner, *Populäre Druckgraphik*, Abb. 104). Een zelfde vier standen-voorstelling siert ook een

- in Schaephuysen gemaakte Nederrijnse pronkschotel uit 1734 (*Museum für Niederrheinischen Volkskunde*, Kevelaer).
169. Paneel, 670 x 1155 mm, Nijmeegs museum De Commanderie van Sint-Jan, inv. nr. XVI 36.
170. J. van Lennep & J. ter Gouw, *De uithangteekens, in verband met geschiedenis en volksleven beschouwd*, 2 dln. (Amsterdam 1867-1868) II, 163.
171. P.H. van Moerkerken jr., *De satire in de Nederlandsche kunst der middeleeuwen* (Amsterdam 1904) 168.
172. De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 398; afgebeeld in: R. Doekaerd e.a. (eds.), *Histoire de Flandre des origines à nos jours* (Bruxelles 1983) 134.
173. Toschi, *L'imagerie populaire Italienne*, pl. 109; veilingcatalogus Bubb Kuypers, 11 (Haarlem, 22-23 november 1989) nr. 1425, afb.
174. De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 396-399. Aldaar 399. Een Kopenhaagse houtsnede van omstreeks 1750 toont een zeer eigen profane versie, met als tekst: "Knecht haal wijn./ Meid schenk in./ Edelman drink uit./ Boer geef geld uit" (V.E. Clausen, *Populäre Druckgraphik Europas - Skandinavien vom 15. bis zum 20. Jahrhundert* [München 1973] Abb. 46).
175. P.L. Duchartre & R. Saulnier, *L'imagerie populaire. Les images de toutes les provinces françaises du xve siècle au second empire* (Parijs 1925) 315, ill.; Jusselin, *Imagiers & cartiers à Chartres*, pl. XVIII; Garnier, *L'imagerie populaire française*, nrs. 340 en 587 (cfr. nr. 461); R. Perrout, *Tresors des images d'Epinal* (z. pl. 1985) 87, ill. Anders dan op Nederlandse vier standen-pretent, is de priester hier nog aanwezig.
176. Kopergravure, *Musée des arts et traditions populaires*, Parijs, inv. nr. 52.87.1 C.
177. Garnier, *L'imagerie populaire française*, nr. 1266.
178. J. Amades & J. Colomines, *Els goigs*, 2 dln. (Barcelona 1939) II, 28, fig. 36.
179. Kirschbaum & Braunfels (eds.), *Lexikon*, VI, 543-544.
180. Volgens: Timmers, *Symboliek en iconographie*, nr. 2108. In de kerk te Zoutleeuw wordt het beeld gepresenteerd als de heilige Florentius.
181. Knipping, *Iconografie van de contra-reformatie*, I, 173-176. Zie ook: Kirschbaum & Braunfels (eds.), *Lexikon*, IV, 127-128.
182. Garnier, *L'imagerie populaire française*, nr. 1007. Cfr. nrs. 763 (een tussen 1723 en 1760 te Lyon verschenen kopergravure) en 392 (met een zwevende engel, Nantes, tussen 1817 en 1820).
183. Bij voorbeeld op de VROME HUISZEGEN die paus Leo XIII in 1889 voorzag van "200 dagen aflat eenmaal daags". Bij Brepols te Turnhout verscheen omstreeks 1929 nog een editie hiervan, op één blad met het 'Mirakuleus beeld van O.-L.-V. te Scherpenheuvel' (*Collectie Van den Berg*). Nadat God, Jezus, Maria en de heilige Jozef zijn aangeropen, volgen de engelen: "H. Michaël, verdedig ons tegen alle boosheid der hel./ H. Gabriël, laat ons den heiligen wil Gods erkennen./ H. Rafaël, behoed ons voor ziekten en levensgevaar./ H. Engelbewaarders, bewaart ons dag en nacht op den weg der zaligheid [...]"
184. Niet alleen bij katholieken overigens. Als teken van geloofsvertrouwen verschenen beschermengelen met kinderen na 1880 ook in protestantse kamers. Cfr. W. Brückner, *Elfenreigen. Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940* (Keulen 1974) 68-75 (afb.). Zie ook: Pieske, *Bilder für jedermann*, 42 (afb.), 100-101 en 102 (afb.). De bibliografie van dit boek vermeldt een artikel van Pieske: 'Das Schutzengel-Motiv in der Populargraphik', *Jahrbuch für Volkskunde 1988*. Waarschijnlijk is deze publikatie uitgesteld; wij konden het artikel niet vinden.
185. LE COURS DE LA VIE DE L'HOMME OU L'HOMME DANS SES DIFFERENTS AGES. Den Levens-loop van den Mensch in zyne verscheide Jaeren. De la fabrique de A.F. Hurez, imprimeur-libraire, grande place, à Cambrai. Houtsnede, omstreeks 1817, 275 x 373 mm, *Musée des arts et traditions populaires*, Parijs, inv. nr. 65.75.139 C (Garnier, *L'imagerie populaire française*, nr. 912).
186. P. Joerissen & C. Will (eds.), *Die Lebensstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter* (Keulen-Bonn, catalogus Städtisches Museum Haus Koekkoek in Kleve 1983) 112-113, nrs. 12 en 13, met een afbeelding van nr. 12 (de ouderdomstrap van de vrouw). Zie voor een afbeelding van nr. 13 (de mannentrap): De Meyer, *Volksprenten in de Nederlanden*, ill. 103.
187. Bij voorbeeld op houtsneden van Antoon Spirinx (Antwerpen 1630: De Meyer, *Volksprenten in de Nederlanden*, ill. 131), Joost Broersz (Amsterdam omstreeks 1640: Van Veen, *Centsprenten*, 101, nr. 38), de Erve de Wed. de Groot (Amsterdam 1725-1738: *Ibidem*, nr. 39), Kannevet (Amsterdam 1736-1780: *Ibidem*, 102, nr. 43) en de Erfgen. van de Wed. C. Stichter (Amsterdam circa 1785-1813: Hazelzet, 'De levenstrap als les voor jong en oud', 692, afb. 5).
188. Numan (werkzaam 1760-1788) vulde de boog van zijn trap met een putto die, te midden van vanitasymbolen, met een schedel speelt (Joerissen & Will [eds.], *Die Lebensstreppe*, 125 [afb.] en 126). Wijnhoven Hendriksen (1832-1849) kopieerden een kopergravure van Renner & Schuster uit Neurenberg, waarop Vader Tijd met vleugels, zandloper en zeis de centrale figuur is (Van Veen, *Centsprenten*, 102, nr. 50/51, en 103 [afb.]; cfr. *Die Lebensstreppe*, 132-133, nr. 36 [afb.]).

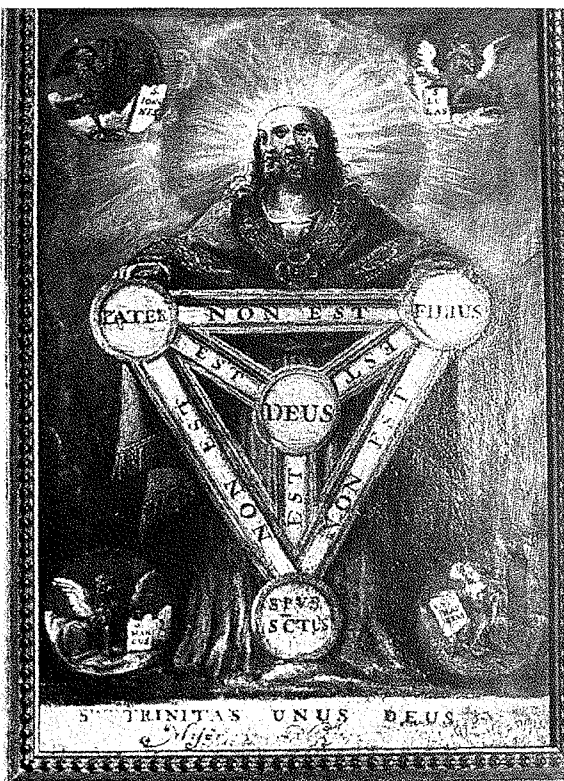
189. Zie voor een algemene geschiedenis van de trap des ouderdoms: De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 393-396; R. Schenda, 'Die Alterstreppe - Geschichte einer Popularisierung', in: Joerissen & Will (eds.), *Die Lebenstreppe*, 11-24; Hazelzet, 'De levenstrap als les voor jong en oud'. Laatstgenoemde auteur werkt aan een dissertatie over dit onderwerp. Voor de relatie tussen de seizoenen en menselijke leeftijden, zie: I. Behrmann, *Darstellungen der vier Jahreszeiten auf Objekten der Volkskunst. Untersuchungen zur Ikonographie und Geschichte eines Motivs* (Frankfurt am Main 1976) 80-82.
190. Wed. H. Bontamps, Venlo, z. nr., gesigneerd H. Camps (De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 80); Brepols & Dierckx Zoon, Turnhout, godsdienstige reeks nr. 9 (Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 50-52, afb.); G.[lenisson] en V.[an] G.[enechten], Turnhout, godsdienstige reeks nr. 14 (*Ibidem*, 363); G.N. Schaffrath, Gelder, gedateerd 1841 (*Collectie Maas-Rooijackers*, Eindhoven, inv. nr. 5921, niet in De Meyer); Gebroeders Verbeeck, Kevelaer, z. nr. (De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 321); [onbekende drukker], Cum consensu ordinarii [...] Mechliniae, 10 Decembris 1947 (*Collectie Van den Berg*).
191. Kirschbaum & Braunfels (eds.), *Lexikon*, V, 445-446; Timmers, *Symboliek en Iconographie*, nr. 2053.
192. Kirschbaum & Braunfels, *Lexikon*, V, 400-403; Timmers, *Symboliek en iconographie*, nr. 2048.
193. Garnier, *L'imagerie populaire française*, nr. 1293.
194. Coppens, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, IV, 138; Schutjes, *Geschiedenis bisdom 's-Hertogenbosch*, V, 193-194; Knippenberg, *Kultuurhistorische verkenningen*, 85.
195. Zie noot 96 en, voor meer gegevens over dit soort devotieprenten in de Nederlanden: De Meyer, *De volks- en kinderprent*, 363-364; Van Heurck & Boekenoogen, *Imagerie populaire flamande*, 43-48 en 73-75.



1. Sint-Eloy, 1772, blok 6 recto.



2. De H. Drieëenheid, 1 recto.



3. Anoniem, 18de eeuw, S.S. Trinitas
(Museum voor Religieuze Kunst, Uden).



CH. HUYBRECHT PATRON VAN HARDENNE. BIT VOOR
ONS OP DAT WY VAN ALLES ONGELUK BEVRYT MOGEN
WORDEN VAN DE RASFRY SOO ONDER MENSCHEN
ALS VIEF

4. Sint-Hubertus, 1 verso.



5. Sint-Cornelius, 2 recto.



6. Sint-Cunera/Sint-Odrada(?), 2 verso.



7. Sint-Antonius van Padua, 3 recto.



8. Letourmi, Orléans 1774-1800
 Saint-Antoine de Pade
 (MNATP, Parijs).



9. Mater Amabilis, 3 verso.



10. O.L. Vrouw tot Marieboom, 4 recto.



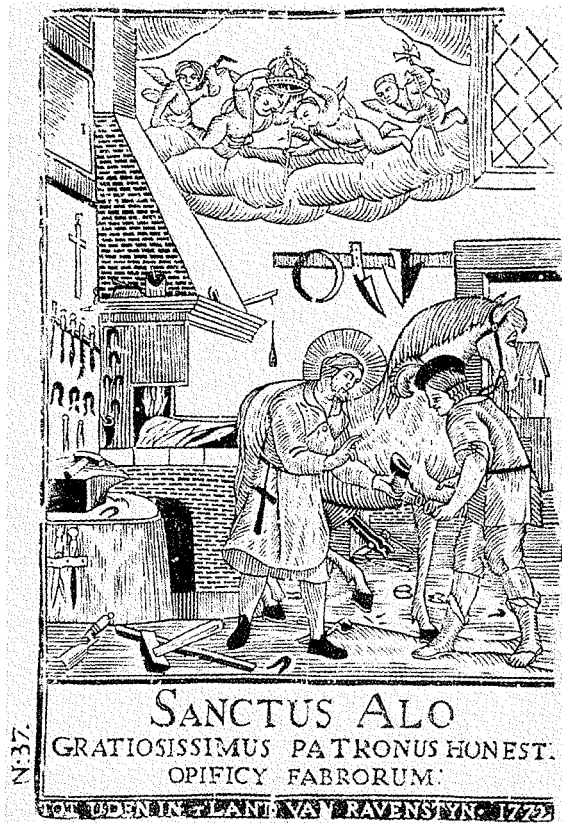
11. O.L. Vrouw tot Weert, 4 verso.



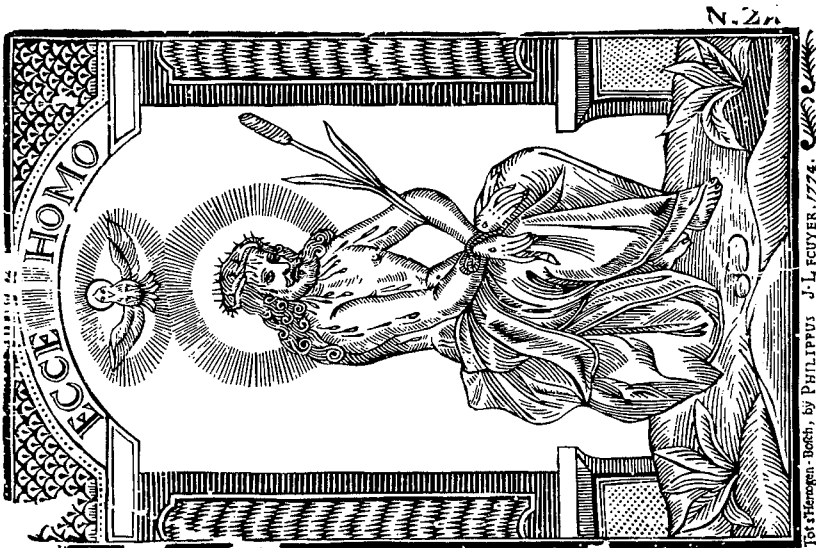
12. Mater Dolorosa, 5 recto.



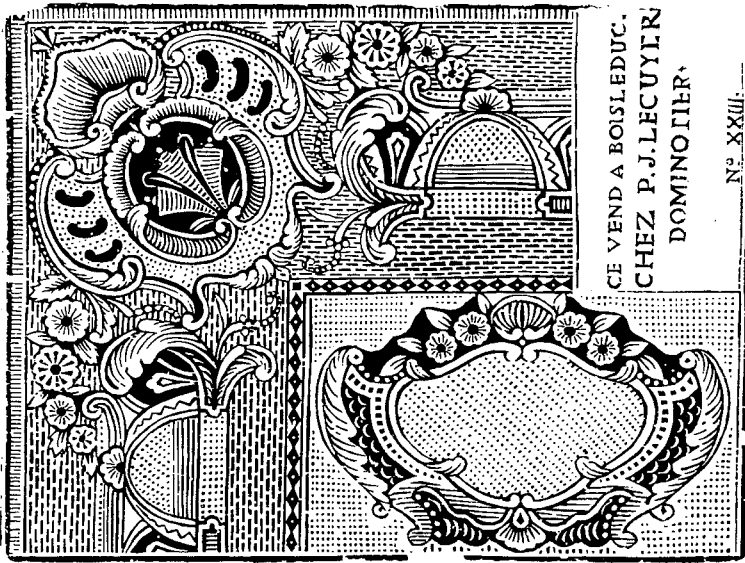
13. Vogelkooi, 5 verso.



14. Sint-Eloy, 1772, 6 recto.



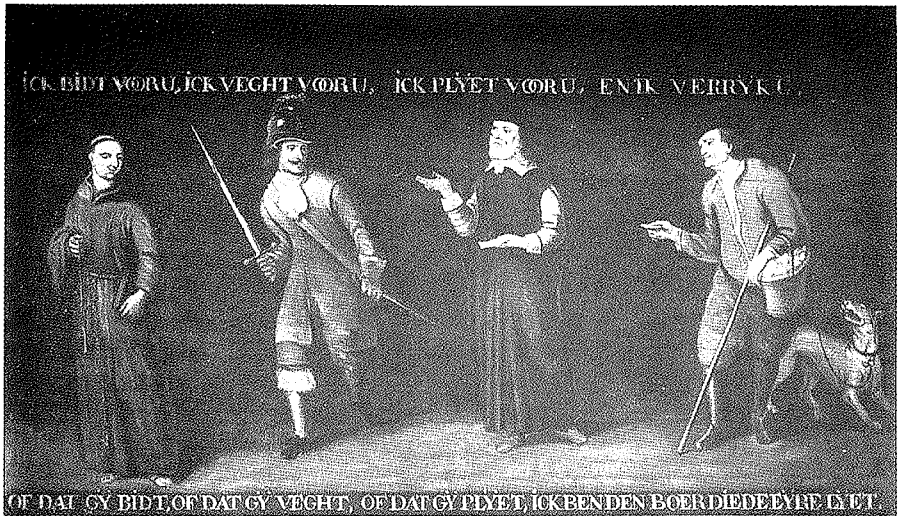
15. Ecce Homo, 1774, 6 verso.



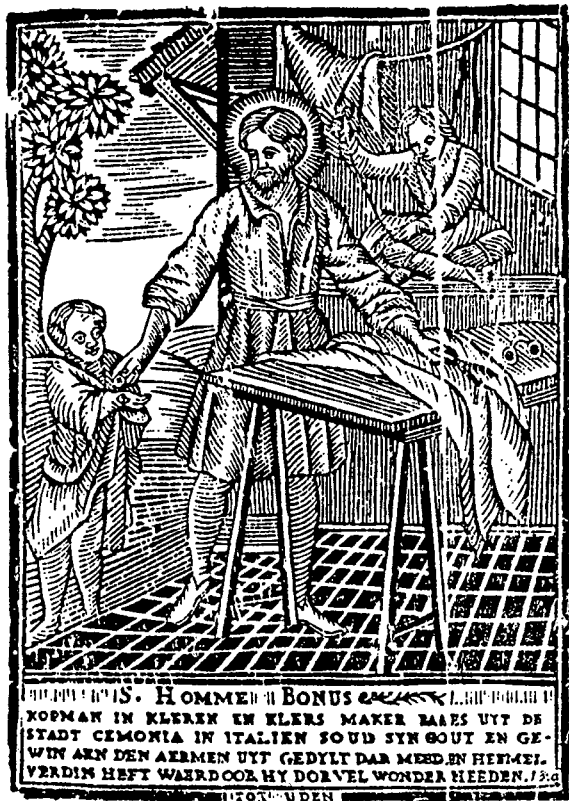
16. Sierpapier, 7 recto.



17. De vier waarheden, 7 verso.



18. Anoniem, 17de eeuw
De vier waarheden
(Nijmeegs museum De Commanderie van Sint-Jan).



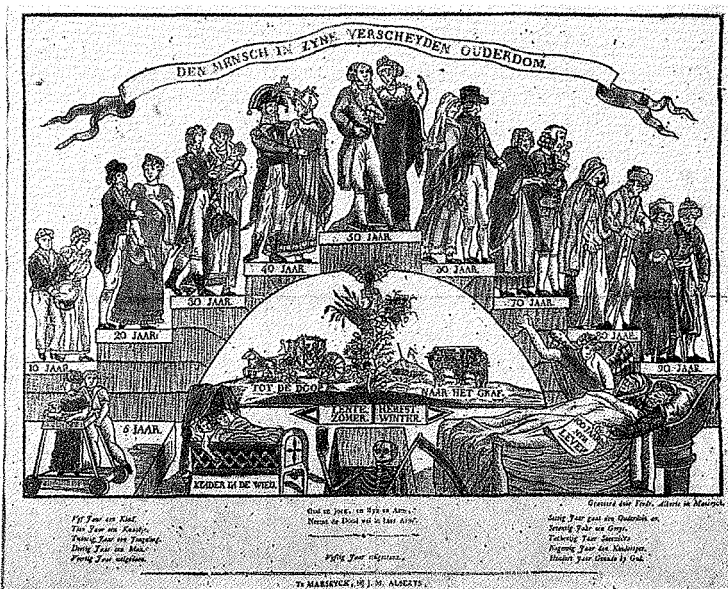
19. Sint-Homobonus, 8 recto.



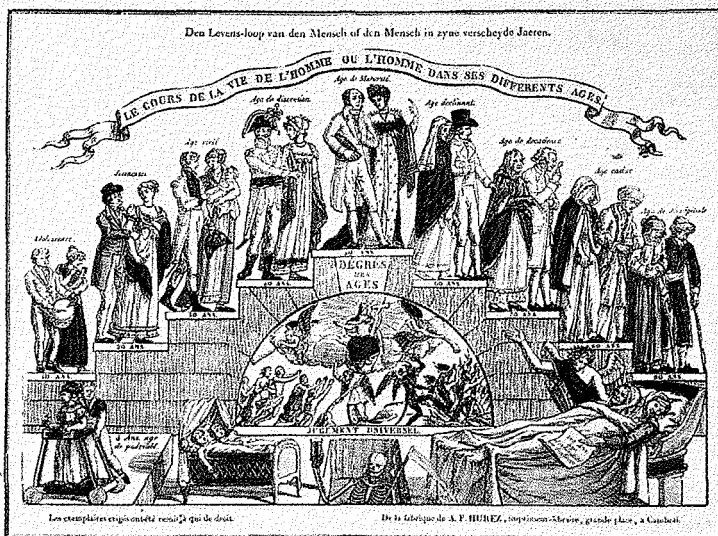
20. Basset Lejeune, Parijs omstreeks 1720
Saint-Hommebon
(MNATP, Parijs).



21. De engelbewaarder, 8 verso.



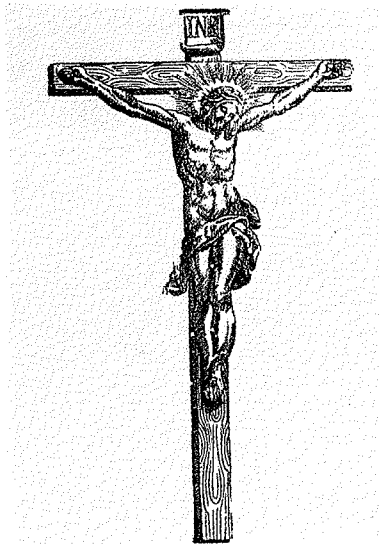
22. J.M. Alberts, Maaseik 1816-1818
 Trap des ouderdoms
 (Collectie Maas-Rooijackers, Eindhoven)
 blok 9.



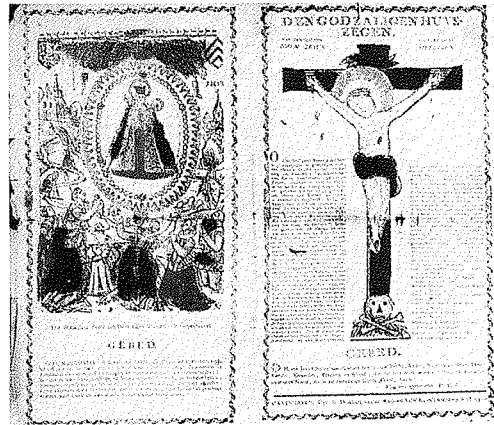
23. A.F. Hurez, Kamerijk omstreeks 1817
 Le cours de la vie de l'homme
 (MNATP, Parijs).



24. Sint-Brigida, blok 10.



25. Christus aan het kruis, blok 11.



26. Wed. Vinck, Antwerpen omstreeks 1820
Huiszegen naast O.L. Vrouw van Scherpenheuvel
(Museum voor Religieuze Kunst, Uden).

**Dit Huys is
te hueren
verstont.**

27. Huurbordje voor huis, blok 12.

**hier is een Ca-
mer te hueren
verstont.**

28. Huurbordje voor kamer, blok 13.