

**LA IMPORTANCIA DE SER EDITOR.
CONTRIBUCIÓN DE JEAN LEBLOND A LA DIFUSIÓN DE MOTIVOS FRANCESES**

*Agustina Rodríguez Romero**

El presente trabajo propone aportes en torno a la presencia y difusión de motivos franceses en América colonial al tiempo que plantea avances en la investigación de la figura de Jean Leblond, editor de estampas parisino del siglo XVII, como un protagonista del comercio de imágenes del período.

Jean I^{er} Leblond –pintor, editor de estampas y mercader de imágenes– nace entre 1590 y 1594 y fallece, sin dejar descendencia, en 1666.¹ El 28 de mayo de ese año se realiza el inventario post-mortem del editor, un extenso documento en el que se registran numerosos cuadros, esculturas, estampas, dibujos y placas de cobre.² El estudio de los 978 cuadros documentados enseña un amplio y variado conjunto con pocas obras de interés para la historia del arte francés del período. Según Maxime Préaud, la estimación de 4.005 libras por el total de pinturas se presenta como un promedio muy débil de un poco más de 4 libras por obra, resultando incluso una colección de poco interés para el mercado de arte de la época. Sin embargo, en un análisis detallado del conjunto, se descubren obras de un inusual valor a la hora de profundizar en el estudio del comercio de cuadros y grabados franceses con España y América.

Leblond forma parte de una importante familia de editores de estampas: su padre, Nicolás Leblond, su hermano, Roland, y su sobrino, Jean II, se dedican a la edición. No contamos con muchos datos de su vida pero se sabe que fue pintor y editor. Asimismo, el estudio de su inventario lo revela como coleccionista y mercader. Se hace difícil reconstruir su actividad ya que son pocas las estampas por él editadas que presentan una fecha o el domicilio detallado, menos aún las que cuentan con ambos datos. Distinta documentación permite reconstruir sus cambios de domicilio y de insignia, reforzando los pocos datos que permiten fechar su producción. En cuanto a las obras por él editadas, Préaud, en el *Inventaire du Fonds Français* la caracteriza como “*un mélange assez curieux de qualité et de médiocrité.*”³

Claude Vignon –prolífico artista francés del cual hemos trabajado la relación de su obra con España y América en ocasiones anteriores–⁴ aparece nombrado en diez ocasiones en el inventario de pinturas de Jean Leblond.⁵ Del total de 53 cuadros de Vignon, destaca la serie de *Reyes y Profetas del Antiguo Testamento*, conjunto que –grabado por François Poilly y Gerard David– tuvo una amplia difusión en América.⁶ Guillet de Saint Georges, primer biógrafo de

¹ Para la biografía de Jean Leblond, ver Préaud, Maxime, Pierre Casselle, Marianne Grivel, Corinne Le Boitouze, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*. Paris, Promodis, 1987, pp. 203-204 y Préaud, Maxime, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle*. Paris, Bibliothèque Nationale, 1989, pp. 296-300.

² Archives nationales, Minutier central, étude X, liasse 136, 28 mai 1666. Trabajamos este documento a partir del análisis y transcripción que ha realizado Maxime Préaud. “L’inventaire après décès de Jean I^{er} Leblond (vers 1590/1594-1666), peintre et éditeur d’estampes”. *Nouvelles de l’estampe*, mayo-junio 2002, pp. 19-37.

³ Préaud, Maxime, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle*, op. cit., p. 300.

⁴ Rodríguez Romero, Agustina. “Un viaje a España: Claude Vignon y las fronteras del arte en el siglo XVII”, en *Actas del IIº Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y X Jornadas del CAIA*, “Discutir el canon, Tradiciones y valores en crisis”, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 317-326. Para un catálogo razonado de la obra de Vignon, ver Pacht Bassani, Paola. *Claude Vignon, 1593-1670*. Paris: Arthena, 1992.

⁵ Hasta el momento no se ha encontrado documentación que haga suponer algún tipo de asociación entre pintor y editor pero no sorprendería que Vignon participara en la edición de sus pinturas. Este pintor era, asimismo, un hábil comerciante que –al igual que otros artistas del período– promovía la difusión de su obra por medio de copias.

⁶ Rodríguez Romero, Agustina. “Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, “Territorio, Arte, Espacio y Sociedad”. Sevilla, edición digital, 2001. *Ibidem*, “Un francés en el Virreinato del Perú. Aportes iconográficos de Claude Vignon”, en *Actas del Ier Congreso*

Vignon, al enumerar algunos coleccionistas de la obra del pintor señalaba: “*Un autre curieux, nommé M. le Blond, eut de lui plusieurs tableaux, et douze, entre autres, qui représentoient les douze rois d’Israël.*”⁷ El estudio de este inventario confirmaría que la persona a la que se refiere Saint Georges es Jean I Leblond o alguno de sus descendientes.

Como señalábamos, los motivos franceses de los *Reyes y Profetas* han tenido una enorme difusión en suelo americano. A partir del hallazgo de los modelos, hemos podido encontrar – desde Quito hasta Mendoza– más de un centenar de obras que los retoman. Lo peculiar de la iconografía de los personajes del Antiguo Testamento alivió la tarea del rastreo de imágenes. Ahora bien, el estudio de la figura del editor, su inventario, su fondo editorial y, en particular, las estampas realizadas a partir de la obra de Vignon, nos condujo a un nuevo acercamiento a las obras americanas. Con el fin de comprobar si otras iconografías de origen francés tuvieron difusión en América, fue necesario prestar mayor atención a temáticas más vastas, como *Evangelistas y Apóstoles*, conjuntos de retratos pintados por Vignon y editados por Leblond. Estas obras –así como las que conforman el conjunto de *Reyes y Profetas*– se asemejan en tanto representan a personajes de medio cuerpo, en ocasiones frente a una mesa, en actitud de leer o escribir un libro, o sosteniendo el libro en sus manos. En general, destaca el trabajo de manos y rostros, con miradas que se elevan o se dirigen al espectador.

En esta oportunidad nos es posible presentar otro conjunto de estampas francesas que circularon por suelo americano, estampas que también fueron editadas por Leblond e ideadas por Vignon. Se trata de cuatro grabados sobre el tema de los *Evangelistas*, probablemente basados en el conjunto sobre el tema que aparece en el inventario del editor. Desaparecidos las pinturas originales, las estampas no fueron consideradas como conjunto. En su catálogo razonado sobre la obra de Vignon, Pacht Bassani asocia los grabados de *San Lucas y San Marcos* con un *San Pablo*.⁸ A partir del estudio de los grabados de los *Evangelistas* como conjunto, se advierten similitudes de datación –*San Juan y San Mateo* han sido datados alrededor de 1640–, de tipología utilizada en el texto que acompaña la imagen y de las fórmulas editoriales que presentan el *excudit* de Leblond.

Evidentemente, en América las estampas circularon como conjunto ya que en el altar principal de la iglesia de Tomave, a poco más de 100 kilómetros de Potosí, encontramos cuatro cuadros de los *Evangelistas* que responden a estos motivos.⁹ Lo llamativo del caso es que las paredes laterales de esta iglesia de nave única presentan un conjunto de *Reyes y Profetas*, resultando una distribución iconográfica que seguramente sorprendería a Vignon y Leblond.

Esta coincidencia de dos conjuntos editados por Leblond y basados en la obra de Vignon se repite en la Catedral de Cuzco, donde encontramos un conjunto de *Reyes y Profetas* –que ya habíamos presentado como derivados de motivos franceses– y otro de *Evangelistas*, ambos atribuidos a Antonio Sinchi Roca.¹⁰ De los cuatro evangelistas, sólo hemos podido reconocer el modelo francés en el *San Mateo*, aunque aquí se ha modificado un poco la composición, añadiendo una cartela y un ángel que se apoya sobre ella, sosteniéndola. La presencia en una misma iglesia de dos conjuntos basados en estampas de un mismo artista y un mismo editor abre

Internacional/ IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, “Poderes de la imagen”, Buenos Aires, edición digital, 2001.

⁷ Saint-Georges, Guillet de, “Claude Vignon”, en Dussieux, L. et al., *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l’Académie Royale de peinture et de sculpture*. Paris, J.B. Dumoulin, 1854, pp. 277-278.

⁸ Cfr. Pacht Bassani, Paola, *Claude Vignon, 1593-1670*. París, Arthena, 1992, pp. 334, 394-95 y 414.

⁹ Cfr. *Documentos de Arte Colonial Sudamericano*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, 1948, pp. 74-76.

¹⁰ Cfr. Mesa, José de y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982, p. 169 y ss.

nuevos interrogantes –aún por responder– acerca del modo en que estos grabados llegaron y circularon por América.

De los conjuntos relevados hasta el momento sobre personajes del Antiguo Testamento, el conjunto de la Catedral parecería ser –junto con la serie de *Reyes* de la iglesia de Santo Domingo de Quito– uno de los que más se ajusta a los modelos grabados. A partir del estudio de estos conjuntos es posible advertir otro tipo de procesos que no se limitan a la reproducción de la estampa si no que, en ocasiones, implican relaciones entre los cuadros que van más allá del grabado. Probablemente, a partir de las modificaciones realizadas a los motivos en un mismo taller, se toman como modelos los nuevos cuadros. Asimismo, en el caso de series que podemos suponer conocidas por su ubicación –como la serie de la Catedral de Cuzco– es posible que las pinturas sirvieran de modelos para los artistas o como referentes para posibles clientes.

Hasta aquí, los circuitos de difusión de los motivos a partir de distintos soportes podrían ser graficados de la siguiente manera: cuadro → estampa → cuadro → cuadro. La investigación en torno a la producción de Claude Vignon me ha permitido reconstruir otro tipo de circuitos que se establecen sin mediación de la estampa. Estas circunstancias se dan a partir del conjunto de *Doctores de la Iglesia*, obras realizadas por el artista en su período romano. La expresión de los rostros y el trabajo del claroscuro exponen las influencias de Caravaggio en Vignon. Estas obras han gozado de una importante difusión en Europa: existen copias de los originales –que actualmente se encuentran en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, Canadá– en distintas ciudades de Francia, Italia y España.¹¹ A partir del avance de esta investigación, nos encontramos en posición de agregar a este grupo de obras derivadas de los originales de Vignon, cuatro cuadros de los *Doctores de la Iglesia* presentes en la iglesia de Santo Domingo de Arequipa.¹²

La diferencia fundamental en este caso es que no se conocen, hasta el momento, grabados que reproduzcan estos motivos: la difusión se habría realizado sin el auxilio de la estampa. Abona a esta hipótesis el hecho que, en todos los casos, los motivos se han reproducido con bastante fidelidad. Consideramos que el uso de estampas como modelos otorga a los artífices mayor libertad a la hora de interferir en la obra, generándose operaciones de recorte y selección, así como *pachtworks* a partir de distintas estampas. Creemos que, en este caso, se trata de copias realizadas en el taller de Vignon y no reproducciones posteriores. Resulta interesante observar que se trata de uno de los pocos conjuntos que conserva los cuatro cuadros de los *Doctores*. Más allá de las numerosas copias de estos cuadros, sólo en Canadá, en la iglesia de Saint-Jacques-du-Haut-Pas de París, en el convento carmelitano di San Silvestro en Montecomparti y en Arequipa se encuentran los conjunto completos.

La difusión de estos motivos no se detiene aquí. Existen copias locales de los cuadros presentes en Arequipa, construyendo recorridos que se desarrollan a través del mismo tipo de soportes: cuadro → cuadro → cuadro. Los *Doctores*, presentes en un retablo lateral de la Iglesia de Maca, al norte de Arequipa, responden a los modelos de Santo Domingo de Arequipa pero enseñan una factura que respondería a la producción cuzqueña del siglo XVIII.¹³

Volvamos ahora a la figura de nuestro editor y a los documentos en torno a su actividad. La lectura del inventario y el estudio del fondo editorial revelan algunas estrategias de Leblond. Mencionamos la presencia de las pinturas de *Reyes* y *Profetas* entre las pertenencias del editor. En el inventario de pinturas figuran otras obras de Vignon que también serán usadas como modelos, como por ejemplo “*quatre tableaux de Vignon de quatre piedz ou environ de hault,*

¹¹ Pacht Bassani, op. cit., pp. 162 y ss.

¹² *Inventario del patrimonio artístico mueble, Arequipa*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, Concytec, 1989, p. 119.

¹³ Ricketts Rey de Castro, Patricio, *Arequipa*. Río de Janeiro, Spala, 1988.

representans les Quatre Evangelistes”, obras cuya difusión por América acabamos de demostrar.¹⁴ También se registran cuadros de los *Doce Apóstoles*, un *Cristo cargando la cruz*, una *Santa Cecilia* y una *Magdalena*, todos temas editados por Leblond. El hecho de que las pinturas hayan servido de modelo para los grabados nos permitiría entender a estas imágenes como grabados de interpretación.¹⁵ Sin embargo, existen otras cuestiones a tener en cuenta.

Existe una coherencia en los temas y composiciones de las obras que Leblond edita a partir de Vignon. Se trata, en su mayoría, de conjuntos de retratos de medio cuerpo de personajes de la historia judeo-cristiana: reyes, profetas, evangelistas y apóstoles. Creemos que Leblond planea una producción de imágenes, encarga y adquiere pinturas de temas específicos que luego le servirán de modelos para realizar las estampas. Este procedimiento editorial resulta relevante: la copia se jerarquiza ya que los motivos son ideados para ser llevados a estampas mientras que el original sólo ha servido de modelo para la creación de las copias. Los cuadros permanecen en manos del editor, las estampas comienzan a difundir los motivos. Por otra parte, son las copias grabadas las que nos dan a conocer los cuadros originales, ya que en la mayoría de los casos las pinturas se han perdido o no se han conservado como conjuntos, apoyando la hipótesis de que los motivos habían sido pensados sólo para ser llevados a estampa.

Ahora bien, ¿puede ser Leblond el promotor del comercio de estampas y cuadros de Vignon? ¿Comerciaba el editor y mercader de imágenes con España? Sabemos que a pesar de las constantes rupturas político-comerciales que afectaron a Francia y España, las relaciones artísticas entre ambos países eran frecuentes y, en la época, la llegada de estampas francesas al país vecino era vista por los defensores del grabado español como una invasión.¹⁶ Lamentablemente, la publicación de Marie-Antoinette Fleury, concerniente a la documentación del Minutier Central de París sobre artistas de la primera mitad del siglo XVII, sólo presenta actas del envío de imágenes a España entre los años 1603 y 1609, fechas un poco tempranas para las actividades de Leblond. En estos documentos, distintos comerciantes parisinos declaran conocer a los traficantes que llevarán su mercadería –estampas y pequeñas imágenes pero también espejos, sombreros, anteojos y otros productos de mercería y ferretería– hasta España para ser vendida. Fleury señala la existencia de actas que probarían la continuidad de este tipo de comercio a lo largo del siglo XVII pero esta documentación no ha sido aún publicada.¹⁷

Más allá de las actas del Minutier Central, otra manera de probar el envío de estampas a España es a través de los textos que acompañan las imágenes. A partir del estudio de distintos fondos editoriales del siglo XVII, Marianne Grivel ha relevado numerosas estampas con leyendas bilingües –en francés y español o latín y español– y otras con textos íntegramente en español.¹⁸

Analizando las estampas editadas por Leblond sobre temas religiosos encontramos que la mayor parte presenta textos escritos en latín. Podría plantearse que las leyendas en francés acotan el mercado e, incluso, que en este idioma muchos nombres de santos y santas se asemejan más al

¹⁴ Aún cuando Vignon realiza otras pinturas sobre los evangelistas, aquellos editados por Leblond son los únicos llevados a estampas.

¹⁵ Más allá del grabado original –donde el artista, generalmente un grabador, inventa *ex nihilo* un motivo con el objeto de ser llevado a la estampa–, el grabado de interpretación se basa en las creaciones de otros artistas. En la mayoría de estos casos, el editor busca comercializar imágenes reconocidas, ya sea por el renombre del artista o por el éxito de ciertas devociones en particular.

¹⁶ Rodríguez Romero, Agustina, “Un viaje a España: Claude Vignon y las fronteras del arte en el siglo XVII”, op. cit.

¹⁷ Hemos intentado, infructuosamente, acceder a las notas que Fleury dejara en Minutier Central luego de su muerte. Se trata de un material de enorme importancia para el estudio de las relaciones artístico-comerciales entre Francia y España.

¹⁸ Incluso la fórmula editorial de algunas estampas se encuentra en español: “se viende en casse del señor Henrico Bonnart al Gallo, calle Sant Yago en Paris, con privilegio del Rey”. Grivel, op. cit. p. 260.

español que al francés. Por el momento no podríamos probar que la elección del latín respondiera a un interés comercial pero es llamativo el hecho de que las estampas sobre el tema de la *Cortesana* –muy numerosas en el fondo del editor– presentan las leyendas en francés. Por el momento, hemos dado con dos grabados que parecerían estar destinados al mercado español: ambas llevan el nombre “*S. Antonio de Padua*”.¹⁹

Sabemos por el extenso inventario de pinturas de Leblond que éste practicaba el comercio de cuadros. Con respecto a la circulación de pinturas de Vignon, su taller o copias de cuadros que no habrían sido llevados a estampas, creemos que un indicio de que la obra de Vignon estaba incluida en esta actividad lo brinda la entrada número 6 del inventario: “*Item deux autres tableaux de cinq pieds et demy, de Vignon, dont un est original et l’autre copie.*”²⁰ Es decir, el editor poseía el original y una copia, creemos que probablemente para comercializar. Lamentablemente, no contamos con más información para determinar si Leblond adquiere ambos cuadros en el taller de Vignon o encarga la copia con posterioridad.

A partir de estos avances en la investigación pretendemos destacar la figura –algo desatendida– del editor como productor intelectual y actor esencial del mercado de estampas. Según Grivel, el editor es aquel que tiene la iniciativa de la obra y aquel que aporta el dinero necesario para su elaboración, es el propietario de la plancha y de las ganancias que ella produzca.²¹ Como pudimos ver a través de la documentación sobre Leblond, el editor toma iniciativas de carácter comercial que lo lleva a realizar operaciones de selección y recorte en el conjunto de imágenes factibles de distribuir, con el objeto de maximizar las probabilidades de éxito económico. De esta manera, se desarrollan estrategias comerciales que hacen primar el valor económico por sobre el valor simbólico de la imagen.

En general, encontramos que el rastreo de fuentes iconográficas hace hincapié en el grabador o inventor de los motivos, conduciendo en muchas ocasiones a filiaciones de estilo o estudios de carácter formal. Hemos notado que no suele profundizarse sobre el origen editorial de los modelos. Es sabido, por ejemplo, que el conjunto de *Doce Césares a caballo* grabados por Tempesta tuvo amplia repercusión en Europa y existe documentación sobre el envío a América por parte de Zurbarán de cuadros sobre esta temática.²² Ahora bien, ¿qué edición usó el artista español como modelo? Quizás sea una pregunta demasiado difícil de responder pero resulta un punto de partida para complejizar futuras aproximaciones al tema. El mismo Leblond editó una serie de *Césares* a partir de la obra de Tempesta.

Evidentemente, resulta más difícil reconocer al editor de la estampa, ya que en muchas oportunidades los mismos motivos son producidos por distintas casas editoriales y en algunos casos no figura la línea del *excudit*. Por otra parte, la innegable supremacía de Plantin y los grabadores flamencos como proveedores de imágenes para Europa y América, ha llevado a simplificar la cuestión de los diferentes orígenes posibles de los motivos y de los caminos recorridos por ellos.

*CoNICeT. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA

¹⁹ Préaud, Maxime, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle*. op. cit. p. 305.

²⁰ Préaud, Maxime. “L’inventaire après décès de Jean I^{er} Leblond (vers 1590/1594-1666), peintre et éditeur d’estampes”. op. cit. p. 24.

²¹ Grivel, op. cit., p. 8 y ss.

²² Navarrete Prieto, Benito, *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1988, p. 77 y ss.