



⇒ L'APPORT FRANÇAIS À LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE EN CASTILLE RÉFLEXIONS SUR LE STYLE ET LES MATÉRIAUX*

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA

María José Redondo Cantera est professeur d'histoire de l'art à l'université de Valladolid. Ses recherches et publications portent sur l'art de la Renaissance en Espagne, en particulier sur la sculpture funéraire et l'art du XVI^e siècle en Castille. Elle dirige actuellement un projet de recherche sur les apports nordiques à l'art de Castille-León du gothique tardif à la fin de la Renaissance.

A number of French sculptors arrived in Spain during the years 1500–1570. We may identify their place of origin from their surnames; outstanding examples include Bourgogne and Picardie. The best of them achieved high status, and created some of the sculptural masterpieces of the Castilian Renaissance. Although they were able to adapt themselves to a Spanish milieu, their foreign origin caused them a number of personal and professional problems, including competition with Spanish sculptors and suspicions of heresy. Three artists stood out among their compatriots: Bigarny, Juni and Jamete. Their work differs from that of Castilian sculptors in two main ways. Firstly, their style betrays its French and Burgundian origins in a distinctive aesthetic sensibility, which is more delicate and gentle than the Castilian, or by a strong expression of character. Secondly, unlike many of their Spanish colleagues, these French sculptors were able to carve stone.

◀ Juan de Juni, *Saint Sébastien*, 1537, Valladolid, Medina de Rioseco, église Saint-François.

L'APPORT FRANÇAIS À LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE EN CASTILLE

On estime à une cinquantaine le nombre des sculpteurs français ayant travaillé en Espagne au XVI^e siècle¹. Si ce chiffre approximatif est susceptible d'évoluer grâce aux recherches documentaires, il ne saurait cependant être jamais fixé, le temps et la main de l'homme ayant détruit quantité d'œuvres et de documents. En outre, l'origine et la nationalité des artistes étant rarement mentionnées dans les documents, la recherche achoppe sur l'identification de ceux qui venaient de territoires appartenant alors à la France. En règle générale, le pays d'origine peut néanmoins être déduit du nom de l'artiste, de son gentilé, celui-ci étant formé sur le toponyme de la ville ou de la région d'origine de la famille. Il arrive cependant que les registres ne mentionnent qu'un prénom, à la mode espagnole – par exemple « *maestre Felipe* » pour Bigarny –, ou transforment la graphie originale du nom à un point tel qu'il est difficile, voire impossible, d'y reconnaître le nom d'origine. Il faut également tenir compte de l'existence de la « deuxième génération » de ces émigrés, laquelle, si elle a le plus souvent conservé le nom du père, a pu aussi utiliser l'extraordinaire liberté existant à l'époque en matière de transmission patronymique pour le modifier. Enfin, il faut pouvoir préciser notamment la spécialité de ces différents artistes (tailleurs d'images en pierre ou en bois, tailleurs de pierre, huchiers, etc.) ou les rapports qu'ils entretenaient les uns avec les autres par exemple.

Parmi les artistes français installés au XVI^e siècle en Espagne, quelques-uns ont acquis une célébrité telle que les mentions les concernant sont nombreuses. Trois d'entre eux se détachent : Felipe Bigarny (env. 1470–1542)², Esteban Jamete (1516–1565)³ et Juan de Juni (1507–1577)⁴. Tous trois ont travaillé pour une clientèle distinguée, issue du cercle royal, incluant parfois le roi lui-même, sans que ce privilège ait été exclusif. Bigarny et Juni en particulier ont été sollicités par

* Cette étude a été réalisée dans le cadre du projet de recherche « Aportaciones nórdicas (francesas, flamencas y germanas) al Arte de Castilla-León (siglos xv a xvii) », HAR2008-03420, financé par le ministère espagnol de la Science et de l'Innovation. En raison de la longueur impartie pour cet article, seule une bibliographie sélective est proposée.

1. André Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur de la Renaissance en Espagne condamné par l'Inquisition*, Paris, 1994, p. 8.
2. Sur ce sculpteur, Isabel del Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny (ca. 1470-1542)*, Valladolid, 2001.
3. André Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete...*, *op. cit.* n. 1
4. Juan José Martín González, *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, 1974.



la noblesse et les plus grandes figures du clergé, mais aussi par les couvents, les paroisses et même par les bourgeois. Le succès de ces trois sculpteurs est démontré par la présence de leurs œuvres dans les principales cathédrales espagnoles de la couronne de Castille : Burgos, Palencia, León, Salamanque, Ségovie, Cuenca, Tolède, Burgo de Osma (Soria), Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) et Grenade. Le développement de la sculpture espagnole à la Renaissance ne saurait se comprendre sans l'apport de ces artistes, en particulier Bigarny et Juni qui ont joué un rôle fondamental. Dès le premier quart du XVI^e siècle, Bigarny a occupé un poste clé : en 1513 et en 1514, il obtint le titre royal d'inspecteur de toutes les sculptures réalisées dans le royaume de Castille⁵ et devint ainsi un personnage incontournable. Quant à Juni, il s'est illustré dans la ville de Valladolid, capitale de la sculpture castillane où il s'installe en 1539, comme le digne successeur d'Alonso Berruguete, parti pour Tolède. La force de son génie lui permit de devenir le sculpteur français le plus renommé de Castille. Son influence fut si large et profonde qu'elle persista face aux nouveautés romanistes de Gaspar Becerra et connut même une diffusion notable vers l'ouest (Toro, Zamora)⁶, la Galice⁷, et le Nord-Est (La Rioja, le pays basque)⁸. Cette importance tant quantitative que qualitative des sculpteurs français en Espagne, d'autant plus surprenante que peu de peintres et d'architectes de même origine s'y sont distingués à la même époque, est alors un phénomène nouveau dans l'art espagnol : au XV^e siècle, les grands chantiers de sculpture étaient surtout confiés à des artistes flamands ou allemands. Ces derniers sont d'ailleurs toujours présents au XVI^e siècle, mais ils ne jouent plus qu'un rôle secondaire, parfois sous la tutelle d'artistes français ou espagnols.

L'ATTRAIT DE LA CASTILLE

Pourquoi une telle émigration de sculpteurs français vers la Castille dans la première moitié du XVI^e siècle ? Les historiens expliquent le phénomène par une période de prospérité économique qui se traduisit culturellement par d'importantes commandes artistiques à l'initiative de commanditaires puissants (royauté, noblesse, clergé), et ce depuis la période des Rois catholiques

▲ Fig. 1 - Josué, David et Judas Maccabée, León, façade du couvent de San Marcos (détail), 1532-1537.

5. Vicente Beltrán de Heredia, *Cartulario de la Universidad de Salamanca. La Universidad en el Siglo de Oro*, t. II, Salamanque, 1970, p. 389 ; Isabel Fuentes Rebollo, « Felipe Bigarny veedor y examinador de obras de talla », *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 5, 2001, p. 7-9.
6. Luis Vasallo Toranzo, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Zamora, 2004.
7. Juan José Martín González et José González Paz, *El maestro de Sobrado*, Orense, 1986.
8. María Concepción García Gainza, *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Pampelune, 2008.

► Fig. 2 - Signatures de Felipe Bigarny, Pierres Picard, Esteban Jamete, Juan Picardo et Juan de Juni.



9. Anastasio Rojo Vega, *Guía de mercaderes y mercaderías en las ferias de Medina del Campo. Siglo XVI*, Valladolid, 2004.
10. En 1498, alors qu'il signait un contrat pour l'exécution d'un relief de la *Montée au Calvaire* pour la cathédrale de Burgos, Bigarny obtint la permission de suspendre son travail pour se rendre à Compostelle. Voir Manuel Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, Burgos, 1983 [1866], p. 282.
11. Au cours de son procès devant le tribunal de l'Inquisition en 1557, Jamete déclara en effet être allé à Compostelle en 1536. Voir Jesús Domínguez Bordona, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, 1933, p. 24.
12. Isabel del Río de la Hoz, « El papel de Borgoña en el primer Renacimiento portugués y español », *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*, Pedro Dias (dir.), Coimbra, 1987, p. 113-122.
13. Dans les premières mentions qui le concernent dans les archives, Bigarny s'identifie comme originaire du diocèse de Langres. Voir M. Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, op. cit. n. 10, p. 282.
14. Suivant Juan José Martín González, *Juan de Juni, Jean natif de Joigny* [Joigny], 1983 et Cyril Peltier, « Sobre el recorrido formativo de Juan de Juni en Francia », *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10, 2006, p. 14-21, nous avons retenu la naissance de Juni à Joigny (Yonne).
15. Natuera a surtout travaillé à Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) entre 1521 (date à laquelle on le surnommait « Burguignon » par allusion à ses origines françaises) et 1553. Voir José Gabriel Moya Valgañón, *Documentos para la Historia del Arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, 1986, p. 30 et suivantes. Un artiste dont le nom est Langres, ce qui suggère qu'il était originaire de cette ville, a laissé des œuvres sculptées à la cathédrale de Burgos, voir Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, op. cit. n. 10, p. 205. On a proposé la même origine pour Mateo Lancrin qui a travaillé à Valladolid et à Palencia dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Voir Francisco José Portela Sandoval, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, 1977, p. 333. Quant aux peintres, on mentionnera le plus célèbre d'entre eux, Juan de Borgoña, qui a travaillé à Tolède. Voir à ce sujet Isabel Mateo Gómez, *Juan de Borgoña*, Madrid, 2004. Un maître homonyme est également attesté en Catalogne, voir Joaquim Garriga i Riera, « Joan de Borgonya », *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI : el bisbat de Girona*, Joan Bosch i Ballbona et Joaquim Garriga i Riera, Girona, 1998, p. 175-179, et à Toro, voir Luis Vasallo Toranzo et Irune Fiz Fuertes, « Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI. El caso toresano », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI, 2003, p. 318-320.

jusqu'aux règnes de Charles V et Philippe II qui coïncidèrent en ce domaine avec une forme d'apogée. En 1492, deux événements majeurs marquèrent en effet le pays : d'une part, le renforcement du pouvoir de la monarchie des Rois catholiques par la conquête de Grenade, laquelle se joignit alors au nouvel ordre imposé en Castille dans une Espagne désormais en paix ; d'autre part, la découverte de l'Amérique et l'enrichissement qu'en retira l'Espagne, désormais à même de consacrer une manne importante au déploiement d'une commande artistique de qualité. Dans le même temps, le développement des routes commerciales de l'Atlantique et la tenue de grandes foires dans plusieurs villes de Castille (Medina del Campo, Valladolid) favorisèrent l'arrivée de marchandises provenant du nord, notamment de Flandre, mais aussi de France par les ports de La Rochelle et de Nantes ou, par voie terrestre, notamment depuis Lyon. En dépit de la guerre au cours de laquelle l'Espagne et la France s'affrontèrent et de l'interdiction ponctuelle des échanges commerciaux entre les deux pays qui en résulta, les relations ne furent pas interrompues. De France continuèrent d'arriver des tissus fabriqués à Rouen et à Cambrai, très demandés par l'ensemble des classes sociales espagnoles, mais aussi des livres, essentiels à la diffusion des idées en général et des modèles artistiques en particulier ; ces derniers se propagèrent en Espagne par l'intermédiaire de gravures, de peintures, de cartes à jouer⁹...

Parallèlement, le chemin du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle entraînait nombre de pèlerins jusqu'aux terres de la couronne de Castille, suscitant sur son tracé une activité artistique où la présence française est incontestable. Au XVI^e siècle, plusieurs sculpteurs français œuvraient ainsi dans des villes situées sur la route de Compostelle, comme Bigarny à Burgos, Juni à León, Mitata et d'autres à Astorga, enfin Nicolas Chanterène à Compostelle même. Plusieurs artistes firent en outre le pèlerinage, Bigarny¹⁰ et Jamete¹¹ en particulier.

Lorsqu'ils renseignent sur l'origine géographique des artistes, les noms révèlent l'évidente prédominance de quelques régions françaises. La Bourgogne¹² a été le lieu natal des sculpteurs Bigarny¹³ et Juni¹⁴, du tailleur de pierre Natuera Borgoñón, de quelques autres encore¹⁵ ; ces artistes auraient fait partie de la vague d'exode artistique dont la région souffrait depuis la

fin du xv^e siècle. Au xvi^e, la Bourgogne devient en outre un territoire troublé : arguant de son statut d'héritier des ducs de Bourgogne, Charles Quint revendiqua la province qui appartenait au royaume de France. La présence en Espagne d'un roi lié à la Bourgogne a-t-elle pu y attirer des artistes bourguignons ? Aucune réponse satisfaisante n'a pour l'instant pu être apportée à cette question qui, en tout état de cause, ne saurait se poser pour la période antérieure à 1517. La Picardie et ses villes ont aussi donné leurs noms à plusieurs artistes français installés en Espagne : les sculpteurs Juan Picardo¹⁶, qui a travaillé pour des clients importants, et Juan de Cambrai¹⁷, le tailleur de pierre Pierre Picart (1509-1588)¹⁸ et le peintre le plus important de la Renaissance dans la ville de Burgos, León Picardo. Située à la frontière avec les Pays-Bas méridionaux, la Picardie a souvent été le théâtre de batailles entre les armées du roi de France et celles du souverain espagnol. À la fin du xvi^e siècle circulait une rumeur selon laquelle les Français émigrant vers le Portugal fuyaient la mobilisation¹⁹, mais cette idée ne saurait suffire à relier la Picardie à l'Espagne. Enfin, il faut signaler les villes d'Orléans pour Jamete, d'Angers pour Juan de Angés, et peut-être de Montmorency, dans l'actuel département du Val d'Oise, pour le tailleur de pierre Roberto Memorancy.

INTÉGRATION, LIENS NATIONAUX ET XÉNOPHOBIE

L'intégration des artistes français a souvent été facilitée par leurs mariages avec des Espagnoles, lesquelles apportaient en outre une dot. Dans leur activité professionnelle en revanche, ils ont dû subir la concurrence de leurs pairs espagnols qui leur ont souvent âprement disputé les préférences des commissions artistiques. En Castille, la sculpture était alors en plein renouvellement sous l'influence de Diego Siloe (env. 1490-1553) et Alonso Berruguete (env. 1488-1561). Rentrés d'Italie peu après l'arrivée au pouvoir du nouveau souverain, Charles V, en 1517, ces deux artistes espagnols, que Francisco de Holanda surnommait les « aigles », en rapportaient un vaste répertoire de modèles et de formules expressives, de Donatello à Michel-Ange, du classicisme au maniérisme. Leur période d'activité coïncide avec celle des sculpteurs français en Espagne : Bigarny a rivalisé avec Diego Siloe à la fin des années 1520 à Burgos puis, peu avant sa mort, avec Berruguete à Tolède. Juni s'est confronté à un disciple de Berruguete, Giralte – qui, en dépit d'un nom à la consonance nordique, se présentait comme un artiste italianisé²⁰ –, à Valladolid entre 1546 et 1548.

Pour faire face à la concurrence aussi bien qu'aux commandes, les sculpteurs français se sont naturellement rapprochés les uns des autres et ont souvent travaillé ensemble. En dépit d'origines régionales diverses, la langue a vraisemblablement constitué un facteur de cohésion important : ainsi Jamete s'est-il mis successivement en contact avec les Bourguignons Bigarny et Juni bien que l'un et l'autre aient relevé de centres différents, Burgos pour le premier, León pour le second. À son tour, le fils naturel de Juni, Isaac (né vers 1537), a fait partie de l'atelier de Jamete. Mais c'est à León que s'est produit l'exemple le plus remarquable de ce phénomène de collaboration des sculpteurs et tailleurs de pierre français. Dans les années 1530, on y achevait l'église du couvent de San Marcos par la façade de l'ensemble²¹, conçue comme un écran d'une largeur extraordinaire où devait se déployer, selon une ordonnance rythmée par des grotesques, un magnifique programme iconographique d'*Hommes illustres* dédié à l'empereur Charles Quint (fig. 1). Ces travaux, en plus de ceux du cloître, requéraient de bons sculpteurs et tailleurs de pierre. Attirés par ce grand chantier, trois Français arrivèrent vers 1532 : les sculpteurs Juan de Juni et Juan de Angés (+1576/1578)²², et le tailleur de pierre Guillén Doncel (+1556), identifiés grâce à leur participation concomitante à la réalisation des stalles de bois pour le chœur de l'église, lesquelles ont été mises en rapport avec des exemples français²³. Deux autres Français rejoignirent ce premier groupe : Esteban Jamete et Roberto Memorancy²⁴. D'autres artistes français sont attestés sur le chantier de la cathédrale de León dans les années 1530. Un certain Jacques, mentionné dans la ville de León en 1533²⁵, est

16. Juan Picardo est documenté à Peñafiel (Valladolid). La première étude qui lui a été consacrée est due à Juan Agapito y Revilla, «Un artista castellano del siglo xvi, poco conocido. El escultor Juan Picardo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXX, 1922, p. 153-159. Un maçon portant le même nom, déjà mort en 1548, est documenté à Séville à partir de 1527. Voir José Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VI : *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, Seville, 1933, p. 6, 8, 10-11 ; Alfredo J. Morales, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Seville, 1981, p. 35-37.
17. Juan de Cambrai a collaboré avec Alonso Berruguete à Valladolid et a travaillé à Palencia entre 1530 et 1557. Voir Jesús María Parrado del Olmo, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981, p. 67-84.
18. Après une formation en Castille, Pierre Picart a travaillé au Pays Basque. Son origine est documentée par Pedro Echeverría, «Estudio histórico-artístico del retablo de la Universidad de Oñati», *Retablo de la capilla de la Universidad de Oñati*, Pedro Echeverría Goñi et Xabier Martiarena Lasa, San Sebastian, 2006, p. 30-31.
19. Pedro Dias, *Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996, p. 25.
20. José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, p. 334.
21. Une révision de la chronologie a été faite par María Dolores Campos Sánchez-Bordona et Arántzazu Oricheta García, «El convento de San Marcos de León. Nuevos datos sobre el proceso constructivo en el siglo xvi», *Academia*, 86, 1998, p. 231-274.
22. Il existe d'autres registres mentionnant un «Juan de Anjes», tailleur de pierre qui travailla au retable de la cathédrale de Tolède en 1503 et 1504. Voir Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español*, II. *Documentos de la Catedral de Toledo*, vol. 1, Madrid, 1916, p. 53, 55 et 61. Il pourrait s'agir du même artiste que celui qui travailla à Burgos, dont la présence est attestée en 1511, 1520 et 1532, puis entre 1540 et 1543. Voir Fuentes Rebollo, «Felipe Bigarny veedor y examinador de obras de talla», *op. cit.* n. 5, p. 9 ; Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, *op. cit.* n. 20, p. 627 ; Isabel del Río de la Hoz, «Referencias documentales para la Historia del Arte en Burgos, el País Vasco y la Rioja durante el siglo xvi», *Letras de Deusto*, 15, 31, 1985, p. 172-173.
23. Manuel Arias Martínez, *La sillería del Coro de San Marcos de León*, [s. l.], 1995 ; Arántzazu Oricheta García, «La influencia de las sillerías corales francesas del siglo xvi en el conjunto coral de San Marcos de León», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXII, 1995, p. 115-127. Une étude monographique a été réalisée par Arántzazu Oricheta García, *La sillería coral del convento de San Marcos de León*, León, 1997.
24. Campos Sánchez-Bordona et Oricheta García, «El convento de San Marcos de León...», *op. cit.* n. 21, p. 241.
25. María Dolores Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz y la Arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1993, p. 173 et s.

peut-être le tailleur de pierre connu sous le nom de Bernal, présent en Castille à partir de 1526, et qui a travaillé avec le Français Tomás Mitata²⁶. Lorsqu'à la fin de la décennie la splendide et coûteuse façade (*el paño costoso*) fut achevée, Juni partit pour Salamanque tandis qu'Angés et Doncel restèrent à León où ils poursuivirent jusqu'aux années 1570, parfois dans des œuvres de collaboration, un style très proche de celui de leur maître²⁷. Achevées en 1542, les stalles de San Marcos de León inspirèrent celles de la cathédrale d'Astorga, commencées cinq ans plus tard. Les quatre artistes qui y travaillèrent étaient presque tous étrangers et deux au moins étaient Français : Tomás Mitata et Roberto Memorancy²⁸. À la génération suivante, formée en Espagne, appartiennent deux sculpteurs d'origine française dont les œuvres témoignent encore de l'influence de Juni : Juan de Angés, dit « le Jeune » (*el Mozo*), et Lucas Mitata, probablement fils de Tomás²⁹.

Les sculpteurs français, ceux du moins dont nous avons connaissance, savaient lire et écrire, certains signant même d'un beau graphisme (fig. 2), ce qui indique un niveau intellectuel supérieur à celui d'une grande partie de leurs pairs espagnols. La bibliothèque de Juni, dont nous ne connaissons hélas que la partie qui n'avait toujours pas été vendue vingt ans après sa mort, comprenait des livres en français et en italien, notamment des carnets de modèles, des *tacuin*³⁰. Certains de ces dessins conservés jusqu'à sa mort avaient été donnés à Juni en 1568 par un jeune Français qui revenait du Portugal et rentrait dans sa patrie³¹. En outre, une lettre datée de 1569, rédigée par Arias Montano, un humaniste espagnol que Juni connaissait probablement, évoque des échanges réguliers entre le sculpteur et la Flandre, et que Juni aurait été en contact avec le jardinier du roi, Jean Holbecq³². Enfin le sculpteur a entretenu des relations étroites avec deux Italiens, le sculpteur Juan Bautista Portigiani et le peintre Benedito Rabuyate³³. Jamete aurait noué des échanges comparables, recevant chez lui des Français, des Flamands, des Italiens, sous le regard de plus en plus suspicieux des Espagnols³⁴.

À partir des années 1550, l'Espagne commença en effet à faire la chasse aux idées protestantes et les artistes étrangers devinrent suspects. Quelques-uns furent accusés par l'Inquisition, en particulier Jamete dont le procès eut lieu en 1557³⁵. Étienne Jamete était un homme au caractère fort et, souvent pris de boisson³⁶, il se laissait régulièrement aller à des propos injurieux sur la religion. Les déclarations qu'il fit au cours de son procès, un document fort précieux aujourd'hui, évoquent son parcours et sa vie en Espagne. Juni fut quant à lui emprisonné par le Saint-Office en 1567 pour des motifs qui nous restent inconnus³⁷. Nous savons en revanche qu'on lui reprocha les réticences dont il aurait fait preuve à travailler avec des assistants espagnols et qu'il fut même déclaré pour cette raison « ennemi de la nation espagnole »³⁸. S'il paraît en effet que Juni préférerait travailler avec des étrangers³⁹, le procès-verbal de la réception du retable de Briviesca montre cependant que nombre des meilleurs sculpteurs et tailleurs de pierre du nord de la Castille étaient passés par son atelier⁴⁰. Juni lui-même affirma la grande estime qu'il avait pour le Basque Juan de Anchieta qu'il recommanda dans son testament pour poursuivre après sa mort le travail commencé sur le retable de Medina de Rioseco à Valladolid. Parmi les disciples de Juni, Anchieta apparaît ainsi comme celui qui a le mieux intégré l'héritage esthétique de son maître. Pourquoi alors a-t-on pu dire que Juni méprisait ses pairs castillans ? La réponse doit, semble-t-il, plutôt être recherchée du côté du fort caractère du sculpteur français et de la jalousie de quelques-uns de ses pairs.

UNE MANIÈRE FRANÇAISE ?

Selon la déclaration que fit un peintre de quelque importance locale au cours du procès qui se tint en 1548 au sujet du retable de l'église Santa Maria la Antigua de Valladolid, « l'œuvre et l'art » de Giralte étaient italiens tandis que ceux de Juni étaient français⁴¹. Cette affirmation et quelques autres témoignages de l'époque invitent à poser la question de la perception d'une « sculpture à la française » en Castille au XVI^e siècle. Il faut considérer que les sculpteurs français qui ont travaillé

26. Llamazares Rodríguez, « Una revisión de obras del círculo de Juni », *Imafronte*, 16, 2004, p. 150 et Jesús Cuesta Salado, « El escultor Benito Elías », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXI, 2005, p. 124-125.
27. Fernando Llamazares Rodríguez, « Una revisión de obras del círculo de Juni », *op. cit.* n. 26, p. 149-166 et Juan José Martín González, « Guillén Doncel y Juan de Angés », *Goya*, 47, 1962, p. 344-351.
28. Les autres artistes qui ont participé aux stalles de San Marcos de León sont Nicolás de Colonia et Pedro del Camino selon un document publié par Pedro Rodríguez López, *Episcopologio asturicense*, t. III, Astorga, 1908, p. 293-299. Le premier serait allemand, le second espagnol, sans que la chose puisse être assurée.
29. María José Redondo Cantera, « Lucas Mitata y la escultura funeraria de la Catedral de Ciudad Rodrigo », *La Catedral de Ciudad Rodrigo, Visiones y revisiones*, Eduardo Azofra (éd.), Salamanque, 2006, p. 453.
30. María Antonia Fernández del Hoyo, « Datos para la biografía de Juan de Juni », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVII, 1991, p. 334 et 339.
31. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, *op. cit.* n. 20, p. 364.
32. *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, XLI, Madrid, 1862, p. 140.
33. Martín González, *Juan de Juni. Vida y obra*, *op. cit.* n. 4, p. 20.
34. Déclaration d'Isaac de Juni : « personas que pasaban por su casa franceses flamencos e italianos », citée dans Domínguez Bordona, *op. cit.* n. 11, p. 51.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 40.
37. Bustamante García, « El Santo Oficio de Valladolid y los artistas », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXI, 1995, p. 458.
38. Sur les déclarations du procès-verbal de réception du retable de Briviesca (Burgos), voir Luis Vasallo Toranzo, « Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retable de Briviesca », *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 328, 2009, p. 362.
39. Jesús Urrea, « Revisión y novedades junianas en el V Centenario de su nacimiento », *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10, 2006, p. 4.
40. Vasallo Toranzo, « Gámiz, Anchieta y Juni. El pleito por el retable de Briviesca », *op. cit.* n. 38.
41. Le peintre s'appelait Jerónimo Vázquez. Pour se faire valoir, il ajoutait que tous les artistes savaient que l'art italien était plus parfait que le français ; Martí y Monsó, *op. cit.* n. 20, p. 334.

pour la couronne castillane avaient reçu des formations très différentes selon la génération à laquelle ils appartenaient et la province d'où ils étaient originaires, ce qui conduit à nuancer l'idée d'un style homogène. En outre, ils ont connu une évidente hispanisation par les commandes qui leur étaient faites, ce dont témoigne par exemple la dramatisation du traitement de la Passion, et ont dû s'adapter à l'évolution même du goût espagnol. Néanmoins, l'hypothèse d'une « manière française » doit être posée.

Les artistes français arrivés en Espagne avant les années 1510-1515 étaient imprégnés d'une tradition gothique encore tenace dans leur pays d'origine, à laquelle se mêlait une certaine connaissance de l'art italien. En Castille, cette culture française offrit une alternative à l'art flamand qui dominait alors la péninsule ibérique. Face au caractère expressif et parfois rigide de la manière flamande, les Français apportaient un naturalisme doux, légèrement stylisé, souligné par des jeux de draperies souples donnant l'impression d'envelopper tendrement les figures. Hérité d'une tradition bourguignonne ancienne puisqu'il était déjà présent à la fin du XIV^e siècle dans l'œuvre magistrale d'un Claus Sluter, Flamand d'origine mais attaché à la cour du duc de Bourgogne dès 1483, le naturalisme français représentait une incontestable nouveauté face au modèle flamand en vigueur en Espagne à la fin du XV^e siècle. Son apparition a été identifiée par Isabel del Río de la Hoz dans la figure du prêtre juif Esdras telle qu'elle a été représentée dans le tombeau royal de la Chartreuse de Miraflores, à Burgos : le tombeau a été réalisé par le Flamand Gil de Siloe à partir de 1489 mais la figure du prêtre serait l'œuvre de Bigarny et daterait de l'arrivée du sculpteur à Burgos⁴². À Bigarny même, la cathédrale de la ville commanda en 1498⁴³ le relief de la *Montée au Calvaire* (fig. 3), un chef-d'œuvre qui marque une nouvelle conception de la sculpture castillane. Traditionnellement, c'est plutôt dans le caractère classique de la Porte de Jérusalem de Burgos que l'historiographie place le point de départ de la sculpture renaissante en Espagne, sans d'ailleurs que son chapiteau composé, le relief d'*Hercule domptant le lion de Némée*, ni le Cupidon et les *putti* héraldiques en frise sculptés par Bigarny attestent une formation italienne du sculpteur, la circulation de gravures, d'enluminures et de plaquettes pouvant suffire à expliquer cette influence. Avec le relief de la *Montée au Calvaire*, la nouveauté est autre et tient principalement à deux facteurs : le naturalisme des figures auquel les Espagnols, accoutumés à un art flamand plus rigide, étaient peu préparés et la complexité de la composition, avec ses personnages nombreux distribués sur trois niveaux superposés selon une formule encore gothique visant à donner l'illusion de la profondeur. Le modèle proposé à Bigarny émanait de l'architecte de la cathédrale, Simón de Colonia, lequel était à l'origine de la décoration des grands panneaux en pierre pour le déambulatoire de la cathédrale⁴⁴. Dans le marché, Bigarny proposa de dépasser le modèle pour réaliser une œuvre d'une qualité supérieure⁴⁵ ; il semble y être parvenu puisque deux nouveaux reliefs lui furent commandés par la suite. Dans le dernier de ces reliefs exécutés par « maître Felipe » pour la cathédrale de Burgos, le Christ ressuscité rappelle celui du *Noli me tangere* (fig. 4) qui figure au relief principal de l'une des chapelles de la cathédrale d'Autun, diocèse dont relevait l'église de la ville de Marmagne où est peut-être né Bigarny⁴⁶. Si le sculpteur a pu être formé dans un atelier autunois, il a en tout cas trouvé à Burgos une manière plus expressive. Cette perception d'un naturalisme à la française, caractérisé par un art plus proche de la réalité que l'idéalisation développée par la sculpture italienne, s'illustre dans la commande faite à Bigarny en 1514 d'un portrait du roi Ferdinand le Catholique pour servir de modèle au sculpteur italien Domenico Fancelli, alors chargé d'exécuter un gisant pour le tombeau du souverain dans la chapelle royale de Grenade⁴⁷.

Mais ce naturalisme particulièrement sensible dans l'œuvre de Bigarny ne saurait enfermer le sculpteur dans un style unique. Son extraordinaire capacité d'assimilation et d'adaptation aux nouvelles tendances qui se développaient alors en Espagne est remarquable, comme en



▲ Fig. 3 - Felipe Bigarny, *Montée au Calvaire* (détail), 1498-1499, Burgos, cathédrale.

42. Río de la Hoz, 2001, *El escultor Felipe Bigarny...*, op. cit. n. 2, p. 36.

43. Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, op. cit. n. 10, p. 282-284.

44. Isabel del Río de la Hoz propose de voir dans ce modèle une gravure que Bigarny aurait enrichie par une tradition de la fin du Moyen Âge apparue dans la peinture sur bois, les enluminures et les gravures, op. cit. n. 2, p. 40.

45. « ... de mucho mejor obra que se le mostró », voir Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos*, op. cit. n. 10, p. 282.

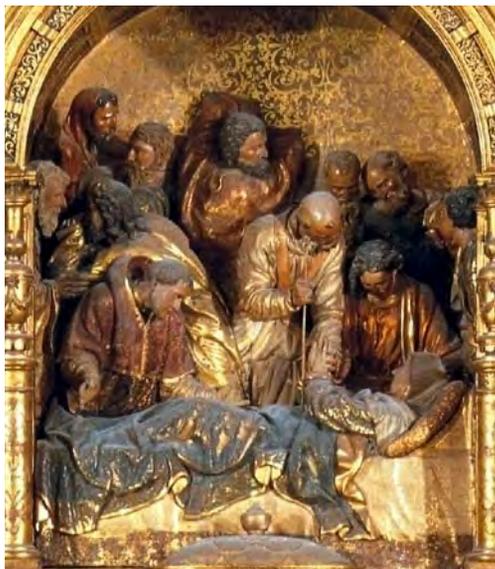
46. Selon Isabel del Río de la Hoz, le sculpteur pourrait être né en Marmagne, vers 1470, « Felipe Bigarny : origen y formación », *Archivo Español de Arte*, LVII, 1984, p. 89-90. Plusieurs villes françaises portent ce nom, mais dans le cas de Bigarny, il s'agirait d'un petit village situé dans l'actuel département de la Côte-d'Or, entre Montbard et l'abbaye de Fontenay : l'artiste aurait pu découvrir la sculpture religieuse en pierre à l'ancienne abbaye, dont il ne reste aujourd'hui qu'une très belle *Vierge* gothique.

47. María José Redondo Cantera, « Los sepulcros de la Capilla Real de Granada », Miguel Ángel Zalama, *Juana I en Tordesillas : su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010, p. 196 ; *id.*, « La intervención de Felipe Bigarny en el sepulcro de los Reyes Católicos », *Pylchrum. Scripta varia in honorem M^{re} Concepción García Gainza*, Pampelune, 2011, p. 684-688.



▲ Fig. 4 - Anonyme, retable du *Noli me tangere*, Autun, cathédrale.

témoignent les nombreuses collaborations auxquelles il prit part. À la cathédrale de Tolède, où il travailla au grand retable dans les premières années du XVI^e siècle, il rencontra plusieurs artistes italianisants, parmi lesquels un compatriote, le peintre Juan de Borgoña ; il assista aussi à l'installation du tombeau de style italien du cardinal Mendoza. Il collabora ensuite avec le sculpteur de bois Pedro de Guadalupe, lequel commençait les décorations « à la romaine » du retable de la cathédrale de Palencia, et encore avec Alonso Berruguete, auprès duquel il travailla à Saragosse dans les années 1518-1520 alors que le Castillan rapportait d'Italie les exemples de Michel-Ange, de Raphaël, et du maniérisme florentin. On peut percevoir l'influence de cette rencontre entre Bigarny et Berruguete dans le retable de la chapelle royale de Grenade exécuté par le Bourguignon. Enfin, le retour à Burgos du jeune Diego Siloe, un ancien disciple de Bigarny qui avait fui son atelier en 1505 puis était parti pour l'Italie à une date qu'il est pour l'instant impossible de préciser, suscita chez le sculpteur une réaction double : il renoua alors avec un certain accent bourguignon de ses débuts, particulièrement sensible dans l'expression du caractère, tout en se laissant parallèlement conduire vers un classicisme mal assimilé. Dans les sculptures qu'il réalisa



à cette époque, l'accès à une forme de douceur qui ne devait plus rien à l'Italie, notable dans les personnages féminins, côtoie une monumentalité exaltée par les volumes arrondis des corps dans d'autres figures. Ces deux langages sont explicites dans les œuvres que le sculpteur exécuta dans la cathédrale de Burgos, le retable de la chapelle du connétable de Castille où il collabora avec Siloe vers 1525 (fig. 5) et le tombeau de Díez de Lerma (1524-1526).

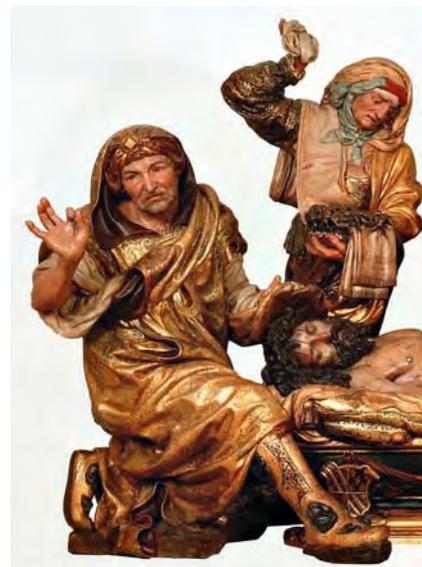
Les sculpteurs français de la génération suivante, celle qui arriva en Espagne dans les années 1530, possédaient déjà une forte culture italienne, acquise dans leur pays d'origine ou au cours d'un voyage en Italie. Parmi eux se distinguent Juan Picardo (*1506, documenté entre 1534 et 1558) et Étienne Jamete (arrivé en Espagne en 1535) par leur classicisme mêlé de douceur. Le premier, qui s'est parfaitement adapté à la demande d'œuvres de dévotion de ses commanditaires castillans, a produit des sculptures reconnaissables à la candeur des figures. Son chef-d'œuvre est le retable de la cathédrale de El Burgo de Osma (Soria) (fig. 6), exécuté entre 1550 et 1554 en collaboration avec Juni. Quant à Jamete, il est sans doute le plus « classique » des sculpteurs français installés en Castille, bien qu'il n'ait probablement jamais fait le voyage en Italie. Turcat attribue la plasticité de ses reliefs et l'aspect classique de ses sculptures au contact avec un art hispanique marqué par une tendance à l'expressivité et au mouvement⁴⁸, quand bien même cet art aurait été d'abord transmis par Juni à Jamete, même s'il est teinté d'une certaine froideur. L'art du sculpteur de Joigny révèle une connaissance de la sculpture italienne de la Renaissance bien que l'artiste n'ait pu assister à la diffusion de l'art italien en Champagne, à Troyes en particulier, voisine de sa ville natale, puisqu'il était parti pour l'Espagne avant 1533. Néanmoins, l'influence du *Laocoon* (fig. 7), de la sculpture renaissance, et en particulier de l'art de Michel-Ange est sensible dans certaines de ses œuvres. Juni est-il repassé par sa ville natale entre son séjour en Italie et son arrivée en Espagne vers 1530, ce qui expliquerait les liens étroits entre la petite figure du *Saint Thibault* à Joigny (fig. 8) et la tête du saint Jean de la *Mise au Tombeau du Christ*, aujourd'hui au musée national San Gregorio, à Valladolid (fig. 9) ? En 1540 en tout cas, ce groupe commandé par le confesseur de Charles V, Antonio de Guevara, pour sa chapelle funéraire dans le couvent San Francisco de Valladolid, aujourd'hui disparu, mêle une iconographie française issue d'une longue tradition à des modèles classiques. L'ensemble se distingue par

▲ Fig. 5 - Felipe Bigarny, *Présentation de Jésus au Temple* (détail), 1523-1524, Burgos, cathédrale.

Fig. 6 - Juan Picardo, *Dormition de la Vierge*, 1550-1554, retable majeur, El Burgo de Osma (Soria), cathédrale.

Fig. 7 - Juan de Juni, *Saint Sébastien*, 1537, Valladolid, Medina de Rioseco, église Saint-François.

48. Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete...*, op. cit. n. 1, p. 209.



▲ Fig. 8 - Juan de Juni, *Saint Thibault*, env. 1530, Joigny, église Saint-Thibault.

Fig. 9 - Juan de Juni, *Mise au tombeau* (saint Jean), env. 1540, Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

Fig. 10 - Juan de Juni, *Mise au tombeau* (Nicodème), env. 1540, Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

la théâtralité qui paraît animer les personnages d'un souffle vivant ; Nicodème en particulier, tourné vers le spectateur, paraît l'interpeler (fig. 10). La composition courante selon laquelle les regards des personnages se concentrent sur le corps du Christ est devenue ici plus ouverte et plus dynamique et peut à cet égard être rapprochée de la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Rémy, à Reims, dont on sait qu'elle était achevée en 1531⁴⁹. La monumentalité des figures, d'une plasticité étrangère à la sculpture espagnole, s'accompagne en outre d'un mouvement tourbillonnant plein d'expressivité, renforcé par les draperies, qui manifeste la puissance de tempérament de l'artiste. Malgré la qualité de l'art de Juni, ses ennemis ont méprisé sa leçon en lui opposant le modèle italien tel qu'il avait été assimilé par l'Espagne. L'apport des sculpteurs français à l'art castillan se signale ainsi par une double tendance. La première, la plus française peut-être, se caractérise par la recherche d'une beauté aimable qui évite tout accent pathétique, tout caractère passionnel, tandis que la seconde, qui prend ses racines en Bourgogne, se plaît au contraire à un mode qui, sans se départir du naturel, se veut plus expressif. Pour différentes qu'elles soient, l'une et l'autre tendance ont fourni à l'art castillan les moyens d'une autre interprétation de la Renaissance, moins abstraite que celle que proposait l'art italien et plus proche de la sensibilité espagnole où le naturel reste essentiel.

LA PIERRE ET LA TERRE : UNE TECHNIQUE FRANÇAISE ?

Lorsqu'ils arrivèrent en Espagne, les sculpteurs français possédaient un avantage sur leurs confrères espagnols : la capacité à travailler la pierre. Hormis quelques exceptions, les artistes castillans ne sculptaient en effet que le bois ; encore cette aptitude n'était-elle que très relative si l'on en croit les dires de Juni déplorant la médiocrité de ses assistants. Cette maîtrise de la sculpture sur pierre est l'une des raisons du succès de Bigarny en Castille, comme en témoignent la *Montée au calvaire* de la cathédrale de Burgos, le tombeau de Pedro Fernández de Velasco et Mencía de Mendoza en marbre italien et encore le retable de *l'Imposition de la chasuble à saint Ildefonse* de la cathédrale de Tolède, réalisé en albâtre, la plus noble des pierres que l'on puisse facilement trouver en Espagne. Cette faculté explique en partie que Bigarny ait reçu maintes commandes de tombeaux pour des personnages de haut rang. Il a aussi pu employer parfois le

49. Maxence Hermant, « La sculpture en Champagne septentrionale », *Le Beau XVI^e siècle. Chefs-d'œuvre de la sculpture en Champagne*, Troyes, 2009, p. 157 et fig. 126, p. 163. Les mains levées de la Madeleine se répètent chez les saintes femmes de Juni. Dans les deux cas, deux soldats, aujourd'hui perdus, encadreraient la scène. On peut aussi établir des liens avec la *Mise au tombeau* de Jacopo Florentino (1466-1526), conservée au musée des Beaux-Arts de Grenoble, où l'on devine dans la figure de Nicodème un écho du *Laocoon*, que l'on retrouve aussi dans la figure du Christ et dans des traits du Joseph d'Arimathie de Valladolid.



jaspe comme un matériau complémentaire (fig. 11), créant des contrastes chromatiques avec les gisants comparables à ceux que l'on voit dans les monuments funéraires des ducs de Bourgogne de la Chartreuse de Champmol⁵⁰, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Dijon. On note la même utilisation du jaspe, mais cette fois en contrepoint d'un marbre blanc, dans l'une des rares œuvres documentées de Juan Picardo, le tombeau d'un noble, Juan Manuel, réalisé entre 1535 et 1537 pour la chapelle familiale du couvent de San Pablo à Peñafiel (Valladolid)⁵¹, dont il ne reste que des fragments (fig. 12). Jamete aussi s'était spécialisé dans la sculpture en pierre. Fils d'un maître-maçon auprès duquel il aurait appris la taille, il a pu voir en France les œuvres de Laurana, de Mazzoni et des Juste dans les Pays de la Loire. Dès son arrivée en Espagne, Jamete a travaillé la pierre. La plupart des documents le désignent comme tailleur de pierre, plus rarement comme tailleur d'images (*imaginario*). Il est parfois aussi mentionné comme peintre, sans doute en raison des dessins qu'il a pu fournir pour des projets, et comme maître-maçon, allusion probable à ses travaux d'architecture. À l'exception du tombeau en albâtre d'Alonso de Castilla⁵² et de quelques œuvres en bois, une grande partie de l'activité de Jamete est liée à l'architecture, y compris civile, ce qui distingue sa production de celle de la majorité de ses pairs, davantage tournés vers des œuvres religieuses. Jamete a collaboré avec des architectes importants, notamment Luis de Vega, Juan de Badajoz et Alonso Vandelvira. En Castille, il a été l'un des initiateurs de la décoration des arcades des cours des palais, notamment de l'ajout de médaillons aux écoinçons. Parmi les palais auxquels il a travaillé, le plus important est celui du secrétaire de Charles V, Francisco de los Cobos (1535), utilisé comme palais royal pendant les séjours de la cour à Valladolid. L'art de Jamete a pu être influencé par le classicisme d'un Diego Siloe dont il a pu voir les œuvres à Burgos et Ubeda, d'un Vandelvira à Ubeda, et de quelques autres artistes de León, Tolède et Séville. L'un de ses chefs-d'œuvre se trouve dans l'église du Salvador, à Ubeda (1541-1543), devenue chapelle funéraire de Cobos. Jamete a travaillé à la façade, mais aussi à la sacristie, décorée de canéphores (fig. 13) peut-être dérivées du *Vitruve* de Cesariano, et de douze sibylles aux écoinçons, l'ensemble

▲ Fig. 11 - Felipe Bigarny, tombeau de Fernández de Velasco et Mencía de Mendoza, 1525-1532, Burgos, cathédrale.

50. Le lien entre la bichromie de la statuaire et celle que l'on peut trouver en Bourgogne a été signalé par Isabel del Rio de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny...*, op. cit. n. 2, p. 227-228.

51. Jesús M. Parrado del Olmo, « Juan Picardo al servicio de los Manuel en Peñafiel », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIX, 1973, p. 521-527.

52. Sur le problème de l'attribution à Jamete ou au fils de Bigarny, Gregorio Pardo ou Gregorio Bigarny, voir Margarita Estella, « Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XV », *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 17, 1980, p. 54-58.



▲ Fig. 12 - Juan Picardo, tombeau de don Juan Manuel (détail), 1535-1537, Peñafiel (Valladolid), église de San Pablo.

Fig. 13 - Esteban Jamete, sacristie (détail), 1541-1543, Úbeda (Jaén), église du Salvador.

Fig. 14 - Juan de Juni, tombeau de San Segundo, 1573, Ávila, ermitage de San Segundo.

relevant d'un programme humaniste. À la cathédrale de Cuenca, il a fait de l'arc (1549-1550) qui porte aujourd'hui son nom un véritable arc triomphal, lequel encadre la porte donnant sur le cloître ; il s'agit là d'une œuvre d'une grandeur et d'une richesse plastiques uniques.

Enfin Juni a travaillé la pierre, la terre cuite et le bois dès ses débuts en Espagne, au couvent de Saint-Marc de León. Les volumes souples propres à sa manière témoignent sans doute de son art de modeler en argile ou en plâtre. Dans le premier matériau, rare pour les Espagnols, il a sculpté les groupes de *Saint Sébastien* (fig. 7) et *Saint Jérôme* pour le couvent Saint-François à Medina de Rioseco, l'église funéraire de l'amiral de la Castille. Dans l'albâtre, il a réalisé la belle sculpture funéraire de San Segundo à Avila (fig. 14). Qu'elles soient en pierre ou en bois, ses œuvres présentent des volumes tellement plastiques qu'elles paraissent être modelées dans une matière malléable.

La Renaissance espagnole, en particulier pendant les deux premiers tiers du XVI^e siècle, a été l'occasion pour plusieurs sculpteurs français installés en Espagne d'intégrer le cercle étroit des artistes les plus réputés du royaume castillan. Offrant une alternative au modèle italien alors en pleine expansion ou du moins une interprétation particulière de celui-ci, ces sculpteurs ont heureusement fécondé l'art espagnol. Mais le rigorisme de la Contre-Réforme à la fin du XVI^e, en fermant les frontières du pays, a mis un terme à l'apport français à la sculpture de la Renaissance en Espagne.