

SOBRE EL RECORRIDO FORMATIVO DE JUAN DE JUNI EN FRANCIA

Cyril Peltier

A partir de las investigaciones efectuadas por el profesor Juan José Martín González, se ha esclarecido la cuestión de los orígenes de Juan de Juni quedando aclarado que el escultor francés fue oriundo de Joigny, ciudad de unos diez mil habitantes, situada entre las regiones francesas de Borgoña y Champaña. Nuestras conclusiones sobre este punto confirman la pista emitida hace más de veinte años; nuestras investigaciones en cuanto a otras ciudades de nacimiento del escultor (Juigné-sur-Loire, Juigné-sur-Sarthe, Saint-Junien) no han dado ningún resultado convincente que permita sostener una tesis diferente¹.

Al contrario, la evidencia de que Joigny es la cuna de Juan de Juni se explica por dos razones. La primera de tipo filológica a partir de que Julio Lago Alonso demostró que el apellido «Juni», de origen toponímico, derivaría del nombre de «Joigny»², pudiéndose precisar por otra parte que, en algunos documentos, Juni firmó «Juan de Juññí» pronunciación que se asimila al vocablo francés «Joigny». La segunda es de tipo artístico a partir de la atribución a Juan de Juni de la escultura ecuestre de San Thibault en la portada de la iglesia Saint-Thibault de Joigny³, aunque como apuntaré más adelante no se trata de la única obra que Juni dejó en su ciudad de origen⁴, considero que no hay que ver en esta localidad borgoñona más que el lugar de nacimiento y de los primeros años de su juventud porque en cuanto estuvo en edad de trabajar abandonó la ciudad. La marcha de Joigny para ir a formarse en los mejores talleres de la región -Dijon y Troyes- se situaría hacia 1520.

LA INFLUENCIA DE LOS ARTISTAS INSTALADOS EN DIJON

Durante los siglos XV y XVI, Dijon gozó de una privilegiada situación económica impulsada por el establecimiento de la corte de los duques de Borgoña. Un importante foco de artistas, encabezado primero por Jean de Marville y luego por Claus Sluter, aprovechó la protección de estos ricos mecenas para desarrollar una intensa actividad escultórica y pictórica⁵.

En particular, la presencia de Juan de Juni en Dijon se explica por la influencia de Claus Sluter, quien trabajó en la corte de Philippe *le Hardi*. Entre las obras realizadas por Sluter pienso que Juni estudió los profetas del *Pozo de Moisés*. La gran variedad de paños, la expresividad de sus ropas, de pliegues abundantes y nerviosos, la naturalidad de los rostros de sinuosas arrugas, de ceño fruncido y de expresión visionaria, debieron de influir en el aprendiz Juni. Asimismo, la teatralidad de esos profetas que se dirigen directamente al espectador, con el mismo fervor que el José de Arimatea del Sepulcro del Museo Nacional de Escultura, justifican el parentesco estético y estilístico entre ambos maestros. Otros detalles acreditan la influencia de la obra sluteriana: por ejemplo, el rostro de Moisés reaparecerá en el relieve de San Pablo del retablo mayor de la iglesia Santa María de Medina de Rioseco; también la característica calvicie de Isaías permite explicar el judío del martirio de San Sebastián conservado en la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco.

Pero las influencias en la formación de Juni no se limitan a la obra de Claus Sluter y se puede rastrear en los discípulos que éste formó (Claus de Werve, Jean de la Huerta, Antoine Le Moiturier) que intentaron copiar al maestro. En particular, el tratamiento de los paños de las esculturas que adornan el sepulcro de *Juan sin miedo*, obra de Jean de la Huerta y Antoine Le Moiturier, debieron de impresionar a Juni. El grupo de Santa Ana y la Virgen conservado en la Catedral Nueva de Salamanca, con sus figuras totalmente cubiertas con pesadas ropas de pliegues lanosos, muestran la supervivencia del estilo sluteriano.

EL INFLUJO DE LOS SEPULCROS EN BORGONA Y CHAMPAÑA SOBRE LA OBRA DE JUNI

Además de la obra sluteriana, la producción escultórica borgoñona se caracterizó entre los siglos XIV y XVI por los numerosos grupos que representan el tema del Entierro de Cristo. En la obra de Juan de Juni encontramos dos grupos: el conservado en el Museo Nacional de Escultura, de bulto redondo, y el relieve de la Catedral de Segovia. Martín González ya apuntó algunos parentescos temáticos y estilísticos entre las dos obras junianas y otros grupos franceses o italianos, en particular la influencia de los *mortuori* de Mazzoni y dell'Arca que Juni debió de observar en el norte de Italia⁶.

La influencia de los grupos franceses es ante todo temática; en esta zona encontramos un elenco importante de sepulcros: Tonnerre, Semur-en-Auxois, Châtillon-sur-Seine, Talant, Villeneuve-L'Archevêque, Villeneuve-sur-Yonne, Joigny, Chaumont, Chaource, Nevers, Troyes, Dijon, Saint-Phal, etc⁷. Contrariamente a los *mortuori*, en cuya escena los escultores representaron las lamentaciones de las santas mujeres, los artistas franceses escenifican el entierro de Cristo de la misma forma que hizo Juni. Por consiguiente, a la influencia temática se suma un parentesco iconográfico.

En efecto, se aprecia una adecuación en la misión que tienen que cumplir las figuras. Como en los grupos junianos, encontramos en el primer plano a los santos varones dedicados a bajar al sepulcro el cuerpo inerte de Jesús pero asimismo llevan pañuelos para enjugar el cuerpo de Cristo; la Virgen que se desmaya de tanto dolor puede contar con el apoyo del fiel apóstol Juan; por último, María Magdalena y María Salomé se dedican a embalsamar el cuerpo de Cristo sosteniendo cada una un pañuelo o un pomo de perfumes. En la mayor parte de los grupos franceses María Salomé lleva la corona de espinas como sucede en los dos Santos Entierros de Juni. También debe señalarse la presencia de soldados, como en el relieve de la catedral de Segovia y antaño en el Santo Entierro de Valladolid, en numerosos grupos borgoñones por ejemplo los de Chaumont, Chaource, Saint-Phal, Tonnerre, Châtillon-sur-Seine.

Igualmente la distribución iconográfica de los grupos junianos corresponde al modelo francés. Al contrario de los *mortuori* de Mazzoni o dell'Arca, los grupos franceses responden a un escrupuloso reparto de los personajes en la que se inspiró Juni. Por ejemplo, el sepulcro de Semur-en-Auxois muestra esta perfecta búsqueda de equilibrio en la escena, con figuras distribuidas minuciosamente alrededor del sepulcro que se contrarrestan mediante los gestos y las actitudes.

Por último, el influjo puede ser también estético dado que la teatralidad de las escenas junianas se relaciona con las obras francesas; la selección minuciosa de los vestidos, el recurso a la policromía acreditan ese carácter vivo, tan teatralizado en que se inspiró la estatuaria juniana. A modo de ejemplo, puedo indicar la diversidad de los ampulosos vestidos de las figuras de Tonnerre, con paños pesados y pliegues abultados, o la intensa expresividad de los grupos policromados de Chaumont o Chaource que debieron de impresionar al joven Juan de Juni. En este punto, la tonalidad dramática de los *mortuori* no fue la única fuente de inspiración para el artista.

LA RELACIÓN ARTÍSTICA CON EL TALLER DE ESCULTURA DE TROYES

Después de vivir sus primeros años de formación en Dijon donde observó la obra escultórica de Sluter y sus discípulos, pienso que Juni dirigió sus pasos hacia la región vecina, Champaña, donde pudo ejercitarse y modelar sus primeras obras⁸. En esta segunda etapa, Juan de Juni ya no es un simple observador sino un aprendiz que debió de integrarse en un taller.

La ciudad de Troyes le dio ocasión de realizar sus primeras obras. En efecto, a comienzos del siglo XVI un periodo de paz política y de prosperidad económica permitieron el desarrollo de una importante actividad artística dando nacimiento a la denominada «Escuela de escultura de Troyes» alrededor de los talleres de François Gentil y Dominique le Florentin. Troyes contaba con ocho iglesias y una catedral que conservan todavía hoy excelentes muestras escultóricas de la citada escuela, en estrecha relación estilística con el arte juniano.

La presencia de Juni en esta ciudad es indudable. La ampulosidad de los paños y el tratamiento de las telas de la Vierge au raisin, conservada en la iglesia Saint-Urbain, resurgen en la obra de Juan de Juni. La Virgen de la Piedad, en la iglesia de Saint-Pantaléon, ofrece también gran parecido con el estilo de Juni en particular en la talla de las abundantes ropas, de pliegues lanosos. En esa misma iglesia otra estatua de San Juan Bautista presenta una composición corporal idéntica al San Juan Bautista del Museo Nacional de Escultura. Por último señalo otros excelentes ejemplares de Ecce Homo y un Santo Sepulcro en la iglesia de Saint-Nizier cuya temática e intensidad expresiva pudieron impresionar al joven artista.

También debió de entrar en contacto en esta zona con el taller del llamado «maestro de Chaource», muy activo entre 1510 y 1540. En particular, las obras realizadas para las iglesias de la Madeleine, de Saint-Urbain en Troyes y de Saint-Jean-Baptiste en Chaource (localidad situada a 30 km al sur de

Troyes) presentan diversas relaciones con el arte de Juni.

Ya he señalado la influencia del sepulcro policromado de Chaource sobre los Santos Entierros de Juni: la teatralidad de la escena con la presencia de los guardias, la expresividad de las figuras y la intensidad emocional del grupo pudieron servir de fuente de inspiración a nuestro escultor. Además, la presencia del escultor en esta iglesia de Chaource tiene otra prueba. La expresión angustiada de la estatua de Santa Marta resurge en la cara de María Salomé del Santo Entierro del museo de Valladolid. Asimismo, el rostro idealizado de un San Sebastián, conservado en esta misma iglesia de Chaource, comparte gran parecido con el de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco, el del Santo Entierro del citado museo y también con el San Thibault de Joigny. La idealización de esta cara, con rasgos juveniles, pudo servir de modelo a todas estas esculturas. Menciono también la escultura de San Eloy, de la iglesia de Saint-Jean-Baptiste de Chaource, cuya rostro idealizado, una vez más, se relaciona con el del San Juan del Santo Entierro del MNE y también con el San Thibault de Joigny. ¿Pudo ser Juan de Juni el autor de estas esculturas? Así lo pienso aunque no puedo demostrarlo con pruebas documentales y, en todo caso, si Juni no fue su autor al menos tuvo que contemplarlas, lo que confirma definitivamente su presencia en esta zona y su integración en las escuelas locales de Troyes o Chaource.

LA VUELTA DE JUNI A JOIGNY EN 1530

Después de su estancia en Troyes, Juni se marchó a Italia donde se formó en contacto con los mayores maestros del Renacimiento. Martín González ya puntualizó su itinerario en cuatro ciudades: Módena, Bolonia, Florencia y Roma⁹. Este periodo italiano le situó entre 1525 y 1530. Precisamente en 1524 se produjo un incendio en Troyes que provocaría la marcha de una parte del foco artístico local. Juni pudo formar parte del grupo que emigró.

Antes de llegar a España, pienso que Juni tuvo una segunda etapa francesa y que volvió a Joigny, su ciudad natal, poco después del incendio ocurrido en Joigny el 12 de julio de 1530¹⁰ y que destruyó gran parte de la misma. Incluso creo que el incendio explica el regreso de Juni dándole oportunidad de participar en la reconstrucción monumental y decorativa de su pueblo de origen¹¹.

Las obras que realizó en la iglesia Saint-Thibault sólo se pueden explicar después de su viaje a Italia dado la huella renacentista que manifiestan y la doble influencia que presentan: el renacimiento italiano y la estatuaria borgoñona de principios del siglo XVI.

Martín González fue el primero en asignarle la estatua ecuestre de San Thibault en la portada de dicha iglesia. En efecto, la cara idealizada y juvenil del jinete explica la herencia clásica del renacimiento italiano que algunos años más tarde reaparecerá en la obra de Juni: en la cara juvenil de San Juan en el Santo Entierro del Museo de Escultura, en el rostro del San Sebastián en su martirio de la iglesia conventual de San Francisco de Medina de Rioseco o en la cara del San Juan del relieve de la Piedad, conservado en el claustro de la Catedral Vieja de Salamanca.

El modelado idealizado de la cabeza de San Thibault comparte también similitudes con otras obras borgoñonas: compárese con el rostro de la estatua de San Eloy, conservada en la iglesia de Saint-Jean-Baptiste de Chaource, con el rostro de San Juan del grupo del Santo Entierro del Museo de Dijon, con la cara del San Juan en la iglesia Saint-Thibault de Joigny u otra figura de San Miguel existente en el Museo de Villiers-saint-Benoît. La expresión idealizada y serena de los rostros, el tratamiento de los cabellos parecen anticipar la estatua de San Thibault y, más tarde, las obras castellanas de Juni.

No debe olvidarse que la estatua ecuestre de San Thibault se realizó justo al regreso del escultor de Italia; así se explica la influencia de la temática ecuestre de los *condottieri* italianos sacados de los modelos del *Gattamelata* de Donatello o del *Colleoni* de Verrochio. La pintu-

ra italiana también pudo ser una rica fuente de inspiración para la creación escultórica de Juni: los cuadros de la batalla de San Romano y del San Jorge combatiendo el dragón, obras de Uccello, también pudieron impresionar a Juni. Igualmente la actitud en corveta de los caballos o el tratamiento agitado de los paños pudieron servir de modelos pictóricos a la estatua ecuestre de San Thibault. Pero una vez más, recordemos los grupos borgoñones: en la región de Aube, en la portada de la iglesia parroquial del pueblo de Saint-Thibault, figura una estatua de ese mismo santo a caballo, datada de principios del siglo XVI. ¿La conocería Juni? A pesar de su huella gótica que aleja la estatua del estilo de Juni, la influencia temática no excluye totalmente el conocimiento de dicha obra.

La autoría juniana de la estatua de San Thibault también se justifica por la presencia de la fibula que abrocha la capa del caballero cuyo motivo Juni introducirá en numerosas figuras suyas. Entre otros ejemplos puede recordarse, la fibula en el pañuelo de José de Arimatea en el Santo Entierro del Museo de Escultura, en la toca de la Virgen con el Niño, de la iglesia parroquial de Becerril de Campos o en la Virgen de la Misericordia del retablo de los Alderete en San Antolín de Tordesillas.

La presencia de este elemento decorativo no es la única justificación indumentaria, cabe mencionar la talla de los paños: la capa de San Thibault ondea con frenesí, como agitada por ráfagas de viento. Esta talla nerviosa en el tratamiento de los vestidos resurge en las obras del primer periodo de producción de Juni en España, especialmente en las conservadas en León. Puede señalarse la capa de San José en el relieve del Nacimiento, en el claustro de San Marcos, e igualmente las ropas del santo varón que sostiene el cuerpo de Cristo en el relieve del Descendimiento en la fachada de la iglesia de San Marcos: las ropas forman los mismos remolinos que en la figura de Joigny, indicando asimismo el recuerdo de las terracotas de Mazzoni.

La producción de Juni en su ciudad natal no se limita a la estatua ecuestre de San Thibault. También le atribuyo, como igualmente hizo

Martín González, las estatuas en piedra de San Pablo, de San Mateo y los ladrones de un Calvario, obras conservadas en la misma iglesia de Saint-Thibault. Téngase presente que gran parte de dicha iglesia quedó destruida en el incendio de 1530. Allí Juni, seguramente en compañía de ayudantes, participó en su renovación decorativa realizando sus primeras obras conocidas antes de abandonar definitivamente Joigny.

La estatua de San Pablo indica la influencia recién asimilada de Miguel Ángel: el tratamiento hercúleo del cuerpo, con músculos salientes, la expresión digna de la cara, el fruncido del ceño, la talla de la barba y del cabello, con profundos bucles, la ampulosidad de los paños, anticipan en particular la estatua en barro cocido de San Mateo del Museo de León. En cambio la figura del San Mateo francés es de otro tipo, casi tratada como un relieve; el santo está acompañado por un ángel que le ofrece el tintero. La disposición de la cara, de perfil, la talla alargada de la barba, el cuerpo en torsión helicoidal, hace pensar en el San Juan Bautista del Museo Nacional de Escultura. Otra escultura de San Pedro conserva algún parentesco con el medallón de San Pedro de la sillería de coro de San Marcos de León, sin embargo la mano de Juni parece alejada de este san Pedro.

Por último, esta misma iglesia conserva un Calvario cuya postura agitada y cuya expresión angustiada de los ladrones se pueden asimilar al estilo juniano. En particular, la disposición corporal de los ladrones reaparece en los ladrones del retablo de la capilla de San Antolín en Tordesillas. Además el modelado de la cara del buen ladrón, con la talla puntiaguda de la barba y su mirada angustiada, resurge en la escultura de San Juan Bautista del Museo Nacional de Escultura.

EL PROBABLE RECORRIDO DE JUNI HASTA SU LLEGADA A LEÓN: 1530-1533

Fue seguramente a fines de 1530 cuando Juni abandonó definitivamente su ciudad natal.

Pero ¿a dónde dirigió sus pasos el escultor hasta llegar a León donde se señala su presencia a partir de 1533? Apuntaré aquí algunas pistas de investigación para intentar recorrer, año tras año, el itinerario que debió de seguir, aclarando que sólo se trata de hipótesis ya que no he encontrado ninguna prueba documental de la presencia de Juni en Francia.

Es en la región del Loira donde pienso que Juni pudo seguir su camino, más concretamente en la abadía Saint-Pierre de Solesmes¹². Ya he señalado la influencia de los Santos Entierros borgoñones en la producción de Juni. Esta abadía conserva otro ejemplar, datado de 1490. El influjo temático e iconográfico no es imposible; señalemos la presencia de soldados romanos vigilando la escena así como un receptáculo para conservar una Santa Espina, como la que José de Arimatea muestra en el Santo Entierro del Museo Nacional de Escultura.

Pero la posible estancia de Juan de Juni en Solesmes parece explicarse sobre todo por la realización de la llamada «Belle Chapelle», vasto programa arquitectónico y escultórico, cuyas obras empezaron alrededor de 1530. Por supuesto, la realización de un proyecto tan ambicioso necesitó la participación de muchos escultores. Ahora bien, en aquel periodo se produjo una fuerte emigración de talleres borgoñones hacia la región del Loira, atraídos por el desplazamiento y el establecimiento de la Corte en esta zona. A modo de ejemplo el rey Charles VIII visitó la abadía tres veces. ¿Pudo formar Juni parte del grupo que participó en las primeras obras? Así lo pienso aunque no existe ninguna prueba documental porque los archivos de la abadía de Solesmes desaparecieron durante la revolución francesa.

La «Belle Chapelle» de Solesmes es uno de los más importantes proyectos de aquella época y el año de los primeros trabajos (1531) correspondería cronológicamente a una primera etapa en la peregrinación de Juni hacia España. El programa arquitectónico pudo inspirar a Juni dado que la obra combina dos tipos de monumentos predilectos en Juni: el retablo (como el de Nuestra Señora de la Antigua) y el retablo-

sepulcro como el del Museo Nacional de Escultura. En la mencionada capilla se agrupa una multitud de figuras de piedra, repartidas en distintas escenas (Tránsito de la Virgen, Comunión de la Virgen), cuya teatralidad asoma por todas partes. Los personajes comunican o se interpelan con grandes gestos, con expresiones de dolor, de estupefacción, de ira, de modo que el espectador parece participar de la acción y entrar en contacto con ellos. Esta escultura teatralizada resurgirá de manera evidente en la entera producción de Juni y de forma muy evidente en el Santo Entierro del Museo de Escultura.

Para llegar hasta León, inevitablemente, Juni tuvo que pasar por el Mediodía francés. En aquellos años precisamente, en Toulouse, se desarrollaba una importante actividad escultórica con el taller de Nicolas Bachelier. Existe un parentesco estilístico entre ambos artistas. En particular, poco después de afincarse en Toulouse, Bachelier firmó, el 15 de enero de 1532, el contrato para realizar un retablo destinado a la Catedral Saint-Etienne de aquella ciudad. Desgraciadamente, la obra desapareció en 1794 pero creo que Juni pudo conocerla. Su composición arquitectónica, conocida gracias a las descripciones que se conservan¹³, permite establecer similitudes con los retablos de Juni y una vez más con el retablo-sepulcro del Museo Nacional de Escultura.

Los restos existentes de esta obra, tan sólo dos figuras de Apóstoles, muestran también la similitud estilística que existe entre ambos escultores. En particular, la figura de un apóstol con un libro en la mano se presenta como una copia muy fiel del San Mateo del Museo de León. El modelado de barbas y cabello, el fruncido del ceño, la mirada impenetrable, el tratamiento de los paños, de pliegues abultados, indican este influjo. El segundo apóstol presenta una cara juvenil, con una expresión idealizada, que anticipa también el rostro de San Juan en el Santo Sepulcro del Museo de Escultura.

Lógicamente Juni no pudo observar las obras posteriores de Nicolas Bachelier dado que éste hizo otros trabajos después de 1535, año en que

Juni ya estaba trabajando en León. Sin embargo, los Atlantes del Hotel de Bagis, realizados en 1537, muestran una vez más la proximidad estilística entre Juni y Bachelier, ambos influidos por la obra monumental de Miguel Ángel: la composición hercúlea y la torsión helicoidal de los cuerpos, los músculos salientes del torso, la expresión muy digna de la cara, indican la influencia de la estatuaria clásica heredada de la producción del gran escultor florentino.

La presencia de Juni en el sur de Francia tiene otra justificación: la existencia en esta zona de otro núcleo de producción de Santos Entierros, la mayor parte realizada en barro cocido, materia que Juni modeló con gran destreza en León y Medina de Rioseco. Los Santos Entierros de las catedrales de Auch, Perpignan, Narbonne datan del siglo XV o de principios del siglo XVI y por consiguiente la intervención de Juni es completamente imposible pero puede advertirse en ellos algunas similitudes iconográficas y teatrales con los grupos de Valladolid y Segovia tallados por Juni. Por ejemplo, la presencia casi sistemática de los soldados que vigilan la escena central.

Con esta estancia de Juni en el Mediodía concluye lo que podemos definir como el periodo de formación de Juni. Después de un largo recorrido por Borgoña, Champaña, Italia y el Mediodía de Francia, el escultor llegó a León en 1533 para participar en las labores decorativas de la fachada del Convento de San Marcos. Allí trabajó en compañía de sus compatriotas: Guillén Doncel, Juan de Angers y Esteban Jamete.

Para concluir deseo insistir en una idea: la necesidad de interesarse más en el periodo de formación de los artistas para comprender mejor su obra y su estilo; el caso de Juni es la mejor demostración. Aunque falten por descubrir algunas obras suyas, en particular en la región leonesa, ya se sabe mucho sobre su vida y la obra en España. En cambio, ignoramos casi todo de su actividad en Italia.

Por cierto, la perfecta adaptación de Juni a la sociedad española y a la comunidad artística castellana puede explicar la falta de interés que

se ha prestado a su formación. No obstante, sería útil investigar en esta parte de su vida. Por eso insisto en centrar futuros estudios en el periodo de formación del artista. Este esfuerzo de investigación no sólo permitirá conocer mejor la primera etapa francesa de Juni sino quizás descubrir nuevas obras en España que se relacionen con las primeras conservadas en Francia o Italia.

NOTAS

¹ Después de estudiar en Valladolid (2000-2001) y realizar la Memoire de maîtrise en la Université Catholique de l'Ouest de Angers «*Sobre la vida y las obras del escultor y arquitecto borgoñón afincado en Valladolid: Juan de Juni (1507-1577)*», contando con la ayuda del profesor J. Parrado del Olmo de la Universidad de Valladolid, he seguido interesado en el periodo de formación del escultor. El tema es objeto de estudio dentro de la tesis doctoral -dirigida por el profesor Yves Pauwels de la Universidad de Tours (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance)- de la que extraigo los comentarios que ahora presento.

² J. LAGO ALONSO, «Nota sobre topónimos franceses terminados en y, Joigny = Juni», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLII, Valladolid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1976, pp. 457-458.

³ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Juan de Juni (Jean de Joigny) et l'église St-Thibault», *L'Écho de Joigny*, n.º 40, Association Culturelle et d'Études de Joigny, Joigny, 1986, pp. 22-26; Idem, «Con Juan de Juni en Joigny», *Academia*, n.º 59, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1984, pp. 247-259.

⁴ C. PELTIER, «Entre exil et tradition dans l'œuvre du sculpteur Jean de Joigny - Juan de Juni (1507-1577)», *L'Écho de Joigny*, n.º 63, Association Culturelle et d'Études de Joigny, Joigny, 2006, pp. 7-25.

⁵ Véase también: A. HUMBERT, *La sculpture sous les Ducs de Bourgogne (1361-1483)*, Paris, Laurens, 1913. A. KLEINCLAUSZ, *Clans Sluter et la sculpture bourguignonne au XV^e siècle*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, s.f.

⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El Entierro de Cristo de Juan de Juni: historia y restauración*, Valladolid, Institución cultural Simancas, 1983.

⁷ W. FORSYTH, *The entombment of Christ, French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*, Cambridge, Harvard University Press, 1970. M. MARTIN, *La statue de la Mise au Tombeau du Christ des XV et XVI siècles en Europe occidentale*, Paris, Picard, 1997.

⁸ Véase también: C. PELTIER, «L'influence des Mises au tombeau champenoises sur l'œuvre du sculpteur Juan de Juni - Jean de Joigny (1507-1577)», *La vie en Champagne*, n.º 2007. V. Boucherat, *L'art en Champagne à la fin du Moyen Age. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v. 1535)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

⁹ Véase entre las publicaciones de J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Juan de Juni: vida y obra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974; *Juan de Juni*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954; «Juni y el Laoconte», en *Archivo Español de Arte*, XXV, 1952, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, pp. 59-66; *Juan de Juni y su época: exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juni*, Valladolid/Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de Música, 1977.

¹⁰ S. JOSSIER, «Incendie de Joigny en 1530», *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, Joigny, 4.º volumen, 1850.

¹¹ C. PELTIER, «L'œuvre du sculpteur Juan de Juni (1507-1577) dans sa ville natale, Joigny», *Le Journal de la Renaissance*, volumen V, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 2007.

¹² C. PELTIER, *L'influence du sépulcre de Solesmes sur l'œuvre du sculpteur Juan de Juni (1507-1577)*, Université de Limoges, Université Catholique de l'Ouest, Angers, 2004.

Véase también: P. GUÉRANGER, *Essai historique sur l'abbaye de Solesmes, suivi de la description de l'église abbatiale avec explication des monuments qu'elle renferme*, Le Mans, Fleuriot, 1846; M. COUTEL DE LA TREMBLAYE, *O.S.B Solesmes, Les sculptures de l'église abbatiale 1496-1553, reproductions, État de la question d'origine*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1892; J. CAILLETEAU, F. LE BŒUF, «Les Saints de Solesmes», *Images du Patrimoine*, n.º 69, Sablé, Direction régionale des Affaires culturelles, 1990.

¹³ Dupuy DU GREZ, *Traité sur la peinture*, Toulouse, 1699, pp. 28-29 y pp. 34-35. R. CORRAZE, «Baux à besogne concernant nos églises paroissiales, A, cathédrale Saint-Etienne, 3, le retable de l'autel paroissial», *Revue historique de Toulouse*, 1944, pp. 64-67.