

ARTEAREN HISTORIA ETA MUSIKA SAILA
ARTEAREN HISTORIAKO GRADUA
GRADU AMAIERAKO LANA

**BURGUNDIAR ESKULTURA GOTIKO
BERANTIARRA: ESPAINIAKO ARTEA
ABERASTU ZUEN EREDUA**



Ikaslea: Blanca Puig Gámiz

Tutorea: Aintzane Erkizia Martikorena

Ikasturtea: 2022-2023

Gasteiz, 2023ko maiatzaren 21a

LABURPENA

Borgoinako dukerriak 1384 eta 1477 urteen artean egoera oso oparoa ezagutu zuen. Frantziatik independente izateaz gain, ekonomikoki eta materialki egoera pribilegiatua zuen. Testuinguru honetan, eskualdeko eskulturak bere goren unera heldu zen.

Dukerrian zentro artistiko ugari egon ziren arren, Dijonekoa da aipagarriena. Hiria Estatu burgundiarren hiriburua bihurtu zen eta han dukeek ekoizpen eskultorikoa sustatu zuten. Filipe II.a Borgoinakoak Champmoleko kartusia fundatu zuen, dinastiaren panteoi bihurtuz. Proiektu handi honek artista kanpotar ugari erakarri zituen, horien artean burgundiar artearen sortzailea kontsideratzen den Claus Sluter. Ia mende batez kartusian lan egindako eskultore desberdinek Sluteri esker garatutako estilo originalaren jarraitasuna bermatu zuten. Aitzitik, garai oparo hau 1477an dukerria Frantziako koroaren menpe geratzean amaitu zen. Dukeen mezenasgoa desagertu zenez ez ziren beste produkzio handirik gauzatu ezta bezero boteretsurik egon ere.

Halere, ia mende batez biziraun zuen tradizio eskultorikoak hedapen handia ezagutu zuen, lehenik eta behin, dukerrian zehar, eta ondoren, Borgoinako mugetatik kanpo. Laburbilduz, garaiko eskultura burgundiarra eredu bihurtu zen.

XV. mende amaieratik XVI. mendearen bigarren herenera arte bere eragina Espainian da ikusgai. Alde batetik, XV. mendean burgundiar eskultoreen migrazioa baxua bazen ere, Jannin Lome Tournaikoaren adibidea da aipagarri. Nafarroako Karlos III.ak kontratatua, Nafarroan forma eta teknika berriak sartu zituen. Bestetik, XVI. mendean bi faktore desberdin batu ziren: burgundiako lurraldeen egoera ezegonkorra eta Espainiako Urrezko Aroa. Borgoinan lana aurkitzea zaila zenez, artista asko penintsulara lekualdatu ziren. Izan ere, Espainiak eskultore beharra zuen, hortaz, bizi-baldintzak hobetzeko aukera paregabea zen. Horren adibide Filipe Bigarny eta Juan de Juni izan ziren. Haien jaioterrian ikasitakoa Italiako Errenazimentuaren inguruan zituzten ezagutzekin eta Gaztelako tradizio artistikoarekin nahastu zuten. Gustu, nahi eta behar espainiarretik hurbilagoa zen Errenazimentuko beste interpretazio bat gauzatu

zuten eta, modu honetan, espainiar Errenazimentu original bati jaiotza ematen lagundu zuten.

Hiru eskultoreok Espainiako testuinguru artistikoa teknika eta forma berriekin aberastu zuten. Ospe handia lortzeaz gain, haien tailerretan tokian-tokiko ikasleak formatuz Borgoinako tradizioa zabaldu zuten. Beraz, agerikoa da haien presentzia aztertzea beharrezkoa dela uneko eskultura hispaniarra ulertu ahal izateko.

AURKIBIDEA

0. SARRERA	5
1. BORGAINAKO ESKULTURAREN GOREN UNEA (1384-1477)	6
1.1. Goren aldi eskultorikoaren baldintzak	6
1.2. Dijoneko eskola.....	8
2. BORGAINAKO ESKULTURAREN ERAGINA ESPAINIAN.....	20
2.1. XV. mendea: Borgoinako eraginaren iritsiera goiztiarra	20
2.2. XVI. mendea: Espainiako Urrezko Aroan	29
3. ONDORIOAK.....	38
4. BIBLIOGRAFIA, WEBGRAFIA ETA ARGAZKIEN ITURRIAK	39
4.1. Bibliografia	39
4.2. Webgrafia.....	41
4.3. Argazkien iturriak	41

0. SARRERA

“Burgundiar eskultura gotiko berantiarra: Espainiako artea aberastu zuen eredia” izenburua duen lan honetan XV. eta XVI. mendeetan Borgoina eta Espainiaren artean emandako elkartruke eskultorikoak ikertuko ditut.

Bordelen egin dudan graduko azken urte honek eragin handia izan du nire gaiaren aukeraketan. Frantziako Erdi Aroarekin zerikusia zuen gai bat landu nahi nuela banekien arren, ez nekien zehazki nola bideratu ikerketa. Hasiera batean, Frantziako eskualde desberdinetako eskultoreek Espainian izandako influentzia aztertu nahi nuen. Hala ere, ikerketa zabalegia zen eta azkenean eskualde batean zentratzea erabaki nuen. Maiz Espainiako bibliografiak frantziar eskultoreen presentzia autonomia-erkidegoka lantzen eta sailkatzen du, artisten jatorria bigarren maila batean utziz. Ondorioz eta Frantzian nagoela aprobetxatuz, nik aurkakoa burutu nahi izan dut eta lana frantziar ikuspuntu batetik landu.

Lan honen helburu nagusia, beraz, Borgoinako gotiko berantiarraren eskulturak XV. eta XVI. mendeko eskultura espainiarrari egindako ekarpenak ikertzea da. Gai hau garatzeko, aurretik Borgoinan lan egindako eskultoreek Espainian izandako presentzia kontuan izango du. Horretarako, lehenik eta behin Borgoinako eskulturaren nondik norakoak aztertuko ditut Dijoneko zentro artistikoan zentratuz. Espainiara emigratu zuten artistak dukerrian formatu edota lan egin zuten, beraz, lehen atalean garrantzitsua da hango ekoizpen eskultorikoaren berezitasunak finkatzea. Bigarren atal batean, artistok Espainian izandako influentzia aztertuko dut. Eraginen kronologia eta arrazoiekin hasi ondoren, prozesua zein eskultoreen eskuz eman zen azalduko dut. Herrialdeko behar eta gustuetara moldatzen ziren bitartean, Espainiako testuinguru eskultorikoa forma eta teknika berriekin hornitu zuten. Hori dela eta, haien presentzia inportantea da garaiko produkzioa ulertu ahal izateko.

Lana burutzeko erabili dudan metodologia funtsean formalista izan da, eskulturen ezaugarri formaletan jarri dudalako arreta: tolesturak, konposizioak, teknikak, hazpegiak eta horrelako ezaugarri formaletan erreparatuta, eskultoreen estilo ezberdinak hauteman daitezke, bai eta elkarren eraginak ere. Informazio

hori guztia obren argazkien bitartez, eta, batez ere bibliografiaren bitartez eskuratu dut.

Hainbat hilabeteetan zehar iturri bibliografikoak bilatu eta aztertu behar izan ditut informazioa maneiatu ahal izateko. Prozesu honetan zehar bi zailtasun nagusi topatu ditut. Alde batetik, nire inguruan dauden liburutegien artean Bordele-Montaigneko unibertsitatekoa da gaiaren inguruan iturri gehien biltzen dituen liburutegia. Alabaina, batez ere Frantziak martxotik aurrera bizi izan duen egoera politiko ezegonkorraren ondorioz, hilabete eta erdiz liburutegia itxita egon da eta ondorioz, informazioa aurkitzeko eragozpen handiak izan ditut. Bestetik, eskuragarri nuen bibliografia gehiena ez zegoen eguneratua eta ikerketa berriak aurkezten zituzten artikuluak aurkitzea zaila izan da.

Lehen atalerako Jacques Baudoin-ek idatzitako *La sculpture flamboyante en Bourgogne et Franche-Comté* liburua baliatu dut abiapuntu eta oinarri gisa. Ikergai dudan garai eta esparru geografikoaren egoera orokorra aurkezten du. Ekoizpen artistikoa modu argian azaltzen duenez oso erabilgarria izan zait. Ondoren, obra eta eskultore bakoitzaren inguruko bibliografia espezifikoarekin osatu dut. Bigarren atalean aldiz María José Redondo Cantera-ren “L’apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux” artikulua erabili dut ardatz gisa. Honek XVI. mendeko testuinguruaren egoera orokorra ulertzen lagundu dit. Horrekin batera, beste iturri espezifikokoak erabili ditut, esate baterako Cyril Peltier-en lanak.

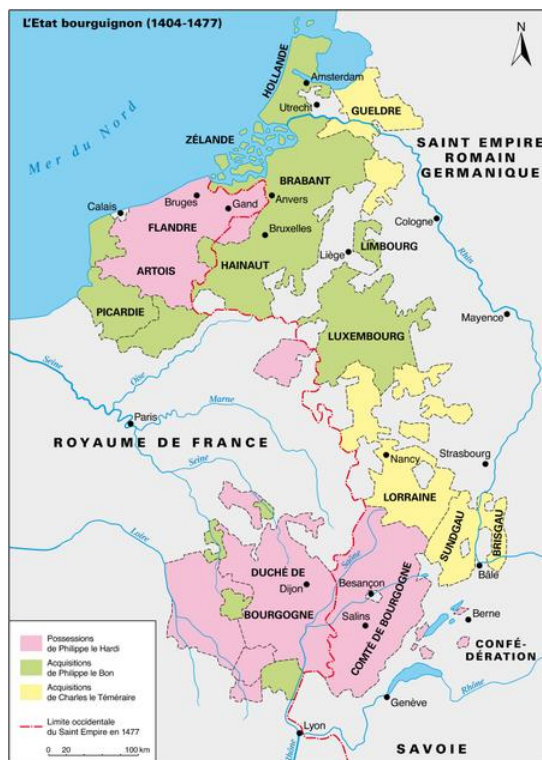
1. BORGAINAKO ESKULTURAREN GOREN UNEA (1384-1477)

1.1. Goren aldi eskultorikoaren baldintzak

Borgoinako antzinako erreinua 843ko Verduneko tratatuaren ondorioz bitan banatu zen Borgoinako dukerri eta konderriari jaiotza emanez. XIV. mendean Frantziako erreinuaren eta Germaniako Erromatar Inperio Santuaren menpe zeuden hurrenez hurren. Haatik, 1384-1477 artean dukerria eta konderria batu ziren. Izan ere, 1361ean, Izurrite Beltzaren ondorioz Filipe Rouvresekoa, azken duke kapetarra eta Borgoinako kondea hil zen. Hortaz, 1364an Joan II.a

Frantziakoak bere anaia Filipe II.a Borgoinakoari eman zion dukerria, Valoisko etxera lotuz. Duke berria Margarita III.a Flandriakoarekin ezkonduz, bi Borgoinak berriz batu zituen. 1477ra arte dukerria aitatik semera pasatu zen dukeok uneko mezenas garrantzitsuenak bihurtuz¹.

Lurraldeari, administrazioari, ekonomiari eta kulturari dagokienez dukerriak izandako garapenak Frantziako erresumaren aurkari boteretsu bihurtu zuen. Filipe III.a Borgoinakoak konkisten bidez lurraldea nabariki hedatu zuen bere goren unera eramanez (1. irudia). Ordea, 1474-1477 artean dukerria eta Suitzako Konfederazio Zaharra aurrez aurre jarri zituen Borgoinako gerrak, dukerriaren historian inflexio-puntua markatzen du. 1477ko urtarrilean, Nancy-ko batailan Karlos Valois-Borgoinakoa hil zen gizonezko oinordetza gabe. Ondorioz, Luis XI.ak, Frantziako erregeak, dukerriaren subiranotasuna aldarikatu zuen. Oinordeko bakarra zen Maria Borgoinakoa Maximiliano I.a Habsburgokoarekin ezkondu zen, Borgoinako konderrria berriz Germaniako Erromatar Inperio Santuaren menpe geratuz².



1. irudia. Borgoinako dukeek 1384-1477 artean lortutako lurralak.

¹ BAUDOIN, Jacques. *La sculpture flamboyante en Bourgogne et Franche-Comté*. Clermont-Ferrand: Créer, 1996, 13. or.

² WÄLCHLI, Karl Friedrich. "Burgund (Herzogtum)". In: *Historisches Lexikon der Schweiz HLS* [sarean]. hls-dhs-dss.ch/de/articles/007281/2005-02-16/ (kontsulta data 2023/04/02).

Ekonomiari dagokionez, dukerria Frantziatik independente izanik Ehun Urteko Gerraren hondamendiak ez ziren modu bortitzean sentitu. Hainbat gatazketan partehartu bazuen ere dukerriaren egoera ekonomikoa oparoa zen. Ibaiko merkataritza bide garrantzitsuen artean topatzen zenez feriak ugariak ziren. Era berean, dukeek ardoaren produkzioa asko sustatu zuten eta, gatzagek eta zerealaren ekoizpenak garrantzi handia zuten. Bestetik, XV. mendean ezarritako ehungintza industriak ospe handia zuen dukerritik kanpo eta bere eragina eskulturan ikusgai da, zehazki oihalen trataeran³. Borgoinako oparotasunaren froga Filipe III.aren agindupean garatu zen Dijon da: XIV. mendearen erdialdean 10.000 biztanle inguru zituen, XV. mende hasieran izurritearen ondorioz 8.000, 13.000 gaindituz 1474an⁴.

Azkenik, material desberdinen presentziari so egin behar zaio. Koralina kareharria ugaria zen. Bere fintasun eta gogortasunagatik eskultoreek asko estimatzen zuten harria zen, eta tailerrak harrobien inguruan kokatzen ziren. Borgoinako kareharriaren kalitatea hain zen ezaguna ezen Lyonen edota Chartresen aurkitu daitekeen⁵.

1.2. Dijoneko eskola

Dukerri osoan kalitate handiko produkzioa gauzatzen zuten tailerrak ezarri baziren ere, Dijonen garrantzia azpimarratu beharra dago. Valoiseko dinastiaren ezarpenak bultzada handia eman zion ekoizpen artistikoari. Dukeak Dijonen denboraldi motzetan bizi baziren ere, hiria Estatu burgundiarren hiriburu bilakatu zen. Han, Filipe II.ak Champmoleko Hirutasun Santuaren Kartusia fundatu zuen, ehorzleku gisa hautatuz, eta dinastiaren panteoi bihurtuz. Kartusiaren eraikuntzak artista eta eskultore paregabeen beharra zuen, horien artean Claus Sluter holandarra, "burgundiar artearen sortzailea"⁶. Dijon zentro artistiko garrantzitsu bihurtu zen, jatorri desberdineko eskultoreak erakarriz. Filipe II.aren

³ QUARRÉ, Pierre eta RICHARD, Jean. "L'âge d'or des Valois et la civilisation bourguignonne". In: RICHARD, Jean (zuz.). *Histoire de la Bourgogne*. Toulouse: Privat, 1984, 167-173. orr.

⁴ BAUDOIN, Jacques. Op. cit., 19. or.

⁵ Ibid, 27-29. orr.

⁶ Ibid, 24. or.

eta Margarita III.aren arteko ezkontzak, gehienbat aurretik Flandrian lan egindako artisten lekualdaketa bultzatu zuen Borgoinako eskultura eraginez.

Gainera, Dijonen garatu zen eskulturaren eredia Borgoina osoan zabaldu zen XV. mendean dukerriaren mugak gainditu arte. Hortaz, dukerria independentea izan zen urteetan zehar hiriburuan ezarritako eskultore nagusien lan egiteko era aztertu beharra dago. Artistok ia mende batez estiloaren biziraupena bermatu zuten bitartean, haien ekarpenekin aberastu zuten. Denboran zehar gauzatutako eskultura ugarien produkzioak formen eta lan egiteko eraren zabaltzea ahalbidetu zuen bigarren atalean garatuko dudan moduan, Espainiaraino heldu arte.

Dukearen lehen eskultorea Parisko tradizio artistikoa jarraitzen zuen Jean de Marville izan zen. Hala ere, Dijoneko egoera oparoak aurretik Bruselan lan egindako Claus Sluter (Haarlem, 1350 – Dijon, 1405-1406) erakarri zuen. 1389an Jean de Marvilleren oinordekotza hartu zuen⁷ eta burgundiar eskulturari bultzada handia eman zion, Erdi Aro amaierako eredu bihurtuz. Bere arteak gotiko internazionalaren printzipio artistikoak hautsi zituen eta "iraultza sluterianoa" gisa ezagutzen den hizkuntza adierazkor eta formal berri bat hasi zuen⁸. Estilo dinamikoagoa garatu zuen⁹, eta, jarraian, bere bi maisulan aztertuko ditut: Kalbarioa eta Filipe II.aren hilobia.

Kalbarioa, edo egun *Moisesen putzua* (1395-1405) (2. irudia) izenarekin ezagutzen dena, ez da osorik kontserbatu. Jatorriz, klaustroaren erdian aurkitzen zen uraska zirkular batean kokatuta zegoen, *fons vita* ideiarekin lotuz. Ideia honen arabera, Kristoren sakrifizioa bizitzaren iturri da. Bi atalek osatzen zuten: egun kontserbatzen diren sei profeta eta sei aingeru aurkezten dituen idulki hexagonala, eta horren gainean aurkitzen zen Gurutziltzaketa eta Maria Magdalena belaunikaturik¹⁰. Eskulturok Sluteren bost ezaugarri nagusiak batzen dituzte: espresio eta jarreraren aniztasuna, arropen ugaritasuna eta lanketa

⁷ QUARRÉ, Pierre. *La Sculpture en Bourgogne à la fin du moyen âge*. Fribourg: Éditions Vilo, 1978, 8 or.

⁸ PELTIER, Cyril. "De Jean de Joigny (1507-1533) à Juan de Juni (1533-1577)". In: LUGAND, Julien. *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV^e-fin XIX^e siècles)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012, 183-190. orr.

⁹ BAUDOIN, Jacques. Op. cit., 113-114. orr.

¹⁰ NASH, Susie. "Claus Sluter's Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol reconsidered: Part II", *The Burlington Magazine*, 148. zk., 2006, 456. or.

paregabea, figuren naturalismoa, detaile askoren presentzia eta antzerki-izaera. Aurrerantzean burgundiar eskulturaren ezaugarri bihurtuko diren bereizgarriak dira.



2. irudia. Claus Sluter, *Moisesen putzua* (1396-1405), La Chartreuse ospitale espezializatua, Dijon.

Lehenik eta behin profeten arropen eta espresioen aniztasuna aipagarria da. Tunika gorria eta urre koloreko soingainekoa janzten duen Moisesek (3. irudia) Sinaiko izpien sinbolo diren bi adar ditu. Eskuan Legearen taulak eusten ditu. Bizar luzea bi zatitan banatua du, Sluterek maiz erabiltzen zuen errekurtsua izanik. Jeremiasek txanoa, kapa eta galoi brodatua duen tunika daramatza jantziak (4. irudia). Beste profetengandik aurpegi bizargabe eta begi itsuei esker bereizten da¹¹. Filipe II.aren erretratua gisa identifikatu da. Zehazki, eskulturak berdez forratutako urrezko berokia eta purpurazko tunika zituen jantzita. Bera da kolore horiek janzten dituen profeta bakarra, eta ez urdina besteak bezala.

¹¹ BAUDOIN, Jacques. Op. cit., 117-118. orr.

Purpura boterearen kolorea zen hortaz, ez da harrizkeoa subiranoak bere arropetan eramatea. Halaber, dukeak janzten zituen belus gorriminekin erlazionatu da. Gainera, Jeremias kartusiarren profetarik garrantzitsuena izanik, dukearen mesedean otoitz egitea gogorazten zien, horrela bere salbazioa bermatuz¹². Zakariasek (5. irudia) agure baten itxura hartzen du. Begietaraino jaisten zaion txano bat darama, tunika gorria eta soingainekoa. Azkenik, Isaiasek (6. irudia) tunika soil bat darama. Burusoiltasunak eta bizar eta bibote luzeek Judako tribuko kide baten estereotipoa jarraitzen dute. Bere barruranzko masailak eta masailezur irtenak garaiko burgundiar lanetan maiz ageri diren ezaugarriak dira. Laburbilduz, jarrerren oparotasunak taldeari dinamismo handia ematen diote¹³.



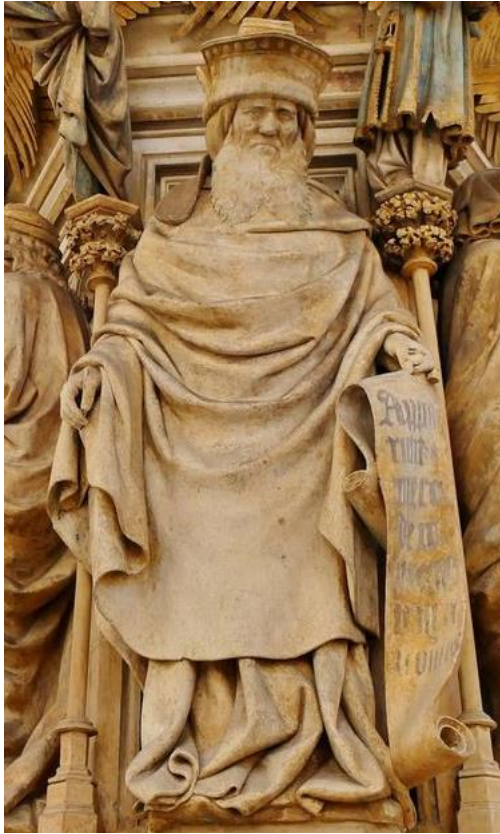
3. irudia. Claus Sluter, *Moisesen putzua* (1396-1405), Moises, La Chartreuse ospitale espezializatua, Dijon.



4. irudia. Claus Sluter, *Moisesen putzua* (1396-1405), Filipe II.a Jeremias gisa, La Chartreuse ospitale espezializatua, Dijon.

¹² NASH, Susie. "The Lord's Crucifix of Costly Workmanship: Colour, Collaboration and the Making of Meaning on the Well of Moses". In: BRINKMANN, Vinzenz; PRIMAVESI, Oliver eta HOLLEIN, Max. *Circumlitio: The Polychromy of Antique and Late Medieval Sculpture*. Frankfurt-sur-le-Main: Hirmer Verlag, 2010, 374-375. orr.

¹³ BAUDOIN, Jacques. Op. cit., 118. or.



5. irudia. Claus Sluter, *Moisesen putzua* (1396-1405), Zakarias, La Chartreuse ospitale. espezializatua, Dijon.



6. irudia. Claus Sluter, *Moisesen putzua* (1396-1405), Isaias, La Chartreuse ospitale. espezializatua, Dijon.

Profetak bezala, bere biloba Claus de Wervek egindako Kristoren heriotzaren ondorioz negar egiten duten aingeruen (7. eta 8. irudiak) espresio eta arropak ugariak dira. Detaile guztiak burgundiar errealismoaren ezaugarri dira, helburua guztiz indibidualak eta naturalak diren figurak lantzea baitzen. Era berean, irudien naturalismoari laguntzen dion beste elementu bat aurrerago landuko dudan polikromia da. Joera honen jatorria dukerrian finkatutako flandestar eskultoreengan aurkitzen da¹⁴. Aztergai dugun Sluter holandarra bazen ere, Bruselan ikasi eta lan egin zuen hango estiloa barneratuz. Espresioen aniztasunak eta pertsonaien banakotasunak antzerki-izaerarekin ere dauka lotura; pertsonaia bakoitzaren jarrera eta keinuak guztiz pertsonalak dira, antzerki bat ikusten ari garela dirudi¹⁵.

¹⁴ PELTIER, Cyril: "Regards croisés entre la sculpture bourguignonne et castillane", *L'écho de Joigny*, 70. zk., 2010, 36. or.

¹⁵ BAUDOIN, Jacques. Op. cit., 36. or.

Halaber, arropen lanketa trebea burgundiar ezaugarri da. Oihal aberatsen erabilera oihal-industriaren eta -merkataritzaren garapenari dago lotuta. Obra honetan, Sluterek garrantzia handia eman zien jantzien bolumenari¹⁶. Profetak tolesdura bertikal edota aurrealdean kurba bigunak sortzen dituzten oihal astunez inguratuak daude irudiei monumentaltasun eta gorpuztasun handia emanez.



7. irudia. Claus de Werve, *Moisesen putzua* (1396-1405), Moises eta David arten dagoen aingerua, La Chartreuse ospitale. espezializatua, Dijon.



8. irudia. Claus de Werve, *Moisesen putzua* (1396-1405), Daniel eta Isaiasen arten dagoen aingerua, La Chartreuse ospitale. espezializatua, Dijon.

Figuren indibidualizazioa eta batez ere, arropen trataera bikaina berriz ere Filipe II.aren hilobiko negartietan (1389-1410) daude ikusgai (9. irudia). Negartien tradizio ikonografikoa XII. mendetik existitzen da: dolu eta oinazea erakusten duten gizonak irudikatzean datza hauek hilkutxaren inguruan jarriz. Alabaina, Sluterek tradizioa sakonki berritu zuen. Gehienetan figuren aurpegia ikusten ez dugun arren, eskultore holandarrak arropen lanketari esker pertsonaia bakoitzaren jarrerak indibidualizatzea lortu zuen. Negartiak oihalez inguratu zituen, ezaugarri hau bere sinadura pertsonala bihurtuz. Profetekin alderatuz gero, larruz forratuak dauden artilezko oihalak lodiagoak dira. Forratutako oihalen lehen adibidea dira, eta eskultoreak landutako ildaska paraleloen bidezko

¹⁶ Ibid., 36. or.

tratamenduak arrakasta itzela izan zuen XV. mendeko artean¹⁷. Pertsonaiek gehienetan keinu berberak errepikatzen zituzten gai ikonografikoak ez zuen aurretik halako garapenik edota adierazpen aniztasunik ezagutu. Batzuk elkarri begira daude, besteak beren baitan biltzen dira otoitz eginez, hausnartuz... benetako prozesio bat ikusten ari garela dirudi. Alabaina, maiz jantzien azpian gelditzen den espresioagatik baino, oihalei esker adierazten da dolua¹⁸.



9. irudia. Claus Sluter eta Claus de Werve, Filipe II.aren hilobia (1389-1410), negartiak, Dijoneko Arte Ederren Museoa, Dijon.

Haatik, hilobia amaitu aurretik hil zenez 1396an Dijoneran heldutako bere biloba Claus de Wervek (Haarlem, 1380 – Dijon, 1439) tailerraren zuzendaritza hartu zuen, hilobia eta beraz negartiak amaituz. Hain lan bikaina egin zuen, ezen zaila den osaba eta bilobaren negartiak desberdintzea¹⁹. Eskuan txano bat duen segizioko azken pertsonaiak (10. irudia) bere kaputxa atzera botatzen du Kalbarioko Isaiasekin alderatu daitekeen burusoiltasuna erakutsiz. Tratamenduaren ondorioz, egilea Sluter dela proposatu da. Aitzitik, eskuineko sorbaldan kapa lotuta duen, eta mahuka luzeak ezkututzen duen arrosarioa daraman 32. negartia (11. irudia) Werverekin erlazionatu da. Bere bi puntako bizarrak *Moisesen Putzuko* Moises dakar burura²⁰.

¹⁷ Ibid., 36., 126. eta 132. orr.

¹⁸ QUARRÉ, Pierre. Op. cit., 13. or.

¹⁹ Ibid., 13. or.

²⁰ QUARRÉ, Pierre. *Claux de Werbe et la sculpture bourguignonne dans le premiers tiers du XVe siècle* [Erakusketa katalogoa], Musée de Dijon, Borgoinako Dukeen jauregia, 1976, 39. or.



10. irudia. Claus Sluter, Filipe II.aren hilobia, (1389-1410), 40. negartia, Dijoneko Arte Ederren Museoa, Dijon.



11. irudia. Claus de Werve, Filipe le II.aren hilobia, (1389-1410), 32. negartia, Dijoneko Arte Ederren Museoa, Dijon.

Filipe III.ak, bere aitak bezala, beti eskultore onenak bilatzen zituen baina Claus de Werve hiltzean ez zuen Dijonen aurkitu berak eskatzen zuen maila zuen artistarik. Alabaina, Chalon-sur-Saônera bidaiatu eta hango karmeliten konbentuan Juan de la Huertak (Daroca, 1413 – Mâcon, 1462?) egindako maisulanekin topatu zen. Bere aurrekariak bezala, de la Huerta atzerritarra dugu, zehazki Darocakoa (Aragoi). 1443an Joan I.a Borgoinakoaren eta Bavariako Margaritaren hilobia lantzen hasi zen. Eskultore aragoiarrak modu ezin hobean asimilatu zuen Filipe II.aren negarti ahukuaren izaera (12. irudia). Artista aragoiarraren lana bere aurrekariaren negartiekin alderatuz gero, biak bereizteko figuren oinarria aztertu beharra dago. Juan de la Huertak, negartiak modu estuan inguratzen dituen oinarri mehea landu zuen. Aitzitik, Werveren negartiek maiz ez dute inolako oinarririk haien oinek edota oihalek zuzenean hilobiaren marmol beltzeko egitura ukitutuz. Pertsonaien eredia bera da, oihal eta arropen trataera ere, bai eta aurpegiak ezkututzen dituzten txano eta soingainekoak ere. Alabaina, jarrerak ez dira hain bilduak, bihurriagoak dira, eta keinuak

adierazkorragoak. Ondorioz, tolesturak korapilatsuagoak dira eta ez dira hain modu leunean erortzen, baizik eta angeluak sortzen dituzte²¹.



12. irudia. Juan de la Huerta, Joan I. eta Bavariako Margaritaren hilobia (1443-1456), negartiak, Dijoneko Arte Ederren Museoa, Dijon.



13. irudia. Joan de la Huerta, Joan I. eta Bavariako Margaritaren hilobia (1443-1456), 53. negartia, Dijoneko Arte Ederren Museoa, Dijon.



14. irudia Claus de Werve, Filipe II.aren hilobia (1389-1410), 20. negartia, Dijoneko Arte Ederren Museoa, Dijon.

²¹ QUARRÉ, Pierre. *La Sculpture en...*, op. cit., 17-18. eta 33. orr.

53. negartia (13. irudia) aztertuz gero, maisutasun handiz landutako mantu luzea darama jantzita. Maiz agerikoa den moduan, eskumuturretan estutzen diren mahuka zabalak ditu. Sorbaldak estaltzen dizkion kapelerak bere irekidura bularrera beheratua du aurpegia erabat estaliz. Esku elkartuek otoitz jarrera erakusten dute baina, doluaren irudikapena, funtsean, maindire zabalaren jokoari esker erakusten da. Bere jarrerak eta arropen lanketak Filipe II.aren hilobiko 20. negartiarekin antzekotasun nabariak erakusten ditu (14. irudia)²².

Champmoleko kartusiaren ereduaren jarraitasunaren lekuko den azken adibide gisa, Juan de la Huertak 1448an Rouvres-en-Plaine-ko San Joan Bataiatzailearen elizako kapera batean landutako Ama Birjina, San Joan Bataiatzailea eta San Joan Ebanjelaria dira. Bakarrik lehenengo biak dira Sluterek kartusiako dukearen-oratorioan zizelkatutakoen kopia. Ziurrenik, babesleak Champmoleko modelo jarraitzeko eskatu zion de la Huertari, baina han San Joan Ebanjelariarik ez zegoenez, askatasuna izan zuen. Ondorioz, bere liraintasuna Ama Birjinaren eta San Joan Bataiatzailearen oihalen handitasunari kontrajartzen da²³.

Ama Birjinaren mantuaren ertzetan dauden kiribilak XIV. mende amaierako artean dute iturria (15. irudia) eta orokorrean Dijoneko tailerretan dira ikusgai. Halaber, tolestura sakonak dituen mantua uhin zurrunbilotsuz josita dago jantziari malgutasun handia emanez; figuraren burua estaltzen duen lodiera bikoitzeko oihala, bere hanketan zehar erortzen da tolesdura arinak sortuz, eta Ama Birjinaren jarrerari esker, oihala besoaren gainetik pasatzen da eskuinaldean modu jariotsuan eroriz²⁴. Era berean, ezpainak zimikatzen ditu imintzio moduko bat eginez, maiz dukerrian ageri den ezaugarria. Dukearen-oratorioko eredu kontserbatzen ez den arren, Sluterek kartusiaren portalerako egindako Ama Birjinarekin alderatu daiteke (16. irudia), zeinaren oihalen dinamismo eta jariakortasuna azpimarratzekoak diren. Buru obalatuak, sudur konkorrarekin batera ere antzekotasunak erakusten ditu. Halaber, beherantz, erdi itxiak dauden begiak ere Sluteren tradizioarekin lotu daitezke²⁵.

²² QUARRÉ, Pierre. *Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XV^e siècle* [Erakusketa katalogoa], Musée de Dijon, Borgoinako Dukeen jauregia, 1972, 42. or.

²³ BAUDOIN, Jacques. Op. cit., 115, 162-163. orr.

²⁴ QUARRÉ, Pierre. *Jean de la Huerta et...*, op. cit., 19. eta 45. orr.

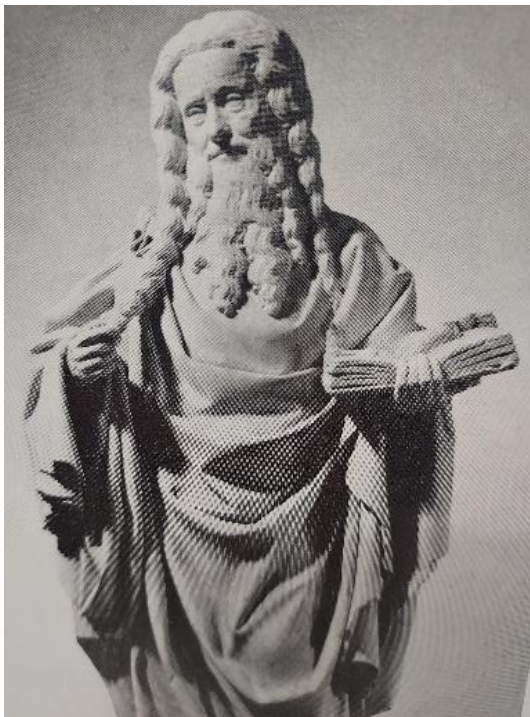
²⁵ BAUDOIN, Jacques. Op. cit., 115, 162-163. orr.



15. irudia. Juan de la Huerta, Ama Birjina (1448), San Joan Bataiatzailearen eliza, Rouvres.



16 irudia. Claus Sluter, Champmoleko kartusiako portala (1391-1393), Ama Birjina, Dijon.



17. irudia. Juan de la Huerta, San Joan Bataiatzailea (1448), San Joan Bataiatzailearen eliza, Rouvres.



18. irudia. Claus Sluter, Champmoleko kartusiako portala(1391-1393), San Joan Bataiatzailea, Dijon.

San Joan Bataiatzaileari so eginez (17. irudia), portaleko adibidearekin (18. irudia) bai eta *Moisesen Putzuaren* Moisesekin erlazionatu beharra dago, batez ere adats eta bizarraren tratamenduari dagokionez. Juan de la Huertak maisu haarlemtarraren hain esanguratsua den bitan banatutako bizar kizkurra landu zuen. Besoen posizioaren ondorioz soingainekoak zabaltasun handia hartzen du bolumen handia duen figura sortuz. Era berean Zakariasekin eta Filipe II.aren hilobiko negartiekin konparatuz oihalen tolesduren tratamendua antzekoa da tolesdura korapilo edota nahastea dagoelarik²⁶.

1456an, Joan I.a dukearen eta Margarita Bavariakoa dukesaren hilobia zizelkatzeko alferreko bi ahalegin egin ondoren, Juan de la Huertak Dijon utzi zuen. Hortaz, dukeak bere hilobia burutzeko gai zen eskultore bat bilatu behar zuen. Agnes Borgoinakoak bere anaia Antoine Le Moiturier (Avignon, 1425 – Paris, 1497) maisua gomendatu zuen. Claus de Werve eta Juan de la Huerta ez bezala, Avignoneko eskultorea 1465ean eskultore heldu gisa iritsi zen Dijonera²⁷. Hegoaldean jaioterra izanik, bere lanek Languedoc-eko idealaren arabera dira. Ondorioz, dukerrian estetika berria sartu zuen²⁸.

Dukerriaren boterea gainbeheran zegoenez, Le Moiturierren garaiko artearen ereduak ez zen esportatu. Gainera, dukerria Frantziako koroarekin lotzeak ez ziren eskultoreei mesederik egin. Gertakariak eboluzio artistikoan eraginik izan ez bazuen ere, dukeen mezenasgoa desagertu zen. Karlos Valois-Borgoinakoa 1477an hil eta gero, Borgoinako Kontuen Ganbarako erregistroen arabera ez zen inolako eskaera ofizialik edo ordainketarik egon. Jakin badakigu Antoine Le Moiturierrek eskatutako zerga murrizpenengatik zailtasunak zituela Dijonen lana aurkitzeko, maiz jaioterrira bueltatuz, eta azkenean, 1494an Parisen ezarri arte. Era berean, ez daude XV. mende amaierako inolako produkzio oparoaren inguruko artxibo edo dokumenturik. Hortaz, ondorioztatu daiteke eskultoreek elizgizonen edota eskualdeko familia ezberdinen enkarguak jaso zituztela, Borgoinako eskulturaren urrezko aroa amaituz²⁹.

²⁶ Ibid., 162-163 orr.

²⁷ QUARRÉ, Pierre. *La Sculpture en...*, op. cit., 22. or.

²⁸ BAUDOIN, Jacques. Op. cit., 206. or.

²⁹ QUARRÉ, Pierre. *La Sculpture en...*, op. cit., 26. or.

2. BORGAINAKO ESKULTURAREN ERAGINA ESPAINIAN

Borgoinako eskulturak Frantziako mugetatik at izandako hedapena bere garrantziaren adierazle da. Izan ere, jada XV. mendetik eta XVI. mendera arte bere zantzuak penintsulan dira ikusgai. Dukerriko ereduak abiapuntu izanik eta beste eragin batzuekin nahastuz, hainbat eskultorek Espainiako testuingurua forma eta teknika berriekin hornitu zuten. Haatik, artisten lekualdaketaren arrazoiak XV. eta XVI. mendeetan desberdinak izan ziren heinean, segidan bi mendeen egoera hurrenez hurren aztertuko dut.

2.1. XV. mendea: Borgoinako eraginaren iritsiera goiztiarra

Mende honetan zehar, Borgoinako egoera ekonomiko, politiko, eta ondorioz, artistikoa oparoa izanik, burgundiar estiloaren ezagutzaile ziren eskultoreen migrazioa baxua zen.

Une honetako adibide Nafarroako Karlos III.ak kontratatutako Jannin Lome Tournakoa (Tournai, XIV. mendea – Viana, 1449) da. Bere izenak argi uzten duen moduan, Tournaitarra zen, Flandrian kokatzen den hiri bat. Gogoratu beharra dago XIV. mende amaieran Borgoinako dukerriaren menpe zegoen lurraldea zela. Bere formakuntzaren inguruan gutxi badakigun arren, Champmoleko Kartusiaren inguruan Sluter eta Wervek landutako obrak ezagutzen zituela baieztatu daiteke. Gainera, ikertzaile batzuk Lomek Sluterren tailerrean lan egin izanaren aukera planteatzen dute. Izan ere, dokumentazioak Sluterentzako lan egin zuen eta Lomerekin erlazionatzen den Jehannin de Honet bat aipatzen du. Era berean, Champmoleko kartusian Jannin Lome izena zuen monje bat zegoen. Eskultorearen senidea izan zitekeen eta agian eskultore tournaitarra Sluter eta Werveren tailerrean sartzen lagundu zuen³⁰. Beraz eta kontuan hartuz Karlos III.ak 1408 eta 1411 Frantziarako azken bidaia egitean Dijonetik igaro zela eta Lome kontratatu zuela, hipotesi hau posiblea da³¹.

³⁰ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 202-203. orr.

³¹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. “Viajes y vida artística durante el reinado de Carlos III de Navarra (1387-1425)”. In: *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 16-20 de junio, 1986*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: Comité Español de Historia del Arte, 1989, 69. or.

Hala eta guztiz ere, beste zentro artistiko batzuk ere ezagutzen zituela azpimarratu beharra dago, Parisekoa kasu.1411n Karlos III.a Nafarroakoak kontratatua Iruñara iritsi zen eta Oliten tailer bat ezarri zuen Frantziako iparraldeko eskulturaren forma eta teknikak zabalduz³². Erregea Kapetarren dinastiakoa zen, zehazki, Frantziako Karlos V.aren, Berryko dukearen eta Borgoinako Filipe II.aren iloba. Hortaz, Frantziako eta Borgoinako produkzio artistikoa ezagutzen zuen eta hango gorteeekin parekatu nahian inspirazio iturri gisa baliatu zuen³³.

Beste lanen artean, Iruñako katedralean topatzen den Nafarroako Karlos III.aren eta Leonor Gaztelakoaren hilobian (1413-1419) dauden negartiak zizelkatu zituen. Pierre Quarré-ren esanetan, Espainiara negartiak zituzten hilobien eredu sartu zuen³⁴. Inspirazio iturri gisa Felipe II.aren hilobia aipatu beharra dago. Batez ere 17. negartiak (19. irudia) Sluterren eragin handia dauka. Guztien artean proportzio zabalenak eta gorputz handiena ditu, Sluterren figura bolumetrikoak eta zehazki 21. negartia burura ekarriz (20. irudia). Era berean, kaputxak bere aurpegia estaltzen du hortaz, bere ezinegona oihalen tolesdurei esker erakusten da. Ahaidetasunak erakusten dituzten beste batzuk ere badaude, Iruñako 4.a (21. irudia) eta Dijoneko 29.a (22. irudia) kasu. Jarrera kopia zuzena izateaz gain, aurpegiari erreparatuz gero berdina da: aurpegi borobila, aho txikia eta masail handi eta borobilak. Halere, Sluter eta Lomeren lanen artean desberdintasun nagusi bat dago: espazioaren bateratasuna. Dijoneko eredu baldakinoek klaustroko galeria moduko bat osatzen dute espazioa bateratuz. Ondorioz, negartiek prozesio koordinatu bat osatzen dute. Aitzitik, nafartar adibidean negarti bakoitza bere baldakinoaren azpian isolatua dago³⁵.

³² MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "Johan Lome de Tournai". In: *Real Academia de la Historia* [sarean] dbe.rah.es/biografias/18041/johan-lome-de-tournai (kontsulta data 2023/04/06).

³³ AGUADO GUARDIOLA, Elena. *Estudio del rol de los agregados minerales en la formación, envejecimiento y conservación de películas pictóricas al óleo* [doktorego tesi]. Universitat Politècnica de València, 2017, 66. orr.

³⁴ QUARRÉ, Pierre. *La Sculpture en...*, op. cit., 17. or.

³⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. Op. cit., 199-203. orr.



19. irudia. Jannin Lome Tournaikoa, Karlos III.aren hilobia, (1413-1419), 17. negartia, Santa Mariaren katedrala, Iruña.



20. irudia. Claus Sluter, Filipe II.aren hilobia(1389-1410), 21. negartia, Dijoneko Arte Ederren Museoa, Dijon.



21. irudia. Jannin Lome Tournaikoa, Karlos III.aren hilobia (1413-1419), 4. negartia, Santa Mariaren katedrala, Iruña.



22. irudia. Claus Sluter, Filipe II.aren hilobia (1389-1410), 29. negartia, Dijoneko Arte Ederren Museoa, Dijon.

Eskultore tournaitarrak ez zuen Nafarroako erregearentzat bakarrik lan egin, baizik eta gorteko beste pertsonaientzat ere, hala nola Mosen Pere Arnaut Garrokoarentzat. 1422an bera eta bere emazte Juana Beunzakoarentzat hilobia burutu zuen. Bi hildakoen figurekin batera Kalbarioko taldea, San Antonio, San Joan Bataiatzailea, Santa Katalina eta Jaungoiko Aita aurkitzen dira. Eskulturok, Sluter eta Werveren estetikaren hedapenaren lekuko dira³⁶.

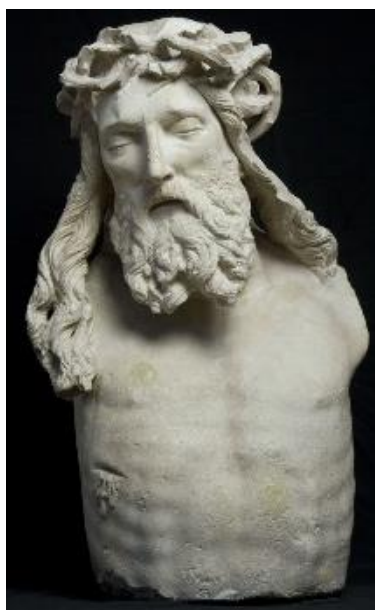
Kristo Gurutziltzatua *Moisesen putzuan* aurkitzen zen Kalbariotik eratorria da. 1396 eta 1399 artean Sluter eta bere bilobak burutua, zati batzuk kontserbatu bakarrik dira, zehazki Kristoren burua eta hankak (24. eta 25. irudiak). Kontserbatutako puskak nafartar ereduarekin parekatzeaz gain (23. irudia), Lomeran Kristok buru gainean *titulus* bat darama eta gurutzearen besoak elkartzen diren puntuan aureola bat, gurutziltzaketa burgundiarrak zuen bezala (26. irudia). Azpimarratu beharra dago Kartusiako ereduak ospe handia izan

³⁶ Ibid., 214-216. orr.

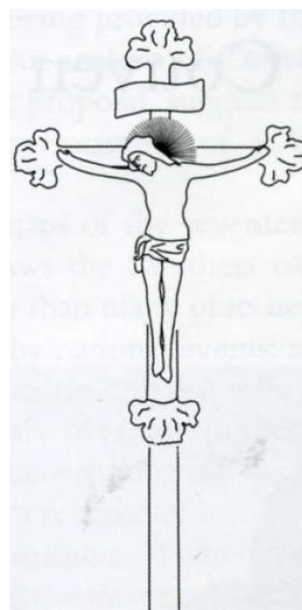
zuela Borgoina osoan kopiak egin zirelarik. Beraz, ez da harritzekoa Lomek kopia horietako bat edo agian jatorrizko eredua ezagutu izana³⁷.



23. irudia. Jannin Lome Tournaikoa, Pere Arnaut Garrokoa eta Juana Beunzaren hilobia (1422)., Kristo Gurutziltzatua, Santa Mariaren katedrala, Iruña.



24. eta 25. irudiak. Claus Sluter, *Moisesen putzua* (1396-1399), Kristoren zatiak, Dijoneko Museo Arkeologikoa, Dijon.



26. irudia. Susie Nash-en arabera, Kalbarioko Gurutziltzatuaren berreraiketa.

³⁷ NASH, Susie. "Claus Sluter's...", op. cit., 456-460 orr.

Bigarrenik, Ama Birjina (27. irudia) modu zuzenean Filipe I.aren hilobiko negartiekin lotu beharra dago. Lanak ospe handia izan zuen heinean, hainbat eskultorek inspirazio gisa hartu zuten herrietako elizek behar zituzten Ama Birjinak burutzeko. Horren adibide dira Flavigny-sur-Ozerain eta Prémieux-ekoa (28. eta 29. irudiak). Haien baitan biltzen diren figurak haien arropaz inguratuak daude. Zeharkako tolesdurak lodiak baina malguak dira, XV. mendearen lehen erdiko hileta-estatuak burgundiarrean ezaugarri. Haien espresioa oihalen azpian izkututzen da, tolesdurak espresio-bide bihurtuz; negartietan gertatzen den moduan, tolesdurek dolua erakusten duten jarrerak iradokitzen dituzte, mina modu sotilean erakutsiz³⁸.



27. irudia. Jannin Lome Tournaiakoa, Pere Arnaut Garrokoa eta Juana Beunzaren hilobia (1422), Ama Birjina, Santa Mariaren katedrala, Iruña.



28. irudia. Ama Birjina (XV. mende hasiera), San Genest-en eliza, Flavigny-sur-Ozerain.



29. irudia. Ama Birjina (XV. mende hasiera), San Martzelo eta Sain Markoren eliza, Prémieux.

San Joan Bataiatzaileari dagokionez (30. irudia), hainbat erreferentzia proposatu daitezke. Lehenik eta behin, Claus de Werveri egotzi zaion Kapadoziako hiru anaiekin lotu da, zehatz-mehatz San Eleusiporekin (31. irudia).

³⁸ BAUDOIN, Jacques. Op. cit., 133. or.

Jarrera antzekoa izateaz gain, ile ondulatuaren trataera ere da aipagarri³⁹. Haatik, garrantzitsuagoa da Borgoinan zegoen San Joan Bataiatzailearen modelo. Izan ere, dukerrian debozio handia jasotako predikatzaila zen beraz, haren eskultura asko burutu ziren. New Yorkeko Morgan liburutegi eta museoan kontserbatzen den Werveren eredua da aipagarri (32. irudia). Adibideotan beste eredu batzuetan aurkitzen ez diren hiru detaile azpimarratu behar dira. Lehenik eta behin Sluteren negartiekin erlazionatu daitezkeen larruzko jantzia. Bigarrenik, normalean pertsonaia honek izan ohi dituen mahuka luzeen aurka, bi modelo hauek eskuineko besoa biluzik dute. Azkenik, Rouvres-en-Plaineko ereduan bezala, maiz bere eskua eta arkumearen artean liburu bat izan ohi du. Ordea, hemen San Joanek arkumea zuzenean eskuaren gainean du⁴⁰.



30. irudia. Jannin Lome Tournaikoa, Pere Arnaut Garrokoa eta Juana Beunzaren hilobia (1422), San Joan Bataiatzailea, Santa Mariaren katedrala, Iruña.



31. irudia. Claus de Werve, Kapadoziako hiru anaiak (XV. mendearen hasiera), San Eleusipo, Kapadoziako hiru anaien eliza, Saint-Geosmes.



32. irudia. San Joan Bataiatzailea (c. 1345-1406), New Yorkeko Morgan liburutegi eta museoa, New York.

Azkenik, hilobia koroatzen duen Jainkoari so eginez (33. irudia), bereizgarri esanguratsuen burgundiar detailea kontsideratzen den mantuak

³⁹ QUARRÉ, Pierre. *Claux de Werbe et...*, op. cit., 41. or.

⁴⁰ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. Op. cit., 218-221. orr.

estaltzen duen ezkerreko eskua da. Xehetasun hau besteak Hirutasuna osatzen zuen eta Houstoneko Arte Eder Museoan kontserbatzen den Jainkoan da ikusgarri (34. irudia). Bestetik, bolumen- eta pisu-sentsazioa areagotzen duten arropen tolestura ugariak, eta hazpegi errealistek eta adierazkorrek Sluteren ingurumenarekin lotura zuzena iradokitzen dute. Lomeren ereduak bezala, gorputz boteretsu eta handia dauka. Halaber, adats luzeek Champmoleko Kalbarioko Moises dute erreferentzia gisa⁴¹.



33. irudia. Jannin Lome Tournaiakoa, Pere Arnaut Garrokoa eta Juana Beunzaren hilobia (1422), Jainkoa, Santa Mariaren katedrala, Iruña.



34. irudia. Jainkoa (c. 1380-1420), Houstoneko Arte Eder museoa, Houston.

Era berean, Lomeri jatorri burgundiarreko zizelketa eta polikromia tekniken hedapen goiztiarra egotzi behar zaio. Horretarako, Champmoleko Kartusiako *Moisesen Putzua* eta Tuterako katedraleko Villaespesako Mosen Frantziarraren hilobia (XV. mendearen lehen laurdena) erlazionatu beharra dago (**35. irudia**). Kartusian aurkitzen den Kalbarioan Filipe II.a Borgoinakoa dago irudikatua Jeremias gisa. Eskulturak duen naturalismoa dukearen exijentzia zen,

⁴¹ MOSNERON-DUPIN, Isabelle. "Les Trinités en Bourgogne, de Jean de Marville à Jean de la Huerta. Relfexions sur l'usage des modeles dans les ateliers de sculpteurs bourguignons". In: *Actes des Journées Internationales Claus Sluter*. Dijon: Association Claus Sluter, 1990, 193-210. orr.

kartusiarrei bere mesedean otoitz egin behar zutela gogorarazteko. Naturalismoa erdiesteko Sluterek burutu zuten polikromiak garrantzi handia du. Gaur egun arte heldu den polikromiaren ezaugarri funtsezkoa iraunkortasuna da, dukearen betikotasunaren sinonimo. Karlos III.aren kantzilerrak Valois dinastiaren gortea ezagutzen zuten heinean, haien adibidea jarraitzea eskatu zuten, xedea bera izanik⁴².

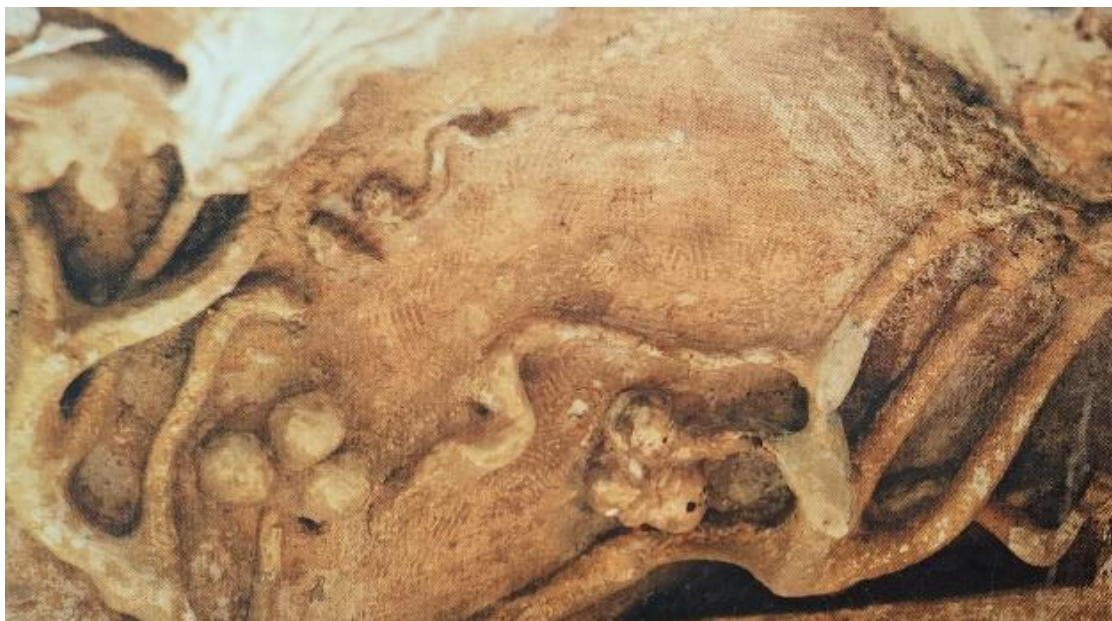


35. irudia. Jannin Lome, Villaespesako Mosen Frantziarraren hilobia (XV. mendearen lehen laurdena), Santa Mariaren katedrala, Tuteran.

Champmoleko *Moisesen putzuan* materialen aukeraketak garrantzi handia du; polikromiaren iraunkortasuna harriaren porositatearen arabera da hain zuzen ere. Hau horrela, Dijoneko eskulturak polikromia eusteko oso

⁴² AGUADO GUARDIOLA, Elena; MUÑOZ SANCHO, Ana María eta IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier: "Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique". In: DUBOIS, Jacques, GUILLOUËT, Jean-Marie eta VAN DEN BOSSCH, Benoît. *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*. Paris: Picard, 2014, 91-94. orri.

aproposa den kareharri zurian burutu ziren. Aitzitik, eskulturak eusten dituen pilarea zementuko kareharrizkoa da; porositate txikia izanik hezetasunaren aurkako hesi gisa funtzionatzen du. Eredu hau jarraiki, Tuteran Lomek kareharri zuriak dituen ezaugarri antzekoak dituen kalkarenita tertziarioa delakoa baliatu zuen. Haatik, gogorragoa den heinean lantzen zailagoa da, naturalismoaren irudikapena konplexuagoa izanik⁴³.



36. irudia. Claus Sluter, *Moisesen putzua* (1396-1405), La Chartreuse ospitale espezializatua, Dijon. Gradinarekin landutako gainazala.



37. irudia. Jannin Lome, Villaespesako Mosen Frantziarraren hilobia (XV. mendearen lehen laurdena), Santa Mariaren katedrala, Tuter. Gradinarekin landutako gainazala.

⁴³ Ibid., 95. or.

Hala eta guztiz ere, materialaz gain, harriaren trataerak paper garrantzitsua jokatzen du polikromiaren iraunkortasunean. Sluterek harriaren gainazalean gradina edo zizel horzdun oso txikien bidez urradurak gauzatu zituen (36. irudia), Lomek teknika bera aplikatu zuelarik (37. irudia). Urratutako gainazalak, batik bat grabitatearen eraginez pigmentua erori zitekeen gunetako xurgapen-azalera handituz, material piktorikoa harrian finkatzea erraztu zuen. Obra honen gainazalaren azterketari esker, teknika hau Espainiara oso goiz iritsi zela ondorioztatu daiteke, zehazki gradinaren erabilera orokortu baino mende laurden lehenago. Beraz, Lome teknikaren difusioaren aitzindarietako bat kontsideratu daiteke⁴⁴.

2.2. XVI. mendea: Espainiako Urrezko Aroan

Espainiako Urrezko mendearekin bat eginez, eskultore frantses ugari Iberiar penintsulara lekualdatu ziren. Erdi Aroan hasi zen fenomenoak XV. mendean bultzada bat jaso zuen, bere goren unea XVI. mendean ezagutuz. Disziplinak eta jatorriak anitzak dira baina, eskulturari dagokionez, frantsesek, eta horien baitan burgundiarrek, gehiengoaren errepresentatzen dute.

Arrazoiak funtsean ekonomikoak ziren: jada azaldu bezala, Antoine Le Moiturieren garaiaren ondoren gatazka erlijioso eta politikoen ondorioz ziurgabetasuna nagusi zen. Espainiako portu eta azoketako aberastasunak, gero eta artista gehiago eskatzeaz gain, haien bizi-baldintzak hobetzeko aukera ziren. Gainera, lehia txikia zen eta, tailerren ospe onagatik bai eta harria lantzeko gaitasunagatik ere burgundiar eskultoreak preziatuak ziren⁴⁵.

XVI. mendearen hasieratik, Espainia formula eta teknika berriak jasotzeko ongien prestatuta zegoen herrialdeetako bat zen. Errege-erregina Katolikoek erresuma bateratzearen ondorioz baldintza erlijioso eta politiko berriak sortu ziren, 1492 inflexio-puntu politiko eta historiko garrantzitsua izanik. Alde batetik, Granadako konkistaren ondorioz Errege-erregina Katolikoek botera sendotu zen. Bestalde, Amerikako konkistari esker lortutako aberastasunak ekoizpen

⁴⁴ Ibid., 96. or.

⁴⁵ RODRIGUEZ BOTE, María Teresa. "D'imagier à ymaginero: la présence de sculpteurs septentrionaux en Espagne aux XV^e-XVI^e siècles", *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 20.2. zk., 2016, 74-78. orr.

artistikoan inbertitzea suposatu zuen⁴⁶. Era berean, Done Jakueko bideak zentro artistikoen garapena ahalbidetu zuen artista asko erakarriz⁴⁷. Erromes bidez gain, egonkortasuna bilatzen zuten errege-erreginak haien gordea eta erakundeak Gaztelan ezartzea erabaki zuten, lehenik Burgosen eta gero Valladoliden bi hiriak zentro artistiko garrantzitsu bihurtuz⁴⁸. Azkenik, Atlantikoko bide komertzialen garapenak Gaztelako hirietan burutzen ziren feriekin batera aberastasun iturri ziren⁴⁹.

Testuinguru honetan obra eta artista italiar, frantziar edota flandriarrak iritsi ziren. Transmisio emankor honen ondorioz ingurune kosmopolita sortu zen, non atzerriko ekarpenek iberiar ekoizpena aberastu eta bertako eskulturaren murgildu ziren. Alabaina, artista burgundiarrek estetika berriak eta berrikuntza teknikoak eramane zituzten bitartean, egokitu al ziren tokian-tokiko sistema eta gizarte zein bezeroen nahietara? Gotiko berantiarrean formatu baziren ere, ezaugarri italiarrak ezagutu eta esportatu zituzten momentuko eskulturaren joera italiar eta flandestarraren arteko irtenbide bat eskainiz. Bien arteko oreka da jasotako onarpenaren gakoa. XVI. mendeko Espainian iparraldeko artearekiko gustua oso hedatua zegoen, beraz, italiar formak sartzen zailak ziren; italianismo epelago baten asimilazioa, aldiz, sinpleagoa zen⁵⁰. Era berean, eskultura hispaniarrarekiko hurbilketa aipatu beharra dago, ondorioa eskultura paregabea izanik⁵¹.

Laburbilduz, Borgoinako eskultoreek, haien jaioterrian ikasi zutena abiapuntu izanik, gustu eta behar espainiarretik hurbilagoa zen Errenazimentuko beste interpretazio bat gauzatu zuten. Horrela, espainiar Errenazimentu original bati jaiotza ematen lagundu zuten⁵². Joera honen adibide Juan de Juni eta Filipe

⁴⁶ PELTIER, Cyril. "Jean d'Angers l'Ancien : itinéraire d'un sculpteur angevin en Espagne au Siècle d'Or (de 1532 à 1576)", *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 122. lib., 4. zk., 2015, 32. or.

⁴⁷ REDONDO CANTERA, María José. "L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux". In: BOUDON-MACHUEL, Marion (zuz.). *La sculpture française du XVI^e siècle : études et recherches*. Paris: Le bec en l'air, 2011, 141. or.

⁴⁸ PELTIER, Cyril. "Sculpteurs champenois en Castille au Siècle d'Or: entre intégration et xénophobie". *La vie en Champagne*, 88. zk, 2016, 4. or.

⁴⁹ REDONDO CANTERA, María José. Op. cit., 141. or.

⁵⁰ RODRIGUEZ BOTE, María Teresa. Op. cit., 78. or.

⁵¹ REDONDO CANTERA, María José. Op. cit., 147. or.

⁵² Ibid., 147. or.

Bigarny dira. Haien presentzia ezinbestekoa da XVI. mendearen lehen bi herenetako eskultura ulertzeko.

Filipe Bigarny (Langres, 1475 – Toledo, 1542) Burgosera 1498an heldu zen eta bere obrek erakusten duten moduan, ikasketa prozesua bere jaioterrian egin zuen⁵³. Eskultore burgundiarrek funtsezko papera jokatu zuen ospe handia lortuz. Besteak beste 1513 eta 1514an Gaztelako erreinuan egindako eskultura guztien erret-inspektore titulua lortu zuen. Italiarako bidaia egin zuen Bigarnyk bere lanetan bi joerak islatu zituen: gotiko berantiarra eta errenazentista⁵⁴. Halere, bezeroen gustu eta beharretara egokitu zen; eskultorearen babesleak handitasun gotikoa gehiago baloratzen zuten heinean, batez ere bere lehen urteetan Italiako Errenazimentuaren aurka gotikoa gailendu zen⁵⁵.

Pedro Fernández de Velasco eta Mencía de Mendozaren hilobia (38. irudia) bi joeren artikulazioaren adibide da. Lehen begirada batean arreta deitzen duena basamentua eta figuren arteko kontrastea da. Alde batetik, geometria zuzena duen jaspe gorri egindako ohea landu zuen Bigarnyk, Errenazimentuko apaindura linealarekin erlazionatu daitekeena. Aldiz, Carrarako marmol zurian zizelkatutako hildakoen figurek basamentuan hedatzen diren oihal lodi anitzek sortutako tolesdurez bilduak daude. Taldeari izaera plastiko paregabea atxikitzen diote Claus Sluteren tradizioa jarraituz. Materialen arteko kontrastea Behe Erdi Aroan zehar Frantzia erabilitako errekurtsioa da, eta batez ere XIV. mendean Borgoinako dukeek esplotatua (39. irudia). Gainera, XVI. mendean beste eskultoreek Bigarnyren eredua kopiatu zuten, beraz, motibo honen difusioa egotzi ahal zaio. Bestalde, bi figurek, Borgoinako Filipe II.ak bezala, gorpuztasun handia dute. Izan ere, garai hartako bolumetriko eta monumentalenak dira. Era berean eta berriz ere bere jaioterriko eredua jarraituz, hainbat elementuk polikromia dute haien presentzia azpimarratuz. Kasu honetan Pedro Fernández de Velascok eskuen artean duen ezpataren ezpata-burua urrez estalita dago. Hala eta guztiz ere, ziur aski babesleak eskatutako inspirazio errenazentistako duten ere badaude, Kondestableak mahuketan dituen *puttiak* kasu⁵⁶.

⁵³ DEL RÍO DE LA HOZ, Isabel. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2011, 15-17. orr.

⁵⁴ REDONDO CANTERA, María José. Op. cit., 140. or.

⁵⁵ DEL RÍO DE LA HOZ, Isabel. Op. cit., 379. or.

⁵⁶ Ibid., 231-237. orr.



38. irudia. Filipe Bigarny, Pedro Fernandez de Velasco eta Mecia de Mendozaren hilobia (1525-1532), Kondestableen kapera, Santa Mariaren katedrala, Burgos.



39. irudia. Jean de Marville, Claus Sluter, Claus de Werve eta Jean Malouel, Filipe II.aren hilobia (1385-1410), Dijoneko Arte Eder museoa, Dijon.

Bigarrenik, Juan de Junik (Joigny, 1506 – Valladolid, 1577) penintsulan 50 obra eskultoriko baino gehiago egin zituen. Jakin badakigu 1533an Leóneko San Markoren elizan lan egiten zegoela eta 1540tik aurrera Valladoliden finkatu zela bere tailerra osatuz eta garaiko Gaztelako eskultore ospetsuenetarikoa bihurtuz. Artistak estilo propio bat garatu zuen; Gaztelako eskulturaren adierazkortasuna eta Antzinaroko eskultura eredu zuen eskultore manieristatzat onartu da. Alabaina, Frantzia iparraldeko eragin gotikoak garrantzi handia du, batez ere Claus Sluterena. Antzekotasunak batik bat estetikoak dira: oihalen

adierazkortasuna, eszenen antzerki-izaera, pertsonaien sendotasuna, aurpegi-errealismoa eta pasioen adierazpena⁵⁷.



40. eta 41. irudiak. Juan de Juni, San Antonio (1537), Eskultura Museo Nazionala, Valladolid.

Antzerki izaerak garrantzi handia du; espresioen aniztasuna eta ekintzen eszenaratzeak Sluteren *Moisesen Putzuan* dute jatorria. Zimurrez beteriko aurpegi energetiko eta bizardunen bidez Sluterek giza izaeraz haraindiko dimentsioa azaleratzen zuen. Junik aurpegiko hazpegietan ezaugarri antzekoak lantzen zituen: barrurantz dauden masailak, zimurrez beteriko bekokiak, betile eta bizar handiak, kizkurrez beteriko ilea edota gorputz indartsuak. San Antonio (1546) eredutzat hartu ezker (40. eta 41. irudiak), ile bihurri eta sigi-sagatsuak agerikoak dira bai eta bizar kizkurra eta luzea ere. Barruranzko masailak eta masailezur irtenak ere dira burgundiar ezaugarri⁵⁸.

Era berean, oihalen izaera adierazkorra nabarmengarria da. Emakumezko irudietan belo luzeak lantzen zituen eta gizonezkoetan ordea, maiz ikaragarritzko turbanteak. Emaizta ehun mordo baten azpian endredatutako irudiak dira, zeinetatik aurpegiak herabeki ateratzen diren. Salamancako katedraleko Santa

⁵⁷ PELTIER, Cyril. "De Jean de Joigny...", op.cit., 183-190. orr.

⁵⁸ Ibid., 190-191. orr.

Ana (42. irudia) oihal pisutsuz inguratuta dago, besteak beste Sluter eta Werveren negartiak burura ekarriz⁵⁹.



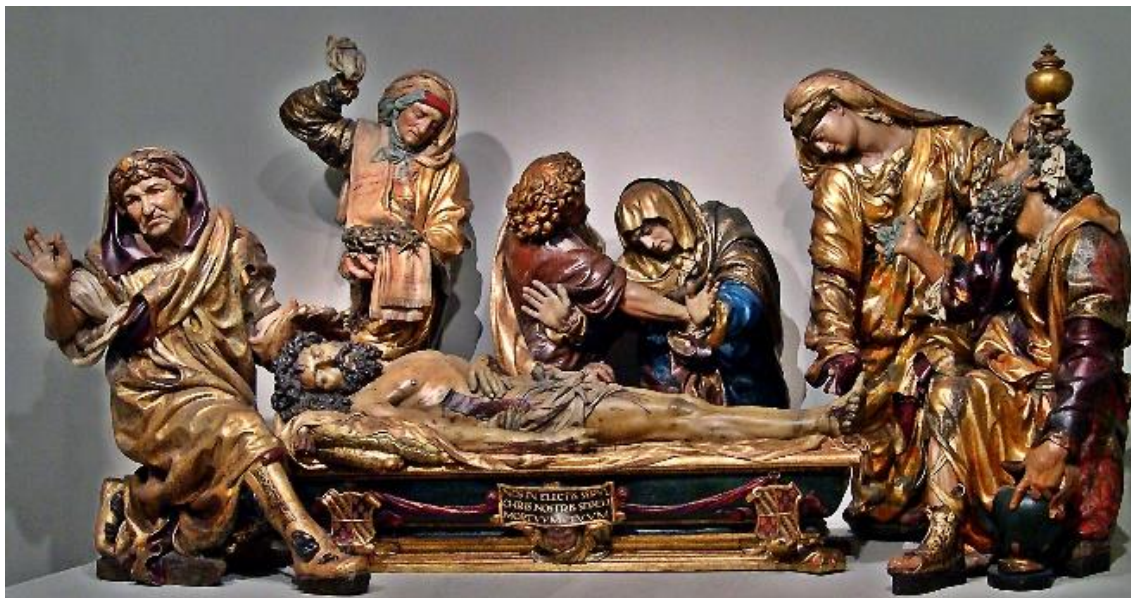
42. irudia. Juan de Juni, Santa Ana (1537),
Jasokundearen katedrala, Salamanca.

Borgoinako azken eragin aipagarria Hilobiratzeen multzo eskultorikoak dira. Pasioaren zikloko eszenen artean, hori da eskultorearen ekoizpen espainiarrean eragin handiena duena. Borgoinan gaiak izandako oparotasunak Valladolid eta Segoviako taldeen gauzatzea eta eragina azaltzen du. Junik Kristoren baltsamantua errepresentatzen du, non emakume santuek lurrinak eta oihalak eusten dituzten Kristoren zauriak sendatzeko. Besteak beste, Valladolideko talde eskultorikoan (43. irudia) eskema frantsesa errespetatu zuen irudiak bi ilaratan lerrokatuak baitaude: lehen mailan, harlauza edo sarkofagoa dago, eta haren gainean Kristoren gorpua, Gizon Santuez inguratuta, eta bigarren mailan, Ama Birjina, San Joanek eutsita eta hiru Emakume Santuek lagunduta. Kristoren aurrean eseritako bi zaindarien konposizioa osatu ohi zuten. Halere, azpimarratzekoa da Valladolideko adibidean hainbat pertsonaia, soldaduak eta egitura arkitektonikoa falta direla⁶⁰. Aldi berean, simetriari

⁵⁹ Ibid., 191. or.

⁶⁰ PELTIER, Cyril. "Regards croisés entre...", op.cit., 32-33. orr.

dagokionez Errenazimentu italiarreko zantzuak ere badaude. Konposizioak simetria zorrotza agertzen du: Kristoren gorputzak ardatz horizontala osatzen du eta gainerako pertsonaiak oso orekatuak daude bakoitzak bere aldean bere kontrapuntua izanik⁶¹. Adibidez, ezkerreko eskuan koroa daraman Maria Salomek eskuineko besoa gorantza du. Betaniako Mariak bere keinuaren kontrapuntua errespetuz eskuineko eskua Kristoren oinetarantz eramanez eta ezkerreko eskuan lurrin ontzia helduz.



43. irudia. Juan de Juni, Hilobiratzea (1541-1544), Eskultura Museo Nazionala, Valladolid.

Ikuspuntu estilistiko batetik aztertuz, pertsonaia bakoitza bereizteko gura nabaria da. Valladolideko taldeko eta Châtillon-sur-Seineko Ama Birjinaren aurpegi goibelduek (45. eta 46. irudiak) antz handia dute: sudur konkorra, pixka bat estutuak dauden ezpain meheak, ahoaren imintzio bera eta almendra forma duten ixtear dauden begiak⁶². Hauek jada Juan de la Huertaren Rouvreseko Ama Birjina aztertzerakoan aipatutako burgundiar errealismoaren ezaugarriak dira. Halaber, eskultore burgundiarraren obren ile eta bizarren tratamenduak berriz ere ahaidetasunak aurkezten ditu bere sorterriko talde eskultorikoekin. Batez ere aipatzekoa dira Kristoren adatsa eta bitan banatutako bizar nabarmena eta ile kizkurra (44. irudia).

⁶¹ Ibid., 34. or.

⁶² PELTIER, Cyril. "De Jean de Joigny...", op. cit., 191-192. orr.



44. irudia. Juan de Juni, Hilobiratzea (1541-1544), Kristo, Eskultura Museo Nazionala, Valladolid.



45. irudia. Juan de Juni, Hilobiratzea (1541-1544), Ama Birjina, Eskultura Museo Nazionala, Valladolid.



46. irudia. Hilobiratzea, Ama Birjina, (XVI. mendearen hasiera), San Vorles-en eliza, Châtillon-sur-Seine.

Bestetik, gorputz indartsuek *Moisesen putzuan* dute jatorria; tolestura lodi eta sakona duten oihal astunek Sluteren lana gogorarazten dute, zeinak pertsonaien sendotasunaren alde ehunei bizitasuna ematen zien. Eraitza indar fisiko handia erakusten duten figurak dira. Irudi guztiek duintasunez egiten diote aurre Kristoren heriotza tragikoari; bat bera ere ez da fisikoki zein moralki etsipenean murgiltzen⁶³.

Azkenik, Tonerreko eredu (47. irudia) Juniren inspirazio iturri inportanteena kontsideratu daiteke. Alde batetik, bi konposizioek simetria zorrotza agertzen dute: Kristoren gorputzak ardatz horizontala osatzen du eta

⁶³ PELTIER, Cyril. "Regards croisés entre"..., op.cit. 34. or.

gainerako pertsonaiak oso orekatuak daude bakoitzak bere aldean bere kontrapuntua izanik. Bestetik, antzerki-izaera. Begiradak norabide ezberdinetan zuzentzen dira, jarrerak bereiziaz eta dibertsifikatuak dira. Irudi talde bakoitzak, ikuslea bere begirada aldi berean hainbat eszenatara eramatera behartzen du artistak lau eszena aurkezten baititu aldi berean: Kristoren ehorzketa, Ama Birjinaren azken agurra, Emakume Santuen gupida eta Maria Magdalenaren bakardadea. Nahiz eta Juniren taldean figurak falta diren, printzipio bera jarraitzen du; gaiak eta jarrerak dibertsifikatuz, pertsonaia bakoitzak bere papera jokatzeko du, beste figurekin batera oinaze eta atsekabe sentimendu partekatua mantenduz⁶⁴. Are gehiago, Junik ikusleok parte hartzera gonbidatzen gaitu; gure ezkerrean dagoen Arimateako Josek zuzenean begiratzen gaitu eta bere eskuineko besoa guregana luzatzen du Kristoren koroko arantza bat erakutsiz.



47. irudia. Hilobiratzea (XV. mendearen bigarren erdia), Hôtel-Dieu, Tonnerre.

Eraginak anitzak izan arren, Espainiako gustu eta nahietara moldatu zela argi utzi beharra dago. Teknikari dagokionez, Espainiako eskultura errenazentistak originaltasun handia dauka. Italian ez bezala, gehien erabili zen teknika zur polikromatua izan zen eta hori da zehazki Junik baliatu zuena azaldutako lanak burutzeko.

⁶⁴ Ibid., 33-34. orr.

3. ONDORIOAK

Borgoinako dukerria, Europako ardatz garrantzitsu batean duen kokapen geografikoari eta aparteko zirkunstantzia historikoei esker, Mendebaldeko artista handienen elkargune izan zen. 1384 eta 1477 urteen arteko eskulturaren ordezkari nagusiak atzerritarrak izan zirenez (bi holandar, espainiar bat eta avignoitar bat), eskola burgundiarraren originaltasuna zalantzan jarri daiteke. Eskultoreen jatorrien aniztasunak dukerriko artea aberastu bazuen ere, Claus Sluterek dukerriarekin lotzen dugun estilo original bati jaiotza eman zion.

Erdi Aroaren amaiera eta Errenazimentuaren hasieraren artean estiloa erreferentzia bihurtu zen. XV. eta XVI. mende arteko artista eta ereduaren transmisioari esker, Borgoinako eskulturaren zantzuak Espainian dira ikusgai Jannin Lome Tournaikoa, Filipe Bigarny eta Juan de Juniren eskuz. Halere, gaztetan jasotako formakuntzak ez ziren merkatuaren eskakizun estilistikoetara modu ezin hobean egokitzea eragotzi. Hau da, Borgoinako eraginak ugariak badira ere, haien mugak dituztela onartu beharra dago. Italiako Errenazimentutik jasotako irakaskuntzak edota Gaztelako testuinguru artistikoa gehitu behar dira. Zentzu honetan, argi eta garbi identifikatzen diren eragin erabakigarrien inguruan hitz egin ordez, eskultoreen izpiritu sortzaileetan errotutako maileguez hitz egin beharra dago, haien formakuntza urteetako oroitzapenak bailiran. Hortaz, bi testuinguruen azterketa historiko-artistikoa elkartzea beharrezkoa da artearen historia egiteko.

Hala ere, maiz, eskultore frantziarrek XV. eta XVI. mendeetan Espainian izandako presentzia aztertzerakoan, ez da haien formakuntza lekua kontuan hartzen. Gotiko berantiar frantsesaren multzoan bateratzen dira haien arteko desberdintasunak bigarren maila batean utziz. Alabaina, ez dago gotiko berantiar bakarra baizik eta gotiko berantiar anitz. Testuinguru sozial, erlijioso, ekonomiko edota artistiko desberdinen ondorio, Frantzian bereizgarri oso zehatzak zituzten gotiko berantiarraren interpretazio ugari garatu ziren. Beraz, Borgoinan tradizio flandestarrak eta ehungintza industriak paper garrantzitsua jokatu bazuten ere, Normandian edo Languedocen eragina izandako faktoreak bestelakoa izan ziren. Laburbilduz, ezin da Espainiara heldu ziren influentzia atzerritarren ikerketa sakon bat burutu, artisten jatorriko tradizio artistikoa miatu gabe.

4. BIBLIOGRAFIA, WEBGRAFIA ETA ARGAZKIEN ITURRIAK

4.1. Bibliografia

AGUADO GUARDIOLA, Elena; MUÑOZ SANCHO, Ana María eta IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique”. In: DUBOIS, Jacques (zuz.); GUILLOUËT, Jean-Marie (zuz.) eta VAN DEN BOSSCH, Benoît (zuz.): *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*. Paris: Picard, 2014, 91-102. orr.

AGUADO GUARDIOLA, Elena. *Estudio del rol de los agregados minerales en la formación, envejecimiento y conservación de películas pictóricas al óleo* [doktorego tesi]. Universitat Politècnica de València, 2017.

BAUDOIN, Jacques. *La sculpture flamboyante en Bourgogne et Franche-Comté*. Clermont-Ferrand: Créer, 1996.

DEL RÍO DE LA HOZ, Isabel. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2011.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 185-242 orr.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. “Viajes y vida artística durante el reinado de Carlos III de Navarra (1387-1425)”. In: *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 16-20 de junio, 1986*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: Comité Español de Historia del Arte, 1989, 69-75. orr.

MOSNERON-DUPIN, Isabelle. “Les Trinités en Bourgogne, de Jean de Marville à Jean de la Huerta. Relfexions sur l’usage des modeles dans les ateliers de sculpteurs bourguignons”. In: *Actes des Journées Internationales Claus Sluter*, Dijon: 1990, 193-210. orr.

NASH, Susie. “Claus Sluter’s Well of Moses’ for the Chartreuse de Champmol reconsidered: Part II”, *The Burlington Magazine*, 148. zk., 2006, 456-467. orr.

- IDEM. "The Lord's Crucifix of Costly Workmanship: Colour, Collaboration and the Making of Meaning on the Well of Moses". In: BRINKMANN, Vinzenz (ed.); PRIMAVESI, Oliver (ed.) eta HOLLEIN, Max (ed.). *Circumlitio: The Polychromy of Antique and Late Medieval Sculpture*. Francfort-sur-le-Main: Hirmer Verlag, 2010, 356-381. orr.
- PELTIER, Cyril. "Regards croisés entre la sculpture bourguignonne et castillane", *L'écho de Joigny*, 70. zk., 2010, 25-38. orr.
- IDEM. "De Jean de Joigny (1507-1533) à Juan de Juni (1533-1577)". In: LUGAND, Julien. *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV^e-fin XIX^e siècles)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012, 183-200. orr.
- IDEM. "Jean d'Angers l'Ancien : itinéraire d'un sculpteur angevin en Espagne au Siècle d'Or (de 1532 à 1576)", *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 122. lib., 4. zk., 2015, 31-46. orr.
- IDEM. "Sculpteurs champenois en Castille au Siècle d'Or: entre intégration et xénophobie". *La vie en Champagne*, 88. zk, 2016, 3-9. orr.
- QUARRÉ, Pierre. *Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XV^e siècle* [Erakusketa katalogoa], Musée de Dijon, Borgoinako Dukeen jauregia, 1972.
- IDEM. *Claux de Werbe et la sculpture bourguignonne dans le premiers tiers du XV^e siècle* [Erakusketa katalogoa], Musée de Dijon, Borgoinako Dukeen jauregia, 1976.
- IDEM. *La Sculpture en Bourgogne à la fin du Moyen Âge*. Fribourg: Éditions Vilo, 1978.
- QUARRÉ, Pierre eta RICHARD, Jean. "L'âge d'or des Valois et la civilisation bourguignonne". In: RICHARD, Jean. *Histoire de la Bourgogne*. Toulouse: Privat, 1984, 167-205 orr.
- REDONDO CANTERA, María José. "L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux". In:

BOUDON-MACHUEL, Marion (zuz.). *La sculpture française du XVI^e siècle : études et recherches*. Paris: Le bec en l'air, 2011, 138-149. orr.

RODRIGUEZ BOTE, María Teresa. “D’imagier à ymaginero: la présence de sculpteurs septentrionaux en Espagne aux XV^e-XVI^e siècles”, *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre*, 20.2. zk., 2016, 73-87. orr.

4.2. Webgrafia

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. “Johan Lome de Tournai”. In: *Real Academia de la Historia* [sarean] dbe.rah.es/biografias/18041/johan-lome-de-tournai (kontsulta data 2023/04/06).

WÄLCHLI, Karl Friedrich. “Burgund (Herzogtum)”. In: *Historisches Lexikon der Schweiz HLS* [sarean]. hls-dhs-dss.ch/de/articles/007281/2005-02-16/ (kontsulta data 2023/04/02).

4.3. Argazkien iturriak

1. **irudia**. WÄLCHLI, Karl Friedrich. “Burgund (Herzogtum)”. In: *Historisches Lexikon der Schweiz HLS* [sarean]. hls-dhs-dss.ch/de/articles/007281/2005-02-16/ (kontsulta data 2023/04/02).

2. **irudia**. BORNIER, Philippe. “Puits de Moïse”. In: *France Culture* [sarean]. radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-regardeurs/le-puits-de-moise-1396-1405-7298351 (kontsulta data 2023/04/03).

3. **irudia**. VILELA-PETIT, Inès. “Le Puits de Moïse de la Chartreuse de Champmol à Dijon”. In: *Le blog de jean-yves cordier* [sarean]. lavieb-aile.com/2019/09/le-puits-de-moise-de-la-chartreuse-de-champmol-a-dijon.html (kontsulta data 2023/04/06).

4. **irudia**. VILELA-PETIT, Inès. “Le Puits de Moïse de la Chartreuse de Champmol à Dijon”. In: *Le blog de jean-yves cordier* [sarean]. lavieb-aile.com/2019/09/le-puits-de-moise-de-la-chartreuse-de-champmol-a-dijon.html (kontsulta data 2023/04/06).

- 5. irudia.** VILELA-PETIT, Inès. “Le Puits de Moïse de la Chartreuse de Champmol à Dijon”. In: *Le blog de jean-yves cordier* [sarean]. lavieb-aile.com/2019/09/le-puits-de-moise-de-la-chartreuse-de-champmol-a-dijon.html (kontsulta data 2023/04/06).
- 6. irudia.** VILELA-PETIT, Inès. “Le Puits de Moïse de la Chartreuse de Champmol à Dijon”. In: *Le blog de jean-yves cordier* [sarean]. lavieb-aile.com/2019/09/le-puits-de-moise-de-la-chartreuse-de-champmol-a-dijon.html (kontsulta data 2023/04/06).
- 7. irudia.** VILELA-PETIT, Inès. “Le Puits de Moïse de la Chartreuse de Champmol à Dijon”. In: *Le blog de jean-yves cordier* [sarean]. lavieb-aile.com/2019/09/le-puits-de-moise-de-la-chartreuse-de-champmol-a-dijon.html (kontsulta data 2023/04/06).
- 8. irudia.** VILELA-PETIT, Inès. “Le Puits de Moïse de la Chartreuse de Champmol à Dijon”. In: *Le blog de jean-yves cordier* [sarean]. lavieb-aile.com/2019/09/le-puits-de-moise-de-la-chartreuse-de-champmol-a-dijon.html (kontsulta data 2023/04/06).
- 9. irudia.** Les pénitents du tombeau de Philippe Le HArDi (1342-1404) Sculpture de Clasu Sluter (1350-1406) XV siècle- Dijon, Musée des Beaux-Arts”. In: *Meisterdrucke* [sarean]. meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Claus-Sluter/984020/Les-p%C3%A9nitents-du-tombeau-de-Philippe-le-Hardi-%281342-1404%29-Sculpture-de-Claus-Sluter-%281350-1406%29-XVe-si%C3%A8cle.-Dijon,-Mus%C3%A9e-des-Beaux-Arts.html (kontsulta data 2023/04/06).
- 10. irudia.** JAY, François. “Tombeau de Philippe le Hardi: Pleurant n° 40”. In: *POP: la plateforme ouverte du patrimoine. Ministère de la culture* [sarean]. pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01370008177 (kontsulta data 2023/04/07).
- 11. irudia.** JAY, François. “Pleurant n° 32 du tombeau de Philippe le Hardi”. In: *Collections du musée des beaux-arts de Dijon* [sarean]. mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-39475&qid=sdx_q0&n=4&e= (kontsulta data 2023/04/07).

- 12. irudia.** MAHOT, Stéphane. “Les pleurants du tombeau de Jean sans Peur, duc de Bourgogne”. In: *Flickr* [sarean]. [flickr.com/photos/29248605@N07/11964435375](https://www.flickr.com/photos/29248605@N07/11964435375) (kontsulta data 2023/04/06).
- 13. irudia.** MAHOT, Stéphane. “Les pleurants du tombeau de Jean sans Peur, duc de Bourgogne”. In: *Flickr* [sarean]. [flickr.com/photos/29248605@N07/11964435375](https://www.flickr.com/photos/29248605@N07/11964435375) (kontsulta data 2023/04/06).
- 14. irudia.** JAY, François. “Pleurant n° 30 du tombeau de Philippe le Hardi”. In: *Collections du musée des beaux-arts de Dijon* [sarean]. mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-39504&qid=sdx_q0&n=30&e= (kontsulta data 2023/04/08).
- 15. irudia.** QUARRÉ, Pierre. *Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XV^e siècle* [Erakusketa katalogoa], Musée de Dijon, Borgoinako Dukeen jauregia, 1972, 43. irudia.
- 16. irudia.** FINOT, Christophe. “La Vierge du trumeau regardant le Christ”. In: *Wikimedia Commons* [sarean]. fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Dijon_-_Chartreuse_de_Champmol_-_Portail_4.jpg (kontsulta data 2023/04/22).
- 17. irudia.** QUARRÉ, Pierre. *Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XV^e siècle* [Erakusketa katalogoa], Musée de Dijon, Borgoinako Dukeen jauregia, 1972, 44. irudia.
- 18. irudia.** GAUTHIER, Yvette. “Portail (fin XIVE” de l’église de la chartreuse de Champmol, Dijon (21)”. In: *Flickr* [sarean]. [flickr.com/photos/51366740@N07/8455658668](https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/8455658668) (kontsulta data 2023/04/22).
- 19. irudia.** FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 202. or.
- 20. irudia.** JAY, François. “Pleurant n° 21 du tombeau de Philippe le Hardi”. In: *Collections du musée des beaux-arts de Dijon* [sarean]. mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-39249&qid=sdx_q0&n=2&e= (kontsulta data 2023/05/19).
- 21. irudia.** FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 202. or.

- 22. irudia.** JAY, François. “Pleurant n° 29 du tombeau de Philippe le Hardi”. In: *Collections du musée des beaux-arts de Dijon* [sarean]. mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-39507&qid=sdx_q0&n=33&e= (kontsulta data 2023/05/19).
- 23. irudia.** FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 219. or.
- 24. irudia.** PERRODIN, François. “Les sculptures médiévales en Bourgogne”. In: Musée *archéologie* [sarean]. archeologie.dijon.fr/sculptures-medievales-bourgogne (kontsulta data 2023/05/11).
- 25. irudia.** “Les jambes du Christ crucifié par Claus Sluter”. In : *Wikimedia Commons* [sarean]. commons.wikimedia.org/wiki/File:Claus-sluter_champmol-jambes.jpg (kontsulta data 2023/04/19).
- 26. irudia.** NASH, Susie. “Claus Sluter’s Well of Moses’ for the Chartreuse de Champmol reconsidered: Part II”, *The Burlington Magazine*, 148. zk., 2006, 467. or.
- 27. irudia.** FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 219. or.
- 28. irudia.** FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 219. or.
- 29. irudia.** FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 219. or.
- 30. irudia.** FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 220. or.
- 31. irudia.** QUARRÉ, Pierre. *Claux de Werbe et...*, op. cit., 35. irudia.
- 32. irudia.** “St. John the Baptist with a Lamb”. In: *The Morgan Library & Museum* [sarean]. themorgan.org/objects/item/155366 (kontsulta data 2023/04/23).
- 33. irudia.** FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 223. or.

- 34. irudia.** FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “La escultura en Navarra en tiempo del Compromiso de Caspe”, *Antigrama*, 26. zk., 2011, 223. or.
- 35. irudia.** FILPO CABANA, José Luis. “Mosén Francés de Villaespesa e Isabel de Uxuf. Sepulcro”. In: *Wikimedia Commons* [sarean]. [es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mos%C3%A9n Franc%C3%A9s de Villaespesa e Isabel de Uxuf. Sepulcro.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mos%C3%A9n_Franc%C3%A9s_de_Villaespesa_e_Isabel_de_Uxuf_Sepulcro.jpg) (kontsulta data 2023/04/10).
- 36. irudia.** AGUADO GUARDIOLA, Elena; MUÑOZ SANCHO, Ana María eta IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique”. In: DUBOIS, Jacques (zuz.); GUILLOUËT, Jean-Marie (zuz.) eta VAN DEN BOSSCH, Benoît (zuz.): *Les transferts artistiques dans l’Europe gothique*. Paris: Picard, 2014, 96. or.
- 37. irudia.** AGUADO GUARDIOLA, Elena; MUÑOZ SANCHO, Ana María eta IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique”. In: DUBOIS, Jacques (zuz.); GUILLOUËT, Jean-Marie (zuz.) eta VAN DEN BOSSCH, Benoît (zuz.): *Les transferts artistiques dans l’Europe gothique*. Paris: Picard, 2014, 97. or.
- 38. irudia.** “Grab des Condestable Pedro Fernández de Velasco und seiner Gattin Mencia de Mendoza”. In: *Wikimedia Commons* [sarean]. commons.wikimedia.org/wiki/File:Grabcondestable.jpg (kontsulta data 2023/04/24).
- 39. irudia.** JAY, François. “Les tombeaux des ducs de Bourgogne”. In: *Ministère de la Culture* [sarean]. culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Les-musees-en-France/Les-collections-des-musees-de-France/Decouvrir-les-collections/Les-tombeaux-des-ducs-de-Bourgogne (kontsulta data 2023/04/24).
- 40. irudia.** TOLOSA, José Antonio. “San Antonio Abad (Juan de Juni). In: *Arte-Paisaje* [sarean]. arte-paisaje.blogspot.com/2013/01/san-antonio-abad-juan-de-juni.html (kontsulta data 2023/04/17).

- 41. irudia.** TOLOSA, José Antonio. “San Antonio Abad (Juan de Juni). In: *Arte-Paisaje* [sarean]. arte-paisaje.blogspot.com/2013/01/san-antonio-abad-juan-de-juni.html (kontsulta data 2023/04/17).
- 42. irudia.** ESCOBAR HERVÁS, Ramon. “Juan de Juni. El genio de la escultura castellana del s.XVI (I)”. In: *El blog del incansable viajero Ramón Escobar Hervás* [sarean]. maravillasdeespana.blogspot.com/2020/02/juan-de-juni-el-genio-de-la-escultura_29.html (kontsulta data 2023/04/17).
- 43. irudia.** BENITO ÁLVAREZ, José Manuel. “Juan de Juni-Santo Entierro”. In: *Wikimedia Commons* [sarean]. fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Juan_de_Juni-Santo_Entierro.jpg (kontsulta data 2023/04/16).
- 44. irudia.** BENITO ÁLVAREZ, José Manuel. “Juan de Juni-Santo Entierro”. In: *Wikimedia Commons* [sarean]. fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Juan_de_Juni-Santo_Entierro.jpg (kontsulta data 2023/04/16).
- 45. irudia.** BENITO ÁLVAREZ, José Manuel. “Juan de Juni-Santo Entierro”. In: *Wikimedia Commons* [sarean]. fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Juan_de_Juni-Santo_Entierro.jpg (kontsulta data 2023/04/16).
- 46. irudia.** BENOÎT-CATTIN, Renaud et JUGIE, Pierre. “Groupe sculpté. Mise au tombeau. In: *POP: la plateforme ouverte du patrimoine. Ministère de la culture* [sarean]. pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM21003499 (kontsulta data 2023/05/01).
- 47. irudia.** “La mise au tombeau de Tonnerre”. In : *Schola Sainte Cecile* [sarean]. schola-sainte-cecile.com/2018/03/02/la-mise-au-tombeau-de-tonnerre/ (kontsulta data 2023/04/16).