

DE PAMPLONA A TOULOUSE

En torno a Juan Oliver

En la iglesia de Nuestra Señora de Taur, en la tercera bovedilla de la nave y sobre el lado de la Epístola, al levantarse los artesonados barrocos colocados con posterioridad a 1692, fué descubierta en 1872 una pintura mural (1) que estaba todavía bastante bien conservada (2). Las contraventanas movibles abiertas en el nuevo artesonado no permitían ver más que la sección inferior y la base de los cuerpos de las figuras superiores, cuyas cabezas y troncos permanecían ocultos por una tela sobre la cual se mantenían las pinturas neo góticas (3). Se puede situar el emplazamiento por el corte longitudinal de Baudot (4), estudiar la composición en el diseño pintado sobre tela por Joseph Engalière (5) y conservada en el Museo de los Agustinos (6).

Los autores han vacilado sobre la época. Rivière no ha sabido elegir entre los siglos XIII y XIV (7). Cartailhac ha

(1) A. Brémond dans *La Semaine Catholique de Toulouse* XII, 1872 p. 301.

(2) *Corriere dans Congrès archéologique de France XLI^e session; Agen et Toulouse* 1874, p. 400.

(3) E. Cartailhac, *Une lamentable histoire: les fresques de Toulouse (L'Art meridional* 1896 p. 35).—J. de Lahondés, *Les Monuments de Toulouse*, Toulouse 1920 p. 108.

(4) A. de Baudot et A. Perrault-Dabot, *Archives de la Commission des Monuments Historiques* V Paris s. d. pl. 95.

(5) Repr. dans *L'art chrétien au Moyen-Age dans le Midi de la France. Peintures murales à fresques relevées par Engalière*. Toulouse s. d. (1877) pl. II (Musée Paul-Dupuy 54-143-1).—Lahondés. *Les Monuments* p. 99.

(6) *Exposition rétrospective des oeuvres de peinture et de dessin des artistes toxdousains*. Toulouse, Musée des Agustins 1887 n.º 7 A.

(7) Baron de Rivières, *Promenade à travers les rues de Toulouse*, Caen 1887 p. 5 (Extr. du *Bulletin Monumental*).

indicado el siglo XV (8). Lahondés que había optado en primer lugar por el siglo XIV (9) vuelve después al XV (10). Por el contrario el canónigo Auriol (11) y M. Rey (12) han abandonado el siglo XV por el XIV.

En cuanto al asunto, la mayor parte de los autores han reproducido el error de Cartailhac, quien, engañado por una rápida lectura, indica los Profetas y los antepasados de Cristo (13). Lahondés escribió la genealogía de Jacob (14), y este título fué confirmado por la lectura de las filiacterias cuyos textos no son tomados ni de la Biblia de los Pobres ni del *Speculum humanae salvationis* (15), sino del primer capítulo del Evangelio según San Mateo. Ningún autor ha transcrito todavía estas inscripciones y la obra original es inaccesible o medio borrada. El diseño d'Engalière (T. 2'08 x 6'33), todo lo erróneo que pueda ser —los nombres varían algunas veces más de lo que exige el paso del acusativo a nominativo— nos ha permitido, gracias a la complacencia de M. Paul Mesplé, conservador del Museo de los Agustinos, que tuvo a bien someterlo a nuestro examen y hacerlo fotografiar, encontrar los versículos evangélicos e identificar cada una de las figuras. A la izquierda, encima de la primera, un ángel sostiene un libro abierto que lleva por título: *Liber generationis Iesus Xti // filii David filii Abraham* (Math. I/I). Treinta y ocho personajes divididos en dos cuerpos o secciones portan sendas filacterias cuya primera palabra en nominativo es su propio nombre; la última, en acusativo, el del personaje siguiente. He aquí

(8) E. Cartailhac, *Notes sur Toulouse*, Toulouse 1899 p. 32; 2.^a éd. 1925 p. 40.—H. Ramet, *Histoire de Toulouse*, Toulouse s. d. p. 325.—E. Cartailhac et F. Galabert, *Guide de Toulouse*. Toulouse s. d. (1942) p. 32.

(9) J. de Lahondés, *Toulouse* (Toulouse 1887 p. 74)—*Oeuvres d'art anciennes conservées dans les églises de Toulouse* (*Bull. de la Soc. Arch. du Midi* 1887-1888 p. 75).

(10) *Les Monumens de Toulouse* p. 108.—¿Hay que suponer una corrección de Emilio Cartailhac que, después de la muerte del autor, ha publicado esta obra?

(11)—A. Auriol. *L'ancienne décoration de l'Eglise du Taur* (*Revue historique de Toulouse* 1922 p. 201).—*Une page sur chaque église de Toulouse* (*Bulletin de la Société Archéologique du Midi* 1914-1917 pp. 414-415).—A. Auriol et R. Faucher, *Monuments historiques de la Haute-Garonne* (*Mém. de la Soc. Archéol. du Midi* XVII/2. 1930 p. 54).

(12) Congrès archéologique de France XCII^{me} session, Toulouse 1929 p. 113.—R. Rey, *L'art gothique du Midi de la France*, Paris 1934 p. 305.

(13) Cartailhac, *Notes* 1899 p. 32.—1925 p. 40.—Cartailhac et Galabert p. 32.

(14) Lahondés, *Oeuvres d'art anciennes* p. 75.—Mais dans *Les Monuments de Toulouse* (p. 108), il indique *Les Prophètes et les Ancêtres du Christ*.—Faut-il y voir encore une correction de Cartailhac: cf. *supra* n. 10.

(15) Rey, *L'art gothique* p. 305.

los textos de las inscripciones de que son portadores en la sección superior los diecinueve primeros:

- *Abram Atem (18) genuit Isaac*
- *Isaac Autem genuit Iacob*
- *Ia [cob aut] em genuit Iudam et Fratres Eius [1/2]*
- *Iudas autem genuit Phares et Zaram de Thamar*
- *Phares autem genuit Esrom*
- *Esrom autem genuit Aram [1/3]*
- *Aram autem g[enuit] Aminadab*
- *Aminadab a[utem] genuit Naason*
- *Naason autem genuit Salmon [1/4]*
- *Salmon autem ge[nuit Booz] de Raab*
- *Booz autem genuit Obeth ex Rud*
- *Obeth autem genuit lesse*
- *lesse autem genuit David Regem [1/5]*
- *David autem rex genuit Salomonem ex ea quae fui Uriae [1/6J]*
- *Salomon autem genuit Roboam*
- *Roboam autem genuit Abiam*
- *Abias autem genuit Asa [1/7]*
- *[Asa aut]em [genuit]t I[osaphat]*
- *Iosaphat autem genuit Ioram*

Hasta aquí, los correspondientes a la sección superior, y estos otros diecinueve textos, a la inferior:

- *[Ioram aute]m genuit Oziam [1/8]*
- *Ozias autem genuit Ioa[tham]*
- *Ioathas autem genuit Acaz*
- *Acaz autem genuit Ezechias [1/9]*
- *Ezechias autem genuit Manas[sen]*
- *Manasses autem genuit Amon*
- *Amon autem genuit Iosiam [1/10]*
- *[Iosias autem] genuit Iechoniam et fratres ejus in transmigracionem Babilonis [1/11]*
- *Et post [tr]ansmigracionem Babilonis Ieconias **genuit Salathiel***
- *Salathiel autem genuit Zorobabel [1/12]*
- *Zorobabel autem genuit A[biud]*
- *[Abiud] autem genuit Eliachim*
- *Eliachim autem genuit Az[or] [1/13]*
- *[A]zor autem genuit Sadoch*
- *Sadoch autem genuit Achim*
- *Achim autem genuit Eliuth [1/14]*
- *Eliuth autem genuit Eleazur*
- *El[eazar autem] genuit Mathan]*
- *Ma[than autem] genuit **Iacob** [1/15]*

(16) Pour ce premier verset, l'adverbe *autem* ne figure pas dans le texte de la Vulgate.

La orla es un adorno rameado donde, sobre los cuatro ángulos, campea un blasón que apenas se adivina en el rincón inferior derecho de la pintura y que, según la reproducción inhábil de Engalière, se podría leer de esta manera: **de gueule alésé de sinople aux trois tetes de carnation posées deux et une**. El pintor del siglo XIX ha puesto tanta fantasía en lo heráldico como en lo paleográfico y M. Maurice Caillet, conservador de las Bibliotecas Municipales, no ha podido identificar estas armas. Se ha señalado que ni Jacob, padre de José, ni José mismo ni la Virgen María ni Jesucristo figuran en esta pintura. Se puede suponer que estaba completada tal vez, en el primitivo ábside, por otra que ilustraba el XVI versículo de San Mateo: **Iacob Autem genuit Ioseph virum Mariae de qua natus est Iesus qui vocatur Christus**. Esta serie iconográfica de ascendientes no puede ser asimilable a las esculturas francesas del siglo XIII. Los personajes figurados sobre la fachada occidental de la catedral de París —imitados después en Chartres, en Amiéns y en Reims— son en número de 28 y están todos coronados (17), mientras que los nuestros no llevan más que, desde David hasta Anión, la corona abierta con tres florones aparentes. Le genealogía humana ha prevalecido sobre la estirpe real y las inscripciones, que hubiesen evitado en París las discusiones sobre la identidad de los personajes —¿reyes de francia o reyes de Judá?—, nos muestran que estamos aquí mucho más cerca del texto del primer Evangelio.

Debemos a M. Marcel Durliat, conservador de las Antigüedades y objetos de arte de los Pirineos Orientales, el saber que estamos en presencia de uno de esos pintores, tan numerosos en la Edad Media occitana o languedocina, cuya obra cabalga sobre los Pirineos. Es, en efecto, M. Durliat quien nos ha señalado el parentesco de las figuras de Taur con los reyes y los profetas del RETABLO DE LA PASION conservado en Pamplona. No ha mucho, en el refectorio de la Catedral, donde estaba recubierto por una **Agonía en el huerto de los Olivos**, este trozo capital ha sido tratado en 1944 por los cuidados de don José y don Ramón Gudiol Ricart y transportado con las mejores pinturas murales de la provincia al Museo de Navarra. La obra, que lleva en la predella los blasones de la Real Casa de Navarra y de Gastón II, conde de Foix y vizconde, de Bearn, está firmada y fe-

(17) E. Mâle. *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. 7^{me} éd. Paris 1931 pp. 167-172.



La genealogía de J. C.—Toulouse, Iglesia de Taur



La genealogía de J. C.—Toulouse, iglesia de Taur

chada: **Anno Domini M.CCC.XXX Ego Dominus Iohannes Petri de Stella Archidiaconus Sancti Petri de Osun fuit Operarius Ecclesie Beate Marie Pampilonensis fecit fieri istud Refitorium et Iohannes Oliveri depinxit istud opus** (18).

¿Este Oliver estaba emparentado con Pére de Olivera, pintor de Barcelona, que el 28 de enero de 1308 recibió en esta ciudad una suma de veinte libras para pago de los blasones entregados a los caballeros de San Juan de Jerusalén? (19). ¿Hay que identificarle con Juan Oliver, ejecutor de las pinturas en 1316 en el castillo de Noves, en 1321 en el castillo de Sorgues (20), estas últimas bajo la dirección de Peire del Pueg (Pedro du Puy), hermano menor, que había sido mandado de Toulouse y que había llegado a Aviñón con un amigo y su familia, a primeros de agosto de 1317? (21). Juan XXII (Jaume Dues) era de Cahors y antiguo alumno de nuestra Universidad; pero si estamos seguros de los orígenes de Pedro du Puy, no sabemos nada de los de Juan Oliver, que estaba establecido en Aviñón antes que llegase allí el hermano menor, ya que nosotros le vimos el 1.º de octubre de 1316 recibir un poco más de 15 florines por las pinturas de Noves (22). ¿El maestro de Aviñón es el mismo que Juan Oliver, que estaba en Barcelona en 1364 al servicio de Pedro IV el Ceremonioso y que murió antes de 1377? (23).

El nombre de Oliver subsistirá hasta principios del siglo XVI en los talleres de pintura del Languedoc y de Cataluña. Bartolomé Oliver estuvo entre doce y veinte años en el estudio de Luis Borrassa (24). Juan Oliver, que asiste el 2 de octubre de 1467 a la reunión de la cofradía de **San Esteban de las Freneras, de Barcelona** (25), podía ser el mismo Juan Oliver que en Toulouse

(18) J. Gudiol, *Datas para la historia del arte navarro (Príncipe de Viana V-1944 p. 287) Exposición de Pinturas Murales de Navarra*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1947 p. 5.—L. Varquez de Parga, *El Maestro del Refectorio de Pamplona (Príncipe de Viana IX-1948 p. 146 n. 5)*.

(19) J. Mas, *Notes sobre antichs pintors a Catalunya (Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona VI 1911-1912 p. 250)*.

(20) L. H. Labande, *Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale I* Marseille 1932 p. 64.

(21) Labande, *loc. cit.*—R. Mesnret, *Les formes et les techniques des retables commandés dans les ateliers de peinture de Toulouse de 1384 à 1597 dans Annales du Midi*, janvier 1956 p. 39 (avec la bibliographie).

(22) Labande, *loc. cit.*

(23) *Exposición de Pinturas Murales* p. 6.

(24) A. L. Mayer, *Historia de la Pintura Española* 3.ª éd. Madrid 1947 p. 50.

(25) J. M. Madurell Marimon, *El Arte en la Comarca Alta de Urgel (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona 1946 p. 79 n. 201)*.

en 1472 vende su casa de la **carriera dels Imaginaires** (calle de la Pomme). ¿Jordi Oliver, que se compromete en 1494 a entregar las vidrieras para nuestra iglesia de los Franciscanos (26), no es el mismo personaje que Jordi Oliver, pintor de Barcelona, hijo de Juan Oliver y de Angela, de la ciudad de Mallorca, el cual firma el 26 de septiembre de 1517 su contrato de matrimonio con Bartolomea, hija de Juan Soldevila, molinero de Ibiza? (27). ¿Hay que creer en un parentesco con Juan Oliver, pintor de Perelada, que trabaja en en la ciudad de Perpiñán? (28).

En Toulouse, Blasi Oliver se compromete en 1517 a estofar una imagen de Nuestra Señora, que será el tema de su obra maestra (29). Antoni Oliver pinta en el consistorio a los regidores o capitulares de 1509-1510 y de 1511-1512, así como los de 1528-1529, «tanto en el consistorio como en el libro de las historias» (30). El pintor tolosano Guihem Oliver (31) ¿es el mismo que el maestro barcelonés que, asociado con Francisco Cossi, se obliga en 1562 con los constructores de la iglesia de Santiago, de Barcelona, a pintar ei retablo de la capilla de Nuestra Señora del Pilar? (32).

Estas doce repeticiones del nombre de Oliver indican cuan prudente hay que ser para identificar al pintor que trabaja en 1330 para los canónigos de Pamplona. Los trabajos del maestro de Aviñón están más próximos en el tiempo (1316-1317), pero los del maestro de Barcelona están más cerca en el espacio. ¿ Hay que pensar en un artista del mismo nombre que será en 1386 pintor de la Casa Real de Navarra (33), o en un pintor inglés que, bajo el reinado de Enrique III, había trabajado en la abadía de Westminster? (34). ¿Se ha de reconocer que Juan Oliver tuvo

(26) R. Corraze, *L'art a Toulouse au XV^e siècle: rues, corporations, ouvriers, oeuvres d'art* (Revue historique de Toulouse 1939 pp. 84. 87 88).—*Les rues artistiques de Toulouse au XV^{me} Siecle*, Paris 1941 pp. 16, 58 (Extr du Bulletin Archéologique 1936-1937).

(27) J. M. Madurell Marimon, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, Pintores de Retablos: notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI* (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona 1944 p. 227).

(28) M. Durliat, *Arts anciens du Roussillon: Peinture*, Perpignan 1954 p. 156.

(29) H. Graillot, *Note sur les peintres de Toulouse entre 1500 et 1540* (Annales du Midi 1918 pp. 438-439).

(30) *Les Enlumineurs du Capitole de 1205 a 1610*, Toulouse, Musée Paul Dupuy 1955 p. 108.

(31) Corraze. *L'art a Toulouse* p. 87.—*Les rues artistiques* p. 16.

(32) Madurell Marimon, *Pedro Nunyes* p. 221.

(33) J. Gudíol Ricart. *Ars Hispaniae*, IX. *Pintura Gotica*. Madrid s. d. pp. 35-36 (fig. 20-21).

(34) G. G. Callaban. *Revaluation of the Refectory Retable for the Cathedral of Pamplona* (The Art Bulletin XXXV/3, september 1953 pp. 181-193).—Le compte-rendu de cet article a paru dans *Archivo Español de Arte* XXVII Avril-juin 1954 pp. 173-174.

conexión con la Escuela Franco-Gótica (35) y a pesar del arcaísmo de sus figuras (36), hay que suponer que había introducido en Navarra el estilo lineal? (37). **Roque**, que ejecuta después de 1340 las pinturas del priorato de San Cernín de Artajona, hoy en el Museo de Navarra, se revela como un sucesor inmediato de Oliver (38). El texto descubierto en 1722 indica: «Lo pintó Roque el M(ozo) Ayno de mil et trescientos et once» (39), es decir: **Peint par Rcqae le jeune (40) l'année mille trois cent onze**, milésima hoy rectificada por el texto original (MILL : ET : CCC :ET :XL), en el cual las unidades están incompletas (41). El cuerpo de San Cernín restituido a los tolosanos por el monasterio de San Dionisio, por orden del rey de Francia a la súplica conjunta del pueblo de la **ciutat mondina** y la de Artajona es, sin duda, un episodio apócrifo; pero sabemos que el priorato de San Saturnino de Artajona, cum **terris, vineis, et possessionibus aliis et beneficiis**, es en 1246 propiedad de la abadía de San Cernín de Toulouse (42). Sabemos también que el nombre de Roque (Roch) es de origen languedocino. En este mismo Museo de Navarra hace falta inscribir, alrededor de 1350 y en la continuación de Oliver, las pinturas de Olite y el árbol de Jessé procedente del claustro de la Catedral de Pamplona (43).

Pero el arcaísmo de Oliver, como el de Roque, no nos parece engendrado por la torpeza —Oliver es un gran artista—, sino por un preciosismo cuyo origen puede buscarse, bien en la influencia de la Escuela de Westminster (4.4), bien en las miniaturas, en las que las reminiscencias son difusas. Los doce profetas que decoran las márgenes del **Retablo de la Pasión** tienen una

(35) E. Lafuente Ferrari. *Breve Historia de la Pintura Española*, Madrid 1953 p. 70.

(36) M^{es}. de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico* II 2.^a ed. Barcelona 1952. p. 278.

(37) Gudiol. op. cit. p. 35. *Le Retable de la Passion* est repr. dans T. A. Gaya Nuno, *Historia y Guía de los Museos de España*, Madrid 1955 p. 591.—J. E. Cirlot, *Navarra*, Barcelona s. d. p. 66.

(38) Gudiol, op. cit. p. 41.

(39) *Exposición de pinturas murales de Navarra* p. 8.

(40) L'initiale M est plus souvent celle de *Mozo* (le jeune) que celle de *Mayor* (l'ainé) comme la supposé M. Mesplé, *Saint Saturnin et la Navarre* (*L'Auta* juin 1953 p. 90).

(41) *Exposición de pinturas murales de Navarra* p. 9.

(42) Mgr. Douais. *Inventaire des biens meubles et immeubles de Saint Sernin de Toulouse dressé le 14 septembre 1246* (*Mémoires de la Société Archéologique du Midi* XIV-1886-1889 p. 27).

(43) *Exposición de Pinturas Murales* pp. 12, 14.

(44) Gudiol p. 36.

(45) Lozoya. p. 278.

afinidad indudable con los personajes de la iglesia de Taur, que nos parecen más próximos todavía a las veinticuatro figuras pintadas en los cuadrilobos del Retablo de la Redención o de la Crucifixión, conservado sobre el altar mayor de la Catedral de Pamplona. Este trozo, que se supone pintado por un francés (46) o vecino del arte francés (47), ha sido restaurado en los talleres del Museo del Prado (48). Las armas de Francia y las armas de Navarra, pintadas sobre las márgenes laterales, dan una fecha límite a esta obra, la cual no podría ser posterior al año 1328, en el que, por la muerte de Carlos IV el Bello, se termina la unión de las dos coronas; pero no podrían confirmar su origen francés. Bertaux lo había creído de los alrededores de 1300 (49), pero Gudiol lo ha juzgado más tardío. Una comparación con los frontales de Góngora y de Arteta (50) le ha permitido descubrir que la obra es de una escuela de artistas retardados que, bajo la influencia de Oliver, han modificado superficialmente su estilo (51).

Encontramos la misma composición en el retablo de Sordina, pero con efectos de expresión mucho más acusados, pues la fecha de 1342 está inscrita sobre el cuadro (52). La comparación de estas obras marca la evolución en las escuelas pirenaicas, de la escuela franco-gótica y del estilo lineal. Las figuras laterales del Retablo de la Pasión, como las del de la Redención, son en la posteridad los profetas pintados en la antigua Catedral de Salamanca, sobre uno de los muros de la capilla de San Martín, donde se lee esta inscripción: Esta obra fizo Anton Sanchez de Segovia Era de Mil E CCC. Este nombre (53), que podía ser el del donador, parece más bien el del pintor (54). En cuanto a la milésima, parece concernir más al siglo, que obligaría a fechar esta pin-

(46) M^{es}. de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico II Barcelona* 1934 p. 279 et 281 (repr. avant la restauration).

(47) C. R. Post, A. *History of Spanish Painting II Cambridge, Massachusetts* 1930 pp. 112-114 fig. 119 (repr. avant la restauration).

(48) Lafuente Ferrari, *op. cit.* p. 70 et pl. XXII (repr. après la restauration).—Cirlot, *op. cit.* pp. 32-33 (*id.*).

(49) *Exposición Retrospectiva de Arte, Zaragoza* 1908 pp. 41-42 et pl. 5 (repr. avant la restauration).

(50) W. W. Spencer Cook y J. Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae VI Pintura e Imagineria-Romanicas*. Madrid 1950 p. 258, 261, fig. 250 et 253.

(51) I. Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae IX Pintura Gotica* p. 42 et fig. 26.

(52) Durliat. *op. cit.* pp. 48-50 (repr.).

(53) J. Camon Aznar, *Salamanca 2.^a éd.* Salamanca 1953 p. 59.

(54) Lafuente Ferrari p. 71.

tura en el año 1262, en que fué construida la capilla, más que en 1300, que concuerda mejor con su estilo (55).

¿Se puede creer todavía que son obras francesas, importadas de Francia o pintadas por franceses? Estas explicaciones, por demasiado simples, eran admitidas en tiempos en que no se conocía apenas más que algunas tablas fáciles de transportar, como el **Retablo de la Redención** (56). Pero la inmovilidad de las obras citadas, su dispersión tanto en el espacio como en el tiempo, señalan un conjunto de talleres en los que pueden discernirse los parecidos y las diferencias. De Londres o de París nos han venido las influencias, pero debemos confesar que no conocemos todavía ni los portadores ni los vehículos. **La Genealogía de Jesucristo** parece posterior al **Retablo de la Pasión** y se puede pensar que el maestro de Taur es posterior a Oliver. La influencia francesa no pudo jamás ser considerada en Toulouse como inmediata y sabemos que en el siglo XIV nuestra ciudad tenía más relaciones con Barcelona, Zaragoza y Pamplona (57) que con París.

Nuestras pinturas medievales se conectan a través de los tiempos con las diversas tendencias de las escuelas de la península ibérica. Hemos demostrado lo que aproxima a los decoradores de San Cernín —en sus obras descubiertas, como la de **San Agustín dictando su regla**, o repetidas en la época clásica, como el **Pantocrator** del ábside— de los pintores románicos de Cataluña (58). El estilo franco-gótico está representado en la misma basílica por **la leyenda de Santa Catalina** (59) y, en la iglesia de Taur, por **la Genealogía de Jesucristo**; el estilo italiano, por **la vida de San Antonin**, en el convento de los Hermanos Predicadores (60); en fin, el estilo italiano-flamenco, por el **Descendimiento de la Cruz** del Parlamento (Museo de los Agustinos) que, a

(55) Gómez Moreno, cité par Lafuente Ferrari, *loc. cit.* et par Gudiol Ricart *Pintura e Imaginería Románicas* p. 183.—*Pintura Gótica* p. 47, fig. 150 et 151.

(56) Bertaux, in *Exposición Retrospectiva de Arte* Zaragoza 1908 p. 42.

(57) Cf. P. Wolff, *Commerces et marchands de Toulouse (vers 1350-vers 1450)*, Paris 1954.—Sur les influences subies par les peintres des Annales, cf. *Les Enlumineurs du Capitole de 1205 à 1610*. Toulouse, Musée Paul-Dupuy 1955 p. 15.

(58) R. Mesuret, *La peinture romane de Saint Sernin* (*Bull. de la Soc. Arch. du Midi* 1943-1945 pp. 339-341).

(59) A. Auriol, *Les fresques de la sacristie de Saint-Sernin à Toulouse* (*ibid.* 1914-1917 pp. 246-252).

(60) A. Auriol, *Les Peintures de la chapelle Saint Antonin aux Jacobins de Toulouse* (*Mém. de la Société Archéologique du Midi* XVII, 1930 pp. 10-17).—M. Prin dans *L'Auta* 1951 pp. 124126.

pesar del parecido de sus figuras con las de Jacobo Cornelisz van Oostzanen (61) no es menos contemporáneo que las obras de Pedro Nunyes o de Ambrosius Benson.

La técnica del retablo mural del Refectorio de Pamplona es compleja: una preparación del fresco, que penetra profundamente en el espesor del blanqueado a la cal y de una última capa ejecutada en color opaco preparado con una materia grasa que podría ser aceite de lino (62). Para dar, en lo que concierne a la pintura de Taur, el equivalente a este análisis debemos aguardar una puesta al día y una restauración deseablemente próximas. Pero un examen superficial permite suponer técnicas parecidas. Hace falta atenerse a la sección inferior para constatar las similitudes en los rostros, en el vestido y en el modelado. Para la sección superior debemos limitarnos a los parecidos de composición o de actitudes. Las influencias son desde luego complejas. El **Daniel** y el Habacuc de Oliver se combinan en el **Aram**, el **Eliud** y el **Mathan** de Taur. Sobre el **Retablo de la Redención** la cuarta y la quinta figuras de la izquierda se encuentran, parece ser, en nuestro **Abraham**, la séptima —contamos a partir de arriba— en nuestro **Naason**. Pero no queremos multiplicar los ejemplos y nos parece más oportuno esperar, para hacer comparaciones más numerosas y más precisas, los trabajos indispensables que servirán a la vez para presentar y preservar una de las obras más importantes y más significativas de nuestra pintura medieval.

Robert MESURET.

(61) E. Gavelle, *La Renaissance hollandaise et deux tableaux du Musée des Augustins de Toulouse (Annales du Midi 1947 pp. 147-148).*

(62) Giuliol, *Pintura Gótica* p. 36.