

Hispania<sup>11</sup> lo mismo que el «cognomen» *Fronto*<sup>12</sup>. Por lo que atañe a este «cognomen» queremos apuntar una particularidad referente sobre todo a su localización geográfica pues, formando parte de un nombre compuesto de dos elementos sin «praenomen», solamente aparece en la parte NO. de la península<sup>13</sup> y fuera de esta zona son escasos los lugares en que se ha encontrado<sup>14</sup>.

El nombre AITI, de un nominativo AITUS, puede estar en relación con la divinidad AITVNEO y en último término ambos con el vasco «aita» padre. Tendríamos con ello un nuevo antropónimo indígena dentro de una serie ya conocida basado en la raíz ai—, aito—<sup>15</sup>. Por lo que se refiere al nombre de la esposa, MAILUE, podría ser una forma reducida femenina de Magilus, Mailo<sup>16</sup>. Similar a Mailue lo tenemos en Maila, procedente del ide. mailos, atestiguado en Portugal<sup>17</sup>.

La fecha de la inscripción podríamos llevarla a fines del siglo II o inicios del III d. C. basándonos en el criterio seguido por Palol de la decoración que presenta la estela de Valdenebro del Valle ya que el estilo es similar<sup>18</sup>. Esta datación se puede mantener apoyándose asimismo en la desaparición del praenomen.—TOMÁS MAÑANES.

## RETABLO DE SAN MIGUEL, DEL MAESTRO DE OSMA

En el Instituto Central de Restauraciones de Madrid ha sido tratado un retablo de pintura en tabla, procedente de Corrales de Duero (Valladolid), de la advocación de San Miguel, el cual ha ingresado en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Nunca han sido publicadas fotografías de esta obra, pero era conocida, ya que Post la atribuye a «algún seguidor del Maestro de Osma»<sup>1</sup>. Debemos a este gran especialista de la pintura españolas la acuñación del nombre del artista; el Maestro de Osma, y la delimitación de su

<sup>11</sup> CIL, II, p. 721; Supp., p. 1.061.

<sup>12</sup> SCHULZE, W., *Zur Geschichte Lateinischer Eigennamen*, Berlin, 1966 (1933), p. 45 y 315; KAJANTO, I., *The latin cognomina*, Helsinki, 1965, p. 118 y 236.

<sup>13</sup> CIL, II, 2.412, 2.419, 2.420, 2.588, 2.633.

<sup>14</sup> ALBERTOS, M. L., *Alava prerromana y romana*, EAraq. Alavesa, 4, 1970, p. 146. Aparecido en Sasamón.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 129-130 y 156.

<sup>16</sup> PALOMAR LAPESA, M., *La onomástica personal prelatina de la antigua Lusitania*, CSIC, Salamanca, 1957, p. 82-83.

<sup>17</sup> ALBERTOS, M. L., *Nuevos antropónimos hispánicos*, Emerita, XL, 1972, p. 298.

<sup>18</sup> PALOL, P. de, *La primera...*, p. 310.

<sup>1</sup> CHANDLER R. POST, *A history of Spanish painting*, Cambridge Mass, 1947, volumen IX, parte II, p. 669.

obra y estilo. Cree al pintor originario de Guadalajara o Toledo y discípulo del Maestro de los Luna. La denominación se debe a que la obra que estima básica en su producción se halla en la catedral de Burgo de Osma, a saber varios paneles incorporados en un retablo barroco, y que fecha hacia 1500. También le asigna unos frescos en la misma catedral. Su estilo se halla en la frontera de la Edad Media y el Renacimiento.

Anteriormente el citado autor había estudiado unas pinturas localizadas en Curiel (Valladolid), adscribiéndolas al por él bautizado Maestro de Curiel<sup>2</sup>. Posteriormente fueron objeto de un estudio minucioso de Nieto Gallo<sup>3</sup>, el cual advirtió la existencia de dos manos en las tablas de dicho conjunto, que hoy se encuentra en el Museo Arqueológico de Valladolid. Para Post este Maestro de Curiel era un seguidor del Maestro de Frómista. Al elaborar la personalidad del Maestro de Osma, Post advirtió su presencia en varias localidades situadas al este de la provincia de Valladolid, que entonces pertenecían a la diócesis de Palencia. Cayó en la cuenta de una identidad de estilo entre el Maestro de Osma y el de Curiel, y la solución que adoptó fue en vez de destruir a éste, considerarle como la segunda etapa de aquel maestro. Así se fundían ambos maestros, pero conservando la única denominación de Maestro de Osma.

Quedan en la parroquial de Corrales de Duero dos predelas que Post asigna al Maestro de Osma, mientras que el retablo de San Miguel (que Post conocía sólo por fotografía, y que mediocrementemente podía apreciar, dado su pésimo estado de conservación) lo pone bajo la firma de un seguidor de este maestro.

La experta restauración acometida permite hoy revalorizar el retablo y clasificarle sin duda como una excelente pieza del mismo Maestro de Osma.

Las cinco pinturas están realizadas sobre una misma tabla (1,74 por 1,31 metros). No se ha conservado la arquitectura del retablo; es de reciente factura la que se ha puesto para su exhibición en el Museo.

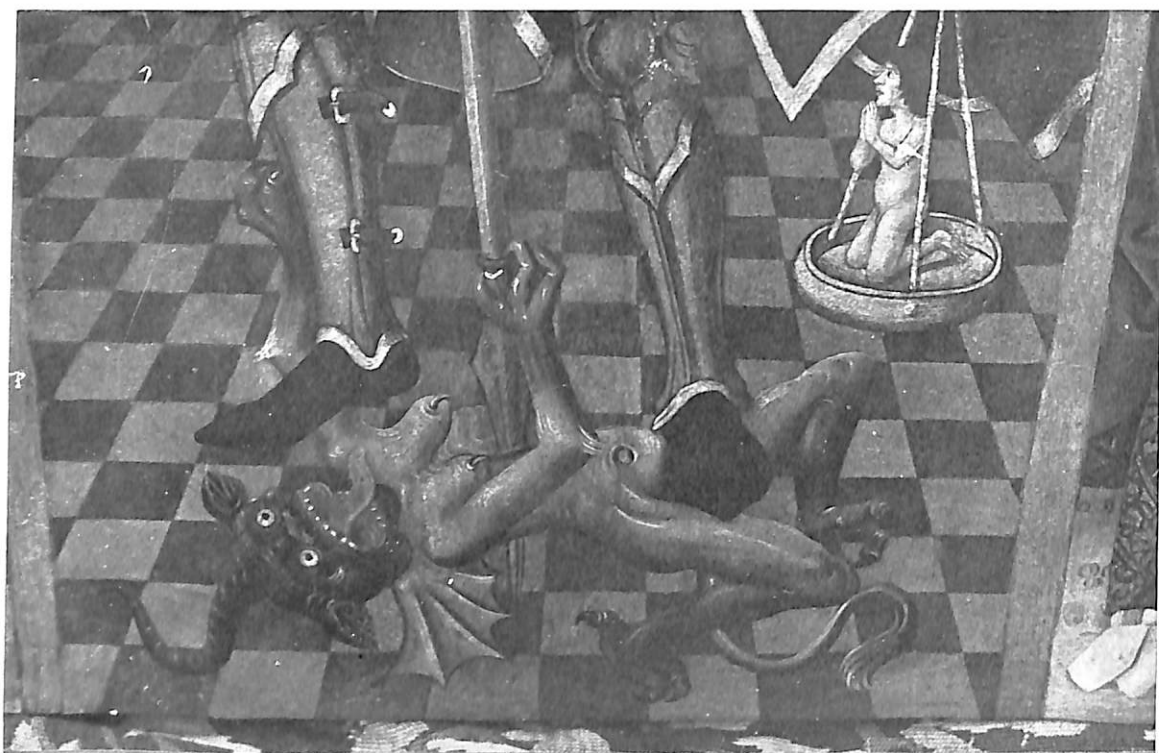
La pintura central es la de mayor tamaño (1,14 × 0,47 metros) y muestra la efigie del titular, en la escena de la pesada de las almas. Viste armadura, que recoge un tipo de la época, pero se cubre con un manto, azul por el haz y rojo (lo más visible) por el envés. Con la derecha sostiene San Miguel lanza, terminada en cruz en el extremo superior, mientras que la punta ha perforado el cuerpo del demonio. Con la mano izquierda sostiene la balanza, en cuyos platillos hay un hombre y una mujer desnudos (el peso se inclina a favor de

<sup>2</sup> IDEM, volumen VII, parte II, 1938, p. 843.

<sup>3</sup> Gratiniano NIETO GALLO, *El Maestro de Curiel y su obra en el Museo de Valladolid*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, tomo XII, 1945-46, p. 95.



Valladolid. Museo Diocesano y Catedralicio. Retablo de San Miguel, por el Maestro de Osma.



Valladolid. Museo Diocesano y Catedralicio. Detalles del retablo de San Miguel, por el Maestro de Osma.

aqué). Unas alas de color verde y rojo dan aire espiritual a la figura. La cabeza del arcángel se envuelve con un nimbo, donde con decoración de «picado de lustre (punteado)» se identifica el personaje: Micael Arcángel. El fondo se constituye con rico brocado de oro, con los típicos motivos de la época de hojas de cardo y alcachofas. El pavimento está constituido por un solado de piezas cuadradas a dos colores, aunque de tono verde, dispuesto en perspectiva. Lucifer se revuelve en el suelo, bajo el peso de un pie del Santo y el pecho atravesado. En su cabeza negra brillan fulgurantes sus ojos, mientras que de sus pechos femeninos salen apéndices como garfios.

La primera tabla de la parte superior de la izquierda representa la batalla contra los ángeles rebeldes, episodio extraído del Apocalipsis. El combate se escenifica en el espacio; por eso el fondo es el cielo, mientras que en la parte inferior se ve el infierno, con los demonios rodeados de llamas. La escena está organizada con simetría. Muestra San Miguel la misma indumentaria. Sus brillantes alas forman un ángulo que cierra la composición. Blande el santo espada. Se ven precipitar en el infierno a los ángeles sublevados. Son cuatro, con figura de niños asustados, delicadamente vestidos de túnicas blancas y rosas. El mismo ingenio que el Maestro de Osma acreditó en la graciosa figura del demonio en la tabla anterior, muestra en el dragón demoníaco de ésta, cubierto de escamas de color verde.

La escena muestra una delicadeza inspirada en la miniatura, pues arte miniado amplificado es lo que nos muestra el Maestro de Osma. La tabla mide 0,66 por 0,38 metros. Caamaño dio a conocer una tabla del Maestro de Osma, en Peñafiel, que ofrece notables puntos de contacto con ésta como él mismo advierte<sup>4</sup>.

En las otras tres pinturas se refiere la historia de San Miguel en el Monte Gargano, ordenadas cronológicamente de abajo hacia arriba, y de izquierda a derecha. Con ligeras diferencias miden 0,65 por 0,40 metros. La primera tabla refiere el momento en que el pastor Gargano recibe en un ojo la flecha que ha lanzado contra el buey. El episodio, como bien se sabe, está recogido en la Leyenda Aurea, de Jacopo de Voragine. El toro se había separado del hato de Gargano y se había quedado en el monte, dentro de una cueva, bajo el cuidado de San Miguel. Por esta razón muestra sobre su testuz el nimbo santo. La flecha aparece clavada en el ojo izquierdo, para no tapar el derecho. El toro está saliendo de la caverna, en actitud de arremeter. El pastor es de menuda figura; viste chaleco, asomando unas mangas de brocado,

<sup>4</sup> J. M.<sup>a</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, *Una nueva obra del Maestro de Osma*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, tomo XXVIII, 1962, p. 261.

mientras que se endosa unas deliciosas calzas moradas. Detrás de él hay un joven armado con lanza y un hombre maduro. A los tres personajes el Maestro de Osma ha tocado con sombreros de cortes distintos, pero usuales en la época. En el fondo hay un paisaje, con arbolillos y unos edificios de receta extraña —parece un conjunto románico lombardo—, con tejados cónicos y piramidales.

La siguiente tabla efigia el momento en que el obispo de Siponto (Manfredonia) se dispone a extraer la flecha clavada en el ojo del pastor después de un portentoso rechazo. El obispo va a proceder a curar al herido. Está sentado en una sencilla cátedra cubierta con dosel sostenido por dos finas columnas; el tablero es asimismo un brocado. Bendice con la diestra y con la otra mano saca la flecha, que está ahora clavada en el ojo derecho, ya que el pastor mira hacia el lado contrario y ha de quedar visible el ojo inmediato. Gargano se halla de rodillas y va cubierto con abrigo sin mangas. Tres varones contemplan la escena. El de la derecha parece venir del campo, dada su indumentaria (lleva un gorro montañés). El del centro es un joven de elegante figura; escucha las palabras del primero, se cubre con sombrero adornado con duros plegados, y exhibe bajo la capa una túnica de brocado. En último término hay un anciano. Es de ver cómo compensan con las manos la mudez de su rostro. La escena aparece agobiada por las figuras, que apenas gozan de espacio. El solado es continuación del de la tabla del titular, pese a que encarnan dos escenarios distintos. Pero esta circunstancia se advierte en la pintura flamenca.

La misma falta de espacio se observa en la última escena, que recoge el momento en que el obispo y su séquito se dirigen al monte, para adorar al toro consagrado a San Miguel y fundar allí una iglesia, en cumplimiento de lo que el santo había revelado al obispo. Abre marcha un sacerdote revestido de alba y con estola, enarbolando la cruz. Siguen dos acólitos con hachones encendidos. Detrás viene el obispo, revestido con dalmática de brocado y rica bordura de pedrería. Sus manos están enguantadas. Su rostro está surcado de arrugas. El cortejo se completa con otros personajes, siempre diferenciados por el tocado; particularmente curioso es el turbante multicolor que lleva uno de ellos, que por sus ojos rasgados quiere encarnar a algún oriental.

El pintor revela una delicadeza nada frecuente. El dibujo es de suaves líneas y blando modelado, predominando tenues matices, que recuerdan los de la pintura de estilo «internacional». Predomina la gama verde.

Son numerosos los contactos con lo más puro del Maestro de Osma. Se ven los ritmos triangulares, la condensación espacial y la abundancia de brocados, todo usual en el pintor. Es de ponderar su poética imaginación,

manifiesta en la diablería. Pueden aducirse mayores precisiones. Así los ángeles son similares a los que se ven en la tabla de la Asunción de la catedral de Burgo de Osma. El solado es idéntico al que figura en una tabla representando a San Pedro, en Langayo (Valladolid), que Post asigna al Maestro de Osma.

La espléndida calidad que acreditan estas tablas después de su restauración no autorizan a pensar ya en un seguidor del Maestro de Osma, sino en este mismo. Todo hace suponer que el artista se desplazaría desde su primitivo asentamiento en Burgo de Osma, hacia el occidente, donde acometió en una segunda etapa de su vida un grupo de obras localizadas en un círculo geográfico reducido (Corrales de Duero, Langayo, Peñafiel y Berlanga de Duero). Este retablo de San Miguel, por su pesquisa del paisaje (bien que manifiesta por el tema) reclama una mayor modernidad. Son pinturas datables hacia 1510. Pero precisamente en vista de que el núcleo de pinturas conservadas pertenecen a este ámbito vallisoletano y burgalés, acaso fuera revisable la justificación del título de Maestro de Osma, ya que parece que su permanencia en Burgo de Osma debió de ser corta. Pero somos conscientes de que una revisión de este nombre a nada conduce, dado que los títulos son del todo convencionales. Mejor será dejar las cosas como están, respetar el título, bien que destacando el hecho de este traslado del pintor hacia una tierra en que ha dejado mayor huella.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

### UN LIENZO ATRIBUIBLE A PANTOJA DE LA CRUZ

En la clausura del convento vallisoletano de Jesús y María se conserva un lienzo de la Dolorosa que puede ser asignado a Juan Pantoja de la Cruz. Representa a Nuestra Señora de media figura, con las manos en actitud de adoración. Mide  $1,42 \times 1,07$  metros. El fondo es monocromo. Viste manto verde y túnica roja. El primero está cubierto por una capa de repinte.

La cabeza está compuesta con el eje inclinado. Es de cara redonda y llena, ojos de prominente resalto, esférico, y cejas arqueadas. Persiste un trazado geométrico de ascendencia renaciente. El pelo se ordena con raya al medio, disponiéndose el arranque en forma embudada. Se cubre con velo trasparente, marcándose el borde con línea blanca. Sobre el velo se dispone el manto. Las manos son también de factura redondeada. Llama la atención la anchurosidad de proporciones, cosa habitual en Pantoja.

La sospecha de la adscripción a Pantoja proviene de su obra vallisoletana.