

GABRIEL DE PINEDO, ESCULTOR Y TRACISTA

por

JOSÉ-MARÍA MARTÍNEZ FRÍAS

Las Parroquiales de Matalebreras y Monteagudo de las Vicarías —dignos ejemplares de la arquitectura gótica soriana del siglo XVI¹— conservan en sus respectivas capillas mayores sendos retablos romanistas, inéditos hasta el presente y de los que ni siquiera se había formulado una atribución sobre su posible autor. Se trata de dos de las más selectas obras del romanismo soriano, romanismo que, aunque con carácter y personalidad propia, viene a ser un foco más de la escuela imperante en el norte de España y que, como es sabido, tiene su centro en Valladolid². Si, como tantas veces se ha dicho, la influencia de Juni fue destacada en la gestación del romanismo, podemos afirmar que, en Soria, los caracteres formales de dicho estilo estaban ya preparados por la presencia del citado escultor en la provincia; concretamente en Burgo de Osma, en donde ejecutó el retablo mayor de su catedral, entre 1550 y 1554³. Si a este precedente artístico añadimos la prosperidad económica que conoció la provincia de Soria en el decurso del siglo XVI —no olvidemos que, durante esta centuria, la cabaña soriana sigue siendo uno de los principales baluartes de la Mesta—, así como la proximidad geográfica de la misma con zonas ricas en este estilo, nos explicaremos la proliferación en tierras sorianas de retablos romanistas, llamados a engalanar las capillas mayores de las numerosas iglesias levantadas en el citado siglo⁴.

Los dos retablos en cuestión, programados en los últimos años del siglo XVI y ejecutados entre esos años y los primeros de la centuria siguiente, desarrollan un correcto trazado arquitectónico y un rico programa escultórico, todo ello en la línea purista del estilo. Los datos documentales atribuyen la traza de ambos retablos al escultor *Gabriel de Pinedo*, como también las esculturas del de Monteagudo de las Vicarías, y a *Francisco de Coco*, las esculturas del retablo de Matalebreras. Poco sabemos, hasta el presente, sobre la

¹ MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Salamanca, 1980, p. 252-55 y 140-43.

² AZCÁRATE, J. M. de, *Escultura del siglo XVI*, Madrid, 1958, p. 275.

³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, 1974, p. 196.

⁴ MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., ob. cit., p. 15-17.

personalidad y actividad artística del último de los citados, a quien tampoco se menciona en la obra del Marqués del Saltillo sobre los artistas sorianos de los siglos XVI y XVII⁵. Por uno de los Libros de Cuentas de la iglesia de Matalebreras sabemos que Francisco de Coco era vecino de Tarazona⁶, y que por su trabajo en el retablo mayor de la citada iglesia, estuvo recibiendo determinadas cantidades desde 1604 a 1617. De Gabriel de Pinedo, en cambio, poseemos más noticias. Es un escultor clave para la expansión del romanismo en Soria y, en opinión del Marqués del Saltillo⁷, el más brillante artista soriano. Gracias a los documentos exhumados por el citado autor podemos conocer en parte la biografía de este escultor, que nació en Soria, en 1560, y murió, en la misma ciudad, en 1625. Su actividad artística —sintetizada en las obras de Camón y Azcárate sobre la escultura del siglo XVI⁸— fue intensa, llegando incluso a requerir su concurso desde otros lugares de fuera de la provincia, como Aranda de Duero, Santander, la Rioja, etc.

El retablo de Matalebreras es obra de considerables proporciones, bien conservada, que se adapta a la estructura ochavada del ábside, articulándose en tres planos. La traza repite esquemas muy al uso en el último tercio del siglo XVI⁹. Consta de un banco, dos cuerpos y ático, distribuidos en cinco calles, en donde, como suele ser norma en las trazas de Gabriel de Pinedo, hallan un acertado equilibrio las líneas verticales y horizontales. El retablo está compuesto a base de grandes portadas rectangulares, perfectamente enmarcadas por las líneas arquitectónicas, y ocupadas en su totalidad por relieves, en las calles laterales extremas, y por imágenes de bulto entero, en las restantes. En el ático, las calles laterales rematan en dos cajas rectangulares, también con relieves, sobre las que cabalgan minúsculos frontones rectos, partidos.

Los elementos arquitectónicos del retablo están dentro de los gustos de la época. Las columnas que separan las calles son de fuste entorchado con estrías en movimiento espiral contrario y capitel corintio, tipo éste de columna muy en boga a fines del siglo XVI y dos primeras décadas del siguiente y que, como es sabido, coexiste con la de fuste estriado con el tercio inferior ornado con grutescos, de la que precisamente se hace uso en Monteagudo de las Vicarías. A fin de contrarrestar la altura de las casas del retablo se emplean con profusión frisos cuajados de fina decoración, y, en menor medida, fron-

⁵ *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII*, Soria, 1948.

⁶ Archivo Parroquial de Matalebreras. Libro de Cuentas de Fábrica a partir de 1566, s. f. Descargo de 1616.

⁷ Recensión a la obra de M. MORENO, *Soria turística y monumental. Guía de la ciudad*, Celtiberia, n.º 9, 1955, p. 142.

⁸ AZCÁRATE, J. M. de, ob. cit., p. 300; CAMÓN AZNAR, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, 1961, p. 360.

⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*, B. S. E. A. A., t. XXX, 1964, p. 8-9.

tonos de distintas modalidades —rectos, partidos y de volutas—. La traza del retablo, según consta en uno de los descargos de 1604 del Libro de Cuentas de la iglesia, se debe al escultor Gabriel de Pinedo, por cuyo concepto recibió la suma de 220 reales¹⁰.

En lo atinente a proporciones, es digno de constatar que, en el retablo de Matalabreras no se utiliza la corrección de dimensiones postulada por Vitruvio para este tipo de obras. Es más, lejos de aumentar sus proporciones las partes altas del retablo respecto de las inferiores, se practica todo lo contrario, fenómeno éste que fue asimismo detectado por G. Gainza en la mayoría de los retablos romanistas navarros¹¹.

Desde el punto de vista iconográfico, en Matalabreras, se recurre a un programa muy al uso de los retablos romanistas, estrechamente vinculado a las disposiciones emanadas del Concilio de Trento, y que, en lo fundamental, deriva de lo aportado en este campo por Juni, Becerra, López de Gámiz y Anchieta. En la calle central se suceden estos temas: San Pedro —titular del retablo—, Asunción-Coronación de la Virgen, Calvario y Padre Eterno, mientras que en las calles laterales extremas hallan acomodo relieves relacionados con la vida de San Pedro, y en el ático los que representan a San Lorenzo y San Esteban. Las calles laterales intermedias se ocupan con las imágenes exentas de San Juan Bautista, San Antón, San Pedro y San Pablo. En el banco figuran los Apóstoles y Evangelistas, y, en el Sagrario, Cristo resucitado. Por último, a lo largo de los frisos, se disponen temas marianos, como la Anunciación y Visitación, figuras alegóricas de las Virtudes y los Padres de la Iglesia.

Los Apóstoles del banco aparecen distribuidos por parejas como si dialogaran, mostrando cada uno de ellos, junto a su respectivo atributo, una gesticulación diferente. Son figuras monumentales —producto sin duda de recetas de taller—, que reflejan bien los ideales estéticos del momento, visibles tanto en las cabezas, de rostro correcto y facciones anchietanas, como en la profusión de ropajes, con pliegues amplios y carnosos, excavados en oquedades irregulares. Los Evangelistas, pareados, a la manera de Anchieta, se efigian sedentes, acompañados de sus correspondientes símbolos. Las posturas, contrapuestas y ligeramente movidas, responden a fórmulas claramente manieristas, como también los diseños de los adornos vegetales de sus asientos.

En el centro del banco, se alza el tabernáculo, reducido en la actualidad a un solo cuerpo. Imita la forma de un templete, con columnas estriadas corintias, sobre las que corre un entablamento, decorado en su parte alta con

¹⁰ «Recibí en su poder la traza del retablo que se tomó de Gabriel de Pinedo, escultor vecino de la ciudad de Soria, que se le dio por ella dueientos i beinte reales» (Cuentas del año 1604).

¹¹ *Escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1969, p. 45.

dentellones. La portezuela, adintelada y con doble moldura acodada, contiene un sencillo relieve con el tema de la Resurrección. Cristo, en posición curvada, muy manierista, asciende con la oriflama entre los soldados.

Preside el nicho central del primer cuerpo del retablo la figura monumental de San Pedro, en calidad de primer Papa, sedente en cátedra. Constituye un tema caro al romanismo, que, en el caso que nos ocupa, podemos relacionar con el que hiciera Anchieta para el retablo de Zumaya y, en alguna medida, con el de Lope de Larrea para el de Vicuña. La talla, magnífica, revela por sí sola la calidad artística del escultor. San Pedro, en postura levemente sesgada, apoya sus pies a diversas alturas, con arreglo a un convencionalismo de inspiración miguelangelesca, que determina la fluctuación de los paños, al quedar las piernas separadas y a distinto nivel. Esta posición sedente fue prodigada, entre otros —como ya observó G. Gainza—, por el escultor Lope de Larrea¹². El príncipe de los Apóstoles sujeta un libro con la mano izquierda, enguantada, que apoya en la rodilla del mismo lado, mientras que la derecha, dirigida hacia arriba —en ademán de clara filiación juniana—, exhibe las llaves simbólicas de su doble potestad. La cabeza, cubierta con tiara y levemente ladeada hacia la izquierda, nos ofrece un rostro recio, ensimismado, con barba tallada en pequeños bucles. La policromía de la imagen es extremadamente sobria, peculiaridad de la que también participan las restantes esculturas del retablo. Digamos asimismo que la hornacina que acoge al santo descarga sobre ménsulas constituidas por volutas y rostros humanos de fija ejecución, ménsulas que, como es sabido, fueron frecuentemente utilizadas por Juni, tal como, pongamos por caso, podemos contemplarlas en la capilla de los Benavente, de Medina de Rioseco.

Acompañan a San Pedro, en los encasamientos de las calles laterales las imágenes exentas de San Juan Bautista y San Antón, de proporciones mucho más pequeñas, en hornacinas de escasísimo fondo. San Juan, en el lado del Evangelio, se apoya en un tronco nudoso de árbol, que, según particularidad juniana, soporta también el libro y el Agnus Dei. El Precursor, con mirada visionaria y labios apretados, ladea su cuerpo hacia el centro del retablo, dejando la pierna izquierda libre de peso. Viste túnica, que deja el brazo derecho al descubierto, concebido éste con arreglo a la estética hercúlea de la época.

En el lado opuesto, San Antón, con el cerdito acurrucado a los pies, adopta también ese tono fuerte y grandioso propio de la escultura romanista. Muestra luengas barbas en cascada, al estilo del Moisés de Miguel Ángel, y un libro cerrado en la mano izquierda. Tanto esta imagen como la de San Juan descansan sobre un doble pedestal, uno liso y el otro ornado con una cabeza exótica con turbante, entre estilizados motivos vegetales.

¹² *Ibidem*, p. 73.

Sobre la hornacina ocupada por San Pedro Papa, campea un frontón recto, en cuyas vertientes reposan las figuras alegóricas de las Virtudes, dispuestas al modo miguelangelesco, como suele ser habitual. El citado frontón nos conduce al segundo cuerpo del retablo y, concretamente, a la caja ocupada por el grupo de la Asunción. El grupo se ajusta, en lo esencial, al modelo ya clásico en la escultura romanista iniciado en los retablos de Astorga, Briviesca y Estavillo¹³. La Virgen se yergue sobre nubes y la media luna, rodeada de siete ángeles, que, en posiciones contorsionadas, forman un compacto grupo ovoidal. Dos de los citados ángeles proceden a coronar a la Virgen. Esta dirige la cabeza hacia su derecha y las manos hacia su izquierda, en armónico balanceo. El rostro, de facciones correctas y clásicas, posee el ensimismamiento proverbial al tema.

A los lados del mentado grupo, en las hornacinas de las calles inmediatas, descuellan dos esculturas, que identificamos con San Pedro —lado del Evangelio— y San Pablo —lado de la Epístola—. Visten ambas túnica y manto, y están ejecutadas con un criterio similar al de sus compañeras del cuerpo inferior.

Las calles extremas del retablo, según norma habitual de la época, se reservan para los relieves, que, en Matalebreras, tienden a exaltar la personalidad de San Pedro, refiriendo episodios de su vida. En el primer cuerpo, lado del Evangelio, se dispone la escena del Martirio del Santo, conforme a un prototipo frecuentemente repetido en los retablos romanistas. La cruz, sostenida por tres sayones, atraviesa el espacio en diagonal, lo que determina el bello y valiente escorzo del cuerpo del primer Papa, y la fuerte carga dramática de la escena. El cuerpo, perfectamente modelado —es casi una figura exenta—, constituye un buen exponente de la nueva afición a las anatomías desnudas. La parte superior del relieve la ocupan un grupo de soldados, con cascos y picas, y unos convencionales árboles para ambientar la escena, con lo que prácticamente no queda ningún espacio sin tallar. Los tipos humanos reiteran formas típicamente romanistas: canon esbelto, cabezas heroicas, abundantes cabellos acaracolados, ceños adustos, brazos vigorosos cruzados por delante del cuerpo, etc. Las posturas forzadas y contrapuestas de algunos personajes constituyen un evidente signo manierista, y especialmente la del verdugo agachado de la derecha, quien al proyectar sus pies fuera del marco y dirigir la mirada hacia el espectador —rasgos típicos del sentido de la composición desbordante— establece una clara conexión con el espacio exterior.

En el relieve frontero de la calle de la Epístola se narran simultáneamente dos episodios de la vida de San Pedro: el de su Liberación de la cárcel

¹³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Precisiones sobre Gaspar Becerra*, A. E. A., 1969, p. 327-356; ANDRÉS ORDAX, S., *El escultor Pedro López de Gámiz*, Goya, n.º 129, 1975, p. 156-167.

por el ángel, según el relato de los Hechos de los Apóstoles, y el de su Encuentro con Cristo en la Vía Apia, tal como nos lo ha transmitido San Ambrosio. El primer tema, circunscrito a la zona superior de la caja, está ilustrado con una gran economía de medios: San Pedro se dispone a salir de la prisión a instancias del ángel liberador, representado éste como un mancebo de pequeña estatura. Varios soldados y unos fondos arquitectónicos completan la composición.

El «*Quo vadis, Domine?*» se sitúa en la zona inferior. Cristo, con la cruz a cuestas, responde a la pregunta de Pedro, a quien vemos caer de hinojos a las puertas de Roma, ciudad a la que se ha evocado mediante sencillas arquitecturas clásicas. Este tema adquiere mayor realce que el anterior, no sólo por el espacio que se le concede, sino también por el distinto tratamiento formal dado a los protagonistas, concebidos ahora con gran resalte, rayando en el bulto entero.

En el segundo cuerpo del retablo, calle del Evangelio, volvemos a encontrar dos escenas distintas en el mismo relieve. En realidad se trata de dos secuencias relativas al mismo tema: el primado de Pedro. Como en el relieve anterior, ambas escenas aparecen superpuestas, según norma muy cara al manierismo romanista, motivada por el deseo de dar mayor claridad al tema historiado. En la parte superior, figuran Cristo y los doce Apóstoles, en el solemne momento de la proclamación; en la parte inferior, Cristo entrega las llaves a San Pedro, que las recibe arrodillado, junto a unos árboles.

En el relieve de la calle de la Epístola —último de los dedicados a San Pedro— se recoge un momento de la predicación del santo, quien, en gesto declamatorio, se dirige a un auditorio que le escucha embelesado. En la escena —la más rica de la serie en naturalismo— advertimos variedad de tipos humanos y algunos detalles anecdóticos —no prodigados por el artista—, como la madre que amamanta a su hijo, en la parte inferior de la derecha. Unos fondos arquitectónicos, como es sólito, ambientan la escena, que, en nuestra opinión, hace referencia al momento de la conversión del centurión Cornelio —representado arriba, a la derecha, junto a un soldado con casco y pica— y de los gentiles, conforme a lo narrado en los Hechos de los Apóstoles. Según Reau¹⁴, con la creación de este tema se trató de no dejar exclusivamente a San Pablo el mérito de las conversiones. El precitado autor advierte asimismo que dicho tema suele ir asociado al de la Visión de los animales inmundos, con lo que, en nuestro relieve, quedaría justificada la nube con formas serpentiformes que irrumpe en la escena, por la parte superior izquierda.

En el ático se halla el consabido Calvario, constituido por el Crucifijo

¹⁴ *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1955, vol. III, p. 1.091.

y el grupo de la Virgen y San Juan. Aquél muestra a Cristo muerto, tallado con vigor, con una anatomía acorde con la estética de Juni. La figura de San Juan —de mejor calidad que la de la Virgen— evoca formas anchietanas. En los que podíamos denominar contrafuertes de la caja que acoge a este grupo, campean sendos ángeles, bajo nubes, y en la zona superior, el busto del Padre Eterno, con el globo terráqueo, bendiciendo.

Las cajas laterales del ático se llenan con las figuras, en relieve, de San Esteban y San Lorenzo, vestidos de diáconos. Ambos portan la palma de martirio y sus consabidos atributos: una bolsa con piedras y la parrilla. El programa escultórico del ático se cierra con las efigies de dos Santos Obispos, que, con libros en las manos, reposan en los extremos del retablo, sobre pedestales adornados con putti.

La ornamentación arquitectónica del retablo es de calidad apreciable y se concentra sobre todo en pedestales, zonas superiores de las cajas de los intercolumnios —en las que son las tarjetas el motivo más repetido— y en los frisos. En éstos, se detectan triglifos, metopas con rosetas, roleos, putti, y en el friso que remata el primer cuerpo, dos temas marianos: la Visitación y la Anunciación, acompañados de los Doctores Máximos de la Iglesia Latina y de las Virtudes.

Los datos documentales que sobre este retablo podemos aportar proceden del ya citado Libro de Cuentas de Fábrica y se reducen a asientos muy concisos. La primera mención sobre el mismo se remonta a 1604, año en el que se registran los primeros descargos en favor de Francisco de Coco «a cuenta del Retablo y sagrario que ace en la iglesia del señor San Pedro deste lugar de Matalebreras»¹⁵. La obra debió comenzarse poco tiempo antes, presumiblemente entre 1601-1602, según parece deducirse del alcance total de las cantidades libradas a Coco hasta 1604, en concepto del trabajo que había realizado en el retablo hasta el citado año. Estas cantidades están registradas en una memoria del Libro de Cuentas de la siguiente manera: 3.459 reales, pagados por la iglesia; 1.000 reales, por la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario; 600 ducados, por el Concejo, y, finalmente, 500 reales, por los vecinos del lugar¹⁶.

¹⁵ Archivo Parroquial de Matalebreras. Libro de Cuentas..., cit. Descargo de 1604, s. f. Conviene consignar que tanto en una de las partidas del citado año, como en otras de 1607, 1616 y 1617, se cita a Francisco de Coco como «ensamblador», oficio que, como es sabido, tenía por misión —al menos teóricamente hablando— hacer las trazas de los retablos y juntar las diversas piezas de madera de los mismos. Sin embargo, no siempre quedan claramente delimitadas las funciones de ensambladores, entalladores y escultores, antes bien, muchas veces se confunden. En el caso que nos ocupa, F. de Coco, aunque mentado como ensamblador, fue sin duda el autor del programa escultórico del retablo. El es el único maestro que aparece reiteradamente citado en los descargos con expresiones que no dejan lugar a dudas de la autoría. Por otro lado, la entidad de las cantidades que percibe por su trabajo sólo puede explicarse en función de su actividad como escultor.

¹⁶ *Ibidem*, Cuentas recogidas en varios descargos de 1604.

En los años 1606, 1607 y 1608 se producen nuevos descargos. Suponemos que, por el último de los citados años, el retablo ya estaba concluido, pues el nombre de F. de Coco no vuelve a entrar en los descargos hasta 1616 y 1617, años en los que se abonan pequeñas cantidades en virtud de «lo que se le debía del retablo que a echo»¹⁷.

A juzgar por el programa escultórico del retablo, Francisco de Coco se nos revela como un artista bien dotado, que, dentro de una línea clásica, hace gala de un arte reposado y naturalista, de gran corrección formal, en el que no faltan elementos manieristas de filiación juniana o anchietana.

El retablo de Monteagudo de las Vicarías presenta unas dimensiones a tono con la altura y disposición del reducido ábside rectangular en el que se halla empotrado. Repite, en lo fundamental, el esquema del de Matalebreras, pero resulta más elegante y rico en decoración, en un avance en barroquismo. Sabemos por datos documentales que la traza de este retablo se debe también a Gabriel de Pinedo y que fue la que asimismo se siguió en otros dos retablos del citado escultor: el de San Nicolás, de Soria, y el de la parroquial de Recuerda¹⁸. El retablo que nos ocupa se organiza, con manifiesta simetría, a base de un banco, dos cuerpos, un ático y tres calles y dos entrecalles, con casas de forma rectangular, según norma habitual en Gabriel de Pinedo. La armoniosa combinación de los elementos arquitectónicos y decorativos proporcionan al retablo una apariencia rica y vistosa, poco común en el romanismo soriano. Para la distribución de las calles se utilizan columnas corintias de fuste estriado, con el tercio inferior decorado con grutescos, motivo al que asimismo se recurre para adornar los frisos del retablo. Estas columnas, como los entablamentos que sobre ellas cabalgan, adquieren un fuerte resalto, causante en gran medida de esos contrastes de claroscuros observables en el retablo. Es de subrayar la ausencia de frontones, a excepción del de volutas del ático y los apenas perceptibles de las entrecalles. En suma, una traza muy propia de fines del siglo XVI y comienzos del siguiente.

El programa escultórico se desarrolla a base de relieves, dispuestos en el banco y calles laterales, e imágenes de bulto, que ocupan las calles central, entrecalles, y ático. En el retablo, consagrado a la Virgen, apreciamos una clara conexión entre los temas. El banco contiene las figuras de ocho Apóstoles —los cuatro restantes se hallan en los pedestales de las columnas extremas del segundo cuerpo— y escenas referentes a la vida de la Virgen. Los Apóstoles, concebidos individualmente, destacan en paneles verticales, acompañados de los atributos pertinentes. Exhiben ese tono enérgico y grandioso característico de la escultura del momento. Sus recias cabezas muestran, por

¹⁷ *Ibidem*, Cuentas de 1606 a 1608, y de 1617 a 1618.

¹⁸ A. H. P. de Soria. Escribano Bartolomé de Santa Cruz. Escritura de 1601, s. f.

lo general, expresiones duras y cabelleras de amplios rizos, que descubren golpes largos de gubia.

Dos temas marianos, inscritos en paneles de formato apaisado, comienzan en el Encuentro en la Puerta Dorada. San Joaquín y Santa Ana se abrazan ante la puerta del templo, en presencia de una mujer y el consabido pastor con la cordera al hombro para consignar la ofrenda hecha por el anciano, tal como se narra en el Protoevangelio de Santiago. Sigue a continuación el tema de la Visitación, con las protagonistas en el centro de la escena, acompañadas por San José, Zacarías —sentado, en actitud pensativa— y dos jóvenes, de las que en una de ellas hemos de ver la acompañante de la Virgen, a la que se hace referencia en el precitado Protoevangelio. El tercer relieve representa la Coronación de María, tema que, como ya observó San Ordax¹⁹, alcanzó gran difusión en obras relevantes del romanismo norteño, como en Astorga, Burgos o Briviesca, entre otras. La Virgen, de rodillas y con las manos juntas ante el pecho, es coronada por el Padre Eterno, que porta la bola del mundo, y por Cristo, representado con el torso desnudo. Sobre el grupo vuela la paloma del Espíritu Santo. El último tema —la Natividad de la Virgen— se ajusta a un prototipo muy repetido en los retablos romanistas. La escena se efigia en el interior de una alcoba. A la derecha, Santa Ana, echada sobre un lecho bajo amplio dosel, recibe la atención solícita de una matrona. La serenidad perceptible en el rostro de la madre de la Virgen se aviene bien con la tradición que aseguraba que había tenido un parto sin dolor²⁰. A la izquierda, varias mujeres lavan a la recién nacida, a la vez que un ángel se dispone a secarla con un paño. Respecto al sagrario, hemos de decir que no se conserva el primitivo siendo sustituido por uno moderno.

En el encasamento central del primer cuerpo se encarama la Inmaculada sobre la media luna y una gran serpiente enroscada. La imagen, plena de clasicismo, se acomoda a un ritmo helicoidal, utilizando el recurso de adelantar la rodilla izquierda, que incide en el manto, determinando amplios y redondeados pliegues. La cabeza deja ver un rostro de tersas facciones juveniles, con una larga y ondulada cabellera.

El grupo de la Ascensión, dispuesto en el nicho central del segundo cuerpo, es obra en consonancia con la categoría artística de Gabriel de Pinedo y, sin duda, una de las más selectas del romanismo soriano. La Virgen asciende en éxtasis —con mayor ímpetu que la de Matalebreras—, con los pies apoyados a distinta altura en un amplio pedestal de nubes, sostenido por bellos ángeles desnudos, que adoptan posiciones muy movidas. Los dos ángeles superiores, situados fuera del marco, contribuyen con sus movimientos de piernas y brazos a la ruptura —típicamente manierista— de la composición

¹⁹ *El escultor Lope de Larrea*, Alava, 1976, p. 141.

²⁰ MALE, E., *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 349.

frontal. La Virgen, como suele ser de rigor, gira su cuerpo hacia un lado, mientras los brazos se contrapesan hacia el lado contrario. Particularmente efectistas, por su variedad y flexibilidad, resultan los pliegues de la vestimenta.

Acompañan a las dos citadas imágenes de la Virgen, los cuatro Evangelistas, situados en las entrecalles (San Lucas y San Juan, en el primer cuerpo, y San Mateo y San Marcos, en el segundo). Las figuras se acomodan en posiciones forzadas a reducidas hornacinas, que se ven obligadas a desbordar, planteándose así la, tan grata al manierismo, insuficiencia del espacio. Los Evangelistas, con los símbolos a los pies, muestran rostros expresivos y las consabidas actitudes convencionales de fines del siglo XVI, adelantando ligeramente una de sus piernas. Todos portan el libro del Evangelio, que, en el caso de San Mateo, es sostenido por uno de esos niños —atlantes de ascendencia juniana—. La figura de San Juan —prácticamente idéntica a las que el propio Pinedo talló para los retablos de San Nicolás, de Soria, y Recuerda— es quizá la que más se ajusta a los arquetipos difundidos por el manierismo romanista. Levanta la cabeza y el brazo derecho hacia arriba, en actitud de estampar sus visiones en el libro que, asido con la mano izquierda, apoya en la pierna adelantada. Dignas de mención son asimismo las dos estatuillas dispuestas frente a los pedestales de San Lucas y San Juan, que representan a San Pedro y a San Pablo. Su calidad artística es incluso superior a la de algunos Evangelistas.

Las calles laterales se llenan con los relieves de la Anunciación y Epifanía —lado del Evangelio— y Presentación de Jesús en el Templo y Adoración de los Pastores —lado de la Epístola—. En la escena de la Anunciación, de indudable prototipo pictórico, el Ángel, rodilla en tierra y con una palma en la mano izquierda, se dirige a la Virgen, quien, arrodillada y con el característico contraposto romanista, interrumpe la lectura del libro que tiene sobre el reclinatorio para escuchar y aceptar sumisa el mensaje del anuncio. Gabriel de Pinedo recurre también a la solución manierista de hacer sobresalir manos y piernas del marco de la escena. El fondo se rellena con restos de arquitectura clásica y, de acuerdo con la iconografía del momento, con cortinajes en vuelos recogidos y anudados, levemente realzados. Completa la composición una ondulante nube que, sostenida por ángeles, irrumpe en la estancia, con la paloma del Espíritu Santo y el busto de Dios Padre, bendiciendo, con la bola del orbe, en los que, contando con la presencia invisible del Hijo al dar la Virgen consentimiento, hemos de ver la representación de la Trinidad. Todo, pues, entra dentro de lo consuetudinario en este tipo de representaciones.

La Epifanía, nos presenta a la Virgen sentada, con cabeza de perfil clásico y el Niño en el regazo, ante el que se arrodilla, destacado, uno de los Reyes, quedando los otros dos detrás, erguidos, con sus ofrendas. Los Magos, concebidos como figuras de pleno relieve, magníficamente modeladas, exhiben opu-

lentos atuendos y recias cabezas, con expresiones severas y contenidas, muy a tono con el carácter reverencial de la visita. Junto a la Virgen se alzan San José, con su proverbial aire ausente, y dos ángeles, que fijan sus miradas en los ilustres visitantes. Al fondo, a la izquierda, se asoman varios componentes de la comitiva regia, acompañados de sus correspondientes caballos, para contemplar al Salvador. Sobre el tejadillo de paja de la estancia en que se desarrolla la escena se advierte asimismo la presencia de la estrella, a la que aluden los apócrifos, para indicar el lugar exacto del Nacimiento.

En la Adoración de los Pastores, la composición —bella y delicada— se centra, como de costumbre, en el Niño Jesús. A la izquierda, la Virgen, en gesto de clara tradición basanesca, levanta los picos del pañal para mostrar el cuerpo desnudo de la Divinidad a los Pastores. Junto a la Virgen destaca la figura ensimismada de San José, apoyado en el cayado. A la derecha se agrupan los pastores, con un contenido fervor en sus rostros, uno, con la oveja en los hombros, inicia el gesto de arrodillarse, lo que justifica su inverosímil postura. Sobre el grupo de los pastores, otras figuras, más pequeñas para fingir distancia, esperan el momento oportuno para proceder a la Adoración. La escena se completa con la presencia de la mula y el buey, que mencionan los apócrifos, y la de dos angelitos entre nubes, con una filacteria entre sus manos, en la que se comunica la Buena Nueva. Tampoco podían faltar las consabidas referencias arquitectónicas para evocar el portal. En la escena todo es tranquilo, grave y ponderado, sin ningún tipo de efectismos artísticos o sentimentales.

La escena de la Presentación llama la atención por su plasticidad y refinada elegancia. El tema se nos ofrece de manera directa, en primer plano, con la presencia de ocho personajes dispuestos en torno al Niño, que es entregado por la Virgen al Sumo Sacerdote. María, concebida como una mujer joven, vestida con túnica roja y manto azul, atrae especialmente por su clasicismo. Su cabeza, de idealizado perfil, reitera un modelo grato a Gabriel de Pinedo. Tras la Virgen se alinean una doncella con la cesta de las ofrendas y otra mujer, al fondo, de la que sólo se percibe la parte del manto que cubre su cabeza. Junto a la enérgica figura del Sacerdote divisamos a San José y a dos jóvenes de finas facciones, con largas velas en sus manos. Completa la nómina de personajes en escena al anciano Simeón, con la mirada fija en el espectador —recurso manierista que, como es sabido, alcanzará su plenitud expresiva en el Barroco—, como poseído de la súbita inspiración que le hace reconocer al Mesías, que una revelación le había prometido ver antes de morir. El santo anciano nos muestra a su vez un libro abierto, con parte del texto profético. La acertada distribución de los distintos personajes determina ese ritmo cadencioso perceptible en la composición, al que también coadyuva la posición sesgada del altar, cuyo escorzo señala la dirección en que el cortejo

entra. El fondo del panel se rellena con unos lienzos anudados, de bello efecto estético, y una sobria arquitectura clasicista, con lo que prácticamente no queda ninguna superficie muerta.

Gabriel de Pinedo deja ver en todas las escenas del retablo una gran habilidad compositiva. Prodigia esquemas fieles al Romanismo, como también el uso de arquetipos idealizados, en los que revela un conocimiento poco común de la técnica del relieve, graduándolos desde el primer término —en donde las figuras casi se nos ofrecen de bulto entero— hasta el fondo, adquiriendo así sus composiciones un elevado sentido pictórico.

En el ático destaca el grupo del Calvario, en el que se representa a Cristo con la cabeza descansando sobre el pecho. Es obra de correcta anatomía y suave modelado. La Virgen y San Juan repiten los habituales modelos y actitudes de la época. Sobre el mentado grupo, emergiendo de un frontón de volutas, se divisa el busto de Dios Padre con la bola del mundo. En los remates de las calles extremas y entrecalles del retablo campean las esculturas exentas de San Jerónimo, San Nicolás de Tolentino y dos Obispos sentados, amén de las armas de los Mendoza, comitentes de la obra, todo ello dispuesto sobre zócalos ornados con finos grutescos.

Completan la iconografía del retablo los relieves de las siete Virtudes, que, como en el retablo de San Nicolás, de Soria, decoran los frentes del zócalo que sirve de apeo al segundo cuerpo. Se efigian como matronas echadas, vestidas con túnica y manto, con sus respectivos símbolos o emblemas. En el centro, reposan la Esperanza, Caridad y Fe, y en los laterales, las restantes Virtudes: Prudencia y Templanza —calle del Evangelio—, Justicia y Fortaleza —calle de la Epístola—.

Por uno de los protocolos notariales conservados en el Archivo Histórico Provincial de Soria, conocemos que el escultor Gabriel de Pinedo se comprometió a fines del siglo xvi a realizar este retablo en el plazo de dos años y medio. En 1600, superado ya dicho plazo y como la obra permaneciera todavía inconclusa, el mayordomo y cura del lugar —según se hace constar— dieron un año más a Pinedo para terminarla, poniéndole ahora como fecha tope para entregarla perfectamente acabada el día de Nuestra Señora de las Candelas de 1601²¹. Entre los nuevos fiadores de Pinedo figura en la escritura el escultor Pedro de Cicarte, autor, de consuno con el maestro soriano, del retablo mayor de la iglesia de Santa María, de Aranda²². El retablo de Monteagudo ha de situarse, pues, dentro de la primera etapa de la labor artística de Gabriel de Pinedo, como obra ligeramente posterior al retablo de San Nicolás, de Soria (1597) —que, por ahora, sigue siendo el primer trabajo documentado

²¹ A. H. P. de Soria. Escribano Bartolomé Espinosa. Año 1600, fol. 11-14.

²² MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios Histórico-Artísticos*, Valladolid, 1898-1901, p. 480.

del artista— y coetánea del retablo de las Reliquias de la Concatedral de Soria (1600).

En suma, y para concluir, los retablos de Matalebreras y Monteagudo de las Vicarías constituyen dos obras que encajan plenamente en el manierismo romanista que distingue a la etapa postrera de la escultura renacentista española. Ambos nos revelan la habilidad de Gabriel de Pinedo como tracista —faceta ésta del artista desconocida hasta el presente—, así como, en el caso del retablo de Monteagudo de las Vicarías, la calidad artística de su gubia, justipreciada ya en otras obras suyas conocidas. Por todo ello, podemos considerar a Gabriel de Pinedo como una de esas «estrellas de segunda magnitud», a las que hacía referencia el Prof. Martín González en el prólogo del estudio sobre el escultor Lope de Larrea²³. De Francisco de Coco podemos decir que a partir de ahora entra ya a formar parte de la amplia nómina de escultores romanistas conocidos. El retablo de Matalebreras —única obra suya documentada hasta el presente— puede tomarse como base para futuras atribuciones.

²³ ANDRÉS ORDAX, S., *El escultor Lope de Larrea*, cit., p. 7.

LAMINA I



Matalebreras (Soria). Iglesia parroquial. Retablo mayor: 1. Conjunto.—2. San Juan Bautista.



Matalebreras (Soria).—Iglesia parroquial. Retablo mayor: 1. San Pedro.—2. Asunción.—
3. Martirio de San Pedro.—4. Entrega de las llaves a San Pedro.



Monteagudo de las Vicarías (Soria). Iglesia parroquial. Retablo mayor: 1. Conjunto.—2. Epifanía.
—3. Asunción.—4. Inmaculada.



Monteagudo de las Vicarías (Soria). Iglesia parroquial. Retablo mayor: 1. Parte superior.—2. Atico.—3. Natividad de la Virgen.—4. Coronación de la Virgen.