

EL APOCALIPSIS CUM FIGURIS EN LA SILLERÍA DE SANTA MARÍA DE EL PARRAL

FERNANDO COLLAR DE CÁCERES

RESUMEN

La conocida influencia de la obra grabada de Alberto Durero sobre las artes figurativas tiene temprana expresión en la sillería de coro creada por Bartolomé Fernández para el monasterio de Santa María de El Parral, de Segovia, en cuya serie baja (Madrid, M. Arqueológico Nacional) se intepreta con carácter extensivo y criterio figurativo aún gótico la serie del Apocalipsis tallada por el gran maestro de Nuremberg.

SUMMARY

The known influence of the Albrecht Dürer's graphic work on the figurative arts has an early reflex in the stalls of choir carved in wood by Bartolomé Fernández for the monastery of St. María de El Parral, in Segovia; in low series (panels) of wich (Madrid, M. Arqueológico Nacional) the 15 woodcuts of the Apocalypse accomplished by the great master of Nuremberg are interpreted with an extensive character and a figurative gothic sense.

La dilatada difusión de la obra gráfica de Alberto Durero vino a dejar en la pintura española de los siglos XVI y XVII una huella compositiva y figurativa que sólo tiene parangón quizá en la influencia ejercida por las estampas de dos grabadores tan sobresalientes como Cornelis Cort o Marcantonio Raimondi⁽¹⁾, con la indudable

(1) Véase en especial: Joaquim de Vasconcelles, *Dürer e la sua influència na Peninsula*, Coimbra, 1929; Diego Angulo Íñiguez, "Durero y los pintores catalanes del siglo XVI, en *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), pp. 327-330; Martín S. Soria, "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain",

ventaja de ser Durero el verdadero autor de las composiciones, ya fueran llevadas a la talla xilográfica por especialistas como Hieronymus Andreae o abiertas a buril, a punta seca o al aguafuerte por él mismo sobre planchas metálicas.

Maestros de dispar condición encontraron en las propuestas compositivas del nuremburgués un referente seguro para sus creaciones, interpretando aquéllas con mayor o menor libertad y capacidad de transformación. Alejo Fernández, Joan Burgunya, Luis de Morales, Yáñez de la Almedina o el Greco se cuentan, según es bien sabido, entre los innumerables pintores de la época renacentista que en algún momento quedaron bajo la sugestión de Durero, como tantos maestros europeos, de Van Orley a Pontormo; y a ellos siguieron los Zurbarán, Velázquez, Ribalta, Ribera, Pereda, Santiago Morán, Alonso Cano y un sinfín de pintores de la época barroca, más flexibles y sutiles por lo común en la manipulación de aquellas estampas, en singular dilatación en el tiempo de unos planteamientos expositivos y figurativos nacidos en cierto modo en una fase epilodal de la época gótica. El propio Francisco Pacheco, no siempre convencido de la bondad artística de gran maestro alemán, aunque sólo fuera por estimar imperfecto e incompleto su conocimiento de la buena estatuaría italiana, refiere de continuo en su *Arte de la Pintura* la idónea interpretación de este o aquel tema por parte de Durero y señala la conveniencia de servirse en ocasiones de grabados suyos; y así lo viene a recomendar vivamente a la hora de acometer la pintura de desnudos, reconociendo en los del nuremburgués el impagable paliativo de unos modelos reales que su moralista mentalidad de veedor del Santo Oficio encontraba reñidos con una práctica cristiana de la pintura ⁽²⁾.

The Art Bulletin XXX (1948), pp. 253-257 y XXXI (1949), pp. 74-75. F.J. Sánchez Cantón, *Durero en España*, Pontevedra, LXVII Exposición del Museo de Pontevedra, 1972. Yasunari Kitaura, "Durero y el Greco", *Bol M.I.C.A.*, 1989, y en parte, Jesús María González de Zárate, "La huella de la iconografía alemana y los modelos figurativos en 'La Crucifixión' del Greco", *Boletín de Arte*, 1990, pp. 61-66. y Carmen Morte, "La huella de Durero en un retablo aragonés del siglo XVI", *Seminario de Arte Aragonés*, 1978, pp. 55-61. Ana Ávila Padrón, "Juan de Soreda y no Juan Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas", *Archivo español de Arte*, núm. 208 (1979), pp. 405-424. Sobre la influencia en J. de Bustamante, recientemente, J. Javier Azanza López et al., *Las parroquias de Huarie, historia y arte*, Pamplona, 1999, pp. 162 y ss.; la influencia en el barroco andaluz ha sido tratada con detalle por Benito Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* Madrid, 1998, cap. V, y en algunos artículos anteriores relativos a Pacheco Zurbarán y a Sánchez Contán. Cita la tesis inédita de M.P. Aguiló López, *El grabado alemán de los siglos XV y XVI y su influencia en la pintura española hasta 1700*. En relación con la iluminación, Rosario Marchena Hidalgo, "La influencia de los grabados en las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla", en *Archivo Español de arte*, núm. 280, vol. LXX (1997), pp. 430-438. En esmaltes de Limoges, artículos de M. Luisa Martín Ansón y de Inocencio V. Pérez Guillén, en *Anuario D.H.T.A. y A.E.A.*, 1989. Sobre escultura, entre otros, Arantzazu Oricheta García, "Grabados alemanes y flamencos: los modelos de Juan de Juni y su escuela en León", *Academia*, vol. 83 (1996), pp. 315-357. Sobre Morales, entre otros A.E. Pérez Sánchez, *El retablo de Morales en Arroyo de la Luz*, Madrid, 1974, José M. Torres Pérez, "Las compleja fuentes de inspiración de la pintura de Luis de Morales", *Revista de Estudios Extremeños*, XXXI (1975), pp. 163-177, J.M. Parrado, "Sobre el origen de algunas composiciones del arte palentino del siglo XVI. La presencia de la estampa" *Actas II Congreso Historia de Palencia*, 1990, vol. V, pp. 91-115.

(2) "...del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiere menester, de mujeres honestas, que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de las valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero..." Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, libro II, cap. VII, Ed. Sánchez Cantón, Madrid, 1947, p. 414.

El peso de las estampas durerianas ha sido considerado en todo caso de manera preferente con relación a la creación pictórica, aunque existen ejemplos bien conocidos de escultores que sintieron la irresistible atracción del maestro de Nuremberg, como es el caso de Roque de Balduque o de Damián Forment, sin olvidar a Gregorio Fernández, Juan de Juni o Esteban Rueda, rastreándose su influencia incluso en relieves heráldicos, como se ha visto en la fachada del Hospicio de San Fernando, en Madrid.

Las extraordinarias escenas de la Vida de la Virgen o de las tres series de la Pasión, manejadas por artistas figurativos de toda condición y suerte, llegaron a ser poco menos que lugar común de la cultura figurativa del siglo XVI al concurrir singulares razones divulgativas e iconográficas. Pero estas mismas circunstancias de difusión, calidad y novedad concurrían en el "*Apocalipsis cum figuris*", en que se cimentó la enorme fama de Durero a partir de 1498, y ello hizo de sus visionarias estampas un referente compositivo e iconográfico lleno así mismo de posibilidades, incluso para aspectos tan parciales como los meramente paisajísticos⁽³⁾.

El retablo que conserva la catedral de Huesca procedente de Montearagón, atribuido a Gil Morlanes, el viejo, y datado entre 1506 y 1511, es ejemplo a veces aducido de la temprana influencia de Durero por lo que toca al Juicio Final, pero es necesario aceptar que en este caso no puede hablarse de auténtica dependencia sino de una semejanza genérica, quizá porque el maestro aragonés supo aprovechar sin servilismo formal las novedades de la propuesta dureriana. Otras veces la incuestionable referencia de las composiciones del gran maestro alemán se produce por mediación de terceros, como ocurre en dos de los notables relieves del Gregorio Fernández en el retablo de Navas del Rey (Valladolid), donde Durero es visto a través de la interpretación de Juan de Jáuregui⁽⁴⁾. Y hay que tener presente que el mismo artista puso al alcance de los pintores y escultores algún material alternativo, como puede verse en el retablo de San Miguel de Ampudia (Palencia), obra de la escuela de Vigarny, datada por 1521, cuya escena del Juicio Final, en el ático, deriva de la que cierra la *Pequeña Pasión* de 1511, según se ha advertido⁽⁵⁾. Las modificaciones compositivas introducidas, desde la mayor amplitud general, a la inclusión del grupo de los bienaventurados y la representación de la Virgen y el Bautista de perfil, son insustanciales.

(3) Sirva el ejemplo del Descendimiento de la Cruz del Maestro de Becerril, del museo diocesano de Palencia, cuyo fondo procede de la tercera de las composiciones de Durero (Aparición del corde-ro). Sobre el origen mantegnesco de la escena figurativa de la pintura, Ana Avila Padrón "A propósito del Descendimiento del maestro de Becerril y su modelo gráfico", *BSAA*. LV (1989), pp. 385-389.

(4) Mario López-Barrajón Barrios, "El retablo de los santos Juanes de Navas del Rey: Un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, LXVII (1994), núm. 268, pp. 391-394. Subraya la influencia de los grabados realizados sobre composición de Juan de Jáuregui, para ilustración del "*Vestigatio Arcani Sensu Apocalipsi...*" del jesuita Luis de Alcázar, Amberes, 1614. Jáuregui se inspiró claramente en Durero. La influencia de las estampas del *Apocalipsis cum figuris* se ha rastreado incluso en una serie de tapices tejidos para Felipe II según cartones de Bernard van Orley (cf. Marta Crick-Kuntzinger, "Los tapices del Apocalipsis según Bernardo van Orley", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XV, 1984, p. 22) como ya vio Sánchez Cantón.

(5) F. Portela Sandoval, *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia, 1977, p. 91.

Pero el ejemplo más patente de la influencia de Durero en los temas apocalípticos está en la sillería del monasterio de Santa María de El Parral, de Segovia.

EL APOCALIPSIS CUM FIGURIS Y LA SILLERÍA DE EL PARRAL

El 16 de marzo de 1526 el escultor Bartolomé Fernández firmaba en esta ciudad castellana el contrato para la realización de la sillería de coro del monasterio jerónimo de santa María de El Parral, comprometiéndose a hacerla en el plazo de tres años y por la suma de 300.000 maravedís⁽⁶⁾.

Un dibujo atribuido a Jenaro Pérez Villamil, con fecha de 7 de julio de 1845, es el único testimonio gráfico tomado *in situ* de su aspecto general, y, aunque poco detallado y preciso en lo gráfico, aporta un dato informativo esencial, al indicar que disponía de 34 sillas bajas y 47 altas⁽⁷⁾. Para entonces estaba ya en marcha el mecanismo desamortizador que había de llevar al desbaratamiento y dispersión de aquella sillería monacal. A raíz de la exlaustración, y ya dentro del proceso de desamortización, se dispuso que fuera trasladada al monasterio de San Juan de los Reyes, en Toledo, acaso para preservarla de un previsible deterioro, por el abandono del templo. Pero nada se hizo entonces, y sólo en 1860, ante la amenaza de ruina del monasterio segoviano, se resolvió llevarla a Madrid, alojándola en San Francisco el Grande⁽⁸⁾. El presbiterio de la basílica madrileña no era sin embargo lugar de suficiente amplitud para albergar una obra de sus características, dado que venían a sobrar cincuenta sitiales —más de la mitad de la serie—, de modo que en 1873 se estableció que los que no tuvieran allí acomodo pasaran al Museo Arqueológico Nacional⁽⁹⁾. Esta incomprendible partición subsiste en la actualidad, y en algún momento fue incluso mayor⁽¹⁰⁾. En San Francisco el

(6) Isidoro Bosarte, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1806, I, pp. 55 y 354; Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico de don Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1889, II, p. 190. Antonio Ponz (*Viage de España*, Madrid, 1772-1794, t. X, c. VIII, p. 922) se refirió también a la sillería, sin mención de fecha ni autor, haciendo referencia ya a la influencia de Durero.

(7) María Luisa Caturla, "Un romántico en El Parral", *El Correo Erudito*, 1940, pp. 305 y ss. El dibujo se conserva en la Biblioteca Nacional, y aparte de la referida fecha lleva el siguiente texto: "Coro de Monasterio de Bernardos (sic) del Parral de Segovia; 34 sillas bajas, 47 altas. La imagen, orientada hacia el altar mayor, permite ver tan sólo parte de los sitiales afrontados de la sillería, especialmente de la serie baja. Es dibujo de factura suelta y poco detallado (Cf. E. Arias Anglés, *Jenaro Pérez Villamil*, Madrid, 197...) Hay también grabado de David Roberts realizado en 1833.

(8) P. García Barriuso, *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*. Madrid, 1975, p. 365; J.M. Quadrado *España, sus Monumentos y Artes, su Naturaleza ey su Historia. Salamanca, Avila y Segovia*. Barcelona, 1884, p. 644) daba poco después la noticia de que la sillería no estaba en Segovia, ignorándose su paradero.

(9) P. García Barriuso, *op. cit.*, p. 362. Figura en los ficheros de museo con la signatura 51.635, indicándose que el conjunto incorporado a sus fondos lo constituyen 27 sillas bajas y 17 altas. Lo mismo señala María Luisa Caturla, *loc. cit.*

(10) Matilde Revuelta (*Museo de Santa Cruz de Toldedo*, Toledo, 1966, p. 78) menciona cuatro sitiales de coro de la sillería de El Parral, pertenecientes a la serie baja (0,77 x 2,73 x 0,58 m.), expuestos en la Sala III del museo toledano (núm. cat. 409), al que se hubieron de incorporar en concepto de depósito del Arqueológico Nacional. Han de ser los mismos que estuvieron en la exposición celebrada en Toledo en 1958 para conmemorar el centenario de la muerte de Carlos V *Carlos V y su ambiente*, catálogo en Madrid, 1961 (2.ª ed.).

Grande quedaron tan sólo sillas de la serie alta, en número de veintiséis –hay además cuatro respaldares, sin sitial-, y en el Museo Arqueológico Nacional se encuentra el grueso de la sillería, conservándose además algunos tableros sueltos de la serie baja. El cómputo final de los sitaliales resulta problemático, pues el recuento se ha realizado en ocasiones por el número de asientos y otras veces por tableros, cuyo total es mayor, lo que se explica por razón de las rinconeras⁽¹¹⁾, a lo que hay que unir el que no se haya respetado del todo el orden primigenio y una casi absoluta carencia de testimonios gráficos o detalladamente descriptivos sobre el conjunto en su ubicación original.

Como ya señalaron Bosarte, Quadrado o Viñaza, el programa iconográfico desarrollado tenía un carácter hagiográfico en la serie alta –cabe anotar la presencia del segoviano San Frutos, entre santos de culto más común–, y apocalíptico en la serie baja. Esta última atrajo la atención de Pelayo Quintero⁽¹²⁾, quien hizo una minuciosa descripción de los 33 tableros recogidos, según estaban ordenados, notando el carácter germánico de los personajes representados⁽¹³⁾. No es precisamente en estos relieves donde el arte de Bartolomé Fernández alcanza mayor logro, sino al contrario, pudiendo apreciarse la intervención de manos menos expertas y un criterio más enraizado en soluciones figurativas y compositivas medievales. En contrapartida, el ciclo reviste especial interés iconográfico, a lo que no es ajeno el hecho de que el artista se haya servido de forma prolija del “*Apocalipsis cum figuris*” de Alberto Durero⁽¹⁴⁾ para dar forma a una exposición aún más descriptiva que la suya de la revelación de San Juan. El proceso seguido por los entalladores –seguramente hay que hablar en plural, aunque hubiera sólo un artista responsable– vino a invertir en esencia el esfuerzo de síntesis que caracterizó el trabajo de gran maestro nurembergués, pasando de quince a veintiséis escenas, con desdoblamientos compositivos y adiciones que en algún caso parecen bastante justificables. Junto a los veintiséis res-

(11) Esta circunstancia no parece que se diera en la serie alta. En la instalación provisional de la sillería en el Museo Arqueológico Nacional hay 17 sitaliales (más exactamente respaldares) de la serie alta. Otros tres hay en los almacenes: un santo obispo (sign. 51.634); un ángel con un monje y un monstruo demoñaco (núm. 34; dorso núm. 5); y San Antón (núm. 5; tejuelo 143). A estas 20 piezas hay que sumar 26 de los sitaliales instalados en San Francisco el Grande (dos series de 7; dos de 4; y dos de 2). Allí hay además allí un tablero de San Pablo y otro con San Antón (!), y otros dos más con figuras de profetas –a todas luces adición moderna– conformando el arco que da paso a la sacristía. Este segundo y sospechosos relieve de San Antón es moderna copia del perteneciente a la sillería de El Paular (cf. San Francisco el Grande, sala capitular). La suma del total de estos paneles de la serie alta supone al menos 46 piezas, esto es, uno menos de lo que dice Pérez Villamil, quien ciertamente habla de sillas y no de paneles (probablemente hay que sumar uno de los del arco....). El dibujo no permite advertir cuántos accesos incluía la sillería, y qué tipo de paneles los enmarcaban. Parece claro que los respaldares de esquinas formaban en claflán y disponían de sitial

(12) Pelayo Quintero, *Sillas de Coro. Noticia de las más notable sique se conservan en España*. Madrid, 1908, pp. 84-97.

(13) *Ibidem*, p. 92.

(14) A ello me referí brevemente en otra ocasión (Fernando Collar de Cáceres, “Persistencia de lo gótico en las artes plásticas del siglo XVI en Segovia”, Simposio Nacional del CEHA, Segovia, 7-8 de junio de 1985, actas: *Arte Gótico Postmedieval*, Segovia, 1987, p. 53. La primera referencia a esta cuestión está en Ponz, *loc. cit.*, p. 922.

paldares de la sillería baja hay un bancal central, con otros tres relieves análogos, y dos alacénillas de las esquinas con dos relieves más cada una, así como otros tres relieves sueltos⁽¹⁵⁾ que en su caso habría que elevar hasta cuatro dado que el número absoluto sería impar. En algunos pasajes el artista no pudo encontrar apoyaturas en las xilografías del alemán, lo que se refleja en composiciones y elementos figurativos peor resueltos. Pero el propio Durero es sometido a un proceso reductor, fragmentador, repetitivo y simplificador, perdiéndose el febril lirismo visionario de las extraordinarias composiciones originales. La presencia de San Juan como testigo directo de la revelación, sólo excepcionalmente considerada por el grabador, es casi permanente en los relieves, donde figura por lo común en actitud sedente, o tendido, ocupando un ángulo inferior. En cualquier caso, el artista se sirvió excepcionalmente de alguna otra estampa del maestro alemán, y en particular de la *Pequeña Pasión* (1511), e hizo desigual uso de las que conforman la citada serie apocalíptica, renunciando en ocasiones a valerse de los aspectos figurativos o compositivos más relevantes, sin que se explique del todo la razón de su proceder. Frente a ello se advierten algunas pequeñas enmiendas iconográficas que tienen que ver con una atenta lectura del libro de San Juan y posiblemente con el asesoramiento de algún fraile jerónimo, sin que haya que pensar necesariamente en un verdadero experto en escrituras sagradas. Lo más probable es que establecido el modelo a seguir, quizá a propuesta de los propios frailes, se dieran al artista pautas sobre las correcciones que era necesario introducir, aunque también pudo ser Hernández quien solicitara asesoramiento al verse en la textura de incrementar en tan alto grado el número de escenas, precisamente donde Durero se vio en la necesidad de comprimir. Un aspecto particular es el de la adición de los seres del Tetramorfos a los Cuatro Jinetes, ajena al pasaje de la aparición de éstos como tal, aunque asociada en el texto profético a la manifestación de Dios, con los ancianos y con el cordero, y especialmente descritos en el libro de Ezequiel, prefigurativo de la visión de San Juan en Patmos, todo lo cual subraya la existencia de un asesoramiento teológico.

Pelayo Quintero señala la intervención de dos manos, lo cual parece admisible, pero cualquier intento de diferenciarlas por paneles se nos antoja llamado al fracaso. Si tomamos como lo propio de Bartolomé Hernández el estilo de los relieves de los sitiales altos, al menos en su mayor parte, podría admitirse que su intervención directa en la sillería baja fue muy limitada, aunque sobre todo se advierte una menor calidad en la talla y una dificultad impuesta por la mayor complejidad compositiva y el menor tamaño de los paneles. Resulta verosímil pensar que el grueso de estos paños pequeños se deba a un oficial del entallador, en todo caso muy próximo a su estilo, pero hay que anotar una diversidad formal que habla de un importante

(15) Uno de ellos con la Visión del Padre Eterno rodeado de ángeles (sign. 51.608); otro de la Caída de las estrellas (tejuelo, 107A; núm. 17; "lateral"), y el tercero dedicado al Festín de las aves en la batalla de Harmagedón (tej. 107 B; dorso 1 C). Pelayo Quintero sólo menciona el primero y habla de otros paneles con representaciones alegóricas. El inventario del Museo Arqueológico redactado en 1958 habla de 27 sillas del coro bajo (sign. 51.635).

número de colaboradores. La recurrente representación del evangelista San Juan permite una comparación tipológica e iconográfica que refleja una singular disparidad y unos entrecruzamientos formales que entrañan una irreconciliable unidad y variedad, imposibilitando cualquier conclusión sobre el particular.

Desde el punto de vista iconográfico, la ordenación de los paneles y la identificación de los temas propuesta por Pelayo Quintero no es del todo correcta, por lo que proponemos una revisión a la luz del libro profético, siguiendo el orden expositivo, que sería en esencia el observado en su disposición. Reordenada aquí conforme al texto, salvo en lo referido al panel que parece haber sido el central, y valorando su mayor o menor conexión con las xilografías de Durero, la serie presenta las siguientes escenas ⁽¹⁶⁾:

1. (P.Q. 17) *San Juan en Porta Latina*. El episodio, ajeno al texto profético, es incluido también por Durero como primera stampa de su “*Apocalipsis cum figuris*”, aunque ha de entenderse como una adición a la serie gráfica. Bartolomé Fernández sigue también en esto al alemán, aunque con patente simplificación, suprimiendo toda ambientación paisajística y reduciendo a cuatro el número de los testigos expectantes ⁽¹⁷⁾. Es uno de los paneles más durerianos, tanto por su grado de dependencia compositiva como por el aspecto germánico de los sayones y de quienes contemplan la escena, seleccionados como personajes-tipo (soldado, burgués, anciano...). El dosel del sitial de Domiciano muestra una labor fitomórfica de un carácter más italianizante que la plasmada por el gran maestro alemán
2. (P.Q. 16) *Destierro de San Juan a la isla de Patmos*. El episodio no incluido por Durero, sirve de nexo entre el martirio del evangelista en Roma, del que salió incólume, y el comienzo de la revelación en Patmos. Debe valorarse como una de las creaciones más personales de Bartolomé Fernández, y es también de las composiciones resueltas de manera más coherente en lo narrativo y en lo figurativo ⁽¹⁸⁾. Los personajes llevan ropas modernas, excepto el evangelista, y ninguno procede de Durero.
3. (P.Q. 15) *Comienzo de la Revelación en Patmos. Aparición del ángel a San Juan* (Ap. 1, 11). El ángel ordena al evangelista reflejar por escrito la visión y enviar el texto a las siete iglesias ⁽¹⁹⁾. En filacteria: “QVOD VIDES ISCRIBE IN LI-

(16) Entre paréntesis la numeración de Pelayo Quintero: P.Q.

(17) Pelayo Quintero (*op. cit.*, p. 91) entiende, sin fundamento, que se trata de una personal interpretación del Castigo de Babilonia, a modo de auto de Fe medieval, procedente de libro del Apocalipsis de San Juan: Ap. 18, vers. 8, 9 y 11. De la licencia iconográfica que supondría la interpretación del entallador, sin equivalente en otros paneles, dedujo además que había de tratarse de una pieza debida a un segundo maestro. No hay elementos estilísticos que avalen el aserto.

(18) Pelayo Quintero (*loc. cit.*) cree que el pasaje puede referirse a la destrucción de Babilonia (Ap. 18) Evidentemente no es así. La escena, de figuras pequeñas y de ropas nerviosas, en escenario de cierta amplitud y coherencia, es concordante con el panel 36, también de la propia invención de Bartolomé Fernández.

(19) En modo alguno puede confundirse con el pasaje referido en el versículo 4 del capítulo X, como cree Pelayo Quintero, donde se le da a San Juan la orden contraria: ¡No escribas! Véase el panel núm. 24.

BRO". Es también composición personal del entallador, pero esta vez con figuras análogas a las de los tableros de la serie alta. Es uno de los relieves más bellos, tanto por la amplitud y dinamismo del ángel y la propiedad con que está resuelta la figura de San Juan, bastante excepcional dentro de la serie, como por el fondo vegetal de la escena, que forma un tupido tapiz integrado por distintas especies, todo ello en siguiendo el código figurativo medieval.

4. (P.Q. 11) *Aparición del Hijo del Hombre con los siete candelabros de oro y las siete estrellas* (Ap. 1, 13-16). Es interpretación de la segunda estampa de Durero. Se suprimen algunos elementos iconográficos de la figura referidos en el texto (ojos en llamas, rayos solares, cinturón de oro) y la propia representación de San Juan como testigo, contrariamente a lo que requiere el pasaje y a lo usual en los paneles de la serie, en singular paradoja, y se incluyen, por el contrario, las siete iglesias, reducidas aquí a cuatro y simbolizadas ya en los candelabros, amen de un querubín que sirve de peana al Eterno. Es significativa la pérdida de toda la variedad dureriana de los candelabros, sometidos al proceso simplificador y aun esquematizador, con lo que se elimina la evocación de la variedad espiritual de las iglesias de Oriente. Es relieve demasiado esquemático, carente del sentido poético del anterior y desprovisto de los elementos que resaltan la dimensión visionaria de la versión grabada por Durero.
5. (P.Q. 10) *Los Siete ángeles de las Siete iglesias* (Ap. 1, 20; Ap. 2 y 3) Composición ajena a Durero, quien no aborda el tema. Es probablemente obra con una amplia participación de taller, monótona y poco imaginativa. Adolece de una elementalidad y ingenuismo compositivo que le confieren un aspecto arcaizante, particularmente por el radical salto de escala entre el evangelista y su visión, los escasísimos referentes paisajísticos de la escena y el apretado y sinuoso culebreo que sirve de enmarcamiento a la visión, a modo de contornos nubosos.
6. (P.Q. 9) *El Juez Supremo, los Cuatro vivientes, las Siete lámparas y los Veinticuatro ancianos* (Ap. 4, 2-11). A la derecha, San Juan escribiendo. Los ancianos están representados por seis personajes de condición regia, de medio cuerpo y relativamente jóvenes; ni tan siquiera barbados. Es escena igualmente ajena a Durero, que no incluye el tema en su serie. La parte principal sigue el dictado de una iconografía usual en los portales góticos: Cristo Juez y Tetramorfos.
7. (P.Q. 25) *El Juez Supremo muestra el libro a los veinticuatro ancianos* : aquí nueve reyes, y abajo San Juan escribiendo. El pasaje no se describe como tal en el Apocalipsis, pero hay que entenderlo así, por su relación con el panel anterior y los dos siguientes; más difícilmente, la *Presentación del libro de los siete sellos* –no figuran éstos–, o la *Llegada del Reino de Dios* (Ap. 11, 16). Nada hay que haga pensar en el capítulo 21 como entiende Pelayo Quintero⁽²⁰⁾. Debe tenerse presente que la suma de estos nueve ancianos reyes con los del

(20) *Op. cit.*, p. 94.

relieve anterior y los de los dos siguientes es de veinticuatro, que son los que se dicen en el texto profético (Ap. 4-5). Ninguna de las figuras procede de Durero, al igual que sucede con la composición.

8. (P.Q. 29) *El Cordero abre el Libro de los Siete Sellos, que tiene Dios en su diestra* (Ap. 5, 6-8)⁽²¹⁾. La escena tiene lugar ante los Cuatro vivientes y los Veinticuatro ancianos, quienes entonan cánticos acompañándose de sus cítaras. El grupo central está tomado de la tercera estampa de Durero, pero no el resto. Los ancianos, representados con coronas, ven reducido su número, al igual que en los otros paneles, por razones espaciales y compositivas que el entallador se muestra incapaz de resolver, y por las iconográficas ya indicadas. A la izquierda figura San Juan, señalando en un libro.
9. (P.Q. 23) *El Cordero de los siete cuernos sobre el Libro de los Siete Sellos, adorado por los Cuatro Vivientes y los Veinticuatro Ancianos*. Sin duda el mismo pasaje (Ap. 5, 8), aunque no en su aspecto descriptivo sino como síntesis iconográfica⁽²²⁾. Carece de toda sugestión dureriana, salvo por la presencia y ubicación del tetramorfos que corresponde a la estampa tercera. Los ancianos, en número de cinco. El que aparece en el centro con el arpa en sus manos, como otro del panel anterior, podría entenderse como virtual representación del rey David, pero el texto señala la condición musical común a todos ellos, y el mismo Durero representa a la más mitad con arpa y a los restantes en actitud ofe-rente, con las coronas en la mano. Como ya se ha dicho, la suma de los “ancianos” de los paneles correlativos (6, 7, 8 y 9) es de veinticuatro.
10. (P.Q. 21) *Apertura del primer sello: el caballo de la Victoria* (Ap. 6, 1-2). Pese a disponer de una estampa dureriana que reúne a los cuatro jinetes inspirada en la Biblia de Colonia de Bartholomäus von Uncle (1479), el entallador no se vale de ella, en parte porque que el tema se presta como pocos a las muy incrementadas necesidades narrativas de la sillería, por lo que se desdobra en cuatro; sorprende que el entallador no haya usado cada figura para el panel correspondiente, sirviéndose como en otros casos de las distintas posibilidades figurativas de la estampa. La composición es de una gran simplicidad; incluye tres figuras: el arquero jinete, San Juan y el ángel –primero de los seres vivientes del tetramorfos– que introduce la visión de los cuatro caballos.
11. (P.Q. 20) *Apertura del segundo sello: el caballo de la Guerra* (Ap. 6, 3-4). Sin relación con Durero. El caballero porta una espada; en segundo término figura un hombre matando a otro, como expresión material o escenificación de lo que encarna el jinete, en una de las tres formas que detalla el texto⁽²³⁾. San Juan

(21) Según Pelayo Quintero, alabanzas por la ruina de Babilonia, Ap. 19. No hay tal.

(22) No parece que se trate del pasaje Ap. 19, 4, como cree Pelayo Quintero, ya que consta la presencia del Cordero.

(23) “...matar a espada”. A juicio de Pelayo Quintero (*op. cit.*, p. 93) el pasaje corresponde al Ap. 4, 3-4.

aparece con otro de los vivientes: el león alado, símbolo a la postre de San Marcos, que aquí actúa como introductor.

12. (P.Q. 19) *Apertura del tercer sello: el caballo del Hambre* (Ap. 6. 5). Difusamente inspirado en la cuarta estampa de Alberto Durero, aunque se aprecia un elemental intento de interpretar el movimiento del caballo y la figura del jinete a partir del grabado, en modo alguno comparable con la dependencia que reflejan otros paneles (1, 8, 25., 36, 28.. y 30). Junto a San Juan aparece sentado el toro alado, que el libro profético asocia a esta visión; es viviente, ya referido como los otros en la visión de Ezequiel, que la tradición iconográfica convertiría en símbolo del evangelista San Lucas. Detrás hay varios sacos de grano, alusivos a la carestía de la que habla el texto apocalíptico.
13. (P.Q. 4) *El Cuarto sello: el caballo de la Muerte* (Ap. 6, 7-8). Numerosos detalles y elementos evidencian que el entallador tuvo sin embargo muy presente en este caso la estampa dureriana. Así se aprecia en la disposición de los brazos del jinete espectral, en la mujer tendida en tierra, en la cabeza de cabellos flameantes y en las fauces del monstruo infernal, que es alusión al poder dado al jinete de matar “con las fieras de la tierra”, con la espada, con el hambre y con la peste. El personaje que levanta la mano ha sido dado la vuelta y aparece con otras ropas y barbado. San Juan es una vez más incorporado a la escena en calidad de vidente, aquí en segundo plano y acompañado del águila, símbolo del propio evangelista y como cuarto viviente, introductor de la visión del último jinete que sigue a la apertura del cuarto sello del libro del cordero.
14. (P.Q. 18) *El quinto sello: el reparto de las túnicas* (Ap. 6, 9). Destaca en este caso la representación del evangelista, sentado, sosteniendo en la mano una filacteria de texto ilegible. Detrás se sitúan dos ángeles que van poniendo túnicas a los martirizados por dar testimonio de Dios, según salen de debajo de un altar. La composición viene a ser burdo remedo en talla de la parte superior de la quinta xilografía del “*Apocalipsis cum figuris*”, aunque más ajustada al texto, por lo que se hace salir materialmente a los bienaventurados de debajo del altar.
15. (P.Q. 22) *Apertura del sexto sello: la caída de las estrellas* (Ap. 6, 12-16). Nueva interpretación parcial del mismo pasaje, a partir de la misma estampa. De las nubes de sinuosa estilización gótica —el cielo enrollándose, dice el pasaje correspondiente— cae una lluvia radial de estrellas, produciendo su choque con la tierra un fuerte terremoto que aterroriza a reyes, magnates, señores y siervos. En su simplificación compositiva, el entallador selecciona los personajes más significados: un Papa, un obispo, un cardenal y un emperador, junto a los que figura un fraile. Se incluyen además otros dos de condición laica sin particulares atributos iconográficos: uno de ellos, con gorra, puede representar a un artesano o a un burgués, mientras que el otro será un siervo. Sólo la figura del emperador se diría extraída de la referida estampa quinta de Durero, con la que tiene que ver la composición en su planteamiento general, aunque no hay duda

de que se también tuvo presente en menor grado para las representaciones del obispo, el cardenal y el artesano. En un extremo se incluye la figura del evangelista en actitud orante.

16. (P.Q. 14) *Los ciento cuarenta y cuatro mil elegidos* (Ap. 7, 4-8). San Juan, sentado, escribe junto al ángel que va poniendo el sello de Dios en la frente de los bienaventurados de las doce tribus. Arriba, separados de esta escena por una nube serpeante, hay cuatro ángeles reteniendo a los cuatro vientos, alusivos al pasaje previo (Ap. 7, 1). La composición está inspirada en la parte lateral derecha de la sexta estampa de Durero, excepto en lo que se refiere a los cuatro ángeles, que aquí no aparecen armados para combatir a los vientos, sino sosteniéndolos. La estilizada orla rizada de nubes protege de estos vientos a la tierra, de conformidad con la orden impartida por el portador del sello
17. (P.Q. 13) *La Adoración del Cordero* (Ap. 7, 9-12). Es la tabla central de la sillería baja, y posiblemente lo fue siempre, dada la especial significación del tema, alusivo a la apertura del séptimo sello, de imposible plasmación icónica⁽²⁴⁾. En la secuencia narrativa debería figurar aquí entre los tableros 28 y 29. Los bienaventurados figuran con sus túnicas y sus palmas, como indica el libro de la revelación. También figuran los Cuatro Vivientes (tetramorfos), pero faltan los Veinticuatro ancianos. Uno de los elegidos –según el texto sería uno de los ancianos– explica la escena al evangelista, precisión iconográfica que permite diferenciar el pasaje de otros análogos⁽²⁵⁾. La composición se inspira en la estampa decimotercera de Durero⁽²⁶⁾. Es claro que se ha observado la secuencia original, ya que es tema central del libro y puede hacerse coincidir con el pasaje.
18. (P.Q. 12) *El reparto de las trompetas* (Ap. 8, 2). El Padre Eterno sentado en el trono, con el Libro y el Cordero, y alrededor los siete ángeles con las trompetas. Abajo está el evangelista, con el libro abierto. De los ojos de Dios sale una espada y una palma. Este detalle iconográfico, ajeno al texto, no procede iconográficamente de “*Apocalipsis cum figuris*” sino del Juicio Final de la “*Pequeña Pasión*” de Duero (1511), bastante más cercana en el tiempo a la sillería de El Parral.

(24) Según esto, y observando la secuencia descriptiva del texto apocalíptico, ha de corresponderle un número impar, que por el número de respaldares conservados (36) ha de ser el 19, en vez del 17 (central así de un total impar de 37), y a lo sumo el 21, sobre un máximo de 41 relieves posibles, cosa más improbable. Ello significa que la tabla extraviada y una de las existentes de problemática identificación (quizá el núm. 36) debían de pertenecer a la primera mitad del ciclo. Pero ésta y otras hipótesis plantean algunos problemas de ordenación para los que no hallamos una explicación convincente. Su lugar aquí es central pero en Durero es extremo (núm. 13) con lo que ha de ser Ap. 19, 1-4, y a lo sumo Ap. 14, 1-3 en caso de que se entienda que el grabado 12 corresponde a Ap. 13, 1-3, aunque en realidad se unen este pasaje y el del versículo Ap. 14, 14-17).

(25) Especialmente el Ap. 14, 1-3, y Ap- 19, 4.

(26) Durero sitúa el pasaje tras la siega de los pueblos (Ap. 13, 1-4, y Ap. 14, 14), con lo que el pasaje elegido, en consecuencia con el carácter correlativo de los grabados, ha de ser el referido en Ap. 14, 1-3, y no la muy anterior manifestación del Cordero aquí plasmada (Ap. 7, 9-12).

19. (P.Q. s.n.) *La oraciones ante el altar de oro* (Ap. 8, 3-4). Es tablero suelto⁽²⁷⁾. El Padre Eterno sentado sobre el arco iris y acompañado de un coro de querubines. Ante el altar de oro que está junto al trono figura un ángel turiferario. Nada de todo ello procede de Durero. Se refiere al pasaje del ángel que llena su incensario de oro con perfumes, para unirlo a las oraciones de los santos, encendiéndolo con fuego del altar para arrojarlo sobre la tierra, como anuncio de su inmediata destrucción.
20. (No en P.Q.) *La tercera trompeta* (Ap. 8, 7-11). En tablero suelto y partido⁽²⁸⁾. Un ángel toca la trompeta y una estrella cae en llamas sobre una fuente, muriendo muchos hombres -tres en el relieve- por el amargor de las aguas. El pasaje quizá alude además a las trompetas primera y segunda, aunque estos episodios podrían figurar en alguno de los relieves extraviados⁽²⁹⁾. Sin clara conexión con Durero. .
21. (P.Q. 8) *La cuarta trompeta* (Ap. 8, 12-13). Parcialmente inspirado en la estampa séptima de la serie grabada, relativa a las cinco primeras trompetas, por lo que no sólo se representa el oscurecimiento de los astros y la aparición del águila de los lamentos (“*Vae, Vae, Vae*”)⁽³⁰⁾, sino también la destrucción de las naves y la muerte de los hombres del mar y en tierra (trompetas segunda y quinta). En el ángel y en el águila es donde se advierte la dependencia de la estampa. Las figuras tendidas en tierra son interpretación libre de las de la estampa octava, aunque la cabeza del magistrado quiere que ver sobre todo con la del primer panel.
22. (P.Q. 7) *La quinta trompeta: la estrella que cae sobre la tierra con la lleve del pozo del abismo* (Ap. 9, 1-10). El episodio se completa con la aparición de la plaga de langostas, emergiendo del humo, en lo que San Juan llama el fin del primer ¡ay! A la derecha figura el evangelista, recostado. Sólo la caída de la estrella procede de Durero: también aquí de la estampa séptima. Las langostas tienen el aspecto que se describe en el texto apocalíptico: cuerpo de caballo, cabeza de hombre con dientes de león y cabellos de mujer, con coronas, con alas y con colas semejantes a las de los escorpiones; éstas rematan en cabezas de serpiente para subrayar su carácter venenoso. Las escamas de los cuerpos vienen a significar las corazas de hierro que refiere el libro profético.
23. (P.Q. 6) *La sexta trompeta: los cuatro ángeles exterminadores del Éufrates* (Ap. 9, 13-16). Sólo uno de los ángeles puede relacionarse vagamente con es-

(27) Perteneciente sin duda a la misma sillería. Sus medidas: 0,61 x 0,67 m.; la composición ocupa 0,45 x 0,61 m. Inscripción núm. 1.608; corresponde a signatura 51.608 (tejuelo en reverso).

(28) Museo Arqueológico Nacional, tejuelo 107 A, núm. 17 en blanco, lápiz: “lateral”; dorso 2.1. No expresamente mencionado por Pelayo Quintero, quien da sin embargo noticia de la existencia de algunos relieves más de los que relaciona.

(29) Cualquier incremento en esta segunda mitad de la serie de los paneles bajos ha de entenderse con el equivalente en el correspondiente al primer sector. Para la trompeta segunda, ver panel 21.

(30) Literamente aquí: “Ve, Ve, Ve”.

tampa octava del “*Apocalipsis cum figuris*”. En primer término figura San Juan, mostrando el libro abierto, y arriba, tras el altar, el Padre Eterno, en actitud de bendecir y con el orbe en la mano. La figura de San Juan, delante, de espaldas a la escena y en posición agitada, es hallazgo personal del entallador que evita esta vez la reiterativa fórmula de su representación lateral materialmente encajada en una de las esquinas inferiores del tablero.

24. (P.Q. 5) *La Visión de los caballos* (Ap. 9, 17-19). San Juan, sentado, describiendo los caballos y jinetes de las plagas. Estos últimos están tomados de la xilografía octava de Durero, pero reduciendo su número a tres, aunque no por capricho, sino para establecer su relación con las plagas de humo, fuego y azufre. Los caballos poseen cabeza de león, y arrojan estas tres materias destructivas por sus fauces. Una vez más el entallador enmienda iconográficamente al gran maestro alemán, haciendo terminar las colas de estos fantásticos equinos en cabezas de serpiente, como se especifica en el texto. Por otro lado, y como tiene por habitual, sitúa una sinuosa nube, con estilizado aspecto de filacteria, separando ambos planos compositivos.
25. (P.Q. 33) *El ángel con los siete truenos y el Libro Profético* (Ap. 10, 1-10). Es una de las escenas que responden con mayor fidelidad a Durero. San Juan, arrodillado, engulle el libro abierto que le entrega un ángel con piernas como columnas de fuego —una apoyada en la tierra y otra en el mar— y con el rostro envuelto en sol, a la vez que señala con su diestra hacia el cielo. Lo mismo que Durero en xilografía novena de su serie, Bartolomé Fernández representa un segundo ángel, cuya presencia tiene aquí una justificación más nítida, aunque alude a un pasaje algo posterior: se trata del portador de la vara para medir en Templo y el Altar de Dios (Ap. 11, 1-2)
26. (P.Q. 32) *Aparición de la mujer envuelta en sol y de la bestia de las siete cabezas* (Ap. 12, 1-6; 12, 13-16). Sigue la décima estampa de Durero con bastante fidelidad, al margen de limitaciones técnicas y compositivas. Sólo se suprime el ángel que en la xilografía se muestra junto al Padre Eterno. La mujer apocalíptica aparece coronada de doce estrellas, hollando la luna y con alas de águila. Unos ángeles llevan sobre una sabanilla a su Hijo, llamado a apacentar a todas las naciones y al que pretende engullir el dragón de siete cabezas que arrastra con su cola a tierra la tercera parte de los astros del cielo. Todo sigue el dictado de Durero, quien funde el pasaje de la primera aparición de la mujer apocalíptica con el de su persecución por la bestia después de haber dado a luz y de cuidar durante doscientos sesenta días a su hijo en el desierto.
27. (P.Q. 31) *San Miguel y sus huestes combaten en el cielo contra los ángeles rebeldes* (Ap. 12, 7-8). Deriva también de Durero, en su estampa undécima, de un modo muy parcial, sólo patente en un par de figuras de ángeles: el arquero y el que porta escudo y espada. San Miguel es representado con armadura militar, cosa usual en el arte español y flamenco del siglo XV, frente a la repre-

sentación con túnica visible en la xilografía. Abajo figura el evangelista, sentado, en un escueto paisaje referencial, contemplando el paisaje.

28. (P.Q. 30) *La bestia segunda y la siega de las naciones* (Ap. 13, 1-4, más Ap. 14, 14-17). El Padre Eterno reparte las hoces a los ángeles, y aparición de la bestia segunda, con cuernos de carnero que ordena a los moradores de la tierra que adoren a la bestia primera, de siete cabezas. La composición procede de la estampa duodécima de Durero, con algunas pequeñas variaciones: reducción de número de los adoradores de la bestia y del dragón, representación de un templo en el cielo. Como en la composición de Durero, la bestia es semejante a la que aparece en el pasaje anterior (Ap. 12, 1-6) frente a la mujer envuelta en luz, pero no igual. En el texto apocalíptico se dice primero que tenía aspecto de pantera, pies de oso y boca como de león, pero a continuación se añade que era dragón de siete cabezas. Durero interpreta así que el cuerpo era de mamífero con cola de felino, pies de plantígrado, cabellera de león -en el pecho- y siete cabezas distintas sobre largos cuellos: de ave, de saurio, de perro, de insecto y de león, entre otras. En entallador, reduce las patas a dos, para mostrar el aspecto erguido de un oso, y no busca tan clara diversidad cefálica. El ángel con la cruz y con la espada se convierte aquí en un hombre que intenta cortar con el arma una de las cabezas (“herida de muerte, pero su llaga mortal fue curada”), de un modo más explícito que en la estampa. También se materializa la representación del templo que está en el cielo, del que sale el ángel que indica al que tiene ya en su mano una hoz afilada que la arroje sobre la tierra. Es detalle que parece evidenciar la existencia de un aseroramamiento iconográfico adicional, más allá del uso de la referida fuente gráfica.
29. (P.Q. 26) *Las siete plagas* (Ap. 16, 1-3). Ángeles derramando las siete copas de la cólera divina. En particular se alude a la primera y la segunda copas, vertidas sobre la tierra y sobre el mar. En primer término hay un grupo de hombres afectados por la primera plaga, aunque el entallador no refleja sus dolorosas ulceraciones. Detrás aparecen otros hombres, ahogados en las aguas. Y a la derecha, una vez más, el evangelista. Durero no aborda este pasaje. El tratamiento figurativo resulta especialmente afín al del panel segundo, en el que concurren las mismas circunstancias. Una vez más el entallador no aprovecha material dureriano de otros pasajes.
30. (P.Q. 27) *La Gran Babilonia sobre la bestia bermeja* (Ap. 17, 3-5, y 18, 16-21). En primer término está la Gran Ramera, de espléndidas ropas, con la copa de las abominaciones y pecados, sobre la bestia de las siete cabezas y de diez cuernos, y ante ella sus aduladores (Ap. 17, 3-16). La composición deriva claramente de la parte inferior del grabado catorce de Durero, y hace que alguno de los siete cuellos de la bestia lleguen a quedar entrelazados. Sólo a la luz del grabado se explica el significado de las líneas curvas que surgen de una estilizada representación de nubes: la “lluvia de fuego” –no hay tal en el texto– de la destrucción de Babilonia. A la izquierda está el ángel con la gran rueda de molino

para arrojarla al mar, símbolo de su total destrucción, resuelto de manera muy distinta a como lo muestra Durero.

31. (P.Q. 28) *Fin de la Babilonia y adoración de Dios* (Ap. 19, 1-5). Abajo, San Juan, sentado, y a la derecha, la bestia infernal engullendo a Babilonia, envuelta en fuego, que es interpretación bastante personal del entallador. El monstruo es de aspecto claramente dureriano y remite en parte al de la estampa tercera o de los Cuatro Jinetes. En la parte alta figura el Padre Eterno entronizado, adorado por los Cuatro Vivientes, por los serafines y por los hombres, que simbolizan las multitudes mencionadas en el texto de la revelación. Se echan en falta los veinticuatro ancianos. Es composición ajena a Durero. Recuerda en lo figurativos a los paneles dos y veintinueve, seguramente por la reducción impuesta a la escala figurativa.
32. (No en P.Q.) *El festín de las aves en la Batalla de Harmagedón* (Ap. 19, 17-18). Es uno de los tres tableros sueltos ⁽³¹⁾. De composición muy agitada. Un ángel convoca a las aves a saciarse con la carne de los reyes, los tribunos, los esclavos y los caballos. Lo mismo que en el caso anterior el episodio no es plasmado en la serie de Durero, quien representa no obstante en su entalladura decimocuarta al Verdíco y su ejército.
33. (P.Q. 3) *El Milenio y la Jerusalén Celeste* (Ap. 20, 2, y Ap. 21, 9-14). Procede de Durero, en su estampa decimoquinta. Delante, el ángel encadenando al diablo; detrás, otro ángel mostrando al evangelista la nueva Jerusalén. El entallador se aparta del modelo en lo relativo al paisaje y en la representación de la ciudad de las doce puertas; en ello es donde resulta más primitivo. Se trata no obstante uno de los paneles compositiva y figurativamente mejor resueltos.
34. (P.Q. 2) *Gog y Magog hostigando a la ciudad* (Ap. 20, 7-9) ⁽³²⁾. Asunto no abordado por Durero. Es una convencional representación de una ciudad con sitiados y sitiadores, resuelta con las limitaciones propias del lenguaje medieval. A la izquierda, una extraña representación diabólica, en la boca de una cueva. Del cielo, simbolizado en unas estilizadas nubes filacteriformes, descienden las llamas de la destrucción del mundo.
35. (P.Q. 1) *Juicio Final* (Ap.20, 11-15) ⁽³³⁾. Cristo entronizado con el Libro de la Vida y los Veinticuatro ancianos en sitiales de diversa configuración, representados en número de doce. Abajo, los muertos buscan su nombre en el Libro de la Vida que ha de conducir a la resurrección de la carne. Ni este pasaje ni el siguiente figuran en la serie dureriana, al igual que en los paneles segundo o vigesimonoveno, y así lo evidencia su misma concepción compositiva. Conforme a esto, la composición no está resuelta a base de símbolos o con un lenguaje

(31) No citado por Pelayo Quintero. Museo Arqueológico Nacional, tej. 107 B; dorso I C.

(32) Según Pelayo Quintero (*op. cit.*, p. 87) corresponde al capítulo 21 de Apocalipsis.

(33) Según P. Quintero, Ap. 20, 4.

narrativo sintético, sino como una escena real, con personajes en un espacio común y coherente, aunque con notoria simplificación e ingenuidad.

36. (P.Q. 24) Escena de problemática identificación. Según Pelayo Quintero ha de aludir al epílogo apocalíptico (Ap. 22). El evangelista aparece dialogando con un anciano barbado que sostiene una de sus manos. Detrás de este último hay una ángel volando entre las estrellas, con túnica revoloteante. En tierra se aprecia la existencia de algunas plantas (cuatro) de diversa morfología. En el epílogo del Libro del Apocalipsis el diálogo se establece primero entre el apóstol y al ángel, y luego entre el mismo evangelista y Jesucristo. De alguna forma es la parte inferior de la escena representada por el gran maestro de Nuremberg en la estampa decimotercera, asunto evocado aquí en el panel central, número 18

Complemento iconográfico de esta serie es el relieve de *Adán y Eva junto al árbol del Paraíso* (Gen. 3, 1-17), que constituye la pieza intermedia de la parte frontal de un bancal, el centro de la serie baja, siendo las laterales de carácter ornamental. Eva lleva en su cabeza una diadema floral, y la serpiente es de inequívoca condición femenina, como acostumbra a representarse en las interpretaciones del tema en el siglo XV y aún a principios del siglo XVI⁽³⁴⁾. Es claro que el entallador no tuvo presente el extraordinario grabado al buril de Dürero realizado de 1504, inmediatamente antes de iniciar su segundo viaje a Italia. No obstante el desnudo de Eva va algo más allá de los límites figurativos que en este aspecto observan los artistas de formación gótica y es denotador de cierto afán naturalista que cabe entender bajo un nuevo signo cultural bien patente en algunos de los relieve de los sitiales altos y en la decoración al romano de diferentes partes de la sillería⁽³⁵⁾.

(34) En el museo de la catedral de segovia hay un bello candelero en forma de árbol, sin copa, con la figura enroscada de la serpiente con una hermosa cabeza femenina, no muy diferente de la que aparece en este tablero. Es de creer que su anónimo autor tuviera muy presente la figura tallada por Bartolomé Hernández. Una versión más compleja y deteriorada del mismo cirial, con un árbol de apretada copa preñado de manzadas, existe en la iglesia parroquial de Cascajares de Ayllón. Probablemente sea del mismo entallador que el de la catedral, aunque ha de datarse ya hacia la segunda mitad del s. XVI.

(35) En cuanto a los respaldados de la serie alta: Los diecisiete respaldados en sitiales altos del Museo arqueológico representan a: 1. San Benito; 2. Santa Inés; 3. San Frutos (con inscripción)-chaflán; 4. San Gregorio, Papa; 5. San Lorenzo; 6. San Heraclio (?) Constantino, Longinos (?); 7. San Gil o San Antonio Abad (grullas); 8. San Jerónimo, cardenal; 9. Santa Ana, con la Virgen y el Niño; 10. San Sebastián; 11. San Valentín obispo (?); 12. San Esteban; 13. Santa Águeda; 14. San Nicolás; 15. Santa María Magdalena, con jerónimo donante (con inscripción); 16. San Mamés o San Félix y 17, San Agustín. En San Francisco el Grande están los sitiales de: 18. San Lucas; 19. San Pedro; 20, San Miguel; 21. Cristo Cosmocrátor (quizá la silla prioral); 22. San Juan Evangelista; 23. Santo Domingo de Guzmán; 24. Santa Catalina; 25. Santiago el menor (estaca); 26. Virgen coronada (*Regina Coeli*); 27. San Marcos; 28. Imposición de la casulla a San Ildefonso; 29, Santo Tomás de Aquino; 30. San Francisco de Asís; 31. San Simón; 32. Santo Tadeo; 32. San Mateo; 33. Santo Tomás; 34., Santa Catalina de Alejandría; 35. Santiago el Mayor; 35. Santa Tecla (?); 36. San Juan Bautista; 37, santo apóstol (¿Matías?); 38. San Andrés; 39, San Felipe; 40. San Bartolomé; 41. Santa Lucía. A todos ellos hay que añadir tres paneles sueltos en el Museo Arqueológico: 42, San Agustín; 43, San Rafael (?); y 44 San Antón, y al menos el (45) San Pablo, en el arco de acceso a la sacristía de San Francisco el Grande. Completan este arco un relieve de San Antón (?) -iconográficamente reiterativo-, y dos menores de profetas, que deberán ser analizados a la luz de la documentación sobre la acomodación del conjunto a la capilla mayor del templo madrileño.

Hay mucho aspectos dignos de consideración que escapan a los límites de estas líneas, comenzando por lo relativo a la ordenación general de la sillería alta. Ciñéndonos no obstante a la serie baja, hay que concluir que la secuencia había de adaptarse al discurso descriptivo del texto apocalíptico, reservándose el espacio central para el mismo tablero que lo ocupa en la actualidad, y que a pesar de los cambios introducidos en la ordenación, principalmente debido a supresiones, la disposición general ha sido respetada⁽³⁶⁾.

Merece también llamarse la atención sobre cierta diversidad figurativa que habla en mayor grado de variedad de modelos que de distintos maestros. Así se advierte sobre todo en las representaciones de San Juan Evangelista y del Padre Eterno. En ocasiones el modelo está en Durero, como ocurre en los paneles veintiseis y veintiocho, para San Juan, y en el primero, para el Eterno; otras, difiere de las suyas, como se ve en la figura de cabellos suavemente ondulados, en dos crenchas, y barba recortada, e igualmente partida en dos, que constituye el tipo más característico del propio repertorio del escultor para la representación de la divinidad (paneles 3, 4, 6, 9, etc.); y no faltan figuras de Dios Padre de muy distinta caracterización (núms. 5, 24, 30 o 32), que han de obedecer a otras fuentes o a la intervención de oficiales.

OTROS RELIEVES DEL APOCALIPSIS

No siempre sería en cualquier caso Durero el punto de referencia de escultores y entalladores en el tema de las revelaciones apocalípticas, y en tal sentido hay que tener muy presente a un autor como Gerard de Jode, con las veinticuatro estampas de sus "*Icones Revelationum S. Iohs. Evangeliste in Pathmo*", o las escenas del Apocalipsis referidas a la Jerusalen Celeste de Martín de Vos, grabadas por J. Sadeler, el *Apocalypse figurée* de Jean Duvet, o la estampas de Philip Galle, sobre dibujos de Heemskerck, en los tondos de la serie de las Cuatro Postrimerías y las Cuatro edades de la Humanidad, entre otros.

Según Margarita Estella, los relieves de la Sala Capítular hispalense, pagados en 1580 a Juan Bautista Vázquez proceden de composiciones grabadas de Federico y Taddeo Zuccaro⁽³⁷⁾. La afirmación está en Francisco Pacheco⁽³⁸⁾, quien se refiere a Diego de Pesquera y a Juan Bautista Vázquez al tratar de los relieves de este Sala Capítular, y se ha visto confirmada en el relieve de la Asunción de la Virgen, que preside la serie que adorna la Sala⁽³⁹⁾. Pero no parece que esto sea aplicable a los

(36) Los cambios afectan en especial a tres de las series de cuatro sitiales. Pelayo Quintero adopta una lectura del ciclo iconográfico de derecha a izquierda, en sentido inverso al correcto, y comenzando por un panel elegido al azar.

(37) Margarita Estella, *Juan Bautista Vázquez El Viejo en Europa y América*. Madrid, 1990, p. 29.

(38) Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura* (1638). Madrid, 1956, ed. F.J. Sánchez Cantón, cap. IV, 7, vol. I, p. 79).

(39) Margarita Estella, "Juan Bautista Vázquez en el Museo Lázaro", en revista *Goya*, núm. 193.195, 1986, p. 125.

relieves de carácter apocalíptico, entroncados a mi juicio en el "*Icones Revelatio-num*" de Gerard de Jode. El relieve de la *Entrega del libro de la revelación por el ángel con columnas de fuego*, atribuido a Diego Velasco⁽⁴⁰⁾, trae a la memoria también, al margen de la rotunda desigualdad de estilos, la versión que partiendo de Durero realizó en sus estampas del Apocalipsis el francés Jean Duvet, por 1550⁽⁴¹⁾.

Respecto al relieve de Nicolás de Vergara en uno de los ambones del coro catedralicio toledano, con la escena de los ancianos en torno al Padre Eterno cuando el cordero coge el libro de los siete sellos, se ha dicho que en lo compositivo proceden de Martin van Heemskerck o de un artista de su círculo⁽⁴²⁾. A mi juicio deriva de la tercera estampa de la serie apocalíptica de Gerard de Jode⁽⁴³⁾, en la que se inspira el relieve del mismo tema existente en la sala capitular de la catedral hispalense.

Interesantes relieves del Apocalipsis de San Juan hay en el retablo de San Juan Evangelista del convento de la Madre de Dios de Sevilla, del madrileño Miguel Adán, tenido tradicionalmente tenido por obra de un inexistente Pedro Delgado y luego atribuido a Gerónimo Hernández. Palomero Páramo ha subrayado precisamente el uso de la estampa de la *Nueva Jerusalén* grabada por Sadeler sobre composición de Martín de Vos, como dato fundamental para su datación entre 1580 y 1582⁽⁴⁴⁾. La Visión de los siete candelabros, abajo a la derecha, parece tomada no obstante de la estampa segunda la serie de Gerard de Jode (s.a.) –no precisamente la más feliz–, mientras que la del Libro profético se remite directa o indirectamente al propio Durero o acaso a Gerard de Jode.

Otra referencia inevitable para las composiciones de carácter apocalíptico estrictamente ceñida a la escena del Juicio Final sería la soberbia creación del genial Miguel Ángel en la capilla Sixtina, a la que no pudieron sustaerse Mateo y Pedro de Bolduque en el retablo de San Agustín de las capillas, que hubieron de recurrir a la estampa de Nicolás Beatrizet, simplificandola lo suficiente para dar cabida a la escena en un relieve cuya magnitud venía determinada por las proporciones del retablo y la necesidad de desarrollar en él unas calles laterales para acoger a otras figuras.

(40) Cf. *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 205 y ss. y 276-278; capítulos de Alfredo J. Morales y José Hernández Díaz. Seis de los ochos relieves verticales son de temática apocalíptica. La escena del cordero, con el libro, y de las siete iglesias, es análoga a la de Nicolás de Vergara.

(41) Sobre éste, Henri Naef, "La vie et les travaux de Jean Duvet, le «maître a la Licorne»" *Bulletin de la Societé de l'Histoire de l'Art Français*, 1934, pp. 114 a 141. La fuente, en modo alguno Gerard de Jode, ha de ser posiblemente la misma que en el relieve de Miguel Adán en el retablo del convento de la Madre de Dios. La influencia de G. de Jode, a lo sumo, en la estampa del cordero ante el libro de los siete sellos, con el Eterno, las siete lámparas y los ancianos.

(42) M. Estella *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América*, Madrid, CSIC, 1990, pp. 79 y 81.

(43) Hollstein, 52.

(44) Jesús Palomero Páramo, *Gerónimo Hernández*, Sevilla, 1981, p. 93, y *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983, p. 222.

SOBRE BARTOLOMÉ FERNÁNDEZ

Respecto a Bartolomé Fernández, a quien habría que denominar el Viejo por distinguirlo de algunos homónimos castellanos, son escasos los datos existentes, y parece oportuno incluirlos aquí como punto de partida para delimitar su personalidad y actividad, que probablemente desplegó en un ámbito territorial más extenso y con mayores encargos de los que por el momento se sabe con certeza.

Figura como vecino de Segovia entre 1524 y 1562, siendo arrendatario de una casa perteneciente a la catedral que luego ocupó su yerno, el entallador Lucas de la Sen⁽⁴⁵⁾. En parecidos límites cronológicos se sitúa su actividad provisional, aunque se le menciona ya en 1517 trabajando para la catedral. Parece probable que llegara como oficial de Fr. Francisco de Salamanca, al menos desde 1511, fecha en la que se menciona a un maestro Bartolomé criado de fray Francisco cobrando en su nombre seis mil maravedís por un facistol que hizo para el coro⁽⁴⁶⁾. Hay una laguna documental de casi veinte años, que cubre desde 1535 a 1553, en la que nada sabemos de su actividad segoviana, aunque durante todo este plazo de tiempo se mantuvo el referido arrendamiento. Es posible que durante aquel tiempo desplegara su actividad por otros puntos de Castilla. Su declaración en 1553 en pleito que hubo entre Inocencio Berruguete y Pedro González de León, sobre la tasación de los sepulcros de don Pedro y de su mujer, doña María Coronel, realizados por el primero, señala la conexión que mantenía con los artistas del ámbito palentino y vallisoletano⁽⁴⁷⁾. En su testimonio declaró ser “entallador de piedra, madera e ymageria” y vecino de Segovia, a San Andrés, y contar 63 años de edad. Gracias a este dato podemos excluir que se trate del astorgano Bartolomé Hernández, conocido por su colaboración con Becerra en los retablo de la catedral de Astorga y de las Descalzas Reales de Madrid y que trajo pleito con el pintor Benedetto Rabuyate desde 1581 por la pintura del retablo de la capilla de los Alderetes de San Antolín de Tordesillas, inicialmente encomendada al florentino (1569), que sería fallado a la postre a su favor por la Real Chancillería de Valladolid⁽⁴⁸⁾.

(45) Consta como casas que fueron de Juan de Ugarte, aque estaban según se bajaba de la Almuzara a la Puerta de San Andrés, a espaldas de las de Juan de Illanes. A.S.I.C. Segovia, libros C-218 a C-232. Parece existir una laguna en 1535-1536. Pagaban 550 maravedís de censo.

(46) A.S.I.C Segovia, C-214, s. fol. Habrá que entender que la obra era responsabilidad de fray Francisco. Cinco años después el entallador abulense Juan Rodríguez hizo otro facistol por similar precio. Se conserva sólo uno de ellos en la actual catedral. Es difícil decir si obra de Francisco de Salamanca, Bartolomé Fernández o Juan Rodríguez. Fray Francisco de Salamanca, O.P., había realizado en 1510 la reja de la capilla mayor del monasterio de Guadalupe (en los años 90 aparece trabajando en las rejas de los sepulcros reales y del coro de la Cartuja de Miraflores). Quizá su llegada a Segovia tuvo que ver con la realización de la reja del Paular (atribuida). Cabe pensar que también hiciera, acaso con fray Juan de Ávila, la de El parral. Trabajo por 1511 en la catedral vieja de Segovia: facistol (acaso reja de la capilla de la Piedad; atrib). En 1518, aparece en Sevilla, rejas del Coro, púlpitos, etc.

(47) Cfr. José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid, 1903, p. 178.

(48) Martí y Monsó, *op. cit.*, pp. 4.232 y ss. El astorgano acaso sea el documentado en Medina de Rioseco en 1537 como de 26 años de edad. Todo hace pensar que el entallador segoviano había fallecido ya en los años sesenta. El leonés sería unos veinte años menor. Existe en todo caso una remota

Poco sabemos de las obras realizadas por el segoviano, aunque el encargo de un trabajo como el de la sillería de El Parral evidencia que sería ya por 1526 entallador de probada solvencia artística. Los libros de cuentas de la catedral arrojan sobre todo pagos por trabajos modestísimos, que hasta 1524 constan a nombre del maestro Bartolomé y sólo desde entonces a nombre de Bartolomé Fernández ⁽⁴⁹⁾. Hay una primera mención en 1511, en que aparece ya como maestro, pero en condición de criado de Fray Francisco de Salamanca, con quien colaboraría en la realización del facistol catedralicio, como va dicho ⁽⁵⁰⁾. En 1517 se paga al maestro Bartolomé “por la talla que hizo p^a la ymagen de alexo Rodriguez que dio p^a la yglesia”, y consta que asentó el retablo de San Lucas, aunque no queda del todo claro que se trate de obras propias ⁽⁵¹⁾. De 1526 es el referido contrato de la sillería de El Parral, cuya crestería denuncia la estrecha relación del entallador con el rejero Francisco Hernández. Sigue un vacío profesional de más de treinta años que hubo de llenar con encargos en distintos puntos de Castilla, sin perder en ningún momento la vecindad segoviana. De septiembre de 1558 es el pago a Bartolomé Fernández y a Lucas de la Sen, su yerno, por el traslado de la sillería catedralicia a la nueva iglesia mayor ⁽⁵²⁾, a lo que se añade una pequeña suma por la mudanza de algunos retablos retablos. En junio de 1560 hizo cuatro sillas para el coro de la catedral, dos de ellas comenzadas por Jerónimo de Amberes ⁽⁵³⁾, que nada tienen que ver con las de Santa María de El Parral por ajustarse al viejo modelo gótico de la sillería catedralicia, carente de relieves figurativos. Todavía en mayo 1564, y dentro de sus modestos trabajos catedralicios, consta el pago por el aderezó de la imagen de Nuestra Señora que estaba en la reja del coro ⁽⁵⁴⁾. Tendría por entonces 74 años, edad francamente avanzada para aquellos tiempos, y no aparece ya viviendo en la casas pertenecientes de la catedral. Probablemente murió por entonces.

posibilidad de que algunos de los artistas que depusieron en el pleito de Tordesillas sin conocer personalmente a Bartolomé Hernández, recordando por ejemplo el testimonio de Juan de Urueña, estuvieran confundiendo a ambos entalladores.

(49) Desde tasaciones a tablas de capellanías, pasando por la realización de algunas cajas (C-215, C-218, C-221). Consta en uno de ellos qué pagó a la catedral un real y medio por el testamento de su mujer (C-218, s. fol.). Buena parte de estos otros trabajos lo hizo para la catedral vieja.

(50) Santiago Alcolea (*Segovia y su provincia*. Barcelona, 1958, p. 70) dice que el facistol de la catedral de 1538, puede atribuirse a este discípulo de Vasco de la Zarza; en el mismo sentido: Isabel Ceballos, *Segovia monumental*, Madrid, 1953, p. 120. Evidentemente hay confusión con Blas Hernández, activo en el retablo de El Parral con Juan Rodríguez. La fecha de 1538 es la del traslado de la sillería catedralicia. También de 1517 son algunos pagos por pequeños trabajos para la catedral, a él y a cierto Montalvo (A.S.I.C. Sg. C-235, s. fol.).

(51) Para este retablo, dorado y pintado por Sosa, hizo dos tablas y un banco nuevo (A.S.I.C. Sg. C-216, s. fol.). Cobró un ducado por todo.

(52) A.S.I.C Segovia, C-230, s. fol. Se le pagan 130 ducados por el traslado de la sillería. Ya en 1524, 1525 y 1527 se le pagaron la realización de diversas reparaciones y adiciones en el viejo coro: C-218 y C-219.

(53) A.S.I.C Segovia, C-230, s. fol. Deben ser cuatro sillas de la serie baja; otras ocho de la adición quinientista habían sido realizadas por Juan Gil. También consta el arreglo de una cruz negra, de azabaches.

(54) A.S.I.C. Segovia, C-232.

En relación con la sillería de Santa María de El Parral se ha atribuido a Bartolomé Hernández la de la Cartuja de El Paular⁽⁵⁵⁾, de la que quedan diecisiete sitiales en la sacristía de la iglesia madrileña de San Francisco el Grande, merced a una semejanza estilística que ya fue apreciada por Pelayo Quintero, quien no creyó no obstante que ambas sillerías fueran de un mismo autor⁽⁵⁶⁾. El mero análisis tipológico de las figuras de la Virgen y de los santos que adornan unos y otros sitiales prueban que estamos en efecto ante un entallador cercano en el tiempo y en lo estilístico, pero resulta notorio que el artista de El Paular es dado a modelos compactos, expresivos y plásticos que poco tienen que ver con los del segoviano, y sólo cabe pensar en un mismo maestro de entender que serían obras muy distantes dentro de su trayectoria, hoy por hoy demasiado imprecisa.

(55) J.M. Azcárate, *Escultura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", XIII, Madrid, 1958, p. 111; J. Camón Aznar, *Escultura y rejería españolas del siglo XVI*. Summa Artis", XVIII, 1975, p. 126.

(56) *Op. cit.*, p. 84.



1



2

Lámina I.

1: Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Sillería de El Parral. Sitial núm. 1. San Juan en Porta Latina, por B. Fernández.
2: A. Dürero. *Apocalipsis...*, núm. 1.



1

2



Lámina II.

1: Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Sillería de El Parral. Sitial núm. 15. El jinete de la muerte, por B. Fernández. **2:** A. Dürero. *Apocalipsis...*, núm. 4.



1



2

Lámina III.

I: Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Sillería de El Parral. Sitial núm. 24. Las plagas de humo, fuego y azufre, por B. Fernández. **2:** A. Dürero. *Apo-calipsis...*, núm. 8.



1

2



Lámina IV.

1: Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Sillería de El Parral. Sitial núm. 25. El ángel de los siete truenos, por B. Fernández. 2: A. Durero. *Apocalipsis...*, núm. 9.



1



2

Lámina V.

1: Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Sillería de El Parral. Sitial núm. 26. Aparición de la mujer apocalíptica, por B. Fernández. 2: A. Dürero. *Apocalipsis...*, núm. 10.



1

2



Lámina VI.

1: Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Sillería de El Parral. Sitial núm. 28. La segunda bestia y la siega de las Naciones, por B. Fernández. 2: A. Dürero. *Apocalipsis...*, núm. 12.



1



2

Lámina VII.

1: Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Sillería de El Parral. Sitial núm. 30. La gran ramera en la bestia bermeja, por B. Fernández. **2:** A. Dürero. *Apocalipsis...*, núm. 14.



1

2



Lámina VIII.

1: Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Sillería de El Parral. Sitial núm. 33. El milenio y la Jerusalén celeste, por B. Fernández. 2: A. Dürero. *Apocalipsis...*, núm. 15.

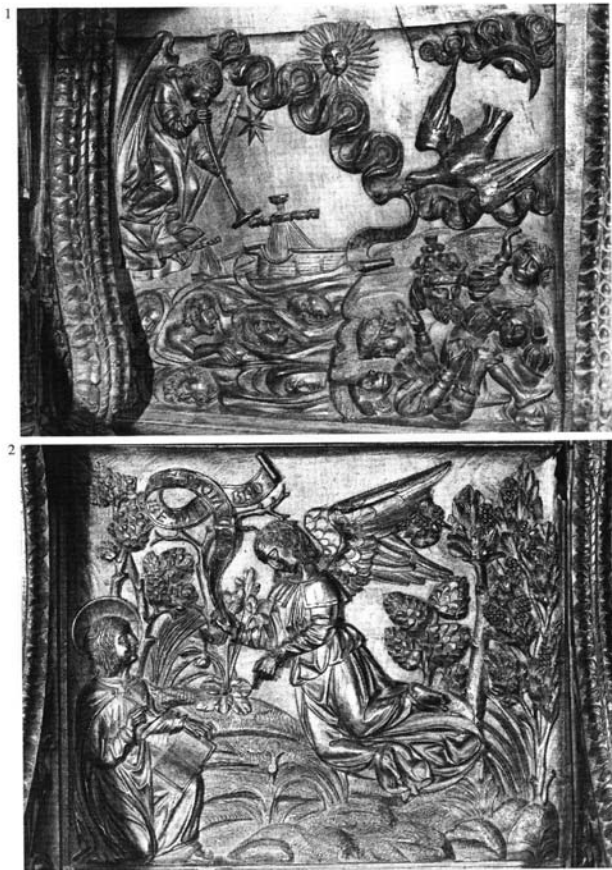


Lámina IX. Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Sillería de El Parral. 1. Sitial núm. 21, por B. Fernández. 2: Sitial núm. 3. La revelación del ángel, por B. Fernández.



Lámina X. Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Sillería de El Parral. 1. Sitial núm. 23. La sexta trompeta, por B. Fernández. 2: Panel (37). Adan y Eva, por B. Fernández