

LA OBRA DE NICOLÁS GÓMEZ, PINTOR Y MINIATURISTA DEL SIGLO XV

POR ROSARIO MARCHENA HIDALGO

Nicolás Gómez es un artista que trabaja durante la segunda mitad del siglo XV. Aunque su nombre, citado en los documentos del Archivo Catedral de Sevilla, se conoce desde hace más de 100 años hasta el momento no se le había atribuido obra alguna. El análisis de su abundante trabajo como miniaturista en los libros de coro de la citada catedral permitirá fijar sus características y reconocer como obras suyas otras miniaturas y algunas pinturas murales.

Nicolás Gómez trabaja en los libros de coro de la Catedral de Sevilla desde 1454, en que realiza la iluminación de seis letras y otras tantas fronteras para un cuerpo de libros grandes que comienza *In excelso trono*¹, hasta 1496. Este libro, que recoge la misa del primer domingo después de Epifanía, fue encuadernado este mismo año por Fray Florestán² y aparece en sucesivos inventarios. En uno de los dos de 1588³ como el que empieza *In excelso trono* y en otro de los dos de 1591⁴ como el que empieza *Dominica ynfra octava Ephifanie*. En la actualidad, y tras la intensa remodelación que sufrieron los libros de coro para ser adaptados al rito romano, vigente en la Archidiócesis de Sevilla desde 1575, la miniatura que corresponde al texto citado se encuentra en el folio 45 vuelto del libro 60, *In vigilia natalis Domini*. Es una historia de 225 x 125 mm. donde se representa a ambos lados de la I a Jesús en el templo. A la derecha de la inicial está el Niño de 12 años⁵ sentado en un alto banco haciendo

1. José GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1889-91. T. II, pág. 248.

2. Ídem, *Ensayo de un Diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla 1889- 1908. T. I, pág. 160.

3. *Inventario de la librería que entra y sale en el coro entregado el año 1588 a Juan Bautista Montidano, Sochantre* (A.C.S.. Secc. 0, libro 53, folios 45 vuelto-50).

4. *Otro inventario de la librería que entra y sale en el coro entregado el año de 1591 al dicho Juan Bautista Montedano* (Ídem, folios 63-68).

5. Lucas 2.42.

honor al texto del introito del primer domingo después de Epifanía *In excelso trono vidi sedere virum*. Ante él, y también a la derecha de la *I*, está María mientras que la parte izquierda de la letra la ocupan cuatro doctores. Envuelve el folio 45 vuelto y el 46, formando el conjunto habitual de dos *fronteras* y una *historia*, una trenza en azules, rosas, verdes y oro y una orla formada por cardina de sentido sinuoso o envolvente, pequeñas flores trilobuladas con lentejuelas de oro y otros elementos vegetales que, a veces, invaden la página interrumpiendo el marco. Pese al deterioro sufrido por la orla, guillotizada en la parte superior del folio y sumergida por efectos de la encuadernación en el lado interior, sus 98 mm. de anchura en la parte inferior producen un efecto de gran riqueza acentuado por los toques de oro. Todos estos temas, los colores, naranja, rosa-lila, azul y verde, y, sobre todo, los personajes, caras, manos, actitudes y tipos se reconocen con facilidad en otras miniaturas del siglo XV que forman el bloque más numeroso y homogéneo de este momento.

Por todo su trabajo como miniaturista en la Catedral de Sevilla a lo largo de estos años recibió un total de 31.508 maravedises⁶ que debió de dar, según los precios que se le están pagando a él en 1454, 150 mrs. por historia y 70 por frontera, para unas 140 letras y otras tantas fronteras. En los libros de coro 1, 4, 29, 30, 35, 44, 48, 53, 58, 60, 66, 72, 75, 77, 78, 81, 82, 91 y 96 en la actualidad se conservan 84 letras y bastantes fronteras que componen páginas de gran belleza aún después de haber pasado por ellas más de cinco siglos de todo tipo de calamidades.

La obra de Nicolás Gómez en los libros de coro de la Catedral de Sevilla fue dada a conocer por Angulo bajo el nombre de Maestro de los Cipreses⁷ aunque creyó más oportuno atribuírsela, provisionalmente, en razón del arcaísmo que apreciaba en ella, a Pedro de Toledo del que se recogen datos de que trabaja para el templo metropolitano desde 1434 a 1436⁸. Quizás también influyó en que Angulo considerara que el Maestro de los Cipreses era Pedro de Toledo el parecido existente entre algunas pinturas murales de San Isidoro del Campo, a las que Gestoso sitúa entre 1431 y 1436⁹, y la obra de este miniaturista. El mismo Angulo dejó la puerta abierta a la duda de si habría que atribuir la obra del Maestro de los Cipreses a Nicolás Gómez¹⁰. Teresa Laguna al estudiar la primera obra conocida y perfectamente documentada de Pedro de Toledo como iluminador de un misal mixto sevillano de la Biblioteca Capitular¹¹ asegura que ésta tiene unas características diferentes de las miniaturas analizadas por Angulo especialmente de las del Nacimiento y la Epifanía (libro 60, folios 21

6. María del Carmen ÁLVAREZ MÁRQUEZ, *Los artesanos del libro en la catedral hispalense durante el siglo XV*. "Archivo Hispalense", 215. Sevilla, 1987. Pág. 22.

7. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *La miniatura en Sevilla. El Maestro de los Cipreses*. "Archivo Español de Arte y Arqueología", XI, 1928. Págs 65-96.

8. José GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental*, T. II. Pág. 248.

9. *Ibidem*, T. III. Págs. 593-594.

10. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ Op. Cit. Pág. 32.

11. Teresa LAGUNA POL, *Pedro de Toledo y la iluminación de un misal sevillano del siglo XV*, "Laboratorio de Arte", nº 6, págs. 27-51. Sevilla 1993.

vuelto y 37)¹². Creemos que existen suficientes indicios como para atribuir con toda certeza la autoría de las miniaturas de los libros de coro y, a través de las características apreciadas en ella, de otras muchas obras más a Nicolás Gómez.

Los documentos señalan como autor del grupo de miniaturas atribuidas al Maestro de los Cipreses a Nicolás Gómez al citar expresamente el texto que acompaña a una de ellas *In excelso trono* que corresponde al inicio de la misa del primer domingo después de Epifanía. Pedro de Toledo tiene recogidos unos trabajos en los Libros de Fábrica tan difíciles de concretar como los que tienen Nicolás Gómez salvo en el caso anteriormente citado.

El argumento económico también parece señalar a Nicolás Gómez como el Maestro de los Cipreses pues los 31.508 maravedises que recibió por su trabajo en las miniaturas de los libros de coro se corresponden mejor con la gran obra que se le atribuye mientras que los 4.045 que recibió Pedro de Toledo por la misma razón¹³ es poco dinero para un trabajo de esta envergadura.

En la miniatura que representa el Bautismo de Cristo del libro de coro 77, folio 29 vuelto, el Maestro de los Cipreses sigue el grabado de Schongauer del mismo tema. Reproduce el mismo encajamiento en el terreno del arroyo donde está sumergido Cristo casi hasta las rodillas, las mismas actitudes de Cristo y San Juan y la misma posición del Espíritu Santo. Sin embargo difieren sensiblemente la colocación de San Juan, que en el grabado está a la derecha de Cristo, y el que no aparezca sobre el Espíritu Santo la figura de Dios Padre. Pese a estas diferencias no se puede negar la deuda del miniaturista hacia el grabador. Como la actividad artística de Schongauer se desenvuelve entre los años 1465 y 1491 quiere decir que el autor de esta miniatura y de las otras 83 que se conservan de la misma mano en los libros de coro de la Catedral de Sevilla trabaja en la segunda mitad del siglo XV, lo que se corresponde con la actividad de Nicolás Gómez.

El tratamiento diferente que los documentos dan a Pedro de Toledo, “escrivano de letra gruesa”¹⁴, y a Nicolás Gómez, “ylluminador de la obra de los libros de los Reyes nuestros señores”¹⁵ parecen señalar como autor de una obra pictórica de la envergadura que estamos analizando al segundo. Parte de las miniaturas de una biblia romanceada que se conserva en la biblioteca del Monasterio de El Escorial son de la misma mano que las de los libros de coro de la Catedral de Sevilla y de las pinturas murales de San Isidoro del Campo. Esta biblia era de Isabel la Católica¹⁶ por lo que su autor se puede llamar iluminador de los reyes.

12. *Ibidem*. Págs. 33 y 50-51.

13. María del Carmen ÁLVAREZ MÁRQUEZ, *Op. Cit.* Pág. 22.

14. *Ibidem*. Pág. 13.

15. José GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla 1889-1908. T. I. Págs. 318-319.

16. P. Fr. Julián ZARCO CUEVAS. *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*. Madrid, 1926 y San Lorenzo de El Escorial 1929. Pág. 10.

El único argumento, aparte de su arcaísmo, para que Nicolás Gómez no sea el Maestro de los Cipreses es la fecha que otorga Gestoso a las pinturas del Claustro de los Evangelistas del Monasterio de San Isidoro del Campo. Las sitúa entre 1431, llegada de los jerónimos al monasterio, y 1436, muerte de Don Enrique de Guzmán, Conde de Niebla, basándose en que, flanqueando la pintura que representa a San Jerónimo dictando a sus frailes, está el escudo de don Enrique de Guzmán. Gestoso da por supuesto que, muerto el conde de Niebla, no se iba a pintar su escudo. Sin embargo, lo que parece ser la pintura principal del claustro, tanto por su colocación como por lo que representa, está flanqueada por dos escudos, el de los Guzmanes, fundadores del monasterio, y el particular del Conde de Niebla en razón de haber sido el introductor en el monasterio de la orden jerónima. El Cister estuvo en el monasterio hasta el 27 de noviembre de 1431 en que entraron los ermitaños de San Jerónimo. Se consiguió esto a petición de Don Enrique de Guzmán que logró que se expulsara al Cister para dar el monasterio a la orden jerónima. Gestoso, citando a Barrantes Maldonado en sus *Ilustraciones*, dice que “dio a éstos toda la dote que la casa tenía”¹⁷. Teniendo en cuenta esto no tiene nada de raro que junto a la pintura de San Jerónimo dictando a sus monjes aparezca el escudo del que hizo posible su establecimiento allí y les favoreció tan generosamente. Así pues el argumento usado por Gestoso para fechar las pinturas del Claustro de los Evangelistas no es decisivo.

En cuanto al mantenimiento de un estilo tan arcaico es algo habitual en la miniatura y hay ejemplos que lo demuestran. Los seres híbridos, animal bípedo y cabeza humana, que aparecen en los libros de coro¹⁸ los encontramos en el *Libro Blanco* de la Biblioteca Capitular en una fundación de 1477 y en el *Misal Rico* de Cisneros, realizado entre 1504 y 1519. El *Missale secundum alme ecclesie hispalensi* de la Biblioteca Capitular, que fecha Portillo en 1507¹⁹ siguiendo el colofón, hoy inexistente, recogido por Escudero y Peroso²⁰ incluye unas ilustraciones miniadas plenamente góticas, pues era mucho el prestigio de que gozaba este estilo.

A lo largo de la extensa obra que Nicolás Gómez tiene en los libros de coro de la Catedral de Sevilla quedan perfectamente fijados sus tipos. Son personajes con el entrecejo grueso y fruncido, arrugas en la frente, pómulos muy marcados y nariz, frecuentemente, con el puente muy alto. Las barbas son redondeadas y tupidas, partidas y flotantes o puntiagudas. El peinado es en crenchas y muy pegado a la cabeza o en mechass sueltas que se vuelven ligeramente en especial sobre la frente. Las manos tienen unos dedos muy largos y se colocan en actitud de oración o cruzadas sobre el pecho. Estos personajes levantan la cabeza mirando hacia el cielo o la inclinan de una forma muy peculiar. Todos ellos tienen un aire melancólico o ensimismado.

17. José GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental*. T. III, pág. 594.

18. Libro 46, fol. 1 v.; libro 69, fol. 16, 17 v., 24, 26 v., 30 v. y 43.

19. Juan Luis PORTILLO MUÑOZ, *Un misal impreso en vitela de la Biblioteca Capitular y Colombiana de Sevilla en Homenaje al Profesor Doctor Hernández Díaz*. Sevilla, 1982. Pág. 245.

20. F. ESCUDERO Y PEROSO, *Tipografía hispalense: anales bibliográficos de la Ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XIX*. Madrid, 1894. Pág. 130.

Son tan característicos que es imposible confundirlos con los de otro autor. Su serie es relativamente corta y combina los diferentes peinados, barbas, actitudes y ropas.

En el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, hay una serie de pinturas murales, en el Patio de los Evangelistas, en el de los Muertos, en el Refectorio y en la Sala Capitular, que, aunque ya hace casi 150 años que llamaron la atención de Passavant y a las que se les ha ido dedicando algún estudio, siguen en el mismo grado de desconocimiento. Apenas han intentado los estudiosos atribuirles un estilo y, a veces, un autor o una fecha sin que, hasta este momento, se haya llegado a ninguna conclusión clara.

Ya hace más de un siglo que Boutelou, en su anotación a la obra de Passavant, dijo que el mismo estilo italiano y principalmente de Giotto, dominante en algunos libros de coro de la Catedral de Sevilla a fines del siglo XIV y primeros del XV, se advertía en las pinturas murales de San Isidoro del Campo²¹. El mismo Boutelou, poco después,²² hizo una descripción tanto de la situación en que se encontraban las pinturas como de las que hasta el momento se conocían, es decir, de las de los Claustros de los Evangelistas y de los Muertos y las del Refectorio.

En 1885 Narciso Sentenach de nuevo detecta la semejanza entre las pinturas de San Isidoro del Campo y las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla²³.

Algo más tarde Gestoso también se ocupa de este tema²⁴ manteniéndose en la misma línea aproximadamente que los estudiosos anteriormente citados.

Ya en el siglo XX Angulo, al estudiar al Maestro de los Cipreses, roza este tema y se sorprende de que, atisbándose desde hacía tanto tiempo la relación existente entre las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla y las pinturas murales de San Isidoro del Campo, no se haya ahondado en ese sentido²⁵. Sin embargo era lógico puesto que nadie había estudiado a fondo las miniaturas de los libros de coro ni apenas se conocían reproducciones. Él pone en relación las miniaturas del Maestro de los Cipreses con algunas pinturas murales insistiendo en la gran analogía que se aprecia principalmente con la Última Cena y con otras dos pinturas que, procedentes del Monasterio de San Isidoro, estaban en el Museo Arqueológico.

En los años 70 Respaldiza²⁶ retoma el tema recopilando todo lo que hasta el momento se había dicho y describiendo, por primera vez, las recién descubiertas pinturas de la Sala Capitular.

21. PASSAVANT, *El arte cristiano en España*. Anotada por Claudio Boutelou. Sevilla, 1877. Págs. 173 y ss.

22. Claudio BOUTELOU Y SOLDEVILLA, *Pinturas murales en el Monasterio de San Isidro del Campo*. "Museo Español de Antigüedades", II. Págs. 47-58.

23. Narciso SENTENACH Y CABAÑAS, *La pintura en Sevilla. Estudio de la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, 1885. Pág. 106.

24. José GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental*. T. III. Págs. 593-595.

25. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Op. Cit.* Págs. 65-96.

26. Pedro J. RESPALDIZA LAMA, *La fundación de Fray Lope de Olmedo en San Isidoro del Campo, su problemática y realizaciones: las pinturas murales*. Actas I Congreso de Historia de Andalucía. Diciembre de 1976. Andalucía Medieval, T. II. Págs. 249-260.

El estado de conservación en que se encuentran estas pinturas es deplorable. Boutelou y Gestoso han tratado de explicar los destrozos que en el siglo pasado se observaba en ellas atribuyéndolos bien a la barbarie e incultura de las gentes del pueblo de Santiponce u otras que libremente estuvieron entrando en el monasterio durante algún tiempo²⁷, bien a “las hordas revolucionarias de 1868”...que “a balazos y a pedradas las mutilaron demostrando así su cultura y amor patrio”²⁸. Por sus testimonios sabemos que una buena parte de los destrozos se realizaron entre las décadas de los años 50 y 70 del siglo pasado. Sin embargo, la destrucción por desconocimiento del valor de estas pinturas o por odio no fue la única causa del mal estado en el que se encuentran actualmente. En la Sala Capitular estos frescos fueron picados para volver a pintar sobre ellos otros más del gusto del siglo XVII. En el Patio de los Muertos las pinturas murales fueron sustituidas por azulejos vidriados en el ala norte y una escena que representa la Anunciación se ha perdido en gran parte sepultada bajo el enmarque de la puerta que da a la iglesia. El expolio, quizás con fines conservacionistas, ha llevado a dos pinturas procedentes con toda seguridad del Claustro de los Evangelistas al Museo Arqueológico.

El escaso valor que se les concedía queda demostrado por lo expuesto y por el hecho de que la Cena que se encuentra en el Refectorio estuviera cubierta por un lienzo de poco valor.

De todas las pinturas murales del Monasterio de San Isidoro del Campo que se conservan actualmente allí, la Cena del Refectorio y las del Claustro de los Evangelistas así como las que, procedentes de él, están en el Museo Arqueológico son de Nicolás Gómez.

En la pared frontera del Refectorio hay una pintura de gran tamaño²⁹ que representa la Santa Cena. Debió librarse esta pintura de los destrozos intencionados que sufrieron otras por estar a gran altura, a la que no se puede acceder desde el suelo, y también por el hecho de estar cubierta por el lienzo que menciona Boutelou³⁰.

En el caso de la Cena el daño le ha venido de las restauraciones que se le han hecho. Ya Gestoso hablaba de las “imperitas brochas de los restauradores”³¹. Una fotografía del año 1924 nos muestra la obra con, al menos, una figura, la de Judas, tan mal retocada que no se reconoce como del mismo autor de los otros 12 personajes. Una restauración reciente ha corregido el perfil de Judas dándole un aire tan distinto del resto de los personajes como el que tenía antes. Debe haber sido una restauración posterior a 1924 la que ha borrado los dibujos de brocado del fondo que se ven en la mencionada fotografía.

Como ya dijera Angulo, el parecido entre la Cena y las miniaturas del Maestro de los Cipreses es evidente y cada una de las figuras de aquella tiene su réplica exacta

27. Claudio BOUTELOU Y SOLDEVILLA, Op. Cit. Pág. 50.

28. José GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental*. T. III. Págs. 594-595.

29. 2'75 x 5 metros aproximadamente.

30. Claudio BOUTELOU Y SOLDEVILLA, Op. Cit. Pág. 51.

31. José GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental*. Pág. 596.

en los libros de coro de la Catedral de Sevilla³². Nicolás Gómez tiene en el libro de coro 55, folio 55 vuelto, una Última Cena en donde se repiten los personajes de ésta de San Isidoro del Campo. La principal diferencia radica en que en la Cena del Refectorio Cristo y once de los apóstoles están tras la mesa que es alargada. En cambio en la Cena del libro 55 las figuras se ordenan alrededor de una mesa circular lo que viene impuesto por el espacio, el interior de la letra donde se inscribe la historia. Es la misma disposición que se repite en otra Cena del mismo libro de coro, folio 10 vuelto, de autor anónimo, y en la que aparece en la portada del libro *Aurea Expositio Hinnorum*³³. Otra diferencia es que San Juan, en esta Cena de San Isidoro, está a la derecha de Cristo mientras que en las tres anteriormente citadas, las dos del libro de coro 55 de la Catedral de Sevilla y la de la portada de *Aurea Expositio Hinnorum*, está a la izquierda.

Pero las semejanzas son más numerosas. En las dos Cenas de Nicolás Gómez que estamos comparando San Juan adopta la misma postura, reclinado sobre la mesa, Judas sostiene la bolsa del dinero con la mano que esconde y sobre la mesa se ve el mismo plato con el cordero, las mismas roscas de pan y los mismos panecillos redondos uno de los cuales está cortado a rodajas.

La composición de la escena la ha realizado Nicolás Gómez colocando doce personajes tras la mesa rectangular, cinco apóstoles a la derecha, cinco a la izquierda y San Juan que se recuesta sobre la mesa ante Cristo. Sólo uno de los apóstoles, Judas, al que se reconoce fácilmente por la bolsa del dinero, está delante de la mesa lo que resulta un acierto por el significado, puesto que está separado por la barrera de la mesa del resto de los personajes, y también por la composición ya que equilibra, en la parte derecha, a la figura de San Juan, que está a la izquierda con la que forma una diagonal. La composición está impuesta por el espacio, un enorme testero de más de seis metros de largo.

El parecido de esta Cena con otras de la misma época es notorio. En la iglesia de San Esteban de Burgos hay un óleo sobre tabla, anónimo, del siglo XV que repite en un tamaño menor³⁴ la misma composición de la mesa rectangular y todos los personajes tras ella, el de San Juan recostado en la mesa a la derecha de Jesús, los mismos útiles y alimentos sobre ella y, lo que es más curioso, el mismo paño que la cubre con dibujos de lacería y en el borde una supuesta inscripción en árabe. Es evidente que tan gran parecido no puede responder más que a que ambos autores han seguido un mismo modelo, un grabado.

Doce de las figuras, Cristo y once Apóstoles, tienen varias réplicas en las figuras de las historias de los libros de coro de la Catedral de Sevilla³⁵. Encontrarle una a

32. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, Op. Cit. Págs. 69-70.

33. 1492. P. Horus. Zaragoza.

34. 0'80 x 1'60 metros.

35. El primer apóstol de la derecha, el más alejado de Cristo, tiene su réplica en el libro 66, folio 50 vuelto; el segundo en el libro 53, página 13; el tercero en el libro 91, página 111; el cuarto en el libro 29, folio 25 vuelto y el quinto en el libro 45, folio 28. La figura de Cristo es prácticamente idéntica a

Judas es más difícil porque las, al menos dos, restauraciones conocidas han desvirtuado por completo el personaje, la primera de ellas colocándole una nariz tan aguileña, probablemente como símbolo del judaísmo, de la maldad, que nunca la hubiera hecho Nicolás Gómez. Además este autor en pocas ocasiones representa personajes de riguroso perfil. Pese a las restauraciones, el peinado en rizos que se levanta sobre la frente, las arrugas de ella y la delicada mano que levanta no dejan la menor duda de que el autor de Judas es también el mismo Nicolás Gómez.

Las pinturas del Claustro de los Evangelistas fueron objeto de una minuciosa descripción por parte de Boutelou allá por los años 70 del siglo pasado en que ya estaban "bastante destruidas; todas las cabezas, sin exceptuar una, y casi todas las manos..."³⁶.

Así pues, las caras y parte de las manos que hoy observamos son producto de una restauración que de haberse hecho sobre los modelos conocidos hubiera sido perfecta. El autor de estas mutiladas pinturas es, sin duda también, Nicolás Gómez. En la actualidad se conservan allí de él nueve figuras de Santos y Santas de cuerpo entero, de pie, metidas en un rectángulo y de medidas muy semejantes que oscilan entre los 105 x 33 centímetros del de San Sebastián a los 112 x 50 del de Santa Paula, y una escena en que se muestra a San Jerónimo dictando a sus frailes, de 120 x 112 centímetros.

Privadas de sus rasgos más definitorios tienen, sin embargo, las figuras los suficientes como para que no quede duda de la autoría. Lo mismo que ocurría con las figuras de la Última Cena, las similitudes existentes entre las pinturas murales del Claustro de los Evangelistas y las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla de Nicolás Gómez son evidentes especialmente en lo que se refiere a las nueve figuras de santos que están de pie y aisladas.

Repetidos en las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla están los ángulos que forman las vestiduras al descansar en el pavimento³⁷, la suave inclinación hacia adelante de algunas de las cabezas de estas figuras³⁸, la espada que lleva San Sebastián con la cruz ligeramente arqueada hacia abajo y la empuñadura rematada en forma de pera³⁹, la decoración textil del fondo sobre las que van estas figuras⁴⁰, los báculos que llevan las tres figuras de obispos y la del papa⁴¹, los broches que

cualquiera de las que nos lo muestran solo o acompañado, como por ejemplo la del libro 48, folio 10 vuelto. San Juan, con la misma actitud exactamente, aparece en la Cena del libro 55, folio 55 vuelto. El apóstol séptimo, que sigue hacia la derecha, es igual a la figura del libro 66, folio 20; el octavo a la del libro 1, folio 32 vuelto; el noveno lo encontramos de nuevo entre los apóstoles de la Cena del libro 55; el décimo en el libro 45, folio 16 vuelto; el undécimo en el libro 45, folio 1 vuelto.

36. Claudio BOUTELOU Y SOLDEVILLA, Op. Cit. Pág. 50.

37. Libro 30, folio 56 vuelto o 71 vuelto.

38. Libro 45, folio 1 vuelto.

39. Libro 30, folio 14 vuelto, libro 45, folio 8, libro 66, folio 39 vuelto.

40. Libro 48, folio 29, libro 44, folio 7 vuelto. Es igual también a la que se veía en la Cena del Refectorio antes de que la restaurasen.

41. Libro 53, página 13.

cierran dalmáticas, casullas y capas pluviales⁴², el motivo de crucecitas que adorna la casulla de uno de los obispos y el manto de Santa Paula⁴³, el peinado de Santa Catalina, con unos rizos vueltos hacia arriba⁴⁴, las dalmáticas de San Lorenzo y San Esteban con un motivo decorativo que es un rectángulo relleno de rombos⁴⁵, las tocas de Santa Paula⁴⁶...

El traje de caballero de la época de San Sebastián se ve en algunas miniaturas de los libros de coro, siendo especialmente parecido al del Rey Mago del libro 60, folio 37, que lo tiene también bordeado de piel. Actualmente la figura de San Sebastián ha perdido casi del todo las piernas y los pies pero Boutelou dice “calzas ajustadas visten la pierna; el calzado es negro de punta aguda; en él se sujetan unas larguísimas espuelas doradas”⁴⁷. Está describiendo punto por punto, las calzas, el calzado y las espuelas de dos de los Reyes Magos del citado libro.

Al representar a San Esteban el autor ha colocado dos piedras sobre la cabeza (Fot. 1), recurso que emplea también en el libro 48, folio 23 vuelto.

Son rasgos suficientes para justificar que el autor de estas pinturas es el mismo de una larga serie de miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla, es decir, Nicolás Gómez.

Más dificultad tiene la adscripción de la escena de San Jerónimo dictándole a sus monjes. Angulo opina que el plegado de los ropajes “se mueve con el mismo ritmo que el que anima el del Maestro de los Cipreses”⁴⁸. Es cierto que el aire general responde al de este autor e incluso que hay algunos elementos que se asemejan a los que aparecen en las miniaturas de Nicolás Gómez. El tintero sujeto por una banda clavada en el lateral del escritorio es igual al del libro 58, folio 17 vuelto; lo poco que queda del león, especialmente las garras, son iguales a las de los leones del libro 60, folio 14. Sin embargo la ausencia casi total de color y el hecho de que Nicolás Gómez nunca realizara una escena donde el personaje principal es de mucho mayor tamaño hace que no sea fácil adjudicar esta obra también al Maestro de los Cipreses.

Todo el conjunto decorativo del Claustro de los Evangelistas que enlaza las figuras y la escena descritas fue realizado a la vez y los elementos que vemos en él aparecen todos en los libros de coro. Especialmente interesantes son los dos tondos de lacería que envuelven los escudos de los Guzmanes y del Conde de Niebla, que se ven igual en la decoración mudéjar de los libros de coro llamados libretos.

En el Museo Arqueológico existen dos figuras procedentes del Monasterio de San Isidoro del Campo en el que no estaban ya cuando por los años 70 Boutelou hace la descripción de sus pinturas. Fueron entregadas por la Comisión de Monumentos

42. Libro 96, folio 2.

43. Libro 4, folio 26 vuelto.

44. Libro 66, folio 14, libro 72, página 44.

45. Libro 91, página 90.

46. Libro 78, folio 2.

47. Claudio BOUTELOU Y SOLDEVILLA, Op. Cit. Pág. 52.

48. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, Op. Cit. Pág. 70.

históricos y artísticos de la provincia de Sevilla el 12 de mayo de 1880⁴⁹. Los asientos realizados apenas revelan algún dato sobre ellas como no sea su tamaño.

La que aparece con el número 325 en el registro es una figura masculina completa que representa a un profeta o a un evangelista pues lleva una filacteria con una inscripción tan perdida que es imposible leerla. Conserva el rostro por lo que se puede decir con total seguridad que es de Nicolás Gómez. Ya Angulo lo puso en relación con el San Juan Viejo del libro de coro 48, folio 29⁵⁰, del que es una réplica casi exacta: la misma actitud, la cabeza mirando hacia arriba, la misma filacteria, el mismo fondo de decoración textil. Esta figura está inscrita en un rectángulo de 108 x 54 centímetros, es decir, de las mismas dimensiones que los que en el Claustro de los Evangelistas contienen las figuras anteriormente estudiadas. Los colores indican también que esta figura formó parte del grupo citado.

La figura que en el registro aparece con el número 326 es un fragmento de 36 x 32 centímetros que representa poco más que una cabeza femenina (Fot. 2). La cabeza tiene aproximadamente las mismas medidas, 11'5 x 9'5 centímetros, que la estudiada anteriormente, 15 x 11'5 centímetros, y que todas las del Claustro de los Evangelistas por lo que podemos suponer que también perteneció en su día al conjunto. Angulo creyó que tal vez era la Magdalena y la comparó a la del libro de coro 45, folio 43 vuelto⁵¹. Desde luego sus características no dejan lugar a dudas en cuanto a considerarla obra de Nicolás Gómez pues tiene el mismo entrecejo grueso y fruncido y las mismas arrugas en la frente que las que muestran sus miniaturas. La figura que más se le parece de las que pintara este autor es la Virgen de la Ascensión del libro 72, folio 2.

Los frescos de San Isidoro del Campo nos muestran a Nicolás Gómez como un pintor experimentado que como otros muchos no dudó nunca en alternar este trabajo con el de la miniatura.

La labor de Nicolás Gómez no acaba con su trabajo para la Catedral de Sevilla o el Monasterio de San Isidoro del Campo sino que trabajó como iluminador al servicio de Isabel la Católica que llegó a reunir gran cantidad de libros⁵². En la biblioteca del Monasterio de El Escorial existe un manuscrito castellano procedente de los libros de Isabel la Católica, *Traslación de algunos libros del Antiguo Testamento según la Vulgata y el texto hebreo mandado a hacer por el rey Don Alfonso el Sabio*⁵³. Está ricamente miniado en 66 folios con colores de una aguada muy clara y toques de oro y plata. Los tamaños oscilan entre los 68 x 105 mm. de la miniatura del folio 512 vuelto (“Entrada de Simeón y el pueblo con palmas en Jerusalén”) y los 205 x 185 del folio 149 vuelto (“Sansón derriba las columnas del templo”).

49. Museo Arqueológico de Sevilla. Libro de registros de entrada de objetos en propiedad, pág. 9. Números de registro 325 y 326.

50. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, Op. Cit. Pág. 70.

51. *Ibidem*.

52. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, “Ars Hispaniae” XVIII. Pág. 192 y 195.

53. P. Fr. Julián ZARCO CUEVAS, Op. Cit. Pág. 10.

Todas las miniaturas son muy semejantes en el tamaño, el color, el toque del oro, los vestidos y los fondos pero se aprecian dos manos diferentes. La segunda de ellas es la de Nicolás Gómez. Este segundo miniaturista es el que Angulo pone en relación con el Maestro de los Cipreses.⁵⁴

Los rasgos faciales de los personajes, sus largos dedos, peinados, vestidos, calzado, actitudes, fuertemente melancólicas y fondos de las historias, con fortalezas de torreones cilíndricos con chapiteles⁵⁵ y cipreses, responden a las características de Nicolás Gómez (Fot. 3). Muchos son los parangones que se podrían establecer entre estas miniaturas y las de los libros de coro de Sevilla pero bastará con uno que muestre que los tipos se repiten. El macero de la historia de “Esther y el rey Asuero” del manuscrito de El Escorial (folio 464) es idéntico al personaje de la Reconciliación del libro 58, folio 1 vuelto de la Catedral de Sevilla.

Además de estas obras de las que se conoce la procedencia y siguen agrupadas en su mayoría en su sitio de origen hay otras dispersas, consecuencia del expolio que, principalmente sobre las miniaturas, se ha practicado durante siglos.

En la Galería Nacional de Washington hay una serie de miniaturas que son de Nicolás Gómez. Su procedencia queda clara por una anotación a lápiz que había en la cubierta de la antigua encuadernación: *Yo compré estos recortes procedentes de “Libros de Coro” de España en Madrid en 1849. W. Sterling*. En 1964 pasaron a la Galería Nacional como colección Rosenwald.

Pese a esta anotación no se puede descartar la posibilidad de que Sterling se hiciera con estas miniaturas cuando en 1845 estuvo en Sevilla con Ralph William Grey haciendo fotografías cuyo resultado fue la obra *Talbotype Illustrations to the Annals of the Artists of Spain*⁵⁶.

Las miniaturas que se encuentran en la actualidad en la Galería Nacional de Washington podrían proceder de los libros de coro de la Catedral de Sevilla en los que faltan una buena cantidad de historias. En el Catálogo de 1909⁵⁷ se recogen las miniaturas robadas en 1906 pero hay otras faltas que no se citan para nada quizás porque su desaparición era ya cosa vieja. Sólo de los libros que en la actualidad contienen miniaturas de Nicolás Gómez faltan más de 20 historias⁵⁸.

54. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Miniaturas del segundo cuarto del siglo XV*, A.E.A.A., T. V. Madrid, 1929. Págs. 225-231.

55. Iguales a los que aparecen en los libros de coro de la Catedral de Sevilla: libro 48, folios 7 y 23 vuelto y libro 78, folio 8 vuelto.

56. London, 1847.

57. *Inventario de los libros de coro existentes en esta Santa Iglesia Catedral con la descripción completa de las viñetas, orlas y letras que contiene así como las que en el año 1906 fueron sustraídas por Baltasar González, salmista-comendador* (A.C.S., Secc. 0, libro 97).

58. Faltan del libro 30 dos folios entre el 5 y el 6 y los folios 32 y 33; del libro 44 dos folios entre el 16 y el 17 y han robado una viñeta en el folio 26 vuelto; del libro 58 los folios 9, 10, 25, 39 y 45; del libro 60 han sido arrancadas dos viñetas de los folios 28 vuelto y 36 vuelto; del libro 77 faltan los folios 34, 35, 36, 37 y 41 y la viñeta del folio 39 vuelto; en el libro 78, tras el folio 5, hay varios cortados en el último de los cuales se aprecian restos de una orla del tipo empleado por Nicolás Gómez.

En un catálogo de la Galería Nacional de Washington⁵⁹ aparecen estas miniaturas como 13 iniciales de libros de coro del Maestro de los Cipreses. De las 13 miniaturas de la Rosenwald Collection, estudiadas por Bárbara Anderson⁶⁰, ocho contienen personajes cuyos rasgos son fácilmente identificables como de Nicolás Gómez pero las otras cinco son iniciales adornadas con motivos vegetales o animales, dragones de largo cuello y orejas puntiagudas, cuya adscripción a este miniaturista es más arriesgada pese a que los citados dragones aparecen enmarcando algunas historias suyas.

De todos los personajes representados David se repite seis veces y todos ellos tienen su parangón en los libros de coro de la Catedral de Sevilla por sus tamaños, sus colores o sus actitudes: sentado escribiendo apoyándose en el travesaño central de la letra (176 x 173 mm.)⁶¹, arrodillado orando (150 x 184 mm.)⁶², meditando (154 x 168 mm.)⁶³ o imberbe (138 x 164 mm.). Para las dos miniaturas de la Galería Nacional de Washington que representan a David sujetando una I (152 x 115 y 164 x 117 mm.) el parangón es un San Juan Evangelista en la misma actitud⁶⁴. No deja de ser curioso que la viñeta desaparecida del folio 26 vuelto del libro 44, de Nicolás Gómez, haya sido sustituida por una I, lo que indica que la letra original era ésta.

La séptima miniatura de la Rosenwald Collection, un profeta del Antiguo Testamento (170 x 182 mm.), repite modelos vistos en los libros de coro de la Catedral de Sevilla⁶⁵ lo mismo que la octava que representa a unos religiosos cantando ante el altar con un libro de coro (186 x 224 mm.) que lleva su parecido hasta el hábito de los religiosos o la forma del altar⁶⁶.

En la librería "Les Enlumineurs" de París⁶⁷ hay una letra O en que se representa al rey David de pie, imberbe (144 x 164 mm.) también de Nicolás Gómez, estrechamente ligada a su obra de la Catedral de Sevilla por el tamaño, tema, colores, oros y forma de la letra (Fot. 4). En el Catálogo 3 de dicha librería⁶⁸ se dice que formó parte, junto con otra perteneciente a una colección privada, de un álbum del siglo XIX al que corresponden las actualmente existentes en la Galería Nacional de Washington. Lo mismo que las de la Rosenwald Collection, podría proceder de los libros de coro de

59. Carra FERGUSON, David STEVENS SCHAFF, Gary VIKAN, *Medieval and Renaissance Miniatures From the National Gallery of Art*. National Gallery of Art. Washington, 1975. Págs. 171-184.

60. Barbara C. ANDERSON, *A Fifteenth-Century Illumination and the Work of Pedro de Toledo*. The J. Paul Getty Museum Journal 21 (1993). Págs. 21-23.

61. Libro 44, folio 21 vuelto (160 x 160 mm.), folio 29 (170 x 170 mm.), folio 36 (178 x 185 mm.) y libro 45, folio 35 vuelto (170 x 160 mm.).

62. Libro 29, folio 46 (170 x 180 mm.), folio 58 (173 x 170 mm.), libro 45, folio 22 (180 x 160 mm.), libro 78, folio 8 vuelto (175 x 175 mm.) y libro 81, folio 9 vuelto (190 x 1850 mm.).

63. Libro 48, folio 35 vuelto (170 x 160 mm.).

64. Libro 48, folio 29 (17 x 135 mm.).

65. Libro 44, folio 14 vuelto (180 x 190 mm.) y otros.

66. Libro 29, folio 1 vuelto.

67. Le Louvre des Antiquaires. 2 Place du Palais-Royal, 75001, Paris. Esta librería está especializada en miniaturas y grabados de distintos países y épocas.

68. *Les Enlumineurs. Moyen Age, Renaissance, Illuminations*. Paris, 1994. Pag. 46-47.

la Catedral de Sevilla. Avala esta teoría el hecho de que en la misma librería se conserven otras dos miniaturas del siglo XV de un autor anónimo que trabaja también en los citados libros de coro. Una de estas dos miniaturas representa a Pentecostés. Del mismo autor, con el mismo tema y la misma composición hay una en el libro 78⁶⁹ en el que se da la circunstancia de que faltan varios folios tras el 5 de los que pueden proceder estas dos miniaturas.

Todo lo expuesto demuestra el escaso valor que se le ha dado a lo largo del tiempo a un patrimonio tan importante como es esta pintura del siglo XV que ha sido picada, tapada o expoliada, dispersándose cuando no desapareciendo para siempre. Es imprescindible divulgar la existencia de este patrimonio cuyo conocimiento es una garantía de seguridad.

69. Folio 26 vuelto.



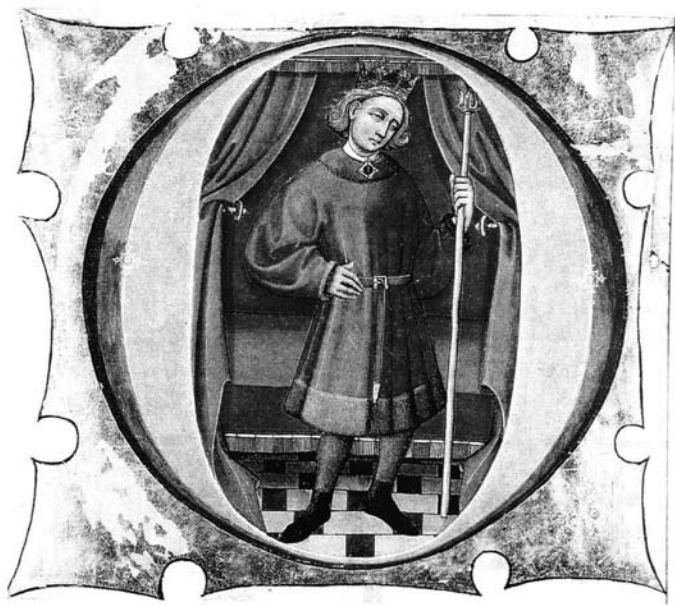
Fotografía 1.



Fotografía 2.



Fotografía 3.



Fotografía 4.