



EL RENOVADO ARTE DE LA MINIATURA TOLEDANA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI: FRANCISCO DE COMONTES Y EL EVANGELIARIO DE TAVERA¹

THE RENEWED ART OF THE TOLEDAN MINIATURE AT THE EARLY 16TH CENTURY: FRANCISCO DE COMONTES AND THE TAVERA'S GOSPEL BOOK

Jaime Moraleda Moraleda^{a*}

Fechas de recepción y aceptación: 5 de febrero de 2022 y 16 de febrero de 2022

DOI: https://doi.org/10.46583/specula_2022.3.1025

Resumen: La miniatura castellana vivió un notable proceso de transformación desde principios del siglo XVI. Un conjunto de evidencias estéticas anunciaba la permeabilidad de nuevos modelos decorativos *all'antica*, particularmente expresados en aquellos volúmenes elaborados para las élites del reino y las principales sedes episcopales. La Catedral de Toledo gozaba por aquellos años de un protagonismo cultural y económico que le permitió abanderar abundantes ejercicios de renovación, a lo que contribuyeron pintores foráneos y locales, entre los que destacamos a Francisco de Comontes por su aportación, poco conocida, a la miniatura toledana de principios del Quinientos. De igual modo, la labor de mecenazgo de los prelados toledanos consolidó durante las primeras décadas de la centuria la constante adaptación del patrimonio capitular al

^a Facultad de Humanidades de Toledo. Universidad de Castilla-La Mancha.

* Correspondencia: Universidad de Castilla-La Mancha. Facultad de Humanidades de Toledo. Plaza Padilla, 4. 45071 Toledo. España.

E-mail: jaime.moraleda@uclm.es

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación Científica y Transferencia de Tecnología de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, cofinanciados por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional “Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta (ss. XVI-XVIII)”, SBPLY/19/180501/000311. IP principal: Palma Martínez-Burgos García, UCLM.



contexto artístico europeo, en particular a las nuevas corrientes procedentes de los territorios italianos. Al hilo de los nuevos programas decorativos, se forjó la elaboración del *Evangelionario de Toledo*, encargado bajo el episcopado del cardenal Juan Pardo Tavera (1534-1545) y conservado en el Archivo Capitular de la seo primada (ms. 56.11), en el que empiezan a disiparse las pautas de influjo flamenco que, hasta la fecha, habían protagonizado el arte de la miniatura castellana.

Palabras clave: Catedral de Toledo, Francisco de Comontes, Renacimiento, cardenal Tavera, códices miniados.

Abstract: The Castilian miniature underwent an important transformation process from the beginning of the 16th century. A set of aesthetic elements announced the permeability of new decorative models *all'antica*, particularly in those codices created for the elites of the kingdom and the main episcopal sees. The Cathedral of Toledo had in those years a cultural and economic role that allowed it to star in the renovation processes, to which foreign and local painters contributed, among which we highlight Francisco de Comontes for his unknown contribution to the Toledo miniature at the beginning of the 16th century. In the same way, the patronage work of the Toledo archbishops consolidated during those years the constant adaptation of the capitular heritage to the European artistic context, in particular to the models coming from the Italian territories. Following the new decorative programs was produced the *Toledo Gospel Book*, commissioned under the episcopate of Cardinal Juan Pardo Tavera (1534-1545) and preserved in the Toledo Chapter Archive (ms. 56.11). The codice shows the loss of the patterns of flamenco art that had starred in the Castilian miniature.

Keywords: Cathedral of Toledo, Francisco de Comontes, Renaissance, Tavera cardinal, illuminated codices.

1. INTRODUCCIÓN

El encargo de códices iluminados en territorio castellano durante las primeras décadas del siglo XVI se caracterizó por un constante interés por parte de nobles, reyes y altas dignidades del clero, principales mecenas que asimilaron el códice iluminado como un singular objeto de lujo. De igual modo,



la multiplicación de libros impresos², ilustrados con las novedosas técnicas del grabado, propició el descenso de la elaboración de manuscritos, aunque no por ello condujo a su desaparición; en todo caso, a su circunscripción a un ámbito elitista en el que la obra preparada frente a la impresa adquiriría un valor identitario y legitimador (Moraleda, 2020, pp. 505-522).

Los principales focos artísticos de Europa habían condicionado las pautas estilísticas de la producción miniada peninsular a lo largo de la Edad Media. La nueva centuria mantuvo una subordinación a las corrientes foráneas, principalmente a las procedentes de Flandes (Pérez, 2000, pp. 103-115) y de los territorios italianos. El códice miniado, ahora convertido en un objeto de distinción, cuyo protagonismo estético trascendía incluso por encima de su contenido, se caracterizó por incluir ricas orlas y elaboradas historias, cuyo valor se acercó al de la propia pintura³. Sus miniaturistas, reconocidos incluso desde la tratadística (Docampo, 2000, p. 8), abandonaron progresivamente la estela del anonimato o de la indiferencia gremial, para pasar a formar parte de los referentes artísticos de la producción pictórica, lo que supuso una progresiva especialización que dejaba atrás la referencia documental a copistas-iluminadores y toda una habitual permeabilidad entre aquellos oficios dedicados a la manufactura del libro (Carvajal, 2013, pp. 29-39)⁴.

La especialización en el arte de la miniatura castellana inició un camino de alta producción desde mediados del siglo XV, al servicio de importantes

² El desarrollo de la imprenta arraigó en los reinos peninsulares desde las últimas décadas del siglo XV, gracias principalmente a la llegada de impresores de origen alemán, quienes consideraron la implantación del nuevo invento como un lucrativo proyecto comercial (Lacarra, 2019, pp. 293-333).

³ Consideramos necesario el estudio de la producción miniada, en el mismo contexto artístico que favoreció la evolución de los principales encargos pictóricos. Sin obviar la peculiar naturaleza del códice, ha quedado demostrada una permanente asimilación de modelos que, tanto iluminadores como pintores, utilizaron de igual modo para su producción artística.

⁴ Durante la Edad Media fue habitual encontrarse con referentes documentales en los que se atendía a encuadernadores, escribanos o pintores en el ejercicio de iluminadores de manuscritos (Fernández, 2019, p. 143). El siglo XVI trajo consigo, en los territorios peninsulares, un consolidado proceso de especialización, si bien, a finales de la centuria, a la par que los procesos de impresión asumían un notable protagonismo, la decadencia del códice iluminado condicionó, una vez más, la reciprocidad artesanal, por lo que volvieron a registrarse abundantes artífices que trabajaban como escribanos a la vez que pergamíneros e iluminadores.



mecenas laicos, así como para cubrir las necesidades litúrgicas de los centros episcopales (Hamel, 1999, p. 8), pues estos entornos solían prescindir de los habituales *scriptoria* monásticos. En esta línea, se han planteado diferentes opciones a la hora de analizar las vías por las que los referentes estéticos europeos penetraron en los talleres peninsulares de miniatura. La más considerada ha sido la adquisición de códices iluminados por parte de las élites sociales, pues desde mediados del Cuatrocientos los manuscritos con pinturas viajaron como objetos de lujo entre la mercancía que se importaba para ser vendida en las principales ferias del reino (Docampo, 2000, p. 258)⁵. Sin obviar la complejidad que encierra esta consideración⁶, al respecto de aquellos referentes no septentrionales, pudo ser el comercio de dibujos y estampas, que mostraban los nuevos modelos de la arquitectura renaciente, lo que favoreció la incorporación de un nuevo lenguaje que habría de arraigar en los repertorios ornamentales de la miniatura peninsular, así como en otras manifestaciones artísticas de variada naturaleza (Marchena, 1997, pp. 430-438).

A lo anteriormente expresado, hemos de sumar la importancia de los viajes de artistas españoles a tierras italianas⁷, la importación de una rica variedad de obras de arte, así como la asimilación, traducción e implantación de la tratadística renaciente y sus recursos ornamentales impresos (Paniagua, 1992, pp. 109-138); todo ello supuso que, en pocas décadas, pudiéramos hablar de un fructífero camino de ida y vuelta que divulgaba las nuevas ideas artísticas⁸.

⁵ La presencia de mercaderes hispanos en tierras de Flandes favoreció el incremento mercantil de productos manufacturados, así como la colaboración de artistas septentrionales con aquellas empresas que se propusieron desde finales del siglo xv y principios de la siguiente centuria. Cabe recordar aquí, el Simposio Internacional *Las relaciones entre los Reyes Hispánicos y las cortes europeas en la Baja Edad Media. El intercambio artístico*, organizado en 2007 por el Instituto de Estudios Medievales de la Universidad de León.

⁶ Muchos de los aspectos relacionados con el trasvase de modelos y principales vías de influencia para la elaboración de códices iluminados fueron discutidos en el Congreso Internacional *Medieval Europe in Motion*, celebrado en Lisboa en 2015 (Miguélez y Villaseñor, 2018).

⁷ Entre algunos iluminadores documentados en Italia, podemos referirnos a Pedro de Toledo, quien realizó un viaje a Roma en 1431 (Laguna, 1993, pp. 27-66).

⁸ Los trabajos de iluminación para los códices peninsulares de principios del siglo xvi expresaron, de igual modo que otras manifestaciones artísticas, el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna, bajo el proyecto de la *renovatio vetustatis* que defendía el método humanista (Kristeller, 1993, p. 38).



En un primer momento, la asimilación de modelos italianos en la miniatura española se centró en los repertorios decorativos de orlas y letras capitales, no tanto en los episodios figurativos; un fenómeno identificado bajo el controvertido término plateresco que, sin profundizar en la polémica de su semántica (Marías, 1989, p. 40), protagonizó las primeras décadas de la miniatura castellana junto a los repertorios flamencos. Una híbrida combinación que subsistió en pacífica armonía y que, de igual modo, habría de vincularse con las xilografías que decoraron los primeros incunables impresos en territorio peninsular (García Vega, 1984).

El objetivo de este estudio es analizar la destacada aportación que, desde la sede episcopal toledana, condujo a la renovación decorativa fijada en los códices iluminados de las primeras décadas del siglo XVI. En particular, centraremos nuestra atención en el *Evangeliario de Toledo*, encargado bajo el episcopado del cardenal Juan Pardo Tavera (1534-1545) y conservado en el Archivo Capítular de la seo primada (ms. 56.11), en el que empiezan a disiparse las pautas de influjo flamenco que, hasta la fecha, habían protagonizado el arte de la miniatura castellana. El códice, en el que se distingue el trabajo de dos miniaturistas, despierta nuestra atención por la intervención documentada del pintor toledano Francisco de Comontes (h. 1500-1565), único encargo conocido en el que ejerció como iluminador, por lo que, junto a reconocidos iluminadores contemporáneos, contribuyó de igual modo al nuevo escenario artístico.

2. LA MINIATURA TOLEDANA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI: RENOVATIO Y MECENAZGO ARTÍSTICO

Las huellas que la Escuela de Gante y Brujas⁹ había impreso en la miniatura peninsular desde finales del siglo XV eran aún protagonistas a principios del siguiente siglo (Villaseñor, 2009), tal y como lo demuestra una de las más im-

⁹ Con este término aludimos a las nuevas fórmulas ornamentales surgidas en el entorno de estas dos ciudades a partir de 1470, cuya aportación consistió en incluir en el folio una serie de frisos dorados –o coloreados de otros pigmentos– sobre los que se mostraban flores, insectos y acantos bajo un efectista ingenio de trampantojo (Kren, 1984, p. 12).



portantes empresas realizadas por aquellos años, el *Misal Rico de Cisneros*¹⁰. Los siete códices que componen el referido compendio litúrgico son obra de los principales miniaturistas que, por entonces, trabajaron tanto para la sede primada como para particulares y otras sedes episcopales o monásticas del entorno geográfico inmediato. Junto a Fernando de Jaén, Alonso Vázquez y fray Felipe de Chaves, el principal miniaturista fue Bernardino de Canderroa¹¹, quien condujo la escuela toledana de miniatura en un momento de máximo esplendor creativo, donde la imprecisión de un estilo depurado se advertía en la permanencia de los modelos ornamentales ganto-brugenses en convivencia heterogénea junto a las incipientes muestras *all'antica*.

En este mismo contexto, la advertencia expresada en 1526 por Diego de Sagredo en su tratado de arquitectura¹², aunque dirigida a los detalles aplicados a las nuevas edificaciones, podría ser considerada como la más férrea convicción de *renovatio* que se pretendía afianzar en el ideario artístico castellano: “E mira bien que no tengas presumpcion de mezclar romano con moderno” (Sagredo, 1526, fol. E IV). Sin embargo, como apuntaba Muntada (2000, p. 95), la comprensión de la necesidad de implantar lo nuevo no fue asumida por parte de los artífices del arte de la miniatura. Aunque las modas iban permeabilizando en la praxis de los talleres de iluminadores, no era una exigencia de inmediata ejecución, siempre que el resultado del manuscrito cumpliera con la requerida suntuosidad acorde a sus mecenas y destino.

Para el estudio de las fuentes de las que bebieron los talleres de miniatura castellanos hemos de acercarnos al contexto artístico que protagonizó la Catedral de Toledo desde finales del siglo xv, pues gozaba por aquellos años de un reconocimiento cultural y económico que le permitió abanderar abundantes ejercicios de renovación, a los que contribuyeron pintores foráneos y locales.

¹⁰ La obra del misal fue realizada en Toledo desde 1504 a 1519, cuando se anotó el pago por la encuadernación del séptimo y último volumen (Muntada, 2000), actualmente conservados en la Biblioteca Nacional de España (BNE, Mss. 1540-1546).

¹¹ Junto a los trabajos que realizó Canderroa para la Catedral de Toledo, a cuyo estamento estaba vinculado como capellán del coro catedralicio, también constan trabajos suyos para las élites sociales (Muntada, 1987, pp. 85-119) y entidades devocionales, como las cofradías de Santa María la Blanca y del Corpus Christi (Planas, 2001, pp. 67-78).

¹² La obra del tratadista burgalés Diego de Sagredo (1490-1528), *Medidas del Romano*, se publicó en Toledo en 1526 (Chueca, 2002, pp. 20-21).



Para los años finales de la centuria han quedado anotados en los registros de *Obra y Fabrica* de la seo primada abundantes trabajos del pintor palentino Pedro Berruguete (h. 1450-1504), cuya obra resulta un indiscutible ejemplo de sincretismo entre las pautas aprendidas de la tradición flamenca y aquellos modelos italianos asimilados tras su posible viaje al país trasalpino. De igual modo, el mecenazgo artístico para el ornato del templo contó con la trayectoria de otra de las figuras clave de la pintura toledana de principios del siglo XVI, Juan de Borgoña (h. 1470-1536)¹³, cuya estela se fijó en la aportación de un gran número de discípulos que consolidaron un peculiar estilo pictórico que enmarcaríamos dentro de la *summa* artística de la denominada Escuela Toledana (Mateo, 1982, pp. 9-18). La contribución de autores como Antonio de Comontes, Pedro de Cisneros, Juan Correa de Vivar o Francisco de Comontes, a cuya aportación dedicaremos el apartado siguiente, consolidaron la predilección por las huellas renacentistas frente a la corriente flamenca finisecular. Todo ello, sin olvidar la importante repercusión de quienes promovieron, como mecenas de las artes, la nueva variante estética. Nos referimos a los preladados que siguieron la senda marcada por el cardenal Cisneros (1495-1517): Alonso de Fonseca y Ulloa (1523-1534) y Juan Pardo Tavera (1534-1545) (Marías, 1989); ambos protagonizaron uno de los periodos más excelsos del ambiente intelectual toledano, en estrecha relación con el humanismo español y europeo.

Aquellos comitentes, junto con la relevante figura del canónigo obrero Diego López de Ayala¹⁴, contribuyeron al encargo de abundantes trabajos de iluminación durante las cuatro primeras décadas del siglo, cuyos hacedores, contemporáneos a los pintores ya citados, asumieron un mismo camino de renovación estilística. Al hilo de los trabajos de miniatura posteriores al *Misal Rico de Cisneros* sobresalieron nombres como Francisco de Villadiego, Pedro Hernández, Francisco de

¹³ Se desconoce su lugar y fecha exacta de su nacimiento, pero la primera referencia documental de la que disponemos data de 1495, cuando se le cita como pintor del episodio de la Visitación en el claustro de la Catedral de Toledo (Mateo, 2004).

¹⁴ Diego López de Ayala, canónigo obrero de la Catedral de Toledo desde el 30 de enero de 1521, fue una de las personalidades más relevantes a la hora de considerar la elección de artistas y modelos para el conjunto de proyectos artísticos que se desarrollaron en el templo primado durante las primeras décadas del siglo XVI. Es habitual observar sus armas junto a las de los arzobispos Fonseca, Tavera o Silíceo, pues ejerció su cargo bajo el mandato de los referidos arzobispos.



Buitrago y, fundamentalmente, Diego de Arroyo¹⁵, de quien afirmaba el humanista Juan Cristóbal Calvete (1552) “que era pintor de Cámara de Su Majestad, a quien ninguno de nuestra edad sobrepuja en iluminación”.

Tras el fin de los trabajos del *Misal Rico*, uno de los manuscritos de mayor calidad elaborados en la primera mitad del siglo fue obra de Arroyo. Se trata del conocido como *Libro de los Prefacios*¹⁶, iniciado en 1530 y conservado en los anaqueles de la Biblioteca Capitular de Toledo (ms. Res. 10) (González, 1980, pp. 57-95). Las historias que decoran sus letras capitales y viñetas acusan un abandono de las pautas flamencas, tanto a nivel compositivo como por el uso de modelos anatómicos clasicistas, alejados de la rigidez y marcada expresividad que de costumbre mostraban las historias influenciadas por los rasgos septentrionales. De igual modo, el trazo correspondiente al *ductus* de las letras capitales se ha transformado en una flexible hoja de acanto que dibuja, en su perfil, la silueta de un mascarón clásico o una columna abalaustrada, tal y como se presentan los modelos descritos por Diego de Sagredo en el citado tratado de arquitectura (fig. 1).

Diego de Arroyo, como Correa de Vivar y Francisco de Comontes, pertenecieron a la segunda generación formada a la sombra de Juan de Borgoña. Por aquellos años, la reutilización de modelos entre la pintura y los referentes encontrados en los manuscritos iluminados es evidente. Composiciones y recursos compartidos que nos anuncian una metodología de alta permeabilidad en la producción artística, por lo que, algunas de las historias iluminadas en el *Libro de los Prefacios*¹⁷ son perfectamente reconocibles en los paralelos pictóricos de Comontes y Correa de Vivar. Tal es el caso del episodio de *La Natividad* con el que Arroyo decoró la letra de introito del folio 14r del citado códice; notables

¹⁵ Se tiene constancia de sus trabajos en Toledo desde 1527, cuando aparece como iluminador de las historias de unos evangeliarios y epistolarios, escritos por Pedro Hernández, y que concluyó en 1530.

¹⁶ La primera referencia al *Libro de los Prefacios* data del 23 de mayo de 1531, cuando, en las notas de los libros de *Obra y Fábrica*, se cita el libramiento a Diego de Arroyo por iluminar los siete primeros cuadernos del códice (González, 1980, p. 81).

¹⁷ Bajo el título *Misal para uso del cardenal Tavera*, se conoce la segunda copia del códice que recoge los prefacios y el canon de la misa. En esta ocasión no solo se hace referencia a la aportación de Diego de Arroyo como iluminados de sus historias, sino a la abundante contribución de su discípulo, Francisco de Buitrago (Moraleda, 2018, p. 94).



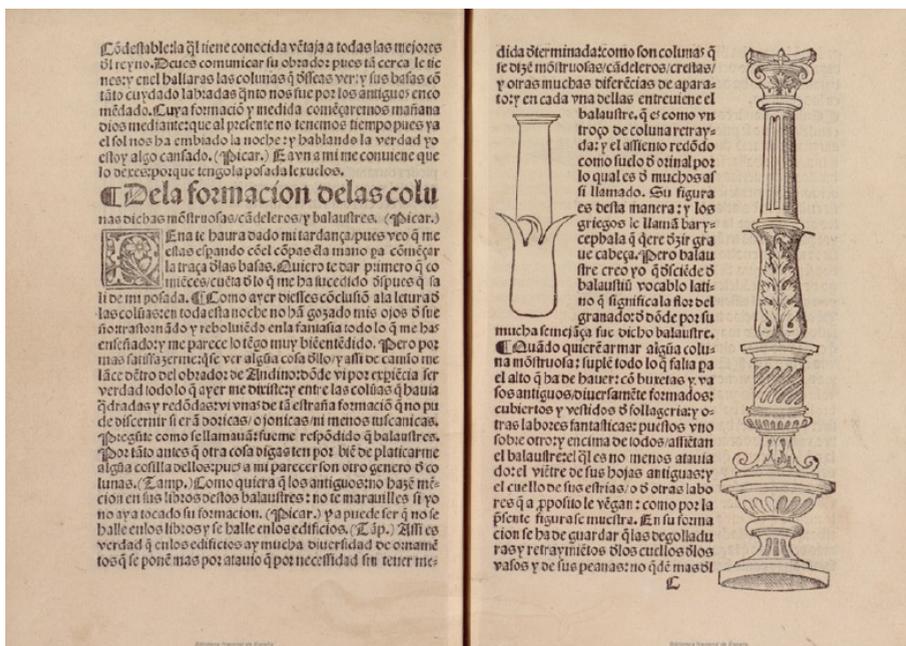


Fig. 1. Diego de Sagredo (1526). Medidas del Romano, Fol. C
©Biblioteca Nacional de España (R/35354)

semejanzas que advertimos en el mismo episodio pintado por Comontes para el desaparecido retablo de la iglesia del pueblo toledano de Mora, así como en el *Retablo de la Natividad* que Correa de Vivar realizó para el monasterio de San Jerónimo de Guisando (Ávila)¹⁸.

En esta misma línea, las orlas con las que se enmarcaban los principales folios iluminados del códice acusaron importantes cambios en sus repertorios ornamentales, pues, sin prescindir de los modelos ganto-brugenses, se multiplicaron los repertorios foráneos *a la romana*. Aquellas soluciones *a candelieri*, que tuvieron un prolongado predicamento en las artes peninsulares, se conjugaron con guirnaldas entretejidas, mascarones, bucráneos, heráldicas y todo un novedoso léxico que

¹⁸ La obra de Correa se conserva en la actualidad en el Museo Nacional del Prado (P000690), procedente de la colección del extinto Museo de la Trinidad (Mateo, 2010, pp. 23-45).



emanaba del grutesco *quattrocentista* difundido, entre otros, por Giovanni Antonio da Brescia y Nicoletto Rosex da Modena¹⁹ (Zamperini, 2007, pp. 90-119).

3. FRANCISCO DE COMONTES: ILUMINADOR DE “VIÑETAS” EN EL EVANGELIARIO DE TAVERA

Han sido numerosas las publicaciones que, por juicio u omisión, han considerado de menor valía los códices elaborados con posterioridad a los siglos medievales. Sin embargo, la actividad libraria, en el contexto artístico del siglo XVI y bajo el mecenazgo de los preladados toledanos, se caracterizó por una abundante producción que destacó tanto por el gran número de encargos como por la calidad de sus trabajos. Han quedado anotados en los registros capitulares los numerosos libramientos a los artífices que eran requeridos para escribir, iluminar y encuadernar²⁰; incluso el acopio y la elección de materiales de gran calidad confirma la alta consideración que recibía el libro manufacturado. En este sentido, cabe recordar las referencias al pago realizado por el aprovisionamiento de pieles para la escritura del *Misal de Cisneros*, compradas en las ferias de Medina:

En treynta dias del mes de abril de quynientos y syete años pago el dicho Reçetor a martyn alonso sorje veynte y un myll e trezientos y çinquenta maravedis en esta manera por treynta y syete dozenas de pergamyno de flandes muy bueno (...) y costo traer de medyna un ducado²¹.

Al episcopado del cardenal Cisneros le sucedió el mandato del arzobispo Guillermo de Croy (1517-1521), ciertamente discreto en lo que a actividad de mecenazgo se refiere. Continuaron dos de los más relevantes episcopados del

¹⁹ A medida que se iban incrementado los modelos de grutescos procedentes del ámbito italiano, se enriquecían, de igual modo, las variantes formales de esta pintura extravagante, repleta de referentes fantásticos y caprichosos.

²⁰ En relación con la elaboración de códices iluminados, la centuria del Seiscientos se caracterizó tanto por una considerable reducción de trabajos como por una mengua de los ingresos con los que habría de contar la Obra y Fábrica como responsable máximo de los encargos (Santolaya, 1979, p. 41).

²¹ Archivo Biblioteca Capitular de Toledo. *Libro de Obra y Fábrica*, OF. 801, p. 78v.



siglo, cuyos protagonistas, los arzobispos Alonso de Fonseca (1523-1534) y Juan Pardo Tavera (1534-1545), contribuyeron decididamente a la permeabilidad de las corrientes italianas en todas aquellas reformas y añadidos que requería el ornato y funcionalidad del templo primado (Díez, 1987, p. 87).

El códice seleccionado, como ejemplo de renovación estética en el ornato de sus historias y viñetas, es el *Evangelionario de Toledo*, conservado en la Biblioteca Capitular de la seo Toledana (BCT Ms. 56.11)²². El volumen se encuentra escrito sobre pergamino y posee unas dimensiones de 360 × 270 mm, con un número total de 117 folios, más dos al principio –en blanco y sin numerar–. Cada folio se compone de una caja de pautado con 18 líneas rectoras, con unas dimensiones de 275 × 180 mm, y se presenta encuadernado con cubierta de piel marrón sobre tapa de cartón, con tejuelo en el que se lee: *Lybro de Ebangelyos*.

El texto está manuscrito en letra gótica redonda, con tinta negra para el contenido principal y en rojo para la escritura de las rúbricas. Consideramos que la iluminación se realizó después del proceso de escritura, cuyo trabajo se repartió entre Francisco de Buitrago y Francisco de Comontes, tal y como se recoge en los diferentes libramientos desde 1536. Ambas aportaciones a la iluminación del códice son de relevancia estilística para el contexto artístico que nos ocupa, si bien hemos de distinguir aquellas realizadas por Buitrago, como iluminador de las historias del Evangelionario, y aquellas otras presentadas por Comontes, a quien se le encargó el ornado de las *vynetas*. Al hilo de lo expuesto, es preciso detenernos en las consideraciones semánticas de ambos términos, según los encontramos recogidos en los libramientos registrados en los libros de Obra y Fábrica. Se conoce por *historias* las representaciones figurativas que, bien en el espacio de las leras capitales de introito, bien enmarcadas en recuadros junto al texto, reproducen escenas que suelen mantener una relación directa con el contenido litúrgico junto al que aparecen²³. Este es

²² El códice aparece marcado con la signatura de catalogación correspondiente a la colección donada por el cardenal Francisco Javier Zelada (1717-1801) a la Catedral de Toledo. Sin embargo, consideramos un error a la hora de ordenar los códices en cajones y anaqueles, pues, tanto por las armas iluminadas en sus orlas como por las referencias en los inventarios, el códice corresponde a la colección histórica de la catedral.

²³ Al hilo de esta acepción, en el *Tesoro de la Lengua Castellana*, de Sebastián de Covarrubias, leemos al respecto del significado de libro historiado: “se dize comunmente el q tiene algunas figuras en dibuxo o, estampas, que respo[n]den con la escritura” (<<https://cutt.ly/gAoWrPW>>).



el caso del episodio de *La Circuncisión*, iluminado por Francisco de Buitrago en el folio 15v del *Evangelionario de Toledo*. La escena se presenta enmarcada en un rectángulo²⁴ junto a la letra de introito con la que se inicia la secuencia del *Evangelio de San Lucas*: “In illo tempore Postquam consummáti sunt dies octo, ut circumciderétur púer vocátum est nomen ejus Jesus”, tal y como recoge la rúbrica que lo precede: “In die circuncisionis domini” (fig. 2). Por otro lado, el término *vyneta* viene a definir la decoración marginal que presentan los folios del manuscrito iluminado que se pretenden destacar del resto, independientemente del tamaño de los márgenes o de las características formales del dibujo²⁵ (fig. 3).



Fig. 2. Francisco de Buitrago (iluminador). Historia de La Circuncisión, fol. 15v. *Evangelionario de Toledo*, 1536 (ms. 56.11). ©Biblioteca Capitular de Toledo.



Fig. 3. Francisco de Comontes (iluminador). Vynetas con escena de batalla, fol. 90v. *Evangelionario de Toledo*, 1536 (ms. 56.11). ©Biblioteca Capitular de Toledo

²⁴ Las dimensiones de la historia iluminada son de 90 × 55 mm.

²⁵ Las dimensiones del espacio dedicado a la decoración de las borduras o márgenes de los folios iluminados del *Evangelionario de Toledo* son las siguientes: 45 mm para el margen izquierdo; 50 mm para el margen inferior y 25 mm para los márgenes superior y derecho, respectivamente.

En el marco de la escuela pictórica toledana de principios del siglo XVI, Francisco de Comontes contribuyó junto a sus contemporáneos a consolidar las formas y modelos aprendidos del maestro Juan de Borgoña, así como de su tío y padre, Antonio de Comontes e Íñigo de Comontes, respectivamente (Mateo y López Yarto, 2003, p. 152). De igual modo, continuó con la renovación pictórica bajo el lenguaje artístico “a la romana” haciendo uso de abundantes modelos trasalpinos. En esta línea, la década de los años treinta asistió al escenario artístico castellano con el aumento progresivo de materiales gráficos de origen itálico, que se convirtieron en un dilatado repertorio de modelos copiados por iluminadores, pintores, escultores y una amplia variedad de artífices. Aquellas novedosas soluciones convivieron durante décadas con las sinuosas y decorativas variantes del arte flamenco, en particular con la referida ornamentación procedente de las ciudades de Gante y Brujas²⁶. Así lo encontramos en las borduras de algunos folios del *Evangelionario de Toledo*, realizadas por Comontes en 1536. En concreto, el folio 1v ejemplifica a la perfección la convivencia de ambos repertorios, donde, junto a los carnosos tallos y hojas de acanto y zarcillos, se incluyen *putti* sosteniendo heráldicas y un segmento *a candelieri* rematado en un pebetero renaciente, tal y como se acostumbraban a terminar los balaustres con forma de candelero, y que Diego de Sagredo recogía en su tratado: “una co[n]cha o arandela do[n]de ponían y q[ue]mavan ciertos olios y gomas” (1526, p. C 1) (fig. 4).

Si consideramos la fecha del nacimiento de Comontes a principios del siglo XVI, tal y como se ha defendido por quienes han



Fig. 4. Francisco de Comontes (iluminador). *Evangelionario de Toledo*, 1536 (ms. 56.11), fol. 1v. ©Biblioteca Capitular de Toledo

²⁶ La hibridación de modelos no podemos considerarla residual, ni relegada a los referentes menos relevantes de la producción miniada, sino presente en aquellos volúmenes encargados por las élites representativas del reino, como habríamos de considerar al arzobispo primado.



tratado con anterioridad la figura del pintor toledano (Mateo y López Yarto, 2003), sus primeras referencias como pintor datan de finales del año 1526, cuando realizaba para Álvaro de Husillo y Fernán Álvarez un retablo para la iglesia toledana de San Vicente (Mateo, 1993, p. 393). Posiblemente estamos ante los primeros encargos que recibió al margen del taller familiar, lo que le granjeó cierta fama que le llevó a conseguir en 1547 el título de pintor mayor de la Catedral de Toledo.



Fig. 5. Francisco de Comontes (pintor). Estación del Cristo de la Columna. ©Catedral de Toledo

Otras referencias lo citan trabajando como pintor para un retablo del municipio madrileño Villa del Prado –en 1529–, quizá por influencia del maestro Juan de Borgoña, quien hacía lo propio en otros dos retablos para el mismo templo. Junto con aquellas obras del primer Comontes comenzaron los primeros trabajos para la Catedral, los cuales se caracterizaron por ser principalmente obras menores, de un marcado carácter ornamental, y que consideramos muy relevantes a la hora de completar la biografía del artista, a pesar de haber sido desatendidas desde la historiografía contemporánea. En 1537 se le hizo libramiento por los trabajos de pintura y aplique de pan de oro en la “estación del christo de la columna” (fig. 5), tal y como leemos en el libro de Obra y Fábrica del citado año:

En veynte e ocho dias del mes de setiembre del dicho año di cedula que diese a francisco de comontes pintor dos mill e quatrocientos e cincuenta e siete maravedis los quales hubo de aver del oro y pintura que hizo en la estación del christo de la columna en esta manera, en quatrocientos e setenta e ocho panes de oro que puso a tress maravedis cada uno que son 1.434 y del asiento tress blancas²⁷ cada uno que monto 717 y de

²⁷ Moneda de vellón, usada en Castilla entre finales del siglo XIV y finales del XVI, cuyo valor ascendía a medio maravedí.

los colores e pintura que hizo en la dicha estación 306 maravedis. (Archivo Biblioteca Capitular de Toledo. *Libro de Obra y Fábrica*, OF. 881, p. 79v)

En los libramientos del año siguiente continuaron las referencias a Comontes como decorador, en esta ocasión por pintar y dorar “la portada de la capilla que está debajo de la bóveda de la torre”, donde encarnó las imágenes y asentó el pan de oro en los trabajos que había realizado Alonso de Covarrubias como tracista de las reformas del recinto²⁸, que había servido con anterioridad de sacristía a la antigua capilla de Reyes Nuevos²⁹. También participó en “los dibujos e pintura e oro que hizo para las vidrieras contrahechas³⁰ que están junto a la portada de la capilla de san Pedro” (Archivo Biblioteca Capitular de Toledo. *Libro de Obra y Fábrica*, OF. 881, p. 90). Al hilo de estas tareas como pintor de obra menuda, hemos de sumar por aquellos años su contribución como iluminador para realizar las *vynetas*³¹ del Evangelionario que se escribía en tiempos del cardenal Tavera (fig. 6), cuyas “historias” realizaba el miniaturista Francisco de Buitrago³². En consecuencia, hemos de descartar la atribución

²⁸ La obra resultante, aunque embebida de la corriente cuatrocentista, mantiene algunos rasgos propios de finales del siglo XV. En particular observamos aún trazas de tipología gótica en la decoración de las arquivoltas, en el arranque poligonal de los baquetones, así como en la composición de los doseles y ménsulas que enmarcan las esculturas de las jambas.

²⁹ Según la documentación conservada, las esculturas y columnas fueron realizadas por Gregorio Vigarny y Jamete, junto con otros artífices, lo que permitió una rápida ejecución de las obras, iniciadas en 1537 (Pérez Sedano, 1914, p. 59).

³⁰ Con este término, según lo recogido por Sebastián de Covarrubias en el diccionario *Tesoro de la Lengua Castellana*, se hace referencia a la imitación de alguna cosa, “lo imitado en esta manera” (<<https://cutt.ly/hAoWgPq>>). En nuestro caso, podemos interpretar, al hilo de este término, la idea del uso de modelos y dibujos que habrían de recordar aquellos propios de la factura gótica, acordes al resto de los ejemplos de finales del siglo XV.

³¹ Las orlas pueden rodear el folio completo o, aquellas más sencillas, limitarse al margen izquierdo.

³² Francisco de Buitrago también recibió sucesivos pagos por la ejecución de viñetas en el Evangelionario. Algunas son sencillas de identificar como propias de su mano, a través de un ejercicio comparativo respecto de las realizadas en el *Misal de Tavera*, sin embargo, otras muchas son de difícil atribución, pues los datos del libramiento no dejan rastro alguno a los referentes formales que las componen. De igual modo, no hemos hallado ningún contrato original que pudiera confirmar el detalle en el reparto de los trabajos.





Fig. 6. Francisco de Comontes (iluminador). Evangelionario de Toledo, 1536 (ms. 56.11), fol. 14v. ©Biblioteca Capitular de Toledo



Fig. 7. Francisco de Comontes (iluminador). Evangelionario de Toledo, 1536 (ms. 56.11), fol. 115v. ©Biblioteca Capitular de Toledo

a Comontes como miniaturista de las escenas, pues en ningún caso parece concluirse esta idea tras la lectura e interpretación de las fuentes.

Ambos tipos de trabajo estaban perfectamente delimitados, tanto en el espacio del folio como en su tasación, así como en la profesionalización de su arte, de ahí que las escenas historiadas le fueron encargadas a Buitrago, quien ya había dado muestras de su técnica en aquellas capitales iluminadas junto a Diego de Arroyo para el *Misal de Tavera* –copia del conocido como *Libro de los Prefacios*–. Francisco de Comontes, por su parte, se encargó de la ornamentación de las borduras de aquellos folios más relevantes del texto litúrgico, tasadas a medio ducado cada una³³, tal y como recogen los diferentes libramientos:

³³ La tasación a medio ducado se mantuvo tanto en Comontes como en Buitrago, pero al consultar los libramientos a Diego de Arroyo, este recibía el doble por la misma tarea de iluminar las viñetas del *Libro de los Prefacios*, lo que certifica su distinción como maestro.

En diez et nueve días de diciembre di cédula que diese a francisco de comontes tress mill e setecientos e cinquenta maravedís que a de aver de veynte vinyetas que hizo en el ebangelistero a medio ducado cada una lo qual se dio por la ilumynacion dellas.

En treze de henero de mill e quinientos et treynta e siete años di cedula que diese a francisco de comontes mill et quinientos maravedis los quales hubo de aver de ocho viñetas que hizo en el ebangelistero, el precio d cada una es de medio ducado. (Archivo Biblioteca Capitulr de Toledo. *Libro de Obra y Fábrica*, OF. 881, p. 86)

El nuevo lenguaje asumido por Comontes nos deja espléndidos ejemplos de grutescos a *candelieri*, mascarones, clipeos, balaustres, cabujones, *ferronerías* y heráldicas bajo la composición italiana *di testa di cavallo* (fig. 7). Un léxico renaciente que se imponía en el proceso artístico renovado del arte toledano y que encontramos en otras manifestaciones artísticas como la platería, la cerámica, incluso en aquellas con las que el pintor toledano tenía más relación, como podemos observar en la entalladura de la mazonería de los retablos para los que trabajó como pintor y escultor. En definitiva, nos hallamos ante un repertorio ornamental en la órbita del maestro Juan de Borgoña que, de igual modo, supo incorporar Juan Correa de Vivar en sus trabajos como iluminador para el *Breviario de Carlos V* (Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Biblioteca, vit. 4 a 7). Si bien, en esta ocasión se ha considerado a Vivar como iluminador de “historias”, pues se mantiene la incógnita a la hora de identificar al miniaturista que trabajó en las orlas del Breviario (Docampo, 2000, p. 30).

4. CONCLUSIONES

En conclusión, tras las notas expuestas referentes a la contribución de Francisco de Comontes como iluminador de viñetas para el *Evangelario de Toledo*, cabe destacar la permeabilidad de los modelos renacientes en todas las facetas artísticas vinculadas a los proyectos de mecenazgo procedentes de la seo primada. En esta línea, las primeras obras del pintor toledano formalizaron un conjunto de contratos relacionados con tareas ornamentales, si bien en todas ellas mantuvo un inconfundible léxico renovador, aquel que había aprendido



bajo la influencia de la génesis de la escuela toledana que Juan de Borgoña canalizó y que otros, entre los que se encontraron los ascendientes de Comontes, hicieron arraigar en la práctica artística del primer tercio del siglo XVI.

De igual modo, los modelos propuestos “a la romana” con el fin de abandonar las corrientes decorativas septentrionales, tal y como se aconsejaba desde la tratadística, no supusieron una visión homogénea en cuanto a los trabajos de miniatura se refiere. Iluminadores consolidados en la estética del XVI y reconocidos en su oficio como Diego de Arroyo, así como su discípulo Francisco de Buitrago, mantuvieron una elocuente hibridación de referentes ornamentales, donde tuvieron cabida al mismo nivel aquellos recursos procedentes de la tradición ganto-brugense, como aquellos otros modelos *all’antica*. Francisco de Comontes asumió en sus trabajos como iluminador de viñetas esta misma variedad ornamental, en línea con los programas renovadores que subyacían de la ambiciosa tarea de mecenazgo artístico favorecida por los prelados toledanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Calvete, J. C. (1552). *El felicissimo viaje del Poderoso Príncipe don Phelippe, hijo del Emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes*. Amberes: Martín Nucio.
- Carvajal, H. (2013). En torno a la iluminación bajomedieval en la corona de Aragón: permeabilidad y flexibilidad de los oficios. *Lope de Barientos. Seminario de cultura* (6), 29-39.
- Chueca, F. (2002). Diego de Sagredo y la estética del Renacimiento. *Restauración & rehabilitación* (70), 20-21.
- Díez, R. (1987). *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Docampo, J. (2000). El Breviario de Carlos V. Estudio del Códice y sus miniaturas. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* (145), 28-39.
- Fernández Fernández, L. (2019). Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos. En G. Avenzoa, L. Fernández, L. Soriano (eds.), *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar* (pp. 131-206). Madrid: Sílex.



- García Vega, B. (1984). *El grabado del libro español. Siglos XV, XVI y XVII*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid.
- Gonzálvez, R. (1980). El arte del libro en el Renacimiento: el Libro de los Prefacios. En *V Simposio Toledo Renacentista* (pp. 57-95). Madrid: Universidad Complutense.
- Hamel, C. (1999). *Artesanos medievales. Copistas e iluminadores*. Madrid: Akal.
- Kren, T. (1984). Flemish Manuscript Illumination 1475-1550. En *Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library*. New York: Hudson Hills Press.
- Kristeller, P. (1993). *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- Lacarra, M. J. (2019). El libro antiguo impreso. En G. Avenoz, L. Fernández, L. Soriano (eds), *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar* (pp. 293-333). Madrid: Sílex.
- Laguna, T. (1993). Pedro de Toledo y la elaboración de un misal sevillano del siglo XV. *Laboratorio de Arte* (6), 27-66.
- Marchena, R. (1997). La influencia de los grabados en las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla. *Archivo español de arte* (280), 430-438.
- Marías, F. (1989). *El legado del siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- Mateo, I. (1982). Algunas consideraciones sobre la introducción del Renacimiento italiano en la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI. *Archivo Español de Arte* (217), 9-18.
- Mateo, I. (1993). Nuevas obras de Francisco de Comontes. *Archivo Español de Arte*, (264), 393-403.
- Mateo, I. (2004). *Juan de Borgoña*. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico.
- Mateo, I. (2010). Juan Correa de Vivar. Retablo de la Natividad. En L. Ruiz (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566: maestro del Renacimiento español* (pp. 23-48). Toledo: Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones culturales de Castilla-La Mancha.
- Mateo, I. y López, A. (2003). *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: CSIC.



- Miguélez, A. y Villaseñor, F. (2018). *Medieval Europe in motio: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Moraleda, J. (2018). *Los códices iluminados para la Catedral de Toledo. El esplendor del arte de la miniatura (S. XVI)*. Toledo: Cabildo Primado.
- Moraleda, J. (2020). Esplendor artístico y legitimidad de hidalguía en las cartas ejecutorias de los siglos XVI y XVII. En S. Intorre, H. Linares, V. Patti, M. Perruca (eds.), *Poder y privilegio en la sociedad moderna: Actores, medios, fines y circunstancias. Siglos XVI-XVIII* (pp. 505-522). Palermo: Palermo University Press.
- Muntada, A. (1987). Las miniaturas del Misal Rico del Infantado. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (28), 85-119.
- Muntada, A. (2000). *Misal Rico de Cisneros*. Madrid: Real Fundación Toledo.
- Paniagua, J. R. (1992). El léxico español de arquitectura del siglo XVI: los italianismos en la traducción del Tratado de Arquitectura de Sebastián Serlio por Francisco de Villalpando. En *Homenaje al profesor Hernández Perera* (pp. 109-138). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez, J. (2000). El modelo flamenco en Castilla. En R. Verdock y W. Thomas (eds.), *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflámencos a inicios de la Edad Moderna* (pp. 103-115). Leuven: Leuven University Press.
- Pérez Sedano, F. (1914). *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español: notas del Archivo de la Catedral de Toledo*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Planas, J. (2001). Bernardino de Canderroa y un Libro de Horas de la Hispanic Society of America. *Goya* (281), 67-78.
- Sagredo, D. (1526). *Medidas del Romano*. Toledo: Remon de Petras.
- Santolaya, L. (1979). *La Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo a finales del siglo XVI*. Toledo: Caja de Ahorros Provincial de Toledo.
- Villaseñor, F. (2009). *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*. Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Zamperini, A. (2007). *Les grotesques*. París: Citadelles & Mazenod.

