

JERONIMO CORSETO Y PEDRO GARCIA MONTERO, PLATEROS

AURELIO BARRON GARCIA .

De 1558 a 1560 hemos documentado, en Burgos, a un platero italiano, *Jerónimo Genoa*, que aparece relacionado con los plateros burgaleses Juan de Salazar y Juan Fernández. Con estos artistas también se relacionó Jerónimo Corseto e incluso formó compañía con Juan Fernández. Pensamos que Genoa y Corseto son una misma persona. Jerónimo Genoa, platero italiano, otorgó en Burgos, el 4 de mayo de 1558, poder a Fausto Coxa, natural de Brexan (Brescia, Italia), y estante en España, para que pudiera pedir y cobrar por él a Gaspar Becerra, pintor vecino de Baeza y residente en Valladolid, diez ducados que le había prestado¹. Ha de ser el mismo que con el nombre de Jerónimo Genovés estuvo presente como testigo en dos poderes otorgados por el platero Francisco de Guerra el día 8 de junio de 1560². Debe ser uno de los artistas genoveses que vinieron a España con Becerra en 1557.

La llegada de Becerra a Burgos podría estar relacionada con la toma de posesión del obispado por parte del cardenal Francisco de Mendoza y Bobadilla. El cardenal, que había residido largamente en la Curia pontificia y había gobernado la ciudad de Siena por encargo de Felipe II, entró en Burgos el 21 de noviembre de 1557. Unos días después está documentado Becerra en Burgos. En los años siguientes algunos artistas establecidos en Burgos, como el pintor italiano Pedro Antonio y Jerónimo Corseto, son conocidos como pintor o platero del cardenal.

Este platero, al que primeramente podrían apellidar los documentos por su ciudad de origen, pudiera ser el platero *Jerónimo Corseto*, apellido que usaría al establecerse definitivamente en la ciudad de Burgos. Un «*platero Jerónimo*» vivía en la vecindad de San Esteban en 1561. En 1563 se cita a un maestro Jerónimo, –más adelante se le denominará así en varias ocasiones– intercalado entre los plateros de la vecindad de San Nicolás. El 17 de octubre de 1564, Isabel Pérez de Archabala, viuda del cerero Juan de Mezclita, presentó al platero Jerónimo Corseto como tutor de sus

¹ Archivo Histórico Provincial de Burgos (AHPB), Pedro de Espinosa, año 1558, prot. 5.545, fol. 266v-267r.

² AHPB, Celedón de Torroba, año 1560, prot. 5.638, fols. 174r y 672v-673r. En los mismos actos actuaron Juan de Salazar y Juan Fernández.

hijos menores Isabel, Tomasina y Tomás. Once días más tarde el platero ofreció a Isabel Pérez de Archabala carta de dote y arras. Ella trajo al matrimonio una dote de 303.181 maravedís –en cera, herramientas de cerero, ropa y ajuar– y él le ofreció en arras 38.500 maravedís que conforme a la legislación castellana debían caber en la décima parte de sus bienes³.

Jerónimo Corseto debía trabajar para el cardenal Francisco de Mendoza. El pintor Juan de la Guerra declaró en su testamento, en octubre de 1568, que debía «a Geronimo, platero que fue del cardenal, diez reales». Además, en agosto de 1566, Jerónimo Corseto testificó en el testamento de Pedro Juan de Carmona Bayarde, pintor del cardenal.

En octubre de 1574 Corseto volvió a alquilar por siete años unas casas, situadas en la Cerería, en las que ya vivía anteriormente; debería pagar 13.000 maravedís anuales y cuatro gallinas, de modo que serían bastante espaciosas. En junio de 1575 subarrendó a un zapatero parte de las casas en las que vivía –en el Sarmental, lugar de la Cerería– por 6.375 maravedís anuales. En diciembre de 1576 volvió a alquilar la misma parte de sus casas, incluyendo una tienda y su morada correspondiente, a un calcetero por el mismo precio y dos gallinas⁴.

Jerónimo Corseto, aparte de cerero, fue platero y realizó o dirigió obras de escultura y aún de cantería⁵. Tal vez se pueda entender esta profusión como artista por su origen italiano. En un medio celoso y defensor de los privilegios gremiales, maestre Jerónimo Corseto pudo extender su actividad a géneros y oficios muy diversos, posiblemente en reconocimiento de un magisterio que nos resulta difícil valorar. Como Fernando Marías ha señalado, la diferencia entre maestro y oficial, más que una particularidad de grado académico, puede concretarse en una distinción sobre la responsabilidad contractual⁶. El maestro sería el director artístico y responsable económico, mientras que el oficial sería el que trabajaba asalariado, aunque puede ser un artista con mayor pericia. En las obras de plata que contrató, maestre Jerónimo pudo ser el autor de las trazas y el director de la obra, pero invariablemente sus obras están punzonadas con el sello de Pedro García Montero que trabajaba para él. Corroborando lo excepcional de su caso, Corseto siempre estuvo vinculado mediante contrato de compañía a algún platero burgalés.

³ AHPB, Gregorio de la Puente, año 1564, prot. 5.729, fols. 895r-903v. En el primer documento el nombre del platero aparece escrito después de haberse redactado el documento, como si el escribano dudase de la grafía por ser extranjero. Se transcribe como «Jheronymo Corset». En el segundo documento se duda entre Corset, Corsete y Corseto. El platero rubrica con un curioso «Geronimo Corseto firmo». En la primera lámina se pueden observar los trazos coincidentes en las firmas de Genoa y Corseto.

⁴ AGS, Expedientes de Hacienda, leg. 62 –BRASAS EGIDO, JOSE CARLOS: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 57-. Archivo Diocesano de Burgos (ADB), Burgos, Expedientes, Relaciones parroquianos 1564. AHPB, Pedro de Bruceña, año 1574, prot. 5.631, fol. 141. Antonio López, año 1575, prot. 5.823, fol. 498. Diego de Valencia, año 1576, prot. 5.824, fol. 518.

⁵ En 1575 se concertó con los representantes de la fábrica de la iglesia de Pedrosa de Río Urbel para cantear y blanquear la iglesia. Al año siguiente le pagaron por estucar las paredes 15.748 maravedís no sin antes mediar un pleito para averiguar si correspondía al platero o a la fábrica costear los andamios. ADB, Pedrosa de Río Urbel, Libro de fábrica 1558-1577.

⁶ MARIAS, FERNANDO: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989, p. 460.

Como cerero tuvo un papel destacado en la vida de la cofradía. Hemos documentado su actividad como tal cerero entre 1564 y 1585⁷. Jerónimo Corseto y su esposa, Isabel Pérez de Archabala, fueron parroquianos de Santa María la Blanca. Una hija del primer matrimonio de su esposa se casará con Pedro García Montero. También se llamaba Isabel Pérez de Archabala⁸. La última noticia documental sobre el platero data de 1592.

Pedro García Montero aparece mencionado por primera vez en 1569. En febrero de ese año fue testigo en una reunión de los plateros burgaleses⁹. Era prior Bernardino de Nápoles y solía ser frecuente que las reuniones se celebraran en la casa del prior. Por ello hemos comprobado que actuaban como testigos, muchas veces, criados del prior. Esta circunstancia se debe dar en el caso que nos ocupa. Reforzando la hipótesis propuesta, Pedro García Montero aparece en enero y junio de 1569 como testigo cuando Bernardino de Nápoles se obligó a cumplir con los plazos de entrega de una cruz para Coculina¹⁰. Testigo de nuevo en marzo del mismo año, cuando Bernardino compró dos quintales de cobre y cuando contrató dos porcelanas de plata para Martín de Arnedo.

Testificó en el contrato de Bernardino de Nápoles para la realización de 3.000 cruces y 3.000 portapaces. Gonzalo de Olivares –presente también en los demás actos comentados– y Pedro García Montero debían ser oficiales del taller y se encargarían, en buena medida, de la fundición de las piezas. Ambos fueron testigos del contrato. Testigo, en mayo de 1572, del compromiso de Bernardino de Nápoles para terminar una cruz con destino a la iglesia de Santa María en Huerta de Arriba. No volvemos a tener noticias del platero hasta 1578, coincidiendo con la muerte de Nápoles.

Casado con Isabel Pérez de Archabala se menciona esta circunstancia por primera vez en 1584, pero eran esposos desde hacía algunos años. Mencionados en la memoria de parroquianos de San Román del año 1586. Isabel Pérez fue madrina, en 1587, del bautizo de un hijo de Diego de Peñaranda; en 1589, de otro de Juan de Soria, ambos artífices plateros. En febrero de 1590, García Montero testificó en el matrimonio contraído por Millán del Campo, su oficial, con Úrsula de Solas¹¹. Vivió en la calle Tenebrosa, en la platería cerca de la iglesia de San Nicolás, en casas cuyas traseras estaban próximas a la calleja que bajaba a Santa Gadea.

⁷ Los cereros, entre los que había hombres con fortunas considerables, tuvieron en el tercer tercio del siglo XVI un dinamismo superior al de otros oficios mecánicos. Corseto no fue el único en negociar con plata. Francisco de Alba, cerero, también vendió en varias ocasiones objetos de plata. Otro de los cereros más activos, Miguel Pérez, era simultáneamente librero. A Juan de Mezclita se le denomina algunas veces cerero y escritor de libros. Los cereros pretendieron elegir ellos mismos a los examinadores y veedores del oficio, algo que otros oficios ya habían conseguido –singularmente los plateros.

⁸ AHPB, Juan Ochoa de Buezo, año 1569, prot. 5.617, fols. 212r-213r.

⁹ AHPB, Alonso Martínez, año 1569, prot. 5.753/2, fols. 95r-96v. Testigo en otras reuniones de la cofradía de San Eloy del año 1570; seguía siendo prior Bernardino de Nápoles.

¹⁰ Sobre este autor, BARRON GARCIA, A.: «El platero burgalés Bernardino de Nápoles (1549-1578)», en *AEA*, Madrid, n° 266, 1994, pp. 161-170.

¹¹ ADB, Burgos, San Román, Lib. Bautizados 1566-1607.

Pedro García Montero será nombrado cabezalero por la viuda del platero Juan de Salazar, que además mandó algunas ropas y otras cosas a su mujer. En mayo de 1578, Pedro García Montero fue también testigo, junto a los plateros Juan de Mendoza y Lucas de Quintana, de una obligación de Francisco de Porres el Viejo a favor de Gregorio de Abaunza y Bautista Jiménez. Testigo, en octubre de 1579 junto a Gregorio de Abaunza del contrato que Juan de Abaunza hizo de un incensario. En otro orden de cosas, Pedro García Montero fue mayordomo de los plateros en el año 1584¹².

En 1575 Jerónimo Corseto rompió el contrato de compañía que tenía con Juan Fernández. No tardaría mucho en vincularse a Pedro García Montero. En adelante la colaboración entre ambos está ampliamente documentada.

García Montero sería muy buen oficial –a juzgar por las obras con las que está asociado– pero, por el contrario, podemos sospechar que era hombre sin recursos al comenzar su carrera. Los medios los debió poner Jerónimo Corseto y, tal vez, las ideas, los diseños. En buena medida el trabajo práctico sería obra de Pedro García Montero. Aunque éste aprendió el oficio con uno de los más sobresalientes plateros burgaleses, Bernardino de Nápoles, las cruces de Revillarruz y Los Balbases requieren un conocimiento de las fuentes italianas que difícilmente pudo aprender en el taller, ni siquiera en los libros. Las figuras de algunas obras permiten pensar que García Montero también conoció la obra de uno de los más grandes plateros del momento: Sebastián de Olivares.

El papel de tracista y difusor de los modelos miguelangelescos ha de corresponder a Jerónimo Corseto, sin duda italiano. Al principio, Pedro García Montero trabajaría y viviría en casa de Corseto. Las dificultades que un buen oficial tenía para promocionar eran muchas, particularmente la falta de recursos. Sin ellos era casi imposible acometer obras artísticas de plata. Sólo el dinero de Corseto permitiría acometer obras como las de Revillarruz y Huérmeces en las que la plata la anticipó el platero y no la iglesia. De no tener un respaldo suficiente los riesgos de endeudamiento y ruina paralizaban actitudes de este tipo.

Poco a poco, la proximidad y el mutuo reconocimiento de las facultades de cada uno acercaría en lo personal a ambos plateros. Si en un principio aparece como mero testigo junto a Corseto, luego actuará como fiador y contratante en común con él; claro que para entonces eran parientes, suegro y yerno, en un caso semejante al de Juan de Arfe y Lesmes Fernández del Moral en Burgos¹³.

No se han conservado los contratos que permitirían conocer con exactitud el tipo de relación laboral que hubo entre ellos, pero no sería extraño que de la colaboración esporádica pasase a la compañía. Muerto Jerónimo Corseto, se hizo cargo del taller y de las deudas pendientes.

¹² AHPB, Blas de Velandia, año 1584, prot. 5.857, fol. 444.

¹³ BARRON GARCIA, A.: «Juan de Arfe en Burgos», en *Burgense*, Burgos, n° 35/1, 1994, pp. 249-278. IDEM: «Lesmes Fernández del Moral, platero y Ensayador Mayor», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, n° LIX-LX, 1995, pp. 5-36.

La primera vez que aparecen relacionados estos dos plateros es en la venta que Jerónimo Corseto hizo, en mayo de 1578, de una cruz para la iglesia de Revillarruz¹⁴. Pedro García fue testigo interesado pues no en balde la cruz tiene estampado su punzón.

El punzón de Jerónimo Corseto tiene forma de escudo partido con cada parte terciada en barra; en el cantón diestro del jefe se lee una O y el siniestro permanece vacío; en el flanco diestro del campo una M –acaso la M esconda una jota– y en el siniestro las letras M y E unidas; en ambas mitades de punta se repite una flor de lis; es decir, M^oIME. Este punzón se estampó sin claridad en las cruces de Revillarruz y Los Balbases¹⁵. También se encuentra en un cáliz de la iglesia de Rublacedo de Abajo. En los tres casos va acompañada de la marca de Pedro García Montero –copartícipe en dichas obras o autor real de ellas siguiendo diseños de Corseto. El punzón de Pedro García Montero, ·P^o·/GARA/M.T.O, es de más fácil lectura. En los tres casos se punzaron junto al sello de la ciudad de Burgos, en la versión que llamamos Burgos-8, usado de 1560 a 1600¹⁶.

En 1569 Juan de Salazar y maestre Jerónimo Corseto se concertaron con Juan de Valdivielso, capellán de la capilla de la Purificación o del Condestable en la catedral de Burgos. Creemos que fue para la realización de unos blandones de plata que le entregaron en septiembre de 1572. El Condestable Íñigo Fernández de Velasco había mandado que se renovaran a partir de otros viejos –por estar «*abollados y maltratados mandó que se hiziesen de nuevo y así se han hecho en esta dicha ciudad por mano de maestre Geronimo Corseto y Juan de Salazar, plateros*». Los viejos pesaron al entregarlos treinta y cinco marcos y cinco ochavas y media. Los nuevos, pesados por el contraste, Pedro Fernández del Moral, alcanzaron cuarenta marcos, tres onzas y seis ochavas y media¹⁷.

En enero de 1575, Juan Fernández y Jerónimo Corseto, plateros, dieron por finalizado un contrato de compañía que ambos tenían firmado; Juan Fernández le traspasó y cedió sus derechos sobre las obras que habían contratado a medias. A cambio recibiría once ducados¹⁸.

Es posible que continuaran trabajando juntos, pero de otra forma. Juan Fernández estuvo presente, en 1578, en la entrega de una cruz de plata contratada por Corseto con la iglesia de Revillarruz.

De Corseto son también las cruces de Villacián, marcada únicamente con el punzón de la ciudad de Burgos, de Teza y, posiblemente, lo que queda de la cruz original en la que posee la iglesia de Lastras de Teza.

¹⁴ AHPB, Diego de Valencia, año 1578, prot. 5.825, fols. 324v-325v. Citado en, IBAÑEZ PEREZ, ALBERTO C.: *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*. Burgos, 1992, p. 144.

¹⁵ IBAÑEZ PEREZ, ALBERTO: «Arte», en CRUZ, FR. V. DE LA –IBAÑEZ, A.– SAN VALENTÍN, L.: *Burgos-3*. Burgos, 1989, p. 123. Señala que la cruz es obra de Nicolás de Alvear. No señala en qué apoyo documental o de otra especie se basa para afirmarlo.

¹⁶ BARRON GARCIA, A.: «El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1366-1636», en *Artígrama*, Zaragoza, nº 8-9, 1991-1992, pp. 289-326.

¹⁷ AHPB, Pascual de la Cruz, Índice, prot. 5.664, año 1569, reg. 6^o; año 1572, prot. 5.671, fol. 419.

¹⁸ AHPB, Pedro de Espinosa, año 1575, prot. 5.555, fols. 28v-29r.

El 27 de abril de 1575 Jerónimo Corseto y su mujer, como fiadora, contrataron hacer una cruz de gajos para la iglesia de Villacián, en el valle de Losa. El árbol sería de plata, con un Crucificado y Nuestra Señora. El pie, de cobre dorado. Plata, oro y hechura no pasarían de 70 ducados. La debían hacer para el día de Nuestra Señora de septiembre. Para hacerla el mayordomo entregó 40 ducados y había de traer otros 15 cuando viniera a recoger la cruz. El 12 de octubre entregaron la cruz y el mayordomo se obligó a pagarles 222 reales de los bienes y rentas de la iglesia¹⁹. Si tenemos en cuenta que previamente debía haber entregado quince ducados se alcanzó un precio total de algo más de setenta y cinco ducados, cifra próxima a la del contrato. La cruz se conserva y está marcada en la intersección de los brazos con el sello Burgos-8 que se repite cuatro veces pero no aparece el punzón de marcador ni el de autor.

Se trata de una cruz latina que tiene los brazos del árbol cilíndricos y recorridos por gajos o púas cortados a bisel que remedan el aspecto natural de las ramas de los árboles. Los extremos terminan en perillas sobre molduras convexas decoradas con gallones. Cristo presenta anatomía fuerte y bien modelada. La manzana, aplastada, lleva gallones a los lados de un friso central decorado con roleos vegetales incisos.

El mismo año de 1575, el 7 de mayo, Jerónimo Corseto y su mujer entregaron al mayordomo de la iglesia de San Nicolás en Teza –junto a Villacián– una cruz de plata. El mayordomo se obligó a pagarles 243 reales de los frutos y rentas de la iglesia²⁰. Aunque la cruz de esta población no está marcada se puede adjudicar sin vacilación, pues es muy semejante a la cruz de Villacián, aunque el crucificado sigue el tipo utilizado por Pedro Fernández del Moral, tal como se le obligó en el concierto de la cruz de Temiño.

En Lastras de Teza se conserva otra cruz parecida que se le puede adjudicar. El pie es de cobre plateado y el árbol parece rehecho en el siglo XVIII. De la cruz original se aprovechó la imagen de María y el pie.

La cruz de Revillarruz fue entregada por Jerónimo Corseto, el día 4 de mayo de 1578, a los mayordomos de la iglesia que se obligaron a pagarle la elevada cantidad de 222.375 maravedís. Pesó la cruz treinta y cuatro marcos y seis onzas y media. Se concertó el precio de la hechura de cada marco a doce ducados –4.500 maravedís. Como era frecuente, Jerónimo Corseto recibió cinco marcos y medio en plata vieja, pero es una cantidad muy pequeña. La mayor parte la aportó el propio platero; es más, los cinco marcos se le dieron en el momento de entregar la cruz, luego el platero la había realizado enteramente a su costa, sin que la iglesia le adelantara ninguna cantidad de dinero. Pedro García Montero y Juan Fernández fueron testigos de la entrega²¹.

Como hemos señalado, la cruz está punzonada con las marcas de Pedro García Montero y de Maestre Jerónimo. Excelentemente repujada, presenta un repertorio

¹⁹ AHPB, Gregorio Marañón, año 1575, prot. 5.742, fols. 277v-279r y 578r-579r.

²⁰ Idem, fol. 292.

²¹ AHPB, Diego de Valencia, año 1578, prot. 5.825, fols. 324v-325v. Citado en, IBAÑEZ PEREZ, ALBERTO C.: *Burgos y los burgaleses...*, pág. 144.

iconográfico interesante en escenas que hablan del conocimiento que los autores tenían de grabados y obras italianas.

La cruz de Revillarruz recrea una tipología creada por Juan de Horna y Miguel de Espinosa en los años treinta del siglo XVI²². Es una cruz latina de brazos abalaustrados con extremos romboidales. En los extremos se sobreponen medallones. Crestería fundida de aletas y círculos recorre el perfil de la cruz. Las planchas de la cruz van repujadas con cenefa de laurel, frutos y cueros que enmarcan virtudes; por el anverso Fortaleza, Justicia y Caridad, por el reverso Santas sin atributos particulares. Un Crucificado, de hermoso modelado corporal que sigue un tipo creado por Sebastián de Olivares, preside el cuadrón en el que se repuja una caída de Cristo con la cruz y José de Arimatea ayudándole a levantarse. La cenefa, de diseño muy bello, se forma con cueros y frutos. En los medallones de los extremos, escenas de la Pasión: la Oración en el monte de los olivos, la Flagelación, el Llanto y el Bautismo de Jesús por el Bautista que debía ir en el reverso. San Juan Bautista, patrón de la localidad, ocupa todo el reverso. En el cuadrón se dispone su degollación. Sobre él la figura del santo con pieles y mostrando al Cordero. En los extremos se sobreponen medallones con los Prendimientos de Jesús y el Bautista contrapuestos, el nacimiento del Bautista y la Resurrección de Cristo, que debía ir en el anverso. El pie es circular. En el centro cariátides aladas enmarcan un friso de tondos con bustos de apóstoles. En un grueso toro, que sirve de base al cuerpo central, se repujan Virtudes en medallones ovales, separados por máscaras y frutos: Fe con palma y cruz, Esperanza –representada como una mujer piadosa y expectante con la mirada a lo alto y el sol en el cielo–, Prudencia con espejo y serpiente, Justicia con balanza y espada, Fortaleza sujetando una columna y Templanza vertiendo un líquido. Templanza y Prudencia visten a la romana con el pecho descubierto. Molduras con frutos, máscaras y cueros repujados dan paso al cañón que se decora con drapeados y festones colgantes.

La cruz es magnífica, de buena ejecución. Recurre a los fundidos pero los repujados son abundantes en el pie y en la cruz. Además la iconografía está concebida para satisfacer las necesidades concretas de la parroquia. Desarrolla una iconografía muy completa en torno a San Juan Bautista, patrono de la localidad. Responde al modelo de cruz de brazos abalaustrados creado en los años treinta. Pequeñas variaciones ornamentales muestran la adaptación del modelo a las nuevas preferencias estilísticas, marcadas por la insistencia en los motivos desarrollados en el manierismo.

La cruz de la iglesia de San Esteban en Los Balbases es latina, de brazos abalaustrados y terminaciones romboidales. Las placas de los brazos están repujadas enteramente con escenas magníficamente compuestas y adaptadas a la cruz; por delante la Pasión, por detrás la biografía de San Esteban. En los ángulos se disponen perillas con sirenas en ese y en el cuadrón haces de rayos a diferentes alturas.

²² Sobre el origen de esta tipología, BARRON GARCIA, A.: «Los plateros Juan de Horna», en *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, nº 208, 1994/1, pp. 17-38. IDEM: «Miguel de Espinosa y Francisco de Pancorbo, autores de las cruces de Ezcaray, Villar de Torre y Ojacastro», en *Berceo*, Logroño, 1995, pp. 91-111.

El Crucificado es de grandes dimensiones y está vaciado con un modelado excepcional. Salvo en la disposición de la cabeza la relación con la Crucifixión de Miguel Ángel para Vittoria Colonna es muy fuerte. En el brazo izquierdo se desarrollan dos escenas –la oración en el huerto de los olivos y la Flagelación– separadas por cueros recortados. En los demás brazos una sola escena ocupa toda la superficie con extraordinaria habilidad. Cristo con la cruz a cuestas, la Resurrección y el Llanto por Cristo muerto. En este último brazo, los motivos forman conjunto con el Crucificado: ángeles alrededor de su cuerpo están como elevándolo. El acabado de las figuras no es todo lo perfecto que cabría desear, pero lejos del fácil recurso al sobrepuesto fundido todas las escenas están enteramente repujadas y se adaptan con suma habilidad al marco. El recuerdo de lo italiano y de Miguel Ángel en particular es muy fuerte. Las poses son elegantes –Cristo en la Resurrección y en la Flagelación, los tenantes de la cartela del Inri–, las composiciones originales –en el ambiente de los plateros– y se dota al relieve de un efecto perspectivo y pictórico admirable. El reverso se dedica al santo local. En el centro la lapidación de San Esteban. Esta composición ocupa la mitad de los brazos transversales y todo el brazo superior. La solución es muy original y efectista; no tiene parangón con ninguna otra obra salida de los obradores burgaleses. Sigue el relato de los Hechos de los Apóstoles; a la derecha Saulo con los mantos del santo a sus pies, los verdugos a la izquierda y encima del Santo. San Esteban viste dalmática de diácono y se le representa joven e imberbe. En lo alto, entre cueros recortados, se coloca la visión del Santo en el momento del martirio: la gloria de Dios y Jesús de pie a la derecha del Padre. En los extremos de los brazos, inscritos en marco de cueros recortados, se colocan escenas de la vida de San Esteban: obrando milagros y predicando.

El pie es igualmente rico y original. El cuerpo que recibe la cruz se adorna con querubines en los frentes, caríátides en los ángulos y sirenas laterales. La primera moldura de la manzana está repujada con delicadeza insuperable. Un remolino de ángeles desnudos se enroscan en torno a la columna, la escalera y la cruz de la Pasión. En el friso central se disponen Apóstoles en nichos avenerados: San Andrés, Santo Tomás, Santiago peregrino, San Matías, San Pablo y Santiago el Menor. Volutas con atlantes comunican las dos piezas salientes de la manzana. El cuerpo inferior está enteramente repujado con mascarones, cueros y vástagos vegetales. En seis tondos, adaptados a la forma circular de la moldura, se colocan, relevados, los Evangelistas con sus símbolos y los Santos Padres emparejados. El recuerdo de la Capilla Sixtina y del Moisés de la tumba de Julio II son evidentes en los niños-ángeles, los atlantes y Evangelistas. Entre éstos, San Lucas es una transposición del Moisés.

Sabemos, por los libros de visita, que los vecinos y clérigos de la iglesia de San Esteban pensaban, en junio de 1583, hacer una cruz de plata. El visitador les mandó que sacaran licencia de los provisores, conforme a las Constituciones Sinodales del Arzobispado. En Burgos, el 12 de abril de 1584, Jerónimo Corseto se obligó a realizar y entregar, en el plazo de un año, una cruz de plata que había contratado en Los Balbases. En el mismo acto presentaba como fiadores a su mujer Isabel Pérez de Archabala y a Pedro García Montero. Fue testigo del compromiso un vecino de Los

Balbases que habría ido a Burgos a tomar fianzas y a conseguir la licencia de los proveedores. No consta que fuera la cruz de San Esteban en Los Balbases pero creemos suficientes el hecho de que se diga que el contrato se había firmado ante Marcos Gil, escribano de Los Balbases, y que los punzones de la cruz sean precisamente los de los plateros mencionados.

Se trata de un documento que era obligado hacer, según las *Constituciones Sinodales del Arzobispado*, después del contrato de una obra. Habiendo contratado hacer una cruz en Los Balbases acudieron a la ciudad de Burgos a tomar fianzas suficientes del contratante en el momento en el que le adelantaron una parte de la plata que había de utilizar: veinte marcos, seis onzas y cinco ochavas de una cruz vieja, un cáliz y una vinajera. La cruz debía ser de treinta y dos marcos. Los plateros debieron cumplir con el plazo de entrega. El 16 de julio de 1586, varios vecinos de Los Balbases, con poder del Concejo y de los vecinos de los barrios de San Millán y San Esteban, vendieron en Burgos un censo al quitar de 5.156 maravedís a cambio de 220 ducados. Es posible que fuera para pagar la cruz. Por su parte, la fábrica también recurrió a otro censo, de 50.000 maravedís de capital, que aún debía en 1599 cuando el visitador ordenó que se redimiera antes de emprender cualquier otra obra²³. Es lamentable que no sepamos a cómo se concertó la hechura; sólo se hace referencia a que se pagaría de acuerdo con el contrato hecho en Los Balbases. Podría ser que se acordara libertad de acción para el platero. El seis de noviembre de 1564, la iglesia de San Millán de Los Balbases había encargado una cruz a Bernardino de Nápoles señalando que sería «*de la traza, horden e manera e con el pie que a mi el dicho Bernardino de Napoles pareziere*»²⁴. La cruz para San Millán debía ser de treinta y dos marcos. Puede no ser casualidad, sino emulación, que la cruz de San Esteban también fuera del mismo peso. Tal vez, como en el contrato con Bernardino, se concertara la traza a gusto del platero. Desde luego resulta un trabajo excepcional, que es difícil que arriesgara el platero si el precio estaba prefijado.

La cruz de Los Balbases es una obra fundamental de la platería burgalesa. Sigue el modelo de cruz de brazos abalaustrados pero con una libertad y riqueza decorativa sin igual. Está diseñada específicamente para el encargo. Adornada con repujados que relatan la historia de San Esteban y la Pasión de Cristo dispuestos en una logradísima trabazón de las partes con el todo –particularmente en el reverso. En el pie se disponen profetas de los que destacamos una transposición del Moisés de Miguel Ángel como ejemplo del italianismo de la obra, claramente manifestado en el bellísimo modelado del Crucificado. El origen de Jerónimo Corseto explica el fuerte italianismo de los motivos figurativos. Supone la adopción del estilo romanista que se difunde desde Santa Clara de Briviesca. La personalidad del platero y

²³ ADB, Los Balbases, San Esteban, Libro de visitas 1554-1599, fols. 31r y 43v-44r. AHPB, Diego de Rozas, año 1584, prot. 5.884, fols. 580v-582r. Idem, Juan Fernández de Salazar, año 1586, prot. 5.817, fols. 316-323v y 843r-851r. Otra noticia que relaciona a Pedro García Montero con Los Balbases data de 1599. El platero e Isabel Pérez de Archabala, su mujer, declararon en su testamento que el cura de Los Balbases les debía cuatro ducados.

²⁴ AHPB, Martín de Ramales, año 1564, prot. 5.588, fols. 423v-424v.

escultor Jerónimo Corseto puede arrojar luz sobre la incorporación del arte burgalés al romanismo miguelangelesco. Las primeras noticias de su presencia en Burgos coinciden con la realización del retablo de Santa Clara de Briviesca.

El cáliz de Rublacedo de Abajo es de copa acampanada y lisa. La subcopa presenta decoración incisa y una moldura recta en el perfil. El astil se compone de un jarrón entre dos cuellos cóncavos. El pie, circular, tiene dos zonas convexas separadas por una superficie lisa de borde recto. Por la pestaña, ligeramente cóncava, corre la inscripción de donación. Pie y nudo se decoran con motivos incisos de cintas y cueros. Por las marcas lo datamos entre 1580 y 1590. Según reza la inscripción de la pestaña del pie, fue donado por Hernando Conde, cura de la iglesia. El cáliz es una sencilla pieza de clara tipología burgalesa.

Tras la muerte de Jerónimo Corseto, el punzón de García Montero se estampó en una custodia de Pedrosa de Río Urbel, en un cáliz de Quintana del Pino, en un exprimidor de limones de la iglesia de Grijalba y en una naveta de la iglesia de San Pedro y San Felices de Burgos –aunque procede de la de San Román. La naveta se hizo en 1599 y la marcó Diego García de Benavides. Algo anterior, entre 1590 y 1595, es un cáliz que se pudo ver en la Sala Daedalus de Barcelona en 1979. Está punzonado por Pedro García Montero como autor y Gregorio de Abaunza como marcador.

La custodia portátil de Pedrosa de Río Urbel, realizada entre 1596 y 1599, es del tipo de templete. Cuatro columnas con el tercio inferior marcado delimitan el espacio principal que cobija el viril. El astil y el pie, redondo, se trabajan con las molduras y decoración –cueros, cabecitas de ángeles sobrepuestas– de los cálices del momento. El uso selectivo del dorado le confiere vistosidad. La linterna del remate sirve de cajita portaviático para atender a los enfermos. Esta variada funcionalidad resulta muy conveniente en pequeñas parroquias que no pueden permitirse demasiada variedad de piezas. Tal como se presenta se dispone para un uso procesional en la festividad del Corpus. Puede ser utilizada, recordemos la cajita del segundo cuerpo del templete, para la custodia del Santísimo en el sagrario, o como sagrario en sí misma –relicario en la terminología de la época. Igualmente sirve para llevar el sacramento a los enfermos.

El cáliz de Quintana del Pino es liso y torneado, salvo una cruz abierta en el pie. La subcopa, bulbosa con moldura inicial recta, recoge una copa acampanada. Astil, abalaustrado con nudo de jarrón. Sólo presenta la marca de la ciudad, parcial, y la del autor, aunque se practicó burilada en el reverso del pie. Lo datamos en los últimos años de la vida del platero que otorgó testamento en julio de 1599. El cáliz está torneado y no tiene otra decoración que las piezas que le dan forma.

El cáliz expuesto en la Sala Daedalus es de copa acampanada y subcopa bulbosa con crestería de conchitas, que se usaban en Burgos desde los años treinta. En la rosa se han grabado drapeados y frutos a partir de cabezas sobrepuestas de angelitos. El nudo del astil, ovoide, tiene un friso central entre molduras. En las molduras cóncavas del pie se han grabado espejos, cintas y tornapuntas. El cáliz muestra la creciente simplicidad de los cálices burgaleses del final del siglo XVI, antes de

que se impusieran las formas de la platería cortesana. Tiene marcaje completo²⁵. El sello de la ciudad es el que denominamos Burgos-8. Gregorio de Abaunza fue elegido marcador de la ciudad en 1593 y reelegido en 1595, poco antes de morir. Años antes también actuaba como marcador.

En la iglesia de Santa María de Grijalba se guarda uno de los escasos objetos de plata civil que hemos encontrado. Se trata de un exprimidor de limones que habrá llegado a la iglesia por donación. Laboriosamente realizado, su interés principal reside en la rareza de la pieza. El marcaje se encuentra desgastado y parcialmente estampado, pero se identifican los punzones: Burgos-8, ·Pº/... –Pedro García Montero– y PORES. Que sepamos, ni García Montero ni Francisco de Porres el Joven fueron marcadores. Puede ser una obra de colaboración de ambos plateros. Porres fue nombrado cabezalero testamentario por García Montero. Lo datamos en la última década del siglo XVI.

En 1599 hizo una naveta para la iglesia de San Román de Burgos. Está marcada con su punzón y con los sellos de Burgos y del marcador Diego García de Benavides. El punzón de la ciudad está poco estampado y desgastado. En parte, se debe al deterioro del sello. Se trata de la versión Burgos-8 que se usó desde 1560 hasta 1600 aproximadamente.

La naveta es de tipo carabela, pero con la popa muy baja. El cuerpo está decorado con festones de frutas, dibujos geométricos, un mascarón en la proa y una concha en la popa. El perfil de la cubierta se guarda con espejitos fundidos. Toda la superficie de cubierta se adorna con motivos vegetales renacentistas. Una guirnalda recorre la moldura convexa del pie. En los adornos se combinan repujados y motivos incisos. Sería una de las últimas obras del autor. En su testamento, otorgado el 21 de julio de 1599, señalaba que la iglesia de San Román le debía cien ducados del aderezo de una cruz y por un incensario y vinajeras que había hecho. En el Libro de Fábrica se apuntaron los pagos que se le hicieron por la naveta. Cuando los mayordomos ofrecieron las cuentas, en 1601, registraron 6.903 maravedís pagados en 1599 y 1600 *«por la plata y facion de una naveta que hizo para encienso»*²⁶. La naveta, guardada hoy en la iglesia de San Pedro y San Felices, es una pieza meritoria. A la calidad del trabajo se debe añadir el hecho de que raramente se hayan conservado.

* * *

²⁵ El cáliz fue estudiado en 1979 sin que identificaran al autor y adjudicándolo al marcador. MALDONADO NIETO, M.T.- MONTUENGA BARREIRA, A.: «Catàleg», en *Plata Espanyola des del segle XV al XIX*. Barcelona, 1979, p. 17. CRUZ VALDOVINOS, J.M.: «Platería», en BONET CORREA, A. (Coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 99. En 1992 dimos a conocer, en *Artígrama*, la correcta lectura de la marca y al autor. Posteriormente Maldonado ha corregido la adjudicación del cáliz, aunque no nos cita: MALDONADO NIETO, M^a TERESA: *La platería burgalesa: plata y plateros en la catedral de Burgos*. Madrid, 1994, p. 99.

²⁶ AHPB. Diego de Valencia, año 1599, prot. 5.833, fols. 510r-513r. ADB, Burgos, San Román, Libro de fábrica 1538-1600, fol. 221v. La naveta se describe brevemente en el inventario de bienes de la iglesia de San Román hecho en 1773: «Inzensario, naveta y cuchara: Item un incensario con una naveta con el remate de feligrana alrededor y una cuchara mediana para hechar el yncienso». La naveta ingresó en la iglesia de San Pedro y San Felices cuando, al suprimirse la de San Román, quedaron unidas ambas parroquias.

No se han conservado otras obras documentadas de Corseto y García Montero. En junio de 1579, ambos autores contrataron hacer un pie de cruz para las iglesias unidas de San Juan y Nuestra Señora de Huérmeces. Debía pesar trece o catorce marcos y se había de pagar la hechura de cada marco a seis ducados –2.250 maravedís. Se tomaba como modelo otro pie de cruz realizado por Melchor Barón para la iglesia de San Pedro de la Fuente, extramuros de la ciudad de Burgos. Debían entregarlo para la pascua de navidad so pena de no pagarles la hechura del marco a más de cuatro ducados. Los plateros esperarían a cobrar, la plata y la hechura, de los frutos y rentas de la iglesia y aún se pagarían antes otras obras comprometidas; sólo después pagarían el pie de la cruz sin poder hacer nuevas obras hasta que no terminaran de pagarlo. Además los plateros deberían encargarse de sacar licencia de los provisores para hacer el pie de cruz a su costa²⁷.

Las circunstancias del contrato son excepcionales y muy gravosas para los plateros. Se repite la situación dada en la venta de la cruz de Revillarruz. La parroquia no adelantó ninguna cantidad. De suyo se trata de un planteamiento prohibido en las *Constituciones Sinodales*. La disponibilidad de medios económicos suficientes le permitió a Corseto obrar de esta manera y ganarse una cuota de mercado importante. En contrapartida –para nuestra suerte cuando las obras se han conservado– es probable que, algunas veces –en el caso de Huérmeces no, pero posiblemente en Revillarruz–, el precio de la hechura quedara libre de sujeciones con lo que los artistas se esmerarían para conseguir una alta tasación y, en consecuencia, un mayor beneficio.

En marzo de 1581 Jerónimo Corseto y su mujer contrataron, con la iglesia y concejo de Temiño, hacer una cruz de gajos «lisa», «conforme a otra que es del lugar de Peñahorada [obra de Pedro Fernández del Moral], con un Cristo de la una parte e de la otra una madre de Dios, de peso de hasta doce marcos de plata» «y si mas pesare, aunque paguemos la plata, no emos de pagaros la hechura de lo que mas pesare». Acordaron el precio de la hechura de cada marco a 1.224 maravedís. Para hacerla le darían, antes de pascua de flores, 60 ducados y el resto del valor de la plata antes de terminarla. La debía entregar en un plazo de cuatro meses después de que le trajeran los 60 ducados. El valor de la hechura se le pagaría en el plazo de un año a contar desde el día que entregara la cruz²⁸.

En abril de 1583, Jerónimo Corseto y su mujer –con Pedro García Montero como fiador– contrataron hacer una cruz de gajos para la iglesia de Rahedo. Se debía hacer conforme al modelo de la de Peñahorada, pero llevaría las figuras de San Juan Bautista, San Andrés, San Pedro y San Pablo. Se pagaría la hechura a 19 reales –646 maravedís, un precio muy bajo– y la plata a 65 reales «y a de ser de buena plata». Tendría un peso entre trece y catorce marcos de plata. El precio de la plata, 83 ducados, lo entregaron en el momento del contrato²⁹.

²⁷ AHPB, Diego de Valencia, año 1579, prot. 5.826, fols. 169v-170v.

²⁸ AHPB, Gregorio Marañón, año 1581, prot. 5.744, fols. 213r-214v. Citado en, IBAÑEZ PEREZ, ALBERTO C.: *Aspectos sociológicos en el arte burgalés*. Burgos, 1978, p. 40.

²⁹ AHPB, Celedón de Torroba, año 1583, prot. 5.661, fols 430r-431r.

En julio de 1583 Corseto y su mujer —con Pedro García Montero como fiador— contrataron hacer otra cruz de gajos para la iglesia de San Esteban en Toba de Valdivielso. Había de ser igual que otra que tenía la iglesia de Puente de Valdivielso, pero llevaría un Crucifijo y una Nuestra Señora o San Esteban en el otro lado. Tenían licencia de los provisosores y se remató en Corseto como mejor ponedor. Tomó la cruz a 782 maravedís por la hechura de cada marco. La cruz había salido en un precio de 30 reales y la tomó Corseto por 23 reales. Le dieron 130 reales para empezar a hacerla y la debía entregar para el día de San Andrés de ese mismo año.

Esta cruz, a pesar de ser tan sencilla, se contrató conforme al sistema de remate a la baja estipulado en las *Constituciones Sinodales*. El documento conservado incluye el pregón y remate de la cruz. El pregón se hizo público en Burgos —en las puertas del Sarmental durante nueve días, y en la puerta de la iglesia de Toba. Se especificaba el peso, precio, fianzas y forma que debía tener así como la fecha de entrega y penas en caso de incumplimiento. Parece que Corseto fue el único ponedor. Los provisosores pregonaron el precio y pidieron si había quien la hiciera en un valor menor *«e para ello mando ençender un cabo de candela de çera, y durante quel dicho cabo de çera ardia, el dicho Francisco de la Cruz, portero, estubo pregonando en boz alta si abia quien hiçiese alguna baja en la dicha obra e ya que el dicho cabo de candela se acababa y que no abia naide que hiçiese mas baja en la dicha obra, mando el dicho señor probisor al dicho portero la rematase en el dicho Geronimo Corseto, pues no ay quien puje a la baja en la dicha obra, buen probecho e buena prole aga»*.

A continuación el provisor dio licencia a los mayordomos para otorgar escritura en las condiciones señaladas y para que pudieran obligar los bienes propios y rentas de la iglesia, imponiendo su autoridad y decreto judicial para que valiera la escritura en juicio o fuera de él³⁰.

En junio de 1582 García Montero tomó como aprendiz de platero a Cristóbal de Olivares, hijo de Sebastián de Olivares, platero difunto al que hubo de conocer. Cristóbal tenía catorce años. La madre del aprendiz correría con la vestimenta del mozo. En junio de 1598 tomó como aprendiz a Juan Ruiz, vecino de Revilla del Campo lugar para el que había hecho un retablo Jerónimo Corseto. El aprendizaje duraría cinco años y el platero le vestiría y le daría de comer y cama y al final del aprendizaje le había de sacar hábil y capaz en el arte y oficio de platero. El ponedor, Gonzalo de Arroyo, vecino del mismo lugar, se obligó a pagar por el aprendizaje doce mil maravedís. En los últimos años de su vida le ayudó en el taller Millán del Campo³¹.

En 1583 Pedro García Montero realizó dos pares de vinajeras de plata para la capilla del Condestable de la catedral de Burgos. Le dieron doce ducados por la hechura; le habían entregado otras viejas y añadió medio marco de plata en ellas. En marzo de 1585 se le encargó pesar la plata de dicha Capilla. No se conservan las vinajeras pero por la descripción del año 1585 se puede saber que un par era de la

³⁰ AHPB, Juan Fernández de Salazar, año 1583, prot. 5.814, fols. 875r-882v.

³¹ AHPB, Juan Ochoa de Buezo, año 1582, prot. 5.622/2, fol. 187v. Andrés Sánchez de la Caxiguera, año 1598, prot. 6.011, fol. 973. Diego de Valencia, año 1599, prot. 5.833, fols. 510r-513r.

siguiente manera: «*dos binajeras de plata a modo de jarrillos, con sus picos de corça, que se hiçieron de otras quatro biejas pequeñas; y pesaron tres marcos y quatro onças*», luego se pagaron a 1.285 maravedís la hechura de cada marco. Anteriormente Jerónimo Corseto había realizado unos blandones para la Capilla. Es posible que fueran plateros del Condestable o de la capilla³².

En junio de 1587, Diego de Peñaranda, Pedro García Montero y Juan de Mendoza se concertaron para hacer una cruz destinada a la iglesia de Santa Engracia en Zangánez. Hacía años que la había contratado Diego de Mendoza, difunto, al que habían entregado para ello 18.224 maravedís. En 1587, actuando Juan de Mendoza con el derecho que tenía como heredero, se concertaron de nuevo. La cruz había de tener veintidós marcos de plata. Sería «*de façion cuadrada conforme a una que esta en la iglesia de San Roman desta çidad [obra de Bernardino de Nápoles], que de la una parte della tiene un Cruçefixo con quatro ebangelistas, y de la otra parte una Nuestra Señora con los quatro dotores de la yglesia. Y el pie conforme al de la misma cruz*». La debían entregar para finales de abril de 1589 y habían de tasarla dos plateros puestos por las partes contratantes; «*dos oficiales peritos en el arte*» se dice en el segundo documento.

Para comenzarla a hacer debían entregar los mayordomos veinte marcos de plata a Pedro García Montero y Diego de Peñaranda. Los maravedís que se habían entregado a Diego de Mendoza se descontarían del valor en que se tasase la hechura. Acabada la cruz los mayordomos entregarían 23.719 maravedís. El resto se pagaría de los bienes y rentas de la iglesia según fueran cayendo. En julio de 1589, Diego de Peñaranda traspasó la parte que le correspondía en la obra a Pedro García Montero, por no poderla atender ya que iba a estar ausente de la ciudad³³.

En abril de 1588 Jerónimo Corseto fue tasador, elegido por Lesmes Fernández del Moral, de una custodia que éste había hecho para la iglesia de Orbaneja del Castillo.

En octubre de 1594, Pedro García Montero contrató hacer un cáliz para la iglesia de Salcedo en Valderredible (Cantabria). El cáliz había de ser «*bueno y de buena hechura, de peso de tres marcos poco más o menos*». El cura se comprometió a pagar lo que por él tasasen dos oficiales peritos en el arte de platero que nombrarán las partes. Le entregó para hacerlo un cáliz y una custodia pequeña de plata vieja que pesaron dos marcos y tres ochavas. El resto se lo pagaría con la entrega de la obra que debía ser para el día de Reyes del año 1595. El sacerdote compró, en la fecha del contrato del cáliz, una taza de plata de pie bajo, que pesó sesenta y siete reales³⁴.

En mayo de 1596 declaró que hacía unos tres años había hecho una cruz de plata para la iglesia de Santa María del lugar de Terminón. Se tasó, la plata y hechura en 84.286 maravedís —43.248 maravedís de la plata —casi veinte marcos— y 41.038

³² Archivo Catedral de Burgos (ACB), Libro de la Fábrica de la capilla de la Purificación, 1580-1726, fol. 3v. Libros nº 3 y 4: Inventario de alhajas.

³³ AHPB, Gregorio Marañón, año 1587, prot. 5.747, fols. 346r-348v. Andrés Sánchez de la Caxiguera, año 1589, prot. 6.003, fols. 232r-234r.

³⁴ AHPB, Andrés Sánchez de la Caxiguera, año 1594, prot. 6.008, fol. 487.

de la hechura, luego se pagó la hechura de cada marco a 2.097 maravedís. De ellos le habían pagado 63.698 maravedís –12.324 maravedís con una obligación del concejo. De los 20.588 maravedís que le adeudaban, perdonaba a la fábrica de la iglesia 7.498 maravedís siempre que se obligasen a pagarle en ese año los 13.090 maravedís restantes los vecinos a los que traspasó la deuda. Estos se obligaron a finalizar los pagos en tres plazos durante el año en curso³⁵.

En mayo de 1599 el prior de la iglesia de San Antonio de Burgos se concertó con Pedro García Montero para que aderezase una cruz y limpiara un incensario. El platero debía reponer las piezas que faltaban y añadiría al menos un marco de plata, debiendo acabar la reparación antes de fin de mes. Se le darían catorce ducados si añadía un marco y mayor cantidad si añadía más. El pago se efectuaría por tercios en los tres próximos años. Además se comprometió a limpiar y aderezar un incensario sin que se le diera cosa alguna por ello³⁶.

Poco antes de morir, en julio de 1599, se encargó de enterrar por caridad a la viuda de Sebastián de Olivares, que había muerto sin testamento –seguramente de peste³⁷. Trece días más tarde, el 21 de julio de 1599, Pedro García Montero e Isabel Pérez de Archabala, «*estando enfermos ambos de la enfermedad que Dios, nuestro señor, fue serbido de nos dar*» –la peste que asoló el final del siglo–, hicieron testamento. Mandaron que se les enterrara en San Román y que se llamara a los cofrades de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, de la que eran miembros, para que acompañasen sus cuerpos y se dijese misa cantada.

Después de otras mandas piadosas incluyeron referencias a diversas obras. Unas eran deudas sin pagar a Jerónimo Corseto en Revilla del Campo e Ibeas. El cura de Revilla del Campo les debía treinta y seis o treinta y siete reales a cuenta de un retablo que había hecho maestro Jerónimo Corseto para la iglesia. Además señalaron que estaban sin tasar unas figuras que se hicieron en el retablo grande de la iglesia.

Otras eran deudas hacia ellos:

El bachiller Quintano, cura de Revilla del Campo, les debía veinte reales de una porcelana que les había comprado. Juan de Arroyo, vecino del mismo lugar, cinco reales de unas sortijas doradas. Juan García, cura de Los Balbases, cuatro ducados. Los mayordomos de Medinilla, cuatro ducados de resto de la hechura de unas crismas. La iglesia de Ribota una cruz de gajos de unos diez marcos y cuya hechura se había contratado a veintiocho reales; sólo habían pagado sesenta y cuatro reales. La iglesia de San Román de Burgos, cien ducados del aderezo de la cruz de plata y de la hechura de un incensario y vinajeras de plata.

El platero reconocía deber a Hernando López y al canónigo San Martín cien reales a cada uno de sendas bolas de dos cruces de gajos que les había comprado. Había recibido veinticinco ducados para hacer una cruz para Humienta; estaba concertada a cincuenta reales el marco; mandaba que se acabara y se cobrara. Debía

³⁵ Idem, año 1596, prot. 6.010, fols. 129r-131v y 394r-395v.

³⁶ AHPB, Diego de Valencia, año 1599, prot. 5.833, fol. 202.

³⁷ AHPB, Diego de Valencia, año 1599, prot. 5.833, fols. 525r-526r. BARRON GARCIA, A.: «Sebastián de Olivares, platero burgalés del siglo XVI», en *BSAA*, Valladolid, T. LX, 1994, pp. 377-392.

veinticinco escudos en oro al lugar de Zangández. Los había recibido para hacer una cruz de plata con condición de no acabarla mientras no recibiera más dinero.

Señalaron que el tutor de Juan Ruiz, aprendiz, les debía cien reales de los vestidos, zapatos y camisas que habían gastado en los tres años que había permanecido en su casa. Recordaban que, por el aprendizaje de Juan Ruiz, debía pagar su tutor treinta y cinco ducados en cinco años.

Mandaron a las cofradías del Santísimo Sacramento y a la de San Eloy, ambas en San Román, dieciocho y dieciséis reales respectivamente. Encargaron que se pagase a Millán del Campo, platero, *«lo que el dixere que le debemos de lo que a trabajado en nuestra casa»*. No olvidaron mandar que se pagase a los herederos de Sebastián de Olivares, platero difunto, los pocos bienes que habían quedado de su esposa Francisca de Carranza.

Nombraron por cabezaleros a Pedro García de Santa Cruz, cura de San Román, a Tomás de Mezclita, procurador y hermano de Isabel, y a Francisco de Porres el Joven, platero. Los esposos se nombraron mutuamente como herederos. Fueron testigos Juan de Landeras, Millán del Campo y Juan Ruiz, plateros³⁸.

* * *

Simultáneamente a la labor de platero, Jerónimo Corseto contrató obras de escultura. En enero de 1577 dio poder a un procurador para que le representara en un pleito que trataba con Doña María Manrique y Don Pedro Manrique de Santo Domingo, su hijo, sobre el pago y nombramiento de tasadores acerca de *«çierta obra que les hize en el monasterio de la Santissima Trinidad, estramuros desta dicha çiudad de Burgos, en dos capillas que alli tienen»*³⁹. Probablemente se trataba de dos retablos más que de sendos juegos de altar, aunque tampoco se debe descartar.

El 20 de agosto de 1591 Jerónimo Corseto –denominado escultor y platero– contrató hacer para Fray Rodrigo de Loaisa, residente en el monasterio de San Agustín de Sevilla, un Cristo de nogal policromado conforme al llamado Cristo de Burgos: *«al modelo y largo y de la manera y postura y talla y artificio en retrato que esta el santissimo Crucifijo del monasterio de Señor Sant Agustin desta ciudad de Burgos, el qual a de ser de madera de nogal, el qual a de hacer de madera y darle encarnado e pintado e puesto en toda perfeccion, con sus colores de sangre y los demas matices necesarios»*. Lo había de hacer en un plazo de tres meses y a contentamiento de Íñigo de Zúmel Sarabia, escribano mayor, *«para que sea conforme al dicho Crucifijo de Sant Agustin de Burgos y como su retrato»*. Le había de pagar ochenta ducados de esta manera: veinte a la firma del contrato –se los entregan el día 21–, treinta cuando esté el crucifijo acabado pero no pintado y los treinta restantes cuando esté acabado, pintado y encarnado. Si no se cumpliera el plazo de entrega el contratante lo podría dar a hacer a quien quisiera y se podría ejecutar las costas en Jerónimo Corseto. Fue testigo Pedro García Montero⁴⁰.

³⁸ Idem, fols. 510r-513r.

³⁹ AHPB, Diego de Valencia, año 1577, prot. 5.824, fol. 91r.

⁴⁰ AHPB, Andrés de Carranza, año 1590, prot. 5.771, fols. 205v-208r.

El 6 de agosto de 1592 se concertaron Miguel de Quevedo, arquitecto, y Jerónimo Corseto, escultor, para que Corseto se encargase de la escultura del retablo principal de la iglesia de San Martín en Palacios de Benaver; testigo, Pedro García Montero. De las cláusulas del acuerdo se deduce que Jerónimo Corseto realizaría los diseños y modelos escultóricos y se encargaría de la dirección de la obra. Miguel de Quevedo había contratado la obra, tanto la arquitectura como la escultura y la talla; «y esta de acuerdo y concierto con el dicho Geronimo Corseto de que el, por su persona y oficiales peritos en el dicho arte de escultura y que trabajen con el, aya de tomar y toma a su cuenta el trabajar y hazer todo lo tocante y nezario de escultura en el dicho retablo, conforme a lo que el dicho Miguel de Quebedo pidiere y ordenare aya de llevar el dicho retablo».

Quevedo se encargaría de buscar y pagar las personas «que vinieren de trabajar en el dicho retablo en lo tocante a la dicha escultura», encargándose Corseto de «administrarles y mandarles y ordenarles lo que uvieren de hazer, como maestro perito en la dicha arte de escultura».

Jerónimo Corseto se ocuparía del trabajo –sin poderse dedicar a otra cosa ni obra alguna– a partir del séptimo día a contar del de la firma del contrato y hasta que se terminase de hacer «y por razon de su asistencia, trabajo, ocupacion y modelos y todo lo demas tocante a su ynginio y arte el dicho Miguel de Quebedo le a de dar y dara por cada uno de los dias que en la dicha obra se ocupare, ora sea trabajando por su persona o administrando los oficiales y todo junto y qualquier cosa y parte dello, siete reales que valen duçientos y treinta y ocho maravedís, los quales se an de pagar por el dicho Miguel de Quebedo a fin de cada semana dos ducados».

Quevedo debía aportar los materiales y Jerónimo Corseto no pondría en la obra nada «salvo su persona y los fierros que fueren nescesarios para su persona». La obra se haría en el taller de Quevedo o donde él estableciera⁴¹.

La colaboración entre ambos artistas continuó. El 14 de noviembre de 1592, Jerónimo Corseto, Pedro García Montero, plateros, y Juan de Begil, ensamblador, otorgaron poder a Miguel de Quevedo, arquitecto, para que los presentara como sus fiadores en el retablo que iba a contratar con los mayordomos de la iglesia de Pedrosa del Páramo. Se hizo cargo tanto de la arquitectura como de la escultura y la talla. Tenía licencia para hacerlo del arcediano de Palenzuela y estaba destinado al altar mayor de la iglesia⁴². Corseto murió poco después y Quevedo se concertó a continuación con García de Arredondo, que se encargó de la escultura del retablo.

Por el testamento de Pedro García Montero y de su esposa, Isabel Pérez de Archabala, sabemos que Corseto había hecho un retablo lateral y algunas figuras del retablo principal de la iglesia de Revilla del Campo. Parte del valor se le debía en

⁴¹ AHPB, Andrés Sánchez de la Caxiguera, año 1592, prot. 6.006. fols. 293r-294r. Miguel de Quevedo, aunque la documentación le califica de arquitecto, no sabía escribir. De Miguel de Quevedo se conserva, en el Archivo Diocesano de Burgos, la traza de una cajonería para la iglesia de San Esteban de Burgos. Está firmada con el apellido del artista en mayúsculas dibujadas. Es una traza clasicista con decoración arquitectónica semejante a la de los frisos del retablo de Palacios de Benaver.

⁴² Idem, fol. 430.

1599 y las figuras del retablo mayor estaban aún sin tasar. Francisco Baraona, vecino de Ibeas, debía cien reales de un Crucifijo que había hecho Corseto y la mitad de la hechura de un San Martín. Del Crucificado debían en la fecha señalada 100 reales –la mitad de su precio– y 28 ducados de la hechura del San Martín –se había concertado la hechura en 42 ducados⁴³. Tanto el crucificado como el grupo de San Martín partiendo la capa son figuras desmañadas. Además de estas figuras pudo hacer las imágenes de bulto del retablo. Por el contrario, los relieves del segundo cuerpo recuerdan el estilo de Rodrigo de la Haya. Como en el concierto de Palacios de Benaver, se recurrió a Corseto para la imaginería y a un entallador diferente para los relieves.

El retablo lateral de Revilla del Campo es el que se adorna con Santiago y Santa Ana triple en la calle central. El documento citado de 1599 señala que «*Andres Jimenez, cura de Revilla del Campo les debe... a cuenta de un retablo que hizo maestro Jeronimo Corseto para la iglesia*». En el remate del retablo lateral hay una inscripción aclaratoria: «Andres Ximenez, cura desta iglesia, por la debocion q tubo a la glosiosa Santa Ana, izo esta obra, asentose año de 1600». La arquitectura del retablo, que puede ser de otro autor, es de tipología clasicista. Sigue de cerca los modelos que habían utilizado los hermanos de la Haya y Antonio de Elejalde⁴⁴. Los dos órdenes del retablo se levantan sobre ménsulas que encuadran pinturas. Se ha simplificado la disposición del banco de otros retablos romanistas donde niños tenantes enmarcan los bajorrelieves de las calles del banco. La escultura del primer cuerpo es la de mayor interés. Son figuras que, en lo físico y gestual, responden a las preferencias del romanismo. Aunque algunas imágenes tengan actitudes aparentemente declamatorias, los rostros ofrecen una expresión concentrada, una intensa vida interior que aflora en un relativo aire de tristeza.

Las imágenes que Corseto hizo en el retablo principal no son fáciles de distinguir pues están realizadas conforme al estilo romanista generalizado al final del siglo XVI y que carece de una caracterización individual bien definida. Podrían pertenecerle las imágenes exentas de las calles laterales: San Juan Bautista, San Andrés, San Pedro y San Pablo. Este retablo había sido trazado y contratado por Martín Ruiz de Zubiate.

La valoración del papel que pudo jugar Jerónimo Corseto en la escultura burgalesa de la segunda mitad del siglo XVI está por hacerse, aunque parece que tuvo un protagonismo moderado y mas fue una tarea de diseño y dirección que de ejecución material. La presencia en Burgos de Jerónimo Genoa, del círculo de Gaspar Becerra, en los años 1558–1560, permiten afirmar que él y otros artistas del mismo círculo participaron en las obras del retablo de Santa Clara de Briviesca. Además hemos documentado la presencia de Becerra en Burgos a finales de 1557⁴⁵.

⁴³ AHPB, Diego de Valencia, año 1599, prot. 5.833, fols. 510r-513r.

⁴⁴ Sobre Elejalde, BARRON GARCIA, A.- RUIZ DE LA CUESTA BRAVO, M^a P.: «El escultor Antonio de Elejalde (1566-1583)», en *Estudios Mirandeses*, Miranda de Ebro, n^o XIV, 1994, pp. 139-170.

⁴⁵ En otro lugar hemos defendido la participación de Gaspar Becerra y su círculo en el diseño y ejecución de las obras de Briviesca: BARRON, A.- RUIZ DE LA CUESTA, M^a P.: «Diego Guillén, imaginero burgalés, 1540-1565», en *Artigramas*, Zaragoza, n^o 10, 1993, pp. 235-272. También María Calí mantiene la

Ya se ha comentado cómo Jerónimo Corseto trabajó para el mismo Condestable que debía pagar las obras de Briviesca. La arquitectura de los retablos de Santa Clara y de la colegiata de Santa María en Briviesca recubre la superficie con un despliegue ornamental impresionante que, salvando las distancias, recuerda las labores de platería. La posibilidad de que Genoa y Corseto puedan ser una misma persona crece en interés pues podría haber participado, bajo la dirección de Becerra y de otros artistas de su grupo, en el diseño o supervisión de la bellísima e influyente escultura y decoración de los retablos de Briviesca. Precisamente una labor de dirección y diseño se le encargó en el retablo de Palacios de Benaver que realizado por manos inexpertas no dice apenas nada, aparte de que sólo pudo dirigir la obra durante medio año: de agosto a fin del año 1592, fecha probable de su muerte.

antigua atribución de los retablos de Briviesca a Becerra: CALI, M.: *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*. Madrid, 1994, pp. 285-286. Becerra había formado parte de lo que Calí llama el grupo de Trinità dei Monti. La grandiosidad formal, las poses rebuscadas y la tensión muscular del romanismo español están prefiguradas en las obras de los seguidores de Miguel Ángel que trabajaron con Daniele da Volterra en Trinità dei Monti. La Asunción, incluido el círculo inferior de ángeles, que Volterra pintó en la capilla Rovere de la citada iglesia romana es muy semejante a la composición del mismo tema en Briviesca y Astorga. La Virgen con San Pedro y San Pablo que Daniele pintó para la iglesia de Ullignano en 1545 recuerda la composición de María con el Niño en Briviesca. La exuberancia ornamental del retablo de Santa Clara de Briviesca se encuentra directamente relacionada con el decorativismo y la gracia dibujística del círculo de Perin del Vaga que habían frecuentado otros artistas con los que contactó Becerra: Marco Pino, Girolamo Siciolante y Pellegrino Tibaldi. Semejante fantasía ornamental acompaña la obra italiana de Giovanni Battista Castello, el Bergamasco, que vino a España con Becerra. La riqueza ornamental de los retablos de Briviesca, que no debería sorprender ni interpretarse como resabio plateresco, se fue depurando en obras posteriores de Becerra.

PUNZONES



Mº|ME
Jerónimo Corseto

Burgos-8



Pº./GARA/M-T-O
Pedro García Montero

G/ABAN/ZA

Gregorio de Abauza



B/Gª

Diego García de Benavides



PORES

Francisco de Porres el Joven



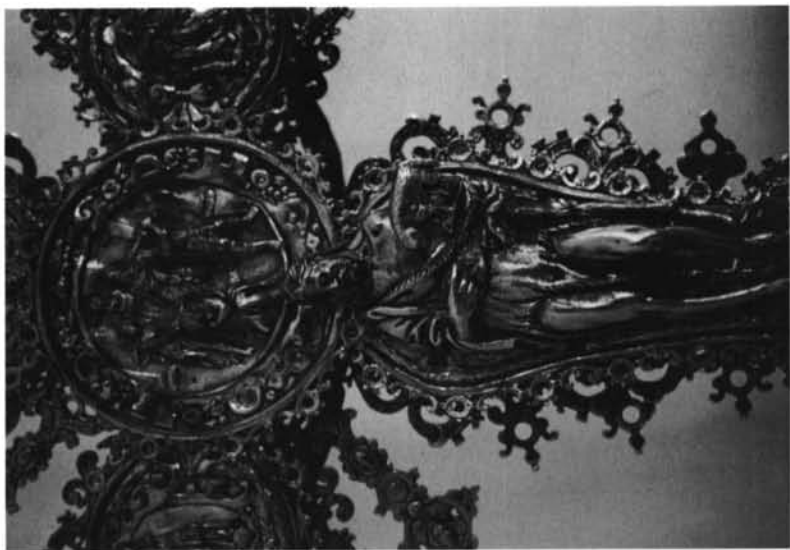
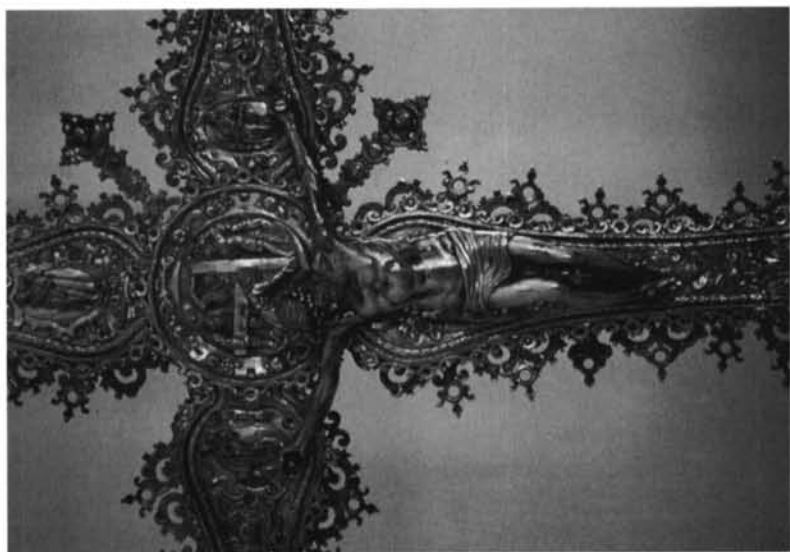
Jerónimo genoa prubelo

jerónimo corseto firmo

*Jerónimo
Corseto*

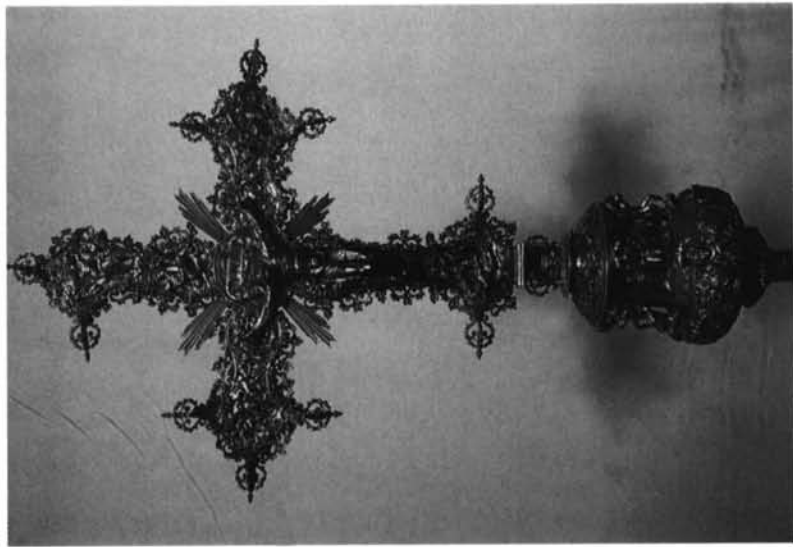


1. Punzones comentados.-2. Firmas: J. Genoa, 1558. J. Corseto, 1564 y 1575.-3. Marcas del cáliz de Rublacedo de Abajo.

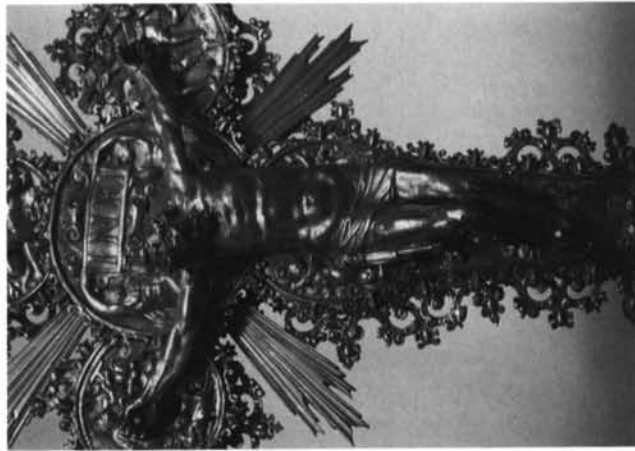


Revillarruz. Cruz parroquial, 1578. 1.-Anverso.-2. Reverso.

LAMINA III

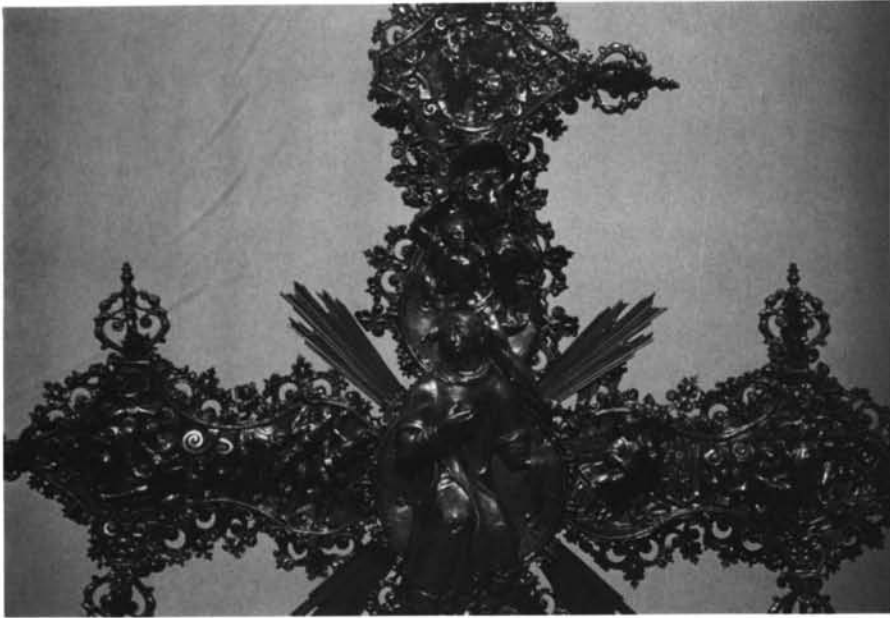


1

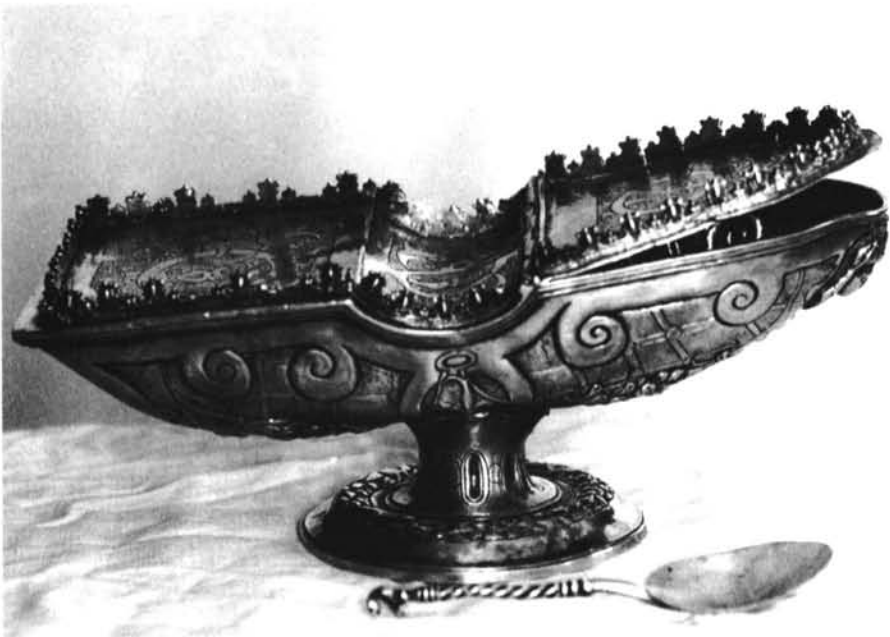


2

Los Balbases.-1. Cruz Parroquial. 1584-1585. Anverso.-2. Detalle.



1



2

1. Los Balbases. Cruz parroquial. Detalle del reverso.—2. Burgos. Iglesia de San Pedro y San Felices. Naveta, 1598-1599.



1. Rublacedo de Abajo. Cáliz. 1580-1590.-2. Quintana del Pino. Cáliz, hacia 1595.



1



2



3

1. Villacián. Cruz de gajos. 1575.-2. Villacián. Cruz de gajos. Detalle.-3. Grijalba. Exprimidor de limones, 1595-1599.

LAMINA VII

1



2



Revilla del Campo. Iglesia parroquial.-1. Retablo principal.-2. Retablo lateral.



1



2

1. Revilla del Campo. Iglesia parroquial. Retablo lateral. Detalle.-2. Palacios de Benaver. Retablo principal.