

# EN TORNO A LA POLIFACETICA ACTIVIDAD DE JUAN TOMAS Y JUAN BAUTISTA CELMA

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL

Es bien cierto que los perfiles de la vida de un artista, imprecisos y llenos de interrogantes la primera vez que el estudioso se acerca a él, se dibujan y afirman con el transcurrir de los años, cuando el investigador va tropezándose sucesivamente con el rastro tanto documental como material de su vida y de su obra. Es el caso de dos artífices, Juan Tomás y Juan Bautista Celma, de los que a través de sucesivos estudios nos venimos ocupando desde hace largos años.

Cuando elaboramos nuestra tesis doctoral<sup>1</sup> núcleo importante de lo que había de ser *El Arte del hierro en Galicia*<sup>2</sup>, los capítulos referidos a los hermosos púlpitos de la catedral compostelana, nos dejaron abiertas —acaso por el aporte documental y bibliográfico de que entonces dispusimos— un sinfín de incógnitas en relación con talleres castellanos, su obra rejera desde Galicia a Plasencia, desde Burgos a Aragón— y también con la obra en sí —trazas, formas, técnicas—. Todo ello nos determinó a seguir investigando para avanzar en una línea, que resultó no siempre tan firme y segura como hubiéramos deseado; así es, en definitiva, la investigación: lo que siempre resultó evidente es que los púlpitos de la catedral de Santiago fueron en parte determinantes de las circunstancias en que se desarrolló la vida de su autor, Juan Bautista Celma, a la que incluso llegaron a hacer cambiar de rumbo a partir de su ejecución.

En 1541 Guillén de Bourse y Pedro Flamenco finalizan las rejas de la Capilla Mayor y Coro de la catedral de Santiago. Eran piezas tan monumentales como hermosas, que llamaban la atención de cuantos visitaban aquella catedral<sup>3</sup>. No debían armonizar bien con aquellos púlpitos que según López Ferreiro<sup>4</sup> habían sido situados en 1527 a la entrada de la Capilla Mayor, los cuales habían sido precedidos por otros emplazados al fondo del coro.

Por ello, en cabildo del 11 de septiembre de 1551, los canónigos

---

<sup>1</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *Rejería artística compostelana*, Santiago de Compostela. 1959 Ined.

<sup>2</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *El Arte del hierro en Galicia*, C.S.I.C., Rivadeneyra, Madrid, 1963.

<sup>3</sup> Idem, p. 73.

<sup>4</sup> LOPEZ FERREIRO *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, 1905. T. VIII, p. 400.

comienzan ya a preocuparse por el tema y delegan en dos de ellos para que tomen medidas para hacer unos nuevos y hagan la traza y «traten de hacerlos traer de Flandes y sean todos de bronce». Pero siguen pasando los años sin poner manos a la obra; en los cabildos de 1564 se sigue insistiendo en la hechura de nuevos púlpitos y en encargarlos a Flandes. Entonces aparece en Compostela, procedente de Oviedo, Juan Bautista Celma, al que en los Libros de cabildos se llama «ingeniero oficial de las cosas de bronce y de hacer diversas obras y púlpitos de dicho metal», «para dar orden para hacer unos púlpitos de bronce en esta santa Iglesia»; y «por los modelos que hizo para los dichos pulpitos y por hacer y dar la traza para ellos, para que conforme a ellos se pudiesen mandar traer de Flandes»... recibió 24 ducados<sup>5</sup>.

Esta insistencia del cabildo compostelano en que los púlpitos sean de metal —bronce o latón— y en encargarlos a Flandes, resulta razonable en su época, aunque sea para situarlos a los lados de las rejas de hierro forjado. Después del auge que han tenido y tienen aún en estas fechas en España las obras de hierro, la elección del metal para estas piezas —púlpitos, aguamaniles, pilas de agua bendita, candeleros— tiene una significación especial. Su color dorado y su brillo parecen darle un prestigio que no tiene el hierro.

Por otra parte la cuna de los trabajos de fundición en Europa es el valle del Mosa. Los primeros grandes centros de producción son Liege, Huy, Donant, Namour. A partir del siglo XIII otros centros dan muestra de importante actividad; tales son Tournai, Bruselas y Malinas. El gran apogeo de esta industria se sitúa en el siglo XV, siendo entonces lugares de producción Bruselas y Malinas. Desde el siglo XVI se inicia un declive paulatino en algunas de estas plazas, de manera que en el XVIII la fundición del latón ha perdido mucha importancia<sup>6</sup>.

Sin embargo este proyecto de hacer los púlpitos en Flandes no se llevo a cabo. Supone López Ferreiro que, pese a haber hecho mediciones y modelos y demostrar al cabildo que es capaz de romper el vasallaje que España tiene respecto a los flamencos. Para ello se sitúa en las proximidades de Santiago esperando que llegue una oportunidad, que ciertamente tardará muchos años en presentarse.

Una primera cuestión se plantea en torno a Juan Bautista Celma es la identidad de la persona que le pone, por primera vez, en relación con el cabildo compostelano. Es muy razonable pensar que lo fuera su tío Juan Tomás, (con el que tan estrechas relaciones mantiene toda su vida) el cual por estos años contrata obras en Orense y en Santiago.

En una información que recoge Pérez Constanti<sup>7</sup> declara Celma en 1590 que tiene 50 años y lleva veintidós de residencia en Santiago, por lo que cabe suponer que cuando aparece por primera vez en Compostela tiene 26 años.

Hemos intentado averiguar qué trabajos estaba realizando Celma en Oviedo cuando viene a Santiago, a través del Departamento de Historia del

<sup>5</sup> Transcripción de LOPEZ FERREIRO, Ob. cit., p. 200.

<sup>6</sup> RUETTE, Monique; DUPAS, Michel; GENIN, Guy; MAES, Luc y VANDERVI-VERE, Ignace: *Etude technologique des dinanderies coulées*, Bulletin des Musées Royaux d'Arte et d'Histoire, Bruxelles, 1984, T. 55 fasc. I, pp. 25, 27, 55 y T. 58, fasc. I, pp. 5-42.

<sup>7</sup> Archivo Arzobispal de Santiago, Libro III de Informaciones.

Arte de aquella Universidad. Ello no nos ha aportado ninguna luz, ya que no existe obra documentada que pueda, atribuírsele. Es posible que haya desaparecido. Tenemos noticia por otra parte de pesquisas hechas a comienzo de siglo por los agentes de un famoso coleccionista americano con vistas a la adquisición de obras de metal en Oviedo. No sería extraño que hubiera llevado este camino alguna de las obras que Celma realizara.

Pero sí es necesario concretar, en lo posible, dónde, en qué taller adquiere Celma la formación artística que le permite presentarse en Santiago con semejante pretensión. Para ello hay que partir del hecho del origen aragonés de los Celma y sus frecuentes viajes a Aragón hasta el final de sus días. Una detenida búsqueda por los archivos aragoneses nos proporcionará, a no dudarlo, el entronco familiar y laboral de los Celma. Es bien cierto que la investigación es siempre tarea inacabada. En el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza no existe otra obra documentada relativa a los Celma que la del coro del templo del Pilar. Sin embargo, forzosamente hay que relacionar a Joan Bautista y su pericia en las obras de bronce, con algun taller aragonés. La historia del hierro forjado en Aragón, pujante y con personalidad acusada, así como con tradición de buenos forjadores, sufre, a mediados del siglo XVI, una importante interrupción debido a la preferencia que por el uso del bronce o del latón, sienten los rejeros aragoneses, de manera que éstos se convierten enseguida en latoneros<sup>8</sup>.

En la enumeración de las capillas que existían en el templo del Pilar antes de su demolición<sup>9</sup> consta que todas estaban protegidas por rejas; unas eran de hierro, otras de bronce y otras de hierro con botones de bronce. De todas ellas solo se salva la del coro —de Tomas Celma— que se trasladaría al nuevo templo. Y sin duda que hemos de lamentarlo pues hubieran sido un buen testimonio para avalar la existencia de talleres latoneros que desplazan a los forjadores, e incluso para justificar algunos de los viajes de los Celma a Aragón.

Pero el templo de la Seo conserva rejas de bronce, con cuyos autores pudo tener que ver Juan Bautista en sus años de juventud.

A mediados del siglo XVI aparece en el panorama rejero aragonés Guillén de Trujalón, de origen francés<sup>10</sup> en cuyas obras, aunque se mantiene la estructura tradicional de la reja de hierro, se utiliza esencialmente el bronce. Y ello hace tal fortuna en Aragón, que, pese a la tradición del rejero gótico aragonés, a partir de ahora la reja de hierro se verá desplazada prácticamente, por la de bronce, cosa que tardará algún tiempo en suceder, y no lo será nunca en tal medida, en Castilla.

Trujalón debió de traer el oficio aprendido de su tierra —hemos aludido a la importancia de los talleres flamencos que trabajaban el latón a mediados del siglo XVI—. Sin otros precedentes conocidos, salen de su

<sup>8</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *Rejeros aragoneses en el siglo XVI*. Ponencia presentada al V Congreso Nacional del C.E.H.A., Sección Segunda, Zaragoza, 1982.

<sup>9</sup> GASCON DE GOTOR GIMENEZ, A.: *Hierros artísticos en Aragón*, Discurso de ingreso en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, 1947.

<sup>10</sup> SAN VICENTE, A.: *La Capilla de San Miguel del patronato de Zapata* Arch. Esp. de Arte, T. XXXVI, 1963, pp. 99-118.

taller las rejas de las capillas de San Bernardo (1556) y San Benito, (que no se conserva) y la de San Miguel (1570-75) en la que aparecen enmendados los fallos y tanteos de la de San Bernardo. De la fama de que gozó Trujalón es prueba el hecho de que Pompeo Leoni, por encargo del rey Felipe II, visite su taller y quede admirado de su maestría— «pensé no ver tanto aunque me lo habían dicho». A él se encargan las grandes puertas-rejas que comunican los coros de los seminarios con la basílica del monasterio de El Escorial.

La discreción con que mantuvo Celma sus relaciones laborales con Aragón —acaso porque no quería que sus patronos en Galicia estuvieran informados de todos sus compromisos—, nos ha privado de conocer los verdaderos motivos de algunos de sus viajes a Aragón —motivos familiares, de taller, de trabajos pendientes— pero no podemos dejar de señalar la importancia que la existencia de estos talleres aragoneses pudieron tener en la formación de Celma broncista, talleres con los que enlazan, en algunos aspectos técnicos y estilísticos, los púlpitos de la catedral compostelana.

Después de la información que sobre los púlpitos encarga el cabildo compostelano a Celma en 1564, pasan casi cuatro años sin que el nombre de Juan Bautista aparezca de nuevo en Galicia. Sin descartar que volviera a Oviedo, para finalizar algún trabajo, le suponemos durante estos años próximo a los talleres vallisoletanos (gozaba entonces fama de trabajarse en Valladolid el hierro como ningún otro lugar de España). Bien pudo establecer contacto con el taller de Francisco Martínez, heredero de Francisco de Villalpando, o con el de su tío Juan Tomás, su verdadero maestro en el arte de la rejería, ocupado ya por entonces en la obra de la reja del convento de San Benito.

Con todo detenimiento hemos estudiado esta reja<sup>11</sup>, seguros de que era el punto de arranque y la clave de una nueva actividad que va a acaparar en el futuro la vida de estos dos artistas. Se ha supuesto a Juan Tomás su autor único —y así figura en la cartela del cuerpo central— «Joan Thomas Celma me fecit»—, si bien no se ha descartado nunca que fue ayudado por su sobrino, que asimiló en el futuro técnicas y formas inconfundibles.

Juan Tomás nace en Aragón en 1515 y muere en Zaragoza en 1578. Se supone que llega a Valladolid a mediados de siglo. Consta que en 1550 vive en la plaza de la Rinconada, en casas propiedad del monasterio de San Benito, donde también tiene su taller. Entonces se titula «pintor, estante y residente en Valladolid», aunque se ausentaba con frecuencia. Es el hombre de confianza de los frailes benedictinos y declara a favor de ellos en el famoso pleito que mantuvieron con Berrugete, vecino del monasterio, a tenor de la venta de vino, prerrogativa que se reservaban los frailes. Pero ello no es obstáculo para que en 1565 contrate en Galicia obras de pintura y dorado —en la catedral de Orense el retablo de la Quinta Angustia— y de carpintería —como la cajonería de la sacristía de San Francisco en Santiago— obras que él no realiza, sino que subcontrata, lo que será práctica habitual en los Celma. Se titula entonces «vecino de Valladolid y resi-

<sup>11</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *Rejería Castellana, Valladolid*, Inst. Cultural Simancas, Imp. Andrés Martín, Valladolid, 1982, pp. 122-123.

dente en Santiago». Es lo cierto que, al igual que su sobrino, se denomina pintor, nunca escultor, ni rejero, aunque por estas fechas tiene ya las manos puestas, o al menos los ojos, en la gran reja del monasterio de San Benito de Valladolid. El carácter artesanal del hierro hace suponer que se sintieran más considerados socialmente llamándose pintores. También Andino, el rejero más importante en Castilla, se titula platero, mientras que Juan de Arfe no desea titularse platero, sino escultor de oro y plata.

Pero es lo cierto que los Celma pasarán a la historia del arte español no por ser pintores, ni por ser escultores, arte que también profesan, sino por ser rejeros, unos peculiares rejeros, que hacen abundante uso (hasta diríamos que excesivo) de la madera en las rejas. Estas mantienen la monumentalidad y las formas de las grandes rejas de hierro, pero introducen frecuentes esculturas en madera, especialmente en frisos y coronamientos. Por ello resultan muy efectistas y más baratas; de ahí el éxito que alcanzan en el último tercio del XVI, cuando el trabajo del hierro forjado alcanza precios que resultan prohibitivos. Por otra parte resultan ser unas rejas idénticas y peculiares, sin precedentes ni continuadores, sino son los propios oficiales de los Celma.

La reja de San Benito aparece, pues, sin precedentes que la expliquen y con una serie de incógnitas referentes tanto a su traza como a las características de su autor. La autoría de la traza de nuestras grandes rejas es con frecuencia difícil de localizar. Hemos venido sosteniendo que el propio Villalpando pudo dejar hecha la traza de San Benito antes de su partida para Toledo; para ello nos fundábamos en la presencia de los *hermes* y otros motivos del elenco iconográfico de los hermanos Corral de Villalpando<sup>12</sup>. Pero una nueva recapitulación sobre el tema nos hace relacionarla con Antonio de Arfe y su vecindad en Valladolid de 1552 a 1574. El mismo ha dado en 1539 la traza de las rejas de la Capilla Mayor y Coro de la catedral de Santiago<sup>13</sup> cuya ejecución se llevó a cabo al mismo tiempo que él hacía la gran custodia de plata; ello le otorgó sin duda conocimientos y pericia en el arte de la rejería que pudieron ser buen aval ante los frailes de San Benito. Al no conservarse de aquellas rejas más que algunos balaustres, no podemos hoy marcar más similitudes que las que la natural evolución hacia un clasicismo, hacia el que Antonio de Arfe deriva, que queda reflejado en este coronamiento de San Benito —templete y frontón triangular—, tan distante de aquellos coronamientos propios de las rejas de la mitad de siglo en el que se conjuntaban roleos, candelabros, escudos, asas y medallones. Como otra hipótesis y en espera de la prueba documental que algún día aparecerá, queda en el aire esta posible atribución a los Arfes.

La gran reja de la iglesia de San Benito separaba el coro de monjes en sus tres naves. De proporciones colosales —diez metros y medio en la nave central y seis y medio en las laterales— produce un efecto extraordinario al que contribuyen más que el trabajo de forja en sí, las finas labores de madera, bronce y estaño, y el acabado de su dorado y pintura, unidos a la medida y equilibrio de sus proporciones.

<sup>12</sup> Idem. p. 20.

<sup>13</sup> SANCHEZ CANTON.: *Los Arfes escultores de plata y oro* Madrid, 1920, p. 36.

Nos referiremos, solo de manera somera, a la cronología y descripción de esta reja, dado el estudio detallado que sobre la misma hicimos en nuestro trabajo sobre la Rejería Castellana referido a la provincia de Valladolid. Señalamos entonces nuestra suposición de que fue la reja de la nave de Santa María la que se hizo en primer lugar, después se ejecutó la central y, finalmente la de la nave de San Marcos, obra ya de Diego de Roa, que realizó después de haber muerto su maestro. Realmente la documentación de que se ha dispuesto hasta el momento se refiere a las dos últimas<sup>14</sup>.

Técnicamente estas rejas están muy lejos de las que forjaran Guillen de Bourse y Pedro Flamenco para la catedral de Santiago. Aquellos espléndidos balaustres se convierten en las rejas de Celma en *cañones huecos de hierro rellenos de madera con almas de hierro*; las *columnas* separadoras traducen a la madera los motivos de pura forja de los de aquéllas, los *frisos* son fina labor de escultor, y labor de escultor son también los *coronamientos*, llenos de pequeñas esculturas, que no pueden tampoco ser testimonio seguro para juzgar las condiciones de escultor de Juan Tomás, dada la práctica habitual en los Celma de contratar a su vez parte del trabajo.

Así se comprende también que, metidos en la ejecución de la gran reja de San Benito, en 1569 Juan Bautista abra en Santiago un taller de pintura y forme compañía con dos pintores residentes en Vivero para hacer en su nombre y en el de su tío<sup>15</sup>, todas las obras de pintura que cada uno tomare en Galicia y en Castilla, las cuales harían «los cuatro juntos o en partidas, como se concordare». Como queda dicho los Celma son muy aficionados a este tipo de asociación, en las que Juan Bautista se reserva la posibilidad de poner un oficial en su lugar y elegir para sí determinadas obras, concretamente las que tienen lugar en la catedral de Santiago, como si comenzara ya a aproximarse a la ejecución de aquellos púlpitos, proyecto que acaricia desde años atrás.

Por otra parte la actividad pictórica de los Celma, es un tanto imprecisa. Realmente no queda la gran obra suya que, de manera definitiva, les acredite como pintores y los haga pasar a la nómina de los pintores españoles del XVI. Las múltiples referencias a sus obras, que recoge Pérez Constanti, se refieren esencialmente a pintura de cúpulas, cimborios, retablos, veneras, rejas, etc.

Pero con el discurrir de los años su espíritu de trabajo, su habilidad para el ejercicio de todas las artes, sus indudables condiciones artísticas, se han ido poniendo de manifiesto en ambos, de manera que no sólo existe una estrecha relación laboral, sino también una curiosa identidad de circunstancias determinadas por cualidades que les son comunes: Sus vidas transcurren en la reafirmación de su identidad aragonesa y de su condición de pintores a la sombra respectivamente del monasterio de San Benito y de la catedral de Santiago de Compostela, donde ejercen en todos los campos que fueran necesarios, en un inquieto devenir, en el que no hay lugar para

<sup>14</sup> Archivo Hist. Nacional Clero Legajo 7.709. Transcripción de RODRIGUEZ MARTINEZ: *Historia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid, 1981, pp. 317-319.

<sup>15</sup> La faceta de Juan Bautista Celma como pintor y escultor queda puesta de manifiesto por CHAMOSO LAMAS en: *Juan Bautista Celma, un artista del siglo XVI*, Cuadernos de Estudios Gallegos, 1957, T. XII, Nº 37, p. 179.

entregarse con cuerpo y alma a una sola tarea. Quizá fue esa la causa de que ni uno ni otro, pese a vida tan laboriosa, dejaran en su haber la gran obra para la que sin duda estaban capacitados.

Los límites de su actividad son un tanto imprecisos; pintura, escultura, rejería. Trabajadores infatigables, ávidos de hacer más, se comprometen, uno y otro, con frecuencia a realizar más de lo que les permite, no sólo el tiempo, sino la distancia. Ello les acarreará sinsabores y disgustos en los que, más de una vez llega a intervenir la justicia ordinaria.

La reja de San Benito, alcanzó un éxito extraordinario. A partir de ella una demanda continuada puede decirse que convirtió exclusivamente en rejeros a dos artífices que han venido profesando las más diversas artes, incluso la de constructores de campanas. La planta, las formas y la técnica de la reja de San Benito serán el modelo inmediato de todas las rejas que hagan primero Juan Tomás y muerto éste, su sobrino Juan Bautista.

Juan Tomás hará la reja del convento de Nuestra Señora de la Gracia, en Medina del Campo: la de la Santísima Trinidad, en Valladolid; el cerramiento de la capilla de don Alonso Madrigal, en el monasterio de San Francisco en Alcalá de Henares; la de la capilla del licenciado Valderrama, en el convento de San Ginés, en Talavera de la Reina. Y otras más. En 1975, cuando se asentaba la reja del coro del Pilar de Zaragoza, falleció después de un penoso viaje que su médico, dado su delicado estado de salud le había desaconsejado<sup>16</sup>, pero al que había sido forzado por un cabildo harto de demoras<sup>17</sup>.

Muerto él, su más inmediato colaborador, Diego de Roa, «entallador», realiza las obras pendientes: La reja del coro de la colegiata de Villagarcía y la de la Capilla Mayor del monasterio de San Ildefonso —actualmente en la colegiata de Toro—<sup>18</sup>. Ambas parecen realizarse en el taller de Juan Tomás, en la plaza de la Rinconada, donde se hace también, después de muerto el maestro, la reja de la nave de San Marcos de la iglesia de San Benito; taller del que no estuvo nunca demasiado distante Juan Bautista. Pero la verdadera proximidad de Juan Bautista en estos años es la catedral de Santiago, donde sigue acariciando la idea de hacer los púlpitos de bronce.

Pérez Constanti<sup>19</sup> da una detallada relación de las obras que este artífice realiza entre 1569 y 1606. En ellas se comprenden esculturas en piedra y madera, pintura y rejería. Sigue siendo difícil adscribir, durante estos largos años, la actividad de Juan Bautista a un campo determinado, porque si bien en 1576 y 1578 contrata retablos para Santa Cruz de Ribadulla y para la capilla de San Nicolás, en la catedral de Santiago, dada esta costumbre de subcontratar que Celma tenía, no es fácil de precisar lo que hay en ellos de personal por otra parte se trata de obras de dudosa calidad.

<sup>16</sup> Transcripción de GARCIA CHICO *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Maestro de rejeros*. B.S.E.A.A. Valladolid, 1966, pp. 38 y 41.

<sup>17</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *Patrones, promotores y clientes de los maestros rejeros en el siglo XVI*. Arch. Esp. de Arte, En prensa.

<sup>18</sup> NAVARRO TALEGON: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Caja de Ahorros de Zamora, 1980, p. 117.

<sup>19</sup> PÉREZ COSTANTI: *Diccionario de los artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Im. de Seminario, 1930, pp. 116 y ss.

En 1578 Celma ha conseguido, por fin, lo que viene persiguiendo desde años atrás. El 23 de octubre, habiendo ya renunciado el cabildo a su proyecto de encargar los púlpitos a Flandes, acuerda que «vaya Bautista Celma, pintor a la ciudad del Puerto a buscar el azofar necesario para los púlpitos... y que para la compra del, los dhos Dean y Cabildo le den todo el credito que le fuera menester»<sup>20</sup>.

El metal es comprado por Celma en Portugal, según otro acuerdo del Cabildo, siete días posterior al anterior. En él se le da poder para comprar veinticinco quintales de «laton destremo» a «real la libra o cuando mucho a real y quarta», obligándose la fábrica de la catedral a pagarlo una vez que éste llegue a la villa de Padrón.

A pesar de esta decisión del cabildo que parecía requería un comienzo inminente, hasta dos años después no se comienza la obra, demora debida a una serie de compromisos que Celma tiene entre manos. Pudieran ser éstas las primeras obras rejeras que realiza una vez muerto su tío: la reja de la capilla de San Andrés en la catedral de Santiago, y la del coro de la catedral de Tuy.

De nuevo resulta difícil seguir, con algún orden de continuidad, las actividades de Juan Bautista entre 1580 en que comienza los púlpitos, hasta 1584 en que se pesan las piezas del púlpito de la Epístola que es el último que entrega. Para comprender tanta demora, baste decir que el 4 de febrero de 1583, al mismo tiempo que es apremiado duramente por el Cabildo compostelano para que finalice los púlpitos y por el párroco de San Esteban de Sil —con el que está comprometido también a hacer una reja— Juan Bautista vuelve a hacer compañía por diez años con dos pintores<sup>21</sup> para hacer todas las obras de pintura dorado y estofado que se hicieran en el Reino de Galicia «con diez leguas a la redonda».

De ello debió tener conocimiento el Cabildo que reaccionó el 24 de mayo dirigiéndole una durísima reconvención en estos términos... «Requiero, una, dos y tres veces y las más que haya lugar, a Juan Bautista Celma, pintor, vecino de esta ciudad, a cuyo cargo está la traza y el acabar de los dos púlpitos que se han hecho para esta Santa Iglesia, los cuales tiene comenzados cuatro años ha, poco más o menos, y con sus dilaciones no los ha acabado y ha estado muchos meses disimulando con la dicha obra sin la querer fenescer a fin de interesar mas diciendo que se ha ocupado tanto en ella para conseguir mas salario pudiendose acabar los dichos púlpitos en ocho meses...» Sigue razonando la carestía de la obra que le viene costando a la iglesia tres mil ducados, «siendo obra que con la mitad en mucho menos se pudiera haber hecho así por la dilación como por se haber metido en obra que no era de su oficio...»<sup>22</sup>.

Es sintomática esta última referencia del Cabildo al oficio de Celma, considerado siempre *pintor*. Tampoco él se ha titulado nunca escultor y es bien cierto que tampoco rejero, aunque una obra afortunada ha convertido en tal. Por otra parte la reja le ofrece motivo y campo idóneo para ejercer

<sup>20</sup> Transcripción de LOPEZ FERREIRO, Ob. cit. T. VIII, P. 408.

<sup>21</sup> PEREZ COSTANTI, Ob. cit., p. 116.

<sup>22</sup> LOPEZ FERREIRO, T. VIII, p. 408.



su condición de pintor, único título que él se otorga, y de escultor, profesión que también ejerce.

Lo cierto es que a pesar de tantas demoras y a la simultaneidad de trabajos tan distintos y tan distantes, los púlpitos de la catedral de Santiago resultan ser la obra más acabada de cuantos estos polifacéticos artistas que son los Celma llevaron a cabo.

Su extraordinaria armonía queda un poco perdida entre tantas obras hermosas como aquella catedral encierra, de manera que es preciso contemplarlos aisladamente y con cierto detenimiento para poder valorar en su justa dimensión, la elegancia de su traza y la habilidad de su ejecutor.

No queremos repetirnos en este tema, pese al interés que siempre nos han merecido. En su momento quedaron ya detalladamente descritos<sup>23</sup> y no vamos a referirnos a ello mas que someramente, ya que por esta vez nuestra investigación se centra en torno al autor de su traza y a la parte que en su ejecución corresponde a Juan Bautista Celma.

El *término grande*<sup>24</sup> en que se asientan los púlpitos, es una hermosa unidad integrada por tres figuras «telamones con vaina», —cuerpo de hombre, cola de pez—, frecuentes en el temario renacentista. Sobre el capitel renaciente que descansa sobre sus cabezas, se disponen, *la basa pequeña* y la *basa grande redonda* decorada con lima y buril; en ella, en un pequeño recuadro, aparece el nombre y la naturaleza del artifice: *Joannes Bautista Celma aragonensis pictor, anno Domini MDLXXXIII Compostellae facebat*. A ella, se adosan seis *arpias*, cuyas *colas o faldetas* son verdaderos grutescos. En el púlpito del Evangelio, éstas se convierten en *sátiros*. Sobre sus cabezas se dispone un *zócalo* exagonal integrado por seis *historias* molduradas entre seis *resaltos* ocupados por apóstoles. En el púlpito del Evangelio las historias reproducen los relieves del basamento que para la custodia hizo Antonio de Arfe. En el de la Epístola aquéllas se refieren principalmente a temas guerreros relativos al Apóstol Santiago. En los *resaltos* aparecen las figuras de San Juan Evangelista, San Andrés, Santiago el Mayor, San Matías y San Judas Tadeo en el púlpito del Evangelio, y las de San Pablo, San Mateo, San Bartolomé, Santo Tomás, San Simón y Santiago el Menor en el de la Epístola. Consta que éstos fueron obra de Duarte de Cedeira<sup>25</sup> platero compostelano. Sobre los encasamientos de los *apóstoles* van *columnas* de fuste estriado con capitel renaciente; entyre cada dos columnas se sitúan dos *balaustres* lisos, y entre éstos un *término*.

De nuevo la autoría de las trazas de estas piezas espléndidas es difícil de precisar. Nos inclinamos por el hecho de que, pese a los pareceres que el Cabildo solicita en 1564 a Juan Bautista Celma, los púlpitos que se comienzan en 1580 obedecen a trazas más novedosas, a las que, después de largos años de investigación, hemos supuesto próximos los Arfe. Así lo expusimos

<sup>23</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *El Arte del hierro en Galicia*, pp. 119-38.

<sup>24</sup> ARCHIVO CATEDRAL DE SANTIAGO, 43 de Varia, T. I. La terminología que utilizamos en la descripción de las distintas piezas de los púlpitos, es la misma que aparece en el documento de entrega de los mismos, que nos resultó muy valiosa para su localización.

<sup>25</sup> «Que los Apostoles que estaban a cargo de azer del dho batista Celma que auia entregado a Duarte de cedeira para que los hiciese los rremita al dho Celma para que los aya e cobre a su riesgo...» Transcripción de PEREZ COSTANTI; Ob. cit., p. 132.

en una Comunicación que, con poca fortuna fue presentada a la Sección III del VI Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA), que tuvo lugar en Santiago de Compostela<sup>26</sup>.

Si realmente existieron trazas anteriores, un soplo de clasicismo pasó por ellos que pudo insuflarles el mismo Antonio de Arfe, autor de las trazas de las rejas, convertido ya, al fin de su vida, a un manierismo frío y clásico<sup>27</sup>, o quizá su hijo Juan. En este sentido no se pueden olvidar las buenas relaciones de los Celma con los Arfes en Valladolid, en Santiago o en Burgos. Concretamente, cuando en 1602 existen problemas sobre la traza de la reja del coro de esta catedral, que realiza Juan Bautista, el parecer de Arfe es aval definitivo en favor del artífice.

Por otra parte la índole del material en los púlpitos, se prestaba más que la plata de las custodias al clasicismo al que los Arfe evolucionan.

Hagamos antes de seguir adelante una somera recapitulación de la posible vinculación de cada una de las piezas que integran los púlpitos y su auténtica paternidad: Los *telamones*, *sirenas*, *sátiros*, *hermes* y *términos* forman parte del temario del cinquecento. Algunos de ellos han aparecido ya en las rejas de San Benito y figuran en los textos italianos que formaban parte de la biblioteca de nuestros artífices convertidos ya al manierismo —Serlio, Alberti, Vasari, Sagredo, Pomponio Gaurico— los cuales abastecen ampliamente su iconografía sin que su uso tenga que presuponer una estancia en Italia, improbable por lo que se refiere a Juan Bautista Celma.

Las *historias* del púlpito del Evangelio —Condena y decapitación del Apóstol, Traslación de su cuerpo en Jafa, Milagro de Duyo y Negreira, Milagro del ahorcado vivo, La pesca milagrosa y la Transfiguración—<sup>28</sup> son vaciados en latón de las de la custodia de Antonio de Arfe.

Los *Apóstoles* que ocupaban los pedestales, son muy semejantes a los que están situados en el mismo lugar, en la custodia que Juan de Arfe hace para la catedral de Avila, entre 1564 y 1571. Por ello puede suponerse que el boceto se deba también a Arfe. Son estatuas frías y clásicas, de marcado manierismo, con actitudes más movidas que expresivas. Diseñados por Arfe, controladas por Celma consta como más arriba queda dicho, que son obra del platero compostelano Duarte y Cedeira.

Capítulo aparte merecen las *historias* del púlpito de la Epístola cuyas piezas fueron entregadas un año después que las del Evangelio.

Se trata de repujados en cobre, con un temario bastante homogéneo: Reconocimiento por el Rey Alfonso II de la tumba del Apóstol. El tributo de las cien doncellas, Deliberación anterior a una batalla, Batalla de Albelda, Batalla de Clavijo y otra escena guerrera referida a otra batalla librada frente a una invasión normanda. Poco o nada tienen que ver estas historias con las del púlpito del Evangelio. También entre ellas mismas existen muy diferentes motivos de inspiración al que en su momento nos refe-

<sup>26</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *Paisajes con caminos en las «historias» de los púlpitos de la catedral compostelana*. Ponencia presentada a la Sección Tercera del VI Congreso Nacional del C.E.A., Santiago, 1986.

<sup>27</sup> SANCHEZ CANTON, Ob. cit., pp. 45 y 49.

<sup>28</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *El Arte del hierro en Galicia*, p. 124-29.

rimos<sup>29</sup>. Relacionábamos la tercera historia con un grabado de Geoffroy Tory.

Hoy, con la perspectiva de los años transcurridos, tratamos de buscar también para ellas un ejecutor distinto a Juan Bautista, aun cuando se haya supuesto que estas historias representan la vertiente más personal y creativa de Celma, para lo que se alude a las obras pictóricas perdidas<sup>30</sup>. Pero es lo cierto que las figuras que componen las historias primera y tercera —independientes, de trazos fuertes, nítidas, de canon alargado— nada tienen que ver con las del otro púlpito y menos aún con las obras de pintura y escultura que de Celma se conservan.

Tampoco nos sustraemos a la evidencia de ver la mano de Arfe en las escenas guerreras. Los estudios de los caballos —tan protagonistas en las historias cuarta, quinta y sexta— son trasunto fiel de la descripción del caballo que, en una octava real, hace Juan de Arfe en su libro *Varia Conmensuración*: «Es el caballo hermoso y agraciado —de gentil movimiento y altiveza— tiene el anca partida, el pie cavado —ancho de pecho y pequeña la cabeza— De cola y crines largo y bien poblado —Muestra siempre en sus ojos gran viveza— Y tien puntiaguda las orejas— Y las narices anchas y parejas». De nuevo aparece una sutil presencia de Arfe en la historia que representa la Entrega del tributo de las doncellas en la figura representada de espaldas en estrecha relación con las que aparecen en la misma actitud en las historias del púlpito del Evangelio.

Finalmente en apoyo de esta proximidad de los Arfes a los púlpitos de Santiago está la circunstancia de llegar a ser Juan un experto en la fundición de metales. En 1596 es llamado por Felipe II para que repase las estatuas de bronce que se hacen para los entierros de El Escorial y cuando en 1603 le sorprende la muerte está comprometido con Pompeyo Leoni para hacer las estatuas de los Lerma y de sus tíos los arzobispos de Sevilla y Toledo.

Es posible que la dificultad de coordinar tanta colaboración fuera uno de los motivos de la larga demora de Juan Bautista a la hora de entregar los púlpitos al cabildo compostelano. Es posible también que fuera éste el sentido de las palabras de los canónigos fabriqueros cuando le amonestaban diciéndole que se había metido en obra que no era de su oficio.

Poco duró, es bien cierto, el enojo, posiblemente porque lo acabado de la obra hiciera olvidar a aquéllos tantas demoras. Cuando el 4 de junio de 1584 presenta el artífice la cuenta total de la obra, los canónigos acuerdan «que se le pague cuanto antes porque no se venga agraviando mas al dicho Bautista Celma». Sin embargo —este es el sino de nuestros artistas— aún en 1586 se le abonan cincuenta ducados que se le debían a cuenta de los púlpitos.

Acabados los púlpitos de la catedral de Santiago, Juan Bautista se apresura a salir hacia Miranda de Ebro, donde, en la parroquia de San Esteban de Orón está comprometido a hacer retablo y reja en la capilla del

<sup>29</sup> Idem, pp. 131-38.

<sup>30</sup> VILLA JATO, M. D.: *Escultura manierista*. Arte Galega, Sánchez Cantón, 1983, p. 40.

cardenal Martínez Ternerero, canónigo de Santiago. Para el mismo patrono ha hecho reja para la desaparecida capilla de San Andrés en Santiago y un yacente cuya paternidad no nos sustraemos a poner en duda. Retablo y reja de San Esteban de Orón fueron contratados en 3.200 ducados por escritura otorgada en 26 de julio de 1587<sup>31</sup>. Allí no figura sino el nombre de Juan Bautista Celma, que fue realmente el autor de la reja. En cuanto al retablo que ya fue atribuido por Weise<sup>32</sup> a un escultor de la órbita de López de Gamir, es, según Andrés Ordax<sup>33</sup>, obra de Diego de Marquina, escultor mirandés, con el que se pone de acuerdo Celma y subcontrata el trabajo de escultura. La prueba documental hizo suponer a Vila Jato<sup>34</sup> que retablo y reja fueran de Celma, una vez más no resulta definitiva por lo que se refiere a este artista en quien los patronos confían para gestionar la parte de obra que él no realiza.

A partir de ahora la actividad de Celma se va a centrar, casi de manera exclusiva, en las rejas, rejas de Orense, en Castilla y hasta en Extremadura, y quizá hasta en Aragón, extremo que hasta el momento no ha sido posible de precisar.

La reja —compendio de arquitectura, escultura y pintura— resulta un idóneo marco de actividad para este polifacético artista, como lo fue para su tío Juan Tomás. Uno y otro se recrearon sin duda en su pintura y acabado, que no en balde se titulaban pintores.

El va a dar siempre las trazas, o al menos va a intentar darlas. Para ello parte siempre de la traza de la de San Benito, que, igual que ha hecho antes Juan Tomás, adapta a las diferentes circunstancias de lugar, espacio o presupuesto. Es bien cierto que en ninguna llega a alcanzar el equilibrio de proporciones y la medida clásica de aquella.

Después con frecuencia subcontrata parte de peculiares balaustres con un herrero y la abundante parte escultórica con los escultores castellanos, con los que desde tiempo atrás mantiene estrechas relaciones. Para sí se reserva, además de la labor tracista —avalada por su condición de pintor, que no olvida nunca situar junto a su nombre—, la dirección del ensamble de las distintas partes realizadas también en su taller, el *asentarla* y la labor de *dorado* y *pintura*, que realizan con la mejor técnica, importante tarea en este tipo de obra.

Las rejas de la catedral de Orense acaparan diez largos años —los últimos de la vida de Juan Bautista—. Los cerramientos de la Capilla Mayor y Coro y los púlpitos, regalo del arzobispo compostelano don Juan de Sanclemente a su antigua diócesis, fueron contratados en 1589. Importarían 3.250 ducados y deberían ser hechos en el plazo de dos años. Su modelo más inmediato, en cuanto a proporciones, fueron las rejas de la catedral de Santiago. Las trazas fueron dadas en Santiago por el mismo Celma, teniendo siempre en cuenta la reja de San Benito. La larga historia

<sup>31</sup> PEREZ COSTANTI; Ob. cit., p. 124.

<sup>32</sup> WEISE, *Die Plastik der Renaissance*, T. II. p. 56.

<sup>33</sup> ANDRES ORDAX, S.: *Escultura romanista en Miranda de Ebro. Pedro López de Gámir y Diego de Marquina*. Graf. Andrés Martín, Valladolid, 1984, pp. 59 y ss.

<sup>34</sup> VILA JATO. *El retablo de San Esteban de Orón y el estilo de Juan Bautista Celma*, Bol. Institución Fernán González, Burgos, nº 189, 1978, pp. 199-210.

de su ejecución<sup>35</sup>, que rebasó ampliamente el plazo fijado en el contrato, comprende una serie de incidentes a tenor de incumplimiento, por parte del artífice, en los plazos convenidos, y de reconvencciones por parte del cabildo, que dirige sus quejas al mecenas, quien en 15 de marzo de 1591 llega a avalar al artista en términos tan generosos que casi resultan impropios de su alta condición: «...por cuanto Juan Bautista Celma es hombre abonado... en caso de que muriese o faltase o uviese alguna quiebra por su parte... me obligo a hacer cumplir la dicha obra... y a ello me obligo con mis bienes espirituales y temporales...»<sup>36</sup>.

Sin haber dado fin a aquella importante tarea y a pesar de tantos enojos, el Cabildo vuelve a encargar en 1592 al taller que Celma tiene en Orense una reja para la capilla del Rosario. Ello no es obstáculo para que un año después, este cabildo vuelva a quejarse ante don Juan de Sancelmente del abandono en que Celma tiene aquel taller, donde a veces no hay más que un oficial, y hasta se le amenaza con acudir a la Justicia, lo que llega a suceder, yendo a parar a prisión el propio Juan Bautista, una corta prisión que acaba con la promesa de dar por finalizada la reja de la capilla del Rosario en un corto plazo.

En 1596 se compromete Juan Bautista a hacer una reja para la capilla de las Nieves y en 1603 se está forjando la de la capilla de San Lucas. Hasta 1606 no se acaba la de la capilla del Cristo, que fue la última de las obras rejeradas de Juan Bautista en la catedral de Orense.

Son éstos, los finales del XVI y comienzos del XVII, años en los que Celma está ya comprometido con importantes obras lejos de Galicia, que fueron causa indudable de cierto abandono de las rejas de Orense que se convirtieron en una obra que parecía no iba a tener fin. Cuando este llegó, los canónigos seguían lamentándose ante el mecenas arzobispo de Santiago: «Las cosas no han quedado con la perfección debida, por la prisa de su partida».

Pero es lo cierto que hoy, las rejas de la catedral de Orense constituyen un conjunto de considerable valor<sup>37</sup>. Las que se hicieron para la Capilla Mayor y Coro flanquean hoy un tramo de crucero incorporado a la Capilla Mayor, y la de la capilla del Rosario está situada frente a la Capilla Mayor, despojada de su parte superior.

Todas ellas tienen claras características comunes entre sí y con su modelo la de la iglesia de San Benito de Valladolid. De tres cuerpos y hermoso coronamiento, están integradas por aquellos peculiares *balaustres* que crearon los Celma, con finos mascarones de estaño adosados, entre frisos calados y moldurajes de madera, los cuales ascienden entre *columnas abalaustradas*, también de madera, en los primeros cuerpos y entre *términos* en los superiores; en éstos coloca a veces Celma grandes medallones de madera con escenas marianas o de vidas de santos, iguales a los que remataban las rejas laterales de San Benito. Inmensos Calvarios en los *coronamientos* están

<sup>35</sup> SANCHEZ ARTEAGA. *Apuntes histórico artísticos de la catedral de Orense*, Orense, 1916, p. 99.

<sup>36</sup> Transcripción de PEREZ COSTANTI, Ob. cit., p. 127.

<sup>37</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *El Arte del hierro en Galicia*, pp. 139-151.

acompañados de pequeñas figuras, esculturas bajas, vigorosas, envueltas en ropajes que se relacionan con los talleres castellanos de la época. Algunos de ellos están recargados con esculturas procedentes de la capilla del Rosario; de ahí el cierto desorden, no achacable al taller de Celma.

Cuando aun faltan bastantes años para que Celma acabe sus trabajos en la catedral de Orense, éste va a empeñarse en obras importantes en Castilla, a través del taller de Valladolid con el que nunca ha perdido el contacto. En 1595 los canónigos de la catedral de Burgos acuerdan sustituir la reja de madera que cerraba el coro, por otra más acorde con la suntuosidad del templo. Para ello se encarga un dibujo al pintor Gregorio Martínez.

El 2 de julio de 1599 Juan Rodríguez, criado de Celma, en su nombre, firma en Burgos una escritura que Celma suscribe y ratifica en 21 de marzo del año siguiente en Valladolid, en la cual se compromete a ejecutar la reja en el plazo de año y medio y en el precio de cinco mil ducados. Figuran en ella como principales deudores su mujer Catalina Ruiz de Durana, con poder otorgado en Santiago de Compostela, de donde es vecina, y su hijo Rafael Celma, con poder otorgado en Plasencia, donde se está ocupando ya de la reja del coro de aquella catedral. Como fiadores figuran los nombres de Baltasar Monje y el de su yerno Juan de Villa, arquitecto y maestro de obras<sup>38</sup>.

En el mes de noviembre ya se trabajaba en ella; al llegar al segundo cuerpo los oficiales, sin duda de acuerdo con Celma, ponen algunos reparos en la ejecución del diseño que ha hecho Gregorio Martínez. Consiguió así Celma hacer una segunda traza, que se envía con la primera a Juan de Arfe, el cual inclina el ánimo de los canónigos burgaleses por la traza de Celma.

Por una vez Celma cumplió el plazo convenido, recibiendo la obra el 3 de junio de 1602. El trabajo fue de nuevo sometido al Juicio de Arfe, como *veedor*. Ejecutada según la traza de Celma, obedece esta reja a las peculiares características anteriormente descritas, de manera que guarda estrechas semejanzas con las rejas de Orense, cuya traza modifica y adapta el artifice, como es su costumbre, inclinándose por una mayor riqueza decorativa obligado por el entorno. En ella aparecen los característicos *balaustrés* separados en *calles* por *columnas* y *términos* y en tres *cuerpos* por *frisos* con labores de madera calada, rematando en un gran Calvario. En ella resulta tan importante como la del rejero la labor del entallador<sup>39</sup>. El material —cobre, hierro, estaño y cizalla de latón— se trajo del País Vasco. Consta que muchas de sus piezas se vaciaron en Valladolid<sup>40</sup>, probablemente en el mismo taller que los oficiales de Juan Tomás seguían manteniendo en esta ciudad, quizá a medias con Juan Bautista, que ciertamente no se desvinculó nunca de él. Acabada la reja, Celma salió hacia Orense, encargándose de su pintura su hijo Rafael Celma.

La reja del coro de la catedral de Plasencia fue contratada dos años antes que la de Burgos. Sin embargo su ejecución fue mucho más lenta, debido a una serie de demoras, a las que no fue ajeno Juan Bau-

<sup>38</sup> MARTI MONSO: *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid 1898-1901, p. 523.

<sup>39</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *El Arte del hierro en la catedral de Burgos* «Academia» Bol. de la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1983, p. 232.

<sup>40</sup> MARTINEZ SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1966, pp. 77-78.

tista, que supusieron que se comenzase dos años después de la fecha del contrato. El 13 de diciembre de 1597 aquel Cabildo contrata con Juan Bautista Celma —*maestro de cerrajería*— es acaso la única vez que este artifice recibe el apelativo de rejero en lugar del de pintor— *vecino de Santiago de Galicia* una reja para el coro de aquella catedral que debería ser asentada para la Navidad de 1598 *segun planos y condiciones presentadas*. Importaría el trabajo dos mil setecientos cincuenta y dos ducados, de los que se le entregarían quinientos a la firma del contrato y los restantes *como fuese enviada la obra cada mes*, reservando los doscientos ducados finales al darla acabada<sup>41</sup>.

De ello parece deducirse que también esta reja está forjada en el taller de Valladolid, acaso al mismo tiempo que la de Burgos.

Acabada la obra consta que Celma pide demasías, que el Cabildo reconoce y paga.

En líneas generales su estructura —un solo cuerpo de balaustres entre anchas pilastras— recuerda la de la reja que para el coro del templo del Pilar de Zaragoza hizo Tomas Celma. Cierra éste en toda la anchura de la iglesia —16,50 metros—. Su altura es de 7,13 metros, sin contar el coronamiento. Sus balaustres se dividen en *calles* por columnas que se estrangulan en anforillas. Sobre ellos va un ático a modo de balaustrada, muy frecuente en las rejas de Celma, sobre el que los coronamientos, en unidades independientes, están integrados por motivos platerescos —medallones sostenidos por ángeles y otros—. El central —un cuerpo con frontón— se asienta sobre *hermes* y lleva adosados ángeles músicos, rematando en una Asunción de la Virgen que viene a corresponderse con la alegoría de la Fe de la reja de Zaragoza. Como novedad un mainel, que divide el vano de la doble puerta central, está integrado por una hermosa columna que acusa influencia de la reja que dibujó el maestro Hilario para la catedral de Coria. En los dos laterales de su base cuadrada una inscripción recuerda al autor y la fecha de la finalización: JUANES BAPTISTA CELMA PICTOR FACIEBAT / ANNO DMINI 1604.

Aparte de ésta no hay otras novedades sino son las dos grandes figuras de Salomón y David, en piedra policromada dispuestas sobre las pilastras de los extremos, que pudieron ser obra de Rafael Celma del que sabemos pocas cosas si no es que hizo un retablo para la parroquia de Sabugueira que su padre cobra, después de su muerte. Sospechamos que aquel debió de enfermar e incluso fallecer, mientras se hacía esta reja o poco tiempo después. Por lo demás, en su conjunto esta obra vuelve a las fantasías platerescas, de las que los Celma parecían haberse despegado ya; influenciada probablemente por el entorno de la catedral de Plasencia.

Suponemos que la última gran obra que Celma hace en Castilla es la reja del coro de la iglesia del convento de San Pablo en Palencia que aparece sin referencia documental alguna, pese a la atención que Ponz<sup>42</sup> dedica a la Capilla mayor y al enterramiento de los marqueses de Poza del

<sup>41</sup> MELIDA, José Ramón. *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres*. (1914-16). T. II, Madrid, 1924, p. 291.

<sup>42</sup> PONZ, A.: *Viaje de España*, Aguilar, Madrid, 1947, p. 994.

que esta reja es un bellissimo cerramiento. Tanto por su traza como por su técnica guarda tan estrechas relaciones con la reja central de la iglesia de San Benito de Valladolid que no dudamos en atribuirle al taller de Juan Bautista Celma<sup>43</sup>. Una cartela sobre la puerta principal, en el lado del altar mayor, tiene la fecha de 1607. Es lástima que no se conserve la cartela del frente que nos hubiera dado el nombre de su autor.

Debió de ser realizada esta reja como la de Burgos en el taller de Valladolid. Como la de San Benito se trata de una pieza monumental de dos cuerpos, separados por frisos con labores de madera calada, y un coronamiento del que faltan algunos elementos en los laterales. La calle central remata en un gran escudo de los marqueses de Poza dentro de un templete bajo frontón sostenido por *términos*.

De este espléndido ejemplar, uno de los más hermosos de la rejería castellana, se conserva una referencia en el epitafio del sepulcro de los marqueses. Dice así: «Aquí yace don Francisco de Rojas... hizo esta obra doña Francisca Cabrero, su mujer, hija de los Almirantes de Castillas... y *también hizo la reja*».

Existen suficientes motivos para pensar que fue ésta la última obra en Castilla de Juan Bautista, de la que probablemente no tuvieron noticia los canónigos de Orense. En 1606 asentó allí la reja de la capilla del Santo Cristo. En este mismo año, muerto ya su hijo, Celma necesita hacer un viaje a Castilla. No hay motivo aparente para este viaje, señala Chamoso Lamas<sup>44</sup>. Algo tan importante como la reja de San Pablo debió de determinar a ponerse en tan largo camino a un hombre de 66 años, edad avanzada para su época, que consciente de los riesgos que va a correr, se dispone a hacer testamento antes de la partida, con estas razones: «... que estaba de camino para el Reino de Castilla, Aragón y Cataluña...» —qué motivos le obligaron a viajar a Aragón y Cataluña y si realmente llegó hasta allí, son incógnitas aún en el aire—... «y porque era viejo y no sabía lo que en la dicha jornada le podía suceder... y para que sus cosas quedasen bien ordenadas... y porque él era en obligación y a cargo de su hija Antonia Ruiz de Durana, mujer de Juan da Vila, arquitecto, por buenas obras y servicios que de ella había recibido dejó que desde hoy en adelante le hacía donación de todos los bienes muebles...».

Estos figuran detallados en un memorial adjunto a la escritura. En él se describen algunos muebles y una relación de los libros que formaban la biblioteca de Juan Bautista, la cual resultó muy interesante para conocer no solo su nivel cultural, sino también las fuentes de inspiración en que bebió. Libros escritos algunos de ellos en francés, otros en latín o en italiano, de Juan Cousin, «Daniel Bárbaro», Vitrubio Polion, Picolomini y Juan de Arfe; libros de estampas, imágenes y tarjetas y cantidad de dibujos, moldes y modelos de plomo y metal<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> GALLEGO DE MIGUEL, A.: *Rejería castellana, Palencia*. Inst. Tello Téllez de Meneses, Palencia, 1987, p. 102.

<sup>44</sup> CHAMOSO LAMAS, J.: *Juan Bautista Celma y el arte del metal*, C.E.G., Santiago, 1957, N<sup>o</sup> 38, p. 302.

<sup>45</sup> Transcripción de PEREZ COSTANTI, Ob. cit., p. 133.



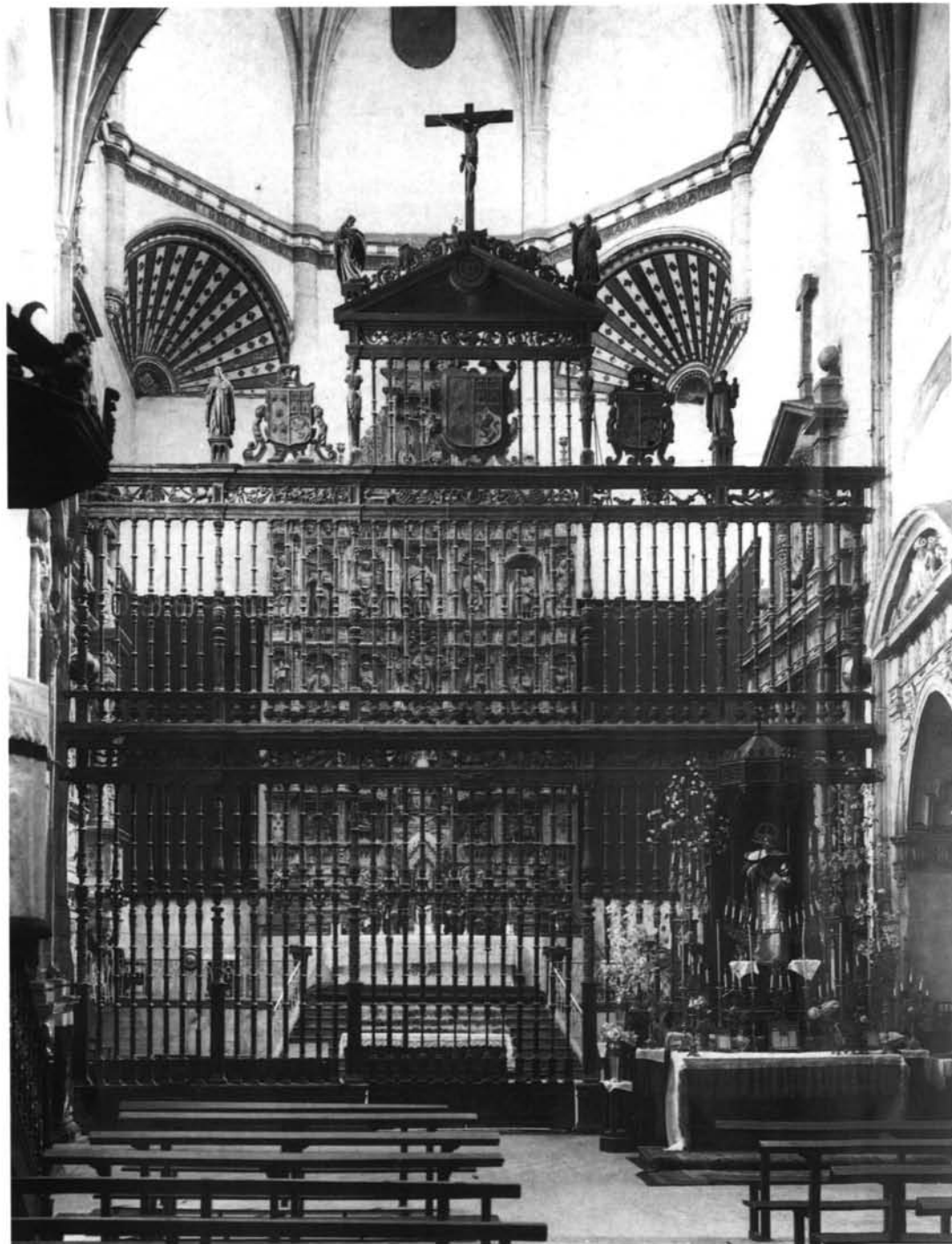
Aquel último viaje a Castilla debió de durar menos tiempo de lo que el mismo Celma había proyectado. En octubre de 1607 está de nuevo en Santiago. Probablemente no ha llegado a Aragón y menos aún a Cataluña. La pérdida de su único hijo debió de ser un duro golpe que pudo acelerar su final. El último documento en que figura el nombre de Juan Bautista es de 20 de marzo de 1608.

Es bien cierto que, pese a una vida llena de trabajos, la situación económica de Juan Bautista, no fue nunca demasiado acomodada. Sorprende que cuando, acabados los púlpitos de la catedral de Santiago, salga hacia Miranda de Ebro, pida al testamentario del cardenal Martínez Ternero, en cuya capilla va a trabajar en San Esteban de Orón, que en lo que durare su ausencia, de a su mujer, Catalina Ruiz, lo que necesite, para su sustento a cuenta de lo que se le haya de pagar por estas obras. Constan algunos acuerdos capitulares, por los que se le otorgan ciertas cantidades para atender a su comida y sustento. Es posible que algunas estrecheces económicas puedan achacarse a este tener que repartir a que su modo de trabajar le obligaba, y a esta dificultad que siempre tuvo para entregar los trabajos puntualmente, lo que lógicamente determinaría las consiguientes demoras también a la hora de cobrarlos. Es bien cierto, por otra parte, que las dificultades económicas, al final de una vida de trabajo, son circunstancias frecuentes en nuestros mejores artistas.

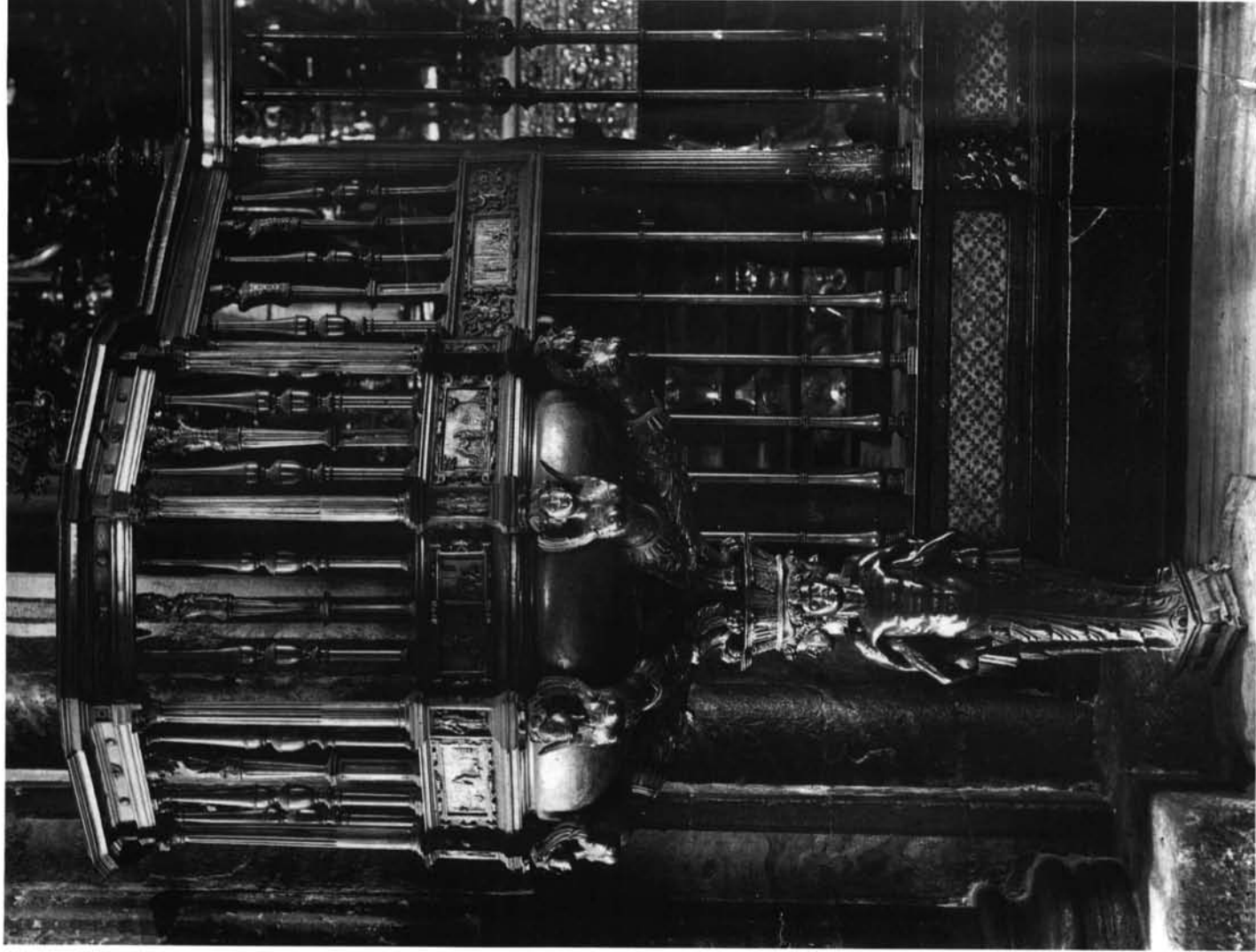
En todo caso los Celma fueron personas muy consideradas en su época. Los enojos de sus patronos fueron solo momentáneos, acaso porque al fin quedaba patente el testimonio de la obra bien hecha. Juan Bautista vivió por algún tiempo en Santiago de Compostela, en una casa propiedad del Cabildo, en la plaza del Hospital. En 1605, casi al final de su vida, recibió en foro del cabildo una casa en la Vía Sagra que salía a la plaza de la Quintana de Palacio, que aquél le otorgó en estos términos... «os damos... por los días de vuestra vida, libremente, sin ninguna renta ni pensión, atento a los servicios que habéis hecho a esta Santa Iglesia...». En 1582 había sido nombrado familiar numerario del Santo Oficio de Santiago de Compostela.

Tantos años próximos a la obra de los Celma han ido despertando en nosotros interés y quizá también cierta parcialidad a la hora de enciar su obra. Por ello hubiéramos deseado que nuestras conclusiones sobre su maestría en los campos de la escultura y pintura hubieran sido más positivas. Hoy después de larga reflexión, creemos que deben pasar a la historia del Arte español como rejeros, unos peculiares rejeros, que si bien hicieron excesivo uso de la madera en sus rejas nos dejaron las obras más monumentales y acabadas del panorama rejero español en el último tercio del siglo XVI, y los primeros años del XVII, al servicio de las cuales pusieron también sus condiciones de escultores y pintores, y su dominio de las artes del metal.

Y esta condición polifacética que les caracteriza y que les hace serviciales y hasta imprescindibles en el entorno, y a veces nos llega a confundir, fue cualidad que permitió a ambos dar vida a estas hermosas obras; que, en definitiva, son compendio de arquitectura, escultura y pintura, estrechamente hermanadas.



Palencia. Iglesia de San Pablo. Reja de la capilla mayor (foto Mas).



Santiago de Compostela. Catedral. Pulpito.