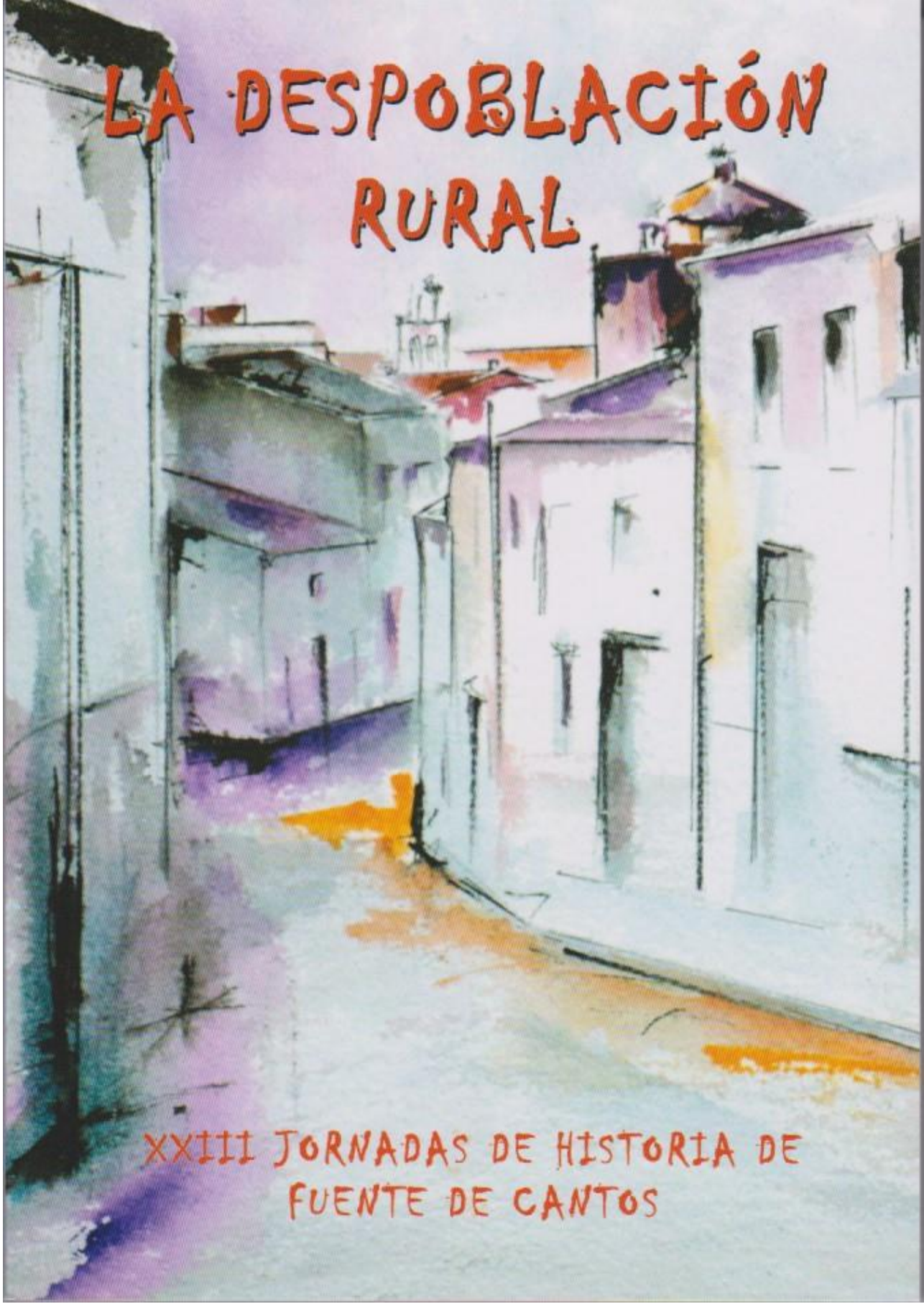


LA DESPOBLACIÓN RURAL



XXIII JORNADAS DE HISTORIA DE
FUENTE DE CANTOS

LA DESPOBLACIÓN RURAL

**XXIII JORNADAS DE HISTORIA
DE FUENTE DE CANTOS**

LA DESPOBLACIÓN RURAL

XXIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS



Fuente de Cantos, 2024

XXIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Fuente de Cantos, 8 y 9 de noviembre de 2024

PATROCINIO

Excmo. Ayuntamiento de Fuente de Cantos

ORGANIZACIÓN

Comisión Lucerna Historia

Excmo. Ayuntamiento de Fuente de Cantos

COLABORACIÓN

Diputación de Badajoz

Sociedad Extremeña de Historia

COMISIÓN ORGANIZADORA

Concejalía de Cultura

Luisa Durán Pagador

Coordinación

Felipe Lorenzana de la Puente

Composición

Joaquín Castillo Durán

José Antonio Gordillo Lavado

José Lamilla Prímola

Manuel Molina Parra

José Rodríguez Pinilla

LA DESPOBLACIÓN RURAL. XXIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

COORDINACIÓN Y MAQUETACIÓN

Felipe Lorenzana de la Puente

© De la presente edición: Comisión Lucerna Historia

© De los textos e imágenes: los autores

ISBN: 9788409694068

Depósito Legal: BA-000089-2025

PORTADA

Diseño de Mercedes Agudo Cruzado

IMPRESIÓN

Imprenta Provincial. Diputación de Badajoz

TRADUCCIONES

Isabel Lorenzana García

Fuente de Cantos, 2024

<http://jornadashistoriafuentecantos.jimdo.com>

ÍNDICE

<i>Presentación XXII Jornada de Historia</i>	<i>9</i>
<i>Discurso inaugural</i>	
Rogelio Segovia Sopo	11

PONENCIAS

<i>Despoblación y reto demográfico. Factores explicativos, contextos y consecuencias</i>	
Juan Ignacio Plaza Gutiérrez	15
<i>Consideraciones para el reto demográfico en Extremadura</i>	
Julián Mora Aliseda	47
<i>El despoblamiento rural femenino en España. Una explicación histórica desde las políticas agrarias y las identidades de género en el largo siglo XX</i>	
María Teresa Ortega López	65

COMUNICACIONES

<i>La Calilla. Un nuevo intento de colonización en los confines de Extremadura a mediados del siglo XIX</i>	
Felipe Lorenzana de la Puente	77
<i>Sevilla como foco de la inmigración extremeña en la segunda mitad del siglo XIX. Perfiles socioeconómicos de los migrantes</i>	
José Andrés Otero Campos	95
<i>Vivir sin hombres: el cambio de rol de la mujer extremeña durante la emigración a Europa</i>	
Antonio Blanch Sánchez	113
<i>"I'm going back to the civilization". Una civilización hegemónica en un mundo global es una civilización en crisis, depredadora del mundo rural</i>	
Juan Carlos Redondo Hernández	127
<i>Tamurejo, ejemplo de la despoblación rural</i>	
Casildo Rodríguez Serrano	147

<i>El delito de solicitud y la diversidad en su enjuiciamiento</i> Joaquín Castillo Durán.....	163
---	-----

<i>La escolarización y el analfabetismo en Fuente de Cantos en los censos y estadísticas del siglo XIX</i> Carmelo Real Apolo.....	183
---	-----

<i>Ornamentación renacentista en la iglesia de Santa María de Tudía. Artistas y mecenas en torno a un santuario de la Extremadura rural</i> Manuel López Fernández	203
---	-----

<i>Zurbarán. Una aproximación al género militar</i> María Fidalgo Casares	225
--	-----

PERSONAJES CON HISTORIA, V

<i>José Macarro Robles, superviviente de Mauthausen</i> Felipe Lorenzana de la Puente y María Parra Donoso.....	245
--	-----

<i>Relación de autores.....</i>	271
---------------------------------	-----

ORNAMENTACIÓN RENACENTISTA EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE TUDÍA. ARTISTAS Y MECENAS EN TORNO A UN SANTUARIO DE LA EXTREMADURA RURAL

RENAISSANCE ORNAMENTATION IN THE CHURCH OF SAINT MARY OF TUDÍA. ARTISTS AND PATRONS AROUND A SANCTUARY IN RURAL EXTREMADURA

Manuel López Fernández

UNED. Centro Asociado de Algeciras
lopezfernandezm75@gmail.com

RESUMEN: Se trata aquí de las expresiones artísticas propias del Renacimiento existentes en la iglesia de Santa María de Tudía, realizadas en cerámica y sobre hierro forjado. La cerámica correspondiente a la primera mitad del siglo XVI salió de los talleres del artista italiano Niculoso Pisano, afincado en Sevilla, siendo su mecenas el vicario Juan Riero. La cerámica correspondiente a la segunda mitad del siglo XVI, plana toda ella, se atribuye a autores sevillanos; los indicios apuntan a que fue sufragada por el vicario Juan de Zarandona. Por lo que a la forja se refiere, hablaremos de la reja que separa el presbiterio del cuerpo de la iglesia. Esta obra se hizo en 1640, pero su estilo es plenamente renacentista y fue donada al templo por el vicario Francisco Caballero de Yegros.

ABSTRACT: This study focuses on the artistic expressions typical of the Renaissance existing in the church of Saint Mary of Tudía, made in ceramics and wrought iron. The ceramics corresponding to the first half of the 16th century came from the workshops of the Italian artist Niculoso Pisano, based in Seville, his patron being the vicar Juan Riero. The ceramics corresponding to the second half of the 16th century, all of which are flat, are attributed to Sevillian authors, with evidence suggesting they were financed by the vicar Juan de Zarandona. As far as the forge is concerned, we will talk about the fence that separates the presbytery from the body of the church. This work was done in 1640, but its style is fully Renaissance and it was donated to the temple by the vicar Francisco Caballero de Yegros.

Manuel López Fernández

LA DESPOBLACIÓN RURAL
XXIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Lucerna Historia, 2024
Pgs. 203-223
ISBN: 9788409694068

I. INTRODUCCIÓN.



En unas jornadas, que en cierto modo se enmarcan en temas rurales, destacaré la profunda ruralización del entorno cercano al santuario de Santa María de Tudía, más conocido hoy como Tentudía. Situado en lo alto de una de las cimas más prominentes de Sierra Morena, responde su ubicación a una finalidad espiritual más que a un deseo recaudatorio; de otra manera no se hubiera levantado en tan aislado lugar, distante de las poblaciones del entorno y de cualquier cruce de caminos.

La ubicación de nuestro santuario, así como su acentuado aislamiento, le ha perjudicado siempre, y muy especialmente cuando fue despojado de todas sus propiedades en las desamortizaciones del siglo XIX. El Estado las vendió al mejor postor, pero al desentenderse de su conservación la incuria campó a sus anchas por todas las instalaciones; tal era su estado de abandono en los años centrales de la citada centuria, que el superior de una congregación religiosa, deseosa de instalarse en el mismo, dirigió una carta al vicario de Tudía refiriéndose al santuario como “desierto de Tudía”. Resultaron ser aquellos unos falsos religiosos que aprovecharon la soledad existente en el monasterio para saquear las tumbas de los allí sepultados, desapareciendo luego de manera misteriosa.

No obstante lo anterior, en los siglos precedentes el santuario mariano había pasado por unos siglos de gloria, especialmente desde el siglo XIV cuando dos maestros de la familia Mexía -Gonzalo Mexía y Fernando Osórez- lo eligieron como panteón funerario para ellos y para sus familiares más cercanos. La iglesia del santuario fue ampliada varias veces hasta que a finales del siglo XV se decidió levantar unas instalaciones para religiosos al mediodía del templo, edificio que no se terminó hasta ya entrada la segunda década del siglo XVI. Sin terminar todavía, concretamente en 1513, la Orden de Santiago pidió al papa León X la autorización necesaria para crear allí el convento de Santa María de Tudía, con el fin de que residieran en el mismo los religiosos que prestaban sus servicios en el santuario bajo la dirección del titular de la vicaría de Tudía.

II. CERÁMICA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI.

II.1. Cerámica plana en Santa María de Tudía.

El convento de Santa María de Tudía, situado en lo alto de la sierra del mismo nombre¹, estaba casi terminado en el mes de julio de 1514, cuando el

¹ Posteriormente se hizo otro convento en la población de Calera de León, también con el nombre

papa León X extendió la correspondiente bula autorizando la creación del cenobio, razón por la que el rey Fernando el Católico, como administrador de la Orden de Santiago, el 24 de diciembre de 1515 y estando en Plasencia (Cáceres), nombró como titular de la vicaría de Tudía a un religioso santiagouista llamado Juan Riero². Era este hombre natural de Bienvenida (Badajoz), donde había nacido en 1475 en el seno de una familia adinerada de la que se conocen pocos datos; Juan debió ingresar en el convento de San Marcos de León más bien tarde, porque no recibió las órdenes sacras hasta 1506, aunque poco sabemos de sus primeros pasos como religioso.

Desde luego, algún mérito debía tener a los ojos del entonces prior trienal del convento de San Marcos, Juan Sánchez de Salamanca -entre febrero de 1515 y febrero de 1518- para que este lo propusiera como vicario de Santa María de Tudía al rey Fernando el Católico, administrador de la Orden de Santiago. Al hilo de lo anterior, suponemos que el nuevo vicario pudo llegar a las instalaciones de la iglesia cabecera de la vicaría de Tudía en los primeros meses de 1516, encontrándose con un convento recién terminado y una iglesia bastante reformada cuya cabecera ya estaba configurada tal y como lo está hoy, aunque no ocurría lo mismo con el cuerpo de la iglesia, conformada entonces por tres naves techadas con madera³. Por lo que leemos en los libros de visitas, se sabe que en la capilla Mayor de la iglesia hubo un retablo de madera en tiempos anteriores, pero había desaparecido con la reforma más reciente. La presencia del viejo retablo se recoge ya en la visita de 1498, aunque nada se dice sobre el mismo en las de 1501 y 1508; no obstante, los visitantes de 1511 anotan que entonces existía un lienzo a espaldas del altar en el que se representaba la “estoria e batalla del milagro que aconteçio en el vensimiento que fizo el maestre Pelay Perez Correa...”⁴; batalla y milagro que explicaban a la perfección el origen del santuario mariano.

Al hilo de este último, se entiende que para Juan Riero la carencia de retablo y la simpleza de aquel lienzo -fuese cual fuese su estado de conservación a principios del año 1516-, resultaban inapropiados para una iglesia que atraía muchos devotos, y en cuya explanada exterior se celebraba una feria cada ocho de septiembre, festividad comercial que tuvo sus orígenes en el reinado de

de Santa María de Tudía, con el fin de trasladar a este segundo a los religiosos que prestaban servicio en el primero de ellos.

² Archivo Histórico Diocesano de León. Fondo de San Marcos, documento nº 123.

³ La bóveda de medio cañón se hizo en 1559.

⁴ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), lib. 1.108, f. 995.

Enrique II de Castilla⁵. Aquel estado de cosas condujo al nuevo vicario a pensar en determinadas mejoras para hacer más atractiva la capilla Mayor, espacio que, por otra parte, adolecía de la suficiente iluminación a causa de las reducidas dimensiones de la ventana única que tenía al exterior, debido a las extremas condiciones ambientales que se daban en lo alto de la sierra, especialmente en invierno. En este sentido, parece que el vicario Juan Riero apostó por revestir de cerámica algunas de sus zonas para aprovechar al máximo la luz obtenida de las lámparas de aceite.

A pesar de todo, y como las últimas reformas y ampliaciones habían sido pagadas por las arcas de la Vicaría, no creemos que el Real Consejo de Órdenes atendiera la propuesta del vicario. Tal vez por ello, después de esperar un par de años, Juan Riero se mostró firmemente decidido a sacar adelante su proyecto, aunque fuese a sus expensas, y con esa intención se desplazó a Sevilla. Aquí, el 17 de marzo de 1518, llegó a un acuerdo con Niculoso Pisano, ceramista afincado en Sevilla desde 1498 al menos, para que este elaborara para la iglesia de Tudía un retablo de “ymaginería”, con todo lo que este término significaba en aquellos tiempos⁶.

Afortunadamente el documento del acuerdo se conserva, y por el mismo sabemos que la pieza artística había de estar terminada en el plazo de tres meses, que cada azulejo costaría diez maravedíes y que el vicario Riero adelantó a Pisano cinco mil maravedíes en el momento del acuerdo. Lo último demuestra claramente que Juan Riero había ido a Sevilla con efectivo suficiente para afrontar los gastos del retablo, a lo que se suma la intervención del vicario en el diseño del retablo⁷, y a que se llevó en su viaje las dimensiones exactas de la pared donde había de colocarse la pieza artística⁸. Estos llamativos detalles obligan a preguntarse si el vicario de Tudía conocía, o había oído hablar con

⁵ El origen de la feria tiene su origen al comienzo del reinado de Enrique II, posiblemente en 1370. La concesión de esta feria está relacionada con la construcción de la capilla de los Maestres, como ya hemos tratado en otras ocasiones. Resulta necesario precisar que en tiempos del vicario Pedro de Mellina, entre 1568 y 1572, se allanó a mano los alrededores de la iglesia de Santa María de Tudía para facilitar la estancia de comerciantes y romeros.

⁶ El documento del contrato aparece publicado en: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, II. Documentos del Archivo General de Protocolos de Sevilla. Edición de José Hernández Díaz. Universidad de Sevilla, 1930.

⁷ Obsérvese que los motivos santiaguistas se alternan con los religiosos en el programa iconográfico.

⁸ Este detalle se aprecia claramente al ver cómo las líneas que descienden de las ménsulas de la bóveda coinciden exactamente con una línea de azulejos, no con el exterior de las pulseras del retablo. Este detalle hubiera sido imposible de realizar de no conocer Pisano las dimensiones exactas de la superficie donde había de instalarse el retablo.

antelación de los elaborados trabajos del afamado ceramista italiano. No se puede asegurar rotundamente tal circunstancia, pero es muy posible que así fuese, tal y como veremos más tarde al hablar de la cerámica de arista instalada en la capilla Mayor de Santa María de Tudía.

De momento, y volviendo a la temática relacionada con el retablo de cerámica plana, diremos que es la obra ornamental más destacada de la iglesia que tratamos. De dicho retablo opina Alice W. Frothingham, de la Hispanic Society of América, que resulta la pieza maestra de Niculoso Pisano⁹. En tal sentido debemos precisar que esta pieza artística se elaboró con la técnica más avanzada del momento -la pintura con esmaltes sobre cerámica plana, importada de Italia por Niculos Pisano-, al tiempo de conjugar la iconografía religioso-goticista con la decoración profano-vanguardista de su época. Por lo que sus dimensiones se refiere, señalaremos que el conjunto está formado por total del 616 piezas, alcanzando los 3,40 m. de alto por 2,65 m. de anchura, así que está muy por encima de las dimensiones de otros retablos elaborados exclusivamente a base de cerámica plana.

La estructura de dicho retablo se conforma en torno a una hornacina central, de reducidas dimensiones, que tenía por función alojar en su interior la imagen de Nuestra Señora de Tudía¹⁰, por lo que está rematada con un simulado dosel sostenido por ángeles. El retablo tiene tres calles, la central -con el árbol de Jesé para explicar la genealogía de la Virgen- se remata con un Calvario encuadrado por arquerías. Las calles laterales son más estrechas que la central y están divididas a su vez en tres niveles claramente diferenciados, quedando rematadas con motivos propios de la Orden de Santiago; en los niveles superiores de estas calles se representan escenas alusivas a la vida de la Virgen -nacimiento, anunciación, purificación y ascensión- de marcado carácter espiritual en contraste con las dos escenas del nivel inferior, más próximas a los asuntos terrenales. Lo entendemos así porque en ellas se representa la figura del maestro Pelay Pérez Correa en el momento de su invocación a la Virgen -en la calle del lado del Evangelio-, y la imagen del vicario Juan Riero, en actitud orante -en la del lado de la Epístola-. Todo el conjunto queda enmarcado por el

⁹ Así en FROTHINGHAM, Alice Wilson, *Tile panels of Spain, 1500-1650*, New York, The Hispanic Society of America. 1969, p. 12.

¹⁰ La hornacina en cuestión ya no existe al ser tapiada con otras piezas de cerámica en la restauración de 1972-1977, de la que hablaremos más adelante. No obstante, la superficie de la antigua hornacina queda perfectamente señalada por unos azulejos en los que se representa un cortinaje que cae del dosel que remataba la hornacina.

banco y las pulseras del retablo, espacios cubiertos con grutescos y símbolos santiaguistas, acentuando entre estos los alusivos al reino de León.



Figs. 1 y 2: A la izquierda podemos ver el retablo elaborado por Niculoso Pisano, de cerámica plana, para la iglesia de Santa María de Tudía. A la derecha, una muestra de la cerámica de arista salida de la mano del mismo artista; de ella hablaremos a continuación.

II.2. Cerámica de arista en la iglesia de Tudía.

Aparte del antes mencionado retablo, el vicario Juan Riero decoró la capilla Mayor con azulejos de arista las gradas que subían al altar, los pretilos del presbiterio, la propia mesa de altar y la caja tumbal del maestro Pelay Pérez Correa. Del contrato de esta cerámica de arista -toda ella con un variado repertorio de motivos y colores- no ha quedado registro documental alguno lamentablemente, pero podemos darnos cuenta de su calidad e importancia si mostramos el paralelismo que guarda con otra de igual tipología aparecida en la capilla personal del papa León X en el castillo de San't Angelo, en Roma, razón más que suficiente para dedicarle unas líneas. En tal sentido, señalaremos que esta cerámica romana apareció en 1911 a consecuencia de unas reformas efectuadas en la capilla de San Miguel, en la que los tratadistas no se pusieron de acuerdo a la hora de determinar su procedencia. Ya en 1939, y a pesar de reconocer que la técnica empleada en ella era italiana, Arthur Lane se inclinó por

atribuirle un origen sevillano, pero en 1952 González Martí creyó que procedía de Valencia, mientras Otto Mazucatto defendía en 1985 que la famosa cerámica encontrada en la capilla del papa de la familia Medici procedía de Liguria.

Sin embargo, las excavaciones de 1987 en el solar donde habían estado los hornos de Niculoso Pisano, en el barrio de Triana, dejaron abundantes muestras de que la cerámica de la capilla de San't Angelo y la de la iglesia de Tudía procedían de los talleres del famoso ceramista italiano. A pesar de tal certeza, a principios de los años noventa del pasado siglo, se aplicó a la cerámica aparecida en Roma una prueba científica basada en la activación neutrónica de la misma, la cual vino a confirmar que las piezas del hallazgo procedían de Sevilla¹¹.

La duda sobre el origen se había disipado, pero faltaba por conocer los detalles relativos a la instalación de aquella cerámica sevillana en Roma, tarea que tomó para sí el historiador italiano Marco Spallanzani¹². Este especialista tomó el camino que le marcaban los emblemas personales que aparecían en los azulejos sacados de la capilla romana, en los que aparecían algunos motivos alusivos al papa León X junto a otros de la familia Pucci¹³ -socios de los Medici en Florencia¹⁴-. Por esta razón, el autor que ahora seguimos llegó a la conclusión de que dicha cerámica había sido encargada por Antonio Pucci -clérigo de cámara en 1514 y sobrino del cardenal Lorenzo Pucci- con el fin de agasajar al pontífice de la familia Médici¹⁵.

Al parecer, León X había enviado a Antonio Pucci como nuncio a Lisboa para cierto asunto diplomático en el verano de 1514, pasando en su despla-

¹¹ RAY, Anthony, "Niculoso Francisco sn the Medici tiles from the Castel S Angelo", *Apollo* (R. Unido), nº 504, 2004, pp. 13-20.

¹² SPALLANZANI, Marco, "Antonio Pucci e le mattonelle spagnole di Leone X in Castel Sant'Angelo". *Faenza* (Comune di de Faenza, Italia), XCI, 2005), pp.79-87. Por lo que aquí indica este autor, la obra de la capilla de San Miguel, en el castillo de Sant'Angelo se hizo entre 1514 y 1515. Dado que en el Libro de Visita de 1515 no se menciona gasto alguno relacionado con material cerámico, debemos suponer que los azulejos de arista de Tudía fueron colocados posteriormente a la llegada de Juan Riero como titular de la Vicaría.

¹³ Por lo que suponen los estudiosos, Antonio Pacci pretendía que el papa recordara quién le había hecho el regalo. Por este motivo los azulejos con los motivos heráldicos de los Pacci aparecen mezclados con los de los Medici, a cuya familia pertenecía León X.

¹⁴ Azulejos en los que aparecía la cabeza de un negro, motivo heráldico de los Pacci. Curiosamente también existe este motivo en las olambrillas del suelo de la iglesia de Tudía.

¹⁵ Esta familia eran socios de los Medici en Florencia, aunque algunos de ellos ocupaban puestos destacados en la Santa Sede.

miento por Zaragoza y Valladolid; aquí fue recibido por el rey Fernando el Católico el 25 de agosto, según la correspondencia del nuncio estudiada por Spallanzani¹⁶. De acuerdo con lo anterior, y teniendo en cuenta que la bula de fundación del convento de Santa María de Tudía fue extendida en Roma por León X el 28 de julio anterior, no parece descabellado pensar que el nuncio papal llevara consigo, y entregara entonces al rey Católico, la bula fundacional de la que hablamos. Mucho menos lo parecerá, si tenemos en cuenta que fue el mismo rey quien solicitó al papa la fundación del nuevo convento en el verano del año anterior, desde Valladolid, como consecuencia de la decisión tomada en el Capítulo General de 1513 celebrado en la ciudad vallisoletana.

Aparte de lo anterior, y siguiendo la correspondencia del nuncio, se sabe que en el mismo Valladolid dejó Antonio Pucci ciertos asuntos en manos de “il prior Sanches”, entre los que pudiera estar el encargo de la cerámica a Sevilla, ciudad que no llegó a pisar. No precisa Marco Spallanzani quién era este prior Sánchez, intermediario de Antonio Pucci en lo relativo al regalo al papa, pero a nosotros nos parece que se trata de Juan Sánchez de Salamanca, prior del convento santiaguista de Uclés (Cuenca) entre noviembre de 1511 y noviembre de 1514, muy cercano a la Corte debido al cargo que desempeñaba como miembro del Consejo de la Orden de Santiago. Este religioso era por entonces un personaje muy destacado en el seno de su Orden, pues al terminar su mandato en el convento de Uclés fue nombrado por el papa León X, ya en enero 1515¹⁷, para ejercer como prior trienal del convento de San Marcos de León, cabecera espiritual de la Extremadura santiaguista.

Al hilo de lo anterior, corresponde precisar que el mandato del nuevo prior de San Marcos pudo extenderse entre febrero de 1515 y febrero de 1518, pasando a continuación a gobernar el convento de Santiago de la Espada, en Sevilla, siendo el primer prior trienal de dicho convento¹⁸. Teniendo en cuenta que los priores de San Marcos pasaban los inviernos en Extremadura¹⁹, resulta muy probable que a mediados del mes de marzo de 1518 -cuando se firmó el acuerdo entre Niculoso Pisano y Juan Riero- el nuevo prior del convento sevilla-

¹⁶ SPALLANZANI, “Antoni Pucci...”, p. 83.

¹⁷ Bula papal fechada el 15 de enero. Véase en LÓPEZ AGURLETA, José, *Bullarium Equestris Ordinis Sancti Iacobi de Spatha* (en adelante *Bulario de Santiago*), Madrid, 1719, pp. 471-72. Por lo que la colación del cargo pudo recibirla en el mes de febrero.

¹⁸ Prior de Uclés entre septiembre de 1521 y septiembre de 1524.

¹⁹ Desde los tiempos del infante-maestre don Enrique de Aragón, por los años centrales del siglo XV.

no se hubiera desplazado desde tierras extremeñas a la ciudad del Guadalquivir para la toma de posesión de su nuevo cargo.

Siendo así, queda claro que Juan Sánchez de Salamanca²⁰ fue acompañado en su desplazamiento a Sevilla por el vicario Juan Riero, resultando muy probable que el hasta entonces prior de San Marcos -el que lo eligió para vicario de Tudía- fuese quien lo puso al corriente de los trabajos realizados por el italiano para la Iglesia y para la Corona, aparte de informarle en primera persona del encargo de los azulejos de arista enviados a Roma²¹. Piezas cerámicas en las que figuraban, como ya hemos anticipado, motivos heráldicos alusivos al papa León X -escudo de armas pontifical, yugo y león-, junto a otros que representaban el escudo de armas de la familia Pucci, con la clara intención de que el papa recordara quién había sido el donante de aquel original obsequio.

III. CERÁMICA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.

En el caso de la cerámica plana y de arista, colocada en la iglesia de Santa María de Tudía en la primera mitad del siglo XVI, queda claro que fue elaborada por Niculoso Pisano y que, en este caso, la acción de mecenazgo correspondió al vicario Juan Riero. Sin embargo, no ocurre lo mismo para la cerámica instalada en la segunda mitad de la misma centuria, de tipología plana toda ella, pues la obra no está firmada ni tampoco se conoce a la persona o institución que sufragó los gastos de compra y colocación de la misma. A pesar de ello, y debido a que una cerámica semejante se colocó en algunas iglesias sevillanas, coinciden los estudiosos en su origen trianero, aunque no exista unanimidad para atribuirle a un artista en concreto.

No obstante, antes de afrontar el estudio de la cerámica plana correspondiente a la segunda mitad del siglo XVI, y existente hoy en la iglesia de Tentudía, se hace necesario señalar que el arte de dibujar sobre cerámica plana al estilo de Pisano -a la italiana- se perdió en Sevilla poco después de 1529, año de muerte del artista italiano. Al parecer el hijo de Niculoso Pisano

²⁰ Según podemos leer en AHN, Códice 236, ff. 177-190, Juan Sánchez de Salamanca era un religioso de la Orden, muy destacado en aquellos momentos. Había sido subprior del convento de Uclés en 1510 y prior del mismo entre noviembre de 1511 y noviembre de 1514. Luego ejerció como prior de San Marcos entre 1515 y 1518. A continuación fue prior del convento de Santiago de Sevilla y finalmente volvió como prior al convento de Uclés entre septiembre de 1521 y septiembre de 1524.

²¹ Según los últimos estudios, la cerámica de arista recibió un impulso artístico de manos de Niculoso Pisano. Tanto fue así que la cerámica salida de sus hornos resultaba novedosa y apreciada en Italia por aquellos tiempos.

no gozaba de las facultades artísticas del padre y la disminución de los encargos acabó también con el arte de preparar los esmaltes, pues estos conocimientos se transmitían de padres a hijos generalmente. A tal punto llegó la situación que, en Sevilla, no se volvió a pintar cerámica al uso de Pisano hasta el año 1561; ocurrió así cuando un ceramista llegado de Amberes, Frans Andries, acordó con otro artista local llamado Roque Hernández que este le permitiera usar sus hornos en Triana a cambio de que el flamenco le enseñara a pintar azulejos y loza a la manera de Pisa²².

Así fue como Roque Hernández y su entorno familiar más cercano -Alonso García y Cristóbal de Augusta, suegro y yerno respectivamente de Roque Hernández²³- aprendieron la nueva técnica y copiaron los nuevos modelos, ya con más motivos flamencos que italianos. Estos ceramistas llegaron a firmar importantes contratos con la Corona y con la Iglesia -trabajando de manera individual o conjunta-, dejándonos muestras de sus magníficas labores a lo largo del último tercio del siglo XVI, sobre todo en Sevilla. Entre todas esas obras nos interesa sobremanera las firmadas por Cristóbal de Augusta, caso de los zócalos de los salones del Alcázar de Sevilla (1577-1578), en los que trabaja con un dibujo ordenado, pero de colorido extraordinariamente llamativo, características que coinciden con la obra no firmada de Tentudía. Aparte de estos trabajos, nos llama la atención, por su semejanza con los instalados en Tentudía, los azulejos de los zócalos de la capilla mayor de la iglesia del convento de Santa Clara, en Sevilla, obra firmada por Alonso García en 1575²⁴, como demuestra Antonio Sancho Corbacho y apoya Alfonso Pleguezuelo Hernández, profesores ambos, aunque distantes en el tiempo, de la Universidad de Sevilla.

III.1. El mecenas de la obra; el vicario Juan de Zarandona.

Después de esta breve introducción al panorama artístico sevillano de la segunda mitad del siglo XVI, resulta ineludible hablar del mecenas de dicha obra. Lo delicado del asunto es que, al contrario de lo ocurrido con la cerámica de Pisano, no existe documentación alguna que nos hable de la persona que sufragó los gastos de la compra, transporte y colocación de esta cerámica en la

²² GESTOSO Y PÉREZ, José, *Historia de los barros vidriados sevillanos*, Ayuntamiento de Sevilla, 1995, pp. 219-232. También en PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Cerámica de Sevilla (1248-1841)", *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XLII, Madrid Espasa Calpe, 2005, p. 367.

²³ Si analizamos la obra de Gestoso, en las páginas señaladas en la nota anterior, veremos que estos hombres estaban unidos por lazos familiares y laborales.

²⁴ Véase SANCHO CORBACHO, Antonio, *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*, Universidad de Sevilla 1948, pp. 13-14.

iglesia que tratamos. No obstante lo anterior, existen indicios bastantes razonables para atribuir los gastos de la otra que tratamos a otro vicario de Tudía, concretamente a Juan de Zarandona, de quien daremos aquí una breves pinceladas biográficas para demostrar nuestra hipótesis.

Resulta muy probable que este último vicario naciera en tierras vizcaínas, por lo menos así se indica en un libro de religiosos santiaguistas²⁵. Según esta obra, Juan de Zarandona fue hijo del convento de San Marcos de León y recibió órdenes mayores en 1557. A partir de aquí perdemos contacto con los primeros pasos del religioso hasta que documentalmente lo encontramos ejerciendo como maestro de novicios y vicario del convento de San Marcos de León en la visita de 1574, cuando los religiosos de este convento llevaban diez años residiendo en Calera²⁶. Ya en 1577 sabemos que era licenciado y vicario de Santa María de Tudía²⁷, por lo que siguió viviendo en Calera hasta su fallecimiento, ocurrido a finales de 1590, o tal vez a principios de 1591. A pesar de no poder fijar exactamente la fecha de su muerte, sabemos que dejó testamento y que algunas de sus últimas voluntades son recogidas en las páginas del Libro de visitas del año 1604.

Por los datos anteriores sabemos que Juan de Zarandona estuvo residiendo en La Calera a lo largo de dieciséis años, al menos, ejerciendo sus funciones dentro del convento. Pero a partir de su nombramiento como vicario de Tudía su vida hubo de sufrir un profundo cambio por la necesidad de atender los asuntos eclesiásticos de los pueblos pertenecientes a la jurisdicción de la Vicaría; es decir, que a partir de 1577 entró en contacto con el mundo exterior, viéndose también inmerso en un pleito jurisdiccional contra el prior del convento de San Marcos entre los años 1581 y 1587. En este asunto intervino la Santa Sede hasta que el prior y el vicario llegaron a un acuerdo que fue ratificado por el rey Felipe II en agosto de 1587²⁸.

Hubo de ser en esta etapa de vicario de Tudía cuando el licenciado Juan de Zarandona entró en contacto directo con los problemas sociales de su época, concretamente con el que afectaba a las jóvenes casaderas a la hora de

²⁵ JAVIERRE MUR, Aurea y COUTO LEÓN, María Dolores, *Los religiosos en la Orden de Santiago*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976, p. 194.

²⁶ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel y OYOLA FABIÁN, Andrés, *La orden de Santiago y la vicaría de Santa María de Tudía*, Diputación de Badajoz, 2014, p. 276.

²⁷ Ibidem. Por esta razón el licenciado Cuenca, visitador santiaguista por entonces, le pidió cuentas en Calera de la institución de la que era titular.

²⁸ Ibidem, pp. 276-282.

contraer matrimonio; situación que se veía agravada en el caso de las huérfanas más pobres. Por entonces, la mayor parte de las mujeres estaban abocadas al matrimonio si querían vivir con dignidad; quedarse soltera no estaba bien visto por la sociedad y entrar en religión era imposible para muchas de ellas por el coste económico que suponía entrar en un convento. Como las mujeres jóvenes buscaban honra, aparte de un proyecto de vida en el matrimonio, desde que eran pequeñas se les preparaba para este tipo de vida, a la que accedían mediante la aportación de una dote ganada por ellas, o aportada por los padres.

Como podemos suponer, las jóvenes más pobres se veían obligadas a trabajar fuera de su casa con el fin de ahorrar para la obligada dote, cuyo fin no era otro que contribuir económicamente al sostenimiento del nuevo hogar²⁹. En este sentido, la legislación obligaba a los padres a dotar a sus hijas utilizando para ello parte de las propiedades familiares, considerando a los bienes que aportaba la esposa como un anticipo de su herencia, caso realmente complicado en el caso de las huérfanas pobres.

Por este motivo las instituciones eclesiásticas fomentaron el matrimonio de chicas pobres a través de fundaciones pías que concedían dotaciones para doncellas³⁰, proporcionando así una cierta y deseada protección a la mujer. Esta corriente de pensamiento se acentuó con posterioridad al Concilio de Trento, finalizado en 1563, razón por la que la Iglesia y las élites sociales participaron voluntariamente en esta labor protectora, otorgando dotes matrimoniales a mujeres pobres para evitar la pérdida de futuras y dignas madres de familia³¹.

El vicario Juan de Zarandona pudo tomar conciencia del problema social en su juventud, aunque no podamos asegurarlo. Lo que sí tenemos seguro, apoyándonos en su testamento, es que con el fin de remediar en lo posible la situación de algunas jóvenes casaderas, decidió fundar una obra pía para

²⁹ Los hombres también debían aportar ciertas cantidades o bienes materiales a la formación de la nueva familia, pero aquí nos interesa exclusivamente la dote que aportaban las mujeres.

³⁰ Sobre este asunto existe mucha bibliografía. Aquí nos apoyamos en RIAL GARCÍA, Serrana, "Casar doncellas pobres. Paradigma de la caridad eclesiástica", *Obradoiro de Historia Moderna*, 3, 1994, pp. 71-86. También en GARCÍA de LEÓN, María Concepción, "Fundaciones para casar doncellas pobres", en *Castilla-La Mancha: 25 años de autonomía*, Toledo, 2007, pp. 233-248. Por último, en RIVASPLATA VARILLA, Paula Emilia, "Las doncellas de dotes matrimoniales por lazos familiares y afectivos en tres hospitales sevillanos, en el Antiguo Régimen", *Estudios de Historia de España* (Pontificia Universidad Católica de Argentina), n.º XX, pp. 43-84.

³¹ *Ibidem*.

huérfanas de los pueblos de Calera, Cabeza la Vaca y Monesterio, según se lee en el Libro de visitas del año 1604. Las aportaciones para esta obra pía habían de proceder de las rentas derivadas de las propiedades que tenía el vicario y, para que estas fueran gestionadas, nombró cuatro albaceas³².



Figuras 3 y 4.:A la izquierda la cerámica de la capilla de San Agustín, o de los Maestres. A la derecha, la existente en la capilla de Santiago.

Según se lee en el Libro de visitas que ahora seguimos, los albaceas testamentarios se reunieron para poner en marcha la obra pía, la cual se “comenzó a usar desde el mes de marzo del año pasado de noventa y uno”, al tiempo de recoger que las rentas del vicario ascendían a 9.000 maravedíes anuales, procedentes de las posesiones que el vicario Zarandona tenía en Montemolín, Calera, Cabeza la Vaca y Monesterio³³. Entonces decidieron también los albaceas que las jóvenes beneficiadas por la obra piadosa del vicario Zarandona tenían que ser huérfanas de padre y por este orden: la primera de Calera, la segunda de Cabeza la Vaca y la tercera de Monesterio.

³² AHN. Lib. 1.014, f. 473r. Para conseguir este fin nombra como albaceas testamentarios a Martín de Garay -vecino de Calera-, Andrés Mateo -cura de Cabeza la Vaca-, Hernando Muñoz -vecino de Monesterio-, y a Pedro de Zarandona -hermano del vicario y también religioso santiaguista que prestaba sus servicios en la vicaría de Tudía.

³³ Este es el orden en que figuran los citados pueblos en la documentación que seguimos.

Suponemos que los albaceas testamentarios cumplieron con la voluntad del vicario en los años inmediatamente posteriores a la muerte de este, porque en el libro de visitas que ahora seguimos se dice que la última liquidación que hicieron correspondió a la del año 1599. Ahora bien, al llegar los visitantes de 1604 tuvieron que presentar la liquidación pertinente a su gestión durante los cinco años señalados, gracias a lo cual sabemos que la obra pía seguía funcionando, aunque los detalles contables los omitiremos por razón de espacio³⁴.

III.2. Relación de la obra pía de Zarandona con la cerámica de Tentudía.

Lo que no vamos a marginar aquí es que para el año 1604 la cerámica correspondiente a la segunda mitad del siglo XVI estaba ya instalada en Tentudía, embelleciendo las capillas laterales de la iglesia y también la caja sepulcral del maestro Pérez Correa, situada en la capilla Mayor.

Por lo que a la cerámica de la capilla del lado del Evangelio se refiere, señalaremos que conforma un retablo cerámico con la imagen de San Agustín, enmarcado en una cenefa del mismo material, aparte de otros azulejos que cubren la mesa de altar y las escalinatas que suben a dicho altar. Muchos estudiosos se han preguntado a lo largo de los años el motivo de la presencia de la imagen del santo de Hipona en Tentudía, y muchos más los que se han interrogado por las razones que tuvo el ceramista para incluir la imagen de Santa Catalina de Alejandría -ajena a la Orden de Santiago- en el centro del frontal de la mesa de altar de la capilla que tratamos.

La presencia del santo en el retablo cerámico está perfectamente justificada si tenemos en cuenta que los santiaguistas se guiaban en lo espiritual por la regla de San Agustín, al igual que ocurría en los conventos de Uclés (Cuenca) y San Marcos (León), en los que había una capilla dedicada a este santo. Por tanto, la imagen de San Agustín debían resultar bastante familiar a cualquiera de los religiosos de estos cenobios y, por si no fuese suficiente, la sala capitular del convento de Calera llevaba el nombre de San Agustín. Por ello, la imagen de este santo en la iglesia de Tudía está plenamente justificada; sin embargo, no ocurre lo mismo con la de Santa Catalina de Alejandría, representada en Tentudía con los elementos iconográficos que la distinguen: cabeza de su ejecutor, espada, pluma y rueda. Al no tener la Santa relación alguna con la institución santiaguista, hemos de buscar alguna relación devocional más o menos directa con el donante de la obra de arte. En tal sentido, y según se

³⁴ Para esta cuestión véase nuestro trabajo: "Cerámica del siglo XVI en Tentudía. El vicario Juan de Zarandona", *Tentudía* (Calera de León), 2024.

aprecia en la fotografía que acompañamos, el tamaño de los azulejos que conforman la imagen de la Santa no son del mismo tamaño que el resto de las piezas cerámicas que componen el frontal de la mesa de altar.

Lo anterior nos ha llevado a suponer que los azulejos correspondientes a la imagen de Santa Catalina no se hicieron para acoplarse a los del resto de la mesa, sino que formaban un cuadro aparte que luego se incorporó laboriosamente en el conjunto cerámico, siguiendo la expresa voluntad del donante de la obra. Siendo así, ¿qué razones podía tener el mecenas de la obra artística para actuar de esta manera? ¿Es posible que la respuesta a tal detalle nos pueda conducir a la persona del donante? Creyéndolo así, expondremos el asunto a manera de hipótesis porque documentalmente resulta imposible demostrarlo.

Con tal fin precisaremos que Santa Catalina de Alejandría es la patrona de aquellos profesionales que utilizan la pluma -estudiantes y filósofos entre otros-, pero también lo es de los que están relacionados con la rueda, caso de carreteros, molineros e hilanderas. Pero lo más importante de ese vínculo que buscamos -entre el patronazgo de la obra cerámica y la devoción por Santa Catalina- reside en el hecho de que a esta última se le considera patrona de las doncellas casaderas. Por tanto, y a tenor de lo que ya conocemos, consideramos que este último punto es donde entronca la devoción del mecenas con la presencia de la imagen de la Santa en la cerámica de la capilla de San Agustín. Lo que a nuestro juicio significa que fue el vicario Juan de Zarandona el donante de la cerámica correspondiente a la segunda mitad del siglo XVI en la iglesia de Santa María de Tudía.

De toda esta cerámica porque la capilla del lado de la Epístola -actualmente conocida como de Santiago por el retablo cerámico que la preside, en el que se muestra la imagen del apóstol galopando sobre un caballo blanco en plena batalla- encontramos dicho retablo enmarcado con otra cenefa de iguales característica que la del retablo de San Agustín; aparte de lo anterior, la mesa de altar esta cubierta con azulejos de la misma tipología y motivos que los que cubre la mesa de la capilla del Santo de Hipona. Ahora bien, en el centro del frontal de la mesa de la capilla de Santiago aparece la imagen de la Inmaculada, guardando su enmarque dentro de los azulejos de la mesa un acentuado paralelismo con los correspondientes a Santa Catalina -dimensiones diferentes de los azulejos y laboriosa colocación en el frontal de la mesa-. Por esta razón queremos suponer también que existió una expresa voluntad del donante para que esto se hiciese así.

De lo anterior se deduce, siempre a nuestro juicio, que el vicario Juan de Zarandona era también un devoto de la Inmaculada. Este movimiento devocional tiene antigua raigambre en España y cobra auge en el siglo XVI, pero al no poder demostrar con la documentación a nuestro alcance que el vicario Juan de Zarandona fuese un fervoroso devoto de la Inmaculada, señalaré que a finales del siglo XVIII la obra pía fundada en Calera por nuestro vicario corría con los gastos de “la función de la Pura y Limpia Concepción”. Así lo hace constar Juan José Alfranca Castellote en el informe elaborado para la Real Audiencia de Extremadura cuando llegó a Calera en 1791³⁵. Según este visitador, la obra pía fundada por el vicario Juan de Zarandona seguía activa en aquella fecha, siendo su administrador el cura párroco de Calera -José López Baños- por designación de los patronos de la capellanía correspondiente, quienes no eran otros que del vicario de Tudía y los alcaldes de la citada villa³⁶.



Figs. 5 y 6: Obsérvese, por el alineamiento de las juntas horizontales, que los azulejos correspondientes a los cuadros de Santa Catalina y de la Inmaculada tienen menor altura que los del resto de los frontales de sus respectivas mesas. La elección de las imágenes y su forzada colocación en ambos conjuntos nos obligan a pensar en la inequívoca voluntad del donante.

³⁵ *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los tiempos modernos. Partido de Llerena*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994.

³⁶ Obsérvese cómo habían cambiado los patronos de la fundación que tratamos. Por lo que al vicario de Tudía se refiere, ya vimos cómo se recurrió al mismo desde el momento de la fundación piadosa. Sin embargo, en lo referente a los alcaldes nada pudo decir aparte de cómo se había ido desplazando a los patronos foráneos.

Por todas las razones expuestas en este subapartado venimos a creer que la cerámica instalada en las dos capillas que tratamos, y también la que cubre la tumba del maestro Pelay Pérez Correa, fueron sufragadas por el vicario Juan de Zarandona, y no por otro vicario que hubiera llegado entre 1575 y 1604. En el estudio de la cerámica que aquí tratamos, esta horquilla temporal resulta muy importante; lo es porque en la primera de las fechas se datan los azulejos en Santa Clara (Sevilla) y en la segunda se precisa que ya estaba puesto el retablo cerámico de Santiago en Tentudía. No obstante lo anterior, esta horquilla cronológica se puede acortar en su parte alta si tenemos en cuenta que en la última década del siglo XVI los dibujos de Alonso García y de Cristóbal de Augusta habían pasado de moda. Según Alice Frothingham, la decoración a partir de 1590 resulta completamente diferente a la anterior, al ser las pinturas más simplificadas y reducidas en tamaño, al tiempo de presentar floridos y desordenados modelos, al igual que una decoración y diseño completamente diferentes a los de Augusta³⁷.

IV. LA REJERÍA EN TENTUDÍA.

Desde muy antiguo, las rejas han ejercido en las iglesias funciones de tabique con el fin de separar a los fieles del presbiterio y de las capillas; es decir, impedir el acceso de los primeros al lugar de culto propiamente dicho.

Sin que podamos precisarlo, nos parece a nosotros que en la iglesia de Santa María de Tudía pudo existir desde muy pronto una reja separando el presbiterio del cuerpo de la iglesia; al igual que también debieron existir otras rejas en los huecos que unían las naves laterales del templo con las dos capillas situadas a los lados de la capilla Mayor, conformando la cabecera de la iglesia de Tudía³⁸. Al hilo de la suposición anterior, tampoco sabemos de qué material estaban hechas las primeras rejas, pero los visitantes del año 1480 señalan con precisión que, entonces, ya era de hierro la reja situada bajo el arco toral al indicar que: “Hay una rexa de fierro con sus puertas de barras de fierro y encima de la rexa unos grillos e un pedaço de cadena...”³⁹.

La misma reja debía continuar todavía en 1498 cuando los visitantes recogen que a la capilla mayor se entraba “por una reja con puertas de hierro...”⁴⁰. Nada dicen al respecto los visitantes de los años siguientes, así que

³⁷ FROTHINGHAM, Alice W.: “Tile pictures by Cristóbal de Augusta”, *Faenza*, 1961, III, pp. 51-58.

³⁸ Concretamente en los años anteriores a 1513, fecha en la que se hicieron los arcos de ladrillo ligeramente peraltados que comunican todas las capillas, tal y como hoy podemos ver.

³⁹ AHN, Libro de visita de 1480, f. 47.

⁴⁰ AHN. Libro de visita de 1498, f. 223.

no será hasta la visita de 1511 cuando nos informen de que por entonces “... la capilla mayor tiene reja de hierro y las otras capillas de madera”⁴¹. Unos años después, en 1515 concretamente, los visitadores vienen a repetir la misma información, al tiempo de ordenar que se hagan dos rejas de madera con puertas pequeñas y bien recias para las capillas laterales, al tiempo de advertir que “... la reja de hierro que está ahora se debe aderezar porque la gente entra hasta encima del altar”⁴².

Resulta probable que esta situación perdurara en el tiempo porque los visitadores de 1574 no hablan del estado de la reja, pero en el capítulo de mandamientos nuevos ordenan hacer una reja de madera para el arco toral. Se añade a lo anterior que ya se habían adelantado 100 reales a un carpintero de torno, residente en Llerena, motivo por que dan un plazo de ocho meses para terminar la reja. Por su parte, los visitadores de 1604 nada recogen sobre las rejas existentes en la iglesia en aquella fecha, por lo que debemos suponer que encontraron la reja de madera que se trata en la visita de 1574.

Aquella reja de madera no debió ser del agrado del nuevo vicario de Tudía, Francisco Caballero de Yegros, quien decidió donar al templo la de hierro forjado que hoy se puede contemplar en la iglesia. Sobre este último vicario se sabe más bien poco; en la bibliografía santiaguista se dice que nació en Azuaga (Badajoz), recibiendo las órdenes sacras en el año 1618. Para licenciarse hubo de pasar forzosamente por el colegio del Rey, en Salamanca, y después irse a Mérida, donde en 1629 ejercía como vicario general de la provincia santiaguista de León, en Extremadura. Ya en 1640 fue nombrado vicario de Tudía y simultaneó este cargo con el de provisor de Llerena a la altura de 1641, y de nuevo como vicario general de la provincia santiaguista entre 1649 y 1651⁴³. Por ser vicario de Tudía fue convocado para que actuara como notario en el Capítulo General que se iba a celebrar en Madrid en el mes de julio de 1652, pero renunció a ejercer tal función muy probablemente por encontrarse enfermo. Muestra de ello es que murió en el mismo mes en que se inició el Capítulo.

Una vez conocidos algunos datos sobre el donante de la reja, diremos de la misma que cubre un vano 4'50 metros de anchura y está dispuesta en dos

⁴¹ AHN, Libro de visitas de 1511, f. 995.

⁴² AHN, Libro de visita de 1515, f. 1.046. Por otro lado, en el capítulo de mandamientos, folio 1066, se lee que los visitadores ordenaron hacer dos pares de rejas de madera con puertas pequeñas y bien recias y cerraduras. De las características anteriores se deduce que estas dos rejas de madera eran para las capillas laterales.

⁴³ MUÑOZ TORRADO, Antonio, *El santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*. Badajoz, 2003, p. 23.

cuerpos horizontales -el inferior con cuatro calles-, separados estos cuerpos por dos frisos, con lo que el enrejado alcanza una altura de 3'64 metros. Tanto en el cuerpo inferior como en el superior de la reja, los barrotes pares se abren en cuadratura o rombo para enlazar con los impares, lo que le proporciona un aspecto de austeridad y fortaleza; tales efectos se realzan con balaustres cuyos bulbos carecen de decoración, a excepción de los barrotes extremos de las calles fijas que tienen bulbos decorados con macollas y simulan capiteles jónicos en su parte superior. La puerta de entrada a la capilla está formada por dos hojas y la estructura de sus barrotes es igual al de las calles laterales y fijas de dicha reja. Destacaremos aquí que sobre el friso inferior se dispone una leyenda en la que se unen o fusionan algunas letras, pero que una vez desarrollada dice:

*EN EL AÑO DEL SEÑOR DE 1640 MANDO HACER ESTA REJA SU MERCED
EL SR. LICENCIADO FRANCISCO CABALLERO DE YEGROS DEL HABITO DE
SANTIAGO VICARIO DE TUDIA.*

A pesar de ser elaborada en tiempos barrocos, la reja responde a una tipología propia del último Renacimiento⁴⁴; aparte de este importante detalle, queremos resaltar que la reja hubo de ser ensamblada en la misma iglesia, o en alguna dependencia cercana, donde se hubo de instalar un horno para tal efecto.

Queremos terminara señalando que la parte más liviana y con más riqueza ornamental de la reja corresponde a la crestería, la cual se corona con una cruz santiaguista que se eleva a 5,46 metros sobre el suelo de la capilla Mayor. Se estructura la crestería sobre cinco barrotes abalaustrados, quedando el central rematado con la cruz de Santiago. Este barrote central está flanqueado por dos chapas recortadas que simulan motivos vegetales, pero que en realidad representan dos cabezas de dragón⁴⁵. Terminan estas cabezas en roleos de doble curvatura, enlazan con otros barrotes rematados por banderolas. El equilibrio óptico se consigue disponiendo un par de “eses” al otro lado de los barrotes con banderolas, y haciendo que las mismas enlacen a su vez con las dispuestas sobre los barrotes extremos. Delicadas florecillas rematan las curvas de los roleos.

⁴⁴ La razón para este desajuste se explica por la persistencia de la sobriedad trentina en los modelos extremeños.

⁴⁵ Interpretamos este juego artístico -cruz sobre cabezas de dragones- como una representación que simboliza el triunfo del bien sobre el mal.



Fig. 7: Esta fotografía muestra la reja de hierro que separa el presbiterio del cuerpo de la iglesia de Santa María de Tudía.

