

EL TESORO DE LA VIRGEN DE LA CABEZA DE ANDÚJAR. UNA MIRADA A TRAVÉS DEL TIEMPO

María Soledad Lázaro Damas

RESUMEN: El Santuario de la Virgen de la Cabeza en Sierra Morena reunió a lo largo de la Edad Moderna un importante patrimonio en obras de platería y orfebrería que integró su ajuar o tesoro. En el presente estudio se analizan las obras donadas a la Virgen por sus devotos y las obras encargadas por su cofradía. De igual manera se han incluido las obras más significativas existentes en la actualidad.

ABSTRACT: The Virgen de la Cabeza's shrine in Sierra Morena raised a very important heritage of silver work and jewellery, a heritage that integrated its trousseau or treasure through the Modern Age. The present study analyzes the works donated to the Virgen by its devotees and the works commissioned by its brotherhood. Likewise, the most significant works that exist today have been included.

Entre los grandes centros de devoción que canalizaron la religiosidad popular hispana durante la Edad Moderna se encuentra el santuario de la Virgen de la Cabeza en Sierra Morena, un importante centro de romerías nacido en los siglos de la Baja Edad Media y cuya proyección nacional era ya un hecho en la segunda mitad del siglo XVI, fechas en las que se documenta no solamente la afluencia de peregrinos desde diferentes lugares de la geografía peninsular, sino también las donaciones de todo tipo efectuadas por éstos. En las mismas fechas la devoción a la Virgen de la Cabeza se extendía también a los territorios americanos recientemente descubiertos y conquistados, gracias a la presencia en ellos de religiosos, funcionarios y militares al servicio de la administración española. Las condiciones del viaje y la estancia, en unos parajes tan lejanos y desconocidos, debieron ser muy duras para estos viajeros que, en circunstancias

extremas, encomendaron su destino y su vida a un poder sobrenatural encarnado en esta advocación mariana. Al igual que los devotos peninsulares, estas personas materializaron su devoción y el agradecimiento por el favor recibido en significativas donaciones, particularmente joyas y obras de platería, que contribuyeron a definir el ajuar o tesoro de la Virgen y de su santuario.

Con el paso del tiempo, la corriente devocional desarrollada en torno a la Virgen de la Cabeza experimentó un crecimiento muy notable, lo que tuvo unas repercusiones directas en el aumento de su ajuar a lo largo del siglo XVII fundamentalmente y durante el siglo XVIII y en la configuración de un interesante patrimonio cuyo valor artístico, histórico y antropológico supera con creces el valor económico de las obras recibidas a lo largo del tiempo. Entre las piezas que llegaron al santuario en estas fechas cabe destacar diferentes coronas realizadas en oro o plata sobredorada y adornadas con piedras preciosas; las lámparas votivas de plata, llegadas algunas de ellas desde los territorios españoles en América, y el trono de plata donado por el obispo Antonio de Brizuela y Salamanca. En este sentido cabe destacar la calidad y la prodigalidad de algunos de los donantes ligados a la Virgen de la Cabeza. Importante fue el conjunto de piezas remitidas al santuario de la Virgen por Diego Portichuelo Rivadeneira, canónigo de la catedral de Lima, a lo largo de un periodo amplio de tiempo. Entre sus donaciones a la Virgen, efectuadas entre 1650 y 1676, se cuentan una lámpara de plata, un juego de seis candeleros grandes de plata, así como dos atriles de plata sobredorados y una campanilla de plata.

Por su calidad, y no por el número de piezas donadas, hay que incluir en esta relación de donantes más significativos el caso de Juan Álvarez Serrano, oidor de la Audiencia de México, que enviaría como legado postmortem para la Virgen de la Cabeza una corona de oro y piedras preciosas, labrada en tierras novohispanas, y muy probablemente en la capital del Virreinato.

Uno de los donantes más significativos, que contribuyó a incrementar el tesoro de la Virgen y el ajuar del santuario, fue el ya citado obispo Antonio de Brizuela y Salamanca. Don Antonio desempeñó las funciones episcopales inherentes a su nombramiento entre 1693 y enero de 1708, año en que murió. Durante su mandato la Virgen de la Cabeza se benefició con una serie de encargos y donaciones de piezas de platería y joyería, con las cuales se engalanó no solamente la imagen mariana sino también su camarín. Estas donaciones fueron realizadas en su mayor

parte durante los años del nuevo siglo y, las piezas donadas, encargadas algunas de ellas al platero Antonio Muñoz, al que identificamos con el platero Antonio Muñoz de la Villeta, y al platero Antonio de Guzmán, cabeza de una importante familia de plateros y autor del frontal de la Virgen de la Capilla en San Ildefonso de Jaén. Las piezas donadas por el obispo Brizuela fueron un trono para la Virgen, ubicado en el camarín; un par de vinajeras con platillo y cuchara de plata donadas en 1702; en el mismo año un relicario de plata sobredorado para el sagrario; un pectoral de plata sobredorado para capa pluvial; otro pectoral de oro con catorce rubíes; una custodia grande de bronce dorado; una diadema de rayos o ráfaga para la Virgen, y un jarro de pico de plata.

A las alhajas recibidas en donación a lo largo del tiempo hay que unir aquellas piezas de platería adquiridas por la cofradía de la Virgen de la Cabeza mediante el procedimiento del encargo directo a un platero. Estas obras estuvieron destinadas al servicio litúrgico del santuario y de la capilla existente en Andújar así como a la celebración de la procesión propiamente dicha. Precisamente a ésta última se encontraban asociadas las andas de plata realizadas por los plateros Sebastián de Córdoba y Rodrigo de León en 1582, una de las piezas más interesantes y significativas.

El patrimonio en oro, plata y joyas acumulado en el santuario de la Virgen de la Cabeza comenzaría a verse sensiblemente disminuido con la llegada del siglo XIX. Los acontecimientos políticos de las primeras décadas y los decretos gubernamentales del gobierno liberal después darían el golpe de gracia a unos bienes que, tan singularmente, caracterizaron las donaciones devotas de otros siglos. Pocos elementos pervivieron a la guerra de la Independencia y a la oleada desamortizadora, en particular el trono de plata del camarín de la Virgen, componiéndose en fechas posteriores un comedido patrimonio a juzgar por el inventario realizado en 1887¹.

Con posterioridad a estas fechas, y hasta el inicio de la Guerra, podría destacarse una nueva etapa caracterizada por una serie de iniciativas volcadas en sublimar a la Virgen de la Cabeza, estimulando el interés y la devoción hacia la imagen y su santuario. Ejemplo de ello, por su repercusión artística, serán los actos celebrados en 1909 con motivo de la declaración del patronazgo de la Virgen sobre Andújar por parte de Pío X y de la coronación canónica. Con motivo de estas celebraciones serán

¹ Archivo Histórico Diocesano de Jaén [A.H.D.J.], Sala 4. 3-6-9, nº 17. *Inventario de caudales, alhajas y ropas y efectos pertenecientes al Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, 1887-1888.*

realizadas las coronas de oro de la Virgen y el Niño. La conmemoración del VII centenario de la aparición de la Virgen en el año 1927 será otro acontecimiento destacado mediante el cual se pondrá de relieve el intento por recuperar el auge devocional de otros tiempos. Gracias a los oportunos reportajes fotográficos realizados en dichas fechas ha llegado hasta nuestros días el testimonio de los elementos más notables que compusieron el ajuar de la imagen en el primer tercio del siglo XX.

El estallido de la Guerra Civil en 1936 pondría fin al patrimonio acumulado nuevamente y, en particular, ocasionaría la pérdida de sus elementos más significativos. Las coronas de la Virgen y el niño serían incautadas por el gobierno republicano con la finalidad de salvaguardarlas de su destrucción; oficialmente fueron trasladadas, como otros bienes patrimoniales de la diócesis, a Valencia donde quedaron depositadas. La realidad fue muy distinta y la operación desarrollada con posterioridad, con la finalidad de devolver sus bienes a las diócesis españolas, tras la conclusión de la contienda, no significó la vuelta de estas joyas.

Si la década de los años cuarenta significó la recuperación histórica e historicista del Santuario desde el punto de vista arquitectónico, la década de los cincuenta supondría el inicio para una nueva dotación de alhajas y de obras de platería para la Virgen y el santuario. De nuevo se produciría una convergencia entre devoción y engalanamiento artístico lo que explica la realización de las andas de plata donadas por Carmen Mármol, la realización del trono actual y del resplandor en los talleres Angulo de Lucena. Otros acontecimientos, como la declaración del patronazgo de la Virgen de la Cabeza sobre la diócesis de Jaén por Juan XXIII en 1959 y los actos de la coronación de la Virgen en 1960, supusieron la realización de nuevos elementos para su ajuar; concretamente las coronas diseñadas por Antonio González Orea y realizadas por el platero Manuel Aumente. Tras un lapso temporal de casi cincuenta años si algo queda claro es que la virgen de la Cabeza ha vuelto a recuperar el protagonismo del que los acontecimientos ajenos a la devoción popular la privaron en el pasado. Y ese protagonismo, como en otros tiempos, ha significado donaciones y un incremento de su ajuar en el que cabe destacar, como última adquisición, el juego de coronas diseñado por Pedro Palenciano y realizado por el platero Manuel Varela con motivo del año jubilar iniciado en el 2009.

Perdidos en la actualidad los elementos de oro, plata y piedras preciosas que formaron parte del ajuar de platería de la Virgen de la Cabeza en el pasado, su estudio sólo puede abordarse mediante la ayuda de la

documentación histórica y gráfica, mediante la descripción más o menos precisa y la relación puntual contenida en los inventarios conservados. A esta documentación hay que unir la información suministrada por las fotografías realizadas con anterioridad al estallido de la Guerra Civil e incluidas en publicaciones antiguas y recientes relacionadas con Andújar y la Virgen de la Cabeza.

Con estos planteamientos se aborda en las siguientes páginas el estudio de las obras de orfebrería y platería que integraron el ajuar de la Virgen de la Cabeza, de su santuario y los bienes de la Cofradía Matriz. Dado que el ajuar fue amplio, e integraba bienes de muy diversa categoría y utilidad, se incluyen en este trabajo los elementos propios del adorno de la imagen, coronas, rostrillos y ráfagas; los elementos propios de iluminación de su capilla, como es el caso de las lámparas y los candeleros, integrantes también éstos últimos de las piezas de altar o pontifical; los elementos para su exposición pública en el camarín, caso del trono, del creciente o media luna y del resplandor, y los elementos utilizados para la procesión con motivo de la fiesta, caso de las andas o templetes. De igual manera se ha considerado oportuno incluir en este estudio, y en el apartado correspondiente, las obras más significativas asociadas directamente a la imagen mariana existentes hoy en día. Al margen de este trabajo quedan los elementos integrantes del ajuar litúrgico del santuario y el conjunto de joyas de carácter civil donadas a la Virgen cuyo estudio se ha realizado en un trabajo independiente.

ELEMENTOS DE ADORNO DE LA IMAGEN

Entre las piezas de orfebrería que distinguieron el ajuar de la Virgen de la Cabeza ocupan un lugar de honor las diferentes coronas donadas a la imagen, conocidas gracias al oportuno testimonio documental y gráfico o bien a su representación en los lienzos evocadores de la romería. Su relevancia no estriba únicamente en la riqueza que, de por sí, distinguía este tipo de obras sino en su especial valor simbólico que no solo prestigiaba a la imagen, sino también a la persona que había realizado la donación.

La relación entre las imágenes marianas y los signos propios de la realeza, como era el caso de las coronas, se desarrolló de manera especial a lo largo de la Edad Media, de forma paralela al incremento del protagonismo de la figura de la Virgen que no sólo aparecía ante los ojos de los fieles como Madre de Dios sino también como Reina. De acuerdo a



Virgen de la Capilla. Detalle. Portada de la iglesia de San Ildefonso de Jaén. (M. S. Lázaro Damas)

esta acepción, que se corresponde con las bellas metáforas con que fuera distinguida en las letanías lauretanas y con las palabras iniciales del himno pascual, la Virgen era engalanada a semejanza de las reinas, con bellos vestidos y airosos mantos elaborados con costosas telas, y alhajada con todas aquellas ricas preseas que distinguen a las soberanas. Pero, de entre todas ellas y debido a su carácter representativo, las *regalia*, o insignias empleadas en las coronaciones de los monarcas y distintivas de su rango (ARBE-TETA MIRA, 2005:70), pasaron a convertirse en elementos distintivos de las imágenes de la Virgen

y de su autoridad regia. De esta manera la corona, el cetro y el orbe crucífero se convirtieron en elementos vinculados a las imágenes maternas de María; unos elementos que, en sus manos o en la de Jesús, recordaban a sus devotos la existencia de un poder superior y sobrenatural.

Con el referente de las coronas elaboradas para distinguir a los monarcas se realizaron las coronas utilizadas en las imágenes religiosas siendo una práctica frecuente que la corona se tallase formando parte de la imagen escultórica (SANZ, 1997:109). De ello han quedado muestras en la diócesis de Jaén siendo el ejemplo más relevante el de la Virgen de la Capilla, una imagen gótica a la que le fue seccionada parte de la corona tallada en la madera con la finalidad de incorporar sobre su cabeza coronas de orfebrería. La Virgen de la Capilla aun conservaba a principios del siglo XX el aro o bandó adornado con motivos de perlas y esmeraldas (CAZABÁN, 1926:368-372), careciendo del cestillo y de sus correspondientes remates ornamentales. Su homónima en piedra, situada en la portada de la calle Rejas de la Capilla, es un magnífico testimonio de lo que pudo ser la corona y, más concretamente, de las coronas propias de las primeras décadas del siglo XVI.

Frente a las imágenes que incluían la corona tallada o esculpida, se desarrolló otro tipo que, prescindiendo de este elemento, mostraba despejada la cabeza o cubierta con un velo o toca que permitía la adición

de otro tipo de piezas como los mantos o las coronas. Este tipo satisfacía la necesidad devota de engalanar a la imagen, a semejanza de una dama, en especial con motivo de las celebraciones dotadas de una solemnidad especial. De esta manera la Virgen se mostraba a sus fieles con una riqueza y autoridad incrementada por su indumentaria y joyas lo que redundaba, aun más, en el prestigio de la advocación. A partir de los ejemplos pintados, bordados o esculpidos puede deducirse que el tipo de corona real, compuesto de aro y cestillo, fue un modelo frecuente durante el siglo XVI y durante la primera mitad del siglo XVII. Ejemplo de ello sería la ya comentada imagen en piedra de la portada de la Virgen de la Capilla, la Virgen con el Niño de la hornacina de la capilla de San José de la catedral de Baeza o la Inmaculada realizada por Alonso de Mena para la portada septentrional de la catedral de Jaén.



Inmaculada Concepción. Detalle. Alonso de Mena. Portada septentrional de la catedral de Jaén. (M. S. Lázaro Damas)

Sanz Serrano ha estudiado los orígenes de este tipo de corona que relaciona con la época de Augusto (SANZ, 1997:110) y con el tocado que el Emperador luce, compuesto de un aro ajustado rematado por una hilera de triángulos a modo de almenas. Este modelo de corona se mantendría a lo largo de la Edad Media vinculado a la realeza, como ejemplifica la corona de Sancho IV del tesoro de la catedral de Toledo, y a las imágenes marianas.

Junto al modelo de corona real se divulgó el tipo de corona cerrada por medio de bandas, de arcos o imperios, que contorneaba la cabeza a modo de casco, la llamada corona imperial rematada con una cruz. Este modelo se vincula al Imperio Bizantino en el que aparece unido a la representación de sus emperadores siendo el ejemplo más antiguo que se conserva la corona de San Esteban del Museo de Budapest. El tipo de corona imperial quedó totalmente establecido en la segunda mitad del siglo XVI, momento en el que las coronas se configuran a partir de un aro labrado con piedras y perlas, con distintos tipos de remate, y del que parten bandas metálicas de diferente anchura que convergen en una

cruz, adoptando el conjunto una forma bulbosa (SANZ, 1997:110-111). El modelo se enriquece en fechas posteriores, configurándose con cuatro o seis imperios rematados con el orbe crucífero, habitual en los dos primeros tercios del siglo XVII. El último tercio de este siglo aportaría la incorporación de la ráfaga de rayos.

Un modelo intermedio entre la corona real y la corona imperial fue la corona dotada de unas abrazaderas estrechas que nacen de la banda y convergen al centro (DABRÍO GONZÁLEZ, 2006:173; ARBETETA MIRA, 2007:142). Este tipo de corona, documentada en ejemplos pictóricos americanos y españoles, tiene el imperio destacado con flamas o rayos, o bien con perlas, como se ha documentado en una de las coronas de la Virgen de la Cabeza. Según Arbeteta este modelo de corona se difundió durante los reinados de Felipe II y Felipe III (ARBETETA MIRA, 2007: 142).

Con posterioridad a las fechas citadas, el modelo más común fue la corona imperial a la que se añaden a finales del siglo XVII, las ráfagas de rayos rectos o lisos y ondulados y las estrellas, a modo de simbólico y argénteo rompimiento de gloria para marcar la aureola. Este modelo se mantiene en la estética dieciochesca y decimonónica y aun durante el siglo XX, conviviendo con el modelo de corona imperial sin ráfaga, siendo los ejemplos realizados versiones historicistas más o menos creativas y originales de modelos del pasado. Esta tónica se mantiene en esta primera década del siglo XXI, como bien queda de manifiesto en la última corona realizada para la Virgen de la Cabeza.

Independientemente del modelo, los metales preciosos fueron los materiales más utilizados para las coronas; particularmente la plata sobredorada con posterioridad para darle el aspecto y la suntuosidad del oro. De manera más excepcional se utilizó el oro. Ambos metales quedaban sensiblemente enriquecidos con la incorporación de gemas o piedras preciosas y semipreciosas, perlas, y, en los casos más humildes, aljófar. De entre las gemas destaca de forma especial la esmeralda, una de las piedras más preciadas, a la que hay que unir los rubíes, los diamantes y los jacintos. La aventura colombina contribuyó en gran manera a ampliar las fuentes de aprovisionamiento de estas piedras preciosas, en particular las esmeraldas, que fueron un elemento muy común en las piezas labradas en los territorios novohispanos. De ello dan fe algunas de las coronas donadas a la Virgen de la Cabeza, que no son solamente el signo de la prodigalidad y del esplendor económico de los territorios descubiertos sino también el símbolo de una expresión devota mantenida en América a pesar de la distancia y el tiempo.

Las primeras noticias referentes a las coronas de la Virgen de la Cabeza son tardías pues se relacionan con los inicios del último cuarto del siglo XVI de forma que la primera corona, de la que se tiene constancia documental, fue reseñada en 1577. En esas fechas se recibió en el santuario una corona de plata sobredorada de procedencia novohispana. La pieza fue donada por Alonso de la Fuente, natural de Baena y vecino de Méjico, que envió la corona desde esa ciudad. En su nombre la entrega fue efectuada por su sobrino, el licenciado y presbítero Andrés de Palma, vecino de Baena. Aunque la descripción de la joya es exigua aporta una idea bastante clara de la riqueza que caracterizaba este tipo de donaciones y de los elementos habituales en las mismas: «una corona de plata sobredorada con cinco esmeraldas y cinco rubíes, con su diadema de quince estrellas» (ORTEGA SAGRISTA, 1988:16). En 1598 se fecha la corona donada por un caballero veinticuatro de la ciudad de Granada apellidado Hinojosa (TORRES LAGUNA, 1961:320) y la donada por Cristóbal de Mira, natural de la ciudad de Jaén y comendador de la orden de Calatrava². A mediados de enero de 1611 se recibiría una corona de oro con cuatro esmeraldas para la Virgen y una corona de plata dorada con tres esmeraldas para el niño. Ambas coronas habían sido donadas por Domingo Hernández, «natural de las Asturias de Oviedo», en agradecimiento por la protección de la Virgen en su viaje desde las Indias «y muchos peligros en los que se ha visto»³. También la cofradía filial de Colomera donó una corona, según se anota en el inventario de 1637 (TORRES LAGUNA, 1961:188). Las reseñas y apuntes, aunque interesantes, destacan los aspectos más valiosos de las coronas pero no el modelo o tipo lo que impide poder relacionarlas con las coronas existentes en el santuario a comienzos del siglo XVIII.

Las artes plásticas nos han dejado el testimonio de otras coronas con las que la devoción popular distinguió a la imagen. Es el caso de la bellísima corona descrita minuciosamente en el lienzo de la Virgen de la Cabeza, que perteneció a Antonio González Orea y en la actualidad en el Santuario. Aunque se ignora el origen de esta pieza y no ha podido documentarse noticia alguna sobre ella, su cronología es coetánea a las coronas citadas con anterioridad siendo, precisamente, el detallismo del pintor al recrearla lo que invita a pensar que fue un ejemplo real. En esta

² También en el siglo XVI, cita Torres Laguna, la llegada al santuario de otra corona de plata con piedras finas donada por Cristóbal Mesía, comendador de Calatrava y natural de Jaén. La casi total coincidencia de ambos donantes en lo relativo a sus datos nos induce a pensar en una posible confusión documental y, por lo tanto, en una sola donación y corona.

³ A.H.D.J. Libros de Cabildos de la cofradía de la Virgen de la Cabeza. (1594-1617), fº 339v, 18 de enero de 1611.



Virgen de la Cabeza. Detalle. Anónimo.
(J. Domínguez Cubero)

pintura tanto la Virgen como el niño ostentan sendas coronas doradas, enriquecidas con gemas y posiblemente esmalte, siendo posiblemente la de Jesús una réplica de la de la Virgen. Desde el punto de vista tipológico, su estructura se compone de un cestillo acampanado muy desarrollado, con un solo imperio coronado de perlas y rematado con una pequeña cruz. Tanto la diadema, como los motivos de crestería que componen el bandó o cestillo, se adornan con jacintos, rubíes morados y perlas. Tipológicamente esta corona se difundió durante el reinado de Felipe II y Felipe III, apareciendo otros ejemplos pictóricos, alguno de ellos americano, en los que el imperio aparece rematado con flamas. En todo caso los motivos ornamentales manieristas utiliza-

dos en la resolución del cestillo, cartelas, espejos ovales con piedras incrustadas, y los sencillos perillones de fundición, permiten plantear este margen cronológico para la corona. Desde este punto de vista las coronas reproducidas podrían relacionarse con las coronas donadas en 1611 y que, según las condiciones de la donación, no podrían ser utilizadas para otra cosa que el servicio de la imagen.

Otro lienzo evocador de la Virgen de la Cabeza, realizado por Antonio García Reinoso en 1666, representa a la Virgen y al niño con una corona sobredorada de una sola banda o imperio y con un escaso desarrollo del cestillo frente a la rotundidad de la diadema. Igual ocurre con la corona representada en el lienzo de la Virgen de la Cabeza conservado en la iglesia de San Andrés de Jaén y datable en torno a las mismas fechas del anterior. En estos dos casos nos encontramos ante variantes del lienzo de la colección González Orea, lo que permite afirmar que la corona representada es la misma.

Una pieza muy significativa y posterior en el tiempo fue la corona imperial donada a mediados del siglo XVII por Juan Álvarez Serrano a

la Virgen. Juan Álvarez fue un destacado funcionario al servicio de la corona española que desempeñó el cargo de oidor decano de la audiencia de México. El testamento otorgado por este caballero de origen iliturgitano aporta la pista sobre la extensión de la devoción a la Virgen de la Cabeza en tierras mexicanas y también la existencia de una «*corona de oro y piedras*» que el oidor había encargado para la Virgen (GARCÍA ABASOLO, 1989:37). Su muerte originó que no fuese él sino su esposa, Juana Bernardo de Quirós, quien realizase la donación. El conocimiento más preciso que tenemos de esta corona procede de dos fuentes distintas; por un lado la descripción de Manuel Salcedo Olid, realizada en 1650 e incluida en el *Epílogo*; la otra, el Inventario de 1708, una fuente mucho más fidedigna.

La anotación de Salcedo Olid describe una corona de oro, apreciada en dos mil pesos, de algo más de medio kilogramo de peso, cuyo valor se incrementaba con el de los diamantes, esmeraldas y jacintos incluidos en su factura. En su descripción Salcedo Olid nos informa puntualmente de su aspecto: «*una corona imperial de veinte onças de oro de peso, en cuya circunferencia y primer cuerpo brillan doze preciosos jacintos, y diez y seis esmeraldas finas grandes, y veinte diamantes fondos, y en lo arqueado de la diadema otros ocho mayores, juntandose los extremos en un glovo de oro esmaltado, que sirve de asiento a una preciosa cruz, dividido el ambito en quatro piezas que formando quatro vistosas puntas, se unian con quatro tornillos de oro, a cuyos remates servian de cabeças quatro de las mas ricas esmeraldas, y otros tantos con el mismo artificio y primor asian las puntas de la diadema*» (SALCEDO OLID, 1650:34).

La corona donada por Juana Bernardo de Quirós podría identificarse con la que se reproduce en el lienzo de la romería de la Virgen de la Cabeza realizado por Bernardo Asturiano a finales del siglo XVII, y conservado en el Santuario. Aunque el lienzo ha llegado muy deteriorado, la Virgen muestra en él una corona imperial caracterizada por un gran desarrollo del cestillo y con el atrayente colorido prestado por la adición de los esmaltes. Esta misma corona es la que se muestra en otra pintura de la Virgen de la Cabeza procedente de la iglesia de Santa María de Andújar y colocado en el Cuadro de la Virgen. Se trata de una copia del lienzo conservado en el santuario y guarda una gran fidelidad con éste.

Frente a la descripción realizada por Salcedo Olid, el Inventario de



Romería de la Virgen de la Cabeza. Bernardo Asturiano. (J. Domínguez Cubero)

1708⁴ ofrece una descripción de la corona algo diferente. En éste documento se describe una corona imperial de oro, apreciada en 370 pesos, embellecida con esmaltes de diferentes colores, y enriquecida con esmeraldas, granates, rubíes y perlas, aunque sin los diamantes que relaciona Salcedo: «Una corona esmaltada de rojo, blanco, azul y verde; con sus imperiales, bola y cruz todo de oro, esmaltada con diez y seis esmeraldas, ocho granates, quatro rubies en la vola e diez y seis perlas que pesa todo con unas barretas de oro que se añadieron con su tornillo y torquzuela de plata que se aprecio el material de dicha corona en trescientos y setenta pesos»⁵. El mismo inventario reseña la existencia de una corona para el niño a juego con la reseñada: «La corona de oro esmaltada, con su imperial para el niño Jesús que es correspondiente a la que tiene Nuestra Señora, que es la antecedente, que está apreciada en doscientos pesos de a quince reales cada uno que tiene puesta».

El citado inventario de 1708 incluye en su relación otras coronas; en el apartado de las alhajas de oro incluye dos coronas de plata en su color

⁴ A.H.D.J. Sección Cofradías, leg^o 1, *Inventario de los bienes y alaxas del santuario de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena*.

⁵ A.H.D.J. *Ibid.* f^o 10.

y sobredorada para la Virgen y una para el niño. La primera se describe como «una corona de filigrana de plata blanca para Nuestra Señora». La segunda corona se describe como «una corona para Nuestra Señora de plata sobredorada con calados». En cuanto a la corona del niño se describe como «otra corona para el niño de plata sobredorada de mediorelieve con calado que no constaba de inventario alguno». El apartado correspondiente a la plata reseña en primer lugar sendas coronas imperiales, a juego, de la Virgen y del niño. Frente a los modelos anteriores aportan como particularidad la inclusión de imaginería, si bien ésta debió ser repujada: «una corona de plata, sobredorada para el niño Jesús levantada de medio relieve correspondiendo a la corona de Nuestra Señora que se pone a continuación de esta partida y no consta estar apreciada. Otra corona de plata sobredorada para Nuestra Señora levantada de relieve con unos angeles y unos serafines con tres ovalos redondos y su vola con una cruz pequeña de oro en lo alto que esta apreciada sin la hechura diez y ocho pesos».

Muy distinto era el inventario de 1887 en el que solamente se incluyen dos coronas doradas para la Virgen y el Niño, presumiblemente de plata, además de otra corona de plata rous, sin contar una corona de niño de metal y cristales. Resulta evidente que los acontecimientos y decisiones de distinto signo que afectaron a la política y a la economía española de los siglos XVIII y XIX hicieron mella en el patrimonio de la Virgen de la Cabeza; un débil patrimonio en dichas fechas que se intentará restaurar con nuevas adquisiciones en la primera década del siglo XX.

Con motivo de la coronación canónica de 1909 se encargaron nuevas coronas para la imagen, sufragadas en gran parte mediante la donación popular. Las líneas esenciales de estas coronas se conocen gracias a las fotografías conservadas de la época que nos muestran coronas imperiales de traza neobarroca, de oro y piedras preciosas, enriquecidas iconográficamente con símbolos lauretanos, con representaciones de santos y con el escudo de la ciudad, todo ello inserto en los medallones que, en número de doce, se distribuían en la diadema y en cada uno de los imperios. Como en otros ejemplos de coronas que fueron donadas a la imagen, esta corona se remataba con un orbe crucífero. Una inscripción grabada recordaba el motivo y el procedimiento para la realización de la corona: «Construida para la Coronacion de la S:M:A Virgen de la Cabeza, 21 de abril de 1909 por suscripción popular que promovieron las Señoras de Andújar».

Con motivo del estallido de la Guerra Civil ambas coronas fueron depositadas el 29 de julio de 1936 en la oficina del Banco Central de Andújar por el Hermano Mayor de la Cofradía, Antonio Ramírez Moreno, y sus depositarios, Juan Manuel Olaya Pontiveros y Francisco Garrido Lara respectivamente. En esta sucursal permanecía el depósito el 26 de febrero de 1937, fechas en las que los representantes del Consejo Municipal y en nombre del gobierno republicano se incautaron de dicho depósito, quedando bajo la titularidad del Frente Popular aunque en la misma sucursal. Con motivo del acta levantada en esta ocasión ante el notario Santiago Oliver y Román⁶, y en presencia del joyero Emilio Briones Calzado que actuó como perito, se conocen algunos detalles relativos a su aspecto y a su valor: *«una corona de una imagen de oro de ley, que contiene como pedrerías, esmeraldas finas, zafiros, amatistas, granates, perlas, diamantes rosas, brillantes y un cuajado de diamantes con esmalte, el que figura el escudo de la ciudad de Andújar; su peso total es de mil doscientos treinta gramos, su valor aproximado según manifestación del propio perito es de cien mil pesetas»*. La descripción de la pieza se completaba con un párrafo posterior en el que se especificaba la inscripción reproducida en líneas anteriores. Esta corona, como el resto de las piezas que componían el depósito, debía ser enviada a Valencia donde debía quedar depositada en el Banco de España. No fue éste el destino de la corona puesto que no se encontraba entre las piezas entregadas sino que, por el contrario, había sido sustituida en Andujar por otra corona (GARZÓN, 2000:96-97). Acabada la Guerra se perdió definitivamente el paradero de esta pieza.

Con el deseo de privilegiar nuevamente a la imagen y con la añoranza de las viejas coronas perdidas, se encargaron otras nuevas en 1959 de acuerdo al diseño de Antonio González Orea, al platero cordobés Manuel Aumente. Estas coronas sirvieron a los actos del Año Jubilar concedido al Santuario así como a los actos de la recoronación de la Virgen y a la proclamación de su patronazgo sobre el conjunto de la diócesis en 1960. Con un diseño radicalmente distinto se caracterizan por su aire historicista y por el esquematismo de su cestillo. Realizada en oro, platino, perlas y piedras preciosas, la corona consta de aro o diadema con doble hilera de perlas alojando la faja interior diferentes gemas. Estas se reparten en el cestillo acampanado, labrado en diferentes planos de líneas geométricas y fondo calado en losange. Sobre su superficie se dispone decoración de tipo heráldico, iconográfico y propiamente geométrica como es el caso de

⁶ La consulta del contenido de esta acta notarial ha sido posible gracias a la amabilidad de D. Emilio Briones Blanco, hijo de D. Emilio Briones Calzado, a quien agradezco su colaboración desde estas páginas.

la faja con motivos dentados o triangulares subrayados con perlas. Rematando los perfiles de la corona se disponen cabecitas de ángeles. Un solo imperio, con perfil interior lobulado y circundado de perlas en el exterior completa la corona. En él se aporta como novedad una cadenita interior con una paloma, alusiva al Espíritu Santo, que recuerda los viejos diseños de coronas y que se remata con un orbe crucífero. La heráldica corresponde a los escudos esmaltados de Andújar, de Colomera, del Obispado de Jaén y de la orden trinitaria.

También se guarda en el santuario una corona más sencilla en su planteamiento compositivo; se trata de una corona imperial de plata, de diseño neobarroco, compuesta de seis imperios y rematada con el habitual orbe crucífero. Inspirada en las coronas de 1909, forma parte de un juego que se completa con un rostrillo.

Con la finalidad de conmemorar el centenario de la Coronación en la primavera de 2009 se ha realizado una nueva corona. Se trata nuevamente de una corona imperial, inspirada en la realizada en 1909, respetando el diseño de los imperios y parte de la iconografía simbólica desplegada en los medallones, aunque no en su totalidad. De hecho se han suprimido los medallones con decoración hagiográfica presente en la primera y se han añadido ocho imperiales más, lo que redundará en un aspecto más compacto y pesado de la pieza. El diseño ha corrido a cargo de Pedro Palenciano y ha sido ejecutado por el orfebre cordobés Manuel Varela. La corona mantiene el diseño neobarroco de la primera y se compone de ocho imperiales pequeños, jalonados exteriormente de perlas, y de ocho imperiales con decoración vegetal cuyo cuerpo bajo ostenta óvalos con esmaltes con los símbolos lauretanos. La decoración vegetal distingue la faja del bandó, centrado por el escudo de Andújar. Por último el orbe crucífero remata el conjunto. La corona se ha realizado con oro, esmaltes azules, brillantes, zafiros y aguamarinas.

Tradicionalmente la imagen de la Virgen de la Cabeza se ha expuesto a la contemplación de los fieles con un rostrillo de perlas que enmarca su óvalo. De igual manera se ha representado en las artes plásticas. Se trata de una pieza íntimamente unida a su iconografía ya que la descripción existente de su hallazgo y acerca del aspecto de la imagen durante el siglo XVII, afirma que ésta estaba oculta bajo las prendas con las que apareció. De forma expresa se hace mención al adorno de la cabeza y rostro: *«tenía adornado el rostro con dos tocas sobre una cofia, la primera con unas puntitas*

de oro, que asian una sarta de perlas, cerrándose con un punto debaxo de la barba;(...) y son de tal calidad las perlas que sucede desconcharse algunas particitas de ellas tan sutiles que admiran, quedando enteras y muy resplandecientes» (SALCEDO OLID, 1677: 223). Con una fidelidad extraordinaria se representa esta sencilla prenda en el lienzo de la colección González Orea donada al santuario y fechado en la primera mitad del siglo XVII, en el lienzo conservado de Antonio García Reinoso y en el conservado en la iglesia de San Andrés de Jaén. No obstante el lienzo de la romería de Bernardo Asturiano muestra a la Virgen con un rostrillo superpuesto sobre la cofia de perlas. Se trata de un rostrillo dorado, jalonado con gemas o bien perlas blancas de gran tamaño, y bordeado interiormente con una doble sarta de perlas. El Inventario de 1708 incluye en su relación esta pieza describiéndola brevemente como «un rostrillo de perlas que lo tiene puesto Nuestra Señora que son perlas»⁷. Al margen de estos rostrillos, se ha podido documentar la existencia de otro rostrillo diferente en un inventario de 1637, en el que se relaciona como «un rostro de plata con granates morados» (TORRES LAGUNA, 1961:190).

A finales del siglo XIX, el inventario de 1887 sólo incluye un rostrillo de valor: «un rostrillo de oro con cincuenta perlas de todos tamaños, treinta y siete diamantes tablas, diez y siete esmeraldas desiguales y dos piedras azules». Al margen de esta pieza reseña brevemente «un rostrillo de plata rouls».

No coincide la descripción de esta pieza con la depositada en el Banco Central y en el Banco de España en 1936 y 1937 respectivamente: «un rostrillo para imagen de ciento veinticinco gramos de peso, de oro de ley, que contiene de pedrería, perlas finas, granates y diamantes rosas; su valor aproximado, según declaración del repetido perito, tres mil seiscientos veinticinco pesetas». Luego cabe pensar que este rostrillo fue el realizado junto con las coronas en el año 1909. Las fotografías conservadas permiten precisar que se trataba de un rostrillo de diseño barroco, con perfil interior acorazonado y bordeado de perlas. De él partían los rayos con placas superpuestas, motivos florales y decoración de cees.

En 1959 se realizaría un nuevo rostrillo caracterizado por el mayor protagonismo de las perlas y las piedras preciosas sobre el diseño radial que incluye rayos flameados. Su diseñador optó por el doble cerco de perlas y su combinación con esmeraldas y brillantes. Un diseño acorde con la corona realizada en las mismas fechas.

Por último el diseño del rostrillo realizado por Pedro Palenciano en

⁷ A.H.D.J. Inventario.... f°13v.

el año 2009 se decanta por una traza en la que se mantiene el perfil acozonado interior y se concede un alto protagonismo a la decoración del cerco, en este caso vegetal, con motivos de flores y entrelazos bordeados de rayos. A ello hay que unir la nota de color sugerida por las gemas.

Al margen de las coronas y los rostrillos realizados y donados hasta mediados del siglo XVII, en fechas más tardías se incorporaran nuevas piezas al ajuar de la Virgen, oportunamente incluidas en sus representaciones grabadas. Una estampa grabada en Sevilla por Josepe M. Marcha muestra a la Virgen con corona imperial y una aureola de rayos. Bartolomé Pérez de Guzmán, al referirse a la imagen en 1745, especifica que sobre su corona «tiene otra sobrecorona de plata que parece sale de los hombros de la sacra imagen; como sol de custodia, tiene mas de tres cuartas de ancho, con cuarenta y ocho rayos: el uno con estrella y el otro bibrado, es de dos haces: y en la circunferencia interior muchos angelicos». La sobrecorona descrita debe corresponder a la incluida en el inventario de 1708, realizada por el platero giennense Antonio de Guzmán. La sobrecorona se describe como: «una sobre corona de oro con rayos y pedreria que la tiene puesta Nuestra Señora sobre la corona que fue la que hizo Antonio de Guzmán maestro de platero que su importe fue según la quenta firmada de gasto cuatrocientos y dos pesos»⁸.

Complemento de la corona y sobrecorona fue una ráfaga o cerco de rayos realizada en tiempos del obispo Antonio de Brizuela y Salamanca. Como otras piezas encargadas por este prelado la ráfaga fue realizada por el platero Antonio Muñoz. El Inventario de 1708 describe esta aureola como «un zercro de raios de plata con estrellas a los remates; que zircunda la corona y sobre corona de Nuestra Señora que su Ilustrisima mando hazer a Antonio Muñoz maestro de platero; que entró en el ciento y catorze onzas de plata, ademas de las hechuras»⁹.

Cuando se habla de las coronas que formaron parte del ajuar de la Virgen resulta necesario aludir, de igual manera, a las coronas que distinguieron con su riqueza la imagen del niño. Las artes plásticas suministran el testimonio visual de algunas de estas coronas que, en ocasiones, debieron formar pareja con las coronas de la Virgen. Sin embargo la documentación escrita permite afirmar que el juego de coronas no fue lo usual ya que la donación de coronas a la Virgen no llevaba aparejada la donación de una segunda corona para el niño. Como dato ilustrativo de

⁸ A.H.D.J. Inventario... fº 10v.

⁹ A.H.D.J. Inventario... fº 15.



Virgen de la Cabeza. Coronas. Manuel Aumente
(M. J. Gómez Martínez)

esta afirmación conviene recordar que en el año 1590 solo existía una corona para el niño frente al total de seis que tenía la Virgen según se relaciona en el inventario de bienes del santuario realizado por los carmelitas (GÓMEZ MARTÍNEZ, 1984:24). Años después el niño contaría con dos coronas.

El Inventario de 1708 reseña la existencia de una corona de oro para el niño, compañera de la de la Virgen. Como ésta última se trataba de una corona con un imperio y estaba esmaltada en tonos rojo, blanco, azul y verde y estaba apreciada en doscientos pesos. El mismo inventario reseña otra corona de plata sobredorada «*de medio relieve con calados*» cuya existencia no se había hecho constar en los inventarios anteriores.

Si lo estaba otra tercera corona de plata sobredorada, imperial, a juego con la de la Virgen. Se ignora si alguna de estas piezas sobrevivió a la Guerra de la Independencia pero si se tienen en cuenta los inventarios realizados con posterioridad cabe deducir una respuesta negativa.

En el inventario de 1887 se reseña la existencia de tres coronas para el niño; la primera debía hacer juego con la de la Virgen pues ambas se relacionan juntas con el mismo número y era de plata sobredorada. La segunda corona era de plata y procedía de otra imagen, la virgen del Rosario. La tercera corona reseñada era de



Virgen de la Cabeza. Coronas. Manuel Varela

«metal y cristales».

Con motivo de la coronación de 1909 se realizó una corona de oro para el niño; como la de la Virgen tenía el mismo tipo de pedrería, según el testimonio del perito joyero tasador. Como ocurriera con la corona de la Virgen, desaparecería durante el proceso de incautación y traslado a Valencia, donde se sabe que no llegó, si se recuerda el contenido del acta. Las coronas realizadas con posterioridad han seguido siempre el modelo de la corona de la Virgen aunque con alguna variante, obedeciendo a encargos comunes. Así cabe recordar la corona realizada por Manuel Aumente con motivos de los actos de la coronación de 1960 y la realizada en 2009 por Manuel Varela.

ELEMENTOS PARA SU EXPOSICIÓN EN EL CAMARÍN

El desarrollo de los camarines desde fines del siglo XVII y el profundo simbolismo asociado a ellos incrementó más, si cabe, el catálogo de piezas de platería asociado a la imagen mariana. Las medias lunas o crecientes y los resplandores, atributos de la Mujer apocalíptica, unidos a los tronos, contribuyeron a recrear idealmente un espacio sobrenatural centrado por la propia imagen mariana. Estas mismas circunstancias pueden aplicarse al camarín de la Virgen de la Cabeza donde la imagen se exponía, al menos desde principios del siglo XVIII, elevada sobre un trono de plata, rodeada de un resplandor y con la media luna a sus pies.



Virgen de la Cabeza. Trono, resplandor y coronas.
(A. Borrego y J. Rubio)

Las primeras noticias referentes a la existencia de un trono en el camarín de la Virgen se vinculan al inventario realizado en 1708, un documento en el que la pieza se describe como «un trono de plata de chapería que esta clavado sobre alma de madera, con su asiento pariguela y vanzos; que pesó un mil y seiscientas y treinta y seis onzas lo qual toco a la plata del dicho

trono y en los frontis del dicho trono, ocho chapas de plata sobredoradas las seis de misterios de relieve de aparecimientos, y otros muchos tornillos y chapas que es donde esta Nuestra Señora en el camarín, que dio su Ilustrísima»¹⁰. Gracias también a la anotación final, el trono puede relacionarse con el donado a la Virgen de la Cabeza por el obispo de Jaén, Antonio de Brizuela y Salamanca, y establecer su factura entre 1693 y 1708, periodo de gobierno de este prelado. No existen noticias concretas relacionadas con la factura de este trono a no ser la lacónica referencia de Bartolomé Pérez de Guzmán, a mediados del siglo XVIII, que lo relaciona con plateros ubetenses. Cabría plantear, con las debidas reservas, que el trono fuera labrado por Antonio Muñoz de la Villeta, un platero ubetense activo entre 1690 y 1710 al menos, con el que creemos identificar al platero citado como Antonio Muñoz, en relación a diferentes piezas realizadas en torno a estas fechas a instancias del obispo Brizuela. Así podría justificarse la relación establecida con plateros ubetenses por parte de Pérez de Guzmán.

Frente al caso de otras obras que desaparecieron durante la guerra de Independencia o incluso en fechas posteriores, el trono se conservó y aparece reseñado en el inventario de 1887 donde se describe como un «trono de chapa de plata con siete cantoneras, ocho escudos dorados con diferentes signos religiosos, ocho cabezas de ángeles y tres más con alas». El trono aparece reproducido en una fotografía de 1930 con la suficiente calidad como para ampliar la descripción acerca del mismo. Se trataba de un trono barroco compuesto de láminas de plata adheridas a un alma de madera con decoración repujada en toda su superficie a base de motivos vegetales. El cuerpo central del trono, a modo de grueso toro, se dividía en ocho cuerpos, centrados por emblemas sobredorados con relieves narrativos alusivos a la aparición de la Virgen y con símbolos marianos. Ocho costillas rematadas con cabezas de ángeles actuaban como elemento de separación. El trono desapareció durante la Guerra Civil y fue sustituido en la posguerra por una nueva pieza que reproducía su estructura y decoración con algunas diferencias. El trono fue realizado por los orfebres Angulo de Lucena y es el existente en la actualidad.

Las medias lunas o crecientes fueron otro elemento destinado al ornato de la imagen de forma que se conservan fotografías del primer tercio del siglo XX en las que la Virgen se muestra con esta pieza ante ella. Las primeras noticias referentes a la presencia de este elemento en el camarín de la Virgen vienen proporcionadas por el inventario de 1708 en el que se incluye «una media luna de plata lisa con dos estrellas doradas en las puntas

¹⁰ A.H.D.J. Inventario... fº 15.

con sus torquezuelas y unas chapas de yerro questan soldadas con estaño que pesa treinta y dos onzas y media». En el camarín se conservaba en 1887 una media luna de plata de la que no se aporta más descripción. Creemos que puede identificarse con el creciente liso, rematado con dos estrellas en las puntas y cabeza de ángel central existente en las primeras décadas del siglo XX. En la ermita de la calle Ollerías se guardaba otra media luna, también elaborada en plata.

El inventario de 1887 reseña la existencia en el camarín de «*un resplandor de hoja de plata con treinta angeles dorados*» cuya breve descripción impide relacionarlo con el que se muestra en una vieja fotografía de 1930. También incluye el citado inventario la existencia de un resplandor de plata en la ermita de la calle Ollerías. Sin duda el resplandor existente en el camarín en 1930 no fue otro que el realizado en 1909 con motivo de la coronación, una pieza de plata que se ajustaba en su diseño al contorno de la imagen, compuesto de rayos triangulares lisos rematados con estrellas y de rayos biselados unidos en la base, con su cerco interior bordeado con un rompimiento de gloria y diecisiete cabezas de ángeles. Formando parte de este resplandor destacaba una campana, una alusión iconográfica relacionada con la aparición de la imagen. El resplandor existente en la actualidad se inspira en los ejemplos mencionados y, al igual que el trono, se relaciona con los orfebres Angulo de Lucena.

ELEMENTOS DE ILUMINACIÓN DE LA CAPILLA

Uno de los elementos más significativos de las dotaciones de platería de los santuarios fueron las lámparas. Estos elementos de iluminación del recinto sagrado se configuraron a lo largo del tiempo como uno de los objetos que, más expresivamente, servían como indicadores de la devoción popular hacia la imagen. El rico material en el que se realizaban, su peso, el encargo realizado expresamente a un platero y su aspecto decorativo eran características definitorias de unas piezas que no estaban al alcance de todos los bolsillos. Si a ello se añade, en algunos casos, su dotación económica para asegurar la compra de aceite necesario para que siempre estuviese encendida, puede comprenderse fácilmente el valor de este tipo de piezas. En su inmensa mayoría las lámparas llegaron hasta los santuarios como consecuencia de una donación devota, y en calidad de exvotos, como muestra de agradecimiento por un don recibido. La lámpara no solo privilegiaba a la imagen sino también a su donante, manteniendo vivo su recuerdo y las razones que habían propiciado la donación.

El santuario de la Virgen de la Cabeza contaba a finales del siglo XVI con un total de nueve lámparas de plata «con sus vidrieras», según el inventario de bienes entregados por los carmelitas a la Cofradía cuando abandonaron el santuario en 1594. Las lámparas llegaron hasta el mismo como resultado de diferentes donaciones efectuadas a lo largo del siglo XVI, de las que Torres Laguna aporta el dato puntual. La referencia más antigua documentada corresponde al año 1534, fecha en la que Tomás García, natural de Jaén e *indiano*, envió una lámpara al santuario (TORRES LAGUNA, 1961:320). Otra lámpara sería donada en 1547 por los señores de El Carpio, Luis Méndez de Portocarrero y Beatriz Portocarrero y Cárdenas (TORRES LAGUNA, 1961:321). En 1566 Francisco de Ceuta, natural de Sevilla, donaría otra lámpara de plata (TORRES LAGUNA, 1961:318). A las lámparas anteriores se uniría en 1571 la donada por Antón Sánchez y su esposa (TORRES LAGUNA, 1961:325). En el año 1572 se realizaría una nueva donación, reflejada en el libro de Cabildos de la Virgen de la Cabeza. En la sesión del día 23 de marzo se especifica el encargo de una lámpara de plata al platero Juan Palomino. Al parecer el encargo había sido realizado «a muchos años» habiendo recibido el platero catorce mil maravedís. La obra era una donación sufragada por los pastores, sin que hasta el citado día y año el platero hubiese cumplido con su trabajo¹¹. Debido a ello, la cofradía había decidido apremiar al artífice para que realizara el encargo o bien devolviese el dinero recibido. No aportan más datos las actas sobre este asunto por lo que se ignora si la lámpara fue realizada finalmente o no.

Noticias sobre una nueva lámpara y con una procedencia americana se documentan en 1576, fechas en las que el capitán Rodrigo Jorge envió una lámpara desde las Indias (TORRES LAGUNA, 1961:320). Con posterioridad, en 1582 una vecina de Granada llamada María de la Paz donaría otra nueva pieza. A estas lámparas pueden unirse la donada al Santuario en 1588 por los condes de Santa Gadea y Buendía (TORRES LAGUNA, 1961:318), Martín de Padilla y Manrique, adelantado mayor de Castilla y posteriormente capitán general del mar Océano, y su esposa, Luisa Manrique de Padilla. Un vecino de Sevilla, Baltasar Bruno, donaría una nueva lámpara en 1593 (TORRES LAGUNA, 1961:317). De la relación expuesta puede deducirse la procedencia de los donantes y su situación acomodada en todos los casos. De igual manera la vinculación nobiliaria a esta advocación mariana, ejemplarizada en los marqueses de El Carpio y en los condes de Buendía.

¹¹ A.H.D.J. *Libro de Cabildos de la Cofradía de la Virgen de la Cabeza*, 1565-1583, fº 65.

En 1677 el número de lámparas existente en el Santuario ascendía a un total de treinta y siete, dato que aporta Salcedo Olid: «*En mitad de la Capilla mayor, y en tres varales, arden treinta y siete vistosisimas lamparas de plata, las mas embiadas de remotisimas Provincias en hacimiento de gracias*» (SALCEDO OLID, 1677:237). No erraba Salcedo en sus comentarios ya que algunas de las lámparas donadas a la Virgen en el siglo XVII tuvieron una procedencia ultramarina y estuvieron ligadas a donaciones de propietarios indianos, militares, y funcionarios al servicio de la administración fundamentalmente. Alguna de estas donaciones ha podido documentarse siendo en otros casos el mismo Salcedo Olid, en una publicación anterior de 1650, quien aportaba el dato acerca de la pieza y su donante.

Los libros de actas de la Cofradía reflejan algunas de las primeras donaciones realizadas en los primeros años del siglo XVII. En 1600 se fecha la lámpara de plata donada por el capitán Rodrigo Franco, natural de Torredonjimeno (TORRES LAGUNA, 1961:319). Otra lámpara sería donada en 1607 por Diego Felipe de Molina, chantre de la catedral de las Charcas en Indias¹², con la particularidad de que tenía escrito el nombre de su donante. Al año siguiente llegaría la lámpara donada por Ana María de Espínola, natural de Sevilla (TORRES LAGUNA, 1961:318). Otra lámpara de plata llegó al Santuario en 1629; en este caso fue enviada por un funcionario al servicio del estado. Su donante fue Cristóbal Cacho de Santillana, oidor de la audiencia de Lima, elegido presidente de la audiencia de Quito en torno a esas fechas (GÓMEZ MARTÍNEZ, 1994:74). Años más tarde, Salcedo Olid reseña la lámpara de plata donada por Diego de Rivadeneyra, prebendado de la iglesia de Lima: «*una magestuosa lampara de plata, que por aver llegado a esta Ciudad estando ya acomodados los varales con otras, no se ha estrenado*» (SALCEDO OLID, 1650:35). En 1651 llegaría otra lámpara cuyas características debieron ser lo suficientemente llamativas como para ocupar un lugar de honor; según anota Torres Laguna la lámpara fue donada por Francisco Barrera de Aguilera, gobernador de las minas de Perú, que remitió desde Lima una lámpara *tan soberbiamente bonita* que se puso en la mitad de la capilla mayor (TORRES LAGUNA, 1961: 316).

En el periodo transcurrido desde 1677 hasta 1708 solo se constata la donación de una lámpara por lo que en el último año citado el número de lámparas existentes en el santuario ascendía a treinta y ocho, número reseñado en el inventario correspondiente. De diferentes tamaños, todas

¹² A.H.D.J. *ibid*, fº 299.

ellas pendían de una barra colocada en la capilla de la Virgen: «Asimismo tiene dicho santuario de Nuestra Señora treinta y ocho lamparas grandes pequeñas y medianas que estan pendientes en la baranda de yerro que es el balconaxe que esta en la capilla de Nuestra Señora, que llamadas y corregidas por el libro del Inventario donde estan puestas cada una de por si donde constan sus pesos de cada una que estan desde folio cientos y ochenta y dos vuelto hasta folio ziento y ochenta y seis buelto; se hallan las mismas y todas ellas pesan dos mill quinientas y noventa y ocho onzas y media»¹³. A mediados del siglo XVIII el número de lámparas del santuario ascendía a un total de cuarenta, según reseña Bartolomé Pérez de Guzmán.

Frente a la riqueza de estas piezas a mediados del siglo XVIII, el inventario de 1887 solamente menciona la existencia de dos lámparas de plata; una de ellas se inventaria entre las alhajas de plata y oro como «una lámpara pequeña de plata y le falta la borla que suelen tener al final de ella». La otra lámpara se incluye entre las piezas del camarín y se describe de forma breve: «una lamparita de plata, donación de D. Francisco Martínez y Castilla». Resulta evidente que, como en el caso de otras piezas, las lámparas fueron a engrosar el conjunto de bienes desaparecidos ya en la primera década del siglo XIX.

Dentro del capítulo de las piezas de iluminación cabe incluir los ciriales y candeleros. Gracias al inventario realizado en 1708 puede estimarse el número de piezas existentes en el santuario. El citado inventario incluye «unos ziriales de plata con sus linternas arandelas y mencheros media caña y bolsa con doze cañones que pesan doscientas y diez y nueve onzas». Al margen de los ciriales se guardaban en el santuario seis juegos de candeleros de diferente peso, hechura y modelo, realizados en plata y donados por diferentes devotos. Los candeleros más antiguos de los que se tiene noticia fueron donados por la condesa de Teba en 1555 (TORRES LAGUNA, 1961:318). De Cartagena de Indias llegaría una nueva donación en 1657, fecha en la que Jorge Núñez Velázquez de Quero visitó el santuario y regalaría unos candeleros y unos mantos para la Virgen (TORRES LAGUNA, 1961:322). Pero de entre los conservados a principios del siglo XVIII cabría destacar un juego integrado por seis candeleros grandes, torneados, donados por Diego Portichuelo, canónigo de la catedral de Lima, en 1662: «seis candeleros grandes de plata con sus pies emborlados con vanquillo vasas con hechura de calizes, con arandelas y mencheros todo torneado que los dio de lismosna el doctor don Diego Portichelo canonigo de la Santa

¹³ A.H.D.J. Inventario.....fº 14.

Iglesia se Lima que pesan cuatrocientas y noventa y dos onzas»¹⁴. Ninguno de estos candeleros se conservaba en el inventario de 1887 en el que se enumeran cuatro candeleros de plata, sin especificar su tamaño, además de otros seis candeleros ubicados en el camarín; éstos últimos debían formar parte de un juego realizado en la segunda mitad del siglo XIX ya que en su relación se incluye un crucifijo: «seis candeleros grandes de plata rouls con su crucifijo del mismo metal, siete ángeles y remates de plata».

ELEMENTOS PARA LA PROCESIÓN

Uno de los elementos fundamentales en la romería de la Virgen de la Cabeza son las andas en las que es procesionada la imagen. Es factible pensar que las andas se incorporaron a las celebraciones de la romería al mismo tiempo que la procesión, como elemento necesario, utilitario y estético. Existe constancia documental del encargo de este tipo de piezas por las cofradías y hermandades a los entalladores. Del siglo XVI puede citarse el encargo al entallador Cristóbal Téllez de unas andas para la Virgen de la Capilla en el año 1542 quien también realizaría unas andas para la cofradía del Santísimo Sacramento de Villardompardo. Al igual que las andas realizadas para otras imágenes de la provincia, las primeras andas que hemos podido documentar de la Virgen de la Cabeza debieron ser de madera. Las andas fueron realizadas en 1555 encargándose su dorado a un maestro que no acudió a realizar su trabajo. Ante esta situación y, apremiada por la necesidad de contar con las andas para la fiesta, la Cofradía decidió el viaje de su alcalde a la ciudad de Jaén con la finalidad de contratar los servicios de los pintores Antonio Sánchez, Pero Gómez o bien otro oficial (LÁZARO DAMAS, 1996:1465). Según los inventarios de bienes, propiedad de la Cofradía en la segunda mitad del siglo XVI, las andas se cubrían con un cobertor de terciopelo carmesí. Sobre las andas se disponía una cruz de plata, igualmente incluida en los inventarios. Con la procesión y con las andas hay que relacionar también la existencia de un palio de terciopelo azul con volante con aplicaciones y cuatro borlas de hilo de oro. El palio iba dispuesto sobre un bastidor y se completaba con un total de ocho varas doradas. En el hospital de la Cofradía se guardaba otro cobertor de terciopelo azul para las andas.

Las características propias de la procesión de la romería harían de las andas un elemento sensible, quebradizo, ante los envites de la multitud

¹⁴ A.H.D.J. Inventario.....º 12.

que pugnaba por acercarse hasta la imagen y entrar en contacto físico con ella o con alguno de los elementos de su indumentaria y adorno. Para evitar estas conductas agresivas, y poco devotas, la Virgen era acompañada por uno o dos capellanes que, encaramados sobre las andas, facilitaban el acceso hasta ellas a los enfermos y minusválidos y golpeaba con un bastón al resto de la multitud que pugnaba por encaramarse a las mismas. Con un carácter minuciosamente descriptivo, las pinturas conservadas de la romería permiten conocer estos detalles e intuir la irremediable fragilidad de esta pieza tarde o temprano; una idea que igualmente puede deducirse de la descripción realizada en 1644 por Sarasa y Arze (CAZABÁN, 1920: 373-378) o de las puntualizaciones de Salcedo Olid.

Quizá por este motivo, la Cofradía de la Virgen de la Cabeza acordó en mayo de 1578 la realización de unas andas de hierro para la imagen, para lo que se encargó la realización de diseños. Según se desprende de la lectura del acuerdo, la obra sería sacada a subasta eligiéndose la traza más adecuada entre los diseños presentados: «...traten de que se haga y se vean las muestras que se den a hacer conforme a la muestra mejor a quien mas beneficio hiciere en la obra de ellas»¹⁵. Se ignora si el encargo llegó a buen término pues no existen otras referencias que nos permitan aventurar la factura de la pieza por rejero alguno. No obstante, y a pesar del silencio documental, podría establecerse una relación entre este encargo y la jaula procesional de la Virgen de la Cabeza que se conserva aun hoy en día; una relación que planteamos de manera hipotética y con las debidas reservas.

Tres años mas tarde de este acuerdo la Cofradía concertaría la realización de unas andas de plata (DOMÍNGUEZ CUBERO, 1981). Lo que ocurriera en ese intervalo de tiempo es algo que se ignora aunque el incremento devocional y la popularidad de la imagen, unido al estado más saneado de las rentas de la Cofradía, serían determinantes para sustituir la pieza concebida originalmente en hierro por otra más rica, empezando por el mismo material en el que se realizaría, la plata. A mayor ornato y riqueza, mayor distinción para la imagen.

La realización de las andas de plata fue encomendada a los plateros cordobeses Sebastián de Córdoba y Rodrigo de León por el prioste y diputados de la Cofradía sin que conste en modo alguno si el encargo se debió a un concurso público, al que concurrieran diferentes maestros, o si por el contrario se debió a un encargo directo. El contrato fue proto-

¹⁵ A.H.D.J. *Libro de cabildos de la Virgen de la Cabeza*, (1565-1583), fº 115, sesión del día 8 de mayo.

colizado en Andújar ante el escribano Francisco de Monteagudo el día tres de junio de 1581, en presencia de ambos plateros, desplazados hasta la ciudad iliturgitana a tal fin, y los representantes de la Cofradía. De su contenido se desprende la presentación previa y anterior de la traza de las andas para su examen así como el conocimiento previo de este diseño en el que se introdujeron no sólo las firmas y rúbricas de los plateros y algunos caballeros diputados sino también la de Francisco de Guete, vicario de la ciudad de Andújar, con el fin de destacar el tipo de pilar elegido y según el cual debían realizarse todos los integrantes de las andas: «... seis pilares como en la traza se contiene los quales an de ser todos ellos de la forma del que esta señalado en la dicha traza y escrito de letra y rúbrica del señor licenciado Francisco de Guete, vicario de la dicha ciudad...».

La cantidad de plata prevista en el contrato para la realización de las andas fue de ciento veinte marcos obligándose la Cofradía al pago de cualquier cantidad que excediese a la fijada de antemano. La plata sería sellada en Córdoba por el fiel de esta ciudad y debía pagarse a razón de cincuenta reales por marco labrado, lo que arrojaba un valor total de seis mil reales por la factura de la pieza.

El pago de la obra se fraccionaría en tres plazos cumplideros para la fiesta de la romería de los años de 1582, 1583 y 1584. En cada uno de ellos la Cofradía debía pagar dos mil reales a los plateros. No obstante el contrato establecía la salvedad de que esas cantidades debían adelantarse o pagarse a los plateros en el caso de *«que si alguna persona debota de Nuestra Señora iciere alguna limosna para la casa e cofradia que se nos dará luego como se diere asi de planta como dineros para en cuenta...»*. Al margen de estas cantidades quedaba el importe correspondiente al traslado de las andas desde Córdoba hasta Andújar, que sería a cargo de la cofradía. No percibirían los plateros salario alguno por este transporte, al margen del gasto de la posada y alimentos de ellos mismos y de sus cabalgaduras.

Aunque el valor del trabajo de los plateros o hechura de la pieza quedó estipulado en seis mil reales, al margen quedaba la plata propiamente dicha. Así el contrato estipulaba la entrega a los plateros en el plazo de tres meses de 720 ducados en dinero, oro o plata: *«la dicha cofradía nos ha de dar para la plata de las dichas andas que son setecientos y veinte ducados hasta en fin del mes de agosto primero que verna de la fecha de esta carta y para en quenta destos se nos a de dar luego la plata, oro e dineros que la dicha cofradía tiene»*. La diferencia existente entre el valor de los 120 marcos o seis mil reales y los 720 ducados queda explicada de la siguiente manera: *«... y porque arriba se dice que la dicha cofradía a de dar setecientos y veinte ducados*

pala plata de que se an de hacer las dichas andas la qual cantidad es mas de lo que montan los dichos cientos e veinte marcos de plata declarase por esta escritura que la dicha demasia a de ser para en cuenta de lo que abemos de aber de la hechura de las dichas andas». De la misma manera los plateros adquirirían la obligación de depositar una fianza equivalente a dicha cantidad.

El plazo estipulado para la realización de las andas fue poco más de diez meses debiendo ser entregadas a mediados de abril de 1582. Al estipular este plazo la Cofradía no hacía otra cosa sino manifestar veladamente su deseo de poder estrenar y utilizar las nuevas andas en la romería del año siguiente. Reflejaba también la escritura otras cuestiones referentes al incumplimiento de contrato por lo cual los plateros se obligarían, en su caso, al pago de la hechura de la pieza a otro platero, a razón de cuarenta y cuatro reales el marco.

Al margen de estas condiciones quedaban las puramente técnicas y artísticas. Unas condiciones que fijaban la traza, las dimensiones, los elementos ornamentales y la iconografía propia de las andas, aunque con cierta imprecisión. De estas condiciones se deduce su estructura arquitectónica pero no las características generales de su diseño que es conocido gracias a la pintura de la romería realizada por Bernardo Asturiano a finales del siglo XVII.

Las andas de la Virgen de la Cabeza fueron concebidas como un templete en cuyo interior se acomodaba la imagen mariana para procesionar. El templete, con un diseño hexagonal, apoyaba directamente sus soportes sobre un lecho de madera de nogal sin una base o estructura previa. Constaba de un total de seis balaustres móviles, de forma que la pieza pudiera desarmarse para incluir en su interior la imagen: *«el lecho que a de ser de madera con su artificio para ponerse y quitarse los seis pilares cada uno de por si, y el capitel y cúpula todo en una pieza»*. La cúpula adoptaba un diseño hexagonal, dispuesta sobre un breve entablamento. Sobre ella se disponía una linterna igualmente cupulada y rematada con una cruz. Los soportes utilizados fueron balaustres; aunque en el contrato no se mencionan como tales sino como pilares a secas, el lienzo de la romería muestra con absoluta claridad estos balaustres cuyas dimensiones debían de ser las equivalentes a vara y sesma de alto. Estas piezas eran huecas montándose sobre un ánima de hierro: *«los dichos pilares an de ser guecos con sus tornillos por alma de hierro y sus plantas y para que se puedan poner en el lecho»*. La iconografía desplegada en las andas estaba íntimamente

relacionada con la Virgen de la Cabeza; debía disponerse «*en los ovalos de los seis cabos del encornisamiento*», mediante el recurso al medio relieve y representar la aparición de la Virgen al pastor así como otros milagros seleccionados por la Cofradía.

Las andas fueron realizadas en el plazo estipulado y posiblemente estrenadas en la fiesta de 1582. El día 1 de mayo, en su sesión de cabildo, la Cofradía trataba acerca de ellas y de forma más concreta sobre el pago a los plateros por las demasías, «*los tornillos de hierro y las demas cosas necesarias y el lecho de nogal*» que ascendían a cuarenta y cinco ducados y medio, cantidad que les fue abonada¹⁶.

El aspecto de las andas termina de perfilarse gracias al inventario y a la descripción realizados el 24 de abril de 1583 por Rodrigo de León y Diego Hernández Rubio, hijo de Sebastián de Córdoba (LÁZARO DAMAS, 1996:1465). El documento desgrana y enumera cada una de las piezas, su número, dimensiones y lugar en que cada una encajaba, comenzando por el lecho de nogal, realizado en Córdoba, que servía como fundamento y como lecho a las andas. Sobre él se montaban «*seis pilares de plata que cada uno tiene quatro piezas con sus tornillos y por almas unos tornillos de hierro los quales tornillos de hierro se hicieron a costa de la dicha cofradia con seis bolas de hierro plateadas que son hembras que aprietan los dichos tornillos de los pilares para fixar los dichos pilares debaxo del lecho*».

Tal y como se estipulaba en el contrato las andas constaban de una «*cupula con su cornisa y seisavo con seis ovalos de mediorelieve dorados en los quales se contienen los milagros y aparecimiento de Nuestra Señora*». Entre las piezas enumeradas se incluyen «*seis hembritas de hierro en los tornillos altos de los dichos pilares*» además de «*seis hormicas de palo que se ponen en los dichos seis tornillos*». Mucho más interesantes son los remates de carácter práctico y ornamental utilizados para fijar la cúpula a los soportes: «*seis remates de plata a manera de manzanas con una punta de diamante cada una encima todo de plata con sus hembras para los dichos tornillos de los pilares con los quales se afixa la dicha cúpula en los dichos pilares*».

Sobre la cúpula, el inventario relaciona la independencia del segundo cuerpo describiéndolo como «*por extremo y fin de las dichas andas un capitel con sus pilares y contrapilares en seisavo con su cornisa cupula y remate con seis campanillas chicas pendientes entre los pilares y dentro una campanica de plata mediana encima de lo susodicho dos almenicas de plata y encima de todo lo susodicho una cruz de plata*». Este segundo cuerpo o linterna queda-

¹⁶ A.H.D.J. Libro de cabildos..., fº 153.

ba fijado a la cúpula con seis tornillos de plata «con seis pericas de plata por hembras de los tornillos». Otra anotación posterior permite precisar aun más el aspecto de las andas: «seis pilares debaxo de un cornisamiento y en el friso seis historias del aparecimiento de Nuestra Señora doradas y seis remates sobre los pilares y una cupula redonda alaxada toda al romano sobre la que asienta el segundo cuerpo que tiene seis pilares y doce antepilares que recibe en otro el arquitebe, friso y cornisa y doce remates en forma de pirámides que asientan sobre una chapa de cobre plateada con una cúpula redonda y una campanilla grande en medio y seis pequeñas en los intercolumnios doradas y encima desta cupula otro corpesuelo pequeño que recibe una cruz». ¹⁷

Las andas eran desmontadas en tres partes después de la procesión y se guardaban por separado. Todo ello quedaba depositado en tres cajas de pino de diferentes dimensiones; una para la cúpula, otra para la linterna y una tercera para los pilares.

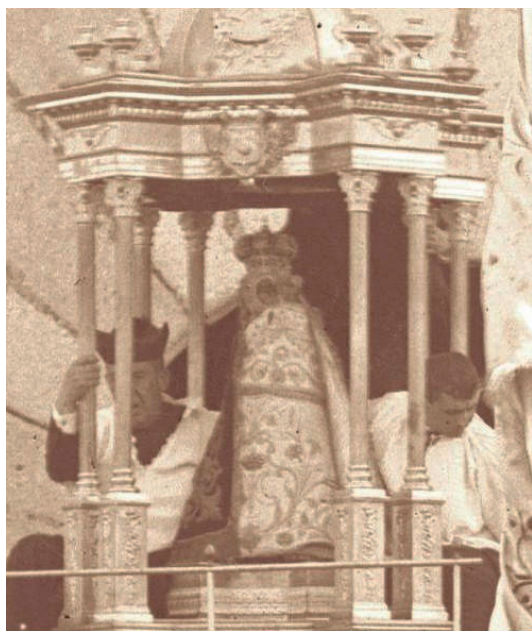
En las fechas del encargo de las andas, sus artífices Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba formaban una sociedad laboral cuyos orígenes se remontaban a años atrás y que funcionaba en el caso de encargos de piezas de envergadura, como era el caso de las andas que nos ocupa (DABRÍO, 2002:110). Esta sociedad comercial funcionó hasta la muerte de Sebastián de Córdoba ocurrida en 1589. Al margen de ella Rodrigo de León adquirió un prestigio propio, consolidado con su nombramiento de platero de la catedral de Córdoba en 1581, cargo que implicaba no sólo la responsabilidad sobre el buen estado de la plata de la citada catedral y encargos precisos sino que además le permitió el contrato de obras para los obispos que ocuparon esta sede. Para esas fechas contaba con una clientela acomodada como revela que entre ella se encontrase Diego Fernández de Córdoba, duque de Segorbe y señor de la villa de Lucena (DABRÍO, 2002: 121-123), para quien Rodrigo de León había realizado una pareja de portapaces donada a la catedral de Córdoba. Especialmente interesante fue la realización de las andas y revestimiento argénteo de la Virgen de Villaviciosa en la catedral de Córdoba, realizada en 1577 y donde Rodrigo de León, al igual que hiciera en Andújar, incluyó el relieve de carácter narrativo.

Aunque no se ha podido relacionar a Rodrigo de León con otras piezas en Andújar si queda en esta ciudad una pieza de gran formato punzonada con la marca de Sebastian de Córdoba. Se trata de la custodia del Corpus Cristi, en el convento de las MM. Trinitarias, y originalmente en la iglesia de Santa María de Andújar. Se trata de una custodia turriforme

¹⁷ A.H.D.J. Libro de cabildos..., fº 164.

compuesta de cuatro cuerpos decrecientes sobre un basamento exagonal. Caracterizada con una nota general de sobriedad, destaca en ella la utilización de soportes diferentes en cada uno de los cuerpos alternándose columnas, pilares y balaustres. De igual manera cabe reseñar la superposición de órdenes así como la incorporación de la escultura exenta. A pesar de que se ha destacado la diferencia entre las andas de la virgen de la Cabeza y esta custodia existe una nítida relación entre ambas como revela la utilización del balaustre, común en ambas obras. De hecho el tercer cuerpo de la custodia sería una versión en miniatura de las andas de la Virgen en el que también se incluyen las campanillas dispuestas en las andas. Se ignora en qué fecha fue realizada la custodia pero no debió ser en fechas muy alejadas de la realización de las andas si bien es difícil precisar que obra fue la primera. Si nos atenemos al punzón del marcador, éste corresponde al platero Alonso Sánchez, presente también en las andas de la Virgen de Villaviciosa realizadas en 1577. Ello permitiría fechar la realización de la custodia en unas fechas anteriores a la realización de las andas y explicar así la opción de la Cofradía por estos maestros.

Las andas realizadas por los plateros cordobeses fueron reparadas en el siglo XVII (FRÍAS MARIN, 1987:230). Aunque se desconoce la fecha precisa, el breve apunte que informa de este reparo es lo suficientemente elocuente como para hacer pensar en una restauración de importancia ya que *«hicieron de nuevo los balaustres de plata y ánimas y otros aderezos»*. La causa que motivaría los desperfectos no debió ser otra que el zarandeo y empuje al que se vería sometida la pieza en los intentos de los romeros por acercarse a la Virgen. En estos intentos, los balaustres serían utilizados como asideros, según ilustra el cuadro de la romería en el que gráficamente se expresa este hecho y la respuesta. También Salcedo Olid se hacía eco en 1650 de estos ímpetus piadosos: *«Ya los sacerdotes, que revestidos han de ir sobre vuestras andas, estan acomodando bastones, para castigar las manos piadosamente atrevidas de los que pretenden tocar vuestras menudas y doradas rexas, que cercan vuestras preciosas Andas de plata»* (SALCEDO OLID, 1650:8). Del testimonio de Salcedo Olid se deduce que las andas de plata eran *«acomodadas en otras a manera de lecho de álamo negro, de mas de seis varas de largo, fortificadas con unos barrotes de hierro que aunque muy gruesos estan domados y torcidas de la violencia con que de ellos tira la gente»* (SALCEDO OLID, 1677:296-297). La restauración debió realizarse con anterioridad a la pintura que ilustra la romería puesto que en ella el pintor describió unas andas integradas por ocho balaustres, frente a los seis con que fue realizada originalmente. Ante esta diferencia cabe pensar que la cofradía pudo incrementar su número con la idea de su-



Andas desaparecidas de la Virgen de la Cabeza
(A. Borrego y J. Rubio)

brayar la fortaleza de las andas y compactar su estructura haciendo más difícil el acceso hasta la imagen de la Virgen.

Se ignora hasta que fechas se siguieron utilizando las andas renacentistas para procesionar a la Virgen. En el Inventario elaborado en 1708 no se incluyen las andas entre las piezas conservadas en el santuario. Dado que se trata de un inventario elaborado a instancias de la jurisdicción eclesiástica, y con el que se pretendía recabar el patrimonio del santuario y de la Virgen, y no el de la Cofradía, podría deducirse que las andas debieron seguir existiendo, custodiándose en la casa de la Cofradía en Andújar. No se

incluye anotación alguna referente a las andas en el inventario de 1887.

Diez años más tarde, en diciembre de 1897, una publicación de carácter local, *El eco de la Montaña*, anunciaba en su primer número de la apertura de una suscripción popular para ofrecer un templete a la Virgen de la Cabeza. El templete fue realizado con posterioridad con la finalidad de procesionar la imagen y, aunque desaparecido como otras obras durante la Guerra Civil, su aspecto es conocido gracias a las fotografías realizadas en los primeros años del siglo. Se trataba de unas andas de de plata repujada, según el testimonio de Torres Laguna, de planta cuadrada con salientes rectangulares en las esquinas y basamento interior para colocar la imagen mariana. Un total de ocho pilares, doblados en las esquinas sostenían otras tantas columnas de ligero fuste y capiteles compuestos. El ornato se concentraba en los netos de los pilares con una menuda decoración vegetal. La estructura y perfiles del basamento volvía a plantearse en la cubierta del templete, con un pesado entablamento con remates a modo de perinolas sobre la línea de las columnas y una mesurada decoración reducida a la heráldica dispuesta en cada una de sus caras y a los motivos de cabezas aladas de ángeles dispuestas en el friso, sobre los ángulos salientes. El templete se coronaba con una cúpula dividida en varias secciones por otros tantos nervios. En cada una de ellas

se superponían diferentes relieves. El conjunto se coronaba con una cruz. El templete debió desaparecer durante la Guerra Civil.

En la década de 1950 se realizó un nuevo templete de plata sobredorada para la Virgen, con la finalidad de sustituir al perdido en la Guerra. La obra fue posible gracias a una donación devota ya que fue sufragada por Carmen Mármol Trigo y labrada en los talleres Angulo de Lucena en 1957 (TORRES LAGUNA, 1961:288). Se trata de las andas utilizadas desde entonces en la procesión de la romería el día de la fiesta. Con una intencionalidad historicista, las andas realizadas en el taller de los orfebres Angulo son un trasunto del templete desaparecido en la Guerra, con ligeras diferencias de detalle, ya que reproduce el esquema de planta cuadrada con salientes rectangulares en las esquinas de la pieza desaparecida. Sobre el basamento se mantienen los ocho pilares de sección cuadrada sobre los que apoyan, en este caso, otras tantas columnas salomónicas. El templete se cubre con una cúpula embutida parcialmente sobre un robusto entablamento que reproduce los perfiles desarrollados en el basamento. Su friso se decora por una ondulante faja vegetal y se corona con otros tantos remates. El trasdos de la cúpula adopta una decoración gallonada en tanto que su perfil exterior se remata con una cruz. Toda su superficie exterior se ornamenta con una menuda decoración. En el entablamento y en cada uno de sus frentes se dispone la heráldica alusiva al santuario y a la propia ciudad de Andújar. La pieza se ha dejado en el color original de la plata reservándose el dorado para elementos muy concretos, caso de los capiteles y de los elementos heráldicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBETETA MIRA, L. (2007): «Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada», *Anales del Museo de América*, 15, 141-172.
- ARBETETA MIRA, L. (2005): «Sacra Regalia: los signos de la realeza en las imágenes marianas», *Goya*, 305, 68-80.
- ASOCIACIÓN AMIGOS DE LA HISTORIA (1986): «Andújar. Luces y Sombras», *Cuadernos de Historia*, 3, 13-120.
- CALZADO GÓMEZ, F. (1994): *La Virgen de la Cabeza y Sierra Morena*. Andújar, Comunidad de PP. Trinitarios del Santuario.
- CAZABÁN, A. (1920): «De la Virgen de la Cabeza. Una descripción escrita y otra gráfica», *Don Lope de Sosa*, edición facsímil, 373-378.
- CAZABÁN, A. (1926): «La Imagen de la Virgen de la Capilla. Estudio iconográfico», *Don Lope de Sosa*, edición facsímil, 368-369.
- CEA GUTIÉRREZ, A. FRÍAS MARÍN, R. GÓMEZ MARTÍNEZ, E. OJEDA NAVÍO, J.L. (1997): *La Romería de la Virgen de la Cabeza en una pintura del siglo XVII*. Córdoba, Cajasur.
- CÓRDOBA ESTEPA, V. (1985): «1937: La odisea de las joyas de la Virgen de la Cabeza», *Diario Jaén*, 26 de abril de 1985, 9.
- DABRÍO GONZÁLEZ, M^a T. (2006): «La corona procesional en Córdoba: aproximación tipológica», *Estudios de platería: San Eloy 2006*, 171-190.
- DABRÍO GONZÁLEZ, M^a T. (2002): «Obras de Rodrigo de León en la catedral de Córdoba», *Estudios de platería. San Eloy 2002*. Murcia, Universidad, pp. 107-126.
- DOMÍNGUEZ CUBERO, J. (1981): «Las primeras andas de la Virgen de la Cabeza», *Diario Jaén*, 24 de abril de 1981.
- DOMÍNGUEZ CUBERO, J. (1989): «La custodia del Corpus Christi de Andújar», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 140, 89-102.
- DOMÍNGUEZ CUBERO, J. (1983): *La rejería arquitectónica en Andújar (Jaén) en el siglo XVI*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- DOMÍNGUEZ CUBERO, J. (1990): *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- DOMÍNGUEZ CUBERO, J: «La platería de Andújar en la Edad Moderna», (en prensa).
- FRÍAS MARÍN, R. (1985): «Arte sacro en torno al culto de Nuestra Señora de la Cabeza», en *Actas de la III Asamblea de Estudios Marianos*. Jaén, 229-233.

- GARCÍA-ABASOLO, A. (1989): «Gentes de Jaén en el Nuevo Mundo», *Códice*, 4.
- GARZÓN DEL NIDO, M. (2000): *Andújar. De la República a la Guerra Civil*. Andújar.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, E. (1994): «Contribución de Andújar a la evangelización de América», en *Actas del II Congreso Provincial de Cronistas*. Jaén, Diputación Provincial, 61-75.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, E. (2002): *La Virgen de la Cabeza; Leyenda, Historia y Actualidad*. Torredonjimeno, Jabalcuz.
- HIGUERAS MALDONADO, J. (2006): «El obispo Antonio de Brizuela y Salamanca (1693-1708) y la construcción de la catedral de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 194, 181-188.
- LÁZARO DAMAS, M^a S. (1996): «El santuario de la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI. Historia de un proyecto artístico», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 162, 1437-1468.
- LÁZARO DAMAS, M^a S. (1988): «Las joyas de la Virgen de la Cabeza. Inventario de 1888», *Mirando al Santuario*, abril 1988, 9-11.
- ORTEGA SAGRISTA, R. (1988): «Algunas noticias de la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI», *Mirando al Santuario*, abril 1988, 16-18.
- PÉREZ DE GUZMÁN, B. (1745): *Tratado del apareamiento de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena*. Madrid, José González.
- RUBIO FERNÁNDEZ, J. BORREGO TOLEDANO, A. (2009): *Andújar, 1909. La Virgen de la Cabeza coronada por su pueblo*. Jaén, Liberman.
- SALCEDO OLID, M. (1677): *Panegírico Historial de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena*. Madrid. Edición facsímil Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía, Centro de Estudios Marianos «Historiador Salcedo Olid» y Asociación cultural peña «El Madroño». Andújar-Córdoba, 1994.
- SALCEDO OLID, M. (1650): *Epilogo de la Solemnissima y muy festiva translación de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza*. Edic. facsímil, Andújar, 1995.
- SANZ SERRANO, M^a J. (1997): «La corona procesional», *Actas del III Congreso Nacional de cofradías de Semana Santa*, tomo II, Arte, Córdoba, Cajasur, 109-136.
- TORRES LAGUNA, C. (1961): *La Morenita y su santuario*. Madrid, Imprenta Murillo.
- TORRES LAGUNA, C. (1981): *Andújar a través de sus actas capitulares*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- VARIOS AUTORES (1996): *La Virgen de la Cabeza. Iconografía y culto popular*. Andújar, Peña Romera La Petenera.