

RETABLOS MAYORES EN EL SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA CABEZA

José Domínguez Cubero

RESUMEN: Desde los tiempos medievales hasta la actualidad, la Capilla Mayor del Santuario de la Virgen de la Cabeza se ha visto aderezada de tantos retablos como gustos estéticos se han sucedido. Estos cambios en el arte, y, sobre todo, los trastornos bélicos, y de otras índoles, que afectaron al lugar, fueron factores decisivos al caso. En total, se han podido contabilizar hasta siete ejemplares, casi siempre obrados por maestros de gran solvencia. De todos, quizá haya que lamentar el instalado en 1554 con pinturas renacentista del pintor Antonio Sánchez, el máximo exponente por entonces del gremio de Jaén, y el diseñado, también desde Jaén, por el manierista Sebastián de Solís y trabajado por Francisco García Erías.

SUMMARY: From the Middle Ages to present time, the Major Chapel of Sanctuary of Virgen de la Cabeza has been decorated with so many altarpieces as aesthetic tastes have been taking place. These changes in art, and over all, wars and problems from other nature, that affected to the Sanctuary, were decisive factors about it. Altogether, it has been counted up to now seven models, almost always made from masters of great competence. From all of them, perhaps we have the one installed in 1554 with Renaissance paintings from the painter Antonio Sánchez, who was the most brilliant painter in that period in Jaén, and the one designed, in Jaén too, by the mannerist Sebastián de Solís and worked by Francisco García Erías.

INTRODUCCIÓN

El retablo, siempre cumpliendo funciones catequéticas y de culto, es mueble básico que engalana y dignifica el espacio donde luce. Muy particularmente, si se trata del reservado para morada de la divinidad titular. En el caso que nos ocupa, nos referimos al engalanamiento de la Capilla Mayor del Santuario de la Virgen de la Cabeza. Sitio dedicado a albergar a una de las devociones marianas más famosas de España, sobre todo, en tiempo de la Modernidad, la cuarta tras el Pilar, Guadalupe y Montserrat, al decir de Lope de Vega¹.

¹ LÓPE DE VEGA Y CARPIO, F.; *La tragedia del rey don Sebastián y el bautismo del príncipe de Marruecos*, Real Academia de la Lengua, T. II, 6ª edición. Madrid, 1901.

No es la perennidad nota que convenga a los retablos mayores que se han montado en este Santuario. A cada periodo artístico, parece haber correspondido un ejemplar. Hasta un total de siete, se pueden contar. De manera que, partiendo del medieval que se mostraba en la ermita gótico-mudéjar, hasta llegar al actual neobarroco, se han exhibido: uno renacentista, otro manierista, el barroco, y, por fin, el neoclasicista, y neogótico.

EL RETABLO MEDIEVAL

En tiempos medievales, existió un retablo de cuya constitución sólo podemos intuir que sería de tendencia gótica, muy sencillo de estructura para poder adaptarse a la angostura del espacio. Tal vez simples elementos pinaculares y conopios enmarcando el tabernáculo donde se guardaba la imagen de la Virgen, allá en el centro del testero, y sobre el altar mayor del viejo santuario, del que sólo sabemos que, ambientado en mudéjar, constaba de tres naves separadas por danzas de arcos, cubiertas con enmaderamiento o zaquizami². Todo según el modo alfonsí que se observa en otras ermitas de la sierra, muy concretamente en los ambientes rurales de la inmediata comarca de los Pedroches. En fin, seguro, sólo podemos afirmar que, en los tiempos finales de la Edad Media, la Virgen se reservada en un tabernáculo del retablo y que, tras suplirse éste en la mitad del siglo XVI, aquella pieza medieval vino a parar a la Capilla del Hospital que poseía la Cofradía en Andújar, donde ésta tenía su sede, sita en la calle Ollerías, en el mismo lugar donde hoy se encuentra la ermita de la Virgen. Así se indica en el Cabildo celebrado a 23 de noviembre de 1555: «*taberná/culo del hos/pital/ Los dichos señores proveyeron que un tabernáculo que/ estaba en Ntra. Sra. viejo se refresque e repare/ para poner la imagen de la Capilla del Hospital*»/³

EL RETABLO RENACENTISTA

La exagerada difusión que experimenta el hecho mariano del Cabezo en los finales del Medievo y durante el siglo XVI fue la causa que llevó a la Cofradía matriz, la responsable del culto, a sustituir el santuario medieval por otro más capaz. El proceso constructivo, ahora muy bien conocido⁴,

² DOMÍNGUEZ CUBERO, José, «Tipología arquitectónica del Santuario medieval de la Virgen de la Cabeza» en *Mirando al Santuario*, 1999, p. 40

³ Archivo de la Catedral de Jaén (ACDJ) *Libro de Cabildos de la Cofradía de N. S. de la Cabeza*, iniciado a 29 de junio de 1554, fol. 59.

⁴ Consúltense mi artículo «Vandelvira, proyectista del Santuario de la Virgen de la Cabeza» en diario JAÉN, 2 de marzo de 1997, p. 30, y los trabajos de FRÍAS MARÍN, Rafael; *Las Cofradías y el*

fue largo y complicado por la diversidad de proyectos ensayados, hasta llegar al definitivo en 1557⁵. Se trató de una creación diseñada, anotada y condicionada por Andrés de Vandelvira⁶, a la sazón, Maestro Mayor del Obispado. En 1534⁷ se iniciaron las obras y, hasta adentrarse el siglo XVII, no se concluyen. Esto sin cesar el culto ni trasladarse de lugar. En 1541 se concluye la cabecera o Capilla Mayor, por donde se iniciaron las faenas, y la Virgen se muda al nuevo espacio, que quedó inserto en la nave del viejo a través de un gran arco toral o mejor diafragma –el mismo que vemos en la actualidad con la hermosa reja del siglo XVI–. Y así estuvo, encerrado en la obra que se levantaba, hasta que ésta entró en servicio, ya metida la década de 1560, y se derribó.

Aunque la ambientación arquitectónica de la capilla era en gótico, con su planta cuadrada cubierta con bóveda de nervios, la ornamentación del mobiliario se procuró *al romano*, como entonces se llamaban a los ecos artísticos renacentistas; y así se procuró, primero, el retablo, y después, esa reja que acabamos de citar.

Esta nueva capilla de gran amplitud y procurada solemnidad precisaba de una decoración más entonada con el momento, que la Cofradía en absoluto escatimó. Y, tras adecentarla con el dorado de los nervios de la bóveda, lo primero –por absolutamente preciso para dignificar a la imagen titular– era la confección del retablo. Mientras tanto, con carácter provisional, se mantenía el medieval que, como sabemos, después pasó a Andújar. En 1553, en cabildo celebrado el 8 de mayo, nada más concluir la Romería del último domingo de abril, se habló del tema con carácter urgente, tal y como nos dice la nota de archivo: *Los dichos señores trataron y platicaron sobre la necesidad que tiene la capilla de Ntra. Señora de un retablo que/ esta encima del altar de Ntra. Señora/ e que se comete para ello / al señor Alonso de Morales, vº desta ciudad, e a los señores/ aº de mº e luys de cárdenas, e Juan de Mestanza/ e Jerónimo de Lima, capellanes, para donde este/ el retablo, e para ello se gasten ochenta ducados.*⁸ Efectivamente, al año

Santuario de Ntra. Sra. de la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI. Marmolejo, 1997 p. 30, y LÁZARO DAMAS, S.; «El Santuario de la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI. Historia de un proyecto», *BIEG*. nº 162, t. III, pp. 1462 y siguientes.

⁵ DOMÍNGUEZ CUBERO, J. « Ensayos arquitectónicos y realidad de Andrés de Vandelvira en el Santuario de la Virgen de la Cabeza », en *BIEG*, lxx, nº xxx, pp.

⁶ Archivo catedral de Jaén (ACJ), Libro de Cabildos de la cofradía de Ntra. Sra. de la Cabeza. 1554-1565, fol.108r, 27 abril, 1558

⁷ FRÍAS MARÍN, R. op. cit. p. 21

⁸ ACJ. *Libro de Cuentas de los Cabildos de la Cofradía de N. Sra. de la Cabeza de Sierra Morena desde 1553 hasta año 1578*. 1553, mayo, 8; folio suelto sin enumeración. « *Que se haga el retablo/ para la imagen de/ Ntra. Sra...»/* . Cifra. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., «Antonio Sánchez. El pintor del primer retablo de la Virgen de la Cabeza», en *Mirando al Santuario*. Andújar, nº 12, pp. 18, 19.

siguiente, al mejor pintor del gremio de Jaén, Antonio Sánchez, se acudió para resolver el tema.

Así que Sánchez con su labor pictórica, y el entallador andujareño Francisco Verdejo procedieron a la obra, tal y como asegura el citado Libro de Cuentas, donde igualmente se nos confirma que en los días 19 y 20 de diciembre de 1554 ya era una realidad, si bien no del todo acabada en tanto se pretenden añadidos de pintura.

En estos instantes, el escultor Francisco Verdejo era hombre joven, pero de crédito, ya poseía un sólido taller, de lo que da fe la recepción de aprendices⁹. En su haber contó igualmente la carpintería, y como hacedor del mobiliario de la sacristía de Santa María la Mayor lo refieren los datos parroquiales en 1572¹⁰. En la misma fecha y lugar, le hallamos labrando capiteles para la portada que abre a la Plaza de Santa María¹¹ (lo único que ha perdurado de su trabajo). Posteriormente, en 1580, como hombre experimentado, tasó el retablo mayor de Santiago¹², cuya imaginería corrió a cargo de Salvador de Cuellar, excelente escultor de la Escuela Giennense. Sin duda, Verdejo gozó de solvencia en el oficio.

Ni se nos comunica quién dio las trazas, ni cómo era su estructuración; así que ignoramos la ubicación de las secuencias pintadas. El escribano que redactó el contrato nos informa de una deuda de treinta y cuatro ducados para el trabajo de carpintería, y de cuarenta y seis para la obra de pincel y policromado, lo que evidencia la superioridad de ésta sobre aquélla. Máximo si sabemos que Sánchez reclama el aumento de cinco mil maravedís –algo más de trece ducados– por aquellos añadidos ordenados consistentes en *...ciertos milagros que por Nuestra Señora se hizieron ... una Çena e la Quinta Angustia e otras historias...*¹³.

Teniendo esto presente, y dada la importancia del pintor, como ahora veremos, él debió llevar el peso de la dirección artística, tanto en la

⁹ En 1579 se ocupó del aprendizaje de un tal Juan Polo. Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ), Escrib. P. de Morales, leg. 2798, fol. 306.

¹⁰ DOMÍNGUEZ CUBERO, J. «La Iglesia de Santa María la Mayor a través de sus Libros de Fábrica», en *Actas de la III Asamblea de Estudios Marianos*. Andújar, 1987, p. 120. Archivo Parroquial de Santa María (APSM), año 1572: «Francisco Verdexo/ entallador. Más dio por discargo que pagó a Francisco Verdexo, entallador, çinco mill y quinientos y quarenta y dos mrs. de haçer la cámara de la sacristía y puertas t tacas altas y bajas».

¹¹ *Ibidem.*: «Descárgasele quatro mill y çiento y torçe mrs que pagó a françisco verdexo, entallador, de labrar las basas y capiteles de la portada, mostró carta de pago».

¹² FRÍAS MARÍN, R. ; « La cabecera de la antigua parroquia de Santiago», en *Cultural*, S. XXI, nº 1, Andújar 1994, p. 6.

¹³ DOMÍNGUEZ CUBERO, J. «Pintores Giennenses del siglo XVI. Los Bolaños en la transición protobarroca» en *BIEG*, 2002, p. 160.

redacción de condiciones, como en la traza y ejecución, que en todo era experimentado. En cuanto al aspecto formal se puede especular que los cuadros de milagros, al modo de escenas votivas, irían en los tableros de las calles flancas, y los que se ordenaron pintar después se ubicarían en el banco; desde luego, el tema de la Santa Cena era muy peculiar en tales sitios. Por otro lado, la presencia de la Quinta Angustia nos apunta una temática de ciclo mariano, que lógicamente incluía, además de la «Aparición al pastor», las que nos apunta el doctor Salcedo de Aguirre, prior que fuese de Arjonilla y después de San Ildefonso de Jaén, la Natividad de María y su Asunción¹⁴, ésta como titular del templo, y ambas por constituir, junto con la Candelaria, las solemnidades marianas más celebradas en el lugar¹⁵. Rematando el conjunto, como era preceptivo, iría la escena del Calvario, y, desde luego, todo como dando escolta al vano que centralizaba la calle principal, donde con tanto celo se guardaba la imagen, siempre velada por cortinas.

Era este sagrado habitáculo lugar de cuidado especial, que la Cofradía desde 1578 tiene la pretensión de cerrar con reja¹⁶. El 1580, con la dádiva del alcalde mayor de Andújar, Tomás y Quirós, el rejero Alonso de Morales¹⁷ materializó una reja ajustada a un dibujo que se le entregó. La pieza debió enriquecer considerablemente el conjunto, no sólo por el preciosismo caligráfico y ajustada técnica de ejecución sino por la nota resplandeciente que producía el dorado de la impregnación pictórica. De corta vida fue, sucumbe en 1689, cuando el tabernáculo se sustituye por un camarín, del que después hablaremos. Lo que fuera de ella, se ignora; ahora bien, una nota del inventario de 1717 refiere que *...una reja de hierro labrada que tenía Ntra. Sra. en el nicho, con su coronamiento... estaba en ...casa del alcalde, en Andújar*. Pero hasta aquí llegan nuestras noticias.

¹⁴ SALCEDO DE AGUIRRE, Gaspar, *Relación de algunas cosas insignes que tiene este Reyno y Obispado de Jaén*. Baeza, por Pedro de la Cuesta, 1614, p. 40. Hemos de tener en cuenta que, aunque la edición date del año indicado, cuando acababa de ser sustituido este retablo, el texto fue escrito con antelación.

¹⁵ Son múltiples las referencias que nos dan los archivos sobre la fiesta de la Natividad o del 8 de Septiembre, a manera de nuestra véase ésta recogida en el Archivo de la Catedral de Jaén (ACJ), Sala de Cofradías, Libro de Cabildos celebrados por el prioste y cofrades de la Cofradía/ de Ntra. Sra. de la Cabeza de Sierra/ Morena desde el año 1627 hasta 1636. 3 de septiembre de 1617: «*trátase de que se haga la fiesta del 8 de septiembre como es uso y se repartan las casas*»

¹⁶ (ACJ) Libro de cabildos desde 1565 al año 1583, f. 117 (1578, julio,26): «*Trataron que para la custodia y guarda de Ntra. Sra. de la / Cabeza...se / haga una reja de hierro con sus tres cerraduras/ que se ponga en la puerta del tabernáculo de la dha/ imagen de Ntra Sra. donde este en la guarda/ que conviene y para que se haga se cometido a los/ señores Luis Salcedo, escribano, Pedro de Valenzuela/ diputados de Ntra. Sra.*». DOMÍNGUEZ CUBERO, J. *La Rejería de Jaén en el siglo XVI*, Jaén, 1989, p. 226.

¹⁷ Sobre el asunto de la reja consúltese mi trabajo *La Rejería de Jaén*, pp. 226-227.

En cuanto a la tipología del retablo, no pensamos que debiera desviarse de cuantos se montaban en el momento, desafortunadamente desaparecidos, y sólo en contados casos conocidos por viejas fotografías; así, el que hacia 1558 dejó el escultor Luis de Aguilar y el pintor Diego de Silanes en la parroquia de Cazalilla, destruido en 1936¹⁸, del que se conserva una rancia reproducción fotográfica asegurándonos que se estructurada en riguroso ajedrezado de pisos y calles, con aliceres y pilastras decoradas con riqueza de grutescos.

Efectivamente, como hemos apuntado, la idea generadora de la obra se debió al pintor Antonio Sánchez. Un hombre muy relacionado con la mejor estética pictórica que se practicaba en Jaén y quizá también con la granadina, donde encontraría formación bajo los presupuestos rafaelescos que se respiraban en ambas zonas, tras los influjos de Julio de Aquiles, Alejandro Mayner y Pedro Machuca. Desde luego, con el arte pictórico de Machuca, tan presente en Jaén, contactó cuando sirvió de tasador por parte de don Juan Sánchez de Ocón, beneficiado de Begijar, en 1550, a una pintura que el de Granada dejó en el retablo de la Quinta Angustia de la Catedral¹⁹. Mayor parece que fue la relación con el foco alcalaíno dirigido por el italiano Pedro Sardo Raxis, padre de una dinastía que se prolongó en el oriente y occidente andaluz hasta bien entrado el Seiscientos. En la tasación del dicho retablo, donde Raxis hizo lo propio por la parte contraria, debieron conocerse, porque de inmediato se mancomunan para hacer el retablo de la capilla de don Pedro López de Córdoba en la iglesia abacial de la Mota²⁰. Debió percatarse Raxis de la buena profesionalidad del giennense para confiarle la formación de su hijo Pedro, de sobrenombre «el Mozo», que después practicó como escultor y pintor.

Con una pintura totalmente afín al sentir clasicista, desarrolló su actividad sobre tabla y muro, generalmente. Como muralista se nos muestra en obras únicamente conocidas por datos de archivo, y con categoría sobresaliente si le adjudicamos los murales recientemente restaurados en la jaenera «Casa de Los Sin Techo», tan vinculados con su escasa obra conocida.

¹⁸ DOMÍNGUEZ CUBERO, José; *De la Tradición al Clasicismo Pretridentino en la Escultura Giennense*. Jaén, 1995, p. 197.

¹⁹ LÁZARO DAMAS, Soledad; *La vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna*. Jaén, p. 363.

²⁰ GILA MEDINA, Lázaro; *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la abadía de Alcalá la Real*, Granada, p. 246

Desde luego, su relación con los aires artístico procedentes de Italia es algo que no pasa por alto, él mismo lo hacía constar en las condiciones de contratos. Así, por ejemplo, en el realizado en 1550 para ajustar un retablo desaparecido en la ermita de Santa Isabel de Jaén, especifica que *...la obra sea al tiempo nuevo...*²¹, y en el formalizado en 1554 para la ermita de S. Clemente, también en la capital, asegura *...que el debuxo que uviere de yr en las figuras sea muy bueno al modo italiano...*²². Es evidente, pues, su voluntad clasicista que, a juzgar por lo poco que resta, a saber, con seguridad, los cuadros que componen las escenas del retablo catedralicio de San José de Jaén²³, desprende ese candente rafaelismo apuntado, de tanta tendencia en esta tierra. De manera que con lo expuesto podemos asegurar que Andújar participó honradamente en las primicias de la pintura renacentista del Reino de Jaén.

No eran estos retablos de exageradas dimensiones, hacían de pantalla en el testero pero dejando superficies libres alrededor. Lógicamente, no alcanzaban las ansias de aparatosidad y pompa solemne llegadas con el arte manierista en los tiempo finales del siglo y, después, con el clasicismo barroco. De manera que nuestro retablo pictórico va a ser de vida efímera. En 1611, nos dicen las notas de archivo que se sustituye por otro más *grandioso*²⁴.

EL RETABLO MANIERISTA

Lo que hizo sucumbir a pieza tan rica en iconografía y luminoso colorido, con tan sólo la cincuentena cumplida, no fue otra cosa sino el desfase con los solemnes y elegantes modelos manieristas, verdaderas arquitecturas monumentales, que irrumpen fuertemente en el ámbito andaluz, y muy notablemente en la tierra giennense, a impulsos de la difusión de los tratados italianos de Serlio y Viñolas y, sobre todo, de los sobresalientes arquitectos que nos asistían, como Andrés de Vandelvira, Francisco del Castillo, el Joven, Alonso Barba, J. de Prada y J. B. Villalpando.

Todo esto, en momento de saneada economía, propició el desarrollo de una retablística impulsada por los escultores que constituyeron la

²¹ DOMÍNGUEZ, «Pintores...», p. 157

²² Ibidem.

²³ GALERA ANDREU, P. y ULIERTE VÁZQUEZ, L.; «El retablo de la capilla de San José de la Catedral: una pieza olvidada del siglo XVI» en *Códice*, nº II, pp. 7-13.

²⁴ Archivo del Santuario de la Virgen de la Cabeza. *Inventario de 1592*.

«Escuela de Escultura de Jaén», de los que destacan los maestros Juan de Reolid, Luis de Aguilar, Enrique de Figueredo, Cristóbal Téllez, Salvador de Madrigal, Salvador de Cuellas, «el Mayor», Salvador de Cuellas «el Menor», Martín Salinas y Blas de Bliñón, a los que posteriormente se unen los hijos de algunos de estos, como Cristóbal Téllez, «el Joven», y Blas de Figueredo; y ya, dando paso al siglo venidero, se cuenta con el interesante taller de Sebastián de Solís, alimentado con otros destacados como Francisco Cano, Gil Fernández, Diego Landeras, Juan de España y Francisco de Erías. Este último en Andújar, compartiendo demanda con los Leiva, una saga de artistas locales que alcanzaron predicamento.



Desaparecido retablo de S. Miguel (Fototeca Univ. Sevilla)

En estos instantes, se atiende en Andújar a varios grandes retablos, como el de San Miguel, labrado entre 1570-1580, por Martín Salinas y Salvador de Madrigal, los mismo que se ocuparon del soberbio sotocoro del mismo lugar²⁵; al de Santiago, con esculturas de Salvador de Cuellar, «el Menor»²⁶, y en los primeros tiempos del siglo siguiente se instalaron los de Santa María y de San Bartolomé, así como a los de algunas iglesias conventuales, de las cuales hay que citar el que se levantó en San Francisco, ahora reinstalado en la Capilla Mayor de Santa María, el de la Victoria y el trinitario de San Eufrasio²⁷. Teniendo esto presente, fácilmente se comprende tal sustitución.

Es frecuente encontrar en las Actas Municipales la petición de limosna para atender a necesidades religiosas, así es que la cofradía solicita una dádiva a la municipalidad con la que poder hacer frente a la ejecución del retablo. Seiscientos ducados fue el favor concedido en cabildo celebrado el 11 de septiembre de 1609, indicando que ... *para que la benditísima ymagen esté con la decencia y veneración que conbiene y su sancta iglesia con el ornato necesario por acudir a ella de ordinario grande número de gente de toda Andalucía y Castilla y todo el reino y fuera del...*²⁸. Con esto, más las aportaciones de los devotos del estamento noble, se sufragaron los gastos²⁹.

A seguido comienzas las gestiones, pensándose en Sebastián de Solís para su realización, que no en vano era el máximo exponente de la escul-

²⁵ LÁZARO DAMAS, Soledad.; «El desaparecido retablo manierista del convento de Santa Clara de Jaén y sus autores» en *Senda de los Huertos*, 1993, nº 27, pp. 115-124.

²⁶ FRIAS MARÍN, Rafael; «La cabecera de la antigua parroquia de Santiago», *Cultura. Siglo XXI*, Andújar, enero-marzo 1994

²⁷ DOMÍNGUEZ CUBERO, José; *Monumentalidad religiosa de Andújar en la Modernidad*. Andújar, 1985.

²⁸ Archivo Municipal de Andújar (AMA), Libro 3º, Actas de Cabildo, f. 259, en ULIERTE, op. cit. p. 294.

²⁹ ACJ. Libro de Cuentas de la Cofradía de Ntra Sra. de la Cabeza de 1593 a 1613», a. 1611. Francisco de Mestanza, mayordomo, folio. 145. «Se descargan 28.000 mrs. de una paga de la deesa de Peñas Bermejas propiedad de Andújar para en cuenta de los 600 ducados que dio la dha ciudad de limosna para el retablo que se a llevado a la casa de Ntra. Sra. este año, y es la paga del año pasado de 1610 años./- más 135 Rles que dio de limosna para el retablo don Alonso Pérez Serrano, prioste de la cofradía/ folio 145 v. 12 reales, don Juan palomino Álvarez.- 14 reales que dio en la carnicería don M. de Valenzuela.- 150 reales, don Pedro de Lucena Escabias, regidor.- 40 reales, don Luis de Vargas.- 2 ducados, don Diego Álvarez Serrano.- 200 reales, don Toribio de Valtodano.- 60 reales, don Miguel de Albarracín.- 12 reales, don Francisco Pérez de Vargas.- 60 reales, don N. de Valenzuela.(folio 146) 2 ducados, don Pedro Jurado.- 2 ducados, don Manuel de Benavides.- 40 reales, don Tomás de Cárdenas.- 50 reales, el licenciado Pedro de Carvajal.- 2 ducados, don Manuel de Quero Escabias.- 4 reales, don Alonso de Álvarez.- 2 ducados, don Francisco de Cárdenas.- (folio 147) 3 ducados, dona Ana Cacho de Santillana.- 12 reales, don Juan Serrano de Mieres.- 5 ducados, don Antonio Sirvente.- 2 ducados don Alonso Serrano de Piédrola.- 40 reales, don Francisco de Cárdenas.- 20 reales, don Luis Salcedo y Párraga.- 3 ducados, don Pablo ¿...?

tura y retablística giennense, altamente distinguido por la autoridad clerical que le nombró en 1592 «Veedor de las Obras de la Iglesia». De una u otra forma, su bien hacer se hizo presente en casi todos los rincones de la geografía jaenera.

En 1610, los cofrades comisionados para el caso contactaron con Solís. El trece de abril del mismo año, el maestro ya había facilitado la traza, recibiendo por carta de pago del prioste don Alonso Pérez Serrano un anticipo de cien ducados, *...en quenta de trescientos ducados/ que se me dan por la traza que/ hize para el retablo que se a de/ hazer en nuestra señora y por / mi viaxe, y lo firmare a /treze dias de abril 1610*³⁰. Efectivamente, el maestro pensaba personarse en Andújar para entregar traza e instrucciones pertinentes, pero ante la imposibilidad, envió un emisario. Él mismo informa del caso en interesante carta de su puño y letra dirigida al mismo prioste, al que ahora calificada de *rexidor de la ciudad de Andújar*, dice así:

*No fue posible poder yo ir con la / traza, que no se halla en este lugar/ cabalgadura en esta ocasión, pienso que/ no haré falta porque yo envio aquí la/ traza, y con ella las condiciones y las/ molduras que se han de hazer en la obra,/ que no será posible que se pueda herrar/, y siendo Dios servido y la Virgen Maria sal/drá como Vm y esos señores desean, yo/ en las ocasiones que fuera meneter/ ayudaré con mi parecer al maestro que de/lla se encargue, y en todo lo que Vm me/ quisiere lo haré con las veras/ posibles, el portador que lleva las/ trazas es persona conocida y de mi/ casa, que se dize diego hernández/ al qual me hará Vm merced/ de darle los doscientos treinta/ reales para el cumplimiento de los/ treinta ducados que Vm y esos señores/ me hazen merced por la ocupación/ de la traza y biaxe, con sola su carta/ de pago serán biendadas, y Dios de a Vm largos años de vida, como este/ criado de Vm desea, de Jaén y de abril, a bentitres dias deste año 1610/ sebastián/ de solís*³¹.

De tan ágil lectura, bien manifiesto queda que su compromiso residía sólo y exclusivamente en facilitar el diseño y aclarar conceptos a los ejecutantes. La suya era, pues, una función directiva, de atención a un amplio taller muy poblado de oficiales, unos de plantilla y otros eventuales. De esta manera es fácil comprender la universalidad que alcanzó su arte y la multiplicidad de sus productos.

No era ésta la primera vez ni la última que Solís trabajó para Andújar. Sus diseños ya se había ensayado en la localidad, en concreto, bajo su

³⁰ Archivo del Santuario de la Virgen de la Cabeza (ASVC). Folios sueltos, nº 35.

³¹ *Ibidem*.

creatividad, uno de los más preclaros miembros del taller, Gil Fernández, ensambló el retablo mayor de Santa María, encargado en 1605 por el presidente de la Real Chancillería de Granada, el andujareño don Antonio Sirvente de Cárdenas, patrón del lugar, y gran mecenas del arte³². Posteriormente, en 1517, también con el mismo templo y con sus trazas se realizó el retablo de la capilla de don Martín Salcedo, con una escultura de San Martín, en la cabecera de la nave de la epístola³³.

En el caso del Santuario, el encargado de materializar la obra fue Francisco de Erias, maestro de origen desconocido que de un tiempo atrás tenía fijada residencia en Andújar tras haber servido en otros talleres de Jaén, concretamente en el de Bliñón, y Solís. Ahora bien, en su vecindad andujareña actúa con carácter autónomo, así parece estar en 1593 cuando labró un retablo para el convento de San Francisco de Porcuna³⁴.

No se demoraron las obras, el 31 de mayo de 1610, Erias y su fiador, el doctor Bartolomé Verdejo, clérigo, declaran haber recibido del prioste de la cofradía, don Alonso Pérez Serrano, ocho cargas de madera, y «... cincuenta ducados a cuenta de los quinientos ducados en que se concertó el dho retablo...»³⁵. Era esta la cantidad ajustada con el ensamblador, que de inmediato se le comienza a abonar en varias partidas, una de las últimas dice: «Digo yo Francisco de Erias, maestro de ensamblador que recibí de Francisco de Mestanza, mayordomo de la cofradía de Ntra. Sra. de la Cabeza mill reales a cuenta de lo que se me debe de la hechura del retablo que he hecho para la casa y capilla mayor, y lo firme, fecho en la casa y cerro de Ntra. Sra. de la cabeza, a veinte y cinco días del mes de abril de mill y seiscientos (...) años...»³⁶. No recogía las cuentas los gastos del traslado de los piezas desde el taller de Andújar a la sierra, por tal concepto se le abonaron 2.000 maravedis. Aparte, otras menudencias. Por ejemplo, a un tal Alejo de Arteaga se le abonan dieciseis reales por hacer las cartelas de yeso donde se había de asentar la osamenta del retablo; al cerrajero Miguel Hernández, de la instalación del mismo, sesenta y cinco reales; ocho reales más se le entregan a Erias por un banco que hizo para ponerlo sobre el altar y poder vestir con comodidad a la Virgen. En 1613 aún andaba deuda pendiente del ensamblaje, abonándose por tal concepto cuatrocientos reales.

³² ULIERTE VÁZQUEZ, Luz, *El Retablo en Jaén (158-1800)*, Jaén, 1986, p. 86.

³³ DOMÍNGUEZ, *Monumentalidad ...* p. 51.

³⁴ DOMÍNGUEZ, *De la tradición...*, p. 222.

³⁵ ASVC. Cuentas del retablo. Pablo Garay, escribano público, folio sin enumerar.

³⁶ ASVC. Cuentas del retablo. Pablo Garay, escribano público, folio sin enumerar

Pese a la detallada información del proceso de confección, poco sabemos de su constitución, con seguridad que era de talla y esculturas, y distribuido en calles, la central se reservaba a la Virgen, guardada en su nicho cerrado con reja. A cada lado, sendas calles separadas por las columnas lisas, tal y como dice el contrato³⁷, no sabemos si formando intercolumnios o limitando espacios. De todas formas, guardaría semejanza con los que le son más o menos coetáneos, como el de Villanueva de la Reina, y el de Marmolejo³⁸, ambos desaparecidos en los conflictos bélicos de 1936. Los dos, con trazado vitrubiano, llevaban sólidas columnas lisas formando trío de calles. El primero, con un solo piso y elevado ético en la calle central; el segundo, dos pisos e idéntico ático. Lo ornamental se reservaba a los cornisamentos, y la estatuaria solía ocupar los intercolumnios. No sabemos qué imágenes hubo, únicamente que se suprimieron los evangelistas, un ángel custodio y dos más que escoltaban el hueco de la Virgen. Ciertamente en talla existían dos escudos de Andújar, uno a cada lado del ático, que no en balde, como apunta Luz Ulierte, hizo la ciudad tal desembolso. No podemos pensar que la supresión de imágenes quedaran sin reemplazar; si esto fue así, una debió ser San Eufasio, por entonces recién inaugurada su devoción y patronazgo sobre la ciudad, y siempre presente en todos los retablos que con posterioridad se han sucedido. Lógicamente, en lo más ascensional, presidiría el Crucifijo, pero tampoco podemos despejar la idea de que fuera el tema de la Asunción, quizá en el centro, sobre el tabernáculo, ejerciendo su titularidad como sabemos.

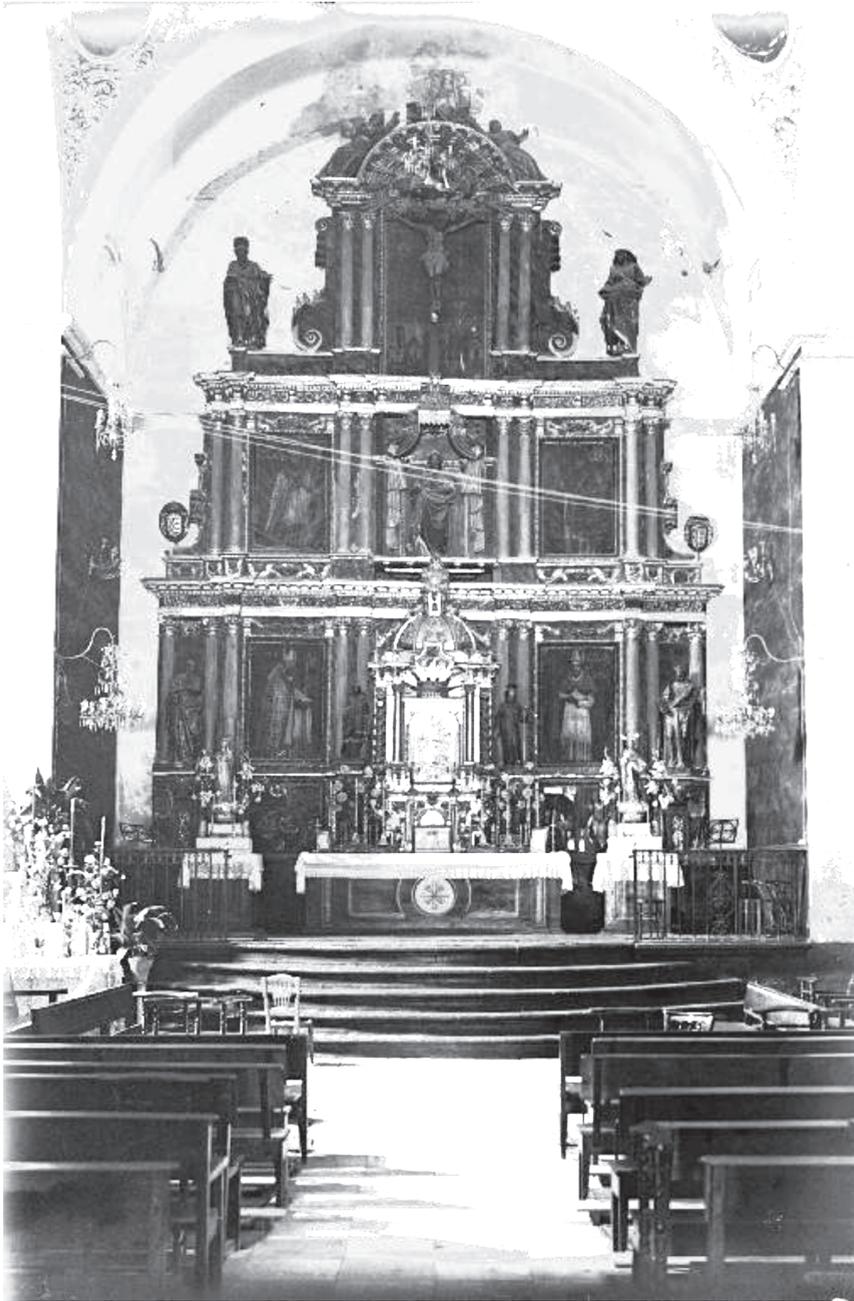
Corta vida tuvo, menos de un siglo, el desajuste con la arquitectura del camarín provocó su desmontaje y la consiguiente sustitución en los finales del siglo XVII. Pero no desapareció del lugar, debidamente intervenido pasó a ocupar una de las capillas laterales, exactamente la que estuvo dedicada a San Juan Bautista, cuarta del lado de la epístola descendiendo desde la cabecera³⁹.

La pintura se demoró un tiempo, pero en 1617 ya era una realidad, puesto que los pintores y doradores que la acometieron, un tal licenciado Pedro de Medina, presbítero, y Bernardo Josefo, ambos de Úbeda, con fecha 19 de febrero del dicho año, aceptan la carta de pago de 3.190 reales

³⁷ ULIERTE, o. c. p. 88.

³⁸ En 1611, el retablo era una realidad puesto que se hacen abonos por la hechura (ULIARTE, o. c. p. 89).

³⁹ PÉREZ GUZMÁN, Bartolomé. *Tratado del Aparecimiento de Ntra. Sra. de la Cabeza de Sierra Morena*. Andújar, 1999, p. 221. (facsimil, del publicado en 1745).



1609-1610. S. de Solís. Retablo Mayor. Marmolejo (Jaén). (Fototeca. Univ. de Sevilla)

que costó dorarlo, más 12 ducados de la pintura azul y dorada que se le aplicó a la reja del tabernáculo, y 44 reales de pintar de verde montaña el balcón de la fachada, 22 de mano de obra y otros 22 de material⁴⁰.

RETABLO BARROCO

Ya hemos aludido al año de 1698 para indicar la fecha en que se construye el camarín. No fue esta una obra ligera. Supuso una profunda remodelación del lugar, sobre todo, de la cabecera, donde se levantó dicho camarín ajustado a los llamados de torre; unas construcciones propias del barroco español, cuya misión era mostrar directamente a la imagen titular sin perder un ápice de su divinidad. Y así, instaladas en esos altos habitáculos, auténticas cámaras enjoradas con fantasías celestes, intentan excitar al devoto ansioso por entrar en su conexión.

No anduvo rezagada la cofradía en el empeño, éste y el de la Virgen de la Victoria de Málaga, de cronología coetánea, quizá sean los primeros del género en Andalucía, y, desde luego, de los pioneros en España, tras el de Guadalupe. Son edificaciones de varias plantas. El de Málaga de más magnitud, lleva tres; el nuestro sólo dos, una baja, dedicada a sacristía, y la alta o el camarín; pero por uno y otro lado se le hacen adiciones. A su derecha, la caja de escalera para el ascenso. Al lado opuesto, hoy adulterado, estarían otras dependencias para los enseres de la imagen, etc. Todo esto debió suponer una gran remodelación de lo anterior, y así la creación de esta sacristía con seguridad supuso el abandono de la diseñada por el maestro Bernabé de Lorca, máximo exponente de la construcción andujareña en los tiempos de entre siglos, y levantada, entre los años ochenta y noventa, por el notable cantero local Antonio Pérez, adosada al costado norte de la Capilla Mayor⁴¹.

En realidad, el trajín constructivo que se inicia con el arranque del siglo XVIII va afectar a otras partes del edificio, incluyendo la renovación del mobiliario del interior. Es entonces cuando comienza una actividad encaminada a la construcción de retablos de plenitud barroquista, que

⁴⁰ Archivo del Santuario, Carta de pago del retablo. 1617, febrero, 19, papel suelto.

⁴¹ Archivo del Santuario de la V. de la Cabeza. Legajo suelto. 1590, marzo, 2. f. 19: «*memoria de los dineros que le voy dando Antonio Pérez por hacer la obra de Ntra. Sra. de la Cabeça este año de mill quinientos noventa*». Y más adelante: «... digo yo Antonio Pérez que e recibido de hernando de vago mayor-domo de Ntra. Sra. de la Cabeça cincuenta y ocho mill y quatro cientos veynte y siete maravedis que son las partidas destes tres planos (...) con el partido questa arriba deste conocimiento, los cuales e recibido para en cuenta y parte de pago de la obra que hago en la sacristía (...) y rogué a Martín Ramírez de Linares que lo firmase de su nombre porque io no se escribir ...».

tanta representación tuvo en Andújar, aunque ahora, si no contáramos con lo existente en San Juan de Dios y en el convento de Trinitarias, nos sería difícil acreditar.

De todo este movimiento nos da puntual información la Dra. Luz de Ulierte tomando referencias en un cuadernillo de cuentas guardado en el Archivo de la Catedral de Jaén⁴². En él se anotan los pagos tanto a los constructores como a los maestros escultores y pintores encargados de decorar el camarín y realizar el retablo. Por esto sabemos que la construcción estuvo bajo la dirección del Maestro Mayor de la Catedral de Jaén, Blas Antonio Delgado, sucesor y discípulo del andujareño Eufrasio López de Rojas (1628-1677), actuando en la albañilería Martín Pardo y Lucas Cavados, y como cantero Diego Javalera, entre otros oficiales. Hasta 1701 llegan estos desembolsos, lo que nos indica el fin de la obra y el inmediato comienzo de la acción decoradora.

Efectivamente, en 1701 se anota la presencia del retablista Diego Briones acompañado de su familia en la localidad, índice indiscutible de contar con un buen volumen de obra que le ocasionaría larga estancia. No es mucho lo que sabemos de este maestro ensamblador y tallista. Al parecer era de Vilches, y, como tal, en esta localidad aparece en 1713 labrando el retablo mayor de la parroquia de S. Miguel, lo único conocido que perdura de su producción. El hecho de que el retablo de Vilches repita la tipología del mayor de la Catedral de Baeza, obrado por el alcalaíno Manuel García del Álamo, y de que Briones aparezca asociado con el escultor Martín A. Sánchez, colaborador en el trabajo catedralicio, ha hecho pensar en una posible relación de Briones-Álamo. Esto justificaría la similitud existente entre tales retablos. Son piezas de un solo cuerpo dividido por columnas salomónicas en tres calle, más ático semicircular. En realidad es el mismo formato que fructificó en Andújar, y que tenemos presente en San Juan de Dios y Trinitarias, por lo que necesariamente a este maestro hemos de adjudicar, y por ende el mismo que debió ensayarse en el Santuario.

Las cuentas refieren a Briones como «...*maestro de la talla del camarín...*», pero contó con otros expertos, uno de ellos fue el aludido Martín A. Sánchez, otro el oficial Diego Felipe Navarrete. El primero anduvo en el Santuario sesenta y seis días, el segundo treinta y cinco. Fue el tiempo que precisaron para realizar las esculturas de la Asunción de María, San José, San Antonio, y veinte y tres niños, dieciséis de los cuales se pusieron

⁴² ULIERTE, o. c. pp. 160 y siguientes.

en el camarín⁴³. Parejo con esta función aparece la pintura. Una labor encomendada al italiano Yaques Carlo, que contó con la colaboración del pintor local, Andrés García de la Mota.

El conjunto debió quedar armonioso e impactante, tal y como lo describe veinte años después el que fuera capellán del Santuario, Bartolomé Pérez Guzmán, dice: «*El Altar Mayor tiene un hermoso Retablo dorado, con esmaltes de rubí, y esmeraldas; en lo alto del arco, hay de cuerpo entero, como en el aire una imagen de María Santísima, que sube a los Cielos; al lado del evangelio el Señor San Pedro, y al otro lado San Eufrasio, asistiendo a Jesús Sacramentado...*»⁴⁴ Bien claro queda manifiesto que aquellas efigies de San José y San Antonio fueron suplantadas por las que ya eran tradicionales en el lugar. Pero quizá encontraron aprovechamiento, porque de los cuatro retablitos que de seguido se realizan para las capillas laterales, dos de ellos estaban dedicados a estos dos santos defenestrados del retablo principal.

Volviendo a la descripción de Pérez Guzmán, no podía ser de otra manera aquella pieza, donde por vez primera se nos entra el foco artístico que viene a ser premonición del rococó francés. Y así nos aparece en un campo plenamente dorado tachonado de cromatismos verdosos y granas (esmeraldas y rubí) envolviendo al camarín, y proveyendo de adecuado alojamiento a la Asunción de María que, siguiendo la tendencia del momento, suplanta al tradicional Crucifijo, allá en las alturas. El conjunto, con el camarín incluido, tan pomposamente decorado «*...de primorosa talla, toda dorada, sobre campos rojos, azules, y blancos, con gran multitud de ángeles ...*»⁴⁵ debió constituir un espacio idílico excepcional, quizá superando a otros existente en la misma Andújar, como el del Cristo de la Columna de Santiago⁴⁶ o el de las Angustias en San Juan de Dios⁴⁷, y equiparable a los de Ntra. Sra. de Zocueca o al del Cristo del Llano, ambos en nuestra diócesis, y quizá emparejado con otros fuera de ella, como el mismo de la Victoria, de Málaga, o el Rosario, de Granada.

Otra vez la desgracia se confabuló con su suerte y el destacado conjunto sucumbió sin que sepamos exactamente los motivos. Sólo resta como insignificante muestra de aquel esplendor detalles floreados de los estucos que ornaban los ángulos en la subida de las escaleras.

⁴³ Ibidem, p. 162.

⁴⁴ PÉREZ GUZMÁN, o. c. p. 209.

⁴⁵ Ibidem, p. 201.

⁴⁶ DOMÍNGUEZ, *Monumentalidad...*, pp. 73-76.

⁴⁷ Ibidem.

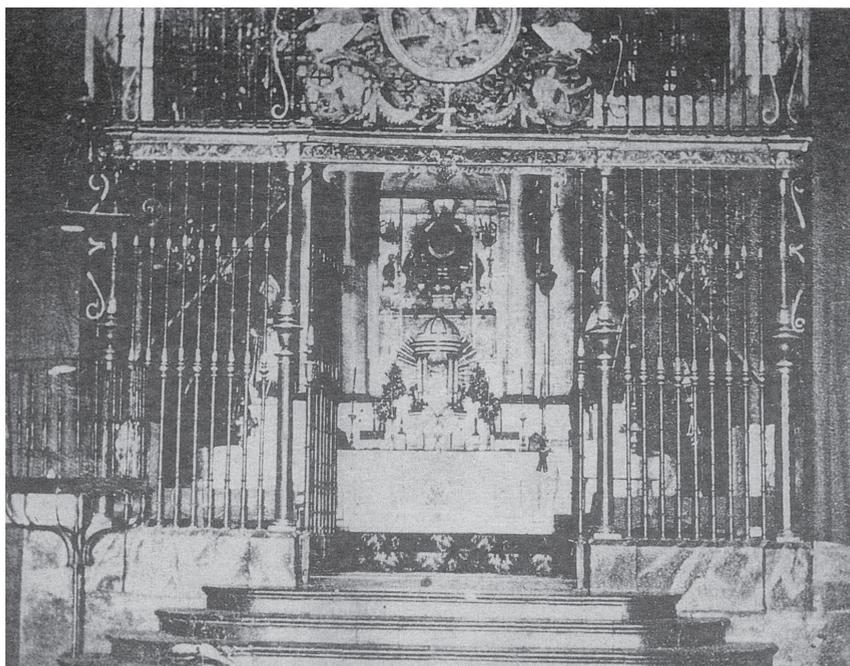
EL RETABLO NEOCLÁSICO

El siglo XIX fue nefasto para la historia del Santuario de Sierra Morena. Primero, la Guerra de la Independencia (1808-1812?), y después, la ley de secularización de bienes eclesiásticos de 2 de septiembre de 1841, hicieron que el santuario cerrara por dos veces, y consecuentemente el traslado de la Virgen a la iglesia conventual de San Francisco de Andújar. Lógicamente, la dejadez sufrida por el edificio junto al del mobiliario supuso un catastrófico contratiempo. La primera vez fueron cinco años de inactividad, de 1808 a 1813. La segunda sería desde 1841 hasta que en 1844 se consigue el decreto real preciso para su devolución y uso. Durante estos años de clausura, las humedades y los xilófagos harían presa en retablos e imágenes. No hemos encontrado al respecto información puntual sobre la desgracia que ocurriera a aquel fastuoso y refulgente retablo mayor, pero, desde luego, en estos tiempos claudicaría. Así que, buscando el conveniente aderezamiento del lugar, se reemplaza por otro de la tendencia neoclásica que imperaba en el momento, de gran actualidad en la diócesis a partir de los modelos que se presentaron para aderezar las capillas de la flamante Catedral de Jaén, que por entonces se concluía. Unas piezas de sencillo diseño y gran facilidad de ejecución, por severidad de formas, y parquedad de elementos decorativos; más propios de maestros de carpintería que de la talla.

De los cuatro retablos que en 1793 diseñó el arquitecto don Gregorio Manuel Martín Rodríguez⁴⁸, a la sazón responsable de las obras, como lugarteniente de su tío, el destacado academicista don Ventura Rodríguez, todos organizados al modo de pórticos columnarios de orden compuesto rematados en frontón, el que se materializó en la Capilla del Crucificado del Refugio y Virgen de la Correa parece que fue el que sirvió de inspiración. Un modelo que, con ligeras variantes, fue muy repetido en las iglesias provinciales. En el santuario, la variedad consistió en sustituir la única columna de los flancos por un par, y en la suplantación de los tondos laterales de los ángulos bajos por las imágenes de S. Pedro y San Eufrasio, tal vez aprovechadas del anterior. Por lo demás, se sigue manteniendo el mismo cornisamento y frontón curvo con cornisa de dentellones, aunque, por la falta de visibilidad en la fotografía que nos sirve de ilustración perteneciente al álbum fotográfico que hiciera el célebre fotógrafo J. Laurent antes de morir en 1885⁴⁹, no podemos garantizar cuál era el motivo central que, al modo de lema o escudo albergaba en su mitad.

⁴⁸ ULIERTE, op. cit. pp. 264-270.

⁴⁹ MESIA, Santiago; *Album de Nuestra Señora de la Virgen de la Cabeza de Sierra Morena*, 1890, Imprenta Laurent.



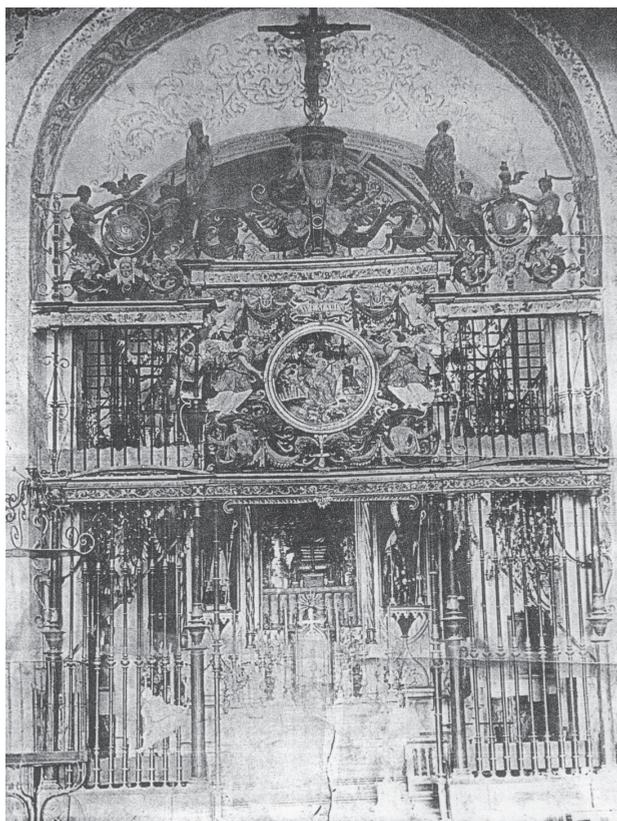
Retablo neoclásico en la Capilla de la V. de la Cabeza. (Del Álbum fotográfico de 1898).

EL RETABLO NEOGÓTICO

La suma sencillez del modelo, quizá interpretado con no demasiada ortodoxia, no debió gozar de complacencia, y, en el floreciente periodo de los años veinte, se decide la sustitución por otro de ambientación neogótica. Una tendencia muy propia del momento que gozó de predilección entre la clase pudiente andujareña. Así lo apuntó Casuso Quesada en su estudio sobre la capilla del conde de Quintería en Santa María la Mayor, y en el de la nueva ermita de la Virgen de la Cabeza⁵⁰. Además ya se contaba en la ciudad con otro ejemplar neogótico, el instalado en dicha flamante capilla de la Virgen de la localidad, que subsiste, costado en 1918 por el presbítero Antonio Medina, aunque tuviera que esperar su instalación tres años más, hasta concluir las obras⁵¹. Por emular esta pieza o por aderezar adecuadamente el Santuario con vistas a los festejos del VII Centenario, que tuvieron lugar en 1927, se debió realizar.

⁵⁰ CASUSO QUESADA, Rafael; *Arquitectura contemporánea en Andújar (1920-1950)*. Jaén, 1990, pp. 28-32.

⁵¹ Así se puede leer en una lápida existente en el lugar dando cuenta de los benefactores.



Retablo neogótico. Década de 1920. Santuario de la V. de la Cabeza

Muy poco se sabe de este retablo, sólo lo que podemos vislumbrar por una fotografía publicada en la primera época de la revista «Mirando al Santuario». Con bastante dificultad observamos la zona baja, seccionada en tres calles, la central de mayor anchura dedicada a enmarcar con finos vaquetones el camarín, y dos extremas con conopios e igualmente rematadas, donde lucen los consabidos santos tradicionales, ahora realizados *ex profeso*, sobre ménsulas festoneadas con gabletes. En la destrucción total que sufre el Santuario en la Guerra Civil, desapareció.

EL ACTUAL RETABLO NEOBARROCO

Acabada la restauración del Santuario por la Dirección General de Regiones Devastadas, y bajo el control técnico del arquitecto granadino don Francisco Prieto Moreno, se procedió a partir de 1943 a la reposición



1944. José Navas-Parejo. Santuario V. de la Cabeza. (Foto: Córcoles de la Vega)

del mobiliario. Todo lo concerniente a la Capilla Mayor, (reja, imagen de la Virgen titular y retablo) se encarga a maestros granadinos, la restauración de la reja al rejero José Ruano Marín, y lo restante al prestigioso escultor José Navas-Parejo Pérez (1883-1953)⁵², interesante artista que atiende también a la orfebrería, acaparando su acción, principalmente, la zona del oriente andaluz. Un artista que debe su formación a la Escuela

⁵² TORRES LAGUNA, Carlos de; *La Morenita y su Santuario*. Andújar, 1961, p. 288.