



Trabajo realizado para la
“Universitat per a Majors”
de la
UNIVERSITAT JAUME I
de Castelló

por las estudiantes de la Sede del Interior (Segorbe):

M. Dolores Benet Aucejo
M. Cruz Diago Pastor
Humildad Espuig Argilaga
Anna M. Gabarda Santacruz
M. Teresa González Ayza

TUTORA: Pilar Escuder Mollón

Índice

Página

5-8	Prólogo: Las devociones Marianas.
9-17	Introducción: La Iconografía Mariana.
18-26	La Virgen de la Cueva Santa. El Santuario de Altura.
27	La Virgen de la Cueva Santa, de Torás.
28-29	La Divina Pastora.
30	La Divina Pastora, de Algimia de Almonacid.
31	La Divina Pastora, de Almedijar.
32	La Divina Pastora, de Azuebar.
33	La Divina Pastora, de Barracas.
34	La Divina Pastora, de Gaibiel.
35-37	La Divina Pastora, de Jérica.
38-39	La Divina Pastora, de Vall de Almonacid.
40-41	La Virgen del Rosario.
42	La Virgen del Rosario, de Benafer.
43	La Virgen del Rosario, de Castellново.
44	La Virgen del Rosario, de Chóvar.
45	La Virgen del Rosario, de Matet.

Página

46-47	La Virgen de Gracia.
48-53	La Virgen de Gracia, de Altura.
54	La Virgen de Gracia, de Pina de Montalgrao.

55	La Virgen de Gracia, de Viver.
56-57	La Inmaculada Concepción.
58-59	La Purísima Concepción, de Higueras.
60-62	La Inmaculada Concepción, de Sot de Ferrer.
63	La Virgen de Loreto.
64-65	La Virgen de Loreto, de Bejís.
66	La Virgen de Loreto, de Segorbe.
67-68	La Virgen de la Esperanza.
69-70	La Virgen de la Esperanza, de Segorbe.
71	La Virgen de la Esperanza, de Teresa.
72-73	Nuestra Señora de los Ángeles.
74	La Virgen de los Ángeles, de El Toro.
75-77	La Virgen de la Misericordia.
78	La Virgen de la Misericordia, de Geldo.
79-80	La Virgen de la Luz.
81-84	La Virgen de la Luz, de Navajas.

Página

85	La Virgen de la Soledad.
86	La Virgen de la Soledad, de Pavías.
87-88	La Virgen del Niño Perdido.
89-93	La Virgen del Niño Perdido, de Caudiel.

94-95	Epílogo.
96	Bibliografía.
99	Fuentes.
98-99	Agradecimientos.

Prólogo

La cultura, la historia y las tradiciones, el arte y, por supuesto, la misma Fe, tienen en no pocas ocasiones un eje que las recorre y en parte las explica: María la madre de Jesús.

En el extremo más occidental del Mediterráneo la veneración a la Virgen María se hace devoto icono, canto popular y gozo, himno, pirotécnica representación escénica, y, a la par, oración íntima y plegaria litúrgica.

Son todavía escasos los conocimientos de los orígenes de las liturgias marianas más antiguas en el levante español, pues antes del siglo IV en el mundo cristiano no se conmemoraba a María en la

liturgia, y cuando entra, desde Oriente, lo hace de la mano del Hijo en la Encarnación. Otras celebraciones la honrarían como Madre de Dios, Dormición o Tránsito (luego Asunción), Presentación de Jesús en el Templo, Anunciación, Natividad y Concepción, pasando también de Oriente a Occidente.

La figura de María había ido cobrando relieve a lo largo del siglo II, pero es en Éfeso, en el año 431, cuando se despierta el gran fervor mariano a la Theotokos, reflejada en actitud mayestática en todo el arte románico y con evidente influencia bizantina. La ternura de Eleusa se manifestará en los iconos cuando el gótico se enseñoree de las artes.

Que hubo cristianos en el siglo IV en nuestras tierras lo demuestran, por una parte, las urnas funerarias encontradas en Valencia o Denia, y por otra, las cruces halladas en l'Illa de Cullera, siendo el martirio de San Vicente, diácono de Zaragoza, en Valencia, en este mismo siglo, el centro de esta primitiva religiosidad.

La cristiandad valentina tuvo que convivir durante algún tiempo con los bizantinos por una parte, y con los visigodos, por otra. Por ello, lógicamente, las comunidades cristianas organizadas no aparecen hasta el siglo VI, probadas por la existencia del obispo Justiniano (546 d.C.) y documentación escrita.

La rápida islamización de estas comarcas provoca el ocultar las imágenes de María que irán apareciendo a medida que avanza la conquista cristiana, dando nombre a múltiples advocaciones.

Conquistada Valencia por El Cid, en 1.094, se convirtió la mezquita en catedral dedicada a Santa María (actual parroquia de S. Esteban, según algunos historiadores).

Jaume I el Conqueridor, invocaba a María en sus campañas, llevaba su icono en las entradas triunfales y le consagraba las mezquitas principales cuando eran convertidas en iglesias, como en el caso de Valencia y Segorbe, tal como nos lo relata el propio monarca en el libro autobiográfico "*Llibre dels Fets*". También nos dejó legislado en los "*Furs*" las fiestas de Santa María, días en que se suspendía el gobierno municipal y se cerraban los tribunales.

Posteriormente, los privilegios reales de la Iglesia de Valencia se plasmarían en el "*Liber Intrumentorem*" de 1.414, donde una deliciosa miniatura de Domènec de Crespí muestra a Jaume I ofreciendo la ciudad a la "*Mare de Deu*". Esta ardiente devoción del monarca aragonés se manifestaba en fundaciones de monasterios e iglesias de órdenes religiosas, como el de Santa María de Benifassà en 1.234 y Santa María de la Valldigna en 1.298, ambos cistercienses.

Las grandes órdenes militares (Hospital, Temple, Calatrava, Santiago, Santo Sepulcro, etc...) y religiosas (franciscanos, dominicos, agustinos, trinitarios, carmelitas, jerónimos, etc...), desparramadas por Europa, ayudaron al rey aragonés y avivaron el fervor a María, poblando la geografía levantina de cenobios con advocaciones marianas.

Toda la vida bajomedieval, con sus luces y sus sombras, estaba impregnada de signos marianos; el propio escudo del brazo eclesiástico de las “Corts Valencianes” llevaba la imagen sedente de la Virgen con el Niño; los otros dos, militar y real, efigiaron a S. Jorge ecuestre y al Ángel Custodio de la ciudad.

Los iconos marianos llegan a ser de tal arraigo en nuestra cultura que los podemos encontrar frecuentemente en edificios profanos o civiles: Lonja de Valencia, Universidad, Palacio del Marqués de Dos Aguas ... fuentes, capillitas cerámicas en las calles, esculturas en palacios y jardines...

La devoción mariana en Valencia creció alrededor de la imagen de la Virgen de la “*Mare de Deu de Gràcia*”, venerada en el convento de agustinos de la capital, y se extendió rápidamente, puesto que en 1.301 se funda la cofradía de “*Nostra Senyora de Gràcia*”. La imagen pertenece al tipo de las *madonnas* italianas del s. XIII.

A partir del s. XV la devoción mariana en la capital valentina cambia su culto popular hacia la imagen de la “*Mare de Deu dels Desemparats*”, perdurando hasta el presente.



Poesía popular y culta anduvieron al unísono para cantar a la Señora, y los certámenes marianos se multiplicaron, debiendo resaltar el incunable conocido como “*Trobes en lahors de la Verge Marìa*”, considerado por algunos historiadores como el primer libro impreso en España (1.474).

Otro gran misterio, “*La Asunción*”, halló su expansión máxima en la representación escénica, cuyo mejor ejemplo es el “*Misteri d’Elx*”, patrimonio de la humanidad.

A San Vicente Ferrer (1.350-1.419), dominico, el apóstol de Europa, le acompañaba un icono mariano en todos sus viajes.

Entre tanto, la religiosidad del pueblo se organizaba en cofradías y llenaba nuestra geografía de ermitas, iglesias y santuarios. Fueron estos lugares asiento y origen de un acervo cultural de incalculable riqueza donde las costumbres populares, danzas, loas, versos, leyendas, teatros o cuadros plásticos, procesiones y romerías constituyen acopio importantísimo para el estudio y conocimiento de nuestro pueblo, tanto como para el análisis del fenómeno socio-religioso, rayando a veces en crédula superstición, eso sí, con un rasgo de sinceridad y frescura que sólo Dios puede atisbar.

Introducción

La Iconografía es la ciencia que estudia el origen y formación de las imágenes, su relación con lo alegórico y lo simbólico, así como su identificación por los atributos que casi siempre les acompañan.

Esta ciencia tiene su origen en el siglo XIX y fue desarrollada a lo largo del XX.

El gran estudio de la Iconografía y su desarrollo se dio especialmente en el Instituto Warburg de Londres , bajo la dirección del historiador y crítico de arte Erwin Panofsky. A partir de entonces vieron la luz numerosas obras de estudio sobre el tema, enciclopedias y diccionarios.

Los tres grandes campos de la Iconografía son la mitología clásica, la mitología cristiana y la temática sobre las representaciones civiles.

En el trabajo que nos ocupa trataremos de imágenes religiosas cristianas, concretamente de imágenes marianas, Vírgenes patronas de los municipios del Alto Palancia. Aún en el caso de que el patronazgo sea compartido con otras imágenes de Cristo, o incluso con algún santo o santa, nos hemos dedicado exclusivamente a las imágenes de la Virgen.

Se ha dicho que la civilización de Bizancio estuvo al servicio de María, pues ocupó la devoción mariana un lugar preferente en la fe y en la piedad del pueblo bizantino griego, que luego heredó el ruso. La Virgen fue la figura más representada por los iconógrafos desde el siglo V al XVII. Sobre todo a raíz del Concilio de Éfeso, del 431, en el que se combatieron varias herejías, entre ellas la que afirmaba que María era madre de la naturaleza humana de Cristo, pero no de la divina. Suele aparecer hierática y majestuosa, con la cabeza cubierta de un velo o manto, llamado *maphorion*. Generalmente la Virgen presenta al Niño en su brazo, y éste tiene rasgos de adulto.

Las características específicas del icono mariano están en relación con el lugar donde fue hallado o donde se venera o del tema que representa, ya sea evangélico o referido a una festividad. Son tantas las advocaciones marianas en oriente que superan a las de occidente. En cuanto a su tipología Ernst Ros estableció varios grupos:

El primero es la *Theotocos* o *Madre de Dios*, cuyo punto de partida fue el Concilio de Efeso, en el 431, que exaltó la maternidad divina de la Virgen en el culto, en la liturgia y por supuesto en el arte. Lleva naturalmente al Hijo y se le concede el lugar honorífico del ábside, donde la representaron en forma ideal y abstracta los iconógrafos de los siglos V y VI, a veces entre las nubes aparece el detalle teológico de la Mano Divina, la *Dextera Dei*.

Este tipo nos presenta a la Virgen sentada en el trono y con vestiduras reales. Tiene origen en las pinturas de las catacumbas romanas, representando la adoración de los Magos. La tradición habla de

Constantinopla como "Ciudad de la Theotókos", desde la inauguración de la nueva capital. Un texto litúrgico, hace explícita referencia a la consagración de la ciudad a la *Theotokos*, y la iconografía lo reafirma en un mosaico de la iglesia de Santa Sofía que representa a la Madre de Dios en un trono y, a su lado, de pie Constantino (a la izda. de la Virgen) y Justiniano (a la dcha.). El primero le ofrece la ciudad de Constantinopla y el segundo la Iglesia de Santa Sofía.

El segundo, la *Eleoúsa o Madre de Dios de la ternura*, se trata de una composición de la Madre de Dios y Jesucristo, en actitud de ternura entre la Madre y el Hijo, subrayando la piedad de éste último, que, en la mayoría de reproducciones, con un brazo sorprendentemente largo circunda el cuello de la Madre y se acerca a su rostro con signo evidente de la ternura y misericordia de Dios que tiende hacia la humanidad representada en María y se le acerca como Salvador y Consolador.

El nombre deriva de la significación de este gesto de ternura de Jesucristo. Entre nosotros y en otros países de la Europa occidental se le conoce con el nombre de "La Ternura".

Es muy significativa la dirección de las miradas, el Hijo mira entrañablemente a María, mientras Ella mira al espectador formando un círculo envolvente que transmite esta experiencia de ternura de la que es destinatario cada hombre. El lenguaje del símbolo, en esta composición, resulta espléndido, para significar la relación personal, irrepetible, que cada hombre y cada pueblo está invitado a tener con Dios.

El tercero, el icono de la Madre de Dios *Odigútria* es de procedencia siria y es el canon iconográfico más antiguo que se conoce. Los primeros testimonios de esa tipología mariana vienen del siglo VI, en concreto del Códice de Rabula (568), y también de los frescos egipcios en Saqqára y El Fayyum.

Un icono de esta tipología, atribuido a San Lucas, estaba en un célebre monasterio-santuario, edificado por Miguel III (842-867) en Constantinopla, llamado *Odigós*, es decir: "guía". Era la llamada "iglesia de los guías", porque según la tradición allí iban a rezar antes de las batallas los "guías" del ejército. Fue muy popular y Justiniano la mandó poner en los mástiles de los barcos y vino a convertirse en el paladín de la ciudad. Estuvo junto al último emperador cuando cayó ante los turcos en el año 1543.

La *Odigútria* se caracteriza por ser más estática que la *Eleoúsa*, ésta ternura y humanidad en Jesucristo, en cambio el tema que nos ocupa resalta más la divinidad del Hijo. Se trata de una María, de

medio cuerpo, sosteniendo en el brazo izquierdo, normalmente, al Hijo, y con la mano derecha señalándole y mostrándole a los hombres como juez misericordioso, Camino, Verdad y Vida, el cual responde, a su vez, con un gesto majestuoso de bendición.

La Madre de Dios Odiguíttria, no presenta grandes cambios en sus variantes, pero sí infinidad de nombres, sobre todo en Rusia. Destacaremos solamente la variante **Madre de Dios de la Pasión**. Se trata de una imagen de la Madre de Dios en el momento que se le explica la futura pasión del Hijo, según una tradición según la cual María fue informada durante la infancia de Jesús de su pasión. La composición añade a ambos lados de las figuras centrales, ángeles que llevan en sus manos instrumentos de la pasión. Cristo, a su vez, dirige el rostro hacia uno de estos ángeles y muestra un gesto como de temor mientras se agarra al dedo pulgar de María. Por este último detalle, en Rusia, popularmente se conoce este icono como el de "**la Madre de Dios del pulgar**".

Por último, la figura de la Madre de Dios *Orante* es conocida desde los tiempos más primitivos del cristianismo y deriva de las imágenes de orantes que aparecen en las catacumbas romanas. A partir de los siglos IX-X, después de la victoria sobre los iconoclastas, aparece este mismo canon de la Orante con el busto del Emmanuel circunscrito en un medallón, sobre su pecho. Es un ejemplo concreto de derivación bizantina del modelo de las catacumbas, con su añadido propio y con un nuevo nombre: "*Madre de Dios del Signo*"

El "*signo*" se remonta a una profecía de Isaías, en la cual el profeta dice: "*El Señor mismo os dará un signo. He aquí que la joven concebirá y dará a luz a un hijo y le pondrá el nombre de Emmanuel que significa Dios con nosotros*" Isaías, 7, 14. Con el nombre de Emmanuel se conocía al Salvador antes de la Encarnación de Cristo.

Para los bizantinos la imagen de la Virgen Orante, sin el Hijo, significa a María como "intercesora y defensora de la causa de los humanos". Con la imagen del Cristo-Emmanuel, expresa también su intercesión, pero su plegaria muestra directamente a Jesucristo como Sacerdote y Gran Intercesor de la humanidad.

La Orante era representada de pie, en figura entera y con los brazos en alto, en actitud de plegaria e intercesión. La mirada está fija en el observador, como es típico en la iconografía mariana, invitándole a entrar en su plegaria. La Madre de Dios del Signo repite el mismo gesto, pero suele ser representada hasta el busto y con el medallón que contiene "al Emmanuel". De este modo contiene en sí a Dios y está llamada a ser transparencia de esta vida divina.

Viene a significar la representación de Dios, presente y encarnado en la humanidad, figurada en la persona de María, por lo cual asume una particular intensidad simbólica y teológica.

Este icono gozaba de gran veneración en Rusia, sobre todo en Novgorod, donde en el año 1170 colgó en las puertas de la ciudad durante el asedio del ejército de Suzdal, que fue derrotado. Con frecuencia se convirtió en estandarte de numerosas batallas.

La Iglesia Católica, en la sesión número veinticinco del Concilio de Trento (1.545 a 1.563), estructuró un “*Decreto sobre las Imágenes*” en el que señalaban las características que debían seguir y sus funciones a cumplir, distinguiendo dos tipos de imágenes: las *dogmáticas*, que defendían los dogmas de la Santa Madre Iglesia frente a los protestantes, como Cristo, la Virgen, algunos santos (Pedro y Pablo), Apóstoles y Evangelistas, Padres de la Iglesia y Virtudes teologales y cardinales, y las *devocionales*, aquellas que aludían al resto de los santos, los que eran más venerados por tradición o los sacados del santoral hispano-visigodo o mozárabe. También dentro de este último grupo se incluían los llamados santos de las necesidades o taumaturgos que combatían las pestes y las catástrofes, como San Roque, San Sebastián, San Antón y San Miguel.

Además de estas imágenes tradicionales, se añadieron las introducidas por las órdenes religiosas, sus santos propios y nuevas advocaciones de la Virgen. Los dominicos aportaron la Virgen del Rosario, los franciscanos la de los Dolores y los carmelitas la Virgen del Carmen.

Después del Concilio de Trento(1.545 – 1.563) la devoción mariana invade la iconografía con nombres – topónimo que surgen del lugar de las apariciones en toda la geografía del catolicismo. Existe también una gran difusión del personaje bíblico de la Magdalena que se hace en el norte de España patrona de los peregrinos (y de los apestados) junto con Santiago. Sin embargo la Virgen de la Leche o Galaktotrofusa o de Belén estuvo totalmente prohibida durante esa época y las ya existentes tuvieron que ser retiradas del culto.

Como ya hemos dicho, en este estudio nos ocuparemos únicamente de las imágenes de Vírgenes Patronas veneradas en “El Alto Palancia”, comarca del interior de la provincia de Castellón.

Entre el litoral mediterráneo de la provincia de Castellón y las altas cotas de las tierras de Teruel, se levanta la amplia comarca del Alto Palancia, en las últimas estribaciones del Sistema Ibérico.

Esta comarca abarca una superficie de más de mil kilómetros cuadrados, partida por el plácido discurrir del río Palancia, en la que abundan los rincones de gran interés paisajístico y fuentes con propiedades medicinales.

La comarca del Alto Palancia limita, al noreste, con la comarca del Alto Mijares y con la de La Plana Baja; por el norte con la provincia de Teruel; y por el sur con la comarca valenciana de Los Serranos. Son tierras de gran belleza, con frondosa vegetación, estructuradas alrededor del curso del río Palancia y la Sierra de Espadán.

El Alto Palancia se articula en varias unidades: el curso del río Palancia, eje central, rodeado de las sierras Espina y Espadán al norte y este respectivamente, Calderona y Javalambre lo hacen en su margen meridional. Por el sur y oeste, las montañas ibéricas se acercan al mar y por el noroeste los altos páramos de Barracas enlazan Javalambre y Espina cerrando la cuenca.

Sus tierras acogen a veintisiete municipios y dos pedanías. Su población no supera los 23.000 habitantes. Sus municipios son: El Toro, Barracas, Pina de Montalgrao, Higuera, Pavías, Caudiel, Benafer, Viver, Torás, Bejís, Teresa, Sacañet, Jérica, Gaibiel, Matet, Algimia de Almonacid, Vall de Almonacid, Navajas, Altura, Almedíjar, Castellnovo, Azuébar, Chóvar, Soneja, Sot de Ferrer, Geldo y Segorbe, esta última como capital de la comarca.

Para su mejor ubicación ofrecemos dos mapas, el primero de la provincia de Castellón, en el cual se encuentra señalado con un círculo rojo el territorio que nos ocupa.

En el segundo están claramente diferenciados todos los pueblos de la comarca.

Provincia de Castellón



Alto Palancia



En cuanto a las Vírgenes veneradas en el Alto Palancia, hay algunos pueblos donde se tiene devoción a más de una, (en Pina de Montalgrao la de Vallada, aparte de la de Gracia; en Caudiel, la Virgen del Carmen que preside el Convento de Carmelitas Descalzas cuya titular es la Virgen de Gracia, además de la muy querida Virgen del Niño Perdido; en otros municipios la Divina Pastora aparte de la titular, y en casi todos la Virgen de la Cueva Santa...), pero nos hemos ceñido a las Vírgenes Patronas.

Solamente en el caso de Segorbe hemos relacionado la Virgen de la Esperanza y la Virgen de Loreto puesto que son co-patronas y a ambas se les ofrece idéntica veneración.

Hemos considerado que debíamos comenzar por la Virgen de la Cueva Santa, patrona no sólo de la comarca, sino también de la Diócesis de Segorbe-Castellón, y del municipio de Torás, para a continuación seguir con las que en más pueblos se les tiene devoción, por orden de número, primero la Divina Pastora (7), seguida de las del Rosario (4), de Gracia (3), Inmaculada (2), de Loreto (2), de la Esperanza (2), para finalizar con las singulares, la Virgen de la Misericordia de Geldo, la Virgen de la Luz de Navajas, la Virgen de la Soledad de Pavías, la Virgen de los Ángeles de El Toro y la Virgen del Niño Perdido de Caudiel.

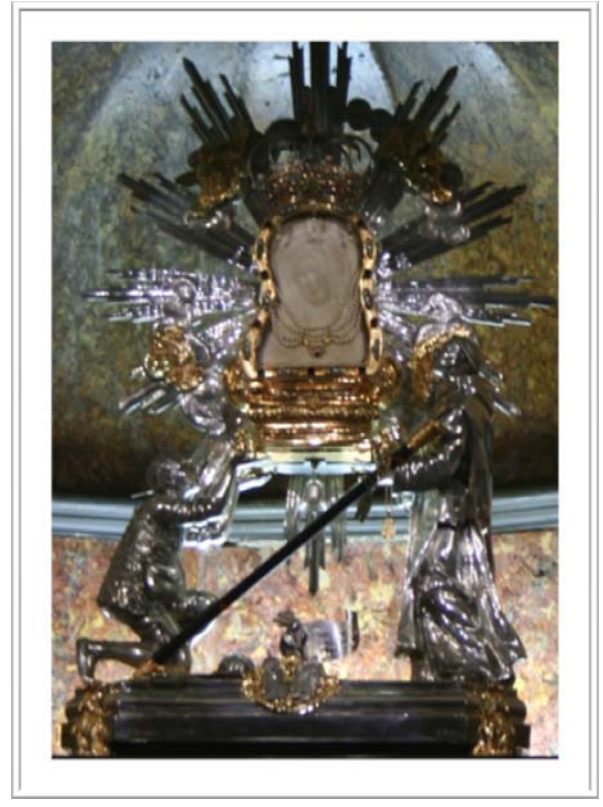
Las imágenes referenciadas están ubicadas en las iglesias parroquiales de las diversas localidades, con excepción de la Virgen de Loreto de Bejís, que tiene su propia ermita dentro del casco urbano, a escasos metros de la iglesia parroquial dedicada a Nuestra Señora de los Ángeles, y de la Virgen de la Cueva Santa que se encuentra en su Santuario a 12 kilómetros de la Villa de Altura.

Virgen de la Cueva Santa

La imagen, es un bajorrelieve de yeso de 20 cm de alto por 10 de ancho, en cuya parte superior se forma una corona de rayos que se estrecha como la tercera parte de su altura total formando dos ligeras curvas.

Representa el rostro anciano de la Virgen con traje de viuda y sobre-toca, con el rostro y el cuello descubiertos, bajo el cual abrocha la toca.

El Santuario de Ntra. Sra. de la Cueva Santa está situado a 811 m. sobre el nivel del mar y a 12 Km. de Altura. Rezuma espiritualidad en el interior de una profunda gruta. Lugar de culto y peregrinación desde tiempos ancestrales, tomó especial significado para el cristianismo desde el hallazgo, en 1502, de una imagen de la virgen a la que se atribuyen infinidad de acciones milagrosas.



En la actualidad se venera en esta cavidad natural un relieve de alabastro idéntico al atribuido a Bonifacio Ferrer que es objeto de culto y continuas romerías desde los pueblos del Alto Palancia e inmediaciones.

La historia de la Cueva Santa se remonta al año 1410, cuando Fray Bonifacio Ferrer ingresa en la Cartuja de Vall de Crist, pues en su celda creó el molde para la fabricación de las imágenes. Éstas eran

repartidas por el propio fraile a los pastores, para que le dieran culto en sus refugios durante sus ausencias del pueblo, ya que su tamaño permitía llevarlas en el zurrón sin ocupar apenas bulto.

Según la tradición oral, uno de aquellos pastores con su ganado, se resguardó un día en la espaciosa Cueva del Latonero, conociendo que allí había un manantial donde podría abreviar y descansar tanto él, como el ganado, quedando mejor resguardado de las inclemencias meteorológicas. El pastorcillo, colocó la Virgen en un replano de la roca, y allí la arreglaba con florecillas silvestres y le rezaba sus oraciones. Pero cuando, no se sabe por qué motivo, abandonó la cavidad, no se llevó consigo la imagen que le había dado el fraile cartujo, quedando allí olvidada en un rincón.

Casi cien años después otro pastor de la vecina población de Segorbe, que también entró a pasar la noche con su rebaño, reencontró la imagen abandonada. Se cuenta que cuando el pastorcillo ya empezaba a dormir, vio aparecérsese la Virgen, la cual le indico donde encontraría una imagen suya para que pudiera darle culto.

El pastor fue a buscar en el lugar indicado, y allí, efectivamente, encontró la imagen fabricada por Fray Bonifacio Ferrer. La transcendencia de aquel hallazgo, seguido de otros portentos atribuidos a la Virgen, fueron atrayendo a muchísimos devotos de la comarca hasta aquella milagrosa Cueva, que en los primeros tiempos quedaba bajo los cuidados de voluntariosos ermitaños.

En 1574, en Jérica, al matrimonio formado por Isabel Martínez y Juan Monserrate se les desterró del pueblo, debido a que Juan había contraído la lepra, enfermedad entonces maldita. En su largo y desolado caminar, llegaron a esta Cueva, de la que ya habían oído que en ella tenía su morada una Virgen que obraba milagros a los más necesitados. Isabel, al ver la Virgen, le pide la curación de su marido, mientras que a la vez iba lavando las heridas de éste con el agua que destilaban las paredes de la gruta. Al noveno día de lavados y rogativas, Isabel contempló atónita como todas las llagas de su esposo habían desaparecido por completo, así como también los dolores que éstas le causaban.

Entusiasmados por la buena nueva, decidieron retomar el camino a Jérica con la esperanza de ser de nuevo admitidos, pero los jurados de la villa, tomaron la repentina curación por brujería y los repudiaron de nuevo. Con todas las ilusiones destrozadas, volvieron a la gruta, donde se encontraron a una pareja formada por un fraile, y una anciana en traje de luto. Al ver aparecer al matrimonio tan tristes, les preguntaron qué era lo que les causaba tal tristeza, y el matrimonio les relató emocionados los hechos. Al acabar el relato, el fraile extrajo un pergamino y escribió unas letras a los jurados de Jérica para certificar los hechos.

De nuevo Juan e Isabel parten hacia Jérica y al llegar a sus puertas, piden que se acercase el Justicia, al cual entregaron el pergamino escrito por el religioso, como prueba de la ausencia de brujería, y sí del favor Divino. Pero ocurría que cuando éste intento leerlo, las palabras se volvían borrosas, resultando el texto ilegible. El Justicia, entregó el pergamino a los Jurados, pero a estos les ocurría lo mismo. Así que finalmente fue a parar a manos del Párroco, que tras leer el contenido, observó que tales palabras solo podían haber sido escritas por mano santa, y tras escuchar las descripciones dadas por Juan e Isabel, ahora ya readmitidos, sobre quienes les habían entregado el pergamino, el cura no dudo en afirmar, que habían sido la mismísima Virgen, acompañada por San Vicente Ferrer (hermano de Fray Bonifacio) los autores de dicho manuscrito, organizando para el siguiente domingo, lo que fue la primera romería de acción de gracias a la Cueva Santa.

También se relata la visita a la cueva, estando Isabel en ella, de un matrimonio anciano acompañado de una niña, que resultaron ser Santa Ana y San Joaquín con la Virgen niña.

Isabel, que se encargaba permanentemente de los cuidados de la Cueva, observó que en la cueva la imagen no estaba segura, pues aparte de que entraba mucho ganado, comenzaban a subir moriscos buscando, no a la Virgen, sino el agua que curaba, aunque sí que dejaban limosnas por los "favores" que "el agua" les hacía. Así que decidió llevarse la imagen a su casa de Jérica, y por dos veces la metió en su cesto, desapareciendo del mismo antes de llegar a su destino.

En los dos lugares en que Isabel descubrió que la imagen no estaba en su cesta, se han erigido unos pilones como señal, uno al lado de la carretera unos metros más arriba de Rivas, a la izquierda, y el otro en el camino por el que vienen en romería los vecinos de Jérica.

En vista de la gran afluencia de gente que iba a la Cueva Santa, y para mayor cuidado de la misma, se hicieron cargo de su cuidado las autoridades de Altura, por estar la gruta en su término, colocando entonces una puerta para impedir la entrada de ganado, y un cepo para recoger las limosnas, con las que construirían una pequeña capilla con altar.

Pero Altura entonces era feudo cartujo, y entendiendo los frailes que aquello era un lugar de culto, decidieron en 1592, subir los cartujos al Santuario, para hacerse cargo de éste. Durante su estancia mejoraron las infraestructuras de la Cueva. También pusieron una campanilla, de la cual se dice que cada vez que suena, es señal de que la Virgen ha realizado un milagro. Considerando que la imagen que había de yeso era demasiado pobre para recibir tanta admiración, subieron una imagen de alabastro de la Cartuja denominada "la Primitiva", relegando la de yeso a un segundo plano.

Ni la feligresía de los alrededores, ni la villa de Altura estaban conformes, ni con el cambio de imagen de la Virgen ni con la ocupación de los monjes, por lo que comenzaron una serie de actos legales que finalizaron en 1606 con la expulsión de los frailes de la Cueva, que se llevaron la Virgen que habían traído, y colocaron de nuevo en su lugar, la original y antigua de yeso.

Aquella victoria en los tribunales, provocó una mayor devoción entre el pueblo, de manera que a partir de entonces, se comenzó a solicitar el traslado de la Virgen en romería a los pueblos casi constantemente, llegando a haber disputas entre algunos por quererla tener en ellos, lo que motivo que, mucho tiempo después, en 1950, para evitar disputas, tuvieran que ser los pueblos los que vayan al Santuario a adorar a la Virgen, y no la imagen a aquellos.

Pero como ya se ha dicho, eso ocurrió mucho tiempo después. Durante los s. XVII y XVIII los traslados de la Virgen a Segorbe eran muy constantes. La mayoría de las ocasiones era para solicitar, por intercesión de la Virgen de la Cueva Santa, la lluvia que necesitaban los campos. La de más relevancia fue la 11ª traslación, realizada en 1726. Ese año se abatió sobre tierras valencianas una sequía general que puso en peligro las cosechas. En tal circunstancia se decidió bajar a la Virgen de la Cueva Santa hasta la catedral de Segorbe y hacer una fervorosa rogativa en la que participaron gentes de muchos pueblos. Y cuentan las crónicas que los labradores de la huerta valenciana decían: "*no plourà fins que no ixca la palometa*", pues a esta imagen se la llama cariñosamente la Blanca Paloma. Continúa la misma crónica que "el 27 de febrero, que era martes, *“amaneció lloviendo y nevando, y siguió así toda la semana, hasta llenar la medida de los deseos de todo el Reino*".

Seguramente de esa fecha es la aclamación que todos hemos cantado de niños :

¡Que llueva, que llueva, la Virgen de la Cueva...!

La 34ª vez que se trasladó la Virgen, fue a Altura, desde el 17 de marzo al 6 de abril de 1915, coincidiendo con que el 25 de marzo brotó por vez primera el agua del manantial del Berro, celebrándose a partir de entonces la fiesta de agradecimiento bajo la advocación de esta Virgen, bajo cuya protección se haya el manantial.

Debido a la creciente devoción popular hacia esta advocación mariana, las autoridades de Altura, comenzaron a realizar mejoras en las infraestructuras de la cueva. Así, en 1645 se agranda la Cueva y se construye la Capilla del Santo Cristo de la Comunión, a la izquierda de la escalera.

Dos años después se construiría el Altar del Cristo de los Milagros, nada más traspasar el umbral de la puerta que da acceso al Santuario.

Esta capilla fue restaurada en 1915, reformándose, al igual que el Altar, de manera que se pudiera celebrar la misa.

También en la capilla de Ntra. Sra. de la Cueva Santa se realizaron obras de mejora. Tiene ésta unas dimensiones de 7'5 x 5'8 m. Sus muros son gruesos, de sillería hasta una altura de un metro, y de mampostería el resto. El piso es de azulejos y sus paredes antiguamente también estuvieron recubiertas por ellos. A ambos lados del retablo, se abren dos vanos o puertas que dan acceso a la sacristía.

El retablo tiene pedestales, y columnas salomónicas dobles de jaspe, entre las que se hallan las estatuas de S. Joaquín y Sta. Ana, de mármol y de buena factura. En el segundo cuerpo hay una tabla de mármol de medio relieve representando a S. Joaquín y Sta. Ana, llevando de la mano a la Virgen Niña, tal como los vio bajar Isabel a la Cueva. En medio del retablo se abre un espacioso nicho, coronado por una concha de jaspe, que sirve de aposento al relicario donde se halla la imagen. Éste, representa la entrega de una imagen por parte de Fray Bonifacio Ferrer, artífice de la Imagen, a un pastor. Bajo la Virgen cuelga un campanita, recordando a la que suena cada vez que Ella hace un milagro, y que nadie sabe dónde está. Este bello retablo fue donado por la Duquesa de Segorbe, Doña Catalina de Aragón, en 1695, y bajo el lugar donde se encuentra el Sagrario, está colocado el escudo de la Casa Ducal. La mesa del altar, el frontal y la tarima, están hechos de jaspes, mármoles y piedra negra. También se construyó por entonces la torre campanario, construida toda ella de sillería, de 10 m. de alta.

Son muchos, incontables, los milagros atribuidos a la Virgen de la Cueva Santa, el último de los prodigios atribuidos a esta Virgen de la Cueva Santa, es la curación en el año 1997 de una mujer enferma de Parkinson, que bebió del agua que manaba de la Cueva.

En 1917, los restos de Fray Bonifacio Ferrer fueron trasladados a la Cueva, siendo colocados en un sepulcro situado en la Capilla del Santísimo Cristo.

Durante la Guerra Civil Española, la imagen que desde el siglo XV había permanecido presidiendo la Santa Cueva, fue partida en varios trozos.

Al terminar la contienda, una familia valenciana donó otra imagen, que por tradición familiar les había pertenecido desde los tiempos del Venerable Padre Cartujo, 1 que se le construyó, en 1955, una estatua, donde desde un lugar privilegiado contempla la Calderona, al tiempo que observa su Cartuja, lugar donde fue enterrado.

Ese mismo año es nombrada la Virgen de la Cueva Santa, alcaldesa perpetua de la Villa de Altura, y 10 años después, es nombrada por el Papa Pío XII, patrona de los espeleólogos Españoles, los cuales en su honor portan una imagen de ésta que fijan en cada una de las cuevas exploradas.



Custodia de plata sobredorada y ostensorio con la original Virgen de la Cueva Santa, destruida en 1.936

La Virgen de La Cueva Santa también es Patrona de la Diócesis Segorbe - Castellón, y en estos momentos, está en trámite el que sea también declarada Patrona de los Jubilados Españoles, sugerencia que salió desde la Unión de Jubilados y Pensionistas de Altura, y que pronto ha sido apoyada por muchísimas asociaciones de este tipo de toda España. Por último destacar, que los ciclistas valencianos también están intentando el tenerla como patrona, pues al estar ubicada junto a un puerto de montaña muy atractivo tanto para motoristas como ciclistas, son muchos los aficionados a estos medios de transporte los que hasta el Santuario se acercan, culminando la subida, después de la Cueva, en el Alto de Montmayor.

Las Estaciones del Rosario se comenzaron a construir en 1925 a expensas de los devotos, y tras la guerra, serían los mismos devotos quienes costearían la restauración de la estación que en su día

erigieron. Tras cada una de las estaciones, existe una inscripción en la que se indica el nombre del autor de cada una de ellas.

La cruz que hay al final del recorrido, se levantó en 1939. Viene a indicar el lugar en el que se escondió bajo tierra la Imagen de la Virgen de la Cueva Santa durante la guerra Civil, para evitar así su robo o destrucción. Pero cuando fueron a buscarla al acabar la guerra, no hallaron el Camarín de plata que contenía a la Virgen, y a ésta la encontraron a trozos. A esta cruz salía el antiguo camino de acceso al Santuario.

Cada 7 de Septiembre, víspera de la natividad de Ntra. Sra. de la Cueva Santa, se realiza en torno a las 22 horas, el canto del rosario por estas estaciones, siendo bonito de ver por la forma serpenteante de las luces de las velas portadas por los asistentes. También diversos pueblos en sus romerías, como es el caso de Segorbe, realizan su canto del rosario particular, que cuenta con una numerosa participación.

El **calendario romero** se inicia cada año con la peregrinación de los vecinos de la localidad de Altura, el último domingo de abril, y tiene su punto álgido el 8 de septiembre, festividad de la Cueva Santa.

Otro Calvario con estatuas en tamaño natural se comenzó a construir en 1968, pero no se llegó a terminar porque tal y como se iban terminando las esculturas, los gamberros las rompían, quedando los restos de cinco de ellas. (Juicio de Poncio Pilatos, La Crucifixión, Cristo en la Cruz, Jesús bajado de la Cruz con María y El Santo Sepulcro).

Éstas están levantadas junto al trazado del GR- 10, que tiene su paso a escasos metros del Santuario, y sigue hacia la cumbre de Montmayor, cumbre más alta del término a 1015 m de altitud y a 15000 de Altura, donde al caer la noche, cobra especial relevancia la vista de la ciudad de Valencia iluminada.

Además de ser la patrona de Torás, en muchas de las parroquias de otros municipios de la comarca (casi en todas) existen imágenes de la Virgen de la Cueva Santa de idéntica factura que la original, así como en domicilios particulares y comercios, dada la gran devoción que se le tiene a esta advocación en toda la comarca.

Virgen de la Cueva Santa de Torás

La hermosa imagen de la Virgen de la Cueva Santa que se venera en la localidad de Torás, se presenta sobre un sencillo pedestal y con un marco dorado con peana, bellísimo en su sencillez, sobre el que se encuentra incrustada la corona.

Sustituye a la destruida en 1.936, de idéntica factura.

En el bajorrelieve se aprecian perfectamente los rasgos de la Virgen anciana, cubierta con su toca de viuda.

Se celebra la fiesta anual el 8 de Septiembre.



Divina Pastora

En el arte español del siglo XVII se crea un tipo iconográfico de Virgen pastora que es una transposición tardía del Buen Pastor.

El origen de esta iconografía está en las empresas de redención llevada a cabo por los misioneros. Se trata propiamente de una redención espiritual, para librar a las almas de la esclavitud del paganismo. De manera que, al lado de la Virgen guerrera y pertrechada con diferentes armas combativas, hay que colocar la bucólica imagen de la Divina Pastora, patrona de los misioneros capuchinos.

Esta imagen oculta bajo su dulce apariencia una terrible lucha. La escena del primer término es dulce y apacible, pero al fondo arrecia la lucha: una oveja es acometida por un monstruo infernal. Pero baja un ángel del cielo, y espada en mano libra a la oveja. Todo ello describe la empresa de las misiones.

Los capuchinos introdujeron esta devoción primeramente en América del Sur y posteriormente en Canadá, Australia, Irlanda, Inglaterra, Francia e Italia.

En España la advocación comenzó en 1.703, cuando el capuchino andaluz P. Isidoro de Sevilla (1.662-1.750) mostró por primera vez a la Virgen vestida con atuendo de Pastora en la procesión del Rosario por la Alameda de Hércules de Sevilla.

De ello nos da cumplida información el capuchino valenciano P. José de Rafelbunyol (1.728-1.809) en su obra *“Corona de María Santísima con el dulcísimo nombre de Pastora Divina de las almas”* (1.804):

“El año 1.703 fue la vez primera que se admiró a la virgen con tan dulce trage: y el motivo fue que habiendo predicado el Padre Fray Isidoro de Sevilla en aquella populosa ciudad, y hallado los ánimos poco dóciles para dexar los arraygados vicios, se hizo pintar una Imagen de María Santísima con las insignias de Pastora. Volvió a salir con ella por las calles predicando penitencia y fue tal la

conmoción del pueblo al ver a la Madre del Redentor con tan peregrino traje, que se mejoraron maravillosamente las costumbres de aquel pueblo...”

La devoción pasó de las provincias andaluzas a las valencianas a través de los mismos P.P. Capuchinos, de los cuales hubo sedes conventuales en Segorbe y Jérica. Tras su exclaustación en 1.835 la de Segorbe pasó a la parroquia de Vall de Almonacid, y la de Jérica a la parroquia de Santa Águeda.

Tocada con un sombrero de paja adornado con una cinta y guirnalda de flores, la Virgen empuña un cayado y acaricia un cordero. A veces se la representa con el Niño Jesús en brazos. Este tipo de Virgen abunda mucho en los conventos femeninos, especialmente en los de capuchinas.

El tipo se volvió laico en la pintura francesa del siglo XVIII e inspiró numerosas imágenes de la reina María Antonieta y de la marquesa de Pompadour.

DIVINA PASTORA DE ALGIMIA DE ALMONACID

La imagen que se venera en Algimia de Almonacid, sigue en todo la iconografía de la advocación: sombrero de paja, cayado, corderos... es de reseñar la ausencia de Niño Jesús.

Una de las características que se repite en la iconografía de esta advocación en nuestra comarca (excepto en Azuebar), que no aparece en las imágenes andaluzas (donde nació) y latinoamericanas, es el árbol, concretamente un cerezo, más o menos frondoso. En este caso nos llaman la atención las abundantes y enormes cerezas.

Se celebra la fiesta anual el sábado de la última semana de Agosto.



DIVINA PASTORA DE almedijar

A pesar de que la iglesia parroquial está dedicada a la Virgen de los Ángeles, que preside el retablo tras el altar mayor, la patrona, a la que se venera con gran devoción, es la Divina Pastora.

Aunque tiene su altar y hornacina en el lateral derecho de la iglesia, es frecuente encontrarla sobre su anda, en el presbiterio.

La imagen, posterior a 1.936, reproduce las características de la tipología en la zona: sombrero y cayado, corderos y cerezo. Carece de Niño Jesús.

Se celebra la fiesta anual el segundo domingo de Agosto.



DIVINA PASTORA DE AZUEBAR

Imagen de gran belleza en un entorno de mucha sencillez. Carece del árbol que normalmente se sitúa detrás de la imagen en nuestra comarca. Tampoco lleva el cayado habitual. También es la única de las de la comarca que lleva una aureola estrellada.

Aunque en otras ocasiones la Virgen lleva un chaleco de piel de cordero, se repite en varias la coloración que se observa en ésta: túnica rosada y manto azul.

Distinta también es la base con rocas simuladas de un tamaño considerable y en número abundante, que llega a ser una parte importante de la figura completa.

Se celebra la fiesta anual el 15 de Agosto.



DIVINA PASTORA DE BARRACAS

Imagen de moderna factura, en la que se repite la coloración característica en el vestuario de la Virgen.

Tanto ella como el Niño llevan sendos cayados y este es uno de los casos en que el Niño acaricia uno de los corderos, en vez de la Madre.

En la banda de tela, colocada en la imagen, se puede leer “*Yo soy el Amparo*”, seguramente recordando el pastoreo de almas, a que hace alusión la tipología.

Se celebra la fiesta anual el 15 de Agosto.



DIVINA PASTORA DE GAIBIEL

Llama la atención en esta imagen el tamaño de los corderos y la frondosidad del cerezo.

Tanto la Madre como el Niño acarician un cordero cada uno.

Se repite también en esta imagen la coloración típica de túnica rosada y manto azul.

Se celebra la fiesta anual el primer domingo de Septiembre.



DIVINA PASTORA DE JÉRICA

Los Padres Capuchinos fundaron un convento en el año 1.611 en las afueras de Jérica, ayudados por el arzobispo de Valencia Juan de Ribera.

En su iglesia conventual comenzó a recibir culto la entrañable imagen de la Divina Pastora, a la que los devotos locales siempre han invocado como “*la Pastorica*”.

En 1.835 se produjo la exclaustación de los frailes, pasando el culto de la Divina Pastora a la parroquia de Santa Águeda.

Aquella hermosa imagen, destruida en 1.936, fue tallada por el escultor y arquitecto Nicolás Camarón, natural de Huesca y padre del pintor José Camarón y Boronat, que se estableció en Segorbe en el año 1.716.



La imagen actual fue bendecida el 19 de Septiembre de 1.942 y fue labrada por Vicente Tena Cuesta, imaginero valenciano nacido en Jávea, que obtuvo un premio nacional de escultura en 1.950 con una imagen de un cristo yacente.

La imagen, que ofrecemos completa al lado, (escaneada de una estampa repartida con ocasión de las fiestas patronales, ante la imposibilidad de obtener una fotografía sin brillos ya que está protegida por un cristal que no pudimos eliminar), fue costeada por el matrimonio formado por D. Manuel Navarro Bonet y Doña María Sanz Crilles.

Actualmente se encuentra entronizada en la segunda capilla del lateral izquierdo de la iglesia parroquial de Santa Águeda.

La fiesta se celebra el último domingo de Septiembre, y el lunes siguiente se realiza la romería a la Cueva Santa.



Estampa de la Divina Pastora

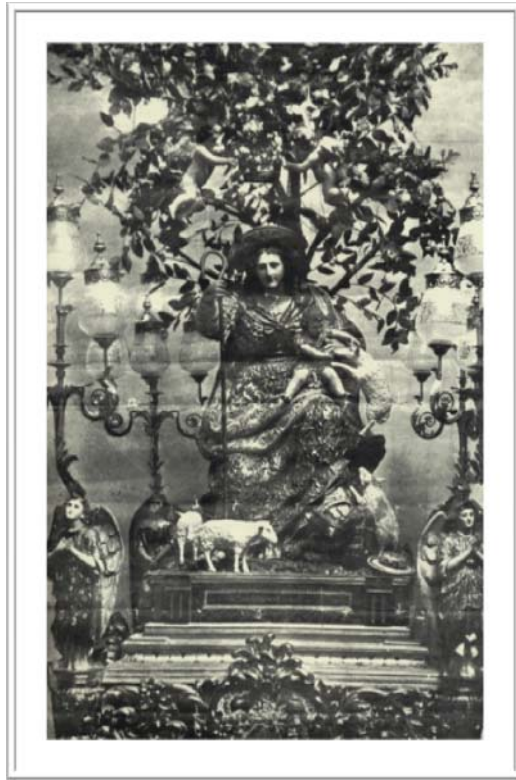


Imagen de la Divina Pastora de Jérica,
destruida en 1.936

Divina pastora de vall de almonaciD

El escultor Antonio Salvador “el romano” labró esta devota imagen para el convento capuchino de San Francisco de la ciudad ducal de Segorbe, en fecha anterior al año 1.761.

Al producirse la exclaustación, esta imagen fue sorteada por tres veces entre varias poblaciones, según indica el relato oral, viéndose favorecida la localidad de Vall de Almonacid, aunque no entró en dicho sorteo.

La Divina Pastora fue entronizada en el templo parroquial, donde se le consagró una capilla.

En 1.936 pudo recuperarse de la hoguera la mascarilla de la Divina Pastora, que se colocó a los pies de la nueva imagen entallada por los escultores Román y Salvador, en torno a 1.940.



Imagen de la Divina Pastora de Vall de Almonacid destruida en 1.936.

Al encontrarse la iglesia parroquial de Vall de Almonacid en franco estado ruinoso, en proceso de ser restaurada, no nos ha sido posible hacer fotografía de la imagen de la patrona, la Divina Pastora, que se encuentra depositada en un almacén municipal, debidamente embalada.

En su lugar hemos fotografiado una pintura que cubre la hornacina del altar mayor, tras la cual está habitualmente la Inmaculada, que es la titular de la parroquia.



Virgen del Rosario

La devoción de la Virgen del Rosario está muy vinculada con el culto de la Virgen de la Misericordia del cual, en ciertos aspectos, no es más que una prolongación.

El rosario etimológicamente designa una corona de rosas. Las cuentas estaban representadas como rosas blancas y rojas que luego se reemplazaron por bolas de dos tamaños.

Los dominicos hacían remontar el origen de esta devoción al fundador de la orden. Alrededor de 1210 la Virgen se habría aparecido a Santo Domingo y le habría entregado un rosario que éste llamó *corona de rosas de Nuestra Señora*. En realidad, como demostraron los bolandistas, el rosario es una creación de un bretón que se llamaba Alain de la Roche (Alanus de Rupe) que vivió a fines del siglo XV. En 1470 escribió una obra titulada *De Utilitate Psalterii Mariae*, que fue traducida a todas las lenguas.

La Virgen del Rosario no apareció sobre ningún monumento figurativo anterior al último cuarto del siglo XV. Se trata de una devoción tardía más o menos contemporánea del culto de la Virgen de los Siete Dolores y muy posterior a las Vírgenes de la Piedad o de la Misericordia.

Para representar a la Virgen del Rosario los dominicos tomaron en principio el tipo de la Virgen de la Misericordia. La primera representación conocida de este tema es un tríptico de la iglesia de San Andrés de Colonia. La única diferencia con la Virgen de la Misericordia es que dos ángeles sostienen una corona de rosas sobre su cabeza.

Una segunda fórmula, no mucho más original, tomó el modelo de la Virgen de los siete gozos o de los siete dolores, rodeada por una aureola de tondos. La Virgen se inscribe en una sarta en forma de mandorla, compuesta por grandes rosas historiadas que se intercalan entre cada decena. Uno de los ejemplos más conocidos de este tema es la Salutación angélica de Veit Stoss (iglesia de San Lorenzo, Nuremberg).

En un tercer tipo iconográfico la Virgen se presenta sentada, con el Niño Jesús sobre las rodillas, y es ella o el Niño quienes presentan el rosario a Santo Domingo.

La Virgen del Rosario fue declarada Patrona de la Diócesis de Segorbe el año 1.690, aunque ese patronazgo sería posteriormente sustituido por el de Ntra. Sra. de la Cueva Santa.

Virgen del rosario de benafer

La imagen de la Virgen del Rosario que se venera en Benafer, colocada en un humilde altar lateral a la izquierda del presbiterio, es una sencilla imagen de hermoso rostro que lleva al Niño sobre su brazo izquierdo, presentando un rosario cada uno de ellos.

Como en tantos otros casos, no consta en documento alguno la fecha de la llegada de la imagen a la parroquia, ni el nombre del taller en que fue fabricada.

Suponemos que la devoción llegó a la comarca a través de la Orden de los Dominicos que tuvo su Convento en Segorbe (hoy iglesia de Santa María de la Catedral).

Procesiona el segundo domingo de Octubre, aunque la festividad es el 7 de dicho mes, acompañada de clavarieras y clavarios.



Virgen del rosario de castellnovo

Imagen coronada de la Virgen del Rosario, en una hornacina repleta de cabezas aladas y custodiada por dos ángeles en actitud volante sobre nubes, en la recientemente restaurada iglesia de los Santos Reyes.

Tanto Ella como el Niño muestran el Rosario en sus manos.

Se celebra su festividad el segundo domingo de Octubre, siendo las “mozas” las protagonistas de la misma.



Virgen del rosario de chovar

Nos encontramos ante una imagen a la que sus devotos, desde tiempo inmemorial, modificaron el nombre por el de Virgen de la Rosa, sin que haya perdido sus atributos de Virgen del Rosario, poniendo especial incidencia en celebrar su fiesta el primer domingo de Mayo, día de la Madre, y hacerlo con la rosa como protagonista de ofrenda y veneración.

La rosa está también presente permanentemente en esa guirnalda que rodea la imagen.

Como Virgen del Rosario, la curiosidad de la imagen reside en que éste es sostenido tanto por la Virgen como por el Niño, aunque a su vez lleve otro en la mano izquierda, seguramente añadido posteriormente.

La imagen, de 1.940, procede del taller de imaginería religiosa de Olot (Girona), según consta en el sello en relieve estampado en la parte posterior del pedestal en que se apoya la Virgen.



Las estatuas confeccionadas en dicho taller de imaginería religiosa, hoy llamado “El arte Cristiano”, creadas en pasta cartón madera, diferente del cartón piedra (más frágil y pesado), han sido creadas desde 1.880 por diversos escultores de categoría internacional, sin que sepamos el nombre del artista que creó la que nos ocupa, de gran belleza.

Virgen del rosario de matet

La preciosa imagen de la Virgen del Rosario de Matet, aparece sobre un pedestal de nubes pobladas de cabezas aladas y con una profusión de rayos dorados tras ella.

Siguiendo la norma indumentarista observada en varias imágenes de la comarca, aparece vestida con túnica rosada y manto azul con cenefas finamente doradas.

Es una de las imágenes en las que la Madre y el Hijo ostentan un rosario cada uno, en vez de sostener el mismo entre los dos o solamente la Virgen.

Se celebra la fiesta anual el 14 de Agosto.



Virgen de Gracia

Sin duda, el tema iconográfico que a su vez ha dado más variantes es el de la Virgen Theotocos. Entre sus tipos nos interesa resaltar el de Virgen Majestad. En ella aparece una elevada dignidad y una actitud hierática, representada en pie o sentada, con el Niño en su regazo, presentándolo con sus manos. Este es el modelo de Virgen llamado en Bizancio, durante la Edad Media, *kyriotissa*, y al que pertenece la Virgen de Gracia.

Este tema iconográfico, que desde el siglo IV aparecía en la escena de la Adoración de los Magos, se caracteriza por la actitud rigurosamente frontal de la Virgen sentada sobre un trono con el Niño Jesús sobre las rodillas, o de pie con el Niño sostenido en un brazo, y por su expresión grave, solemne, casi hierática.

En el arte francés, los ejemplos más antiguos de Vírgenes de Majestad son las estatuas relicarios de Auvernia, que datan de los siglos X o XI. Las Vírgenes de Majestad esculpidas sobre los tímpanos de la portada Real de Chartres (hacia 1150), y de la portada Sainte Anne, de Notre Dame de París (hacia 1175) se parecen a aquellas estatuas relicarios de Auvernia, a causa de un origen común antes que por influencia directa. Casi todas están rematadas por un baldaquino que no es, como se ha creído, la imitación de un dosel procesional, sino el símbolo de la Jerusalén celeste en forma de iglesia de cúpula rodeada de torres.

Siempre bajo las mismas influencias bizantinas, la Virgen de Majestad aparece más tarde con el nombre de *Maestá*, en la pintura italiana del Trecento, transportada sobre un trono por ángeles. Basta recordar la Madonna de Cimabué, la Maestá pintada por Duccio para el altar mayor de la catedral de Siena y el fresco de Simone Martini en el Palacio Comunal de Siena.

En esa misma línea está el icono de la iglesia de San Agustín, antiguo convento de Agustinos, que, tal como ya se ha explicado, fue la primera patrona de la ciudad de Valencia.

La Virgen de Gracia que se venera en nuestras tierras suele, además, tener un elemento común, una vara de azucenas en su mano derecha, como símbolo de pureza, pues es sabido que a dicha flor se le atribuye ese simbolismo, que corrobora el enunciado de "*María Gratia Plena*".

Virgen de gracia de altura

La Virgen de Gracia, talla de 1'20 m. de altura, se presenta de pie sosteniendo en su mano izquierda al Niño Jesús, cubierto por unos simples pañales.

La costumbre de “vestir” nuestras imágenes con distintos atuendos, sobre todo túnicas, mantos y pelucas, nos impide ver habitualmente la imagen en su esplendor natural.

La talla en madera presenta detalles muy elaborados en túnica, roquete y manto. La túnica llega a ocultar casi por completo sus calzados pies. El roquete discurre hasta la rodilla. El manto tiene uno de sus extremos recogido por la Virgen en su mano derecha, donde, además, posteriormente, se le colocó una vara de azucenas de plata.



Sobre la cabeza descende una toca carente de terminación minuciosa, debido a la falta de espalda esculpida, asomando bajo ella su larga cabellera.

El niño agarra fuertemente con su mano derecha el extremo de la toca materna y en la mano izquierda porta un globo, símbolo sujeto a diversas interpretaciones.



El globo ha sido considerado por su esfericidad, equivalente a la plenitud, convirtiéndose en uno de los atributos de los poderes imperial y real.

También por su forma existe una similitud con la manzana, utilizada desde época temprana en las primeras representaciones de la Virgen aludiendo a ella como la “nueva Eva”, por traernos a Cristo, al que albergó en sus purísimas entrañas, y nos lo dio como fruto bendito de su vientre, tal y como se recita en el Ave María y en la Salve.

La imagen posee una serie de inscripciones en caracteres griegos de difícil lectura que no han podido ser totalmente descifrados.

Las palabras que han podido traducirse dicen lo siguiente: “*Madre del Verbo, del Salvador, de Jesucristo Hijo de Dios, ruega por nosotros*” / “*la Madre de Dios, de la Vida (...) y el Padre de Él, Josef (¿Hijo de David?)*”.

D. Pedro Morro, canónigo, publicó en 1.922 un libro que utiliza otras fuentes anteriores y noticias que él mismo recopiló en su tiempo. Al conjeturar sobre los orígenes de la Virgen cita al Padre Agramunt, de la Compañía de Jesús, y su obra escrita en 1.727 titulada “*La Agradecida Memoria a Nuestra Señora de Gracia de Altura*”. Este jesuita analiza en su escrito varias hipótesis cronológicas:

. Una antigua tradición la consideraba de factura angélica.

. Otra, de ser la imagen que el Rey Jaume I el Conqueridor llevaba consigo en sus empresas militares para encomendarse a ella e implorar protección antes de entrar en combate. Popularmente éste es el motivo argumentado para explicar los desperfectos que la Virgen muestra en la espalda: el Rey la instalaría sobre un caballo y el desgaste habría producido el deterioro de la zona posterior.

. Una tercera establecería el origen del culto con la finalización de la permanencia de los moriscos en la Villa de Altura, circunstancia que ocurrió entre los años 1.360 y 1.370.

. Otros piensan que la Imagen de la Virgen de Gracia fue regalada por Martín el Humano, Rey de Aragón, a la Real Cartuja de Santa María de Vall de Crist, como manifestación de las cordiales relaciones existentes entre el monarca y los cartujos. No debemos olvidar que este establecimiento se fundó por el Rey D. Pedro IV el Ceremonioso a ruegos del Infante D. Martín, después Martín I. En este mismo sentido se sustenta una teoría que afirma que la imagen fue desgajada del retablo de Nuestra Señora de los Ángeles, hoy en el altar mayor de la iglesia parroquial de Altura, lo que también explicaría los desperfectos de la parte posterior de la misma.

D. Ramón Rodríguez Culebras en el programa de fiestas de 1.972 nos ofreció unas pinceladas sobre la Virgen de Gracia desde el punto de vista estilístico. Se detiene igualmente en su descripción, aunque aporta una serie de detalles que no encontramos en otros estudios: *“escultura de madera estante sobre zócalo hexagonal, que conserva aún restos de su policromía y dorado originales, tonos rosáceos en túnica y sobre-túnica, manto azul con envés sobredorado, carnación de tonos oscurecidos por el tiempo... “*. Piensa que el objeto sostenido por el niño en la mano izquierda es una fruta según la tradición medieval.

Por último, D. Andrés de Sales Ferri Chulio se inclina por la versión del relato oral que relaciona al rey D. Martín el Humano, fundador de la Cartuja de Vall de Crist, con la llegada a Altura de la imagen de la Virgen de Gracia.

Lo bien cierto es que el 7 de Abril de 1.549 se fundó en la iglesia parroquial de Altura un beneficio titulado de “*Ntra. Sra. de Gracia*” , por lo que podemos deducir que en esa fecha la devoción en Altura a la Virgen de Gracia ya estaba arraigada.

El año 1.593, D. Jerónimo Decho mandó construir una ermita sobre una colina cercana a la población, dedicándola a Ntra. Sra. de Gracia, fundando además una capellanía que estuviera responsabilizada del culto habitual en dicha ermita.

Este último acontecimiento da carta de naturaleza a la existencia en Altura de la imagen primitiva de la Virgen de Gracia, puesto que si el beneficio anteriormente indicado en la parroquia de la localidad no tenía referencia inmediata a imagen alguna, ahora sí, puesto que la ermita exige una imagen, aunque los datos conocidos de aquella imagen, según la observación de D. Ángel Sánchez Gozalbo hacen retroceder la antigüedad de dicha escultura, puesto que según él, la Virgen



Virgen de Gracia de Altura antes de

la mutilación sufrida en 1.936

de Gracia “*era de madera, de 1’30 metros de altura y datada hacia el año 1.420*”.

Una piadosa tradición local afirma que el año 1.636 se apareció la Virgen de Gracia a mosén Pedro López, encargado de la capellanía de la Virgen, prometiéndole que mientras los vecinos de Altura no dejaran de celebrar todos los sábados en su honor la llamada misa del Alba, se verían libres de la

peste, como así ocurrió el año 1.648. Posiblemente en agradecimiento a esta milagrosa intervención fue construida una capilla en el templo parroquial para ser venerada en ella la imagen de la Virgen de Gracia, siendo trasladada de su ermita y colocada en el altar de dicha capilla, dedicando la primitiva ermita a partir de este momento a la Purísima Concepción.

Un acontecimiento calificado de milagroso ocurrió durante el transcurso de la misa mayor de la fiesta anual en honor de la Virgen de Gracia del año 1.657, puesto que en dicho acto un rayo destrozó parte del templo en el que tenía lugar la celebración, sin que ocurriera ninguna desgracia humana, por lo que los fieles acordaron celebrar una fiesta de acción de gracias en memoria de aquel suceso.

Entre 1.782 y 1.789 se construyó el camarín, a espaldas de la capilla situada al lado de la epístola, siendo prolongada la nave el año 1.880 por la parte opuesta al altar. En 1.794, la cúpula del camarín y las cuatro pechinas fueron pintadas por Luís Antonio Planes.

En el verano de 1.936 fue ocultada en el hueco de una escalera de una casa de la calle de las Parras de Altura, donde fue localizada, siendo trasladada a las puertas del Ayuntamiento . Allí, con un hacha, fue destrozada la cabeza y la mano derecha de la virgen y al niño le fueron cortados los brazos y la cabeza. Con posterioridad fue depositada en un nicho del cementerio local, donde permaneció hasta el año 1.939.

Concluida la Guerra Civil, las autoridades locales encargaron al escultor Ramón Mateu, catedrático y Director de la Escuela de Artes y Oficios de Jaén, que efectuara la restauración de la imagen, que fue bendecida y entronizada el 24 de Marzo de 1.940.

Durante varios años se ha procedido a la restauración y modernización del camarín, que ha quedado más amplio y con luz natural que entra por el fondo mediante una vidriera de nueva factura. Además se ha retirado el cristal protector de la imagen y se ha instalado un mecanismo que permite desplazar a la Virgen hasta el centro del templo para ser contemplada por los fieles durante el proceso de cambio de los respectivos mantos. Esta reforma ha sido inaugurada solemnemente durante las fiestas patronales de 2.007. Anualmente se celebra la fiesta patronal el 30 de Septiembre.



Camarín tras la reforma culminada en 2.007

Virgen de gracia de pina de montalgrao

Aunque en el municipio de Pina de Montalgrao se reparte la devoción popular con la Virgen de Vallada, a cuya ermita se va en romería y con la que igualmente comparte la dedicación de las fiestas que se celebran a partir del 8 de Septiembre, la patrona es la Virgen de Gracia, que se encuentra situada a la izquierda del altar mayor de la iglesia parroquial del Salvador, del siglo XV, donde, además, se conserva un precioso relieve en mármol de la Virgen de Loreto, del siglo XVI, de procedencia italiana.

La imagen de la Virgen, entronizada en majestad, no se corresponde con la iconografía de la Virgen de Gracia. No se tienen datos de la llegada de la advocación a la población, ni de la de esta imagen posterior a 1.936.



Virgen de gracia de viver

Los Agustinos establecidos en Jérica en el año 1.300 ejercieron una notoria influencia en la devoción popular a Nuestra Señora de Gracia, cuya imagen era venerada con gran culto en una capilla de la iglesia del Convento de San Agustín de Valencia.

Sin embargo ninguna de las imágenes marianas veneradas con este título advocacional en el Alto Palancia guarda relación iconográfica con aquella imagen.

Al fundar la parroquia de Viver, separada de la de Jérica, se dedicó a esta Virgen, que sigue siendo la titular.

La imagen primitiva fue destruida en 1.936 y en 1.940 fue restituida por la que hoy se venera, obra del escultor valenciano Pío Mollar.



La imagen, se presenta como una Virgen en majestad, sobre una nube poblada por ángeles que se asienta en un pedestal hexagonal, que a su vez reposa sobre otra nube flanqueada por dos ángeles en actitud volante, finalmente apoyado en un segundo pedestal cuadrado. La Virgen lleva en su brazo izquierdo al Niño, que se presenta de cara al devoto, y en su mano derecha la vara de azucenas, típica de las iconografías de esta tipología en el Alto Palancia.

Se celebra la fiesta anual el 30 de Septiembre.

La Inmaculada Concepción

Desde el punto de vista iconográfico, este tema aparece mucho después que las Vírgenes de Majestad y de Piedad, siendo casi extraño al arte de la Edad Media.

El dogma según el cual la Virgen María fue preservada por Dios del pecado original desde su concepción se proclamó en 1854, poniendo fin a una larga controversia que había comenzado en el siglo XII y tuvo su punto culminante en España en el siglo XVII. En el marco de la compleja y dilatada historia de la formación iconográfica de la Purísima hay varios momentos importantes.

La Inmaculada Concepción fue representada al principio alusivamente, mediante el abrazo de Ana y Joaquín ante la Puerta Dorada. En la Iglesia oriental y en la primera versión del arte occidental, la Inmaculada Concepción de la Virgen está asociada con el encuentro de sus padres, Ana y Joaquín, frente a la Puerta Dorada de Jerusalén. La Madre de Dios no habría sido concebida de manera natural, sino por medio de un beso en los labios, ya que, según los teólogos medievales, no era posible la relación sexual totalmente desprovista de pecado, aunque fuera leve. Por ello, para considerar a María libre de todo pecado, no podía haber sido concebida de manera natural.

Hacia finales de la Edad Media apareció una representación novedosa del tema. La Virgen Inmaculada, enviada por Dios desde el cielo, desciende a la tierra. De pie sobre la luna, coronada de estrellas, extiende los brazos o une las manos sobre el pecho. Las fuentes de esta representación son el Cantar de los Cantares y el Apocalipsis.

En una primera etapa, la Inmaculada está asimilada a la novia del Cantar de los Cantares. Las metáforas bíblicas, popularizadas por las Letanías de la Virgen de Loreto, aparecen a su alrededor: el sol, la luna, la estrella del mar, el jardín cerrado, la fuente, el pozo de agua viva, el cedro del Líbano, el olivo, el lirio, la rosa, el espejo sin mancha, la Torre de David, la Ciudad de Dios, la puerta del cielo...

Los otros atributos de la Inmaculada están tomados del Apocalipsis (cap. 12). La luna, que nunca se representa llena, como en la Crucifixión, sino recortada en forma de creciente, evocaba la castidad de Diana. Después de la victoria de Lepanto, la cristiandad quiso interpretar el creciente de luna bajo los pies de la Virgen como un símbolo de la victoria de la cruz sobre la media luna turca.

Este tema apareció por primera vez en la iconografía del arte cristiano a fines del siglo XV: los emblemas de las letanías están representados en la catedral de Cahors, en la capilla de Notre Dame, que fue construida en 1484.

La leyenda *Tota pulchra*, que remite directamente a los versos del Cantar de los Cantares (*Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te*, Toda eres hermosa, amiga mía y no hay mancha en ti), se interpreta como la firma de Dios en la creación de María.

En la historia de la formación iconográfica de la Inmaculada Concepción nos encontramos con otro momento crucial cuando la imagen de devoción se presenta como la concreción plástica de una visión, la de Juan en Patmos, descrita en el capítulo 12 del Apocalipsis.

La fórmula definitiva de la Inmaculada, que va a dominar a lo largo del siglo XVII, será la resultante de la conjunción del motivo *Tota pulchra* con el de la mujer vestida de sol del Apocalipsis.

El arte barroco del siglo XVII, por tanto, tiene el mérito de haber creado el tipo definitivo de la Inmaculada Concepción. Libre ya de todos los símbolos de las letanías, rodeada sólo por ángeles, sus pies aplastan la serpiente tentadora, para recordar su victoria sobre el pecado original.

La España mística se apoderó de este tema y le imprimió la marca de su genio. Y consiguió hacer su propia versión. Tanto es así que no puede pensarse en la Inmaculada Concepción sin evocar las obras de Zurbarán, Ribera o Murillo.

Purísima concepción de higueras

Sencilla imagen de la Inmaculada, que aquí es siempre nominada como Purísima Concepción.

Hermosa la actitud de las manos cruzadas sobre el pecho, en vez de juntas en actitud orante como es habitual.

Aunque queda oculta la parte inferior de la imagen, por la profusión de flor artificial con que está engalanada, los atributos de la tipología (serpiente con manzana en la boca, aplastada por el divino pié) están presentes en la misma.

De la imagen, datada con posterioridad a 1936 en sustitución de la que en aquella fecha fue destruida, no tenemos datos de su factura.

Se celebra la fiesta anual el tercer domingo de Agosto.



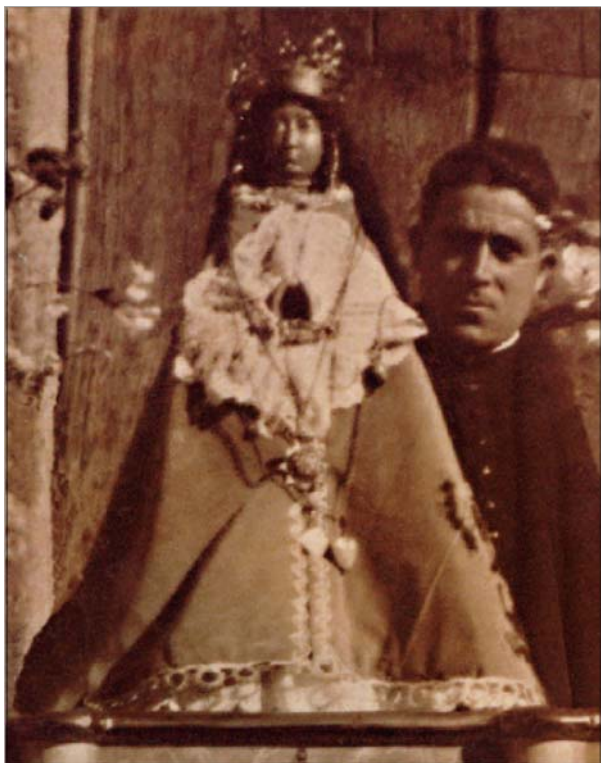


Imagen de la Purísima Concepción de Higuera anterior a 1.936, obtenida durante una procesión durante la cual se le lanzaban flores, como es habitual en otros pueblos.

Inmaculada concepción de sot de Ferrer

La imagen de la Inmaculada Concepción, de Juan de Juanes, que preside el culto en la iglesia de Sot de Ferrer, es pieza notable que llegó a la actualidad con buena parte de su carpintería original bien conservada (basamento y pilastras), faltándole el entablamiento y la guarnición del ático, reservado a la imagen de Dios Padre.

Restaurado el conjunto para la exposición “Joan de Joanes, una nueva visión del artista y su obra” realizada en el Museo de Bellas Artes de Valencia en el año 2.000, le fueron repuestas las partes faltantes, fabricando un friso con el lema “*Tota pulchra es amica mea*”, que completa la frase escrita en el basamento original: “*Et macula non est in te*”.

También se labró de nuevo la moldura del luneto superior.

Las dos pinturas que configuran este retablo, Dios Padre y la Inmaculada, están concebidas con un sentido iconográfico unitario, alusivo a la aquiescencia divina en la concepción inmaculada de María.



La figura de Dios Padre aparece en lo alto, bendiciendo con una mano mientras apoya la otra sobre un orbe, y con la mirada dirigida a la zona inferior, reservada al motivo mariano.

A María se la representa en este caso flanqueada por sus progenitores, San Joaquín y Santa Ana, arrodillados a cada lado, y los símbolos de la letanía lauretana agrupados en la mitad superior, a diferencia de versiones inmaculadistas anteriores en las que éstos están dispuestos en paralelo a los bordes del cuadro.

El conjunto se pintó originariamente para la antigua iglesia parroquial de Sot de Ferrer, de fábrica gótica. Al ser demolida ésta para construir la iglesia nueva con grandioso lenguaje clasicista, el cuadro de Juan de Juanes pasó al nuevo templo como preciada reliquia de la vieja parroquia.

Tras su limpieza para la exposición que hemos comentado, se pudo apreciar su cromatismo verdadero, lo que invita a situarla en la etapa colorista que desarrolló Juan de Juanes a partir de 1.560, coincidiendo con algunos paneles del retablo de San Esteban del Prado, pintados por la misma época.

Los perfiles de las figuras son de trazo difuminado y suave, y la coloración es muy luminosa, empleando rojos, verdes y azules de entonación algo más subida que en la Inmaculada de la Compañía del mismo autor.

En 1.939, el altar mayor era un templete de estilo corintio concluido el año 1.803, con una Purísima Concepción labrada en 1.807 por el escultor Antonio Calvo, que medía 2 metros de altura. Fue totalmente destruido.

La tabla de la Inmaculada de Juan de Juanes se pudo recuperar en el puerto de Cartagena, cuando estaba a punto de ser embarcada con destino al extranjero.

Se celebra la fiesta anual el 8 de Diciembre.



Virgen de Loreto

Una bella y antigua tradición nos cuenta que la casa de Nazaret que vio nacer y crecer a la Virgen, y en la que vivió la Sagrada Familia, fue trasladada por los ángeles, primero a Dalmacia (Croacia) y después a Loreto, (Italia), en tiempos del Papa Celestino V, para evitar que fuese profanada por los *infielos sarracenos*. Loreto significa lugar rodeado de árboles de laurel.

A causa de la hermosa tradición referida se erigió en el lugar un santuario mariano sumamente famoso, visitado continuamente por millares de peregrinos. Nos inclinamos más por la versión que afirma que cuando los Cruzados tomaron Jerusalén, hacia el año 1200, empezaron a llevar a Italia materiales de Tierra Santa para construir una réplica o imitación de lo que pudo ser la casita de Jesús, José y María de Nazaret.

Después de muchos viajes portando materiales lograron hacer una edificación parecida a la que pudo habitar la Sagrada Familia y comenzaron a invitar a los devotos a visitar aquel lugar sagrado y a honrar en él a la Madre de Dios.

Como sucede en los santuarios de todo el mundo, comenzaron a obrarse allí admirables milagros, quizás porque la fe del peregrino es muy viva y se aumenta con el contagio del fervor de los demás orantes en ese lugar.

Ya que algunos, para darle más poesía a la existencia de la Casa de Loreto, llegaron a afirmar que esa construcción había sido llevada por los ángeles, volando por los aires, desde Nazaret, la Virgen de Loreto es Patrona de los aviadores.

La iconografía nos muestra a la Virgen de Loreto en majestad, sentada en el trono que se apoya o asienta en la Casita de Nazaret.

Virgen de Loreto de bejís

En la población de Bejís se ha conservado un relato oral que repite en su mayor parte el relato tradicional italiano reseñado anteriormente, aunque refiriéndolo como exclusivo de la población. Otra versión indica que la Virgen de Loreto llegó a Bejís por donación del rey En Jaume I.

De todos modos, lo bien cierto es que la devoción a la Virgen de Loreto debió llegar a Bejís con la Orden de Calatrava, a la cual concedió Bejís el citado monarca en el año 1.245.

La antigua imagen, destruida en 1.936, tiene clara relación con los iconos venerados en Valencia de Ntra. Sra. de Gracia (en la iglesia de S. Agustín), o de Ntra. Sra. de Monteolivet (en la parroquia del mismo título), madonas italianas trecentistas, de las conocidas popularmente como de estilo bizantino.

En 1.939 la devoción local encargó una imagen de Ntra. Sra. de Loreto, pero no como reproducción de la desaparecida, sino





imitando la del relato italiano, o sea sedente sobre la Santa Casa. Con ello desapareció del Alto Palancia uno de los testimonios más originales de la Virgen María. Este cambio iconográfico de la imagen ha desvirtuado la primitiva representación de la Patrona de Bejís, perdiéndose así una iconografía de la que sólo queda memoria gracias al grabado que reproducimos, conservado por una devota, y al panel de azulejos situado a la derecha de la puerta del interior de la ermita, en el centro de la población.

El ostensorio reflejado en el mismo era de estilo barroco, colocado sobre trono de nubes sostenidas por dos ángeles alados, vestidos con ropajes clásicos.

Se celebra la fiesta anual el primer domingo de Septiembre.

Virgen de Loreto de Segorbe

El duque de Segorbe, D. Alonso, fallecido el 16 de octubre de 1563, mandó edificar una ermita en honor de la Virgen de Loreto, junto al palacio ducal, con el fin de que en ella pudiera celebrarse misa su hijo D. Pedro, que fue tesorero de la catedral de Segorbe, oyéndola el duque desde su aposento construido expresamente en el palacio, junto a dicha ermita, hoy parroquia de San Pedro.

En otro orden de cosas, no se debe dejar en el olvido la particular devoción que dispensaron los Franciscanos al célebre santuario lauretano, puesto que como Custodios de los Santos Lugares tuvieron siempre en gran estima todos los lugares relacionados con la vida de Jesús, destacando entre todos ellos la Santa Casa de Nazaret, en la que el Hijo de Dios fue engendrado en el seno inmaculado de María.



El convento Franciscano de Segorbe fue fundado en el año 1415, fecha a partir de la cual podría iniciarse la devoción hacia la Virgen de Loreto, a la que se le celebra solemne fiesta anual, como copatrona, en las fiestas de septiembre.

Virgen de la Esperanza

De la Virgen apocalíptica procede directamente otro tipo iconográfico, que es el de Nuestra Señora de la Esperanza, o de la O. Es una representación que, en toda su crudeza, propia de una época de mucha fe y poca aprensión, resulta ahora bastante rara. La fórmula de esta imagen la sugirió la mujer apocalíptica que había de dar a luz un niño. Un frontal pintado que se encuentra en el Museo Episcopal de Vich, comprueba este origen iconográfico. En él vemos a la Virgen expectante, sentada en un trono y rodeada de siete palomas que convergen hacia su seno, símbolos de los siete dones del Espíritu Santo. A su lado, y sentado también en un trono, aparece San Juan Evangelista, que con un grito de antífona de Adviento la identifica concretamente con la mujer de su visión apocalíptica. La Virgen con las siete palomas es frecuente en la iconografía cristiana, pero raramente se presenta en la forma en que aparece en dicho frontal. En la mayoría de los casos, las siete palomas están relacionadas con la Virgen que forma parte culminante del árbol de Jesé.

La representación de la Virgen en la espera del parto, denominada con el nombre de Nuestra Señora de la Expectación o de la Esperanza, se volvió frecuente a fines de la Edad Media, cuando se instituyó la fiesta de la Expectación de la Virgen, celebrada el 18 de diciembre.

Este tema parece haber sido particularmente popular en España y Portugal, donde las Vírgenes de este tipo llevan el nombre de Nuestra Señora de la O, sea a causa de la forma ovoidal de su vientre abombado, sea, de acuerdo con otra explicación tomada de la liturgia, porque en la semana precedente a la Navidad las antífonas cantadas en los oficios comienzan por la letra O.

Contrariamente a lo que afirman algunas corrientes historiográficas, según las cuales la Iglesia de Trento ordenó suprimir la imagen de la Santísima Virgen embarazada, por considerarla incómoda, lo cierto es que las representaciones de la Madre de Dios embarazada o amamantando son muy habituales en la iconografía cristiana.

Según consigna Mario Cecchetti en un interesante artículo publicado en *Avvenire*, las Vírgenes del Parto catalogadas en Europa, desde España hasta Escandinavia, son unas 80, aunque otros expertos elevan el número a unas 150 imágenes o tallas conocidas. Las reservas del Concilio tridentino, lejos del pretendido puritanismo que se les atribuye, se deberían más bien a prevención frente a ciertas herejías como la docetista, precisamente porque ésta negaba al Cristo verdaderamente humano.

Algunas imágenes podían dar pábulo a este tipo de interpretaciones, como la representación de la Virgen en el momento de la Anunciación (y por tanto, en el momento de la concepción) llevando en el seno a un niño de casi nueve meses (es decir, un embarazo desproporcionadamente avanzado).

Otra de las figuraciones controvertidas teológicamente eran aquellas que ponían en el seno de la Virgen a las tres Personas de la Santísima Trinidad, teoría que no explica adecuadamente el dogma de la Encarnación: María es Madre de Dios Hijo, pero no de Dios Padre ni de Dios Espíritu Santo.

El origen de la representación de la Virgen embarazada debe situarse, según algunos, en la iconografía oriental. La devoción a la Virgen en el inicio de su maternidad no reviste sólo un simple carácter sentimental; donde María acoge al Verbo, allí está representada la Iglesia, y también todo cristiano, cuando acoge el Anuncio de la Salvación y se deja fecundar por él.

Virgen de la esperanza de Segorbe

El día 20 de mayo de 1.495, los P.P. Jerónimos fundaron monasterio en la ermita de San Cristóbal y Santa Bárbara, junto al histórico manantial allí existente, el cual se dedicó a Ntra. Sra. de la Esperanza juntamente con el nuevo edificio religioso.

Los Jerónimos pudieron realizar esta nueva fundación gracias a que dicho edificio les fue otorgado por el infante don Enrique, sobrino de Juan II de Aragón.

El mencionado manantial, que brota al pie del llamado Cerro de la Esperanza, abastece de agua potable a Navajas y Segorbe, sirviendo, además, para poder regar las tierras del término municipal de ambas poblaciones, así como el de Altura.

Como consecuencia de la desamortización, los religiosos tuvieron que abandonar el monasterio de la Esperanza en 1.836, razón por la que el Ayuntamiento de Segorbe se encargó de celebrar la típica romería a aquel histórico lugar, en el transcurso de la cual tiene lugar la bendición del manantial.



El 20 de marzo de 1.858 fue sorteado un buey, para que con su producto y otros arbitrios se pudiera restaurar la ermita de la Virgen de la Esperanza, que fue bendecida en el año 1.860.

Al concluir las obras de la restauración de dicha ermita, la corporación local segorbina pidió al cabildo catedral que la histórica imagen de la Virgen de la Esperanza fuera colocada en su ermita, puesto que durante el transcurso de las obras realizadas en aquel recinto la imagen mariana había sido colocada en un altar lateral, junto al presbiterio de la catedral.

Desconocemos en qué fecha se instaló en el retablo del altar mayor de la iglesia de Santa María una imagen de la Virgen de la Esperanza que fue destruida en 1.936 y que ha sido restituida por la que presentamos en la fotografía.

El artista anónimo ha representado a la Virgen María en posición estante, sobre trono de nubes, en el que se hallan varios grupos de cabezas aladas, distinguiéndose su estado de gestación, representado mediante un sol radiante antropomórfico, colocado a la altura del pecho. La Virgen sostiene en su mano derecha un cetro, como símbolo de su realeza, mientras que sobre su cabeza se halla colocada una corona real cerrada y aureola. La imagen va vestida con túnica y manto, sujeto al talle por un cinturón. Tras ella aparece pintado el cerro de la Esperanza, con la ermita y el convento en su cima y el manantial a sus pies.

La ciudad de Segorbe venera a Ntra. Sra. de la Esperanza como especial co-patrona de la misma, celebrándole solemne fiesta anual en uno de los días de las celebraciones septembrinas.

virgen de la esperanza de teresa

Sencilla imagen de autor desconocido que nos presenta a una Virgen alojada en una hornacina desprovista de grandes elementos ornamentales.

Embarazada con poco volumen y en actitud orante, parece más bien representar el mismo momento de la concepción divina *“He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según su Palabra”*.

Se celebra la fiesta anual el 15 de Agosto.



Nuestra Señora de los Angeles

El 2 de agosto la Iglesia celebra una gran fiesta de amor en honor a Santa María de los Ángeles, hermosa basílica construida sobre la Porciúncula, situada a 5 kilómetros de Asís. Allí comenzó la primera comunidad franciscana y allí murió San Francisco.

Los ángeles llenan la vida de María: desde el arcángel Gabriel en la Anunciación, hasta los ángeles que cantan el Nacimiento de Cristo. En las representaciones de la Asunción, los ángeles llevan a María a los cielos... La advocación mariana de "Nuestra Señora de los Ángeles" recuerda a los cristianos que "*Dios envía a sus ángeles para que nos guarden en sus caminos*". Y en una de las Letanías de la Virgen la invocamos diciendo: "*Reina de los Angeles, ruega por nosotros*".

"Nuestra Señora de los Ángeles" es un título muy extendido en la devoción mariana. En el año 1216, estando San Francisco de Asís en oración en una Iglesia muy pequeña dedicada a "Nuestra Señora de los Ángeles", en la "Porciúncula" (pequeña porción) de un terreno cercano a Asís, tuvo la inspiración de pedir al Papa Honorio III que concediera el perdón de todas las culpas a quienes, habiendo confesado y comulgado y movidos de sincera conversión, hicieran devota visita a la Virgen que allí se veneraba. Esta gracia tan especial le fue concedida y continúa vigente, extendiéndose a todos los templos franciscanos del mundo; se conoce como el "Perdón de Asís" o "Indulgencia de la Porciúncula" y se concede el día dos de Agosto, Festividad litúrgica de Nuestra Señora de los Ángeles. En esa humilde Iglesia, tan querida de San Francisco, que él mismo había restaurado con sus propias manos, se fue clarificando su proyecto de vivir conforme al Evangelio de Jesús; allí se le unieron sus primeros compañeros para formar una fraternidad y allí expresó Santa Clara, en presencia de Francisco, el compromiso de seguir el mismo ideal de vida. Esa sencilla Iglesia fue cuna de la Orden Franciscana y contribuyó decisivamente al arraigo de la devoción mariana de "Nuestra Señora de los Ángeles" en todo el pueblo cristiano.

Fray Juan de la Puebla, (que abrazó la vida religiosa en el Monasterio de la Virgen de Guadalupe en la Orden de los Jerónimos en 1471, para posteriormente seguir la norma franciscana tras su paso por Asís), el 14 de Abril de 1490 fundó una Iglesia pequeña, apenas capaz para celebrar la Misa, de piedra y barro, la cual consagró a la Reina de los Ángeles como memoria de aquel primer Convento que San Francisco fundara en Asís, al pié de la Sierra de Hornachuelos, en California, origen de la actual ciudad de Los Ángeles.

Iconográficamente está relacionada con la llamada "Virgen Apocalíptica" o "Preexistente". En el Apocalipsis San Juan nos dice que Miguel y sus ángeles fueron los verdaderos guardianes de la Madre y del Hijo: "*Se trabó una gran batalla: Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón y*

lucharon el dragón y sus ángeles y el gran dragón, la serpiente antigua que se llama diablo, fue arrojado a la tierra...”.

En nuestras tierras palantinas la devoción a la Virgen de los Ángeles suponemos que procede de la Cartuja de Vall de Crist, cuya Iglesia Mayor le estaba dedicada y de la cual se conserva el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles en la iglesia de Altura.

Nuestra señora de los angeles de el toro

La imagen de Nuestra Señora de los Ángeles de El Toro no se corresponde exactamente con la tipología de la Virgen de los Ángeles, ya que no se presenta rodeada de aquellos en majestad ascendente, sino que mira al devoto, con sólo dos ángeles a sus pies y el Niño Jesús sobre el brazo izquierdo. Además desconocemos el sentido del cordero con la cruz, símbolo del “*cordero de Dios, que quita el pecado del mundo..*” a sus pies.

Sí está generalizado el objeto metálico, a manera de pequeño cetro, en la mano derecha.

Es una pena que no exista documentación alguna en el archivo parroquial sobre la imagen, de nueva factura, posterior a 1.936, y que ni el párroco ni nadie del lugar nos haya podido relatar la procedencia de la devoción.



Virgen de la Misericordia

Los orígenes de la Virgen de la Misericordia son muy antiguos. El motivo del manto protector procede de la antigüedad más remota. Es un simbolismo tan natural que resulta común a todas las épocas, a todos los estados de civilización. Se lo encuentra en los ritos de adopción y de matrimonio. Abrigar a un niño bajo el propio manto es adoptarlo. En la Edad Media, los acusados se refugiaban bajo los faldones de un obispo o un señor para buscar asilo.

Este símbolo no está reservado a la Virgen María. Dios Padre, Cristo, los arcángeles y los santos suelen representarse con manto protector.

La difusión del tema de la Virgen de la Misericordia se debe sobre todo a las cofradías de penitentes, que se multiplicaron en todas partes, especialmente en Italia, donde san Buenaventura fundó hacia 1270 la cofradía de los *Recommandati Virgini*; y en el sur de Francia. Un gran número de estas representaciones entra en la categoría de los exvotos dedicados por las ciudades o las cofradías en tiempos de peste. En tiempos de epidemia, las poblaciones se volvían hacia los santos "antipestíferos": San Sebastián, San Roque y, especialmente, hacia la Virgen de la Misericordia.

Si examinamos las pinturas o esculturas que representan a la Virgen, desde el punto de vista de su composición podemos distinguir dos elementos: la figura de la Virgen y los orantes acurrucados bajo su manto.

A veces la Virgen aparece sentada, pero en la mayoría de los casos está de pie, y siempre de frente, a fin de no ocultar a los orantes. Ella es de una estatura gigantesca en relación a sus protegidos, que tienen talla de niños. Esa desproporción es una necesidad del tema y no tenía nada chocante para los artistas de la Edad Media, acostumbrados a expresar la jerarquías espirituales por las diferencias de escala entre los personajes.

En ciertos casos, la Virgen está representada con el Niño Jesús sobre el brazo izquierdo. Pero la presencia del Niño concuerda mal con el tema de la Virgen protectora, que necesita tener las manos libres para desplegar su manto. Es por ello que la Virgen de la Misericordia casi siempre está representada sin el Niño. A veces tiende los brazos para elevar por sí misma los faldones de su manto.

En otras versiones une las manos en gesto de plegaria y entonces son los ángeles o los santos quienes le prestan el servicio de desplegar el manto protector.

Cuando se trata de un exvoto dedicado en tiempos de peste, el manto se convierte en un escudo sobre el cual se parten las flechas que simbolizan la peste.

En cuanto a los refugiados bajo el manto, se pueden distinguir diversas versiones claramente diferenciadas:

. La *Mater omnium* (la Madre de todos). Es cuando la Virgen protege bajo su manto a la cristiandad entera. Pero la teología medieval cultivaba las clasificaciones y las jerarquías. Por ello, los sexos están generalmente separados. Con mayor frecuencia aún, la cristiandad está dividida en clérigos y laicos.

. La protectora de una colectividad. En lugar de ser la "Madre de todos", la Virgen de la Misericordia puede estar representada como la protectora especial de un grupo de fieles: orden religiosa, cofradía, corporación o familia.

. La patrona de un donante. Finalmente, en la época renacentista, a consecuencia del progreso del individualismo, la protección de la Virgen de la Misericordia a veces se restringió a un donante.

Los artistas del Renacimiento se alejaron del tema a causa de su carácter arcaico. La rígida frontalidad del tema y la desproporción inevitable molestaban a unos artistas formados en el culto de la anatomía y de la perspectiva. A veces se intentó remediar representando a la Virgen descendiendo del cielo, o elevada sobre un estrado de numerosos peldaños. Pero esas enmiendas sólo sirvieron para salir del paso, y además contribuyeron a poner de manifiesto la incompatibilidad radical entre el tema medieval de la Virgen de la Misericordia y el ideal artístico del Renacimiento. Así se explica la rápida desaparición del tema, que a principios del siglo XVI sucumbió a los ataques convergentes del Renacimiento y de la Reforma. En el siglo XVII el cuadro de Zurbarán, en Sevilla, no es más que una supervivencia.

Virgen de la misericordia de geldo

Geldo es la única localidad del Alto Palancia donde se venera esta advocación.

La imagen, de factura posterior a 1.936, no se corresponde con la tipología de esta iconografía, ya que no presenta desplegado el manto ni ángeles que lo sujeten.

Está situada en un altar a la derecha del presbiterio de la iglesia de la cual es titular, pero cuyo altar mayor está presidido por el Cristo de la Luz, objeto de gran devoción en esta localidad.

Se celebra la fiesta anual el miércoles siguiente al último lunes de Agosto.



VIRGEN DE LA LUZ

La iconografía de la **Virgen de la Luz** tiene su origen en la ciudad de Palermo (Italia) sobre el año 1722, cuando una monja visionó una imagen de la Virgen María evitando caer en las fauces de un monstruo maligno, mientras sostiene su alma.

La imagen de esta visión plasmada por un pintor sobre esas fechas de 1722, fue conservada en la ciudad de Palermo hasta 1732, cuando fue sorteada por el padre José Genovesi para el traslado a alguna fundación reciente de la Compañía de Jesús, siendo en suerte trasladada el 2 de julio de 1732 a la iglesia jesuita de León en Guanajuato (México), que desde el año 2005 es denominada Basílica-Catedral Metropolitana de Nuestra Madre Santísima de la Luz. A partir de entonces, los jesuitas fueron quienes difundieron su culto por el continente americano.

La representación de la **Virgen de la Luz** es aquella donde muestra a la Virgen María evitando caer en las fauces de un monstruo maligno, mientras sostiene su alma y al Niño Jesús.

La Virgen María aparece vestida con túnica blanca y su manto azul (semejante al de la iconografía de la Inmaculada Concepción), que simbolizan su pureza y castidad, sobre un fondo de color amarillo dorado.

En los brazos sostiene con su mano derecha la figura de un alma, y con su brazo izquierdo al Niño Jesús, el cual escoge un par de corazones ardientes que un ángel porta y le ofrece en una cesta. Los corazones ardientes simbolizan la caridad y el amor a Dios.

Sobre la cabeza de la Virgen María están un par de ángeles que la coronan como reina del cielo, mientras que a sus pies, le espera un monstruo (Leviatán) con sus fauces abiertas. La figura de Leviatán

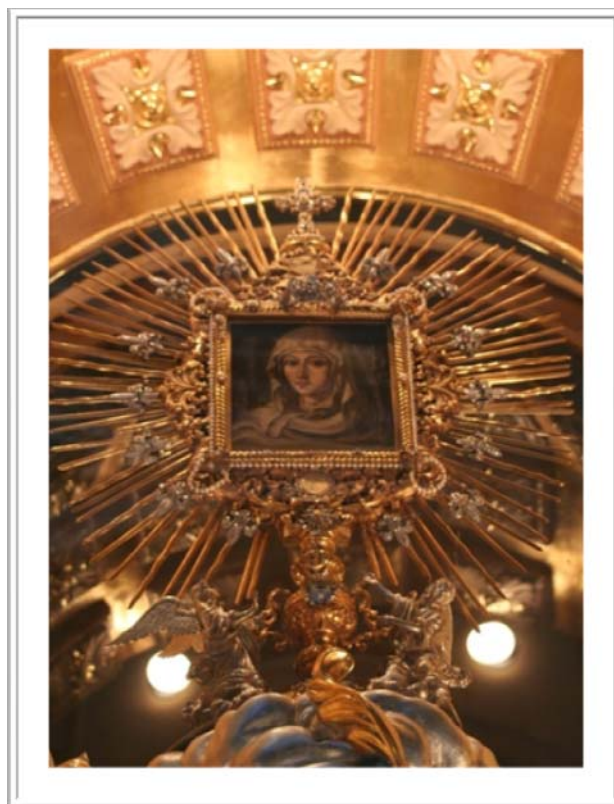
fue censurada desde 1760 por la Iglesia Católica Romana y fue sustituida por unas llamas que aludían al purgatorio, o unas nubes oscuras que simbolizan al pecado.

En el caso de la Virgen de la Luz de Navajas, que es una pintura sobre tabla, sólo se aprecia el busto de la Virgen con toca de viuda, al estilo de las madonas italianas. El hecho de que se le haya atribuido esa advocación se corresponde con la tradición del sorteo por tres ocasiones tantas veces presente en las tradiciones post-renacentistas.

VIRGEN DE LA LUZ DE NAVAJAS

La referencia escrita más antigua que conocemos del hallazgo de la Virgen de la Luz, es una copia inserta en el “*Libro de las Circulares y Documentos*” que se conservaba en el Archivo Parroquial de Navajas, según el testimonio de D. Pedro Morro, que debió manejar este libro, hoy desgraciadamente perdido.

La copia de este documento está hecha por el párroco D. Joaquín Marco, con fecha 7 de Marzo de 1.811 y traslada fielmente un documento autógrafa de D. Vicente Anadón, Vicario de la Iglesia de Navajas de 1.730 a 1.750, titulado “*Historia breve del hallazgo de la Imagen de la Virgen Ntra. Sra. de la Luz*”.



El documento en cuestión dice así:

“A pocos años que mosén Xisón, Rector de esta Iglesia Parroquial, residía en ella, que fue el año 1.670, se quitó el Retablo Mayor por indecente, y se colocó el que hoy día hay dorado; y al tiempo de quitar el viejo, en el Tras-Sagrario, en una concavidad de la pared de la Iglesia, se halló esta santa

Imagen en un relicario de madera, dorado; y siendo pintura sobre una tablilla y sin cristal , se halló tan hermosa como hoy se ve, sin haber hecho en ella mella ni el polvo ni la polilla. Luego que fue hallada, el Rector le puso título de “Virgen del Sagrario”, por haberse hallado tras de él; pero reconociéndose indigno, por su mucha humildad, de poner nombre a dicha soberana Imagen, le pareció sortear la invocación y que ella misma se lo pusiera .

Para esto un día en la misma Iglesia, estando todo el pueblo presente, se sorteó poniendo muchas invocaciones, y salió por tres veces “Virgen de la Luz”, y desde entonces se le dedicó altar, que hoy es ya Capilla.”

A los datos que se transcriben en el anterior relato, el cual, por otra parte, nada ofrece de milagrero y extraordinario, si se exceptúa la repetición del resultado del sorteo “por tres veces”, hecho que recoge la tradición oral, en no pocos casos, con distintos sorteos: no una ni dos veces, sino tres, como afirmando y confirmando la voluntad divina de nombre, emplazamiento o destino(¡incluso cuando en la bolsa de insaculación no se hubiera puesto dicho nombre!), no se les puede poner ninguna objeción.

La imagen fue, tal vez, venerada en Navajas con anterioridad al hallazgo, ya que la parroquia estaba erigida desde el año 1.543 y en ella pudo recibir culto aunque se ignora bajo qué advocación y seguramente fue ocultada para librarla de las represalias de los moriscos expulsados en 1.609, cuya venganza era destruir todo objeto sagrado.



Imagen y ostensorio de la Virgen de La Luz, destruidos en 1.936

El cuadro primitivo que se había conservado durante 266 años después de su hallazgo y que se perdió en 1.936, era una tablilla cuadrada, de unos 20 cm. por 20, en que sobre un fondo negro aparecía pintado al óleo el busto de una bella y púdica dama cuya cabeza estaba cubierta por una toca que descendía en pliegues hasta cubrirle el pecho.

La tablilla tenía una orla formada por una sencilla faja dorada, en cuyo lado inferior se leía, escrita con caracteres romanos, la inscripción “*Ave María*”.

Parece ser que el cuadro era pintura italiana del s. XVI, y muy bien podría ser de las que traían entonces de Italia los piadosos nobles españoles, ante la abundante producción pictórica de las escuelas florentina y veneciana, entonces en pleno Renacimiento.

Al restaurarse de nuevo el culto en la parroquia de Navajas, los hermanos Tello-Martínez, en enero de 1.940, prestaron a la iglesia una reproducción del cuadro de la Virgen hasta que en ese mismo año se recibe una copia al óleo del cuadro original, regalado a la parroquia por Doña Micaela Bonet, de Barcelona, que es el que se sigue venerando en la actualidad.

El nuevo ostensorio, (erróneamente llamado relicario, cuando no contiene reliquia alguna), es reproducción del antiguo, y lleva, a diferencia de todos los que anteriormente ha tenido la imagen, una fina y majestuosa “*rayada*”, idea del párroco D. Antonio Peiró Aguilar, “*como atributo de la Luz, cuya*

advocación ostenta la imagen". Fue regalado por el matrimonio formado por D. Ismael Bonet Tello y Dña. María del Rosario Sierra Rodríguez y encargado al orfebre valenciano D. José Bonacho David.

Como complemento de este valioso regalo, los mismos esposos regalaron también el "*trono-nube*" que le sirve de pedestal y que lleva a cada lado un ángel en actitud volante.

Se celebra la fiesta anual el tercer domingo de Septiembre.

VIRGEN DE LA SOLEDAD

El devoto sentimentalismo popular se complacía sobre todo en los dolores de la Madre de Dios. Después de haber creado los temas de la Piedad y de la Virgen de los Dolores, creó todavía otro, que es el de la Soledad.

El tema tiene una ascendencia muy remota, y su gran tradición se sitúa topográficamente en la "Estación de María", es decir, en una capilla dedicada a la Virgen, frente al Calvario, donde según la leyenda la Virgen residió desde el momento en que fue consumada la Pasión hasta la Resurrección. La capilla de Santa María en el Calvario era propiedad de los etíopes desde el siglo XIV. Este monumento debió producir honda impresión en el ánimo de los devotos peregrinos que visitaban los Santos Lugares. Fueron ellos quienes transmitieron a Occidente el piadoso recuerdo de la desolación de María.

El arte español se apropió del tema y lo glosó de una manera muy típica y elocuente, con una fastuosa policromía de sentimientos y actitudes.

Encontramos dos tipos de representaciones: las imágenes y los bustos aislados, muy frecuentes en el arte español, sobre todo en escultura. Con mucha frecuencia estas tallas tienen elementos añadidos, como pestañas, lágrimas de cristal, etc.

Virgen de la soledad de pavías

Encontramos esta sencilla imagen situada en su anda frente al altar mayor, de donde no había sido retirada todavía tras las celebraciones de la Semana Santa, por lo que lleva el manto blanco de la Resurrección en vez del habitual morado o negro.

Aunque no es muy corriente en la tipología, lleva un rosario sostenido con ambas manos unidas en actitud orante.

La titular de la parroquia es Santa Catalina, que preside el altar mayor, muy deteriorado.

Se celebra la fiesta anual el 18 de Agosto.



Virgen del niño perdido

En el caso de la Virgen del Niño Perdido nos encontramos con una Virgen rebautizada, pues su primer título fue “Virgen de los Niños Perdidos”, asignado por San Vicente Ferrer a la primitiva imagen como protectora de los niños huérfanos. Es por eso que su tipología no se corresponde con el pasaje bíblico del Niño Jesús perdido y hallado en el templo, del cual encontramos varias representaciones en magníficas pinturas y grabados que representan a un Jesús entre niño y adolescente discutiendo con los doctores en el templo.

La iconografía de la imagen, tanto la más antigua de marfil, como la talla en madera que fue destruida en la contienda de 1.936 y la que actualmente preside su capilla y camarín en la Iglesia Parroquial de Caudiel, se corresponde con una Virgen en Majestad, o una Reina de la Misericordia con su hijo al brazo.

Como Virgen en Majestad se caracteriza por la actitud rigurosamente frontal de la Virgen con el Niño Jesús en su brazo izquierdo, y por su expresión grave, solemne, casi hierática. El niño mira a la madre, pero la madre mira al frente.

Como Virgen de la Misericordia puede estar representada como la protectora especial de un grupo de fieles: orden religiosa, cofradía, corporación o familia. Es el caso de la imagen protectora del Colegio de Niños Huérfanos fundado por San Vicente Ferrer.

Además ostenta un manto protector. Es un simbolismo tan natural que resulta común a todas las épocas, a todos los estados de civilización. Este símbolo no está reservado a la Virgen María. Dios Padre, Cristo, los arcángeles y los santos suelen representarse con manto protector.

En el caso de la Virgen del Niño Perdido, aunque en la actualidad es más popular el manto rojo, los cuadros de siglos pasados la representan siempre con el manto azul con estrellas de ocho puntas, que a su vez simbolizan la eternidad, es decir la protección de la Virgen sobre su pueblo por toda la eternidad.

La Virgen está representada con el Niño Jesús sobre el brazo izquierdo. Pero la presencia del Niño no concuerda con el tema de la Virgen protectora, que necesita tener las manos libres para desplegar su manto. Es por ello que la Virgen de la Misericordia casi siempre está representada sin el Niño. A veces tiende los brazos para elevar por sí misma los faldones de su manto. Como ya hemos dicho, en otras versiones une las manos en gesto de plegaria y entonces son los ángeles o los santos quienes le prestan el servicio de desplegar el manto protector. Parece, sin embargo, indispensable que una Virgen originariamente protectora de niños huérfanos lleve en brazos a su Hijo.

La advocación fue “sembrada” por los Padres Agustinos en otras fundaciones conventuales de la orden, en las que la imagen se asemeja a la original de Caudiel, con excepción de la que se venera en Alquerías del Niño Perdido, cuya iconografía se corresponde más con el pasaje bíblico, pues el Niño Jesús es de mayor edad y aparece en una figura separada de la de su Madre, que lo señala, representando al Jesús hallado.

Virgen del niño perdido de caudiel

La primitiva advocación de la imagen de la Virgen que desde 1.627 se venera en Caudiel, pero que perteneció al gran santo valenciano, apóstol de Europa, San Vicente Ferrer y le acompañó en su portentosa actividad de predicador y misionero, fue la de “*Virgen de los Niños Perdidos*”.

El original título se impuso por voluntad del mismo San Vicente quien, al fundar en Valencia (1.410) un Hospital-Colegio de niños huérfanos, pobres o enfermos, para acogerlos, cuidarlos y educarlos, les entregó como celestial protectora aquella pequeña virgen de su propiedad, testigo y aliento de sus correrías apostólicas, diciendo: “*Se llamará de los niños perdidos, porque perdidos estabais antes de ser acogidos bajo su amparo*”.



En 1.620 los *Niños de San Vicente* abandonaron su antiguo Hospicio para ocupar el Colegio Imperial de Carlos V que había quedado vacío al ser expulsados de Valencia, en 1.609, los moriscos cuyos hijos se educaban hasta entonces en él.

Poco después, en 1.624, los Frailes Agustinos, con permiso de la autoridad competente, anexionaron el antiguo Hospital-Colegio de Niños de San Vicente a su antiguo convento de Santa Mónica, con todas las pertenencias de aquel. En esta circunstancia, la primitiva “*Virgen de los Niños Perdidos*”, preciosa joya histórica, pero demasiado pequeña para exponerla al culto, fue sorteada entre los diversos Conventos de la Orden. Los frailes Agustinos que se habían establecido provisionalmente

en Caudiel desde el 21 de Octubre de 1.616, en la ermita del Socós, junto al cementerio viejo, fueron los agraciados en aquel “sorteo” y así la “*Virgen de los Niños Perdidos*” de San Vicente Ferrer fue a parar a la Villa de Caudiel.

Cuenta la tradición que un alpargatero de Caudiel, llamado Martín Celda, se enteró de que habían ido a Valencia dos religiosos para recoger la imagen. Fue al encuentro de ellos y se les ofreció para regresar juntos, y que él, acomodaría la imagen en la mula. Compró un poco de cáñamo que dividió en dos fardos y puso entre ellos la imagen de la Virgen. Aquel cáñamo se multiplicó de tal manera que Martín trabajó en su oficio más de dos años y medio con el mismo.

Llegaron a Caudiel el día 21 de Octubre de 1.627, siendo recibidos por toda la comunidad Agustina y por la masa del pueblo, quienes procesionalmente la depositaron en la ermita del Socós.

Esta imagen de pequeño tamaño (27 cm. en su escultura, más 10 cm. de peana y otros 6 cm. de corona) es de marfil, finamente esculpida en un único colmillo de elefante, orlada de guarnición de oro en la túnica, manto y cabellos, con el Niño en el brazo izquierdo y una paloma en su mano derecha, dicha paloma puede ser un trasunto del Espíritu Santo simbolizando la pureza de María.

El 28 de agosto del mismo año de la llegada de la Virgen (1.627), se había puesto la primera piedra del nuevo convento, fundación del noble y piadoso Don Pedro Miralles, del cercano pueblo de Bejís, hijo de humildes labradores, que se había enriquecido en “las Américas”, al servicio del Rey Felipe III, quien le armó caballero. A su generosidad se deben también, entre otras, las fundaciones del otro convento de Caudiel para las Carmelitas Descalzas y del Colegio de Jesuítas (hoy Seminario) en Segorbe.

Viendo los agustinos que aquella pequeña imagen no estaba en consonancia con la majestuosidad de la Capilla, que quedó terminada hacia 1.682, mandaron fabricar una nueva imagen de mayores proporciones (1’10 metros de altura), para que pudiera ser venerada por los fieles, y fue el 14 de Octubre de 1.684 cuando la nueva efigie de la Virgen se colocó en su Capilla de manos de cuatro sacerdotes, que habían sido todos ellos Rectores del Colegio, añadiéndose con posterioridad (1.701) un bellísimo y amplio camarín.

Primer plano de la actual imagen de la Virgen del Niño Perdido

En 1.667 el Papa Clemente IX cambió la invocación por “*Nuestra Señora del Niño Perdido*”. En consonancia con el nuevo título de la Virgen, el altar mayor estaba presidido por un



grupo escultórico de Doctores de la Ley con el Niño Jesús en medio de ellos.

Durante más de dos siglos se fue extendiendo la devoción de la Virgen del Niño Perdido a otras fundaciones Agustinas, siendo todavía en la actualidad patrona de las localidades de Tabuenca (Zaragoza) y Alquerías del Niño Perdido (La Plana, Castelló) y co-patrona en Benabarre (Huesca).

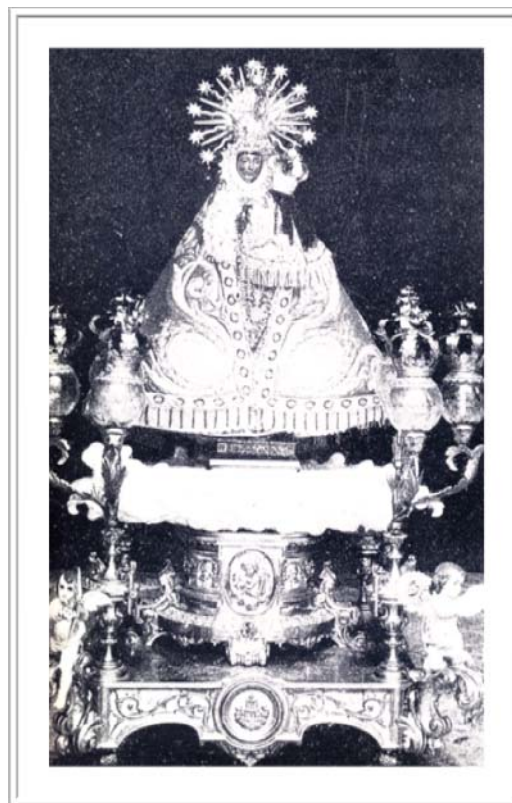
Especial mención merece la fundación de Alquerías del Niño Perdido cerca de Villarreal, en tierras donadas por Don Pedro Miralles, en 1.620 , al convento de Caudiel, de cuya Virgen tomaron el nombre y el patronazgo, hecho reflejado en el tradicional canto de los Gozos en la estrofa puesta en verso por el Dr. D. José Blasco Aguilar, que reza: *“Alquerías, que en La Plana, llaman del Niño Perdido, de Caudiel ha recibido honda devoción mariana. Los dos pueblos en fe unidos os proclaman Reina y Guía. Sed nuestro amparo, María, Virgen del Niño Perdido”*

Caudiel fue también lugar de peregrinación que atraía a gentes de Valencia y de Castelló. Con frecuencia la peregrinación era doble: A la Cueva Santa, de Altura, y al Santuario de Caudiel, siendo popular el dicho *“Quien va a la Cueva Santa y no va al Niño Perdido, haga cuenta que no ha ido”*.

Suprimidos los Frailes Agustinos de Caudiel en 1835 y derruida la antigua Parroquia de San Juan Bautista en 1.866, la iglesia del convento extinguido, que seguía albergando a la Virgen del Niño Perdido, se convirtió en Parroquia, con el mismo titular (S. Juan Bautista).

En 1.936 esta iglesia perdió sus enseres, imágenes (incluida la de la Virgen, destruida el 11 de agosto), retablos y órgano, salvándose casi intacto solo el camarín, y la Virgen de marfil, popularmente llamada “del colmillo”, que fue convenientemente protegida por su pequeño tamaño.

Terminada la guerra, el templo se reparó en primera instancia por *Regiones Devastadas* y se construyó de nueva planta la torre que nunca había tenido.



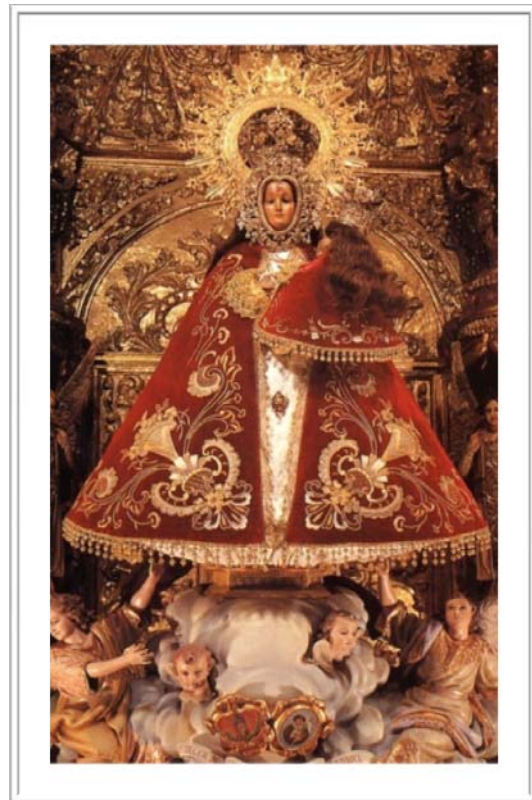
En 1.939 a expensas de dos familias devotas se restituyó la imagen de la Virgen, encargada al taller de Pío Mollar, imagen de 111 cm. de altura, que con la corona y rayos llega a 150 cm.

Es una moderna talla en madera, con rostrillo y corona de plata dorada, vestida al estilo de la anterior (s. XVII), con mantos de diversos colores, que se le cambian según los tiempos litúrgicos, de los que son especialmente valiosos el rojo y el bordado en plata y oro, que se salvaron de la quema.

En 1.956 fue coronada canónicamente por D. Pablo Barrachina, obispo de Orihuela, nacido en la vecina villa de Jérica.

En 2.006 se celebró el cincuentenario de dicha coronación canónica, con numerosas actividades como una exposición mariana de gran éxito y una procesión especial, de recorrido más largo del habitual con una multitudinaria asistencia de devotos.

Se celebra la fiesta anual el segundo domingo de Septiembre.



Epílogo

Al acometer este trabajo, teníamos unas ideas preconcebidas que fue necesario ir desechando a medida que nos sumergíamos en él, y fue evolucionando hacia lo que finalmente ha sido, motivado por las dificultades con que nos fuimos encontrando.

La primera de ellas, la falta de documentación existente en las diferentes parroquias, en las que los archivos fueron destruidos en la contienda de 1936 y no se ha hecho ningún esfuerzo fructífero para reconstruirlo o, al menos, reiniciarlo.

La segunda, no menos importante, la ausencia de párrocos en algunas de las localidades y la imposibilidad de conseguir citas con ellos en muchos casos, algunos ni tan siquiera han podido ser localizados en sus teléfonos móviles. También hay que reseñar que buena parte de los que sí nos atendieron, y muy bien por cierto, ignoran casi todo de sus iglesias por ser jóvenes, recién llegados, y, en algunos casos, de origen extranjero.

Todo ello ha sido suplido con generosidad por las magníficas personas que nos han atendido en los diferentes municipios en que esa opción no era posible. Gentes de los pueblos que por su relación personal con la iglesia tienen las llaves de las mismas, y la amabilidad de atender a quien les solicita ayuda. En algunos casos encontramos desconfianza inicial, que fue salvada fácilmente identificándonos con nuestros carnets universitarios y de identidad y porque el Alto Palancia es un pequeño mundo muy grato donde en cada pueblo todos tenemos uno o más amigos, varios conocidos y, en ocasiones, algún familiar. Gentes sencillas, con una Fe sencilla, a las que la Iglesia, en gran parte, debe la salvaguarda de su patrimonio.

Por supuesto que hubo párrocos que nos atendieron con exquisitez y que nos proporcionaron todo cuanto había a su alcance de los datos que les solicitamos, pero, insistimos, éstos eran poco extensos. Sólo en tres ocasiones conseguimos saber qué escultor o taller era el autor de la imagen que estudiábamos y solamente de las Vírgenes de la Cueva Santa, de Gracia (de Altura) y del Niño Perdido (de Caudiel) hay documentación y bibliografía gracias a sus párrocos y a algún marianólogo vocacional, aparte de los datos que hemos obtenido de la bibliografía de D. Andres de Sales Ferri Chulio, director del Archivo Diocesano de Religiosidad Popular, y amigo personal de dos de las firmantes de este trabajo.

A pesar de todo lo expuesto, hemos conseguido, al menos, agrupar en este escrito todas las imágenes de las Vírgenes patronas de los pueblos de nuestra comarca, con fotografías actuales realizadas por nosotras, y relacionarlas con sus diferentes iconografías. (Queremos mencionar que no es que se nos hayan olvidado los municipios de Soneja y Sacañet, es que en ninguno de los dos se venera imagen alguna de la Virgen como patrona).

Y, por último, no menos importante es reseñar que ha resultado una tarea ardua pero muy agradable que nos ha permitido una cohesión más allá de la del mero compañerismo al grupo autor del trabajo compuesto por tres jericanas y dos caudielenses, tarea en la que cada una de nosotras ha aportado lo que mejor sabe hacer.

Alto Palancia, 2009

Bibliografía

. GOMBRICH, E.H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg institute - Phaidon Press, 1970 (tr. esp. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992).

. BENITO GOERLICH, DANIEL, *La Mare de Déu en el Arte Valenciano. Evolución estilística e iconográfica* en "Madonnas y Virgenes. Siglos XIV - XVI", Alicante, 1995

. GARCIA MAHIQUES, RAFAEL, *Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano: Ab initio et ante saecula creata sum, Ars longa: cuadernos de Arte* ISSN 1130-7099, 1997, pags. 177-184.

. FERRI CHULIO, ANDRES DE SALES, *Iconografía popular del Alto Palancia*, Segorbe, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe. (1989).

. MORRO FOSAS, PEDRO, *Memoria histórico descriptiva de la Imagen Santuario de la Virgen del Niño Perdido*, Lérida 1923.

. MARTIN MORENO, EPIFANIO, *Navajas y su Parroquia*, Obispado de Segorbe-Castellón, Segorbe 1981.

. BENITO DOMÉNECH, FERNANDO, *Catálogo de la exposición Joan de Joanes, una nueva visión del artista y su obra*, realizada en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 31 de enero al 26 de marzo de 2.000.

. NEWMAN, JOHN HENRY, *María, páginas selectas*, Editorial Monte Carmelo, Milán 1999, UPSA 269.9.

FUENTES

. Relatos de la tradición oral popular.

- . Wikipedia, la enciclopedia libre de Internet.
- . Iconografía del arte cristiano, de Louis Réau.
- . Diccionario de iconografía y simbología, de Federico Revilla.
- . Vocabulario básico de Arquitectura, de José R. Paniagua.
- . Fuentes de la Historia del Arte I, de Joaquín Yarza.
- . Libros de Fiestas de diversos pueblos.
- . Boletines del “*Instituto de Cultura Alto Palancia*”, especialmente artículos de los devotos marianólogos vocacionales Santiago Martínez Matesanz (sobre la Virgen de Gracia de Altura) y Teodoro López Díaz y el cura párroco de Caudiel, D. Jesús Blasco Aguilar, (sobre la Virgen del Niño Perdido de Caudiel).

. Páginas web consultadas:

- www.villadealtura.com
- www.altopalancia.es
- www.algimiadealmonacid.com
- www.valleespadan.com
- www.jerica.com
- www.gratisweb.com/pinademontalgrao/indice.htm
- www.sotdeferrer.es
- www.segorbe.org

Agradecimientos

- . A VICTORIA DABOISE GABARDA, Historiadora del Arte, que nos orientó hacia la bibliografía adecuada y durante el proceso de elaboración del trabajo evitó que “*marujeáramos*” más de lo conveniente.

. A los sacerdotes que nos atendieron con exquisitez y que pusieron a nuestra disposición todos los datos y documentos a su alcance:

- D. JESUS BLASCO AGUILAR, cura párroco de Caudiel y Benafer.
- D. FEDERICO CAUDÉ FERRANDIS, cura párroco de S. Pedro (Segorbe) y de la Inmaculada (Vall de Almonacid).
- D. ANGEL CERVERA CERVERA, cura párroco de Santa María (Segorbe).
- D. JUAN MANUEL GALLENTE OLIVARES, cura párroco de Altura.
- D. PASCUAL DE LOS REYES GARCÍA BERENGUER, cura párroco de Chóvar.
- D. DANIEL GIL LINDO, cura párroco de Navajas.
- D. WALTER LUIS LARA BARROS, cura párroco de Bejís.
- D. REINEL MUÑOZ, cura párroco de Pina de Montalgrao, Barracas y El Toro.
- D. SALVATORE TORNATORE, cura párroco de Viver.

. A la colaboración de los habitantes de los distintos municipios, que a falta de párrocos nos abrieron las puertas de las iglesias para facilitar la fotografía de las correspondientes patronas, y que nos dieron sus versiones y datos populares.

- ANGELES BARRACHINA, de Higueras,
- ENGRACIA PEREZ COLLADO, de Pavías.
- ENCARNA LARA, de Castellново.
- ROSA MARIA MATEO MARCO, de Chóvar.
- JOSE ZORRILLA AGUSTÍ, de Azuebar.
- CONCHA SILVESTRE, de Gaibiel.
- CARMEN GARCIA MORTE, de Matet.
- JOAQUIN GIMENO MARTÍN, de Algimia de Almonacid.
- JULIA MARCO , de Bejís.

. A D. JOSE ANGEL PLANILLO PORTOLÉS, del Centro de Dinamización Turística de la Mancomunidad del Alto Palancia, de Azuebar, que nos atendió con mucha amabilidad y puso a nuestra disposición programas de fiestas de todos los pueblos de la comarca, nos fotocopió datos de libros del fondo del centro, e incluso nos mandó una imagen por e-mail.

. A los compañeros de la Sede de Segorbe de la Universidad para Mayores, GLORIA LÓPEZ PÉREZ y MANUEL SELLÉS CERVERON, que nos facilitaron las entrevistas con los párrocos de sus respectivos municipios, nos sirvieron de enlace con ellos y hasta nos confirmaron algún dato.

. A nuestra tutora, PILAR ESCUDER MOLLÓN, que nos espoleó para que nos pusiéramos las pilas investigadoras, nos corrigió el trabajo y compartió nuestro entusiasmo.