

Edita:

Instituto de Cultura Alto Palancia.
Apdo. Correos 101 - 12400 Segorbe - Tel.: 964 71 06 26
Correo electrónico: icap@icapalancia.es
Página Web: <http://www.icapalancia.es>
Página Web wikipalancia: <http://www.wikipalancia.es>

Diseño, Maquetación & Creatividad:

Ximo Cosín

Produce:

SERGRAVI, (Editorial) - Tel. 964 67 73 36. La Vilavella

Depósito Legal: CS-192-1995

ISSN: 1136-2839

Junta Directiva:

Juan Miguel Corchado Badía
Vicente Gómez Benedito
Rafael Simón Abad
José Luis Bea Clemente
Concepción Villanueva Morte
Carlos Gimeno Vicente
Clara Marín Barea
José Manuel López Blay
Fco. José Guerrero Carot

Consejo Asesor:

José María de Jaime Lorén
Francisco Gimeno Blay
Vicente Palomar Macián
Magín Arroyas Serrano
David Montolio Torán

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE TEMÁTICO

4

INVESTIGACIÓN

5

**OTROS TEMAS**

157

NUESTRA PORTADA**NUESTRO PERSONAJE**

159

NUESTRAS FIESTAS

169



ÍNDICE TEMÁTICO

INVESTIGACIÓN

Armas y Armeros en Segorbe durante la Baja Edad Media / Joaquín Aparici Martí	7
El Cebrián, notas y elucubraciones / Elios Borja Cortijo	19
Catálogo de bienes y espacios protegidos de la Villa de Soneja / Miquel Àngel Rodríguez Rodríguez	23
Ecomuseo en el Parque Natural de la Sierra de Espadán / Isabel Beltrán Gil	39
“Libre de lletres e altres actes fet e activitat en poder del Honrat en Anthon de Gudar, Justicia de la Ciutat de Segorb” Miriam Rodríguez y Mariam Marco	49
La Cueva Santa: ¿Iniciación, implantación o adaptación de un culto? / José Àngel Planillo Portolés	57
El Ducado de Jérica en el siglo XVIII (patrimonio del Duque de Berwick) / Saturnino Díaz Benages	101
El puente de la Fuente del Baño de Navajas / Vicente J. Villalba Martín	117
El Renegado Soneja / Miguel Àngel Rodríguez Rodríguez	151

OTROS TEMAS

NUESTRO PERSONAJE

D. Julio Cervera y Baviera. Militar Segorbino / Àngel Manuel Adán García	159
---	-----

NUESTRAS FIESTAS

Fiesta de San Francisco de Paula en Viver / Saturnino Díaz Benages	169
---	-----

LA CUEVA SANTA: ¿INICIACIÓN, IMPLANTACIÓN O ADAPTACIÓN DE UN CULTO?

- José Ángel Planillo Portolés -

A mi mujer Eva y a mi hija Elena, por su paciencia y tiempo.

A todas las personas que han tenido a bien leer este trabajo, y aportarme sus comentarios, correcciones, fotografías, bibliografía y ánimos para continuar con él.

Resumen: El presente trabajo plantea diversas teorías sobre cómo surgió la imagen y culto de la imagen que hoy veneramos como Ntra. Sra. de la Cueva Santa, que aquí asociamos al rey Martín I de Aragón en lugar de a Fray Bonifacio Ferrer, a quien la vincula la versión tradicional. Al tiempo que plantea algunas preguntas sobre a quién se veneró en un principio en la gruta que acoge al Santuario y cómo evolucionó el culto de la Inmaculada Concepción gracias en parte al apoyo de los monarcas aragoneses.

Palabras clave: Culto, Ntra. Sra. Cueva Santa, Santuario; Inmaculada Concepción, Iconografía.



Virgen de la Cueva Santa.

La presente teoría se concibió tras asistir a una ponencia en las Jornadas de Estudio sobre la Cartuja de Valldecris en homenaje al Doctor James Hogg, organizadas por la Asociación Cultural Cartuja de Valldecris -de la que soy miembro- durante los días 2 y 3 de octubre de 2008. La ponencia en cuestión titulada “*La capilla de San Martín en la Cartuja de Valldecris: Arquitectura, símbolo y devoción*”, hablaba sobre la posible función del subterráneo de dicha iglesia como cripta funeraria para el Infante Martín El Humano y su familia, y fue presentada por el profesor de la Universitat de Valencia Amadeo Serra Desfilis, en la que además de incidir en la piedad e inclinación hacia la Iglesia de este príncipe aragonés (luego reinaría bajo el nombre de Martín I), resaltaba la profunda devoción que sentía por la advocación de la Verónica de la Virgen María, que él veneraría como la Purísima Concepción, de la cual procuraba llevar siempre una imagen consigo. En este punto, se mostró la imagen de un retablo portátil conservado en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, que el profesor comentó que pudo pertenecer al rey e incluso utilizarlo para sus prácticas piadosas en Valldecris o donde se trasladara su corte, aunque no lo afirmaba categóricamente, porque como buen historiador, nada puede darse como seguro hasta que se demuestre lo contrario. Este retablo es el que se muestra a continuación:



Verónica de la Virgen.



Anunciación.

El parecido de la imagen del retablo con la que muestra el bajorrelieve de la Virgen de la Cueva Santa no pasó desapercibido a más de uno de los allí presentes, y pronto surgió en mí esta pregunta: ¿De dónde se sacó el modelo cuando se creó el molde para fabricar imágenes de la Virgen?

Para salir de dudas, me puse en contacto con el profesor Amadeo Serra, que me facilitó tanto la fotografía del retablo, como el trabajo publicado por la profesora especialista en Arte de la Universitat de Barcelona Marta Crispí i Cantón titulado “*La Verónica de Madona Santa María y la procesión de la Purísima organizada por Martín el Humano* [en Barcelona el año

1397]”, para que tratase de esclarecer en parte esta pregunta.

- Retablo de la Verónica de la Virgen: Características y Autor.

El retablo de la Verónica de la Virgen y la Anunciación del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia (nº inv.: 406), es una tabla bifaz que representa, por un lado, a la Verónica de la Virgen María, y por el otro, la Anunciación. Está pintada según la técnica de temple sobre tabla, y posee unas dimensiones de 44,4 x 37,4 cm. En cuanto a su cronología, se fecha en los albores del siglo XV, posiblemente entre 1405 y 1410.

Este icono mariano constituye uno de los prototipos de mayor belleza entre los numerosos ejemplos de la vera *effigies* de María en

la Corona de Aragón, que sería retomado con apenas variantes en una tabla del Convento de Santo Domingo el Real de Madrid, y en la Verónica de María de la colección Durrieu, atribuida a Joan Reixach. El busto de la Virgen de idealizada belleza y tonalidades suaves de ricos matices se recorta sobre fondo dorado con estrellas, mostrando un rico fluir de líneas ondulantes en el drapeado y una filacteria trabajada al buril con las palabras de la salutación angélica.

La Anunciación, de refinada elegancia y cadencia rítmica, sigue un modelo iconográfico que la asocia con la Encarnación. La Virgen, de pie, recibe el mensaje del arcángel San Gabriel en una ambientación arquitectónica escalonada y sencilla sobre un

fondo áureo estampado de zarcillos. En lo alto, se recorta la figura de Dios Padre bendicente y el Espíritu Santo, descendiendo en forma de paloma, y en medio el Niño Jesús con la cruz al hombro. Esta modalidad aparece también en la Anunciación del retablo de los gozos marianos del Museo de Bellas Artes de Bilbao, atribuido a Pere Nicolau, o en el díptico de la Anunciación del Museo del Prado.

La pieza ingresó en el Museo después de la Guerra Civil por el Servicio Militar de Recuperación,

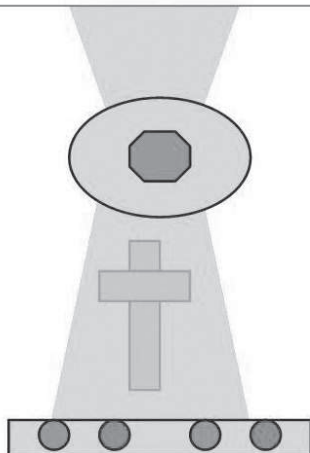
procedente al parecer de un particular y con anterioridad de la Cartuja de Valdecríst en Altura, conservando su marco original dorado, con moldura en forma de sogá, que debió completarse con un pie, como otros ostensorios pediculados del periodo que presentan las verónicas de la Virgen y de Cristo (como la que el rey Martín I regaló a la cofradía de Barcelona).

El tema de su autoría es algo más complejo, pues aunque son varios los investigadores -entre los

que destacan José i Pitarch y Miquel Juan- que la atribuyen a **Pere Nicolau** (documentado en Valencia entre 1390-1408), en la ficha del museo consta como atribuida a **Gonçal Peris Sarrià**, (c. 1380-Valencia, 1451). Esta división de opiniones se debe a la buena y parecida traza de ambos pintores, pioneros del gótico internacional en el Reino de Valencia, y que fueron Maestro y Oficial de Taller respectivamente en el obrador del primero, del cual sería sucesor Gonçal Peris.

Pero tras leer el libro de la profesora Matilde Miquel Juan "*Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*", me inclino a la autoría del maestro Pere Nicolau, por las razones que ella argumenta y adjunto a continuación de manera resumida, en las que volvemos a encontrar al rey Martín el Humano como promotor del arte y desarrollo en el Reino de Valencia.

La característica de la monarquía de la Corona de Aragón desde los tiempos de Jaime I era la de una corte itinerante, que se trasladaba siguiendo las necesidades del monarca y de cada uno de sus reinos, asentándose en una ciudad o en otra, pero siempre teniendo en cuenta que el centro y principal ciudad era Barcelona, donde se ubicaba la Cancillería Real con todo su aparato burocrático. Esto, para Valencia como para el resto de la Corona de Aragón suponía un cierto desplazamiento y algún que otro conflicto político. Pero



Retablo Verónica de la Virgen con marco original y pie figurado.



Relicario de la Verónica de María regalado por Martín I a Barcelona.

en el caso de Valencia, esta situación comenzaría a subsanarse al final del reinado de Pedro IV de Aragón, afianzándose con Juan I, y alcanzar su máximo esplendor con Martín I y Alfonso V “el Magnánimo” (desde mediados del s. XIV a finales del s. XV).

Centrándonos en la figura de Martín I, se observa que su reinado y estancias en los territorios valencianos proporcionaron a la ciudad un atractivo para la llegada o establecimiento de importantes artistas extranjeros (mayoritariamente del norte de Europa) en diferentes materias, que fueron el motor de la actividad artística tanto en la ciudad del Turia como en su reino. No obstante, la participación de Martín y, en general, de la monarquía, fue más bien un revulsivo para la llegada de maestros a la ciudad, mientras que el asentamiento y permanencia de dichos artistas fue garantizada por los encargos tanto de los “familiares” de la corte, como de la jerarquía eclesiástica, el municipio y el patriciado urbano.

Y es que la Ciudad de Valencia, a finales del siglo XIV y mediados del XV gozaba de un gran auge como ciudad, y la prosperidad económica y social de los diferentes miembros que componían las altas esferas sociales de la ciudad (nobles, eclesiásticos, municipio y burguesía), propiciaría el



Martín I El Humano (1396-1410).



Alfonso V El Magnánimo (1416-1458).

deseo de mostrar de alguna manera su religiosidad, su prestigio social, su poder político o económico y su nueva situación dentro de la sociedad.

A la hora de elegir a los autores de las diversas obras, tanto el rey como la Casa de la Ciudad, trataban de solicitar los servicios a maestros diferentes, o la de aquellos con capacidad para compaginarlos, pues en caso de entrar en conflicto era el monarca el que tenía la primacía (como ocurrió durante la construcción del Portal de Seranos por el Maestro Pere Balaguer, que fue llamado por el Infante Martín de Aragón para que llevase a la vez las obras de la Iglesia de San Martín de la Cartuja de Valldecris, para lo cual delegaría en uno de sus principales maestros, Miguel García -que a su vez estaba levantando la parroquia de Santa María de Castellón- si bien, fue amonestado por el infante debido a que las obras no avanzaban como él deseaba, achacándosele a sus ausencias).

No obstante, los principales clientes de la ciudad trataban siempre con los mismos artistas y, en el caso de Valencia, los talleres del *pedrapiquer* Pere Balaguer, del orfebre Bartomeu Coscolla y del pintor Pere Nicolau fueron los que asumieron gran parte de los encargos realizados para la Iglesia; además de trabajar para la monarquía, el municipio y una parte importante de burgueses.



Portal de Serranos (s. XIV-XV) por Pere Balaguer.

Tras esta breve explicación que nos enmarca el periodo en el que se desarrolla el inicio de toda esta teoría, vamos a centrarnos en el tema que nos ocupa.

Existe constancia documental del encargo en 1403 al pintor catalán Pere Nicolau de una tabla de la Virgen por parte del rey Martín el Humano a través de Francesc Martorell por el precio de 100 florines de oro para la Cartuja de Valdecris.

Francesc Martorell era por aquel entonces rector de la Iglesia de Puçol (Valencia) y uno de los engranajes más importantes de la compleja maquinaria artística del Reino de Valencia. Esta

tarea sería la que años más tarde, en 1408-1409, le llevase a ser consejero y procurador del rey Martín, además de canónigo en la Catedral de Barcelona y beneficiado en la Capilla de San Jorge de la Catedral de Valencia. Esa doble condición de Consejero Real, miembro de la corte, viajero por mandato del monarca por los territorios de la Corona de Aragón, además de eclesiástico en la diócesis valentina y barcelonesa, le permitieron ser un punto de comunicación entre el Reino de Valencia y la monarquía, tanto en aspectos sociales o políticos como en aspectos religiosos, y es posible que en

los artísticos, o que al menos pudiera haber influido en el gusto del monarca. Por lo que tal vez, conociendo a los mejores artistas de la ciudad, buscarse para el encargo al pintor con más reputación del momento (a lo que estaba acostumbrado el monarca).

Y éste no era otro que Pere Nicolau, que había dejado constancia de su buen saber hacer en su primer trabajo en la Catedral, al realizar las pinturas del coro en 1390 por encargo de Alfonso de Aragón y Foix, Marqués de Villena, persona perteneciente a la realeza al ser primo de Pedro IV y tío de Juan I y Martín I.



El Marqués de Villena (entre otros muchos títulos) era cliente asiduo en materia de pintura de Bernat Vilaur. Sin embargo, tras la desaparición de este maestro y su taller en 1392, el pintor de confianza del marqués pasó a ser Pere Nicolau, a cuyo taller irían a parar, al parecer, los discípulos o colaboradores de Bernat Vilaur.

Si a este ascenso a nivel profesional le sumamos el matrimonio con la rica Isabel, y los lucrativos contactos comerciales con relevantes eclesiásticos (entre los que se encontraría Francesc Martorell) podría entenderse cómo adquirió Pere Nicolau un gran poder económico y a dominar el mercado pictórico de Valencia.

Prueba de ello es que en el periodo comprendido entre 1393 y 1405, llegó a realizar 16 retablos, la pintura de una caja que albergaría el Libro de Privilegios para la Casa de la Ciudad en 1396, y la decoración de los entremeses de dicha casa con motivo de la entrada de Martín I en Valencia en 1401.

A tenor de la documentación, a partir de 1405 comenzaría a decaer el número de encargos, y en 1407 se produciría su óbito en circunstancias poco claras. De hecho, la última noticia de Pere Nicolau es el pleito entre su sobrino Jaume Mateu y uno de los oficiales del taller, Gonçal Peris, en 1408-1409, por ocupar el espacio de poder y control que desempeñaba el obrador de Pere Nicolau, puesto que a su muerte no dejó herederos. Aunque en este caso, no se trata de una herencia física ni material, sino

de la clientela y a ser posible de los retablos inconclusos, lo que suponía continuar con el dominio en gran medida del mercado artístico valenciano.

Como se ve, aquí es donde aparece Gonçal Peris como maestro más avezado o con más autoridad para administrar el obrador, al ejercer como procurador del taller a la muerte de su maestro. Y ello es notable, puesto que en un taller tan amplio como el de Nicolau, con varios oficiales, discípulos y ayudantes, el conseguir ser el oficial de mayor confianza convertiría a Gonçal Peris Sarrià, nombre que tomaría al ser dueño del taller, en uno de los mejores pintores del gótico internacional del Reino de Valencia a partir de 1410. Y junto a sus labores de tasación y supervisión de obras a partir de 1430, se confirma como un pintor de una gran capacidad artística y alta consideración social y profesional.

Tras todo este repaso a las circunstancias artísticas y a los artistas que confluyeron en Valencia entre la última década del siglo XIV y la primera del siglo XV, cabría destacar, a modo de conclusión, los siguientes puntos:

- Con la llegada al trono de Martín I y su constante presencia en el Reino de Valencia, se desarrollaría en la ciudad un importante impulso económico y social, que atraería a numerosos artistas para cubrir la demanda de los distintos estamentos sociales.

- En el plano pictórico, fue el maestro Pere Nicolau el que consiguió dominar el mercado, y

recibir los encargos de los principales clientes, entre los que estaría el del rey Martín I, al encargar en 1403 el retablo de la Verónica de la Virgen.

- A la muerte de Pere Nicolau, fue uno de sus discípulos, Gonçal Peris, el que logró atraer para sí el legado del maestro en detrimento de Jaume Mateu, logrando el dominio del mercado artístico valenciano a partir de 1410.

Así pues, si el encargo se realizó en 1403 a Pere Nicolau... ¿No sería lógico pensar que sería él quien pintase el retablo, máxime teniendo en cuenta que era por encargo del rey? ¿O lo cedería a su principal discípulo, Gonçal Peris?

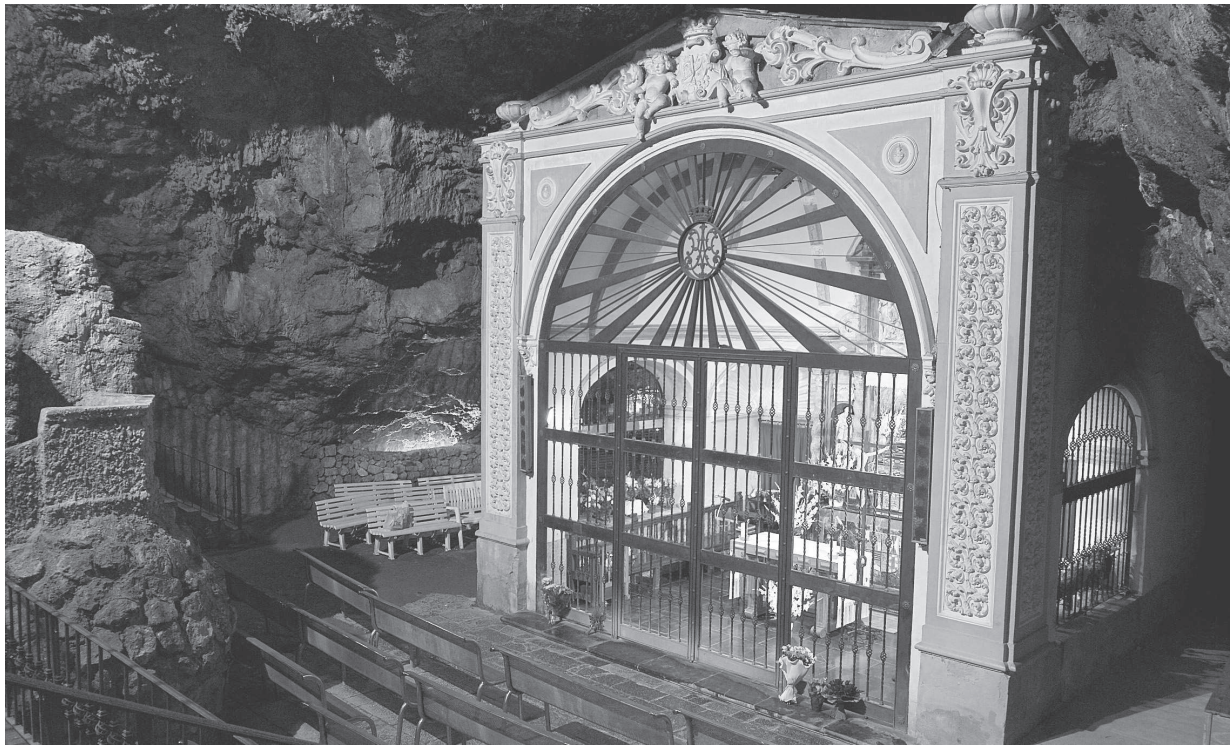
- La imagen de Nuestra Señora la Virgen de la Cueva Santa.

La Virgen de la Cueva Santa, patrona de la Diócesis de Segorbe-Castellón y de los espeleólogos españoles tiene su morada en la Villa de Altura, en la provincia de Castellón.

El Santuario de Ntra. Sra. de la Cueva Santa está situado a 811 metros sobre el nivel del mar y a 12 kilómetros de la citada población. Pero su capilla se localiza en el interior de una espaciosa sima de 20 metros de profundidad, que antaño era conocida por el nombre de Cueva del Latonero (Llidoner-Almez), y que era utilizada como refugio por los pastores con sus ganados, así como por los caminantes que por allí cruzaban desde Los Serranos al valle del Palancia.



Vista del Santuario de la Cueva Santa.



Interior del Santuario de la Cueva Santa.

La imagen de esta veneradísima Virgen, a la que acuden en romería y rogativas numerosos pueblos de las comarcas circundantes, es un bajo relieve de yeso de unos 20 cm. de alto por 10 de ancho aproximadamente, 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, que vuelven a ensancharse hasta terminar en el pie de la imagen formado por una línea recta. Representa el rostro anciano de la Virgen María con traje de viuda, sobretoca, con el rostro y el cuello descubierto, bajo el cual abrocha el manto. Llama la atención que la imagen, aun siendo de yeso, no se desluce por la humedad con el paso del tiempo, pese a que la cueva en la que está ubicada, presenta una humedad harto apreciable, deteriorando todo objeto de hierro o madera que en ella se deposita, y siendo constantes las filtraciones de agua a través de la roca caliza, hasta el punto de que son frecuentes los charcos en la cavidad.

Cuando se indaga sobre el origen de esta imagen, la bibliografía y la tradición popular nos llevan a la Cartuja de Valldecris, monasterio de la Orden de San Bruno fundado en 1385 por Pedro IV de Aragón a petición de su hijo el infante Martín y la esposa de este, María de Luna, en la Villa de Altura, y que desde 1407 sería titular tanto de esta villa como de Alcublas, por donación real del ya Martín I el Humano, siempre preocupado por engrandecer y ennoblecer



Relicario de la Cueva Santa.

dicha fundación. Según estas fuentes, estas imágenes las realizaban y repartían a las gentes los monjes de Valldecris, aunque la tradición afirma que era Fray Bonifacio Ferrer, que ingresaría en ella el año 1410, el que deseando glorificar a la Santísima Virgen, ideó propagar su culto por medio de un pequeño relieve de yeso.

Según reflejan algunos historiadores, como el Padre Alfaura o el Padre Vicente Javier Tena, este venerable fraile creó en su celda un molde que, con la forma de su emblema

heráldico, que es la herradura, rellenaría con yeso blanco para fabricar imágenes que después eran repartidas a los pastores, de manera que éstos le dieran culto en sus refugios durante sus ausencias del pueblo, pues su pequeño tamaño permitía llevarlas en el zurrón sin ocupar apenas bulto.

Uno de aquellos pastores se resguardaría un día en la espaciosa Cueva del Latonero, pues sabía 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 le rezaba sus oraciones. Pero cuando abandonó la cavidad, por algún extraño motivo, no se llevó consigo la imagen regalada por el fraile cartujo, quedando allí olvidada en un rincón.



Escudo heráldico de los Ferrer.

Casi cien años tuvieron que pasar (entre 1503-1508) para que otro pastor, que también utilizaba la cueva como refugio, encontrase la imagen abandonada. Se cuenta que cuando este ya empezaba a dormir, vio aparecerse la Virgen, que le indicó donde encontrar una imagen suya para que pudiera darle culto. El pastor fue a buscar en el lugar indicado y allí, efectivamente, encontró la Santa Imagen que, con posteridad, se llamó Virgen de la Cueva Santa. La trascendencia del 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, hasta que finalmente se erigió la capilla que con el paso del tiempo se transformó en el actual santuario.

Esta tradición resulta verosímil atendiendo a puntos como:

-Tras la fundación en 1385 de la Cartuja de Valldecris, los ejes económicos en los que en principio se basó la Cartuja se encaminaron hacia la actividad ganadera. Para tal fin el convento reconvirtió las tierras otorgadas en zonas ganaderas, denominadas dehesas, demarcándolas mediante mojones, de manera que en ellas pastaran libremente sus ganados. En este sentido tuvo mucho cuidado de protegerse contra cualquier injerencia de los demás ganaderos, acogiendo a las

leyes que más le beneficiasen en esta materia. Por este motivo, en el año 1407 la cartuja renunció a los Fueros de Aragón para someterse a los de la ciudad de Valencia, más duros a la hora de tratar las infracciones ganaderas. La finalidad de esta actividad era la obtención de lana que, tras ser abatanada, se utilizaba para confeccionar la vestimenta para la comunidad y su comercialización, obteniendo unos considerables beneficios.

- Los frailes emplearon desde su fundación a las gentes de la zona para realizar las tareas agrícolas y ganaderas, creando así un lazo de dependencia mutua favorable a ambas partes. Así, de la declaración realizada en el año 1776, se desprende que ese año se llegaron a emplear 10.000 jornales, lo que indica la fuerte dependencia de las gentes de la comarca con respecto a Vall de Cristo. Una parte de ellos los realizaron los 93 criados fijos que la Cartuja poseía, de los cuales 32 eran pastores.

- Los reyes de la Corona de Aragón profesaban

ya gran devoción por el culto a la Purísima Concepción mientras su dogma era discutido en toda Europa. La llegada al trono del rey Martín, al que en la época apodaban "el Eclesiástico" por su marcada inclinación religiosa, supondría un gran impulso en todo el reino hacia esta advocación y hacia el culto sobre la Santa Faz de María, pues así fue como en un principio se representó su iconografía, por ser él quien se encargaría de facilitar imágenes y acciones para que su culto se equiparara al de otras grandes celebraciones marianas. La piedad que mostró el rey Martín por la Verónica fue en



Cueva Santa. Lugar de Aparición.

realidad la expresión de la preferencia que existía al final de la Edad Media por una serie de temas de carácter devocional: escenas o motivos que buscaban conmover a la feligresía y establecer un vínculo más íntimo y personal, representados bien a través de pequeños retablos o bien con relicarios que comenzaron a proliferar alrededor del reino durante todo el siglo XV e incluso después.

- A principios del siglo XV, los pueblos del Palancia estaban principalmente habitados por moriscos, y no sería de extrañar que los frailes, preocupados por evitar que sus súbditos recayesen en las antiguas creencias paganas, trataran de fomentar el culto cristiano entregándoles imágenes, o retablos y ornamentos para facilitar las labores de los párrocos en la conversión de feligreses.

- Es manifiesta la devoción que los cartujos profesaban hacia la Madre de Dios, hasta el punto que todas las iglesias de la Orden están dedicadas a esta, junto a San Bruno y San Juan Bautista. Ante esta circunstancia, no es de extrañar que cualquier posibilidad o incentivo que supusiera un mayor culto sobre la Virgen fuera apoyado y puesto en práctica por los frailes, utilizando a sus trabajadores y vasallos como principales destinatarios. Es por ello por lo que tal vez los cartujos pensaron que una imagen pequeña, capaz de ser transportada en cualquier lugar y sin peso añadido, facilitaría el acercamiento a la iglesia de sus tra-



Escultura de Fray Bonifacio Ferrer.

bajadores y súbditos. Algo de esto deja entrever el Padre José de la Justicia en su Historia de la Cueva Santa, escrito en 1664, afirmando que era *“tradicón antigua [de los cartujos] dar a sus pastores imágenes de la Virgen que les recuerde su devoción, tan natural de la Cartuja”*.

- En 1410, siete meses después de la muerte del rey Martín I, Fray Bonifacio Ferrer, Prior General de la Orden Cartuja, elegiría la Cartuja de Valldecríst como lugar de residencia -pese a ser profeso de Porta-Coeli desde 1392-, aunque sus estancias no serían muy largas por tener que seguir llevando a cabo numerosas embajadas y gestiones, bien como representante del Reino de Valencia, como embajador papal, o bien como Prior General de los Cartujos. En ella tuvo el placer de convivir con el único hijo super-

viviente que le quedaba, que ingresó en Valldecríst en 1412. Finalmente, este venerable hermano fallecía el 29 de abril de 1417 a la edad de 62 años, siendo el primer fraile que fue enterrado en el nuevo cementerio del Claustro Mayor. En 1917 sus restos mortales fueron trasladados al Santuario de la Cueva Santa por iniciativa del Obispo Fray Luis Amigó, aunque en la actualidad solo se conserva la arqueta que los contenía, puesto que fueron profanados durante la Guerra Civil. En 1955 se le erigió una escultura en lugar eminente para que desde su morada, pueda observar su amada Cartuja de Valldecríst.

Pero todo ello no aclara la pregunta de qué esculpió Fray Bonifacio Ferrer, si es que fue él quien realmente realizó el molde, cuestión que creo daría para otro estudio, pero que con lo que aquí queda reflejado el lector podrá hacerse una idea de la respuesta. Para intentarlo, se analizará parte de la gran devoción del que fuera su fundador, el rey Martín el Humano hacia la Verónica o la Purísima, y las consecuencias que surgieron por su apoyo hacia esa advocación Mariana concreta, y si esta pudiese guardar cierta relación con la Cueva Santa.

- El culto por la Verónica de la Virgen del rey Martín el Humano.

En el ya comentado trabajo publicado por la profesora Marta Crispí i Cantón titulado *“La Verónica de Madona Santa*

María y la procesión de la Purísima organizada por Martín el Humano [en Barcelona el año 1397]", se aportan algunas claves que podrían solucionar en parte esta pregunta, que se exponen a continuación.

Desde que, a principios del siglo XX, F. Fita y F. Gazulla publicaron una serie de documentos que ponían de relieve la devoción que los reyes de la Corona de Aragón profesaron a la Purísima, estudios posteriores han coincidido en subrayar que la Corona de Aragón tuvo un papel destacadísimo en la defensa de esta advocación Mariana en un momento en que la Iglesia Católica dejaba libertad a la hora de creer o no en la Concepción Inmaculada de María.

Cabe comentar como aclaración que al final del siglo XIV, la Inmaculada Concepción de María era una de las cuestiones doctrinales más polémicas a causa de la idea del pecado original que por aquel entonces se tenía. Diferentes corrientes teológicas estaban de acuerdo al afirmar que la Madre de Dios estuvo exenta del pecado original en la Encarnación (entre otros, eran personajes como Ramón Llull y sus discípulos desde el temprano siglo XII, junto a órdenes religiosas como la franciscana y carmelita quienes se mostraban a favor, frente a los dominicos, en contra). El problema surgía a la hora de determinar en qué momento fue "purificada" o "santificada". Al no definirse la Iglesia al respecto, cualquier opinión era válida, y el tema se

debatía a lo largo de la Baja Edad Media en numerosas universidades y estudios teológicos, copando numerosos sermones y prédicas. Mientras tanto, el culto por esta devoción mariana se iba extendiendo por toda Europa. Como dato relevante, citar que la Universidad de Valencia fue la primera de España que prestó juramento, en 1530, de defender dicho misterio, siguiendo el ejemplo de las de París, Colonia (de donde procedía San Bruno) y Maguncia, que lo habían hecho en 1496, 1499 y 1501 respectivamente. Y que tras la fundación de la Compañía de Jesús por Ignacio de Loyola se reforzó unánimemente el grupo de defensores.

Pero los pueblos de la Corona de Aragón, y especialmente los miembros de la Casa Real, ya desde mucho tiempo antes daban muestras de un gran fervor hacia esta advocación. Como muestra más relevante del apoyo incondicional de los reyes aragoneses son la fundación en 1333 de la Cofradía de la Purísima Concepción de Barcelona, cuando Pedro el Ceremonioso todavía era príncipe, y a la que pertenecían numerosos nobles y miembros de la Casa Real. También Juan I se preocuparía en fomentar esta devoción y culto por todo el reino, a través de una provisión fechada en 1394 en la que escribe a favor de la Purísima.

Pero más destacables fueron los empeños y acciones de su hermano y sucesor, Martín I, que

no solo confirmaría lo dispuesto por su antecesor, sino que incentivaría la creación de nuevas cofradías en otras ciudades como Zaragoza. Al mismo tiempo, argumentaba y regulaba los actos para su celebración festiva mediante procesiones y otros actos religiosos, como los que se organizaron en Barcelona en 1397 y años más tarde en Valencia, regalando el propio monarca las imágenes-iconos de la Santa Faz Mariana, de manera que estas fiestas y actos se equipararan a las grandes festividades marianas del calendario litúrgico.

De esta manera, las fiestas en honor a la Purísima pasaron a ser un referente en toda Europa, convirtiéndose en una reivindicación personal de los monarcas aragoneses al ser los primeros en manifestar de forma clara y manifiesta la defensa de la prerrogativa mariana desde el poder civil, y a poderlo celebrar de manera solemne y publica en todo el reino en un acto que no tenía precedentes ni equivalentes.

Cabe señalar, como dato importante en este trabajo, que en la Baja Edad Media todavía no existía una iconografía concreta de la Purísima como sucedería a partir de bien entrado el siglo XV, y que para sus representaciones se empleaba normalmente el ciclo apócrifo de San Joaquín y Santa Ana.

No obstante, ya se ha comentado que el rey Martín regalaba iconos que representasen a esta advocación. En el caso de Barcelona, el relicario (hoy con-

servado en la Catedral de Valencia tras la donación de Alfonso el Magnánimo en 1437) mostraba el retrato de la Santa Faz de María en un hermoso icono, donde la Virgen aparece ligeramente inclinada hacia su derecha, vestida con una túnica y un doble velo que le cubre la cabeza dejando ver sólo la cara y el cuello. Esta iconografía de la Virgen seguía un prototipo bizantino, tal y como se desprende de los rasgos de su fisonomía, y atendiendo a una leyenda recogida en algunos documentos literarios del siglo VI en Oriente, sería una copia de los retratos pintados por el evangelista San Lucas, que se tenían como los recuerdos más fidedignos sobre la faz de María. Esta historia llegaría a Occidente en el siglo XII y desde entonces se difundió con éxito, atribuyéndose a este artista, numerosos iconos de estilo bizantino de toda Europa.

Pero en lo que a este trabajo se refiere, hay que resaltar que la donación real del Icono de la Santa Faz de María por Martín el Humano supondría un referente, pues desde ese momento las imágenes de la Verónica, ya fuesen en forma de pequeños retablos o bien en relicarios, comenzaron a proliferar por todo el reino durante todo el siglo XV e incluso después; y la huella de este relicario se aprecia en imágenes asociadas a la pintura y las artes, como se puede apreciar en obras como la Virgen de la Luz de Navajas, la de la Estrella de Gilet, que en su día también estuvo en Valldecristo una la Mare de Deu del Miracle de Concentaina, o la



Seis ejemplos de Verónicas de la Virgen.

Verónica de la Colección Durrieu.

He aquí entonces de nuevo la pregunta: ¿En qué modelo se fijaron los cartujos cuando crearon el molde para fabricar imágenes de la Virgen? ¿Bajo qué nombre pensaban que se veneraría aquella imagen? Profundicemos más en este tema.

- La relevancia de la difusión de la Verónica del rey Martín en el Reino de Aragón.

Las verónicas catalano-valencianas presentan un tipo particular de imagen mariana que rompe con el que era el prototipo medieval más común, la representación de la Madre de Dios con el Niño, hasta incluso con los retratos de San Lucas. Estas verónicas, en cambio, muestran la cabeza de María inclinada ligeramente hacia la

izquierda y sin hijo. Este modelo, nada frecuente en la iconografía mariana, se acerca a una tipología bizantina conocida con el nombre de *Haghiosoritissa* que presenta la Virgen de medio cuerpo con los brazos separados en señal de imprecación y cuyo ejemplo más importante lo hallamos en Roma en la Madonna de Ara Coeli.

Ahora bien, las imágenes catalano-valencianas, salvo unas pocas excepciones, no muestran las manos. Lo cierto es que a partir de 1397, cuando se conoce la existencia de Martín I, las verónicas comenzaron a difundirse con éxito. Mossen Gudiol i Cunill, autor del primer Catálogo de Verónicas conservadas, distinguió entre los ejemplares de este tipo de imágenes del siglo XV dos tipos: por un

lado, las similares al relicario de Martín el Humano. Un segundo grupo sería el por él titulado “*De nuestra señora en actitud entristecida*”, porque la Virgen tiene la mirada baja y los ojos medio cerrados en una actitud que se acerca a una Madre Dolorosa. Ambos modelos se han relacionado con la pintura de artistas valencianos activos a finales del siglo XIV y principios del XV, como Pere Nicolau y Gonçal Peris.

Por tanto, entre 1397, fecha en que surge la Verónica de la Virgen de Martín I, y 1414, cuando surge inventariada la Santa Faz de la Virgen de Vic, cabe situar la realización de las imágenes que derivan del relicario valenciano. Este lapso de tiempo corresponde al reinado de Martín I el Humano y años inmediatos a su muerte, por lo que sería durante su gobierno cuando cabría emplazar la primera difusión de las Verónicas.

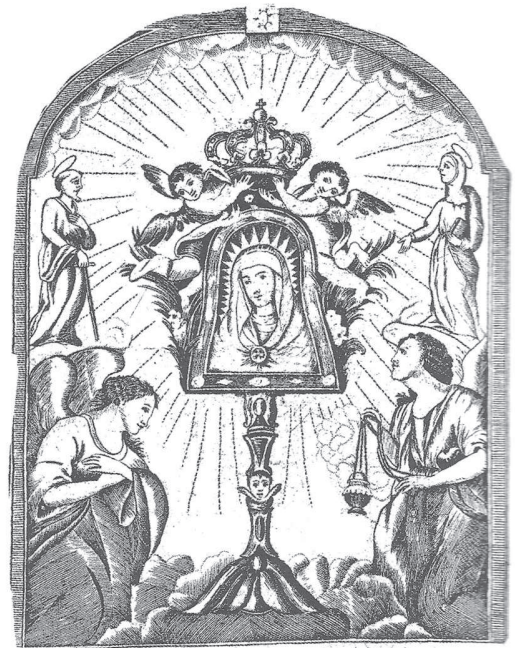
Las características comunes que presentan estas verónicas sobrepasan el campo estricto de la iconografía. Todas las obras mantienen unas medidas que oscilan entre los 37,5 y los 48 centímetros de alto, por los 24, 35 y 39 de anchura; y por otro lado, son piezas pequeñas que encajan dentro de una misma tipología: relicario, díptico o pequeños retablos que servían para la devoción personal.

El valor de estas imágenes era el de situar al espectador delante del que se consideraba un *vera iconna*, es decir, un retrato real de Cristo o de la Madre de Dios; la imagen como

tal era valorada no tanto por ser un original (puesto que existían numerosas copias y versiones diferentes), sino por el hecho de que reproducía el verdadero rostro de la Virgen, alcanzando en algunos casos el estatus de reliquia, al colocarse dentro de relicarios confeccionados expresamente para custodiarlas. Es precisamente esta particularidad la más destacada de las piezas catalano-aragonesas, ya que sólo en la Corona de Aragón las Santas Facés de María se veneraban en el interior de relicarios confeccionados pensados para “mostrar” la imagen y ofrecerla a la veneración de los fieles, ya fuese en procesiones o colocadas sobre el altar.

Por todo lo comentado, las verónicas estudiadas se relacionan con un grupo de obras bajomedievales denominadas por los historiadores del arte como “imágenes devocionales” y caracterizadas por su carácter piadoso (movían a la devoción), sus pequeñas dimensiones, la situación de la figura en un “primer plano” y de medio cuerpo (o solo la cabeza) y la relación directa (y en algunos casos de diálogo) que se establece entre la imagen y el espectador.

Lógicamente, la aplicación del término “imagen devocional” a las verónicas ha de ser pru-



NUESTRA SEÑORA DE LA CUEVA SANTA.
160. Días de Indulgencia à quien véce una Sabá

Grabado de la Virgen de la Cueva Santa en el que se observa su veneración en forma de relicario (s. XVIII).

dente, porque cabe tener en cuenta la iconografía, la forma y la función de las obras. Ringbom ha insistido en que uno de los factores que las definen es el culto privado para el cual son creadas, y la Verónica del rey Martín, si bien se trata de una pieza personal y seguramente estimada y utilizada, se usaba para servir el día de la Purísima Concepción para la procesión.

Además se tiene constancia de que algunas de estas verónicas se conservaban en monasterios como la Cartuja de Valldemosa o Valldecríst, por lo que su culto, más que público, sería en estos casos semipúblico. En el caso de la Cartuja de Valldecríst, se tiene noticia de la veneración de un relicario con

una Santa Faz de María, gracias a la descripción en el año 1658 realizada por un monje converso, que se refería a este como:

Relicario: primeramente se venera, en el Altar portátil de nuestro rey D. Martín, que es de alzada de palma y medio de altitud lo mismo poco más o menos, y en él está pintada, en tabla, una imagen de Nuestra Señora María Santísima, primorosamente, de quien era devotísimo nuestro rey; copia de la que pintó San Lucas, que se venera en Roma.

Esta descripción, recogida por J. M. Pérez en su obra "Pintores y pinturas en el Real Monasterio de la Cartuja de Valldecristo" (dentro del Archivo Español de Arte y Arqueología, XII, 1936, p.254) pertenece a la que se ha identificado con la verónica conservada en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, que puede considerarse como una versión moderna de la verónica del rey o derivada de un modelo semejante, que regaló el monarca al monasterio, y que ya se ha mostrado al principio como la que inicia la duda y este trabajo, y que los historiadores del arte datan de alrededor de 1410.

Así pues, vista la profunda devoción de Martín el Humano por esta advocación mariana, ¿no sería propio de él ensalzarla o intentar introducirla en los monasterios cartujos fundados por él? ¿Y que mejor manera de fomentar su culto que encargarle a los monjes de Valldecristo, su primera fundación, y además con los se supone tendría mayor

relación por el tiempo que en ella pasaba, que elaboraran una imagen para que la distribuyeran entre sus vasallos para que la pudieran venerar?

Aunque se sabe que esta tradición de culto y procesión a la Purísima con la imagen de Martín I continuaría en los años posteriores a 1397 hasta al menos la muerte de este monarca, se tienen pocas noticias de la continuidad de esta devoción tras la muerte del soberano. Pero este hecho no se debe al desinterés de sus sucesores, que hasta el reinado de Fernando el Católico siguieron apoyando el Dogma de la Inmaculada, si no más bien por el cambio de tendencia iconográfica a la hora de representar esta advocación. Se tienen datos de que en 1553, la ciudad de Barcelona continuaba festejando la Purísima con una procesión de la Verónica de la Virgen de la misma manera que en 1402, aunque lógicamente en ella ya no participaría la reliquia de Martín el Humano, pero posiblemente sí una muy parecida.

Ahora bien, se sabe que en 1625 la imagen que se veneraba era una representación de plata de la Virgen con los atributos característicos de la mujer apocalíptica, y que por tanto seguía ya lo que es el prototipo habitual de la Purísima del siglo XVII, en la que la imagen de la Virgen suele aparecer sobre una media luna (por ejemplo, la Purísima de Sot de Ferrer), y con la frase "Ave María gratia plena Dominus", como aparecen en las verónicas de Tortosa, Gerona, Monzón o la

que nos ocupa del Museo San Pío V de Valencia, en su parte posterior.

Llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿Realmente encargó Martín a los cartujos la propagación de su devoción por la Inmaculada a sus súbditos? ¿Le hicieron éstos caso? ¿Qué relación guarda todo lo anterior y el culto por la Purísima con la Virgen de la Cueva Santa? ¿Cómo surge la devoción por esta advocación mariana? ¿Fue casual que ese culto se iniciara en la cueva del Latonero?

Para responder a todas estas preguntas se van a plantear una serie de teorías que tratarán de analizar tres puntos claramente diferenciados, aunque relacionados entre sí:

1.- Si la cueva del Latonero ha sido utilizada como lugar sagrado



Retablo de la Inmaculada (Sot de Ferrer-Castellón).

desde tiempo ancestral, y qué tipo de culto se veneraba en ella.

2.- La evolución de este posible culto al actual.

3.- El análisis de los primeros años del culto a la Virgen de la Cueva Santa.

- Desde cuándo es la Cueva del Latonero un recinto sagrado.

Las peculiaridades y datos existentes sobre la gruta que acoge el santuario de Nuestra Señora de la Cueva Santa, el estudio de algunas singularidades de su entorno más próximo, así como los numerosos estudios que varios autores han realizado sobre lugares y características similares a las que se observan en esta cueva, hacen que las teorías que se plantean a continuación a cerca del uso sagrado de esta gruta desde tiempo inmemorial no queden tan alejadas de lo que pudo ser la realidad y que, debido a numerosos factores, han quedado o se han intentado dejar en el olvido colectivo.

La información más antigua del aprovechamiento de la cueva por el hombre procede de las fuentes arqueológicas, que señalan la presencia en la cueva del Latonero de cerámica de la Edad del Bronce, como comenta Josep Fernández, del Grupo Espeleológico La Senyera en el estudio recientemente publicado sobre la misma. En este mismo trabajo se publica que ya en los años 50 el Centro Excursionista de Valencia halló en un pozo de dos metros de profundidad emplazado

al final de una grieta, restos óseos que por su tamaño no reconocen como humanos, y que debido a su antigüedad y a la humedad se pulverizan al ser tocados, aunque consiguieron sacar algunos de un lugar próximo propenso a los desprendimientos. ¿Podrían estos restos de animales estar vinculados a ofrendas ibéricas?

Por otro lado, también el citado grupo de La Senyera ha localizado en sus incursiones una sustancia mineral conocida como Moonmilk, debido a el aspecto fluido-pastoso blanquecino que presenta y a su localización en la oscuridad de las cuevas. Las características de esta sustancia ya eran apreciadas desde tiempos remotos por diferentes culturas, que le daban usos medicinales, como el de potenciador de la leche materna, para lo cual algunos pueblos centroeuropeos la recogían y administraban a muchas madres lactantes. ¿No es esta otra muestra que da que pensar del vínculo de esta gruta con el culto a la Madre Tierra?

Pero estos restos arqueológicos hallados en base a los que realizamos estas hipótesis, tal vez no son los que se esperan en una gruta tan grande como esta, en la que cabría esperar que se encontraran fácilmente niveles arqueológicos en buen estado de conservación con evidencias del uso que le dieron nuestros antepasados. Lamentablemente, los muchos usos y reformas que se han realizado en el interior de la cueva a lo largo de la historia han conllevado la destrucción de sedimentos

antiguos con la consecuente desaparición de restos e información de su lugar original, privándonos de esta manera de adquirir un conocimiento científico sobre la gruta a las futuras generaciones.

No sería hasta los años setenta cuando, especialmente en tierras valencianas, la labor investigadora comenzó a centrarse en la catalogación sistemática de las grutas, clasificándose incluso las cavidades en cuevas-refugio y cuevas-santuario. La finalidad era poder conocer con la mayor fiabilidad posible la ubicación de los yacimientos arqueológicos en el territorio de una comunidad autónoma y los materiales de los fondos de los museos.

Además, se estudiaba la relación de las cuevas con el hábitat circundante, utilizando para ello la comarca natural, analizando si las cuevas eran autónomas o dependientes de los asentamientos y su entorno, interpretándolas como centros rituales que vincularían a un territorio.

Para conocer las cuevas, refugios y abrigos de la comarca del Alto Palancia que han aportado restos arqueológicos suficientes para conocer los diferentes usos dados por nuestros antepasados, os remito al libro de Vicente Palomar Macián "*La Edad del Bronce en el Alto Palancia*" por ser uno de los más específicos en esta materia.

Con todos estos antecedentes y tomando como referencia trabajos como "*Cuevas-refugio y cuevas-santuario en Castellón y Valencia: espacios de resguardo y*



entornos iniciáticos en el mundo ibérico” de Julio González-Alcalde, del Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid; o el libro del arcipreste castellanense Joan Llidó i Herrero “Huellas del espíritu en la prehistoria castellanense” publicado por la Diputación de Castellón en 1999, por citar los más destacados, trataré de aclarar el por qué planteo este interrogante y los paralelismos que encuentro entre el Santuario de la Cueva Santa y las investigaciones que exponen estos investigadores que me llevan a pensar que la Cueva del Latonero fue una cueva-santuario mucho antes de que en ella se venerara a la Virgen de la Cueva Santa, allá por el siglo XVI.

También se citarán otras cuevas-santuario ubicadas en el Alto Palancia, como la Cueva Cerdaña (Benafer-Pina de Montalgrao) o la Cueva Moma (Pavías) que, a diferencia de la que nos ocupa, no han pervivido como espacios sagrados, pero sí han aportado numerosos restos arqueológicos para el estudio de este tipo de grutas.

Entrando pues en materia, comenzaremos por observar las características de situación y morfología de las cuevas-santuario. Al revisar la ubicación de estas cavidades se observa que, en general, se localizan en lugares aislados y de orografía abrupta, que implican dificultades y peligros para acceder a ellas. Geográficamente se localizan en el perímetro exterior del corredor, pero siempre muy próximas a los pasos naturales que dan acceso a los valles

vecinos. Sin embargo, las alturas suelen presentar variaciones significativas. Así se hallan ubicadas en barrancos, a media altura o en faldas de laderas montañosas, y en ocasiones en la cima de los montes.

Si trasladamos estos datos a la Cueva del Latonero, vemos que se halla en un paraje aislado de la Sierra Calderona, muy próximo al Alto de Montmayor (1015 m), que divide los valles del Palancia y el Turia. Esta particularidad conlleva la existencia de dos vías naturales que por esta zona comunican a la serranía con el valle del Palancia, de la cual nos ha quedado la actual carretera CV-245, y otra vía más antigua que unía la antigua ciudad íbera de Edeta (Liria), con el camino que desde Saguntum subía hasta Bilbilis (Calatayud) y Caesaraugusta (Zaragoza), debidamente estudiada por acreditados historiadores. Si tenemos en cuenta la veneración a Isis existente en la Edetania... ¿Pudo ser la cueva del Latonero un lugar de culto de esta deidad?

Junto a estos viales, y por ende próximos a la cueva, hay constatados pequeños yacimientos al aire libre del Bronce e Ibéricos como La Torrecilla, Las Dueñas, El Cantal o Salto del Caballo y la Rocha de la Virgen (éste muy próximo al santuario), junto a otros algo más alejados como Caparrota o la Cueva del Murciélagu (utilizada como cueva de enterramiento) que además de tener garantizada la proximidad del suministro de agua, tenían el control de estas vías.

La cueva del Latonero podría ser pues, el lugar de culto o de reunión de los habitantes de estos poblados próximos relativamente estables, en el que se celebrarían múltiples actividades.

Volviendo a las cuevas-santuario, es generalizado que presenten recorridos verdaderamente complicados y que las características de las entradas varían. Unas veces es una grieta en la pared rocosa, y a veces una o más entradas de diferentes tamaños. Morfológicamente, se tratan todas de cavidades grandes de tamaños considerables con salas amplias y habitables, y una topografía interior generalmente muy complicada, comenzando en un vestíbulo a veces muy grande seguidos de uno o más corredores y galerías laberínticas que suelen terminar en salas, en ocasiones de gran tamaño.

Observemos ahora estas referencias en la Cueva del Latonero. La boca de entrada se localiza en la ladera de la Loma del Caballón, a medio camino entre la cima y el barranco de Magaña, por lo que su acceso no presenta gran dificultad. No obstante, el acceso actual no ha sido siempre el mismo, al igual que hay que tener en cuenta que el emplazamiento de la capilla actual no es el primigenio.

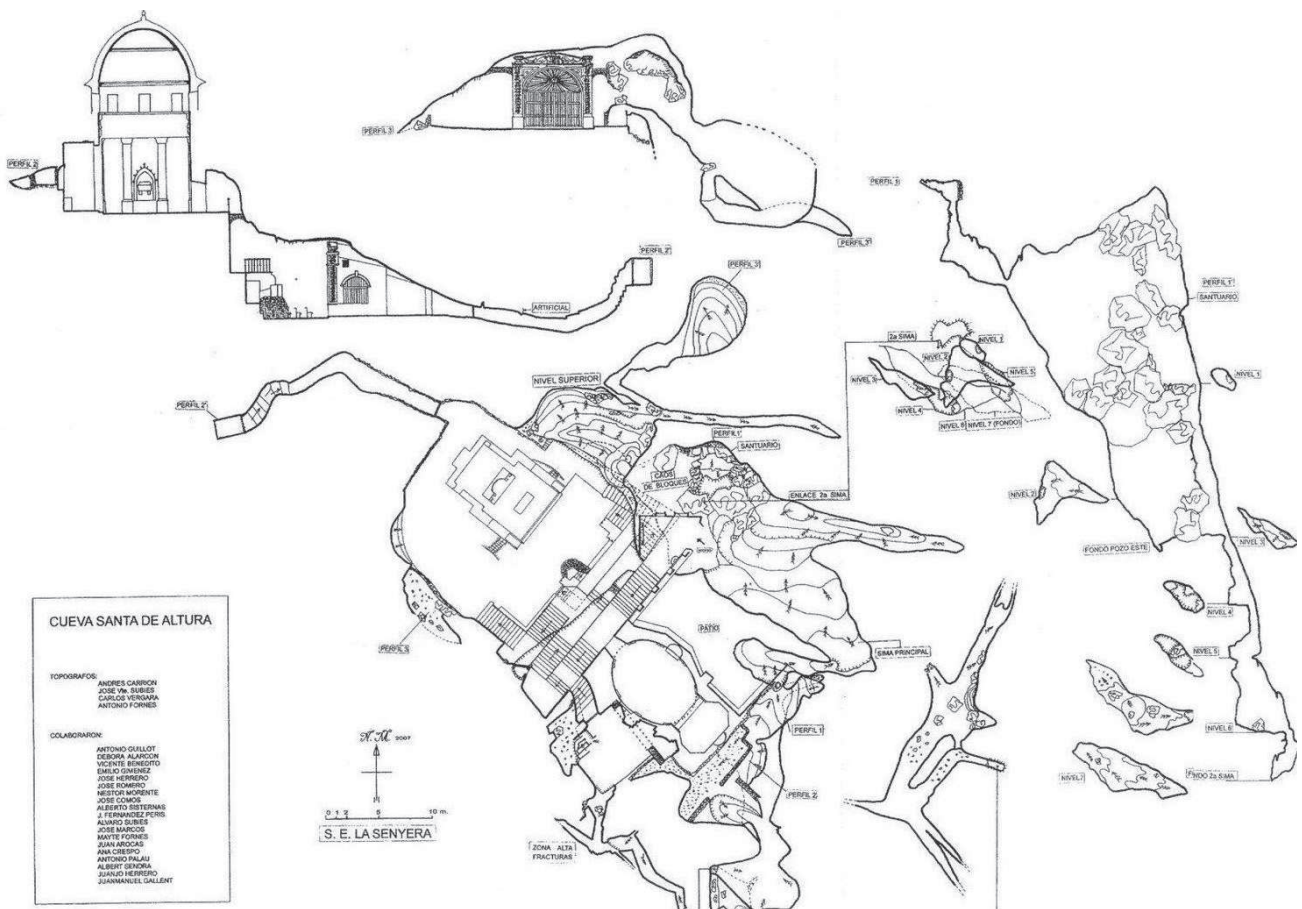
José de la Justicia refleja en su libro, que en 1645 el obispo de Segorbe ordenaría durante una visita al santuario trasladar el originario lugar de culto al actual emplazamiento. Según

este autor, fueron “*muchas y graves razones (...) [las que] movieron al señor Obispo de Segorbe don Fray Diego Serrano, para mudar en la nueva fábrica el sitio y grandeza de la capilla. Parece que obstaba a esta resolución la aparición y milagro que obró la Virgen en la erección de la capilla antigua (...). Pero como sea estilo del cielo, confirmado con experiencias de otros santuarios, que según diferentes razones y conveniencias de los tiempos y circunstancias, hace varias demostraciones, declarando en cada uno lo que por entonces*

conviene, no hizo embarazoso al acuerdo que se tomó de la mudanza”.

¿Tan graves serían las razones que moverían a este traslado? ¿Por qué entonces no nos las expone y únicamente da tan fatuas explicaciones? ¿Serían esas razones evidencias de antiguos credos en la zona de culto originaria, que convendría borrar de la memoria colectiva? En este sentido cabe resaltar la ficha que sobre la Cueva del Latonero muestra la web de la Consellería de Territorio y Vivienda, en la que se lee: “**Arq. e Hist.: Santuario medieval, frecuentado**

por musulmanes, y después por los moriscos hasta finales del siglo XVI. Después de las Germanías se convierte en Santuario cristiano, tras el hallazgo de la imagen de la Virgen. Ha sido y es lugar tradicional de romerías desde los pueblos de la comarca, y objeto de rogativas en numerosas ocasiones. Hacia 1860 se suprimieron las estalactitas de la sala “para su regularización”. En 1955 Pío XII declaró a Nuestra Señora de la Cueva Santa como patrona de las sociedades espeleológicas de España.”



Topografía de la Cueva Santa, realizada por el Grupo Espeleológico La Senyera, de Valencia, en 2007

Como se observa, si la cueva ya era frecuentada antes del culto cristiano ¿qué nos impide pensar que con anterioridad a los musulmanes no fuese ya utilizada por las culturas anteriores? Y retomando el texto donde lo hemos dejado... ¿Por dónde penetraban a la cueva? La tradición nos muestra que la sala más utilizada era la que hoy acoge el santuario, que era aprovechada por los pastores de la zona tanto como lugar de refugio, así como lugar de abrevadero, aprovechando el agua que brotaba de sus paredes para que bebiera el ganado. De esta manera se observa que también se ha utilizado para la explotación de los recursos de la zona.

En cuanto a lo intrincado de su topografía interior, además de los recientes planos realizados en 2007 por el Grupo Espeleológico La Senyera, de Valencia, nos da cuenta de ello José de la Justicia, que en su libro *“Historia de la Virgen de la Cueva Santa”* nos narra: *“En la parte que mira desde el oriente al septentrión, dan lóbrega entrada a la curiosidad muchas grutas, que extienden la cueva lo que se alarga la montaña. Entraron por una dos curiosos hacia la parte de oriente y hallaron el ocaso de su vida: perdíanse sin duda en el oscuro laberinto con que la principal se divertía a varias calles en sus principios y se enreda con muchas en el medio. Esta desgracia con otras más antiguas obligó a cerrar todas las bocas para evitar otras mayores. Era menester mucha cautela para no perderse en las*

varias profundidades que minan este monte y que esconde en su interior curiosidades raras”.

Vistos todos estos antecedentes, se puede observar que no sería del todo desconsiderado imaginar la posibilidad que esta cueva ya fuera utilizada por nuestros antepasados como cueva-santuario. Pero vamos a tratar de entender la importancia que podría tener una cueva de estas características para las gentes que poblaban la tierra hace varios miles de años.



La **Venus de Willendorf**, representa a la fertilidad y data del neolítico. Los senos y el abdomen se han exagerado intencionalmente con propósitos simbólicos: se trata de la **Gran Diosa Madre**.

- Las Cuevas en el mundo antiguo y la evolución del culto a la Tierra.

Desde nuestros orígenes, la especie humana ha utilizado las cuevas como lugares de enterramiento, refugio o santuario, por lo que éstas se han considerado de vital importancia para el conocimiento de nuestros orígenes y antecesores a través de los yacimientos arqueológicos de diferentes épocas existentes en cuevas y abrigos.

Los primeros hombres tendían a atribuir un carácter personalizado a las fuerzas cósmicas (Sol, Luna, Fuego, Agua, Aire, Cielo, Tierra, Bosques...) tomando ante ellos una actitud reverencial, al reconocer que de ellos dependía la vida. Pensaban que ellos no eran autosuficientes, que necesitaban de esos Dioses para poder sobrevivir. Y a esos Dioses, había que satisfacerlos y cuidarlos. El hombre forma con esos elementos una comunidad ecológica, en los que la naturaleza es la extensión cósmica de Dios y por ello su salvaguarda, por lo que no se la puede maltratar, sino reverenciar. A ellos les rinde culto en las cuevas, recintos sagrados, casi mágicos, por formar parte de las entrañas de la Madre-Tierra.

Precisamente, el culto a la diosa Madre-Tierra fue el más popular entre los pueblos mediterráneos, que la consideraban esposa de los Dioses Celestes y madre de los vivientes (hombres, animales, y plantas), y es madre del fuego y de la lluvia, de los campos y sus frutos, de los mares y de las minas, es madre

creadora del paraíso y de los humanos, regula la lluvia y las cosechas, y la tierra es su máspreciado don a los humanos. Ella se convierte también en matriz donde reposan y regeneran los difuntos, ofreciéndole las urnas con las cenizas y ajuares de éstos, para que ésta les gestara una nueva vida en el más allá.

La diosa Madre aparecía simbolizada por unas estatuillas antropomorfas con grandes senos y caderas prominentes, generalmente sin rostro, que con el tiempo, evolucionarían hasta convertirse en tallas como la ibérica Dama de Elche, y a tener varios nombres y atribuciones poderosas más. Incluso siglos después, el espacio de culto del dios romano tardío Mitra se configuró también como cueva en la roca.

En el mundo celta, las grutas se asocian con la luna y con el agua dadora de vida, y el vientre de la tierra con el vientre de la mujer. De hecho, muchos dioses de la vegetación y de la fertilidad son a la vez divinidades lunares, como por ejemplo la diosa egipcia Hathor, Istar, la Anaitis irania, Dionisios, que además de dios lunar es dios de las aguas; u Osiris, que reúne todos los atributos, los de la luna, los de las aguas, los de la vegetación y los de la agricultura.

Por ello, cuando en una cueva tenía su nacimiento un manantial, se convertía en un templo natural único, en el que dar culto tanto a los dioses que moraban en la tierra como a los del agua. Y si además las aguas de este manantial tenían poderes

curativos como consecuencia de su contenido en minerales, la cueva directamente se convertía en una gruta sagrada, mágica, donde se veneraban aquellas aguas que actúan como un regalo de los dioses subterráneos.

El escritor y antropólogo Juan G. Atienza precisa sobre las aguas sagradas que no lo son *“solo porque eventualmente curan, sino porque son portadoras de la esencia que el hombre quiere buscar en la entraña de esa Tierra que le proporciona las señales de la transcendencia buscada. Núcleo mágico y manantial son fenómenos que van unidos de modo casi inalterable. Junto a la fuente se edifica el santuario o simplemente se instala el ara votiva, y todo acto religioso que se lleva a cabo en este enclave santificado está referido a la virtud física o metafísica del manantial y al simbolismo que lo gobierna y lo define, que tiende siempre a identificarlo con su significación graalica de continente y transportador del conocimiento supremo”*.

Precisamente otro valenciano, el periodista Chema Ferrer Cuñat, es quien señala que en la génesis de relatos como este, en la que leprosos y/o ciegos –también presentes entre los milagros de esta advocación– encuentran cura en grutas, subyace la del individuo degenerado en su existencia física y material, cuya sanación se verifica al acceder a lugares donde comienza la vía ascética y se retiran los velos que los ciegan.

“Las aguas de la “Madre Tierra” (posteriormente idealizadas en la

figura de la Virgen María) permitirán la purificación del espíritu en un lugar mágico frecuentemente utilizado y conocido desde antiguo en el ancestral saber popular, que a través de un claro proceso de reelaboración religiosa, se amolda con sublimidad a la ortodoxia. El recorrido iniciático se transforma en milagro y el hallazgo de una talla de la imagen de la Virgen refuerza el triunfo sobrenatural del cristianismo.”

Curiosamente, el primero y el último de los muchos milagros que se le atribuyen a la Virgen de la Cueva Santa están asociados a las aguas que en su morada caen. Pero observando los escritos que sobre la Cueva nos han llegado, se descubren más detalles en los que el agua es protagonista y se manifiesta de nuevo la admiración por ella.

El propio José de la Justicia nos deja el más sorprendente comentario sobre las milagrosas propiedades de las aguas de la cueva: *“A toda la bóveda de la capilla y sacristía cubre tejado, para defender la humedad y recoger el agua que destila de los peñascos, licor saludable y milagroso con que curan innumerables enfermos”*. Llama la atención semejante afirmación escrita por este religioso, que como buen jesuita debería de “sacralizar” todos los vestigios paganos que existieran en la memoria colectiva sobre ella a fin de convertirlos en portentos marianos o minimizarlos con el fin de que quedaran olvidados.



Pero sin pretender polemizar en el tema, al margen del asombro causado, y siguiendo la línea del presente estudio, un comentario de este tipo manifiesta claramente uno de los por qué de la elección de esta gruta como un lugar sagrado.

El mismo autor nos deja entrever otra muestra de la importancia de las aguas en la cueva al narrar que de penetrar por las galerías de la gruta “cortaba los pasos una laguna a los que se empañaban en la entrada, y escuchaban a buen trecho un arroyo, que con violenta y ruidosa corriente se precipitaba”.

Este texto da una referencia clara a un manantial que brota de las entrañas de la gruta, o lo que es lo mismo, otra muestra más de las particularidades que determinan la elección de una cueva-santuario. No quedan ahí las rarezas del interior de la cueva según este religioso e historiador. En el mismo capítulo nos relata la existencia de rocas con similitudes humanas vistas por el ermitaño Pedro Muñoz de Puzol, que visitó el santuario desde Segorbe con anterioridad a 1610, año de su muerte: “Llevo largo rato por caminos torcidos, sin cuidarse su atención de la salida, hasta que hicieron alto en una profunda sala, pieza capaz, y hermosa por su natural disposición. Sobreponía el arte curiosidades: porque en proporción de un estado sacaba el relieve de las mismas peñas muchedumbre de bultos, que cifrando en sus amagos variedad de historias,

circuían las paredes. Hacía frente en el último lienzo un Crucifijo relevado, y tan hermosos en hechura muchedumbre de angelitos (...).”

Poco antes de narrar este pasaje, nos relata también algunas de las formas observadas por otras personas que lograron internarse por sus entrañas antes de ser cerradas: “*Encontraban en cierta estancia, que hace sala anchurosa, una mesa, a que están sentados varios personajes de piedra en forma de convite. Vieron otros que en una tarima guijarreña yace un cuerpo entero de la misma materia, que estirando la cabeza en un brazo, señala con la otra mano una calavera, a quien contempla atentamente.*”

¿Serían estas extrañas formas las veneradas por nuestros ancestros como tallas sagradas? ¿Son invenciones del autor para tratar de sacralizar imágenes consideradas heréticas por la iglesia? Veamos como en otras cuevas-santuario cercanas también existen imágenes en su interior que podrían identificarse con formas humanas o sagradas, según se quiera ver.

- Las otras cuevas sagradas del Alto Palancia.

La Cueva Santa o Cueva del Latonero no es la única gruta que ha sido utilizada como lugar sagrado en la comarca del Alto Palancia. Como ya se ha citado, al menos existen otras dos que han sido consideradas por los arqueólogos e historiadores que las han estudiado como cuevas-

santuario. Son estas las cuevas de Cerdaña (Benafer/Pina de Montalgrao) y la Cueva Moma (Pavías).

La conocida como **Cueva de Cerdaña** se halla situada en las faldas del Pico Cerdaña, a 1.100 metros de altitud, rodeada de altas montañas pobladas de pinos y carrascas, en el límite de los términos municipales de Pina de Montalgrao y Benafer. La cueva, de gran interés y valor para espeleólogos, exploradores y excursionistas, presenta dos bocas separadas entre sí unos siete metros. Desde ellas se accede a una sala descendente de unos 2000 m² de superficie, en la que abundan los bloques y formaciones estalagmíticas, en la que destaca una gran columna de piedra de unos diez metros de altura que une el suelo con la bóveda. En ella también existe una fractura por la que se accede a una serie de pequeñas estancias y simas, alcanzando los 85 metros de profundidad máxima de la cueva.

La cavidad fue visitada por el botánico Cavanilles en el siglo XVIII, por el histólogo Ramón y Cajal a finales del siglo XIX -que realizó algunas prospecciones-, y por Sarthou Carreres y los biólogos Jeannel y Racovitza a principios del siglo XX. No obstante, es I. Sarrión Montañana quien en compañía de J. Soler Carnicer la exploraría en 1966, realizando las primeras exploraciones arqueológicas y el estudio de los numerosos restos de fauna y materiales arqueológicos obtenidos.

Debido a la amplitud de la

cavidad, su iluminación y sus condiciones físicas, esta cueva ha sido utilizada como lugar de hábitat prolongado y estable desde la Edad del Bronce hasta la época ibérica, momento en que adquiriría la condición de cueva-santuario tal y como reflejan los numerosos vasitos caliciformes ibéricos recuperados de su interior. En ella se realizaban libaciones purificadoras y se ofrecían frutos de la tierra y exvotos a las divinidades telúricas, existiendo todavía un altar tallado sobre la roca negra, sobre el que aun cae un goteo intermitente de agua "sagrada" que brota de las paredes y techo forrados de líquenes, y que tal vez fuera recogida para los rituales.

La ocupación de sus habitantes era el ganado, como demuestran los esqueletos de las cabras y animales domésticos igualmente encontrados alimentándose de animales salvajes mediante su caza. Durante la pasada Guerra Civil (1936-39) fue utilizada como observatorio militar.

Diferente suerte ha corrido la otra cueva-santuario, la **Cueva Moma** de Pavías, que ni es tan conocida o visitada, ni se conserva en tan buen estado como la anterior, al ser explotada como cantera. A ella se accede por una boca principal que da paso a una galería descendente que la comunica con otras salas cada vez mayores y, en algún caso, con entrada propia.

Dadas las características de la cavidad hay que suponerla lugar de abrigo en circunstancias difíciles, pues no aparecen signos de haber estado destinada a otros usos, como refugio para el ganado, que es lo más frecuente en cavidades de más fácil acceso. Sin embargo, algunas de las fuentes consultadas comentan que también fue una cueva de culto de la época del Bronce e Ibérica a tenor de la cantidad de ofrendas encontradas de estos periodos, en cuyo interior se hallaba una figura esculpida en piedra, a la que denominan la Moma, totalmente destruida por la piqueta de la Inquisición, porque el pueblo seguía venerándola desde épocas inmemoriales.



Foto panorámica de la sala principal de la Cueva Cerdaña. (Autor Cesar Esteban Güill).

Pero toda esta destrucción no borró la memoria colectiva, que mantiene en el recuerdo el que sus antepasados fueran a venerar a la mencionada Moma, que según el significado que da de esta palabra el Diccionario de la Lengua Valenciana editado por la Generalitat Valenciana, significa entre otras cosas: “*Figura simbólica que representaba la Gracia Divina o la Salud*”. También los vecinos de Matet comentan que el término “moma” hace referencia a mujer, y “momo” a hombre. ¿Estaríamos pues ante una evocación de un culto anterior? Dejo esta vía abierta debido a su compleja respuesta.

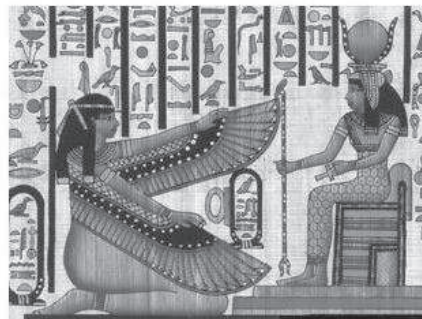
- La evolución de un culto.

En el Paleolítico los pueblos personificaron las fuerzas de la naturaleza: los dioses estaban asociados a los fenómenos naturales y el Sol era el más grande de los dioses. También diferenciaban los accidentes geográficos según las características que les atribuían, de manera que las cuevas eran femeninas y las montañas masculinas. Esto tenía repercusiones en los rituales que practicaban, como los de fertilidad, que se celebrarían dentro de las cuevas y únicamente entre mujeres. Pero toda aquella estructura se vino abajo cuando se comprendió que lo masculino participaba también

en la fertilidad. Cambiaron las tornas y la organización social pasó a ser patriarcal, aunque aquel eco matriarcal perduró en el tiempo y aquellas diosas quedaron relegadas a seres mitológicos relacionados con fuentes, lagos, cuevas y grutas subterráneas, que con los años se fueron homogeneizando con el credo cristiano.

Este proceso comenzaría hacia el final de la Edad de Bronce, y con más énfasis en los inicios de la Edad de Hierro, cuando las antiguas cosmologías y mitologías de la diosa madre se fueron transformando, reinterpretao e incluso suprimiendo,

EVOLUCION CULTO DE ISIS



Demeter griega



Isis Augustea romana



Virgen de la Leche

Evolución culto a Isis.

llegando a Occidente a través de los mitos griegos y los relatos bíblicos del Nuevo y Viejo Testamento, que nos hablan de los judíos-semitas de los desiertos sirio-árabes, y los heleno arios, en las amplias llanuras europeas como uno de los originarios de esta modificación matriarcal original. Prueba de ello sería que las nuevas religiones surgidas de estos pueblos (judaísmo y cristianismo) relegarían a la mujer y lo femenino a un segundo plano, considerándola inferior al hombre y presentándola como pecadora y seductora del hombre. De hecho en el judaísmo no se venera a ninguna mujer, y en el cristianismo temprano el culto a María era desconocido, pues antes del siglo tercero ningún padre de la iglesia menciona la virginidad eterna de María, ni hasta el siglo seis se habla de la ascensión corporal de María al cielo.

Mientras tanto, en el próximo oriente se continuaba rindiendo culto a diosas de la fertilidad, que siguen representando un papel engendradora, aunque poco a poco van adquiriendo otros matices, como la diosa babilónica Istar, protectora del sexo y la femineidad; Nut, la madre celestial de todos los dioses del panteón Egipcio; o Ast-Isis-, quizá una de las diosas más longevas e importantes tanto del panteón egipcio como de otras culturas, y que más repercusión ha tenido a lo largo de la historia. Estas diosas aparecen regularmente con sus hijos en el regazo, habiéndolos parido siendo vírgenes. Y este niño

suele representar el fruto de Dios. Esta similitud de divinidades femeninas motivó que cuando Egipto sucumbió ante Alejandro Magno, el culto de Isis se extendiese por toda Alejandría, llegando hasta la mismísima hélade, donde su imagen será asimilada por Démeter, la diosa griega de la fertilidad y la agricultura.

Posteriormente, Grecia sería conquistada y asimilada por Roma en todos los aspectos, incluidos sus dioses. Demeter evolucionará nuevamente en la Isis Augustea, una diosa madre, representante de la vida y la muerte, venerada por los romanos. En la península Ibérica, tanto los cultos a Demeter como a la Isis Augustea son asimilados rápidamente, ya que las tribus íberas practicaban el culto a la madre tierra antes de que griegos y romanos llegasen a la península.

Hay evidencias del culto organizado a Isis en varias ciudades de Hispania hasta la primera mitad del siglo III, como Emérita Augusta (Mérida), Igabrum (Cabra (Córdoba), Valentia (Valencia) y Baelo Claudia (Bologna, Cádiz), donde quedan restos de un Templo a Isis del siglo II d.C.; Legio (León), Astúrica Augusta (Astorga), Acci (Guadix), Saguntum (Sagunto) o Tarraco (Tarragona)

Pero con la cristianización del imperio romano por parte de Constantino, el politeísmo desapareció y con él todos los dioses del panteón romano, salvo el de Isis. Fue la única deidad egipcia

que se mantuvo durante el Imperio Romano, hasta que su culto fue prohibido en el año 535, en tiempos de Justiniano. Y ello resultó posible por la asimilación de gran parte del culto a Isis, en un primer momento, a la de la Virgen María. El historiador Will Durant escribió que "*los primeros cristianos a veces rendían honores a las estatuas de Isis amamantando al niño Horus, viendo en ello un rito antiguo y noble acerca como por medio de la mujer (es decir, el principio femenino), se crearon todas las cosas, que finalmente se convirtió en la Madre de Dios.*".

El punto de inflexión en esta transición divina se produjo tras el Concilio de Éfeso (431 d.C), en el que se considera por primera vez a María como Madre de Dios, y eso para el pueblo supone una forma de no abandonar el culto a sus diosas, a las que únicamente se les cambia el nombre. Isis, Madre de un dios, pasaba a asimilarse iconográficamente con la Virgen María, Madre de Dios. De esta manera se perpetuó la imagen y la apariencia. Ísis, enjoyada, prestó su imagen, figura y sus riquezas a María, que las asumió. Desde entonces, en múltiples representaciones se continúa mostrando a María cubierta de joyas, coronas y demás ornamentos ostentosos, pasando de esta manera una diosa antigua a ser una parte imprescindible de la iconoclastia católica que con el tiempo fue alejándose del modelo original pagano para incorporar los nuevos dogmas cristianos. También muchos de los antiguos

títulos de las madres-diosas, pasaron a María: “Reina de los Cielos”, “Inmaculada” o “Madre de Dios” entre otros.

¿Y qué implicaciones llevaba esta transformación? Pues que como hasta ese momento las diosas no tenían máculas, tampoco la Virgen debía tener la “mácula” de una concepción natural, que según la enseñanza católica conlleva la mácula del pecado original, por lo que se iniciaría un largo proceso teológico que culminaría en el año 1854, cuando el papa Pío IX anunciaba el dogma de la “inmaculada concepción”, según el cual María en el primer momento de su concepción habría sido libre del pecado original.

De esta manera la Iglesia asumía en cierto modo en el culto mariano las antiguas concepciones antiguas, forjando la imagen de María como Madre de Dios engrandecida a lo largo de la historia levantándole iglesias, catedrales, santuarios y monumentos en su honra; y de paso compensaba la imagen de Dios Creador, que es un Dios padre-madre con rasgos exclusivamente masculinos, en ocasiones representado como un dios castigador y vengador, que ahora sería equilibrado con la figura de María, que toma el papel de una madre comprensiva, satisfaciendo una función importante en la vida de muchos creyentes.

Como se puede apreciar, a lo largo de miles de años, el culto a

la madre tierra, a la figura femenina creadora de vida, no ha variado en lo más mínimo ni en las representaciones plásticas ni en el contenido de las mismas, y que el hombre, pese a las modernidades y evoluciones, sigue y seguirá siendo el ser primitivo que un día optó por rendirle culto a la generosa y eterna madre tierra.

A tenor de lo visto hasta el momento... ¿Será el actual Santuario de la Cueva Santa la evolución de uno de aquellos lugares de culto levantados por el hombre en honor a la Madre Tierra, adoptado por la Iglesia para transformarlo en un centro de devoción mariano? Recordemos que en las cercanías de la cueva del Latonero se

POSIBLE EVOLUCIÓN DEL CULTO EN LA CUEVA DEL LATONERO



MADRE TIERRA



ISIS AUGUSTEA



INMACULADA CONCEPCIÓN



CUEVA SANTA

alzaron varios poblados del Bronce e ibéricos próximos a dos importantes vías de comunicación desde la Edetania hacia el interior peninsular; que en las ciudades de Valentia, Edeta y Saguntum está documentado el culto a Isis; y que los musulmanes o moriscos acudían a la cueva antes de implantarse el culto a la Virgen. Desde luego es complicada la respuesta, pero dejamos abierta esta nueva línea de investigación.

Más documentados están los primeros años del culto a la Virgen María en este santuario, aunque a continuación se van a examinar con detenimiento para tratar de aclarar bajo qué advocación se inició este culto.

- Los primeros años de culto a la Virgen en el Santuario de la Cueva Santa.

Es común sentir y admitido por los historiadores que la imagen de la Cueva Santa fue hecha en la Cartuja de Valldecris. Este hecho ya lo indicó el primer historiador de la Cueva Santa, el Padre José de la Justicia, el cual afirmaba que, en su tiempo (1664), conservaba “este convento antiquísimos moldes donde se vaciaron imágenes de yeso” y que él había visto “una [imagen] tan parecida a la que en la Santa Cueva se venera milagrosa, en las molduras, facciones y material, que persuade de la semejanza nacieron en un molde”.

En este sentido, el padre cartujo Pascual Combes, en su obra “La Perla de Valdecristo” o bien

“*La Margarita en su Concha, en su Epiciclo la Estrella*”, publicada en 1728, añade que “*a semejanza de otras imágenes dadas por los cartujos, se observa también en esta* (refiriéndose a la imagen que existía en esa época en el santuario) *un pequeño agujero, indicio del lugar por donde pasaba el hilo con que se colgaba la imagen de la pared*”.

Continúa el Padre José de la Justicia que los cartujos de Valldecris “*se persuaden con certidumbre, que esta sagrada imagen tuvo el primer origen en su convento, apoyan[dose en] una costumbre antigua de dar a sus pastores imágenes de la Virgen, que les recuerde su devoción, tan propia y connatural de la Cartuja*”. Continúa este historiador que “*la costumbre de vaciar (sic) imágenes de yeso para los pastores, no es reciente, sino nacida con la misma fundación. Parece discurso corriente que por ser esta imagen de yeso, y don acomodado a la pobreza pastoril, es una de las que antiguamente se les dieron*”.

Resulta curioso que este historiador, casi contemporáneo al tiempo en que sucedieron los sucesos de Isabel Monserrate y su esposo Juan (pues plasma en su libro haber podido conversar tanto con el clérigo que certificó la milagrosa cura, el vicario Mosén Miguel Pastor, como con alguna de las testigos que presenciaron algún otro de los prodigios protagoniza-

dos por estos verdaderos impulsores de esta advocación), no atribuya la imagen sagrada a Fray Bonifacio Ferrer y lo retrase hasta la época de la fundación de los cartujos a Altura (1385).

Es más, la referencia bibliográfica más antigua que he hallado hasta ahora que menciona a este cartujo como autor de la imagen, es la que hace el jesuita Pascual Agramunt en su *Historia de la Cueva Santa*, escrita en la segunda mitad del siglo XVIII, y que recoge un misionero anónimo en el compendio histórico de 1803 apuntado en la bibliografía. A partir de esta obra, todos los autores citan a Fray Bonifacio Ferrer como autor material de la imagen, siendo el primero don Pedro Morro en 1906, referente de muchos escritores a lo largo del s. XX.



Algo parecido a lo dicho por José de La Justicia comenta el Padre Joaquín Alfaura en su obra *“Anales de la Real Cartuja de Val de Cristo...”*, quien recoge la tradición antiquísima de este cenobio hasta 1658.

En él afirma, según apunta Eduardo Corredera en su obra *“El libro de la Cueva Santa”* (Lérida, 1970), que en su tiempo todavía quedaban imágenes muy parecidas que procedían de Scala Dei, de donde vinieron los fundadores de Valdecríst. El mismo historiador asegura que en una cueva habitada por uno de sus monjes en el siglo XIV (tiempo en que vivió Fray Bonifacio Ferrer y el rey Martín) se hallaron imágenes muy parecidas pero de mayor tamaño. Estas vendrían de Cataluña y las pequeñas se realizarían en Valdecríst. Entonces... ¿a qué mano atribuimos el primer molde? ¿Por influencia de quién se haría?

Los cartujos catalanes atribuyeron la fabricación de la imagen de la Cueva Santa a Scala Dei, porque en su casa se hallaban, en el siglo XVIII, reproducciones de la imagen de la Cueva Santa, aunque de mayor tamaño y sin relación artística directa con la imagen venerada en Altura, como apuntaban desde Valdecríst en su defensa. Pero este hallazgo no es extraño, pues habían pasado dos siglos desde que se comenzara la propagación del culto de esta imagen, que ya se encontraba en alejados rincones de España, y aun en América.

Y no en vano, el Dr. Juan Valero, gran propagandista de esta devoción y que fue Vicario de Altura entre 1579 y 1587, había ingresado en la Cartuja de Scala Dei, donde habitó hasta su muerte, acaecida en 1625 (según Ernesto Bonet, que a su vez lo recoge del Padre Combes en su obra *“La Margarita en Concha, en su espíritu la Estrella”*), y por tanto, es fácil suponer que allí introdujo o afianzó esta devoción. Y un matiz de ella pudo ser reproducirla y extender su irradiación.

Así pues, se sigue sin conocer hasta el momento ni el verdadero autor, ni la fecha exacta de fabricación de la imagen de yeso.

Además, es curioso que toda esta información surja tras el hallazgo de la imagen a principios del siglo XVI, cuando desde la supuesta entrega de los cartujos de imágenes a los pastores, hasta el hallazgo de una de estas en una cueva, tradicionalmente atribuido a otro pastor (que según Vicente Simón Aznar, en su obra *“Litigio sostenido entre la Real Cartuja de Val de Cristo y el Obispado de Segorbe en 1592 sobre el Santuario de la Cueva Santa”*, estaría al servicio de Valdecríst), pues tampoco existe ningún historiador que de fe exacta sobre el



momento del hallazgo, no se vuelve a tener constancia de estas imágenes ni de su culto.

Sobre la fecha del hallazgo, el José de la Justicia data estos hechos *“ajustado el cómputo a lo probable, [hacia] el de 1508, poco más o menos”*; el Padre Alfaura, en sus *“Anales de Vall de Cristo...”* dice que fue hacia 1503; otros autores que datan su hallazgo, según recoge Ernesto Bonet en su trabajo *“Algo sobre Nuestra Señora la Virgen de la Cueva Santa”* son el Padre Marés, que apunta al año 1507 en su trabajo *“Finis Troyana”*, el Doctor Chiva que la fecha en 1500 en su *“Compendio de la Historia de la Virgen de la Cueva Santa”*; o don Pedro Morro, que afirma que sucedió en 1504.

Para rematar este baile de fechas, a raíz de una exploración por las galerías del santuario realizada por el Grupo

Espeleológico “La Senyera” en 2007, se barajó la posibilidad de que la aparición se retrasara hasta el año 1516, apoyándose en ciertas inscripciones grabadas en la piedra en una galería repleta de grabados que podrían ser el primitivo lugar de culto a la Virgen de la Cueva Santa. Es decir, estamos ante un vacío documental de aproximadamente de un siglo (de 1385-1417 a 1500-1516).

Ante lo referido en los anteriores párrafos, y siguiendo el relato de la tradición oral del santuario, se observa además que durante los primeros años de culto, en ningún momento se hace mención del nombre o advocación por la que se conocía a la imagen de la Virgen María hallada en su interior y que, incluso tras el hallazgo, no se le denominaría “de la Cueva Santa” desde el primer momento, sino como consecuencia de que a ella se le atribuían los diversos acontecimientos y curaciones que tenían lugar en su morada, y por ello pasó a conocerse tiempo después como Virgen de la Cueva Santa.

Algo parecido comenta al respecto el Padre José de la Justicia al decir que “*Hallase en [la cueva] una imagen de la Santísima Virgen, tan milagrosa en sus principios, que entre ellos [los pastores] el renombre de Santa le sobrevino con la dicha*”. Dicho de otra manera un tanto más apócrifa, que es la cueva y el agua que destilan sus piedras las que reciben el calificativo de santa o milagrosa y, conse-

cientemente, es a la imagen de la Virgen hallada o colocada en su interior, a quien la gente honra y venera con este nombre para evitar ser castigados por herejía o superchería.

Sobre esto último, apuntar que en su trabajo ya referido, Ernesto Bonet apunta que “*el renombre de Santa lo tiene la cueva desde 1515 por los milagros ocurridos, pero hasta 1574 estuvo abandonada y al uso de los pastores*” y que no es hasta que la “*Iglesia se definió, cuando empieza a plasmarse en realidad reconocida aquella devoción pura de las gentes de estas tierras*”.

Para intentar sobrellevar un hilo cronológico que haga más comprensible este trabajo, se debe entender en la mentalidad de la época la trascendencia de aquel hallazgo (si fue tal), y las repercusiones que generó si además aquel fue seguido de numerosos portentos asociados (tal vez “creados” por la iglesia para depurar restos de cultos paganos), que fueron atrayendo a muchísimos devotos de las comarcas del Palancia y la Serranía hasta aquella milagrosa cueva y su Santa Imagen, que en los primeros tiempos quedaba bajo los cuidados de voluntariosos ermitaños.

Sin embargo, con motivo de los disturbios políticos de la época, -las Guerras de las Germanías de Valencia primero, acaecidas entre 1520 y 1521, y la Rebelión de los Moriscos, que tuvo especial relevancia en tierras palantinas-, al aglutinarse gran número de ellos en la Sierra

Espadán a partir de 1525 y hasta bien entrado 1526, aunque aun se produjesen algunas refriegas años después en las zonas costeras causadas por los piratas, el culto en la Cueva Santa parece quedó algo relegado a un segundo plano, aunque no olvidado, pues Eduardo Corredera afirma que en 1550, se celebraría una misa multitudinaria ante 300 personas, con motivo de la Natividad de la Virgen.

Precisamente, desde ese mismo año de 1550, la Cueva Santa empieza a ser visitada especialmente por los moriscos y, como eran mirados con general desafecto, comenzose a sospechar que iban a practicar sin ser vistos sus supersticiones, puesto que la devoción era esencialmente al agua que destilaban las rocas. La preocupación por este hecho es tan notable que el mismo Obispo Salvatierra se hace eco de ella y la denuncia con palabras muy duras, e incluso estuvo a punto de cerrar el culto en la Cueva Santa. Ante esta amenaza, los Jurados de Altura y el tesorero y canónigo de la Catedral de Segorbe, Jerónimo Decho Chiva, natural de Altura, indagaron sobre el tema, e informaron al obispo de que los moriscos solían observar esta costumbre: “*Al llegar, bajaban a lo profundo de la cueva, se postraban ante la Sagrada Imagen con profunda inclinación, bebían agua si la dolencia era interna, o la lavaban si era externa, y la Virgen era tan compasiva con esa confianza que muchas veces quedaban curados sin más, e incluso más*

pronto que a los cristianos viejos que a ella acudían. Por su parte no solían ellos ser ingratos, pues dejaban allí quien su capa o capote, quien otra parte valiosa del vestido; y las moriscas faldillas, collares, jubones y dijes femeniles que luego iban a parar a la almoneda junto con otras ofrendas. Y no solo por agradecidos realizaban estas dádivas, sino por temor, pues se cuentan varios casos de que el no querer reconocer el favor divino, o hurtar alguna de las ofrendas dejadas, solía ocasionar entre ellos algún prodigioso escarmiento, que les llevaba de inmediato a restituir lo que no les pertenecía.”

Cabe señalar en este aspecto que la figura de María es proba-

blemente el único punto de unión entre el cristianismo y la religión musulmana. En el Islam a la Virgen María (Maryam) se la considera ejemplo de mujer virtuosa, llegando a tener tanta relevancia como su hijo Jesús (Isá) y la envergadura espiritual de un profeta, pero sin serlo. Es más, existe una tradición que atribuye a Mahoma el dicho de que de las cinco mujeres más destacadas ante Dios, una es María la madre de Jesús, la mujer de las mujeres del paraíso. Pero lo más sorprendente en el caso que nos ocupa es que el Corán reconoce como incuestionable la Inmaculada Concepción, pues el profeta sostiene que a María nunca le tocó el pecado.

Así pues, mientras los cristianos discutían entre sí sobre la pureza de María ¿no verían los moriscos la excusa perfecta para, aun siguiendo con sus creencias, demostrar su veneración por la Imagen de la Inmaculada Concepción de María ante los cristianos, a fin de que los dejaran algo más tranquilos? De esta manera no violarían sus creencias demostrando su amor por el Dogma de la Inmaculada. ¿O seguirían practicando los antiguos ritos paganos anteriores al dogma mariano?

Pero el culto de masas y renovado fervor renacería a raíz del suceso ocurrido al matrimonio jericano formado por Isabel Martínez y Juan Monserrate, que



en 1574 llegan a esta cueva (José de la Justicia lo retrasa hasta 1580, si bien, existen documentos recogidos con motivo del litigio sobre la posesión del santuario que lo adelantan a la fecha indicada), en la que habían oído que en ella tenía su morada una imagen de la Virgen que obraba milagros a los más necesitados, buscando la curación para su marido, que por haber contraído la lepra, habían sido desterrados de Jérica.

La sanación de Juan, los insólitos sucesos acontecidos que atestiguan la curación, y el tesón insatisfecho de Isabel por llevarse la imagen de la Virgen a su casa en vista del poco cuidado, peligro por el aumento de presencia morisca y abandono del lugar en el que tiene su morada, tantas veces cantado en los gozos a la Virgen, relatado en folletos, libros y en la tradición oral, y recordado por dos pilones conmemorativos ubicados en la inmediaciones de la fuente de Rivas (Altura) y de la Villa de Jérica, darían pie a que las autoridades civiles y eclesiásticas comenzaran a tomar interés por la mejora y gestión de la cueva, y motivar a la feligresía una devoción hacia la Virgen, para que renovase su fe y pudiera olvidar las calamidades de los últimos tiempos. Es más, desde aquel momento, según la tradición y algunos historiadores, sería este matrimonio quienes pasarían a ser los encargados de los cuidados de la cueva, como agradecimiento a los favores prestados por la Virgen, ya conocida por todos como de Nuestra Señora de la Cueva Santa.

Pero para tratar de aclarar los sucesos que tienen lugar a partir de entonces, cabe indicar que las fuentes consultadas para elaborar este trabajo otorgan en ocasiones una misma tarea o acción a cartujos y alturanos, según se ocupen quienes los han estudiado de manejar fuentes cartujas (Vicente Simón Aznar) o diocesanas (el resto) y es costoso elaborar una tabla cronológica que dilucide quién hizo qué y cuándo.

Trataremos de explicarlo como podamos, porque aunque a priori lo sucedido a partir de entonces podría quedar fuera del campo de estudio de este trabajo, existen una serie de vicisitudes que son notables para esta investigación. Por ello, voy a relatar parte de los acontecimientos que en estos mismos años se produjeron en torno al santuario, para intentar con ello que se comprenda mejor su Historia y el por qué de la duda que se plantea, exponiendo estos notables sucesos en otro apartado.

Así pues, de lo siguiente que se tiene noticia y que en todas las fuentes coincide, es que los primeros en manifestar el interés por el cuidado y gestión del santuario fueron los jericanos que, como consecuencia de este extraordinario hecho acaecido a dos de sus vecinos, sintieron fervientes deseos de mejorar el estado de la cueva. Pero, según apunta Vicente Simón Aznar (que no aporta fechas), estos fueron advertidos que no podían hacer nada sin mediar el consentimiento de los Señores

de la Baronía, es decir, de los monjes de Valdecríst. Para ello las autoridades jericanas mandaron a la Villa de Altura a un emisario para que hiciese de intermediario ante los cartujos.

Según Vicente Simón Aznar, los frailes accedieron a la petición y recomendaron a los alturanos que ayudasen a los jericanos, que salieron en procesión con el padre Gerónimo Caudete, procurador del monasterio, que



Virgen con el Niño o "La Primitiva".
(Museo Catedralicio - Segorbe).



la encabezaría portando en sus manos la imagen de alabastro de La Primitiva. Otras fuentes apuntan a que este traslado se produjo por intercesión del canónigo y Vicario General de Altura, como se verá a continuación, pero se observa cómo el hecho de que la cueva se hallase en término de Altura, resultará determinante para que fuesen las autoridades de Altura quienes comenzasen esta labor, tal y como apuntan las otras fuentes consultadas (José de la Justicia o Eduardo Corredera, entre otros).

En este sentido, el Obispo Aguilar dice que cuando el Vicario Perpetuo de Altura, Juan Valero, subió al santuario a tomar posesión en lo eclesiástico del mismo, ya que se hallaba en su jurisdicción, se llevó una mala impresión al observar el estado de abandono de la cueva, y el grave estado de deterioro de la imagen, que la describió: *“Media imagen pequeña de Nuestra Señora de yeso... que más parecía un pedazo de algunas que suelen hacerse...”*. Y su actitud fue la de desatenderse de la Cueva y del Santuario”.

Quien sí se preocupó por el cuidado y mejora del santuario fue el ya citado canónigo Jerónimo Decho, que además era hermano de los dueños de las tierras en las que se hallaba la cueva (Alejo y Melchor Decho), arguyendo este asunto para obtener el derecho a imponerse. Lo primero que haría sería colocar una reja de madera para impedir la entrada a los rebaños y pas-

tores; luego mandaría que se arreglara la primitiva capilla (consistente en dos paredes, sin techo) y se colocase en la nueva un altar en el que él mismo pudiese decir la misa (1581). Estas modificaciones permitirían que la cueva fuese más visitada, encargándose entonces el Vicario de Altura, D. Juan Valero, religioso afecto a Valldecris, de fomentar la devoción a la Virgen de la Cueva Santa.

También sería el canónigo Decho, quien trataría de subsanar el problema de la imagen deteriorada. Para ello parece que acordó con el Vicario de Altura el solicitar al prior de Valldecris una nueva imagen de alabastro que se veneraba en la Capilla de San Martín de la Cartuja, el cual accedería gustoso a tal solicitud, aunque desde entonces, los cartujos se interesarían más por el nuevo lugar de culto.

El traslado de la imagen, que hoy conocemos como La Primitiva, fue presidido por el propio canónigo y el Padre Gerónimo Caudete, conrer de Valldecris, y acompañado por numerosos feligreses residentes en su mayoría de Altura y Jérica. Se colocaría esta en lugar principal, existiendo desde entonces dos imágenes en el santuario, la de yeso y la de alabastro.

Y para que pudieran decir misa quienes quisieran, el propio canónigo subió de la sacristía de Altura los ornamentos litúrgicos necesarios para ello, y también se solicitó a Valldecris (no queda claro si el propio canóni-

go o el Vicario Perpetuo) un cáliz de poco valor para evitar que fuera hurtado, hasta que con las limosnas se adquiriese otro de mayor calidad.

Sobre las consecuencias de la existencia de dos imágenes en el santuario, y el debate que se suscitó sobre cuál de ellas es más antigua (debate que todavía en nuestros tiempos hay quienes se empeñan en mantener) daremos una pincelada en otro apartado.

También se reformaría en esos años, en los que accedería al cargo de Vicario General el citado canónigo, una casita para el santuario y otra para los peregrinos. Pero aquí volvemos a encontrar un punto de conflicto sobre la autoría de las obras, pues mientras unas fuentes comentan que estas obras las llevó a cabo el canónigo, Simón Aznar comenta que sería el prior de Valldecris quien las mandaría edificar, el cual, además, ordenaría que desde entonces la administración de los bienes que se recogiesen en la cueva debido a las donaciones realizadas como agradecimiento por los prodigios obrados por la Virgen (dinero, oro, plata, preseas de aljófara, lino, seda, lana...), la llevasen los Jurados y el Vicario de Altura, pero en nombre de la Cartuja, a quien debían avisar de cualquier hecho significativo que tuviese lugar en el santuario.

Tras esta nueva competencia para el pueblo se podría entender como, tras la donación realizada por Melchor Decho de unas tierras anexas a la cueva, cuya

administración legaría a los Jurados de Altura, su hermano el Canónigo Decho utilizase su influencia sobre el Consejo de la Villa de Altura para que nombraran en 1583 a su otro hermano y propietario de los terrenos en los que se hallaba la cueva, Alejo Decho, como administrador del santuario, aunque fuera con cargo anual y no renovable.

Y es que entre las labores de administrar el santuario, estaba la de nombrar a un santero o ermitaño que se encargase de velar por el aseo y conservación del santuario, para el que los Jurados de Altura construyeron una casita en la parte de arriba de la cueva. Pero esta competencia también fue motivo de desencuentros entre alturanos y cartujos, pues cada una de las partes quería colocar en estas tareas a personas de su confianza, para tener un control real sobre los beneficios del santuario.

En este aspecto, como nota curiosa, cabe citar algunas de las razones que exponían los Jurados de la Villa de Altura para tratar de hacerse con el citado derecho en detrimento de los cartujos, a los que informaban de que dada la gran afluencia de mujeres que

iban a venerar a la Virgen, no era conveniente que un cartujo tuviese tratos con estas, pues podría llevarle a tener pensamientos impuros que fueran en contra de la Orden y perjudicaran su función.

También tuvo lugar en esas fechas el cese del vicario de Altura, Juan Valero, y su sucesor, Mosén Vicente Morell, aprovechó para seguir también con la administración de la cueva con la colaboración de los Jurados de Altura, según se venía haciendo. Sin embargo, el nuevo vicario consideró que su función de administrador no era en repre-

sentación de Valldecris, sino como cosa propia, y por ello tomó la decisión de dar entrada al Obispo de Segorbe, don Martín de Salvatierra, para que visitase el santuario, como si de una ermita de la parroquia alturana se tratara.

Esta decisión sería la que colmó el vaso de la paciencia de los frailes y desencadenaría el conflicto que posteriormente tuvo lugar entre la cartuja y la diócesis por los derechos de administración del santuario.

Los cartujos trataron hacer valer entonces su soberanía sobre la cueva como Señores de la Villa de Altura y su término, dado que

ese Señorío lo ostentaba el Prior de Valldecris, en aquel momento Fray Juan Sangenís, y entendiéndose que tanto las autoridades civiles como el clero alturano se habían excedido en las tareas encomendadas, el monasterio tomaría desde entonces la completa jurisdicción sobre el santuario, al cual subirían en 1592 para hacerse cargo de éste por la fuerza, el procurador de la Cartuja, Padre Mateo Marco, y Bartolomé León, fraile profeso de Valldecris, que ordenarían poner las armas del monasterio en las puertas de iglesia y de la Casa Alta del santuario y expulsarían a los empleados designados por los Jurados de Altura,



poniendo en su lugar a Francisco José Salinas, lego profeso de la cartuja.

Ante las protestas de los Jurados y del Vicario Perpetuo, que subieron para oponerse a esta ocupación, y en vista del tesón de los cartujos, que les prohibieron que desde entonces se ocupasen de la gestión del santuario, mandaron llamar al notario público Pedro López, con el fin de que tomase acta de los hechos, los cuales luego fueron presentados al Obispo de Segorbe, Juan Bautista Pérez, que sin demora, inició los trámites judiciales para tratar de recobrar las funciones de control sobre la cueva.

Pero todos estos hechos ya quedan fuera de la teoría aquí tratada, remitiendo a quienes quieran saber más sobre el proceso a consultar las obras de Vicente Simón Aznar citadas en la bibliografía empleada adjunta al final. Únicamente resaltaremos que, durante la estancia cartujana en el santuario, los frailes mejorarían sus infraestructuras (capilla, accesos, hospedería, interior de la cueva...), dejándola en un estado muy similar al que hoy en día conocemos, dado que la reforma que le dio a la capilla y santuario el aspecto actual (con alguna reforma posterior) tendría lugar entre 1645 y 1646 y fue impulsada por el Obispo Fray Diego Serrano. Algo más se retrasaría la llegada del retablo que preside la Capilla del Santuario. Su construcción se remonta al año 1695 y fue regalado por la Duquesa de Segorbe,

Dña. Catalina de Aragón, que sufragó los 4.000 pesos que costó la obra, realizada por el escultor valenciano Leonardo Julio Capuz, discípulo de Churriguera, y miembro de una familia de escultores genoveses afincados en Valencia.

Las dos imágenes de la Cueva Santa: La de yeso y la de alabastro.

Tras lo apuntado en los párrafos anteriores, observamos que a partir de aproximadamente 1589 se veneran en la Cueva Santa dos imágenes, si bien, la que recibiría el culto principalmente fuera la nueva de alabastro subida por el canónigo Decho y/o los frailes de Valldecríst, quedando relegada a un segundo plano la de yeso debido a su mal estado, pese a ser la encontrada en la cueva y dar inicio al culto.

Para no repetir lo ya escrito, bastará volver a leer la descripción de la imagen de yeso apuntada por el Padre José de la Justicia, mientras que utilizaremos lo escrito por el Padre Alfaura en sus "Anales de Valldecríst" para describir la de alabastro:

"Es de piedra de alabastro y de este modo: Es lo alto de la imagen poco más de palmo y medio y el cuerpo proporcionado vestido de un manto sencillo. Sus dos pies asientan en una peanilla muy delgada. En la mano izquierda, en la misma palma esta sentado un niño hermosísimo que tiene un pajarito cogido de las alas en su manecita izquierda, todo del mismo material; en la mano derecha tiene la

Virgen entre los dos dedos índice y pulgar una pequeñita rosa también de alabastro y todo el cuerpo muestra una singular honestidad y recato infundiendo singular devoción en los que la miran y de la antigüedad está más moreno que blanco y la misma hechura muestra ser labrado de tiempo inmemorial. Quiso el arte mejorar la imagen y le doraron especialmente la cabeza, la rosa de la mano y el pajarito del niño, encarnándole el rostro y manos, lo cual llevándolo mal, el Prelado mandó quitar el afeite, pero no puedo borrarle tan perfectamente que quedase como antes y así está del todo ni bien encarnado ni lo deja de estar".

Surgiría entonces la duda acerca de cuál de las dos imágenes era más antigua. Lo cierto y probado es que fue la de yeso la que apareció en los primeros años del siglo XVI en la cueva, ante la que se obró el milagro de la curación del leproso y demás portentos; mientras que la de alabastro la llevaron los ya citados Jerónimo Decho y Juan Valero tras ser cedida por los cartujos.

Sin embargo, el Padre Alfaura afirma que el que los cartujos permitieran este traslado de la imagen de alabastro se debería al hecho de querer devolver a la cueva la primera imagen que se encontró en el santuario, tomando como base las declaraciones de algunos Padres ancianos de Valldecríst, entre los que cita a Martín de Altarriba, Francisco Duch y Vicente Ximeno, que comentaban

que en la tradición de la Cartuja se aseguraba que la imagen milagrosa que primeramente se halló en la cueva fue la de alabastro, y que cuando se enfrió la devoción a la Virgen (por las guerras de las Germanías y los Moriscos), la apartaron de la cueva y la bajaron a la Cartuja, dejando en su lugar la de yeso. Pero a pesar de la fe por la que aboga hacia estas declaraciones, el mismo Padre Alfaura afirma no poder demostrarlas debido a la falta de documentos que lo atestigüen, por la negligencia de los primeros padres cartujos de no dejar constancia de estos hechos por escrito.



En cuanto al calificativo de "Primitiva", el Obispo Aguilar (que aboga también por la de yeso como primera y original en recibir el culto), en la página 351 de su obra *"Noticias de Segorbe y su Obispado"* responde a esta pregunta de esta manera:

"¿Por qué se llama La Primitiva? Quizá porque los monjes la tenían en la Capilla de San Martín, que llamaban La Primitiva, esto es, la primera iglesia del monasterio, siendo fácil que llamasen también primitivas las imágenes que dejaron en ella al construir la Iglesia nueva. Quizá se llamó la Imagen primitiva porque fue la primera que recibió culto público y ordenado, estando, en lugar preferente, en la ermita (de la Cueva Santa) cuando intervino la autoridad eclesiástica".

En este punto volvemos a recordar, para retomar el hilo del por qué este trabajo, ya que vuelve a poner de relevancia la posible veracidad sobre la teoría que se intenta dilucidar, que no es precisamente hasta que las autoridades civiles y eclesiásticas toman interés por controlar y promocionar el culto de este santuario, a la imagen hallada en el interior no se la conocía con una advocación específica, siendo a partir de este momento cuando se comenzó denominar Virgen de Ntra. Sra. de la Cueva Santa a la imagen (ya fuera de yeso o de alabastro) que en ella se veneraba.

Por lo que a la imagen se refiere, el Catálogo del Museo de la Catedral de Segorbe, estima su cronología entre 1400-1425 y la autoría de la misma al maestro Pere Sanglada. En él se apunta la posibilidad de que esta imagen fuera regalada al monasterio por alguno de los personajes que asistieron a su fundación, barajándose los nom-

bres del Infante don Martín, del arzobispo de Tarragona, Iñigo de Vallterra, o el propio obispo de Segorbe Francesc de Riquer. Este dato indicaría que la talla de alabastro es coetánea a la de yeso, que atendiendo a las primeras fuentes que hablan sobre ella, cabría datarla entre el momento de fundación de la Cartuja y la muerte de Fray Bonifacio Ferrer si hacemos caso a la tradición (1385-1417), si bien, en este trabajo se está barajando la posibilidad de que su ejecución se realizase a partir de 1405, a raíz del regalo del retablo bifaz encargado por Martín I a Pere Nicolau, y que ha originado este estudio. Sin embargo en el citado catálogo, pese a comentarse que la imagen llega al santuario cuando este cae bajo la influencia de los cartujos, se afirma que fue devuelta a Valldecris tras la revuelta de las Germanías (1521), cayendo los autores en un grave error cronológico.

En primer lugar la imagen de alabastro llega a la Cueva del Latonero entre 1483 y 1489 -según qué fuentes se consulten-, con motivo de la cesión de los cartujos al canónigo Jerónimo Decho, siendo a partir de entonces la que recibiría el culto de los fieles. Si bien en este momento los cartujos no estaban propiamente en el santuario, sí que eran los gestores del mismo, aunque mediaran en el tema las autoridades y clero alturano, por lo que el catálogo en este aspecto no anda errado. Pero se equivoca al decir que la imagen fue *"venerada en dicho lugar hasta su devolución, a*

causa de las Germanías, a principios del siglo XVI”.

La imagen conocida por el nombre de la Primitiva recibiría culto público entre 1583-1589 (según qué fuentes se consulten) y 1608, momento en que los monjes de Valldecríst son obligados a abandonar el santuario, llevándose con ellos esta imagen, que según la tradición (y según qué fuentes), tampoco era muy del agrado de los fieles. Es decir, si los cartujos entregaron la imagen de alabastro en 1583, difícilmente pudo ser venerada en el santuario hasta principios del siglo XVI.

A partir de que los cartujos se bajasen esta talla a Valldecríst, esta sería colocada de nuevo en la Iglesia de San Martín, donde siguió venerándose como Virgen de la Cueva Santa, o Virgen de El Pilar, como indica Pedro Morro en su obra, después de que Fray Jaime Andrés construyera en 1650 una columna sobre la cual colocó la imagen de alabastro.

Allí permaneció hasta la exclaustación de la Cartuja en 1835, momento en que pasaría al Convento de Agustinas de Segorbe, para que recibiese culto en el Locutorio de la Iglesia de San Martín, de igual

nombre que el templo que la cobijaba en Valldecríst, de donde era sacada en momentos cruciales o de calamidad para exponerla al culto público (el Convento de

Agustinas era también de monjas de clausura), para que fuera venerada por el pueblo, que le tenía gran devoción.

Posteriormente pasó al Palacio

Episcopal por mediación de Fray Luis Amigó, donde presidía la capilla episcopal, de la que sería sustraída en julio de 1936 con motivo de la Guerra Civil, además de dañadas, pues fueron decapitadas las dos figuras y sufrido gran deterioro general.

Tras ser recuperadas por el dean de la catedral, don Romualdo Amigó fue repuesta de nuevo en la residencia episcopal, donde permaneció durante unos años, hasta que fue trasladada al Museo Catedralicio de Segorbe, donde hoy se puede contemplar en la sacristía de la Capilla del Salvador, en la que también se conservan varios retablos y restos de esta cartuja.

- Escisión definitiva del culto a la Virgen en dos advocaciones: Virgen de la Cueva Santa – Inmaculada Concepción.

Como ya se viene reiterando, es tras los sucesos acaecidos con la curación de Juan Monserrate y la renovación del culto a la imagen aparecida en la Cueva



Ermита de la Purísima Concepción. Siglo XVI (Altura).

del Latonero, a finales del siglo XVI, cuando comienza a denominarse a esta imagen de María como Virgen de la Cueva Santa, pues como ya se ha visto, el renombre de Santa lo tenía “*la Cueva desde 1515 por los milagros ocurridos*”. Hasta ese momento, no se documenta advocación concreta hacia el culto a la imagen.

Y como nota destacable en este punto, cabe citar la construcción en Altura en 1595, año en que los cartujos tomaron el Santuario de la Cueva Santa, de una ermita en honor de la Inmaculada Concepción junto al Camino Viejo de Segorbe a Altura, que curiosamente sería fundada por el mismo canónigo Jerónimo Decho.

Llama la atención la etimología de la partida en la que se encuentra esta ermita, “La Jarea”, que según Natividad Nebot procede de la voz del árabe vulgar [*sari'a*] que significa “oratorio situado en las afueras de una población en la que se celebran rogativas y otras fiestas religiosas”. Desconozco si ya existiría alguna edificación en el lugar o la voz se derivaría tras la construcción de la ermita por la influencia de los moriscos de la villa. Lo cierto es que esta ermita se alza justo cuando a la imagen aparecida en la Cueva del Latonero empieza a conocerse como Virgen de la Cueva Santa y más de 200 años antes de la proclamación del Dogma de la Inmaculada, que tendría lugar en 1854.

Tal vez con la construcción

de la ermita el citado canónigo trató de reconvertir al cristianismo un lugar de culto musulmán, con la idea de que estando dedicado a la Inmaculada Concepción de María tal vez los fieles moriscos aceptarían su culto por estar éste aceptado por el Corán. De esta manera tan magistral, Jerónimo Decho conseguía:

1/ Restablecer el culto por la Inmaculada Concepción perdido en la Cueva Santa, arraigado en estas tierras por los cartujos por petición del monarca y fundador Martín el Humano, y que con el cambio de advocación de la imagen que la representaba, podría quedar olvidado.

2/ Cristianizar mediante la construcción de una nueva ermita un lugar próximo al pueblo en el que tal vez se siguieran realizando ritos musulmanes.

3/ Disponer de un lugar de culto para obtener beneficios personales como oficiante y fundador del mismo.

4/ Intentar acercar a la fe cristiana a los moriscos, ofreciéndoles la posibilidad de venerar a la Virgen María, que ellos conservan modélica en el Corán y libre de pecados.

Además, llama la atención un panel cerámico que decora la escalera del santuario que recuerda el primer centenario de la definición dogmática de la Inmaculada Concepción, y que si bien podría ser interpretado como un homenaje hacia la virtud de la Virgen, que es a quien se venera en el santuario, ¿no podría ser una recuerdo de

la antigua advocación en este lugar venerada, que con el tiempo mudó de nombre para ser conocida por el título actual?

Para terminar de conjeturar y tratar de darle más vueltas al asunto, voy a exponer un caso parecido que encontramos en el pueblo vecino de Navajas. En esta población se da la coincidencia de que en la Iglesia Parroquial dedicada a la Virgen de la Inmaculada, se venera a la Virgen de la Luz, patrona de la localidad, que como ya se ha visto anteriormente, no es más que otro retablo en el que se muestra la Santa Faz de María, y con cierto parecido a la talla que nos ocupa. Aunque desgraciadamente tanto el relicario de madera dorado y sin cristal sobre el que se halló, como el cuadro original se perdieron en la Guerra Civil Española, esta pintura italiana datada del s. XVI, realizada sobre una tablilla cuadrada de 20 x 20, muestra sobre fondo negro, el busto de la Virgen cubierta por una toca de viuda, al estilo de las madonas italianas.

Este retablo apareció, según la tradición (que el Obispo Aguilar recoge en su obra “*Noticias de Segorbe y su Obispado por un sacerdote de la Diócesis*”), en 1670 mientras se realizaban unas reformas en el templo, tras descubrirse casualmente al retirar el altar mayor. Al no figurar la advocación por la que era conocida antes de ser escondida (ocultación debida tal vez por temor a las represalias de los moriscos durante la revuelta y



Retablo cerámico en la Cueva Santa con referencia a la Inmaculada Concepción.



Virgen de la Luz en Guanajuto (Mexico).



Fachada y retablo de la Virgen de la Luz de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Navajas.



posterior expulsión), el párroco le puso por nombre "Virgen del Sagrario" por haberse hallado tras él. Pero no se consideraba el párroco digno de poner nombre a esta aparecida imagen, y para ello, decidió realizar un sorteo ante todo el pueblo, en el que tras introducir en una bolsa varios nombres, éste "de la Luz" salió por tres veces consecutivas, entendiéndose que era el elegido por la Virgen.

Es obvio suponer que este relicario sería venerado en Navajas con anterioridad al hallazgo, ya que la parroquia estaba erigida desde 1543, y en ella pudo recibir culto bajo otra advocación desconocida, que a la vista de este trabajo y la titularidad del templo, tal vez fuese el de la Inmaculada Concepción. Y más teniendo en cuenta la proximidad de Navajas a Segorbe y la vinculación política que mantenían en tiempos de los reyes de Aragón Martín I y María de Luna, también Señores de Segorbe.

Además, según Benet, Diago, Espuig, Gabarda y González en su trabajo inédito "*Iconografías marianas en el Alto Palancia*", la iconografía de la Virgen de la Luz se origina por la visión de una monja en Palermo (Italia) en 1722. La imagen de esta visión la trasladarían los jesuitas en 1782 a México, donde hoy se puede venerar en la Basílica-Catedral Metropolitana de Nuestra Madre Santísima de la Luz de León (Guanajuato-México). Su iconografía nos muestra a la Virgen María vestida con túnica blanca y

manto azul (similar a la Inmaculada) sobre un fondo amarillo dorado, sosteniendo un alma con el brazo derecho y al niño Jesús con el izquierdo, un par de ángeles coronándola como reina del cielo, mientras que a sus pies la espera un monstruo, sustituido después por las llamas del purgatorio, unas nubes oscuras, y finalmente, unos angelitos. Sin duda, muy diferente a la de Navajas.

- Evolución de la iconografía de la Inmaculada Concepción.

Ya se ha visto como surge en la Corona de Aragón la doctrina de la Inmaculada apoyada desde la Casa Real, que contribuirá a la representación iconográfica de la misma, un tanto diferente a la utilizada en Europa hasta el momento. Esta singularidad iconográfica del dogma en el reino refleja -para su tiempo- una colaboración entre artistas y clero, que no fija sin embargo una figura-tipo de la Inmaculada Concepción.

Hasta el siglo XV, el culto por la Inmaculada en la península surge prácticamente como adaptaciones de las representaciones marianas medievales a las creencias de los patronos inmaculistas. Muchas veces una obra de arte sólo podía interpretarse como relativo a esta advocación por su conocida asociación con una orden inmaculista o a su mecenas (como el caso que nos ocupa), por una dedicatoria o una inscripción. Por ello, no es sorprendente que la iconografía de una idea tan abstracta y sutil

como la de la Inmaculada Concepción evolucionase tan lentamente, y más teniendo en cuenta la situación política en los reinos hispánicos, con el reino de Granada en poder musulmán hasta 1492, y los grandes desórdenes políticos y financieros de Castilla hasta la llegada de Isabel I.

La importancia de los Reyes Católicos en la propagación del culto a la Inmaculada Concepción se debe al apoyo que dieron a la expansión de la orden franciscana, sin obviar la devoción personal de ambos monarcas a la Inmaculada Concepción, que contribuyeron considerablemente a la intensificación de la creencia en España. Y eso que hasta 1854, el término «Inmaculata Conceptio» no se encuentra ni en la genuina liturgia mozárabe ni el calendario de Toledo del siglo X como festividad, pero sí que aparecen ciertos pasajes en las Sagradas Escrituras y los Evangelios Apócrifos en los que se han querido basar la confirmación de esta creencia.

Entre estos últimos, cabe destacar el Protoevangelio de San Jaime (s. II d.C), que narra el encuentro delante de la Puerta Dorada, que es una de las primeras formas de representar la Concepción Inmaculada de María, popularizada por la Legenda sanctorum (la "Leyenda Dorada") del dominico Jacobus de Vorágine, que tiene en las anunciaciones angélicas a Ana y Joaquín los aspectos milagrosos del cuento, mientras que la verdadera concepción de la Virgen

se trata de un modo bastante prosaico: *"Así pues, aconteció lo que el ángel anunciara: que se encontrarían cara a cara y compartirían la alegría sobre la visión que ambos tuvieron y sobre las certezas de que habrían de tener prole. Entonces, adoraron a Dios y se encaminaron hacia su casa aguardando el cumplimiento de la promesa divina con gran alegría de sus corazones. Y Ana concibió y dio a luz una niña, y la llamó María"*.



Abrazo en la Puerta Dorada. Retablo de la Vida de Cristo y de la Virgen. Vicente Macip (Valencia, ca. 1475-1550) Juan de Juanes (Valencia, ca. 1500-Bocairente, 1579). Museo Catedralicio de Segorbe.

La autoridad de la iglesia nunca sancionó la imagen del Abrazo ante la Puerta Dorada hasta que en el Concilio de Trento se dieron cuenta de que el significado tradicional del Abrazo había sido mal interpretado por el pueblo, que entendía que la Virgen había sido engendrada por el beso, y llevó a que finalmente la representación fuese completamente prohibida por Inocencio XI en 1677.

En el Alto Palancia aparecen en el Museo de la Catedral de Segorbe dos tablas que hacen referencia a este tema iconográfi-

co. Una de ellas es el único fragmento conservado del antiguo retablo mayor de la Catedral de Segorbe, dedicado a la vida de María, de finales del siglo XIV. La obra referida se ubicaría en la parte superior de la calle izquierda del retablo, y su autoría es bastante discutida por razones de cronología.

Más tardía es la versión del abrazo de Juan de Macip (Juan de Juanes) para el altar principal de la Catedral de Segorbe (sobre 1530), que comenzó a pintar su padre, Vicente Macip. De todas las escenas de la vida de la Virgen, sólo el Abrazo ante la Puerta Dorada y la Visitación se representan con figuras de medio cuerpo. La forma acentúa la iconografía relacionando la Inmaculada Concepción con la concepción de Cristo. No hay abrazo ni tampoco figuras subsidiarias. Los espectadores debían conocer sobradamente la escena para que se redujera aquí hasta ese punto.

Pero 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 doce estrellas, extiende los brazos o une las manos sobre el pecho, rodeada de los símbolos de las letanías con sus diferentes variantes.

Este tema apareció por primera vez en la iconografía del arte cristiano en la Catedral de Cahors, en la Capilla de Notre Dame, que fue construida en 1484. En España, esta tipología se

introduce por primera vez en 1497 en el retablo mayor de la Iglesia de Cerco de Artajona (Navarra). En Valencia, el más antiguo es un grabado que acompaña a los Gozos a la Concepción del Convento de la Encarnación. No se conoce la fecha en que fue realizado, pero se piensa que fue entre 1502 y 1505.

Y es que España y Francia fueron al unísono los principales difusores de este tipo de representaciones a lo largo del siglo XVI en la pintura, grabado y relieves escultóricos. Sin embargo, la incorporación de este tipo iconográfico al arte no fue inmediata, coexistiendo en el tiempo y en las obras con otros temas inmaculistas, como el Abrazo de la Puerta Dorada, la utilizada en Aragón, o la fusión de ambos.

Precisamente, una de estas últimas, donde el artista combina la antigua iconografía con la nueva, es el retablo de tabla única dedicado a la Inmaculada Concepción de la Parroquia de Sot de Ferrer, atribuido a Juan de Juanes. Esta representa en el centro a la Virgen como la *Tota Pulchra* es *amica mea* et *macula non est in te*, flanqueada por San Joaquín y Santa Ana en posición orante, sobre los que se muestran los símbolos de sus privilegios espirituales identificados con filacterias, y rematando el conjunto, en un plano superior, Dios Padre la bendice mostrando la aquiescencia divina respecto a la devoción inmaculista. La datación de esta obra se fija en torno a 1555-1560, es decir, durante la celebración del Concilio de



Ermita de la Inmaculada Concepción de Altura (Castellón). (Anónimo-s. XVI-XVII).



La Inmaculada Concepción de Murillo con los colores luminiscentes tradicionales de la vestimenta de María -azul y blanco-.



Retablo de la Parroquia Sot de Ferrer (Castellón). Juan de Juanes (1555-1560).



Iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia. (Juan de Juanes 1568).

Trento, tras el cual se implantará de manera definitiva este nuevo modelo iconográfico, donde la Madre de Dios aparecerá sola y no acompañada de sus padres.

Y es que el dogma mariano también se trató en el concilio, pues los Protestantes negaban su virginidad en la concepción de Cristo, y para reforzar la postura del clero romano, artistas, mecenas y teólogos adoptaron temas y motivos que ya circulaban ampliamente esforzándose por crear una imagen que acertase a representar con claridad el más abstracto de los conceptos: la Inmaculada Concepción de la Virgen.

Así pues, María se mostraría a partir de entonces como la novia del Cantar de los Cantares, basándose en la interpretación de San Bernardo de Claraval (1090-1153): Una joven de dulce

apariencia en pie sobre unas nubes, indicando con ello que está en el ámbito celestial, con los cabellos largos cayéndole sueltos por la espalda, las manos unidas en plegaria a la altura del pecho, y la cara con la mirada hacia el cielo, llena de luz, que expresa que es puente entre Dios y los hombres. Su vestido consta de una túnica rosa de manga larga y escote redondo cubierto por sobretúnica blanca de mangas amplias y escote cuadrado, que representa la pureza, la virginidad; y un manto azul sobre la espalda, que nos indica que es la Reina del Cielo.

En torno a la cabeza hay una serie de rayos a manera de corona, con doce estrellas, y una media luna a los pies, como mujer apocalíptica, que nunca se representa llena, como en la Crucifixión, sino recortada en

forma de creciente, evocando a distintas divinidades de la antigüedad (Isis, Astarté, Diana...). Vemos así como el cristianismo asume símbolos del paganismo y los cristianiza, o los adopta como propaganda tras la victoria de Lepanto, como un símbolo de la victoria de la cruz sobre la media luna turca.

En torno a la Virgen se ubicarían los emblemas o símbolos vinculados a este dogma bien de manera directa o integrados en el paisaje, que se pueden agrupar en tres tipos principalmente: en primer lugar, los símbolos astrales, entre los que están el Sol, la Estrella y la Luna. El segundo grupo son los símbolos vegetales, que incluyen el Lirio, el Olivo y el Cedro o Vara de Jessé (sustituído en algunas tablas por el Bastón de San Joaquín), la Rosa y la Palmera. Y

EVOLUCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN



VERONICA DE LA VIRGEN
PERE NICOLAU (1395)
Museo BB.AA. Valencia



ABRAZO ANTE LA PUERTA DORADA
MAESTRO RETABLO DE STA CRUZ
(Ca. 1395-1400)
Museo Catedral de Segorbe



RETABLO INMACULADA CONCEPCIÓN
JUAN DE JUANES (1555-1560)
Iglesia Sot de Ferrer



INMACULADA CONCEPCIÓN
FRANCISCO ZURBARÁN
(1628-1630)
Museo del Prado (Madrid)

el tercer grupo pertenece a las representaciones arquitectónicas, como la Puerta, la Torre de David, la Fuente, el Huerto y la Ciudad. Cabe resaltar que estos símbolos con los que se identifica a la iconografía inmaculista no hacen referencia directamente a la concepción inmaculada de María, sino que aluden a la virginidad, su maternidad divina o su papel de mediadora entre Dios y los hombres.

A este modelo correspondería la tabla de la Inmaculada Concepción que presidiría la ermita construida bajo esta advocación por el canónigo Jerónimo Decho en 1595. En la obra, de la que se desconoce el autor, se pueden observar las influencias de los modelos pintados por Juan de Juanes, aunque con notables diferencias tales como la ausencia de los padres de María como en el retablo de Sot de Ferrer, el cambio de la leyenda "*Tota Pulchra...*" por "*Mariae Ab Omni Peccato*" de "*De immaculata Virginis Conceptione ab omni peccato immuni libri quatuor*", o la coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, como en el retablo pintado para el Colegio de la Compañía de Jesús de Valencia pintado en 1568, donde el maestro seguiría las indicaciones del venerable y afamado jesuita padre Martín Albero. Sin duda estas diferencias podrían ser motivo de las recomendaciones realizadas tras el Concilio de Trento.

Con ello se aprecia cómo se empieza a aplicar la que será la fórmula definitiva de la Inmacula-

da Concepción que llegará al siglo XVII y alcanzará gran popularidad en el Barroco.

Sin embargo, en la España mística se le imprimió la marca de su genio, y con el tiempo evolucionaría creando su propia versión en donde la Virgen María aparecerá libre ya de todos los símbolos de las letanías, rodeada sólo por ángeles, y aplastando a sus pies la serpiente tentadora para recordar su victoria sobre el pecado original.

Así concluiría este largo proceso para simbolizar iconográficamente este dogma recocado oficialmente por el papa Pío IX en su bula *Ineffabilis* de 1854, que pasó de ser representado según el deseo de los mecenas o promotores (como el caso de Martín I de Aragón, con su Verónica de la Virgen), a ser representado por el beso casto o abrazo ante la puerta dorada de San Joaquín y Santa Ana -padres de la Virgen-, para finalmente ser consensuado en el Concilio de Trento entre el clero y los artistas para llegar a nosotros de la manera que todos la conocemos en la actualidad.

CONCLUSIONES

Para concluir este trabajo se hará un resumen de todo lo aquí expuesto, para tratar de aclarar si el retablo de la Verónica de la Virgen conservado en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia y la imagen de yeso que representa a la Virgen de la Cueva Santa tienen un nexo de unión aparte de su estancia en Valdecris, y si en algún momento pudieron intentar representar a una misma advo-

cación de la Virgen María.

Al final del siglo XIV, el dogma de la Inmaculada Concepción de María, pese a ser un tema de discusión en Europa, era defendido y apreciado desde mucho antes en los Reinos de la Corona de Aragón y, especialmente por los miembros de la Casa Real, que daban muestras de un gran fervor hacia esta advocación, amparando la fundación de cofradías, como la de Barcelona, en 1333. Pero sería con la llegada al trono de Martín I de Aragón cuando el culto a esta advocación tomaría un gran impulso debido a la devoción particular que por ella profesaba este monarca que, mediante la donación de imágenes-iconos de la Santa Faz Mariana y el fomento de su adoración y festividad, lograría que las fiestas en honor a la Purísima pasaran a ser un referente en toda Europa, equiparándolas a las grandes festividades marianas del calendario litúrgico y convirtiéndolas en una reivindicación personal de los monarcas aragoneses.

Hay que resaltar que las donaciones reales de iconos de la Santa Faz de María por Martín el Humano supondrían un referente a nivel artístico, puesto que además de que en la época no existía una representación concreta para su culto, las particularidades de estas Verónicas de la Virgen presentaban un tipo nada frecuente en la iconografía mariana, al mostrar únicamente la cabeza de María inclinada ligeramente hacia la izquierda y sin su hijo. Desde ese momento, las imágenes de la Verónica de María, ya fuesen en forma de pequeños



retablos o bien en relicarios, comenzaron a proliferar por todo el reino durante todo el siglo XV e incluso después.

En 1385, el rey Pedro IV de Aragón, el Ceremonioso, fundaba a instancias de su hijo, el aun infante Martín, la Cartuja de Valdecris en Altura. Cabe suponer que, desde el primer momento, el infante y luego rey trataría de introducir en la nueva fundación de los monjes de San Bruno sus preferencias y devociones particulares hacia esta advocación, como se desprende por la donación al cenobio de un relicario en el que se veneraba en un altar portátil devocional el rostro de la Virgen, hoy conservado en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia; y que los frailes, fervorosos devotos de la Virgen María, aceptasen esta variante en la advocación puesto que, al fin y al cabo, se difundía el culto a la Madre de Dios.

Así, es posible que para contentarle, los frailes tomaran como modelo el retrato de la imagen ofrecida por el monarca y fundador de la casa para elaborar los moldes de las imágenes que, con posterioridad y como tenían por costumbre, repartirían a sus pastores para recordarles su devoción por la Virgen, que era representada en una talla de pequeño tamaño y de yeso, para que fuesen cómodamente transportadas. Esta tradición es recogida por el Padre José de La Justicia, que comentaba en 1664 que es *“una costumbre antigua [la] de dar a sus pastores imágenes de la Virgen, que les recuerde su devoción, tan propia y connatur-*

al de la Cartuja”, y que “la costumbre de vaziar (sic) imágenes de yeso para los pastores, no es reciente, sino nacida con la misma fundación. Parece discurso corriente que por ser esta imagen de yeso, y don acomodado a la pobreza pastoril, es una de las que antiguamente se les dieron” (refiriéndose a la hallada en la Cueva Santa).

Una de estas imágenes aparecería casi un siglo después -entre 1503 y 1516, según apuntan nuevas fuentes-, en una cueva de aprisco de ganado, aunque a tenor de su morfología, ubicación y peculiaridades, bien podría haber sido (o incluso ser en aquellos momentos) un lugar de antiguos ritos paganos, que no era conveniente mantener, máxime teniendo en cuenta que el lugar estaba bajo el poder de un priorato.

El caso es que aquel hallazgo sería considerado como un suceso milagroso que generaría cierto fervor a esta imagen de la Madre de Dios, ya que en los primeros años carecía de una advocación por la que se identificase.

El interés por la aparición de la imagen de yeso de la Virgen se incrementaría tras la sucesión de extraños portentos y curaciones ocurridas dentro de la cavidad donde tenía cobijo la imagen, producidas tras ser invocada esta, o tras el baño o degustación de las aguas que destilan las paredes de la cueva al tiempo que se rezaba a la Virgen, y a los que se encomendaban tanto los creyentes

cristianos como los supersticiosos moriscos.

En los nefastos años que siguieron, protagonizados por conflictos bélicos, decaería la afluencia de fieles, pero su culto no caería en el olvido, reactivándose en 1574 tras los prodigiosos incidentes que favorecieron a un matrimonio jericano, que generarían una reanudación de las peregrinaciones masivas al lugar, un fervor sin fronteras y que las autoridades tomaran interés en controlar, gestionar y difundir de forma controlada el culto a esta imagen que, comenzaría entonces, a ser conocida como Virgen de la Cueva Santa.

Pero todo este interés llevaría a que los cartujos, Señores del término de Altura, ocupasen el santuario, suceso que generaría gran malestar entre la feligresía y autoridades civiles y religiosas, que motivarían un largo pleito que llevaría a la expulsión de los cartujos del santuario y a la devolución de su posesión al clero y autoridad civil de Altura.

Paralelamente a la toma de los frailes y a la popularización de la denominación de Virgen de la Cueva Santa a la imagen del santuario, el canónigo Jerónimo Decho, natural de Altura y hermano del propietario de la cueva-santuario, que fue el primero en preocuparse por el incipiente santuario desde que las autoridades toman partido, funda en 1595 en las inmediaciones de Altura una ermita dedicada a la Inmaculada Concepción, 200 años antes de la proclamación del Dogma por el

papa León XIII, en una partida conocida como La Jarea, topónimo árabe que viene a indicar un lugar u oratorio situado a las afueras de la población en el que se celebran rogativas y otras fiestas religiosas. Tal vez con la construcción de la ermita el citado canónigo trataba de reconverter al cristianismo un lugar de culto musulmán, aprovechando que estaba dedicado a la Inmaculada Concepción de María, dogma aceptado por el Corán. De esta manera tan magistral, Jerónimo Decho conseguía:

1/ Restablecer el culto por la Inmaculada Concepción perdido en la Cueva Santa

2/ Cristianizar mediante la construcción de una nueva ermita un lugar próximo al pueblo en el que tal vez se siguieran realizando ritos musulmanes.

3/ Disponer de un lugar de culto para obtener beneficios personales como oficiante y fundador del mismo.

4/ Intentar acercar a la fe cristiana a los moriscos, ofreciéndoles la posibilidad de venerar a la Virgen María, que ellos conservan modélica en el Corán y libre de pecados.

Entre tanto, y curiosamente también en el mismo periodo cronológico (finales del siglo XIV-finales del siglo XVI) la iconografía referente a la Inmaculada Concepción pasa de ser representada según el deseo de los mecenas o promotores, a ser consensuada tras el Concilio de Trento entre el clero y los artistas, para representar de una más o menos uniforme esta advocación.

Toda esta relación de acontecimientos genera una serie de interrogantes que hoy, con el paso del tiempo, y tratando de no caer en los pensamientos de la interesada pluma que escribió la historia, todavía quedan por resolver.

Cuestiones como bajo qué advocación pretendían los cartujos que se rindiera culto al ofrecer imágenes de yeso de la Virgen a los pastores, o de dónde se tomó el modelo a la hora de confeccionar el molde para la fabricación de imágenes de yeso. Si la aparición de la imagen de la Virgen en la Cueva del Latonero fue casual, o forzada para erradicar un lugar de culto pagano, dadas las peculiaridades de la cueva. Si se tenía conciencia cuando se divulgó la aparición de la imagen en la cueva del Latonero de que ésta era una de las repartidas por los cartujos, y en caso afirmativo, por qué se silenció.

Si se plantearon las autoridades al tomar la gestión del santuario el problema de la escisión del culto ante la popularización del nombre de Virgen de la Cueva Santa, y si una consecuencia de ello fue la construcción de la ermita de la Inmaculada en Altura, en un intento de perpetuar un culto a la Inmaculada que podría quedar olvidado, o esta surge a causa del interés personal de su fundador.

En definitiva, demasiados interrogantes, que espero que con los planteamientos desarrollados en este trabajo puedan extraer sus propias conclusiones. Entre tanto,

seguiremos venerando a Nuestra Señora la Virgen de la Cueva Santa en su cueva-santuario, con la misma fe y devoción de siempre.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV: *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, tomo 8, pp. 256 a 258. Editorial Prensa Valenciana (Valencia, 2005)
- AGUILAR Y SERRAT, FRANCISCO DE ASIS (Obispo): *Noticias de Segorbe y su Obispado por un sacerdote de la Diócesis*. II Tomos. Fundación Caja Segorbe y Bancaja Segorbe (Segorbe, 1976-1999).
- ALEJOS MORÁN, ASUNCIÓN: *Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados*. Universidad de Valencia (pp. 807-844).
- ANÓNIMO: *Compendio Histórico y Novena de María Santísima Nuestra Señora, que con la Advocación de la Cueva Santa se venera en el Seminario de la Santa Cruz de la Ciudad de Queretaro* (México). Obra que recoge en parte la obra de similar título de Domingo Antonio Chiva, presbítero (1754), aderezadas con algunas notas de la historia que escribió el Padre Pascual Agramunt, de la Compañía de Jesús. Imprenta de Benito Monfort (Valencia, 1803).
- BENET AUCEJO, M^a DOLORES; DIAGO PASTOR, M^a CRUZ; ESPUIG ARGILAGA, H.; GABARDA SANTACRUZ, A. M^a y GONZALEZ AYZA, M^a TERESA: *Iconografías Marianas en el Alto Palancia*. Trabajo inédito del alumnado de la Universitat per a Majors de la Universitat Jaume I (2008).
- BONET AGUILAR, ERNESTO: *Algo sobre Nuestra Señora la Virgen de la Cueva Santa*. Biblioteca de Estudios de Segorbe y su Comarca N^o 19. Departamento de Publicaciones del Instituto Laboral de Segorbe (Segorbe, 1962).



- CORREDERA GUTIERREZ, EDUARDO: *El Libro de La Cueva Santa*. 1º Premio en el Certamen de la Academia Mariana de Lérida de 1969. PP. Carmelitas Cueva Santa. (Segorbe, 1970).
- CRISPI I CANTÓN, MARTA: *La Verònica de Madona Santa María i la processò de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà*; (profesora de la Universitat de Barcelona, del Departamento de Historia del Arte); publicado en LOCVS AMOENVS 2, 1996 pp. 85-101
- FERRER CUÑAT, CHEMA: *La Dama del Lago y otras mujeres mitológicas*. Publicado en Hispania Incògnita, de Templespaña (Madrid, 2006). pp. 85-97.
- FALCONES, ILDEFONSO: *La Mano de Fátima*. Random House Mondadori (2009).
- FERRI CHULIO, ANDRÉS DE SALES. *Grabados y Grabadores Castellonenses. Siglos XVIII y XIX*. Diputación de Castellón (Castellón, 2001).
- GARCIA ATIENZA, JUAN: *Montes y Simas Sagradas*. Editorial EDAF (2000).
- GARCÍA ATIENZAR, GABRIEL: *Caracterización y funcionalidad de los monumentos*. Universitat de Alacant.
- GENERALITAT VALENCIANA: *Diccionari de la Llengua Valenciana*. (Valencia, 1995).
- GONZÁLEZ-ALCALDE, JULIO: *Cuevas-refugio y cuevas-santuario en Castellón y Valencia: espacios de resguardo y entornos iniciáticos en el mundo ibérico*. Quaderns de Prehistoria i Arqueologia Castellonense nº 23, 2002-2003.
- GRUPO ESPELEOLÓGICO LA SENYERA: *Cueva Santa: Exploración y Estudio del medio subterráneo*. Publicaciones del Santuario de la Cueva Santa (2011).
- JULIEN, LUCIENNE: *La increíble odisea de los Cátaros*. Editorial Susaeta, (1995).
- LLIDÒ I HERRERO, JOAN: *Huellas del Espíritu en la Prehistoria Castellonense*. Diputación de Castellón – Universidad Jaime I (CS) Col.lecció: Biblioteca de les Aules nº 8 (1999).
- MIQUEL JUAN, MATILDE: *Retablos, Prestigio y Dinero: Talleres y Mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Universitat de Valencia. Guada Impresores (Valencia, 2008). pp. 41-151.
- MORRO, PEDRO: *Memoria Histórico-Descriptiva de la Imagen y Santuario de Ntra. Sra. de la Cueva Santa*. Medalla de Oro en el Certamen celebrado por la “Academia Bibliográfico-Mariana” el día 16 de Octubre de 1904. Imprenta Mariana (Lérida, 1906).
- NEBOT CALPE, NATIVIDAD: *Toponimia del Alto Mijares y del Alto Palancia*. Col.lecció Universitaria, Diputación de Castellón 1991.
- PALOMAR MACIÁN, VICENTE: *La Edad del Bronce en el Alto Palancia*. VI Premio María de Luna. Ayuntamiento de Segorbe (Segorbe, 1995).
- PELLICER MOSCARDO, JAVIER: *El espíritu del linca. Iberia contra Cartago*. Editorial Pàmies (2012).
- PEPIN FERNÁNDEZ, MATILDE; *Valencia mágica: misterios, enigmas y rituales ancestrales*. Carena Editores. (Valencia, 2003).
- PLANILLO PORTOLÉS, JOSE ÁNGEL: *La Importancia de las Masías en la economía de Valldecris*. Actas Congreso Internacional Cartujas Valencianas, Tomo I (pp. 321-338). Ajuntament del Puig. Analecta Cartusiana (Valencia, 2004).
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, RAMÓN, OLUCHA MONTINS, FERRÁN y MONTOLIO I TORÁN, DAVID: *Museo Catedralicio de Segorbe: Catálogo*. Fundación Mutua Segorbina y Fundación Bancaja (Segorbe, 2006)
- SÁENZ PASCUAL, RAQUEL: *La iconografía de la Inmaculada Concepción en la pintura renacentista de la actual diócesis de Vitoria*. Universidad de Oviedo.
- La Inmaculada Concepción de Eguino y su relación con el grabado*. BIBLID [1137 – 4403 (2000)], Ondare 19; PP. 621-628 (Vitoria, Álava).
- SERRA DESFILIS, AMADEO y MIQUEL JUAN, MATILDE: *La capilla de san Martín en la Cartuja de Valldecris: Arquitectura, símbolo y devoción*. Publicado en La Cartuja de Valldecris (1405-2005): VI Centenario del Inicio de la Obra Mayor. Fundación Mutua Segorbina e Instituto de Cultura Alto Palancia (La Vilavella, 2008).
- SIMÓN AZNAR, VICENTE: *Litigio sostenido entre la Real Cartuja de Val de Cristo y el Obispado de Segorbe en 1592 sobre el Santuario de la Cueva Santa*. Biblioteca de Estudios de Segorbe y su Comarca Nº 27. Departamento de Publicaciones del Instituto Laboral de Segorbe (Segorbe, 1964).
- *Historia de la Cartuja de Val de Cristo*. Fundación Bancaja Segorbe (Segorbe, 1998)
- S'STRATTON, SUZANNE: *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*. Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía/ Tomo I-2 1988 (Traducción: José L. Checa Cremades).
- TENA MELIÁ, VICENTE JAVIER: *La Blanca Paloma de Altura*. (Valencia, 1984).