



**Estudios  
de Historia del Arte  
en memoria de la profesora  
Micaela Portilla**

José Javier Vélez Chaurri / Pedro Luis Echeverría Goñi / Felicitas Martínez de Salinas Ocio  
[EDITORES]

## A propósito de la Virgen de la Esclavitud y Alfonso X\*

Lucía Lahoz Gutiérrez  
Universidad de Salamanca

La contribución de la monarquía al desarrollo de la práctica gótica en Álava es presupuesto en el que toda la historiografía coincide, conforme al carácter real y dinástico del estilo y al dictado del ideario que articula. En torno a la ciudad de Vitoria se concreta el epicentro de la asunción del gótico en la provincia, en clara sintonía con su desarrollo urbano y favorecido por el decidido apoyo de la corona. No obstante en el caso gasteiztarra la implicación real no es homogénea, depende de los intereses e ideales del monarca reinante y está sujeta a las estrategias y preferencias del momento político e histórico determinado. Por ello la condición real, lejos de ser uniforme, se perfila en diversos grados de participación, desde los directos hasta los indirectos más o menos remotos<sup>1</sup>.

Un momento extraordinario en el patronato real vitoriano tiene cabida en el reinado de Alfonso X el Sabio. La contribución «material y figurativa» del rey es a todas luces evidente<sup>2</sup>. Al primitivo ensanche de la ciudad, ordenado por Alfonso VIII<sup>3</sup>, le sucede uno segundo, dispuesto por Alfonso X tras una visita a Vitoria en 1256, que se amplía hacia el este en las calles de la Cuchillería, Pintorería y Judería. Esa contribución urbanística, sin considerarla patronato real en un sentido estricto, interesa porque, nacida directamente de unas medidas ordenadas por la corona, su ejecución

concreta la escenografía urbana que acoge e incluso condiciona las empresas artísticas góticas posteriores. Por otro lado Alfonso X reiteradas veces se nombra patrón de las iglesias vitorianas. Ese gran afecto que don Alfonso debió sentir hacia Vitoria queda patente en 1263 cuando insiste al obispo de Calahorra «las iglesias de Bitoria son más más que ningunas Yglesias del reino e yo he patronadgo»<sup>4</sup>.

Pero el papel del rey sabio no se limita a lo expuesto, funda la parroquia de San Ildelfonso en la Puebla Nueva, suponiendo el inicio de la práctica gótica en la ciudad. Sabemos que en su interior existía una imagen del rey, desafortunadamente perdida, que conecta con la imagen del fundador de rabiosa novedad iconográfica e ideológica, cuyo cometido propagandístico es más que evidente. Todo, contribución material y figurativa<sup>5</sup> supone el arranque del estilo en la ciudad. Además esta empresa alfonsí ofrece asimismo algunas implicaciones indirectas. La propia titularidad de la iglesia, iniciativa del monarca para festejar a su patrón, introduce -o por lo menos vigoriza- la devoción al santo toledano en la ciudad, como manifiestan las capillas a él dedicadas, y dilucida la proyección «figurativa y literaria» de san Ildelfonso en los programas de la catedral<sup>6</sup>.

\* Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de investigación I+D «El patronato artístico en los reinos de Castilla y León. El papel de la monarquía». HUM2004-04387.

- 1 Nos hemos ocupado del papel de los distintos monarcas y los diversos momentos en LAHOZ, Lucía; «Patronato real del gótico en Álava». *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*. LXIX-1997, pp. 53-80.
- 2 No obstante esta promoción real ha sido ignorada en los estudios que abordan las empresas alfonsíes, caso de COMEZ RAMOS, Rafael; *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Sevilla 1979. Tampoco las incluye en los estudios más recientes IDEM, «Tradicción e innovación artística en Castilla en el siglo XIII». *Alcanate. Revista de estudios Alfonsíes*. Vol III, 2002-2003. pp.135-165.
- 3 El ensanche tiene lugar después del incendio de 1202 y se materializa en las calles Correría, Zapatería y Herrería.

4 GONZALEZ MINGUEZ, César; «Aportación a la Historia eclesiástica de Vitoria en la Edad Media», *Príncipe de Viana*, 1978, p.458

5 Hemos analizado su incidencia en LAHOZ, Lucía, «Imaginería real gótica en Álava», *Jornadas de Revisión del Arte medieval en Euskal-herria. Artes Plásticas y Monumentales*, nº. 15, 1996. p.376 también IDEM, *Patronato real Op.cit.* pp.56-57.

6 Y aunque abordar esta incidencia no es el objeto del estudio que nos ocupa, la significación del santo toledano si ha de considerarse como una proyección del rey sabio en los programas monumentales de Santa María, aunque su ejecución es posterior, pero de lo que no cabe duda es que con Alfonso X se abren los cauces y las vías para que ello sea posible. La implicación de San Ildelfonso en la iconografía del pórtico de Santa María es sobresaliente. Figura en el cortejo de elegidos en el tímpano del Juicio Final, lo que no es de ninguna manera azarosa. En una arquivolta del portal central un ángel sujeta una dalmática que presumiblemente refiere el milagro de la imposición de la casulla a

Dentro de ese momento sorprendente en la definición y en la formulación del perfil gótico vitoriano un interés notable concita la construcción de Santa María, la primera iglesia de la ciudad. En el sentido estricto describe un esquema prototípico galo aunque la anomalía de su nave transéptica ha desdibujado su interpretación. La planimetría vitoriana delata la pervivencia del tipo canónico francés con capillas radiales. La adopción del modelo, lejos de ser un arcaísmo, como se había defendido, la impone una intencionalidad y la elección del formato ha de vincularse a su estatuto de iglesia real<sup>7</sup>. De todos modos un momento extraordinario para su formulación se constata con Alfonso X. La misma documentación ratifica el posible patronato del rey sabio, además la arqueología y la numismática confluyen en concertar su participación directa o por lo menos la coetaneidad de la fase inicial de la construcción a su reinado. En efecto con Alfonso X se constata un impulso significativo, que si bien no autoriza imputar la totalidad de la fábrica por lo menos acredita el inicio de la cabecera. Incluso parece apropiado considerar la concesión del Fuero Real en 1270 como el punto de inflexión. En buena lógica los problemas al final de su reinado comprometen la idea de unos últimos años proclives al apoyo de empeños edilicios, la situación sugiere un parón en la campaña catedralicia que explica el cambio detectado en las capillas absidiales. Sea como sea de lo que no cabe ninguna duda es que con él se comienza la empresa gótica, aunque ésta se finalice más tarde.

A todo lo anterior viene a sumarse la incuestionable devoción mariana de Alfonso X. La simple apelación a su protagonismo literario y artístico, a su implicación textual y figurativa en las Cantigas lo confirma con toda evidencia. Para Ana Domínguez «Las representaciones del rey Alfonso X como trovador parecen querer expresar la misma devoción personal que presidió seguramente la realización de sus Cantigas y que se refleja en la disposición de su testamento, del mes de enero de 1284, por la que lega estos códices a la iglesia sevillana donde su cuerpo fuere enterrado, para que se cantarán las cantigas en las fiestas de Santa María»<sup>8</sup>. Como apunta la misma autora «las representacio-

nes del rey trovador son ecos de la sociedad bajomedieval, por otro lado excepcionales dentro de la miniatura medieval europea»<sup>9</sup>. A su vez conviene advertir los distintos tipos de imágenes marianas que desfilan tanto en la ilustración como por el texto de las Cantigas. Para Sánchez Ameijerías «se representan allí imágenes de devoción pública de nuevo cuño -Santa María de Salas, Martos ( Jaén), Carrizo (León) o las Huelgas ( Burgos)-, otras ya sancionadas por una larga tradición -Nuestra Señora de Rocamador, Mont Saint Michel-, o imágenes de devoción personal, desde aquellas de uso privado de la familia real o de la nobleza, hasta amuletos con efigies de la Virgen. Incluso estandartes milagrosos con el signo de María como auxilio de los cristianos en la guerra. En esta presencia insistente de las imágenes no sólo se reconoce el afán enciclopédico que caracteriza la obra alfonsina, sino que también va a mostrar visualmente y en ocasiones incluso va a glosar figuradamente una compleja teoría sobre la imagen sagrada que se expone paralelamente al texto»<sup>10</sup>.

De toda la imaginería mariana conservada en Álava sobresale la conocida hoy bajo la advocación de Virgen de la Esclavitud, que perdido su culto se custodia en el museo de Arte Sacro de Vitoria. Esta pieza, ahora considerada como obra de arte, al margen de un fundamento estético fue concebida en su día como verdadera imagen de Santa María, con vida propia se erige en auténtico nexo entre los devotos y la divinidad. Por tanto esa función de intermediaria decide su misma existencia. Al calor de su devoción debió existir toda una liturgia, un ritual y hasta una paraliturgia de gran interés para entender su verdadero significado. A su condición devocional debe su floración y se realiza con la intención de transmitir y evocar un conjunto de creencias centradas en la Madre de Dios. No debemos olvidar que «las imágenes juegan un papel importante en las prácticas sociales y mentales del Occidente medieval»<sup>11</sup>.

La obra vitoriana se define como una Andra-Mari, tipo de amplia difusión en el País Vasco hasta el punto de haberse concertado un grupo peculiar que distingue la producción aquí dada, conocido como grupo vasco-navarro-riojano<sup>12</sup>. La Virgen de la Esclavitud exhibe una posición frontal, apoya la mano en el hombro del Hijo y en la otra sujeta una manzana, caracterizada por tanto

San Ildefonso. Y por último en los pedestales fronteros a la entrada las imágenes de la Anunciación, con María grávida y el habito litúrgico de Gabriel, más que el simple Anuncio describe el tema de la «Expectatio Partus» en cuya festividad los textos del escritor visigodo habían tenido un protagonismo sobresaliente. Un análisis más detenido en LAHOZ, Lucía; «A propósito de la filiación leonesa de la Anunciación de la catedral de Vitoria», *Archivos Leoneses*, nº 93-94, León, 1993, pp.321-326. Para una visión conjunta vid. LAHOZ, Lucía; «Iconografía y promoción en el gótico en Álava: la imagen de Santa María de Vitoria», *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra, Barcelona, 2001, pp.465-476.

7 Lo hemos tratado mas detenidamente en «Algunas sugerencias sobre la «imagen» de Santa María de Vitoria, en AZCARATE, Agustín; CAMARA, Leandro; LASAGABASER, Juan Ignacio y LATORRE, Pablo; *Catedral de Santa María. Vitoria- Gasteiz*. Plan director de Restauración. Vol I. Vitoria, 2003, pp.203-206.

8 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana; «Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X y las Cantigas), BELTING, Hans; *Il medio Oriente e l'Occidente nell' arte del XIII secolo*. Bolonia, 1982, p.230.

9 IBIDEM, p.229 la autora lo contrapone precisamente a las imágenes de presentación herederas de las realizaciones carolingias y otomanas.

10 SÁNCHEZ AMEIJERIAS, Rocío; «Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María», FIDALGO, Elvira; *As cantigas de Santa María*, Xerais, Vigo, 2002, p.277.

11 BASCHET, Jérôme; «Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada», *Relaciones*, nº .77, 1999, vol XX, p.52.

12 El término fue delimitado y ampliamente desarrollado por FERNÁNDEZ- LADREDA, AGUADÉ, Clara; *Imaginería medieval mariana*. Pamplona , 1988 quien acuña el término vasco-navarro-riojano conforme a su área de difusión, pp.141 y ss.

como nueva Eva. El Hijo apoyado en la rodilla de la Madre rompe con la frontalidad del grupo. María se cubre con camisa, túnica ceñida y manto con fiador, se notará que el fiador hoy exhibe escaso relieve, presumiblemente se ha recortado, en su diseño, frente al modelo puntiagudo habitual de la imaginería lignaria, prefiere formas más redondas, en estrecha coincidencia con el adorno utilizado en la Virgen de La Sede, en la catedral de Sevilla. La corona de la madre nos ha llegado maltrecha, sin embargo su formato difiere de la flordelisada habitual y le aproxima más a una especie de capiendo cilíndrico, solución que coincide también ajustadamente con la de la virgen sevillana. No sabemos las razones pero además de las connotaciones de prestigio, a buen seguro se ajusta mejor para colocar una corona independiente. El Niño viste túnica y manto, sujeta un libro y bendice. Los rostros resultan plenamente naturalistas y sonrientes. La receta en la disposición de los pliegues en el borde inferior formula alguna relación de parentesco con el taller que trabaja en el claustro de Burgos, afinidades formales también apuntadas para la pieza andaluza<sup>13</sup>. El estrecho parentesco estilístico entre ambos ejemplares en buena lógica se explica por la integración de dichas piezas en el mismo taller o por lo menos en la misma órbita, como vamos a intentar demostrar.

La Madre exhibe una plantilla vigente en el último tercio del siglo XIII y primera mitad del siglo XIV, de amplia difusión en la zona, como su propia denominación topográfica traduce, conocida como tipo vasco-navarro-riojano. Se ha defendido una derivación de la plástica monumental, situando su aparición en el área castellana. El profesor Yarza planteó la tesis de la existencia de un prototipo surgido al calor de los talleres monumentales de la órbita Burgos-León, inclinándose a situar el epicentro en Burgos, de donde se va a difundir al área vasco-navarra<sup>14</sup>, aunque la falta de un número significativo de ejemplares en el lugar de origen ha servido para contraargumentar la tesis<sup>15</sup>. Así las cosas, la producción mariana irrumpía sin ninguna relación con las otras creaciones del momento con una profusión extraordinaria, como si de generación espontánea se tratará, solución de por sí difícil y extraña de admitir, tanto en física como en arte. Como ha sugerido recientemente Fernández-Ladreda «estas tallas planteaban y siguen planteando una problemática interesante centrada en la determinación del área de difusión del tipo, fijación de su lugar de origen e identificación del presunto modelo»<sup>16</sup>.

- 13 PAREJA LOPEZ, Enrique y MEJIA NAVARRO, Matilde; *El arte de la reconquista Cristiana*. Sevilla, 1998, p.292 También vid. LAGUNA PAUL, Teresa; «Virgen de la Sede» BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo; *Maravillas de la España Medieval*. León, 2001, ficha, 180, p.436.
- 14 YARZA LUACES, Joaquín; *Fons del Museu Frederic Marés/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona, 1991, fichas, 187,398.
- 15 FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ Clara, GARCÍA GAINZA, M<sup>o</sup> Concepción; *Salve, 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*. Pamplona, 1994, pp.60-61, nota 5.
- 16 FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara; «Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano», en YARZA LUACES, Joaquín, HERRAEZ ORTEGA, M<sup>o</sup>. Victoria y BOTO

Por otra parte, considerado el tipo de obra, sus dimensiones, el tamaño y las características, resulta verosímil un posible traslado desde cualquiera de los focos originales, situación que por otra parte hubo de ser mucho más habitual de lo que se ha venido admitiendo. Las propias Cantigas ilustran lo generalizado del comercio artístico, dado que cuadros y pinturas se ven en las iglesias, en las casas burguesas y hasta en las calles. Se ha supuesto que esas viñetas manifestaban la existencia en la Europa del siglo XIII un extenso mercado de pinturas en el que los cuadros se ofrecen como mercancías de una tienda<sup>17</sup>. Pero como ha advertido Ana Domínguez «hay que tener en cuenta que están localizadas en el área de la cultura bizantina en tierras del mediterráneo Oriental, en donde, como es sabido, los iconos tuvieron desde fechas muy anteriores una amplia devoción»<sup>18</sup>. Bien es verdad que la práctica y el comercio artístico afecta más a la pintura que a la escultura, aunque ésta también nos proporciona algunas pruebas, desde las tallas marianas que amueblan y presiden los respectivos santuarios, hasta como relata la Cantiga 312 del Códice Rico de Florencia donde patrocinado por un caballero el escultor trabaja en la casa del patrón, precisamente una talla para donar a un monasterio donde el promotor tiene fijada su sepultura, una vez terminada el escultor parte, proporcionándonos una rica información sobre los aspectos tratados, acreditando la itinerancia del artífice pero también el traslado de la talla mariana desde el lugar de su ejecución hasta su destino definitivo<sup>19</sup>.

La Virgen de la Esclavitud exhibe un estrecho parentesco con las imágenes fijadas en la miniatura alfonsí, el parecido es bastante notorio y resulta extraño para tratarse de una mera coincidencia. Ara Gil, Yarza Luaces, Rosa Alcoy e Ibarburu, entre otros ya apuntaban la similitud tipológica del modelo con algunos ejemplares de las Cantigas de El Escorial<sup>20</sup>, incluso al formular una clasi-

VARELA, Gerardo; *La catedral de León en la Edad Media*. León, 2004, p. 624. donde puede también encontrarse un resumen de todas las teorías emitidas y un estado de la cuestión con la recogida de toda la bibliografía.

- 17 MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo; *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid, 1986. p.157. Sobre el significado de esas obras puede verse CORTI, F.; «Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María». *Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1998, pp. 8-13.
- 18 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana; «El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura alfonsí», *Alcanate*. n<sup>o</sup> 1, p.72. Por su parte Francesca Español se ha hecho eco de ello pero analizándolo desde el punto de vista de las replicas. Vid. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; «Les imatges marianes. Prototips, replices i devoción». *Lambard*. Vol XV, 2002-2003, esp. pp.87-88.
- 19 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana; *El arte de la construcción Op. cit*. p.74.
- 20 ARA GIL, Clementina Julia; *Escultura Gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977, p.238. Subraya la relación precisamente del modelo de la Esclavitud. YARZA LUACES, Joaquín; *Fons del Museu Mares Op. cit*, Barcelona, 1991, Ficha 382. Donde formula paralelos de estos tipos de imágenes con la miniatura alfonsí. ALCOY Y PEDROS, Rosa; *Fons del museu Op. cit*, ficha 382 también reivindica su relación con los modelos de la miniatura alfonsí. La

ficación de estas piezas algunos autores han recurrido a la definición de «Vírgenes que derivan de las Cantigas»<sup>21</sup>. De hecho algunos ejemplares alaveses también pregonan una comunidad con otras tallas repartidas en la Península, caso de la Virgen de la Sede de Sevilla o la de Villasirga, imágenes que de alguna manera han de vincularse al círculo de Alfonso X<sup>22</sup>. Todo ello dirige la búsqueda en otra dirección, hacia el ámbito cortesano. Dada la estrecha relación de parentesco con esos modelos ligados a la Corte, no veo inconveniente en sugerir, por supuesto con carácter hipotético, la posibilidad de que la cabeza de serie de esa variante tipológica en Álava obedezca a una voluntad más o menos directa del monarca, creándose un tipo que luego se populariza y dando lugar a una copiosa producción para cuyo origen no se ha ofrecido una teoría definitiva y unánimemente aceptada<sup>23</sup>.

Las afinidades entre este grupo tipológico y los modelos pintados son acusadamente estrechas para tratarse de una coincidencia de estilo y época o de relaciones fortuitas y sugiere un vínculo directo con las plantillas cortesanas. Recientemente la profesora Fernández-Ladreda ha puntualizado esa relación con los modelos miniados<sup>24</sup>, incluso llega a negarlo «he llegado a la conclusión de que las vírgenes sedentes figuradas en ambos manuscritos coinciden con las esculturas aquí estudiadas solo en la disposición de las figuras, pero no en la indumentaria ya que carecen de los elementos característicos del tipo; en todos los casos se advierte que en la túnica de María falta

el broche que cierra el escote y su manto carece de fiador, en tanto que el niño ni siquiera lleva el manto, en suma que el parecido entre unas y otras es más bien genérico»<sup>25</sup>. Ahora bien habría que preguntarnos si esas diferencias no obedecen a los lenguajes plásticos en los que están expresados, ni que decir tiene que no se opera de igual modo en un arte pictórico que en uno escultórico. Si las divergencias detectadas responden a los usos, las funciones y las audiencias respectivas, en ambas el carácter devocional resulta evidente. El Libro es de carácter privado y destinado a un usuario elitista y culto. La imaginería mariana tiene condición pública y va asignada a un público más amplio y menos formado lo que puede dilucidar que los recursos expresivos y la indumentaria sea más genérico o más preciso, en esos supuestos las opciones vendrían dadas por lo que se quiere resaltar y a quien va dirigido. Incluso cabría preguntarse sobre la dirección de las fluencias.

Los acontecimientos históricos y las aportaciones iconográficas convergen en vincular la virgen vitoriana al patronato regio. Existe un dato muy significativo que no se había considerado hasta 1997 en relación con la talla que nos ocupa<sup>26</sup>. Precisamente en Vitoria el rey se ve aquejado de una grave enfermedad y cuando todos lloran ya una muerte segura Alfonso sana gracias a la intervención de la Virgen. El hecho biográfico -algo más que anecdótico- impresionó vivamente al monarca y en la Cantiga 209 del Códice Rico de Florencia lo celebra con todo lujo de detalles, como afirma Ana Domínguez la versión del manuscrito florentino carece de título y va redactado directamente en primera persona por el rey. «Por en vos direi o que passou per mi/ iazendo en Vitoria enfermo assi/ que todos ciudavan que morres ali/ e non atendían de mi voz solaz» (f.119)<sup>27</sup>. El texto entero resulta muy significativo // Por eso os diré lo que me paso cuando yacía en Vitoria tan enfermo que todos creían que iba a morir allí y no esperaban nada bueno de mi// pues me dio tal dolor que yo mismo creí que era mortal y clamaba: «Santa María, ayúdame y con tu poder extirpa este mal»// Los médicos mandaron ponerme paños calientes, pero yo los rechacé y en cambio, hice traer el libro de Ella; me lo pusieron y pronto me calmé// deje de gritar y de sentir el menor dolor y al poco tiempo me encontré muy bien, por lo que le di las gracias, que tengo para mí que le disgustan mis males// Cuando ocurrió esto había allí muchos que demostraron gran pesar por mi do-

misma idea parece defender IBARBURU ASURMENDI, M<sup>a</sup> Eugenia, *Fons del Museu Op. cit.* p.404

- 21 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> José; «Imágenes góticas exentas en los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica». *Biblioteca*, n<sup>o</sup> 17. 2002, p.216.
- 22 Precisamente la imagen de Villasirga aparece citada en las Cantigas, aunque como dice YARZA LUACES, Joaquín, *La Edad Media*, Historia del Arte Hispánica, Madrid, Ed. Alhambra, 1978, p.242, no sabemos si se refería a la escultura hoy conservada.
- 23 IBIDEM afirma «En Burgos se crea un tipo característico tocado que parece modelo de muchos ejemplares extendidos por el ámbito castellano y aún leonés». El mismo autor vuelve a insistir en que el tipo sea originario del ámbito burgo-leonés, en YARZA LUACES, Joaquín, *Fons del Museu Mares. Op. cit.* fichas n<sup>o</sup> 187 y 398, incluso sostiene que el tipo iconográfico tan extendido en la zona alavesa y navarra tenga su origen en los modelos monumentales castellanos; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, Clara, *Salve. Op. cit.*, p.61, nota 5 objeta la tesis del anterior argumentando la escasa incidencia en los prototipos locales, a su juicio la apagada repercusión que el modelo adquiere en la zona castellana compromete al idea de localizar en ella su origen.
- 24 FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, Clara; *Algunas reflexiones Op. cit.* p.633. «Por lo pronto parece lógico pensar que en lo relativo a la representación de imágenes de la Virgen como ocurre con los restantes elementos de la realidad material -arquitecturas, indumentaria, mobiliario- los miniaturistas de las Cantigas no crearon modelos sino que se inspiran en la realidad existente aunque de modo genérico, es decir estas imágenes marianas figuradas en las Cantigas no fueron imitadas por las tallas de los monasterios o iglesias y santuarios sino al revés. Además si admitiéramos que la tipología tiene su fuente en las ilustraciones de las Cantigas ello supondría simplemente que sus miniaturas sirvieron de modelo a una imagen o como mucho unas pocas- que a su vez fue reproducida por el resto, con lo cual volvemos de nuevo a la cuestión de la talla modelo.

25 IBIDEM, p.633-634.

26 En esa fecha en LAHOZ, Lucía; «Patronato real en el gótico en Álava», *Boletín del Museo Instituto «Camón Aznar»*, LXIX, 1997 p.59 ya vinculábamos la situación con las Cantigas y el milagro fijado allí, que yo sepa es la primera vez que la idea se formula, aunque en posteriores investigaciones como la actual exposición del canciller se le atribuye la primicia a Franco Mata vid. TABAR ANITUA, Fernando; «Santa María de Vitoria o Virgen de la esclavitud», *Canciller Ayala*, Catálogo de la Exposición. Vitoria, 2007, Ficha n<sup>o</sup> 1, p.234.

27 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, «La miniatura del «scriptorium» alfonsí». *Estudios Alfonsíes. Lexicografía, Lirica, Estética y Política de Alfonso el Sabio*, Granada, 1985, p.158.

lencia echándose a llorar, apiñados todos a mi alrededor// luego vieron la merced que me dispense esta Virgen santa, Señora de gran pureza y mucho la loaron todos en aquella ocasión abatiendo el rostro hasta el suelo»<sup>28</sup>. Además del carácter biográfico se notará como Alfonso X supone que la Virgen se disgusta por los males de su súbdito, en un tono de cierta arrogancia<sup>29</sup>. En la miniatura no se incluye ninguna imagen mariana siendo un libro el de las Cantigas el elegido para figurar en la representación. Precisamente el rey se sana por la intervención del libro, que como ha señalado Sánchez Ameijeiras, demuestra «la estrecha relación que mantuvo en vida con ellos, una relación también física en el doble sentido del término. -fue gracias a la imposición de uno de los volúmenes sobre el pecho como se curó, tal y como narra la cantiga 209 ( Florencia. 119v) justifica su deseo de nos separarse ni siquiera después de muerto»<sup>30</sup>. El dato tiene una gran trascendencia y es de los pocos milagros cuyo protagonista es el rey, aunque en una miniatura anterior también se va a fijar en otro sucedido en Valladolid y donde una imagen mariana le salva<sup>31</sup>.

La trascendencia del suceso no deja lugar a dudas, acaecido entre 1276 y 1277, el mismo monarca confirma en un verso de la Cantiga que esta estancia en Vitoria se prolongó «un an et un mes»<sup>32</sup>. Ballesteros fija la presencia del monarca en la ciudad desde agosto de 1276 a marzo de 1278<sup>33</sup>. Dada la condición extraordinaria del evento suponer el patronato real de una imagen conmemorativa a la manera de exvoto no me parece desproporcionado. Sabemos que el propio rey había donado una imagen que se relacionaba con una curación milagrosa de su madre Beatriz de Suabia por la intervención de la Virgen, que también cuenta con una detallada relación textual y figurativa en el Códice Rico<sup>34</sup>. Además, como ha apuntado Teresa Laguna para la Virgen de la Sede «la imagen la regaló a petición popular después de asistir a una fiesta de la Navidad de la Virgen celebrada en el altar mayor en la primitiva catedral de Santa María de Sevilla y la cantiga 324 explica los motivos de esta donación redactada entre 1279- 1282»<sup>35</sup>. Cronología que coincide con la nuestra. Y si la hipótesis fuese válida la pieza presumiblemente concreta el modelo y el origen de dicha tipología, obviamente siempre entendido para el caso alavés y como mucho na-

varro<sup>36</sup>. Se me ha imputado que la consideraba la cabeza de serie pero dado el carácter periférico del caso iría en contra de las normas de la difusión de un estilo. Es obvio que en la implantación de una corriente artística y hasta en la creación de un tipo o modelo a los centros les corresponde el papel activo, limitando a los focos secundarios un carácter más receptivo, aunque ello no implica que éste concierte cierta difusión y hasta cree una estela. Esa solución constatable de modo habitual en la práctica artística resulta aún más factible para una obra de este tipo, que se puede desplazar con facilidad de un sitio para otro. La significación y el carácter conmemorativo milagroso de la obra facilita su difusión como un impulso mimético del real. Las fechas entre la presunta donación y los primeros ejemplares del modelo, que Fernández Ladreda fija a partir del último cuarto del siglo XIII<sup>37</sup>, apuntalan la validez del razonamiento.

El problema radica en la identificación de la supuesta imagen donada por el rey, la falta de datos dificulta la tarea. Conforme a lo habitual en el momento y en el ámbito cortesano, la advocación de la talla, de existir, debió ser la de Santa María de Vitoria, pues como ha afirmado Montoya, «las advocaciones de la Virgen en las Cantigas van siempre acompañadas del lugar donde se veneran»<sup>38</sup>. Además, como ha señalado Sánchez Ameijeiras para la de Villasirga «demuestra como el desarrollo de la devoción mariana y la asimilación de ideas teóricas y de costumbres bizantinas generaron en la Castilla de la segunda mitad del siglo XIII una concepción individualizadora de las distintas imágenes marianas que se convirtieron en advocaciones particulares. En las Cantigas la Madre de Dios se encarna en diferentes imágenes: Santa María de Salas, Santa María de Villasirga, Santa María de Llerena, del mismo modo que en Bizancio lo hacían en la Panagia o la Hodegetria»<sup>39</sup>. La imagen vitoriana vendría a dotar o a enriquecer la nueva construcción convirtiéndose en la titu-

28 Seguimos la traducción de SANTIAGO LUQUE, Agustín; «Marco histórico y texto» en *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*. Edilán, Madrid, 1991, pp.112-113.

29 IBIDEM.

30 SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío; *Imaxes e teoría*. Op. cit., p. 269

31 Se trata de la Cantiga CCXXV ( Florencia Fol 92 r)

32 Seguimos la transcripción de GARCIA CUADRADO, Amparo; *Las Cantigas: El Códice de Florencia*. Universidad de Murcia, 1993, p.30.

33 BALLESTEROS BARETA, Antonio; *Alfonso X el Sabio*, Barcelona-Murcia, 1984, pp.771 y 787.

34 Sobre este milagro Vid. RUBIO FLORES, Antonio; R.; «El Milagro de la curación de doña Beatriz de Suabia y la conquista de Capilla ( CSM256)», *Alcanate* nº II- III, pp.297-308.

35 LAGUNA PAUL, Teresa, *Virgen de la sede, Maravillas Op. cit.*, p.436.

36 En 1997 cuando defendí esta tesis mantenía lo mismo y se me ha imputado que la supongo la cabeza de serie de todo el conjunto hispano, vid por ejemplo, MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup>. José; «Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica», *Arte Medieval en la Ribera del Duero. Biblioteca*, 17. Cosa que nunca mantuve, dado que ello supondría un desconocimiento de la trayectoria del devenir artístico obviamente siempre sometido al ritmo de difusión centro/ periferia y no al contrario. De todos modos FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara; *Alguna sugerencias Op. cit.* nota 633. parece haber entendido perfectamente los presupuestos que allí defendía «De todas formas esta hipótesis resulta secundaria en el conjunto de la exposición teórica de la autora, quien fundamentalmente pretende demostrar que la imagen vitoriana fue un obsequio de Alfonso X y hace sobre este punto un alegato muy razonable.

37 FERNÁNDEZ- LADREDA AGUADE, Clara, *Imaginería Op. cit.* p.145.

38 MONTOYA, J.Y JUÁREZ, A., *Historia y anécdotas de Andalucía en las Cantigas de Santa María de Alfonso X*, Granada, 1988, p.32.

39 SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío; « Mui de coraçon rogava a Santa María : culpas irredentas y reivindicación política en Villasirga», *Patrimonio artístico en Galicia y otros estudios*. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Alvarez, Santiago de Compostela 2004, t. III, p.249-250.

lar de la iglesia. De otro lado desconocemos su ubicación, en buena lógica debió donarse a la iglesia dedicada a la Madre de Dios, que precisamente en ese momento comenzaba su nueva fábrica gótica de la que el mismo Alfonso X era patrón y cuya implicación fue decisiva, al menos en la erección de la cabecera, como ya hemos demostrado<sup>40</sup>. En la misma iglesia de Santa María estaba la citada imagen de la Virgen de la Esclavitud<sup>41</sup>. La profesora Portilla Vitoria confirmaba la condición de titular del templo y su advocación como Santa María de Vitoria<sup>42</sup>, que coinciden con nuestros presupuestos, pues, como se apuntó, la similitud de la obra con la producción del círculo cortesano es evidente. Cambió de titularidad y será conocida luego como Virgen de la Esclavitud, esos cambios de advocación son frecuentes en este tipo de obras. Sabemos por Fray Juan de Vitoria que «andrés perez de miñano arcadiano de armentia hizo la capilla de todos los santos en la iglesia mayor. y los miñanos hicieron la linda y abultada imagen de nuestra señora de esta iglesia cubierta toda de hojas de plata»<sup>43</sup>, aunque parece que son sólo pequeños cambios que no deben a afectar a la imagen.

Sin embargo no faltan datos que parecen comprometer la idea, al menos en principio. Weisse en 1927 atribuía a la imagen de la Esclavitud de Vitoria la primacía cronológica y tipológica de la serie, fechándola en los últimos años del siglo XIII<sup>44</sup>. La datación la deducía al vincularla con la producción escultórica del pórtico occidental, pero conviene recordar que la empresa monumental es posterior, con lo cual esa vinculación cae por su peso<sup>45</sup>. En esa órbita de relación con la escultura monumental se ha pronunciado María José Martínez, quien defiende la existencia de un modelo derivado de los talleres burgaleses, incluso concreta su origen en una posible imagen ubicada en la desaparecida portada occidental de la catedral castellana<sup>46</sup>, fórmulas que luego se van a reflejar en Nuestra

Señora del Manzano en Castrogeriz y en la Virgen de la Vid<sup>47</sup>. En esos vínculos con la escultura monumental ha vuelto a insistir la doctora Fernández-Ladreda para quien la cabeza de serie fue la titular de la catedral burgalesa sustituida entre 1460 y 1464 por la actual debida a la magnificencia del obispo Acuña y del cabildo<sup>48</sup>. Mantiene que la Virgen de la Esclavitud está en la misma órbita y acaso sea copia de la burgalesa, la citada autora apoya la idea en la dependencia de la escultura monumental vitoriana de la castellana, de todos modos los nexos existentes entre las respectivas producciones monumentales son más tardíos y no avalan ni certifican la tesis. Ha de tenerse en cuenta el tipo de producción, por la condición de la talla se puede traer de otro foco y sobre todo la iniciativa de las respectivas obras es distinta, una real y la otra parroquial, lo que compromete la idea. Lo que no impide que la titular castellana sea la cabeza de serie. Por su parte Fernández Ladreda supone que la obra burgalesa fuera una donación real «nada impide que la Virgen burgalesa fuera un obsequio del monarca como lo fue la de la Sede de Sevilla por cierto titular de seo hispalense, dadas las relaciones del soberano con la catedral castellana»<sup>49</sup>. «La hipótesis del regalo regio parece avalada por la fuerte probabilidad de que la imagen en cuestión tuviera una peana con los escudos reales, pues el elevado grado de fidelidad con las tallas del tipo siguieron el modelo en otros aspectos -posturas indumentarias- lleva a pensar que también imitaron en éste, por supuesto con las correspondientes adaptaciones a la heráldica del donante de turno»<sup>50</sup>. Sin embargo resulta sospechoso que ni en la imagen vitoriana ni en la de la Sede, de evidente vinculación real, esas armas no aparezcan<sup>51</sup>. El profesor Azcárate situaba la Virgen de la Esclavitud a muy principios del siglo XIV<sup>52</sup>, idea seguida por otros investigadores, la propia Portilla Vitoria la retrasa a los años finales de la centuria<sup>53</sup>.

40 Vid LAHOZ, Lucía; La imagen *Gótica* y homenaje a Yarza

41 Actualmente desde el inicio de las obras del plan director de la catedral de Vitoria ocupa un lugar privilegiado en el Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Vitoria.

42 PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa, *Vitoria Gótica*, Vitoria, 1985, ficha, nº. 8.

43 FRAY JUAN DE VITORIA, *Antigüedad de España*. Ms. 2615 de la Universidad de Salamanca fol. 521 v.). Citado en AZCARATE, RISTORI, José María; *La catedral Op. cit.* nota, 23.

44 WEISSE, G., *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*. Reutlingen, 1927, band II/1 pp.84-85.

45 Sobre la cronología del proyecto monumental vid. LAHOZ, Lucía; *Arte Gótico en Álava Op. cit.* pp.50-62.

46 Una relación del modelo pétreo en la producción lignaria ya se ve en el caso de Olite, como ya hemos defendido, LAHOZ, Lucía, «Contribución al estudio de la portada de Santa María la real de Olite», *Ondare*, nº 18, 1999, pp77-122. y también ALCOY Rosa, Fons Op. cit. al estudiar la Virgen de Treviana formula una correlación estilística con los modos vigentes en la producción monumental de la catedral del Burgo de Osma, que precisamente las razones históricas revalidan, la virgen de Treviana responde a la promoción de la familia López de Haro como los emblemas heráldicos pregonan y esta familia esta muy vinculada a la ciudad soriana lo que explica esa relación sin problemas.

47 MARTINEZ MARTINEZ, Mª José, *Imágenes góticas Op. cit.* p.207 y ss.

48 FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, Clara; *Algunas sugerencias Op. cit.* p.635

49 IBIDEM; Sin embargo las relaciones del rey con la catedral de Burgos no son tan óptimas como supone la autora. No se puede ni se debe transferir lo que sucedió con la catedral hispalense, la historia y los acontecimiento son radicalmente distintos. Mientras que la catedral de Sevilla cuenta con el apoyo decidido del monarca donde va a ubicar su capilla funeraria, por el contrario existía un enfrentamiento con el cabildo burgalés como lo demuestran incluso el ideario que rige la programación de las empresas artísticas promovidas en la sede castellana.

50 IBIDEM , p.636.

51 Habrá que tener en cuenta todas las posibilidades que articula el recurso a la heráldica real, como ha señalado MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier; «La imagen del rey en la figuración gótica». *Signos de identidad histórica para Navarra*. Pamplona, 1996, p. 376. «la presencia de emblemas en obras artísticas fue recurso tanto de los monarcas en la proyección de su imagen como de los súbditos a la hora de vincular, ya fuera de modo impreciso, ya de manera concreta, una obra con los soberanos».

52 AZCARATE RISTORI, José María, «Catedral de Santa María (catedral vieja)» AA.VV., *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria, Ciudad de Vitoria*. T.III, Vitoria, 1968, p.98.

53 PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa, *Vitoria gótica* Vitoria, 1985, ficha.,8.

Por el contrario la adscripción de la imagen con la producción monumental no parece fundada, los estilemas y su ejecución y su inspiración a mi juicio divergen. En la talla concurren los modelos de las Cantigas. Su advocación como Santa María de Vitoria, las estrechas coincidencias estilísticas con los modelos del círculo cortesano y sobre todo los acontecimientos monárquicos apoyan la intuición de una posible donación de Alfonso X para celebrar su curación, adelanta la data hacia 1276-1277, incluso hasta 1280 fecha que coincide con la donación de la Virgen de la Sede, como se celebra en las Cantigas. Cronología que por su carácter foráneo concuerda con los propios modos exhibidos. La imagen ha estado siempre en la capilla central de la girola presidiendo el templo, significativo sin duda, de su ascendencia.

Un último dato abunda en la vinculación al monarca, consta que estuvo recubierta de chapas de plata y en 1552 se retocó y curiosamente de este tipo era la colocada en un retablo de la catedral de Sevilla, de indudable sello alfonsí como apuntó Cómez Ramos<sup>54</sup>. Coincide con toda esa serie de piezas recubiertas, de amplia tradición ya desde el prerrománico pero que en el gótico hispano también van a darse<sup>55</sup>.

Pero la obra también emite un efecto. El efecto que debió causar Santa María de Vitoria toda recubierta de plata, destella brillo y esplendor muy acorde con el ideario que la genera, potencia el sentido visual y sobrenatural con todo lo que ello conlleva y en definitiva lo que se refuerza es el «efecto de poder»<sup>56</sup>.

Todo parece indicar que fue donada por el rey Alfonso X para celebrar y conmemorar su curación en ese caso estaríamos ante un exvoto que se convierte en la titular de Santa María de Vitoria, como su propia advocación certifica, cuya fábrica estaba en pleno empeño edilicio, socorrido por el activo patronato de don Alfonso, según certifican las investigaciones recientes<sup>57</sup>. La imagen vendría a dotar o a enriquecer la nueva construcción de la Iglesia, convirtiéndose así en titular. Se constituye en una imagen de devoción pública de nuevo cuño.

No obstante habría que tener en cuenta otros datos, a veces la investigación sólo se ocupa y preocupa de fijar la posible cabeza de serie y el análisis tipológico, descuidan-

do todo lo que ha concurrido en su creación, no se atiende a sus funciones, tan significativas o más que marcar esas prioridades cronológicas, enfoques que a veces desvirtúan el valor de la obra<sup>58</sup>. Incluso modelos retardatarios obedecen a razones de carácter devocional como ya señalara Español para Cataluña «a veces el artista se va a saber plegar al servicio de un imperativo devocional, que es la única manera de entender que en época gótica se va a confeccionar una replica de una escultura muy anterior de la cual se va a reproducir los trazos característico»<sup>59</sup>.

Por otro lado en apoyo de cierto patronato real concurren la serie de tallas donde el motivo heráldico dinástico adquiere cierto protagonismo. El recurso del escudo de Castilla y León en absoluto ha de considerarse fortuito, denuncia más que ocasionales vínculos a la monarquía, aunque dado lo genérico de las armas carecemos de pruebas suficientes para datar las piezas. Es claro que nos encontramos ante obras que han de relacionarse en alguna medida con la Corona pero ignoramos el grado de implicación del monarca en ellas; ¿son copias de esa supuesta cabeza de serie?, ¿han sido directamente costeadas por la monarquía?, ¿es ésta quien las entrega a determinados santuarios?, son preguntas que de momento carecen de solución, no obstante todas observan al mismo formato de la imagen vitoriana. De este tipo contamos con la Virgen de Tuesta y la de Larraza, actualmente en el museo Marés. Para esta última imagen, dada la procedencia próxima a Alegría y los castillos y los leones que recorren su peana, María Eugenia Ibarburu apuntaba la posibilidad de una donación real para conmemorar la fundación de la villa en 1337, bajo el reinado de Alfonso XI<sup>60</sup>, lo que nos parece fundado y abona las ideas arriba expuestas.

La indudable calidad de la imagen pudo determinar la rápida expansión de la que se hacen eco la serie de replicas muy posteriores que marcan la pervivencia de su tipología al menos para las alavesas. Desde luego es sintomático el número de replicas, a buen seguro se explican por la significación de la obra como exvoto, por su carácter conmemorativo y por su condición real. La tipología de la talla, la advocación primitiva como Santa María de Vitoria, la calidad ejecutiva, los acontecimientos históricos, las placas de plata que la cubrían concurren en vincularla a la promoción de don Alfonso X, muy implicado con el gótico alavés.

54 COMEZ RAMOS, Rafael, *Las empresas artísticas de Alfonso X*. Sevilla, 1978 pp.171-172. Incluso este autor va más allá pues relaciona una imagen que también salvo de una grave enfermedad a Beatriz de Suabia, madre de Alfonso X.

55 Aunque no incluye esta obra de Santa María de Vitoria para un primera aproximación de la relación de las imágenes de la virgen con el rey vid. MELERO MONEO, Marisa; «La Virgen y el rey» BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo; *Maravillas Op. cit.* pp.419-431.

56 BASCHET, Jerome, *Inventiva y serialidad Op. cit.* p.69

57 Vid LAHOZ, Lucía, *Arte gótico en Álava*, Vitoria, 1999, pp. 30-33.

58 Para un análisis distinto más allá de lo tipológico vid. SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío; «Devociones e imágenes marianas en la provincia eclesiástica de Mondoñedo». *Estudios mundonienses*, nº 15, 1999, pp. 375-409.

59 ESPAÑOL, BERTRAN, Francesca; *Les imatges Op. cit.* p.96

60 IBARBURU ASURMENDI, Mª Eugenia, «Mare de Déu amb Nen» en, *Fons del Museu Marés Op. cit.* nº 404, pp. 412.





Fig. 1.  
Alfonso con sus  
colaboradores.  
Cantigas de El Escorial.  
T. 11, fol. 5v.



Fig. 2. Virgen de la Esclavitud.



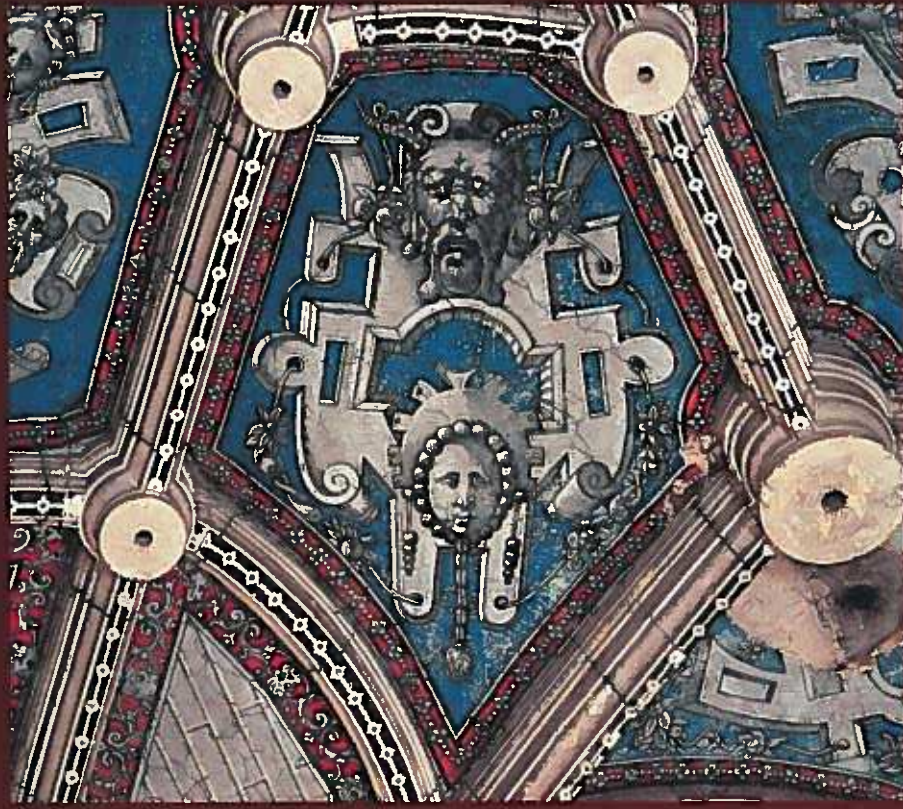
Fig. 3. Virgen de la Sede. Catedral de Sevilla



Fig. 4.  
Curación  
de Vitoria.  
Cantigas.  
Códice rico  
de Florencia,  
Cantiga 209.



Fig. 5. Virgen de la Esclavitud,  
después de la restauración.



▶ Arabako Foru Aldundia  
▶ Diputación Foral de Álava

[www.alava.net](http://www.alava.net)