



JORNADAS MARIANAS



E DICIÓN
FUNDACIÓN CATEDRAL SANTA MARÍA
COFRADÍA DE LA VIRGEN BLANCA

T EXTOS
ALBERTO GONZÁLEZ DE LANGARICA
ANTONIO MARÍA CALERO
CARLOS GARCÍA LLATA
JOSÉ CRISTO REY GARCÍA PAREDES
PALOMA GÓMEZ BORRERO

E DICIÓN AL CUIDADO DE
PEDRO RODRÍGUEZ TELLERÍA

F OTOCRAFÍA
QUINTAS FOTÓGRAFOS

D ISEÑO Y MAQUETACIÓN
ZADOS COMUNICACIÓN GLOBAL Y ORGANIZACIÓN DE EVENTOS

I MPRESIÓN
MCCGRAPHICS PLANTA EVAGRAF

D EPÓSITO
VI-204/06

I SBN-13
978-84-611-0910-4

Alberto González de Langarica
Antonio María Calero
Carlos García Llata
José Cristo Rey García Paredes
Paloma Gómez Borrero

INDICE

| | |
|--|----|
| P ROLOGO MIGUEL ASURMENDI, OBISPO DE VITORIA-GASTEIZ | 6 |
| C APÍTULO 1 LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN BLANCA Y SU ORIGEN EN ÁLAVA | 11 |
| C APÍTULO 2 RELIGIOSIDAD POPULAR Y NUEVA EVANGELIZACIÓN | 21 |
| C APÍTULO 3 "MÁS JOVEN QUE EL PECADO Y... LA HUMANIDAD". INMACULADA, ALTERNATIVA DE DIOS PARA NUESTRO MUNDO | 43 |
| C APÍTULO 4 MARÍA EN LA IGLESIA. UNA PRESENCIA ORIGINAL Y SIGNIFICATIVA | 63 |
| C APÍTULO 5 LA MUJER EN LA ÓPTICA DE UN PAPA MARIANO | 81 |
| P ÍLOGO RICARDO SÁEZ DE HEREDIA, ABAD DE LA COFRADÍA DE LA VIRGEN BLANCA | 92 |

 APÍTULO 1

LA ICONOGRAFÍA
DE LA VIRGEN BLANCA
Y SU ORIGEN EN ÁLAVA

LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN BLANCA Y SU ORIGEN EN ÁLAVA

Alberto González de Langarica

Sacerdote, licenciado en Teología Histórica y experto en Iconografía Medieval



En primer lugar, me referiré al tema de la iconografía de la Virgen Blanca –patrona de Vitoria– en la parroquia de San Miguel. Me centraré especialmente en la imagen de piedra de la Virgen Blanca, que es la que todos conocemos. Se encuentra en el pórtico exterior de la iglesia, bendiciendo la plaza de la Virgen Blanca.

La imagen, que está protegida por una hornacina de mármol, es una imagen de 2,15 metros de altura, 70 centímetros de anchura y 45 centímetros de profundidad, y pesa alrededor de 900 kilos. Fue realizada a finales del siglo XIV o comienzos del XV, siguiendo un modelo muy tradicional en las tierras de Álava. Si bien este modelo superabunda en nuestros pueblos en su forma sedente –y aunque no es exclusivo de ella–, en este caso es una imagen de pie.

Hay también otras imágenes más modernas realizadas a partir del Barroco, con todas sus influencias ascensionistas e inmaculistas. En ellas, a la imagen gótica tradicional de parteluz se le van añadiendo formas y símbolos de la predicación sobre la Concepción Inmaculada y la Asunción. Aparece la serpiente a los pies, el cetro real, el aire de elevación, la corona real, etc., todo ello con forma de Inmaculada –aunque acompañada del Niño Divino– y a partir de la figura de la Inmaculada embarazada que creara Carreño de Miranda.

Aparte de la imagen de Francisco Font regalada por Felicia Olave para la procesión del Rosario de los Faroles, existen varias más. Así, puede admirarse una talla barroca de madera policromada que estuvo en el Museo Provincial de Bellas Artes. Su autor es desconocido, y la obra data de la segunda mitad del siglo XVII.

Por su parte, la imagen de la capilla –“grandiosa imagen”, según los documentos de la época– fue realizada por Alejandro e Inocencio Valdivielso, y pintada por Bartolomé Vasco. Su coste ascendió a 1.460 reales, mientras que la pintura alcanzó los 500 reales. Se bendijo en 1854 y fue la coronada solemnemente en la plaza el 17 de octubre de 1954.

Puede decirse que las imágenes de la Virgen a las que algunos, a raíz de los estudios del padre Lizarralde, llaman “Andra Mari” son un prototipo de nuestra iconografía, el equivalente a la europea *Sedes Sapientiae* (Trono de la Sabiduría). Se trata de imágenes que han influido mucho a lo largo de la historia y que también han resultado influidas por los cambios de las modas y los gustos, si bien la piedad popular –unas veces mutilándolas, otras veces ocultándolas– las ha ido conservando.

Siuviésemos que remontarnos a la historia –a la historia de la teología, porque al fin y al cabo el arte no es sino una catequesis de las ideas, una plasmación en forma plástica de lo que se trata de expresar con esa imagen o icono–, habríamos de recurrir a los primeros siglos. Encontramos las primeras imágenes cristianas en las catacumbas de Roma –la tumba de Domitila es una imagen en la que la Virgen presenta el Niño a los Magos, que lo adoran–. En aquel momento, los Magos –que en esa catacumba son tres, mientras que en otros lugares aparecen más– van vestidos a la moda persa, con la tiara propia de los persas.

También aparece en las catacumbas otro tipo de imágenes que no sabemos si representan a la Virgen María o a la Iglesia. La llamamos “gran orante”: se trata de una mujer con los brazos extendidos y en actitud de oración, tal como se disponían antiguamente. Como digo, lo mismo puede representar a la Virgen María que a la Iglesia, porque, al fin y al cabo, María es prototipo y modelo para la Iglesia (no en vano, sobre todo después del Concilio Vaticano II fue reconocida Madre de la Iglesia).

Este tipo de imágenes –que pasaría después a Oriente– no abundó en los primeros siglos, y nunca aparece en imagen de bulto, sino siempre en pintura, grabado o pequeño bajorrelieve. No eran imágenes de bulto porque pretendían diferenciarlas de las imágenes de los dioses, que sí eran imágenes de bulto y cuerpo entero. En este sentido, los cristianos quisieron separarse de la tradición grecorromana, mesopotámica y de otras culturas, en las que las imágenes de los dioses y de los héroes eran precisamente así.

Los siguientes modelos de la Virgen María que hallamos en la historia aparecen en Oriente, en la Iglesia que hoy llamamos ortodoxa. Son iconos tardíos de los siglos IX, X y XI, porque los anteriores a esos siglos desaparecieron en la guerra de la iconoclasia, cuando por influencia musulmana y judía se quiso destruir y eliminar las imágenes. Incluso los emperadores bizantinos las prohibieron, y en algún momento –y hasta en Occidente– nos encontramos con esta tendencia: por ejemplo, el mismo Carlomagno prohibió el culto a las imágenes. Por tanto, todas las imágenes anteriores desaparecieron casi por completo, a excepción de las incluidas en pequeñas medallas, lámparas, etc., que son objetos de fácil ocultamiento.

Se trata de imágenes muy elaboradas teológicamente, pero muy esquemáticas y simbólicas. En ellas, cada color, cada signo o cada gesto de la Virgen o del Niño tienen su significado. El color rojo es el color de los reyes, y la Virgen suele presentarse con una túnica roja. Igualmente, el azul es el color de la pureza, y a veces, la Virgen aparece con un manto azul. Asimismo, la Virgen suele tener una mandorla adornada en ocasiones con estrellas y con alguna inscripción que hace referencia a Ella. Por su parte, los colores del Niño varían.

Estas imágenes –normalmente las más veneradas– se extendieron después por toda la Iglesia oriental, sobre todo por Rusia y Bulgaria, donde hubo grandes talleres. Sin embargo, ni se desarrollarán ni tendrán evolución. Si comparásemos un icono del siglo V, otro del siglo VIII, otro del siglo XIV y otro del siglo XX, nos daríamos cuenta de que varían muy poco, hasta el punto de que casi en algunos casos resultaría difícil saber de qué época datan, si no fuera por los medios técnicos de que hoy día dispo-

nemos (para analizar la madera, las pinturas o los pigmentos) o por otros aspectos como la caligrafía o su estado de conservación. Para los orientales, cuando se crea un prototipo, hay que conservarlo inamovible, porque se considera casi un sacramento, un objeto más que sagrado. Para ellos es casi lo que representa, de ahí la fidelidad a los prototipos.

Esos prototipos orientales pasarían después a Occidente a través del sur de Italia, porque la Iglesia griega tuvo una gran preponderancia en el área geográfica comprendida desde Roma hasta el sur de la Península Itálica. Todavía quedan monasterios de rito griego en esas zonas, y se han conservado los objetos litúrgicos. Además, a escala monumental podemos recordar las iglesias bizantinas de Rávena, donde un grupo de monjes cristianos dependía de la tradición oriental, o las de Sicilia, Salerno, Cefalú, etc. A partir de la conquista por los normandos, esas imágenes se van extendiendo por Europa, pero ya no lo hacen como iconos, sino que empiezan a adoptar forma física de bulto.

Volviendo a la idea teológica, las primeras imágenes siempre hacen referencia en las inscripciones de los iconos a María como madre de Dios, definida así en el Concilio de Éfeso (hacia el año 431). Durante toda la Edad Media, el tema de la Inmaculada Concepción fue algo muy debatido y complicado, y la cuestión de la virginidad de María –aunque era aceptada por la Iglesia– tampoco llegó a definirse hasta los siglos VIII o IX aproximadamente, en un concilio de Letrán. En las inscripciones siempre aparece “María, Madre de Dios” (en griego), con unas iniciales populares. Podemos recordar el cuadro de la Virgen del Perpetuo Socorro –que no es sino la Virgen de la Salud del pueblo de Roma–: aparece de forma milagrosa navegando por un mar. Después, por medio de los redentoristas se extenderá por todo el mundo católico.

Aparece sobre todo la imagen de María como trono de la sabiduría, porque en estos siglos María es la Madre del gran Rey y el trono que sostiene al gran Rey. En los iconos bizantinos, la Virgen María siempre sostiene al Niño, lo presenta, y es también la guía. El icono más común suele ser el que representa a la Virgen de pie y sosteniendo al Niño sobre su pecho.

A veces, en un gran medallón aparece la Virgen Hodigitria, que muestra al niño y lo guía. Es también la patrona de los guías y los mensajeros, por cuanto ella es la que trae al mundo el mensaje verdadero.

En los grandes ábsides bizantinos, los iconos suelen ocupar el lugar central del tambor de la iglesia. En la parte alta suele figurar Jesús, Salvador y Juez, Pantocrátor, Señor y Juez de la Historia, a veces de forma terrible, como un emperador bizantino con todos sus símbolos. Y más abajo, a media altura, suele representarse la figura de la Virgen María con el Niño, como la intercesora, la que nos acerca, la que –por decirlo en un lenguaje popular– nos recomienda y protege, la que nos hace la recomendación al gran Rey. Suele estar rodeada de Santos Apóstoles o a veces de los donantes, incluso de la misma familia imperial. Estas imágenes pasan a Occidente a través de Italia, sobre todo del sur de Italia, y se difunden especialmente en las zonas de Centroeuropa, tomando ya la figura física que podíamos reconocer en las *Sedes Sapientiae*, que parecen proceder de la región de Auvernia (siglos XI-XII). Suelen estar realizadas en nogal.

Hay algunas menos primitivas provenientes de los siglos XII y XIII, con un modelo que va evolucionando a medida que cambia también la historia, la devoción popular, la teología y el arte.

En la España de esta época se conservan algunas en el Pirineo catalán (así, la Virgen de Meritxell, en Andorra) y en Navarra y Álava. Algunas pueden ubicarse a finales del siglo XI y XII, aunque en esa época resultan muy difíciles de datar. Son, por ejemplo, la de Cabriana, la de Estibaliz, la de la Antigua o la de la Encina. Estas imágenes sedentes tienen un reflejo también en la pintura rural de los ábsides catalanes que se han conservado, y en otros. Es posible que en nuestra zona también existiera este tipo de pinturas, pero, como en el siglo XVI se derrumbaron muchas iglesias románicas para construir los grandes templos, las pinturas se han perdido a la par que las paredes derruidas. De todos modos, y de la misma forma que han aparecido imágenes góticas enterradas (más abajo veremos por qué), albergo la esperanza de que algún día nos encontremos en una ermita pequeña alguna pintura rural románica de esta época. Así sucedió –aunque para la época gótica– con las pinturas de Gaceo (Álava).

Durante toda esta época, la teología de la Virgen María todavía no estaba muy elaborada. Era Madre de Dios, y para algunos era conductora; era también Reina. Pero sobre todo en la Edad Media se la consideraba la mujer del Apocalipsis, la mujer vestida de Sol, la mujer que derrota al dragón de las siete cabezas del Apocalipsis. Al mismo tiempo se está haciendo una referencia a la mujer, a la nueva Eva con respecto a la que en el capítulo tercero del Génesis se dice lo siguiente: “Una mujer va a pisar también la cabeza de la serpiente”.

Aquella serpiente invitó a coger la manzana a Eva, dando así origen el pecado original, esa tendencia al egoísmo, al mal y al particularismo que existe en todos nosotros y que, con la gracia del bautismo, y después con la perseverancia, podemos ir venciendo.

Por estas razones, María empieza a aparecer en estas imágenes con una manzana en la mano –o, en ocasiones, con una pera, porque en el lenguaje teológico-simbólico la pera era símbolo de eternidad–. Veremos más adelante alguna imagen en la que se conserva todavía esa manzana en la mano, y veremos también alguna imagen de algún beato del Apocalipsis. Como se sabe, el monje beato de Liébana iluminó un libro para animar a los cristianos durante aquellos momentos de la revolución musulmana y también para atacar herejías que, nacidas del arrianismo, estaban inundando lo poco que quedaba de la cristiandad española.

Esta mujer Eva es también Virgen, y la Virgen –tomando la imagen de los evangelios apócrifos, sobre todo del protoevangelio de Santiago y de Mateo– se representa con un lirio. Este lirio recuerda al lirio que floreció en la vara de José cuando fue elegido como esposo de la Virgen. A veces, como en Nájera, vemos tres lirios: virgen antes del parto, virgen durante el parto y virgen después del parto. Este símbolo se hará tan popular que los reyes navarros crearán en Nájera una orden militar llamada “de la Terraza”, porque los tres lirios aparecieron colocados en una antigua terraza de barro.

Estas imágenes van evolucionando a partir, sobre todo, de los siglos XII y XIII con la devoción popular; cuando la predicación de los frailes mendicantes (franciscanos y dominicos) empieza a recoger el tema del culto y la devoción a la Virgen María. Estos frailes –que formaban el clero más culto de su tiempo, puesto que los curas de aldea muchas veces no sabían ni leer ni escribir– utilizaban estas imágenes tomadas a veces de manuscritos de la Biblia.

Prosperarán en esta época unas biblias en las que se recogían esquemas con paralelos del Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento, con el fin de recordar tanto la continuidad y la relación entre uno y otro como, sobre todo, la continuidad de la historia de la salvación. Estos libros contienen casi siempre una imagen de la Virgen, una imagen sedente como en sus conventos, que casi siempre habrán estado colocadas en las afueras de la ciudad. Asimismo, otro gran impulsor de la devoción a la Virgen María es San Bernardo, con sus libros –sobre todo, su comentario al Magnificat o a los salmos–. Se trata, además, de un santo cuyos monasterios cistercienses estaban dedicados siempre a la Virgen María, como también estarán después los de los cartujos y otras órdenes religiosas.

Empieza en esta época a discutirse el tema de la Inmaculada Concepción. Los franciscanos eran partidarios de que la Virgen era inmaculada. Los dominicos, basándose en Santo Tomás, no lo tenían tan claro, y eran antiinmaculistas –hasta que en el siglo XV se les prohibió discutir por el escándalo que provocaban–. Al mismo tiempo empieza a surgir una serie de leyendas y relatos de milagros que despertarán gran devoción por la Virgen María.

Todos podemos recordar a Berceo y su libro *Los milagros de Nuestra Señora*, u otras obras como la de Jacobo de Vorágine, cuyo título *La leyenda dorada* atribuye muchos milagros a la Virgen María. Sin embargo, será Alfonso X el Sabio quien cobre gran importancia para el culto de la Virgen María en Álava con sus libros de cantigas. La intención de Alfonso X era que por medio de estas poesías –de sus cantigas y canciones, de su cancionero– se extendiera el culto a la Virgen María.

Asimismo, es durante este periodo de la historia, conforme se va repoblando, reconquistando y recristianizando la Península Ibérica, cuando se hace preciso sacralizar una serie de lugares que, indudablemente, siempre habrían tenido un sentido sagrado. Es el momento en el que empiezan a aparecer las imágenes de la Virgen. Además, para dar mayor autoridad a esas imágenes se aportan historias sobre la imagen: unas han sido escondidas en tiempos de los godos, otras se ocultaron por miedo a los musulmanes..., y todas ellas –tiempo después– serán redescubiertas. De hecho, cuando se recorre la geografía española se ve que a casi todas las imágenes de patronas que están fuera del núcleo del pueblo (en ermitas, por ejemplo) se les da ese origen. Son los casos de la Virgen del Puy, la Virgen de Angosto, la Virgen de la Encina, etc., y tanto de esta tierra como de otras muchas más.

Sin embargo, sucede que los que con muy buena fe y con muy buen sentido (porque de estas cosas no hay que reírse, todo tiene su significado) idearon estas historias, no se daban cuenta de que en la época en la que España se convierte en musulmana no había imágenes ni iconos de la Virgen. Es más, resulta que, en ciertas apariciones que hay cercanas a nosotros (no quiero ofender ni desmitificar a nadie), a veces la arqueología o el mismo sentido común desmontan estas historias.

Así, por ejemplo, la Virgen de Angosto –tan venerada y ubicada en un sitio tan destacado– es una imagen del siglo XIV aproximadamente, pero resulta que aparece en el siglo X. ¿Dónde está la imagen del siglo IX o X? Igualmente, la imagen de la Virgen de la Encina o la de la Virgen de la Antigua son del siglo XII o XIII, pero las apariciones de la Virgen de la Encina, según la historiografía oficial, tienen lugar a mediados del siglo XV. Esto nos hace ver la buena voluntad de la gente para justificar la fe que da sentido a esas imágenes, las cuales tienen a veces un origen mucho más chocante.

Así sucede con la imagen de la Virgen de Lidón (Castellón), que se aparece en un campo cuando unos bueyes no pueden pasar porque allí hay algo extraño que se lo impide. Se trata de una imagen pequeña, de alabastro, que, en realidad, resulta ser un idolillo femenino fenicio. Ahora bien, cuando se encuentra, al ver que es una imagen femenina con un niño, se piensa con toda buena intención que es una imagen de la Virgen procedente de antes de los moros. Yo suelo decir que, si la Dama de Elche hubiera aparecido en el siglo XI en lugar de en el siglo XIX, hoy día habría en el Palmaral de Elche una catedral gótica. Lo importante en estos casos no es el significado, sino el significado.

Estas imágenes religiosas van tomando una serie de datos que van acumulando. Así, encontramos a María, a la Nueva Eva, la flor, la manzana, al Niño que bendice y tiene en su mano el libro de la vida... Otras veces, el Niño sostiene en su mano una bola que no es del mundo, sino un sonajero –hasta el siglo XVI, y gracias a la expedición de Magallanes, no se supo que el mundo era esférico–.

Es interesante observar que las imágenes van dulcificándose conforme va mejorando la calidad de vida de la gente. Así, mientras que en los siglos IX y X, y por influencia bizantina y política de los reyes y de los grandes señores feudales, Dios era un Dios terrible, un juez que castigaba (y su Madre es la Gran Reina, aunque intercesora), a medida que van creciendo las villas y las ciudades, la imagen va recobrando dulzura.

Es el dulce estilo del gótico, que incluso aparece en la poesía. La Virgen es ahora una Madre amable que a veces hace milagros tramposillos, como curar a una monja pecadora, a un fraile trapacero o a un cazador furtivo: es, en definitiva, la madre buena que perdona las insensateces de sus hijos (los hombres).

Este cambio de tono se advierte también en las imágenes. Si observamos la imagen de la Virgen de Estibaliz, de la Virgen de la Encina o de la Virgen de Cabriana, nos damos cuenta de que son esquemáticas, secas, y de que en ellas la Virgen es poco más que un trono donde está aposentado el gran Rey. Sin embargo, a medida que va avanzando el siglo XIII (para nosotros es la época de Alfonso X el Sabio), esa Virgen entra en contacto con el Niño. Vemos, en efecto, cómo el Niño se vuelve hacia la Virgen, cómo se sonríen y, a veces, se besan y tocan.

Son imágenes que aparecen dibujadas en los códices de las cantigas y que después encontraremos casi copiadas en nuestra Andra Mari. Calculo que, simplemente en Álava, hay entre doscientas cincuenta y trescientas imágenes de este tipo pertenecientes a los siglos XIII, XIV y XV. Son imágenes góticas que después llamaremos “Andra Mari”. Mientras que en Vizcaya y Guipúzcoa pueden ser cuarenta o cincuenta por cada provincia, en Navarra abundan mucho más, y también lo hacen por el norte

de Soria, Burgos, La Rioja y ciertas zonas de Aragón. Más al sur son más tardías, y sabemos que incluso algunas que parecen realizadas a finales del siglo XIII y comienzos del XIV se llegaron a realizar casi idénticas hacia 1520. Por ejemplo, sabemos que la Virgen del retablo de Lequeitio –también una Andra Mari– está realizada en el siglo XVI. Sin embargo, si la sacáramos de allí y la colocáramos junto a otra del siglo XIV, ambas parecerían idénticas.

Encontramos este fenómeno incluso en la Virgen Blanca de Vitoria. Por el lugar en el que se encuentra, el parteluz de la iglesia de San Miguel, correspondería a 1300 aproximadamente (entre 1270 y 1350). Sin embargo, es una imagen que para ese momento ofrece unos rasgos arcaizantes, pesados. Quizá sea el material del que está hecha, puesto que no es lo mismo labrar un pliegue en una talla de madera que en una piedra caliza tan dura como la de esta imagen. Sin embargo, podemos decir que esta imagen es contemporánea, casi, de la portada de la iglesia de San Pedro, de la de la Catedral Vieja o de la Virgen de piedra de Mártioda que está en el Museo Diocesano.

Además, se trata de una imagen en la que se advierte una gran influencia francesa; se observa por la forma de las coronas y de los ceñidores, por el modo de colocarse los mantos e, incluso, por los adornos que muestra en el cuello. Si nos fijamos, el origen de ese fiador que tiene la Virgen, ese broche o similar que tiene sobre el pecho, se encu o van copiando una imagen de otra imagen y dando su pequeño toque hasta que convierten el complemento casi en un collar. En cuanto a su origen teológico, estas imágenes –como he indicado– parten de la *Sedes Sapientiae*, que después pasan a ser *Mater Amabilis* (Madre Amable).

Entre nosotros, a partir de los años treinta empiezan a llamarse “Andra Mari”. La expresión “Andra Mari” aplicada a la Virgen sólo se había utilizado en las zonas en las que se hablaba euskera (Guipúzcoa y Vizcaya). En Álava no encontramos escrito “Andra Mari” hasta que el padre Lizarralde, allá por 1930 aproximadamente, escribe sus dos libros *Andra Mari en Guipúzcoa* y *Andra Mari en Vizcaya*. Si bien el nombre vasco aparece ya en el *Códice Calixtino*, con una frase curiosa en la que muchos no se han fijado (“Deum vocant Urcia” y *Virgenem Maria Andra Mari*), el término científico es *Sede Sapientiae*, como todavía se halla en los países centroeuropeos y en Bélgica, Holanda o Alemania, donde incluso aparece en los libros de muchas universidades (así, por ejemplo, el gran sello de la Universidad de Lovaina). En nuestro entorno, un sello similar apareció en el pantano de Ullibarri durante la sequía de 1991. En el centro del sello se puede contemplar una *Sede Sapientiae*.

A pesar de que a la Virgen Blanca se la ha relacionado con el Reino de Navarra, creo que su origen guarda más relación con Castilla. Por ejemplo, la madre de Alfonso X el Sabio y una tía suya se llamaban Blanca, y este rey es el que renueva Vitoria con el ensanche y hace, por decirlo de alguna forma, la primera ampliación de aquella iglesia de Santa María que habían dejado a medio hacer los navarros. Fundará también su iglesia de San Ildefonso, y tendrá una gran relación con Álava. En los casi cincuenta años en que fue rey, hay más de setenta y cinco documentos importantes relacionados con Álava y Vitoria.

Curiosamente, también hay tres cantigas dedicadas a la Virgen, a la que él llama “Nuestra Señora de Vitoria”. Ahora bien, ¿cuál era Nuestra Señora de Vitoria para Alfonso X El Sabio? ¿La Virgen Blanca, o la imagen sedente de la Catedral, que hoy llamamos “Nuestra Señora de la Esclavitud”? En dos de esas cantigas, la mediación de la Virgen Blanca logra que Alfonso X el Sabio, que adoleció de bastante mala salud, se cure de una enfermedad. En otra ocasión dedica una cantiga a un frailecillo de un convento de Vitoria que también había cometido una fechoría, pero al que la Virgen perdona para que no se entere el padre prior. Finalmente, otra cantiga está dedicada a una Virgen Blanca de Treviño. Imagino que es la que está fuera de la iglesia de San Pedro de Treviño, también de esta época, en un balconcillo que protege un cazador. Creo que por ahí puede provenir la relación de la ciudad de Vitoria con la Virgen de las Nieves o –como se conoce en Vitoria– Virgen Blanca.