

LA VIRGEN BLANCA DE TREVIÑO. ALGUNAS CONSIDERACIONES

M.^a LUCIA LAHOZ

Treviño, cabeza del condado que lleva su nombre, fue fundado en 1161 por Don Sancho el Sabio de Navarra, conforme a la política de expansión navarra hacia occidente, aprovechando la minoría de edad de Alfonso VIII de Castilla. En 1200 es entregado a Castilla. "Durante el siglo XIII Treviño, ya castellana y villa realenga, recibe privilegios y mercedes de los reyes que le permiten vivir momentos de esplendor" (1). Despegue que se traduce en la actividad artística con la construcción de varios templos, contaba con la iglesia de San Pedro, de San Juan –hoy ermita–, y las desaparecidas parroquias de San Miguel, Santa María y Santo Tomás.

El templo de San Pedro consta de planta basilical, de una sola nave, y crucero. La fábrica debió iniciarse en torno a 1250 (2). En el lado sur, un pórtico abierto acoge la portada monumental. Es una portada abocinada con decoración animada (3). En el exterior, encajada en el brazo sur del crucero, figura una imagen de la Virgen con el Niño, conocida bajo la advocación de la Virgen Blanca, en la que va centrarse nuestro estudio.

1) Portilla Vitoria, M. J., y Eguía, J.; "Panorámica geográfica-histórica *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, Arciprestazgos de Treviño –Albaina y Campeza–*, T. II, Vitoria, 1968, pág. 9.

(2) Esta fecha otorga Portilla Vitoria, M.J. y Eguía, J.; "Treviño". *Catálogo Op. cit.* pág. 298.

(3) Una primera aproximación –muy general– a la portada puede verse en Martínez de Salinas, F., "La portada de la parroquia de San Pedro de Treviño "Eusko Ikaskuntza" Sociedad de Estudios Vascos, n.º 2, San Sebastián, 1983, págs. 9-19. Una nueva interpretación en Ruiz Maldonado, M., "Precisiones acerca del calendario de Treviño" *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, XLVII, 1922, pág.5-32.

La Virgen Blanca de Treviño acusa similitud con las imágenes de mainel. María como reina sujeta en el brazo izquierdo a su Hijo. Es una figura elegante y su tamaño natural. La Virgen lleva la indumentaria al uso, con túnica escotada, de talle bajo, ajustada a la cintura mediante ceñidor de correa, con telas de paños ligeros, dispuestos geométricamente, que caen un poco lánguidos, y se arrastran a los pies en formas quebradas, sugiriendo suavemente la anatomía. Encima, echado por los hombros lleva un manto, con cuellos, preso con fiador, adopta la forma abierta que permite ver la parte anterior de la túnica en su integridad, es corto y su lateral izquierdo se recoge en el brazo y envuelve el antebrazo siguiendo en su caída una trayectoria vertical dibujando pliegues profundos, enrollados en sus extremos en zigzag. El modelo del vestuario y el tratamiento de sus telas recuerdan —de lejos—, tal vez por contar con una inspiración común, al de María en la escena de la Anunciación de la catedral de Burgo de Osma (4) y al de la Virgen de la catedral de León (5). En su escote luce el típico broche de forma circular, con gemas incrustadas repetido en tantas obras. La mano derecha de María es producto de una restauración, totalmente rehecha a partir de la muñeca, que incluso no coincide con la disposición original, supuestamente hacia arriba, ofreciendo o enseñando el tocón, como es habitual. La Madre exhibe un terso cuello y cara oval, pero de pómulos carnosos, con mentón ovalado, la boca de labios finos, con comisuras marcadas, esbozando una sonrisa. La nariz es recta, un poco caída, los ojos almendrados y los párpados suaves. Las cejas excesivamente redondas y la frente amplia constituyen un rostro más fino en el análisis individual de sus rasgos, que pierden en su conjunto y crean una extraña expresión congelada e hierática. Peina melena, de finos cabellos, que, ondulados por ambos lados, echados hacia atrás dejan la cara libre. Lleva toca de paños finos, dispuestos en zig-zag. El modelo remiten a la de la Virgen en el pórtico de San Pedro de Vitoria. Luce extraña corona, de aro ancho, que semeja más un casquete, en donde se detallan las gemas incrustadas que la recorrían. Tal vez sea producto de esa restauración, el modelo resulta raro y no coincide con nada de lo conocido en estas fechas.

María lleva sentado a Jesús en su brazo izquierdo. Descalzo muestra las piernas de frente y gira su torso en una postura un tanto forzada. Viste túnica larga y manto con fiador. El tratamiento de las telas y la disposición de los paños son similares a los de María. En la mano iz-

(4) Durán Sanperè, A y Ainaud de Lasarte, J. *Escultura gótica*, Col. *Ars Hispaniae*, T. VIII, Madrid, 1956. fig. 86.

(5) *Ibidem*. fig. 32.

quierda enseña un diminuto libro y con la derecha –perdida– posiblemente, bendecía. La cabeza es excesivamente grande y aunque, las desproporciones resultaban habituales en los infantes de este grupo binario, en este caso obedece a no ser la original, sino producto de una restauración, probablemente del XVI, como se aprecia en la fractura del cuello –mal ajustada– y en los propios estilemas.

En el basamento repta un animal al que la Virgen inmoviliza con el pie, según una tipología casi canónica e inspirada en el relato bíblico. El bicho extiende su cuerpo reptiloide y membranoso para copar el espacio disponible. Vuelve su cabeza con fuerza, y su ferocidad se subraya mediante el giro brusco con fauces abiertas y enseñando los dientes. El animal es alado, repitiendo los modelos comunes.

La peana de la imagen se cubre de motivos decorativos animados. Figuran dos rostros rodeados de hojas de parra y racimos de uva, recubriendo el espacio libre y, entre ellos, dos jóvenes vendimiando. Los rostros semejan carátulas, de tratamiento tosco y grotesco, aunque diferentes. Uno es lampiño y con melena más larga, que sugiere quizá una mujer, mientras que el otro rostro está barbado. Una peana de este tipo se utiliza para Virgen del mainel en el pórtico de San Pedro de Vitoria. Portilla Vitoria piensa que, tal vez, los rostros representen a Adán y Eva, o a la generación humana de Jesús (6). Es difícil determinar su valor como simple fórmula decorativa o con contenido simbólico. La repetición de igual modelo en la citada obra vitoriana apoya la segunda consideración. Las escenas del pecado original se destinan, con cierta frecuencia en el gótico, a las peanas de la Virgen; además la presencia de los diminutos vendimiadores introducirían una referencia eucarística en el programa.

Sujeta la peana un capitel historiado. Presenta una figura humana dispuesta en cuclillas, flanqueado por sendos leones, –muy visible el de la derecha y sólo una garra del de la izquierda–. Los felinos apoyan una de las patas en la pierna del hombre y dirigen su cabeza, con las fauces abiertas junto al rostro del personaje. El joven lleva túnica corta, de telas similares a las del Niño o los vendimiadores. Su rostro ha llegado completamente perdido. Los leones son muy plásticos, en disposición casi heráldica, con expresión de fiereza. Recubren los espacios residuales unas hojas de parra con racimos colgando.

Portilla distingue un solo león y lo identifica –con precauciones– como León de Judá (7). Martínez de Salinas –siguiendo a la autora anterior– lo interpreta indiscutiblemente como el león de la Tribu de Ju-

(6) Portilla Vitoria, M.J. y Eguía, J., *Treviño, Op. cit.* pág. 212.

(7) *Ibidem.*

dá (8). Para nosotros esta atribución no queda nada clara, pues se apoyan en la existencia de un solo león. Además, como se ha señalado, "la imagen de Cristo bajo la forma de león es frecuente en el arte medieval, pero representado en un solo animal y aparece en un contexto iconográfico, o acompañado de un comentario escrito, que no deja ninguna duda de su significado (9). La fórmula compositiva guarda evidente relación con la de la Ascensión de Alejandro (10) y también con el tema del hombre acosado por bichos, generalmente grifos, como se ve en la catedral de Santo Domingo de la Calzada (11) o en la Magdalena de Tudela (12) con indudable significado negativo alusivo a los vicios, personificando en algunos casos la soberbia, el orgullo y la lujuria. Por otra parte, el tipo compositivo de un personaje rodeado de leones sugiere inmediatamente el tema de Daniel en el foso de los leones. La reducción de los animales a uno por lado, siguiendo el esquema de "Pars pro toto", ya contaba con precedentes caso del capitel de la catedral de Jaca, con un sentido sacramental como ya apuntó Moralejo (13). Sin embargo, la propia disposición del personaje, las piernas excesivamente abiertas y la túnica levantada en formulación un tanto grotesca (14) resultan poco apropiadas para la representación del profeta y, sobre todo, la ferocidad de los leones, la proximidad de sus fauces a la cara del hombre y el reposar las garras en el muslo del joven avalan más la primera hipótesis, como representación de un vicio. Sentido negativo que se ajusta bien al programa, y se contrapone -conscientemente- a la figura de la Virgen paradigma de todas las virtudes.

(8) Martínez de Salinas F., "Temas decorativos en el románico del Condado de Treviño", *La Formación de Alava* Congreso de Estudios Históricos, Vitoria, 1984, pág. 633.

(9) Skubiszewski, P., "Le trumeau et le linteau de Moissac: un cas du symbolisme medieval", *Cahiers Arqueologiques*, nº 40, París, 1992, pág. 52. Algunos ejemplos se recogen en la nota 22.

(10) Español, F., "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la «Ascensión de Alejandro» y el «Señor de los animales» en el románico español" *Actas del Congreso Nacional de Historia de Arte, Barcelona 1984* Barcelona, 1987, págs. 49 y ss.

(11) Moya Valgañon, J.G.; *Etapas de la construcción de la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1991, lam.52.

(12) Melero Moneo, M.L., "Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)". *Príncipe de Viana*, XLV, 1984, fig. pág. 140.

(13) Moralejo Álvarez, S., "Aportación al programa iconográfico de la catedral de Jaca". *Homenaje a don José María Lacarra en su jubilación del profesorado* Zaragoza, 1977, págs. 183 y ss.

(14) Sobre este aspecto vid. Moralejo Alvarez, S.; Marcolfo, El Espinario, Priapo: Un testimonio iconográfico gallego". *Primera reunión de Estudios Clásicos* Santiago-Pontevedra 2-4 de Julio de 1979. Santiago de Compostela 1981, pág.331 y ss.

Cobija la imagen un doselete, con bóveda de crucería en su interior. Se organiza al exterior en dos cuerpos, el uno con arcos apuntados, trasdosados por gabletes con decoración fitomórfica, y el superior con ventanas biforas en sus vanos.

Acoge la imagen de la Virgen y el doselete un arco apuntado, parcialmente rehecho, y mal ajustado, que enlaza con un par de columnillas por lado. Para establecer la unión con las columnas se aprovechan piezas y se hicieron otras nuevas. En las ménsulas de apeo de las columnas, así como en los capiteles de las que están a la derecha de la María, aparecen rostros varoniles. En la izquierda se han perdido.

Todo el grupo analizado desde el punto de vista iconográfico repite los esquemas al uso, aunando los valores de Madre y de Reina, opuesta a los vicios y al pecado, simbolizado en el animal que la Virgen inmoviliza con sus pies. Es un modelo frecuente, interpretado bien como tema mariano, bien con referencias eclesiológicas.

La obra apenas si se ha estudiado. Durán Sampere la refiere al tratar la escultura gótica en la Rioja y la incluye todo en el foco vasconavarro. El piensa en la interacción del estilo en tres factores: influjo castellano, influjo navarro y tendencia al desarrollo autónomo con cierta pervivencia de un "fondo popular" y dice. "Acaso podría agregarse a este apartado la magnífica estatua mariana de Treviño, de claro entronque con el arte burgalés" (15), aunque no emite ninguna fecha. Portilla Vitoria refiere sus formas al "estilo del siglo XIII" (16). El resto de los estudios dedicados a Treviño omiten la datación de la Virgen (17). Resulta difícil fecharla, la confluencia de diversas ascendientes y sobre todo la pervivencia de ese fondo popular puede llegar a desvirtuar su apreciación. Por un lado, las analogías con la Virgen de San Pedro de Vitoria aconsejan retrasar su data, aunque la de Treviño sería anterior. Por otra parte, la relación con los modelos castellanos, ya apuntados, induce a adelantarla. Conviene a su ejecución una fecha en torno a 1300, como los estilemas confirman.

Extraña su emplazamiento, bastante elevado y rematando el brazo

(15) Durán Sanpere, A y Ainaud de Lasarte, J., *Escultura gótica Op. cit.* pág. 176.

(16) Portilla Vitoria, M, J. y Eguía, J., *Treviño. Catálogo. Op. Cit.*, pág. 212.

(17) Martínez de Salinas, F., y Eguía, J. "El estímulo renovador del Gótico". *Alava en sus manos* Vitoria, 1984, pág. 94, sólo la citan. Al igual que Eguía, J.; "El gótico religioso en Alava". *Guía del Patrimonio histórico-artístico y paisajístico*, San Sebastián, 1990. pág. 84. Silva Verástegui M. S. *Iconografía Gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria, 1987, ni tan siquiera la nombra. López de Guereñu, G., *Andra Mari en Alava. Iconografía mariana de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1982, pág. 215, la describe, no la fecha y considera el capitel con los leones de su decoración como románica.

del crucero. Su afinidad con imágenes de mainel hace suponer que éste no fue su destino original. En toda la fábrica de San Pedro no existe ninguna capilla o altar bajo su advocación, que pudiera justificar su existencia; su total diferencia estilística con lo conservado en la portada desecha la posibilidad de su situación en ella, en todo caso, habrá que suponer un proyecto de modificación de la portada actual que se llegó a ultimar. Sin embargo, se perfila la hipótesis que perteneciese a alguna de las otras parroquias existentes en la villa de Treviño. Existía un primitivo templo dedicado a San Miguel. A su vez Treviño, como la ciudad de Vitoria, fue fundación de Sancho el Sabio (18) y es conocida la devoción del monarca hacia la Virgen Blanca, cuyo culto en Vitoria, en Estella, a juicio de Apraiz, se situaba en la iglesia de San Miguel (19). Coincidencia que sugería que esta imagen de Treviño pudiera pertenecer a la primitiva parroquia. No nos ha llegado documento alguno por lo que su adscripción a una u otra parroquia queda como simple hipótesis. Además la devoción a la Virgen Blanca se encuentra extendida por Burgos (20) e, incluso, su advocación también puede dictarlo el color de la imagen (21).

También con extraño emplazamiento la imagen de la Virgen Blanca de San Miguel de Vitoria, donde, como apunta Marigorta, "la imagen estaba en la cabecera de la Iglesia en un pedestal fuera del templo" (22). Con una disposición similar a ésta de Treviño "en la cabecera y orientada al Este, la zona más poblada de la Villa" (23). Que acaso refiera una situación generalizada y explique la treviñesa.

(18) Sobre la fundación de la Villa y su historia véase. Portilla Vitoria, M.J., *Treviño, Catálogo. Op. cit.*, pág. 207 y ss. Idem. "Panorámica geográfico-histórica" en *Catálogo, Op. cit.* pág. 5 y ss. García y Sainz de Baranda, J., "El Condado de treviño *Boletín provincial de la comisión de MONumentos Hitórico-artísticos de Burgos T.V.*", Años 1938-41. Landázuri, J.J., *Treviño ilustrado* Sociedad de Estudios Vascos, 1921.

(19) Apraiz, A., de, "Origen y advocación e imágenes de la Virgen Blanca" en *B.S.E.A.A.*, 1945-46, T. XLII pág. 33.

(20) Apraiz, A. de, "De nuevo sobre el origen de la advocación de la Virgen Blanca" *B.S.E.A.A.*, 1947-48 T. XLVI-VIII, pág. 134.

(21) Sobre esta causa y otras de su advocación véase Apraiz artículos citados.

(22) Marigorta, J.M., de, *La patrona de Vitoria*, Vitoria, 1949, pág. 12.

(23) *Ibidem*.



Virgen Blanca de Treviño