

LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE BERCIANA

La interpretación del significado profundo que entraña para la historia de Mérida el hecho legendario de la aparición de la Virgen al cabrero Pablo Tardío en Berciana y, por consiguiente, del culto a Santa María en su advocación de la Natividad que tradicionalmente se le profesa, depende, en gran medida, de la verosimilitud de las fuentes historiográficas de que disponemos. En este sentido, en función de la credibilidad histórica que otorguemos a los documentos que recogen las noticias sobre las apariciones de Berciana, matizaremos determinados aspectos que tienen que ver con la imagen venerada, con su advocación y, principalmente, con el culto que se le ha tributado a lo largo de la historia y en la actualidad.

La imagen que en Mérida se venera tradicionalmente bajo la advocación de Nuestra Señora de la Natividad, cuenta con un pasado histórico muy difícil de desvelar. La inexistencia de documentación contrastada sobre su origen, unido a la confusión de datos que aporta la historiografía hasta el presente conocida, y todo ello sumado a la carencia o indefinición de noticias fidedignas sobre los sucesivos procesos de restauración realizados a lo largo de los siglos, hacen que nos enfrentemos a no pocos enigmas, a la hora de determinar los sucesivos episodios de evolución iconográfica que tan singular imagen ha experimentado a través del tiempo.

En todo caso, y por encima de cualquier otra consideración, debemos reiterar nuestra convicción profunda de que, pese al incierto origen y a la evolución que en su apariencia ha sufrido la imagen en diferentes etapas históricas, el hecho cierto es que el referente religioso que simboliza ha permanecido inalterable en la conciencia de cuantos devotos la han venerado y rendido admiración en el transcurrir de los tiempos, desde su legendaria y remota aparición en Berciana hasta nuestros días. Es decir, con una u otra apariencia formal, y sea cual fuere su origen, la imagen de Nuestra Señora de la Natividad ha sido para sus devotos, siempre y de modo inalterable, el rostro palpable de la Madre de Dios, la representación particularmente reverenciada de la Virgen María entre los meridianos de todos los tiempos, seña de identidad genuina de su religiosidad tradicional.

De ser cierta la versión de Fray Luis de Solís (1734), la imagen de la Virgen de la Natividad a la que los meridianos rinden tributo desde tiempo inmemorial, es muy anterior a la fundación de Mérida. Se puede decir, sin riesgo a equivocarse, que la efigie es mucho más antigua que el pueblo que actualmente la venera como Patrona.

En realidad, la Virgen de la Natividad es producto de una herencia que proviene de un antiguo poblamiento visigodo arraigado en el solar en que, siglos antes, existió un primitivo asentamiento prerromano que, con el tiempo, se denominó Berciana. Razón por la cual, con total propiedad, en la etapa más próxima a su aparición, la imagen recibiera la denominación de Virgen de Berciana, según señala Solís.

Así pues, debemos pensar que la imagen aparecida fue, en origen, el símbolo tangible de la devoción que los pobladores de Berciana profesaban a la Virgen María. Una devoción muy singular, que muy probablemente brotara en estos lares en los inicios mismos de su cristianización. De ahí que, a raíz de la islamización del territorio, en la primera mitad del siglo VIII, la comunidad cristiana que aglutinaba la colación de Berciana, imitando a tantas otras de la Península recién conquistada y ocupada por los agarenos, decidiera su ocultación para evitar ultrajes.

En fecha indeterminada y por causas desconocidas, el ancestral poblamiento de Berciana declinó hasta desaparecer por completo, perdiéndose la memoria de la imagen escondida, que debió permanecer oculta varios siglos sin que nadie supiera de su paradero. Del ancestral caserío de Berciana apenas quedaron vestigios; y, hasta donde sabemos, tampoco pervivió la memoria del hecho de la ocultación de la imagen.

Pese a todo, dando por cierto el testimonio del fraile mínimo Luis de Solís, plasmado en su libro apologético de 1734 (“Historia del prodigioso aparecimiento de la milagrosa y soberana imagen de Nuestra Señora de la Natividad, venerada extramuros de la villa de Métrida”), pocos años después de la fundación de Métrida –fechable en pleno siglo XII–, un legendario cabrero mentridano, conocido como Pablo Tardío, descubrió la imagen de la Virgen, de manera fortuita y misteriosa, en uno de los parajes del Monte de Berciana por donde solía apacentar su ganado. Corría el año 1270 y Berciana era a la sazón un despoblado adhesionado, cubierto por un espeso monte de encinas, inscrito en el término municipal de Métrida, en una zona linderera con el dominio jurisdiccional de la próspera ciudad de Segovia.

Teniendo en cuenta las coordenadas espacio-temporales dictadas por Solís, la aparición de la Virgen en aquel pequeño teso próximo a la vega del arroyo de Berciana, supuso para la parva aldea de Métrida el eslabón de engarce con la devoción mariana que caracterizó a su ancestral germen carpetano; un eslabón que, simbólicamente, emparenta la antigua colación de Berciana con la recién creada feligresía mentridana, cuyo templo

parroquial, erigido hacía tan sólo unas décadas, habían dedicado a Santa María.

Desde la perspectiva indicada, es del todo incompatible atribuir autenticidad histórica a la imagen conocida tradicionalmente como la encontrada por Pablo Tardío, que en la conciencia popular correspondería con la destruida en el verano de 1936.

En el contexto histórico de las imágenes marianas milagrosamente aparecidas en la Península, a medida que se recuperaban del dominio musulmán los diferentes territorios, que pueden sumar muchos cientos de casos, la prodigiosa aparición de Berciana es una de tantas. Con todas ellas comparte no pocos aspectos relacionados tanto con el fondo de lo ocurrido, como con diversos asuntos formales que se reiteran en la mayor parte de las leyendas medievales. Así, respecto del fondo del relato, lo ocurrido en Berciana se corresponde con el hallazgo de una imagen de la Virgen que se reincorpora al culto bajo una advocación localista, constituyendo en adelante un signo identitario de la feligresía que la acoge.

Desde el punto de vista formal, es relevante, por ejemplo, el protagonismo del anciano pastor con fama de simple; o la localización del milagro en campo abierto; también, la incredulidad inicial de la comunidad, que se rinde ante la evidencia de una señal de cariz sobrenatural —el papel o carta que la Virgen proporciona a Pablo Tardío—; o la intromisión de las fuerzas del mal, que pretenden impedir que el mensaje de la Virgen llegue a sus destinatarios; así como el hallazgo de la imagen en la oquedad de un árbol —el tocón de la encina—; o las misteriosas desapariciones de la imagen, que es encontrada de manera sistemática en el lugar de su primitivo hallazgo, lo que motiva la edificación de su ermita en Berciana y la celebración de la Romería de San Marcos. Asuntos todos ellos que, con ligeras variaciones, son frecuentes en los relatos legendarios de las apariciones.

Este fenómeno ha sido objeto de numerosos estudios, que ponen de manifiesto que será a partir del siglo XI cuando comiencen a difundirse noticias sobre milagros obrados por la Virgen en los territorios re cristianizados.

De gran parte de ellas se hará eco el conocido *mester de clerecía* y figuras del renombre de Alfonso X el Sabio o Gonzalo de Berceo, promoviendo una catequesis popular orientada a resaltar el poder de intercesión de la Virgen ante la misericordia divina. Sin embargo, el relato de estos sucesos legendarios se plasmará mucho tiempo después; así, será a partir de los siglos XIII y XIV cuando cobre verdadero auge la elaboración de las más

célebres leyendas de apariciones marianas asociadas al culto de determinadas imágenes, que llegarán a alcanzar gran relevancia y fama; si bien, como ocurre en nuestro caso, el relato pormenorizado y publicación de las apariciones no llegará hasta los siglos XVII y XVIII, en el contexto de la aparición de los célebres cronicones de exaltación patriótica, cuyo caldo de cultivo radica en la obra perversa del jesuita toledano Jerónimo Román de la Higuera, verdadero ejemplo a seguir por quienes, sin escrúpulos de ninguna clase, optaron por utilizar el candoroso y franco fervor popular como reclamo para intereses contrapuestos a los valores evangélicos encarnados en la figura de la Virgen. Así, anulado cualquier atisbo de sentido crítico de la historia, se dio paso a todo un catálogo de publicaciones en las que las lagunas que hasta entonces había en los relatos tradicionales de las viejas crónicas medievales, se llenaron a base de ficciones quiméricas de corte barroco, *con el intento de confirmar tradiciones mal fundadas, o de alagar la devoción de los pueblos*, según expresión del historiador eclesiástico Ricardo García Villoslada. En cualquier caso, como después veremos, la historia se ha ocupado de relativizar muy notablemente los adornos superfluos y pomposos, y el tiempo, que tantas cosas cura, ha propiciado el milagro de deslindar los terrenos inextricables de la fantasía pueril del ámbito estricto de la fe.

Volviendo al análisis comparativo de los párrafos anteriores, conviene detenernos un tanto en el delicado asunto de la imagen aparecida. Es sabido que es lo habitual en los relatos medievales enfatizar la decisión de rendir un culto especial a la imagen recuperada, por parte de la feligresía agraciada con la aparición. Una imagen que invariablemente responde a tallas realizadas con posterioridad a la fecha de su aparición.

En este particular también hay coincidencia entre lo ocurrido en Métrida y lo sucedido en la inmensa mayoría del resto de las apariciones marianas de la recristianización.

Sin entrar en el delicado asunto de la representación escultórica exenta de la Virgen en fechas anteriores al siglo VIII —época en la que se datan las ocultaciones de las imágenes después recuperadas, tras varios siglos—, es lo cierto que la inmensa mayoría de las efigies responden al modelo iconográfico románico de la *Virgen Theotokos*, heredado del arte bizantino.

Estas imágenes, siempre asociadas a la figura del Hijo, para realzar la idea de la maternidad divina y redentora de María, suelen representar a la Virgen habitualmente sentada sobre una cátedra, portando al Niño en sus rodillas o en su regazo. Las últimas tallas románicas y las primeras góticas incorporan la figura de María erguida, con el Niño en brazos. Las

románicas muestran una actitud hierática, marcada por su estructura frontal y por su identificación como trono de la divinidad; posteriormente, las góticas adoptarán cierta expresividad naturalista, al relacionar las figuras de la Madre y la de su Hijo en brazos, entre quienes se establece un diálogo que suele transmitir ternura, afabilidad y cercanía; justo al contrario que en la etapa románica.

Pues bien, estas tallas se enmarcan cronológicamente entre los siglos XII y XV, por lo cual resulta materialmente imposible que se trate de las presuntamente ocultadas en el primer tercio del siglo VIII. Así, por ejemplo, la Virgen del Sagrario, Patrona de Toledo, es una talla románica de finales del siglo XII, revestida de plata en la segunda mitad del siglo XV. Se trata de una imagen sedente, con el Niño sobre las rodillas, según el modelo bizantino. La tradición dice que la Virgen del Sagrario fue también una imagen de las escondidas durante el dominio musulmán, descubierta tras la toma de Toledo por Alfonso VI, en el claustro catedralicio, en el conocido como Pozo de la Virgen, de cuyas aguas emergió con una vela encendida.

Según la leyenda, esta imagen tenía fama de haber pertenecido a los Apóstoles, y de que había sido traída a Toledo por su arzobispo San Eugenio. Por cierto, también el padre Solís apunta la posibilidad de que la imagen de Berciana tuviera un origen similar; sugiere en su libro que la talla llegara a Berciana por iniciativa del arzobispo Elpidio, legendario evangelizador de Toledo, y atribuye su posible hechura al evangelista San Lucas, de cuyas manos salió igualmente la célebre Virgen de Guadalupe, tal y como se indica en los relatos de su aparición en Las Villuercas. Por poner algún otro ejemplo cercano, la madrileña Virgen de la Almudena se apareció al héroe Rodrigo Díaz de Vivar en 1085, en uno de los cubos de la muralla, el mismo día en que la villa pasó al dominio cristiano; la talla actual es una imagen gótica de finales del siglo XV; la Virgen, erguida, lleva en sus brazos al Niño. Sirvan estos conocidos ejemplos para poner de relieve cómo es lo usual rendir culto a imágenes de factura muy posterior a su descubrimiento, manteniendo la referencia de sus respectivas milagrosas apariciones, tras amplísimos periodos de ocultación.

En este sentido, es evidente que la actual imagen de Nuestra Señora de la Natividad guarda un parentesco exclusivamente simbólico con la efigie encontrada por Pablo Tardío en Berciana, presuntamente, en la primavera de 1270. Coincide en este aspecto con prácticamente el elenco al completo de las advocaciones marianas españolas relacionadas con las apariciones ocurridas al compás de la recristianización peninsular (siglos IX-XV). Sin

embargo, hay un hecho diferencial muy significativo en nuestra imagen en comparación con la inmensa mayoría del resto, referido a su estructura.

La Virgen de Berciana, según los relatos históricos de su aparición, no es portadora del Niño Dios; en clara discordancia con las demás, se trata de una talla de la Virgen en posición erguida, con los brazos y manos flexionados hacia el pecho, en actitud orante.

Al menos es así como la describe Solís, el primero en hacer referencia a este particular, porque hasta 1730 no hay documento que nos indique las características de la talla venerada como la aparecida en Berciana a Pablo Tardío; antes, en las deposiciones de los testigos de la Declaración Jurídica de 1653, se pasa por alto este importante asunto, centrándose con minuciosidad los declarantes en la descripción de las ropas con que fue hallada la imagen, de las que se dice que la Virgen no se había querido desprender hasta entonces, detalle en el que vuelve a incidir Solís. Resulta asombroso constatar que esta misma circunstancia se constata en el proverbial manuscrito del padre Braulio Gómez (1284), transcrito por Luis de Solís, en el que, al abordar el tema de la imagen aparecida se elude cualquier dato sobre los materiales en que estaba tallada, sus dimensiones, la descripción de la misma y, sobre todo, la tipología a la que respondía la figura.

Por otra parte, la referencia a los ropajes que portaba la imagen en el momento de su descubrimiento confiere a la Virgen de Berciana una particularidad singular, en comparación con las demás. El hecho da a entender que ya en origen se trataba de una talla revestida, dato ciertamente inusitado si se trataba de una escultura de factura anterior al siglo VIII, como se presume. El revestimiento de imágenes de la Virgen tiene su origen habitualmente en la entronización de las tallas, es decir, cuando se decide elevarlas sobre una especie de pedestal, aureolado con algún tipo de estructura arquitectónica (simulando arcos triunfales), o con “soles” circulares, ornados con profusión de rayos; en la mayor parte de los casos, el trono suele rematarse con la figura de la paloma representativa del Espíritu Santo, o incluso con un pequeño grupo escultórico que representa la Trinidad, asociado al hecho de la coronación celestial de la Virgen. Porque es lo habitual que las imágenes entronizadas incorporen sendas coronas para la Madre y el Niño, o para la Virgen cuando figura individualmente.

Traeremos nuevamente como ejemplo a este respecto la Virgen del Sagrario de la catedral toledana, cuya entronización se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XVII, en un espléndido trono de plata dorada, obra

del florentino Virgilio Fanelli. Esta entronización permite recubrir la talla de trajes, capas y mantos, al estilo cortesano, desfigurando la iconografía primigenia, que queda oculta tras el ropaje, y dotando a la imagen de una majestuosidad notable, realizada por el profuso ornato que circunda el trono, en el que, como ocurre en el trono de Fanelli, es muy común la presencia de angelitos que refuerzan la categoría celestial de la Virgen.

En nuestro caso, es muy probable que el revestimiento de la imagen se produjera en el siglo XVI, a tenor de las noticias que tenemos sobre los primeros tronos inventariados, así como sobre las ropas más antiguas que figuran en los antiguos inventarios de los libros de fábrica de la Ermita. Sobre este asunto volveremos más adelante.

Por ahora, conviene honestamente recalcar que, a expensas de nuevos documentos que aporten luz a este respecto, históricamente no conocemos nada sobre la Virgen aparecida en Berciana referido a la materia en que estaba hecha, ni sobre su tipología, dimensiones y ornato.

El repertorio de noticias y datos que recogen los testimonios de la Declaración Jurídica, propiciada por el párroco Celedonio Mazaterón Velasco en 1653, ya hemos dicho que poco aportan sobre el particular. No obstante, interesa destacar lo indicado por el testigo Bartolomé Martín, quien afirma que él mismo, junto con otro vecino, mandaron *dorar y repintar la imagen de Nuestra Señora que hoy está en la ermita de Berciana*. Se refiere a cierta talla de la Virgen de la que se dice *estaba ya muy vieja* y a la que se rendía culto en la Ermita de la Sangre, desde donde la trasladaron a la Ermita de Berciana. Según afirma, el remozado de la talla y su traslado a Berciana se había llevado a cabo hacia 1618.

Termina el testigo la referencia a esta noticia aclarando con rotundidad que *la que fue aparecida es la que está acá, en la ermita del lugar, y eso declara para que se vea y conste que no es aquella la que fue aparecida*. El dato es relevante, pues nos desvela que en otro tiempo se tributó culto a la Virgen en la ermita del Monte de Berciana, en una imagen diferente a la aparecida, aspecto sobre el que no tenemos noticia por ningún otro documento. Pero, lo que realmente nos llama la atención es la apreciación del testigo Bartolomé Martín sobre la talla restaurada, de la que dice que *estaba muy vieja*; por regla natural, la otra, de la que certifica ser *la aparecida*, debiera estar más vieja aún...

En suma, al igual que gran parte de la propia biografía de la Virgen María tiene en origen un marcado cariz legendario, las circunstancias del apareamiento de su imagen de Berciana se diluyen también en relatos de escaso rigor histórico; e igualmente, es más que probable que la imagen que actualmente veneramos tenga muy poco que ver con la antigua talla envuelta en ropajes encontrada por Pablo Tardío en Berciana. En cualquier caso, ambos extremos son en el fondo irrelevantes; lo verdaderamente sustancial es que el hallazgo de un ancestral objeto de culto propició el enraizamiento de Méntrida en sus atávicas vivencias religiosas, de las que es deudor el culto que ha pervivido hasta nuestros días en torno a la figura de la Virgen, materializada en la entrañable imagen de la Natividad.

Analizaremos seguidamente los testimonios visuales referidos a la imagen de Nuestra Señora de la Natividad que, a lo largo de la historia, se nos han legado. Lo primero que conviene aclarar es que todos los que se han conservado representan a la imagen revestida y entronizada, conforme al modelo barroco de las denominadas “*imágenes vestideras*”. Tenemos que imaginar que, con anterioridad a la transformación barroca probablemente operada en las décadas finales del siglo XVI, la Virgen de la Natividad presentara un aspecto sumamente humilde; se trataría de una talla de bulto redondo policromada, de reducida estatura –apenas 40 centímetros–, y desprovista de atributos iconográficos. Pero no podemos sino conjeturar, ya que no contamos con ninguna descripción literaria, ni con referente gráfico de ningún tipo anterior al siglo XVII.

Atendiendo a la descripción del fraile Solís, la talla en la etapa previa a su transformación barroca representaba una joven erguida, cuyo cuerpo cubría hasta el suelo una túnica talar blanca, estampada con estrellitas de oro hasta la cintura, recogida y atada mediante un cordón azul celeste, ciñendo el talle; sobre dicha túnica llevaba tallado un amplio manto rojo oscuro, con estampación de estrellas y flores azules, prendido al cuello con un botón dorado, que le cubría los hombros y gran parte de los brazos, descendiendo por su espalda hasta el borde mismo de la túnica y dejando al descubierto sus manos posadas sobre el pecho. Su cabeza lucía, sobre un cuello estilizado, una amplia melena rubia, que le suspendía sobre la espalda; mostraba una cara proporcionada, de piel morena y sonrosadas mejillas, frente espaciosa y llana barbilla, ojos rasgados, claros y grandes, nariz aguileña, y boca pequeña, de rosados labios.



En fecha indeterminada, pues ningún documento alude al asunto, se produjo la mencionada transformación de aquella sencilla talla en imagen vestidera. Para ello se adoptaron dos medidas concretas. Por un lado, se adhirió la escultura a un pedestal, lo que propició que su altura superara ampliamente un metro, circunstancia precisa para revestirla de acuerdo con los patrones barrocos imperantes. Por otro, al cubrir las ropas las manos de la talla, se hizo necesario incorporar unos brazos y manos postizas, proporcionadas a la nueva figura, articuladas de modo que, una vez revestida, quedaran al descubierto las manos de la imagen, que se mostrarían junto al pecho, entreabiertas, en actitud orante.

Con tales modificaciones, pudo amoldarse la efigie al modelo de *pirámide sagrada*, siendo revestida con las consabidas prendas lujosas de las damas aristocráticas de la época, e incorporando igualmente similares joyas a las que aquellas solían lucir. La desproporción de la cabeza y cuello respecto de la nueva estatura de la imagen se resuelve mediante la incorporación del rostrillo, que, con la presencia de la peluca de cabello natural, la toca, el velo y la corona, disimulan el desajuste.

Desde el punto de vista iconográfico, es decir, atendiendo a la advocación de la imagen de culto, el cambio supuso también una nueva identificación de la efigie, que pasó de representar la Virgen Orante primigenia a la Virgen Inmaculada Coronada, al incorporar la aureola de estrellas que circundan su corona y la media luna postrada a sus pies, junto con referencias diversas que aluden a la corte celestial.

Este nuevo aspecto es el que ha permanecido hasta el presente y, como antes indicábamos, es el que figura en todas las representaciones gráficas antiguas que han llegado hasta nuestros días. Entre ellas, la de mayor calidad artística es el *verdadero retrato* pintado al óleo por Antonio Arias, que actualmente puede verse en el Museo Provincial de Pontevedra. Además, con toda probabilidad se trata del retrato más antiguo que poseemos, ya que data de mediados del siglo XVII.

Esta tipología de obras devocionales encuadradas en la categoría de *verdadero retrato* tiene en particular que representan objetos respetando escrupulosamente sus características, tanto desde el punto de vista de su apariencia formal, como de sus dimensiones proporcionales; es lo que, en lenguaje actual, podíamos denominar fotografías a tamaño natural.

Éste representa a Nuestra Señora de la Natividad ubicada en su hornacina, en el viejo retablo de su ermita. Destaca sobre un fondo negro, enmarcado por la sencilla arquitectura de la hornacina, sobre un trono profusamente adornado con una espectacular guirnalda floral, flanqueada por sendos jarrones dorados repletos de flores.

En la parte superior, dos ángeles plateados suspendidos en el aire a ambos lados de la corona y una paloma de similar apariencia sobrevolándola, símbolo del Espíritu Santo, completan la sencilla composición. Una luz intensa y uniforme, que apenas proyecta una suave sombra hacia el lado derecho, realza la composición de manera fastuosa. La imagen constituye el eje central, marcando su posición frontal una simetría que refuerzan los restantes elementos de la composición, proporcionando en conjunto una

sensación de equilibrio, que consolida la idea de majestuosidad que transmite el cuadro.

La indumentaria con que se reviste la imagen y la ornamentación de que hace gala guardan muy directa relación con las utilizadas por las damas de la corte en los años centrales del siglo XVII. Lleva la imagen un ampuloso y encorsetado vestido blanco, bordado en oro y plata, con profusión de eses, orlas y cenefas, y con un primoroso encaje en las bocamangas. Sobre el vestido discurre un amplio manto de similares características, en cuyo extremo superior reposa un bobillo, también de encaje –a juego con los puños–, que cubre hombros y pecho, prendido al centro con un broche dorado del que pende una cruz, todo recamado en fina pedrería. Entre las alhajas que adornan la imagen destaca un amplio collar que discurre en óvalo desde el cuello hasta el pecho, del que cuelga la insignia del águila bicéfala de los Habsburgo, y varios broches dorados con pedrería prendidos en el guardainfantes, hasta el borde del mismo, en cuyo eje lleva una refulgente media luna plateada, con la cabeza de un angelito alado en su centro. En el cuello porta una gargantilla dorada con profusión de pedrería, a juego con unos sencillos pendientes. Luce una larguísima melena de cabello natural, rubio oscuro, que le cubre espalda y hombros, sobre la que ciñe una corona imperial dorada, con ráfagas y estrellas, rematada con un pequeño mundo y una cruz latina.

El sencillo trono sobre el que descansa la imagen parece representar el viejo tocón de encina que la tradición asocia al sitio de su aparición en Berciana, en cuyo extremo superior asoman dos parejas de cabezas de candorosos ángeles alados, dispuestos en una sobria composición horizontal. Singular plasticidad muestra el adorno floral que flanquea el trono, formado por una abigarrada y colorida guirnalda de rosas, azucenas, lirios, gladiolos, dalias, claveles, tulipanes y narcisos sutilmente sombreados, dispuestos en perfecta simetría, en sintonía con la media luna colocada a los pies de la imagen, a la que enmarcan a modo de cenefa de vigorosos y variados colores.

Los rasgos fisonómicos de la efigie coinciden básicamente con los descritos por fray Luis de Solís, a los que más arriba aludíamos. Cabe destacar la sintonía de proporciones de la cabeza, rostro y cuello de la imagen con el resto de su anatomía; se trata, sin duda, de una licencia del artista.



Del siglo XVII se conserva también el único exvoto pictórico a los que se aluden en los antiguos inventarios de la Fábrica de la Ermita. Es el que representa el milagro de la reanimación del niño que se daba por muerto, fechado en 1609. En él se ve la efigie de la Virgen revestida al estilo de pirámide sagrada, pero sin los atributos iconográficos de la Inmaculada Concepción.

En las pinturas del camarín de la Ermita, de las postrimerías del siglo XVII, aparece la efigie en tres ocasiones; dos de ellas en su trono de madera en forma de sol, una expuesta en la puerta de la Ermita de Berciana, sobre una mesa, y la segunda cargada en andas, en la procesión de regreso de la romería; la tercera, en la representación de la aparición, donde figura con la media luna a los pies, coronada, aunque sin ninguna otra joya, revestida, pero sin manto, y con peluca oscura. Esta última es la única representación de la efigie ajena al canon de pirámide sagrada, si bien se trata de la imagen ya modificada, como revelan los brazos articulados y la peluca.



Ya en el siglo XVIII se presume fue realizado el otro retrato al óleo de la Virgen de que disponemos. Es de autor anónimo y fue donado a la Ermita de la Virgen el siglo pasado por los hermanos Alejandro y Salvador Romo Cisneros.



Se trata de una obra similar a la de Arias, con la diferencia de que en ésta se representa a la imagen enmarcada en un trono extremadamente recargado, en forma de arco triunfal sobre grupos de columnas salomónicas exornadas con ramajes, que soportan el arco del que se desprenden reverberantes rayos y en cuyo interior se encuentran cuatro angelitos vestidos, los dos centrales portando el anagrama coronado de María, bajo el que sobrevuela la paloma del Espíritu Santo; otras dos parejas de angelitos, éstos desnudos, se recuestan en el remate del arquitrabe. En perfecta simetría y sobre fondo oscuro, destaca en el centro la imagen coronada de la Virgen, que en esta ocasión lleva rostrillo, con lo que queda el cuello oculto, dejando tan sólo la faz al descubierto. La vestimenta presenta leves

variaciones respecto a la del retrato de Arias; luce sayo, sayuelo con mangas de ala y manto, que pende de los hombros, todo ello ricamente bordado; en el primoroso bobillo, a juego con los puños, se aprecia una delicada labor de encaje recamado. Las manos, que portan una sencilla rosa mística, surgen blanquísimas de las bocamangas, entreabiertas y enfrentadas. En esta ocasión, apenas se aprecia el guardainfantes bajo la basquiña, sobre la que van prendidos adornos muy similares a los del retrato de Arias, con el que comparte también los signos concepcionistas. El adorno floral es, esta vez, muy discreto; se restringe a sendos floreros flanqueando la peana.

También del siglo XVIII son los grabados del libro de Solís y el firmado por Ugena, que comentamos seguidamente. El primero de ellos, impreso en 1734, de muy escasa calidad, representa la imagen inscrita en el trono de madera con sol de ráfagas. Está iluminada por una pareja de ángeles ceroferrarios situados uno a cada lado de la peana, sobre la mesa donde reposa el trono. El aspecto de la figura es muy parejo al de los retratos ya comentados, incluidos los atributos inmaculistas. Apenas se aprecian los adornos que penden del vestido, salvo los lazos que luce en la basquiña, de los que la imagen tenía una copiosa colección. Respecto del trono cabe señalar que se trata del mismo que se plasma en el mural del camarín que representa el regreso de la romería.

En ambos se distinguen la media docena de angelitos músicos que penden en la zona superior del interior del sol, separados por el símbolo del Paráclito.



Con un formato similar se conserva el remate del cetro de plata de la Cofradía de Forasteros, documentado ya en el inventario de la cofradía de 1735; aunque, como se ve en la fotografía, la disposición de las ráfagas del sol es diferente y aquí no penden angelitos músicos.

El grabado de Ugena, fechado en 1796, muestra la imagen prácticamente como en la actualidad la podemos contemplar, ya que la sitúa sobre el trono de plata de 1780, marco habitual que desde entonces ocupa.

De nuevo se trata de un *verdadero retrato*, obra de Manuel Muñoz de Ugena, pintor de cámara de Carlos IV. El grabado deja ver tan sólo la faz y las manos de la imagen, cuya cabeza y cuello cubren por completo con una amplia toca y un sencillo rostrillo, reforzado por el bobillo en embudo que descende hasta los hombros.

Destaca la sobriedad en la ornamentación, que se restringe a un par de lazos en el frontal del vestido. Lleva las manos unidas a la altura del pecho, signo de reverencia y recogimiento, postura que repiten los ángeles orantes de la peana, en una invitación directa a la oración, acorde con su carácter de imagen de culto.



Ya a finales del siglo XIX, hacia 1896, se realiza la fotografía que mostramos junto al grabado, en la que el trono va incorporado a la primera carroza en la que procesionó ocasionalmente la Virgen desde 1891, donde se puede ver un diferente planteamiento en la forma de adornar la cabeza de la imagen, que es el que ha prevalecido hasta nuestros días.

Como se puede apreciar, se prescinde del rostrillo y se elimina el bobillo que ocultaba el cuello, permitiendo que parte de la melena baje por los laterales de la cabeza hasta los hombros, derivando incluso algunos mechones hacia el pecho, en torno al cuello, reforzando su semblante juvenil. Se mantiene la toca, pero sin cubrir en absoluto el frente, que en este caso queda prácticamente oculto por el enorme manojó de rosas que porta en sus manos.

Veamos ahora otra imagen fotográfica también datable en los años postreros del siglo XIX, en la que aparece la venerada imagen en el trono de plata, donde pueden apreciarse por primera vez las nueve campanillas que cuelgan del semicírculo superior, para acompañar con su dulce soniquete a la Virgen en sus recorridos procesionales.

Sabemos por los inventarios antiguos que la imagen contaba con varios juegos de campanillas que se empleaban con este mismo fin, cuyo recuerdo

se mantiene también con la pervivencia del ancestral campanillo que precede a la carroza de la Virgen el día de la Romería de San Marcos.

Al margen de las nueve campanillas, una comparación entre el grabado de Ugena y estas dos fotografías, revela que hay un paralelismo casi total en lo esencial, salvando las diferencias del traje que reviste a la imagen y un ligero recargamiento en cuanto a las joyas que adornan a la efigie. Sin embargo, una mayor calidad en las reproducciones nos ayudaría a constatar algunas sutiles diferencias en el rostro de la Virgen, pues las fotografías son posteriores a uno de los últimos retoques de que fue objeto, datado en 1877. La intervención se realizó en Madrid, en el taller del pintor Gabriel Pintado, quien modificó las facciones de la cara e incorporó unos ojos de cristal, todo lo cual reportó un porte de mayor severidad a la efigie, como queda patente particularmente en la segunda fotografía. Después, en 1896, volvió a llevarse a Madrid, esta vez al taller del pintor Ángel Zamorano, para realizar una diligencia de la que no ha quedado constancia documental, tal vez por estar presuntamente relacionada con la estructura de la que sobresalía la cabeza de la Virgen y en la que se encajaban los brazos articulados.

Cuarenta años separan a esta postrer restauración de la efigie con su destrucción total, un 16 de agosto de 1936, presa del fuego y de la ignominia. La imagen ardió, junto con otros objetos que se custodiaban en la Ermita, y su trono de plata desapareció, no quedando más que la estructura metálica en que se armaba. Según relata Antonio Jiménez-Landi (Nuestra Señora de la Natividad y su culto en la villa de Méntrida, 1950), la imagen fue quemada a la puerta de la Ermita; le despojaron de los vestidos, incluidos los que, según la tradición, llevaba puestos el día de la aparición, apreciando que debajo *había una serie de lienzos blancos que no acabaron de quitarle*, todo lo cual arrojaron a la hoguera.

Deja así el ilustre historiador en un misterioso interrogante qué características tenía aquella efigie destruida, que fue en poco tiempo reemplazada, como enseguida reseñaremos.



Las funciones de la Virgen no se interrumpieron con motivo de la guerra. En la primavera de 1937 se realizó un modesto trono, con una peana de madera similar a la desaparecida, sobre la que se fijó la armadura metálica de aquella, que revistieron de flores de tela, poniendo en la base una enorme media luna de plata adquirida al efecto. Aquel trono provisional se utilizó hasta 1950, año en que se estrenó el trono actual, realizado en el prestigioso taller del padre Félix Granda, como réplica de enorme valor artístico del de 1780. En 1937 se ajustó en el trono una fotografía de la imagen destruida de grandes dimensiones, que sirvió para las funciones de aquel año; para el siguiente, se encargó la hechura de una nueva efigie, réplica de la anterior, al escultor José Gallego, que igualmente se utilizó hasta las fiestas de abril de 1950, en que se bendijo la actual. La fotografía, de 1948, muestra la imagen de 1937 con el trono de flores.

Aquella imagen de 1937, de madera de pino, era de tamaño más reducido aún que la descrita por Solís. El cuerpo estaba muy toscamente tallado, tenía los brazos articulados, para facilitar su revestimiento, y su cabeza no tenía el pelo esculpido, debiendo utilizar siempre pelucas de pelo natural para ajustar las coronas. Como su precedente, se aupaba en un pedestal hasta lograr la estatura deseada, quedando todo finalmente oculto por los ropajes con los que se le revestía.

Cuando se proyectó la imagen de 1950, se optó por una talla de bulto que no requiriera de ningún artilugio para simular una estatura ficticia; es decir, se decidió la realización de una escultura directamente pensada para superponer sobre ella sus tradicionales ropajes, alhajas y atributos iconográficos, al modo de las técnicamente denominadas imágenes *vestidas de gracia*. Se zanjaba así la morbosa controversia heredada de siglos.

Es evidente que la nueva efigie poco tiene que ver formalmente con la descrita Solís. Representa una joven orante, en pie, erguida sobre una nube que levita en una sencilla peana. La talla, policromada al igual que sus predecesoras, lleva los brazos articulados a la altura de los hombros, flexionados en ángulo, con los antebrazos aproximándose al centro del talle y las manos abiertas, enfrentando las palmas. Está esculpida en madera de aliso y mide en conjunto 94 centímetros, de los que 71 centímetros corresponden a la imagen y 23 a la peana.

Tanto el tipo de atuendo que viste, como su policromía, recuerdan vagamente algunos de los detalles reseñados por Solís al describir el aspecto externo de la imagen aparecida. Así, viste un sencilla y ajustada camisa de manga larga, blanca oscura, con cenefas muy simples que adornan las bocamangas y el cuello, levemente plisado; un jubón o corpiño azul, cerrado al centro mediante una cinta gris entrelazada; y una amplia y larga basquiña o saya, del mismo color que el corpiño, que baja desde la cintura hasta la nube, sujeta al talle mediante cinturilla. La saya, tal y como advierte Solís, es claramente más larga de lo que las medidas de la efigie requeriría; lleva por todo adorno un estampado en tono azul oscuro, en su extremo inferior, con una cenefa de claveles de dibujo esquemático, seguido de sendas bandas, siendo la que bordea muy ancha. Atendiendo a la descripción formal que el propio Solís hace de la talla de 1734, la nueva imagen apenas tiene coincidencias con aquella, salvo en lo referido a la cabeza, cuyos rasgos básicamente coinciden en cuanto a la forma, el semblante y la policromía con la descrita por Solís. Las mejillas encarnadas; los ojos, rasgados, claros y grandes, castaños, como los arcos de sus cejas; nariz aguileña, muy proporcionada al rostro; labios rosados y

boca pequeña, muy acorde con las demás facciones de la cara; cuello erguido y blanco.

Hay coincidencia también en el cabello, pero sólo en cuanto a su forma, pues de él se dice que le caía graciosamente sobre la espalda; difiere en cuanto al color, que, si aquí es negro, en la explicación de Solís figura como de color rubio algo oscuro.

Por lo demás, se detectan datos contradictorios con la talla que Solís describe en 1734, que afectan tanto a sus dimensiones como a algunos detalles compositivos, como por ejemplo la nube decorada con la rama de encina, sobre la que reposa la figura y en cuyo borde superior se diseminan los pliegues de la saya, elemento nunca antes aludido en los documentos.

No cabe duda que el artista autor de la talla, Juan José García de Arce, reprodujo el supuesto aspecto idealizado de la talla primitiva, con los vestidos antiguos con los que se dice que fue descubierta, siguiendo los testimonios históricos conocidos.

En todo caso, como ya apuntábamos anteriormente, la talla nada tiene que ver con la descrita por el propio Luis de Solís cuando hace la exhaustiva reseña de la imagen que en sus tiempos se veneraba; y, obviamente, mucho menos tiene que ver con la Virgen medieval descubierta por Pablo Tardío en la dehesa de Berciana, hablando desde un punto de vista estrictamente formal.

Como apuntábamos en las páginas iniciales, la talla sin revestir representa a la Virgen en actitud orante. Sin embargo, entronizada en su trono y revestida, se le agregan los elementos iconográficos que la convierten en una Inmaculada Concepción, con la media luna a sus pies, acompañada de ángeles y enmarcada en un arco de gloria, tocada con una corona aureolada de estrellas.

Así es como la reconocemos de manera habitual desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, con leves variaciones en la forma de acicalar exteriormente la efigie, en función de las diferentes predilecciones de las personas encargadas de su ajuar.

La fotografía con la que cerramos la serie responde a la representación oficial que se estableció el año 2000, con motivo de su designación como Alcaldesa Honoraria Perpetua de Méntrida.



Con aquella ocasión, se introdujeron modificaciones en el modo de vestir la imagen, tendentes a acentuar el modelo barroco de *pirámide sagrada* del que procede.

Además, se incorporó entre sus manos el bastón de mando, símbolo del nuevo atributo recién adjudicado, obsequio de la Corporación Municipal.

Años después, se trasladó el bastón de alcaldesa a la parte baja del trono, reanudándose la costumbre de colocar ramos de flores en las manos de la Virgen, que desde el siglo pasado se ha venido usando, aunque de manera esporádica, como se puede observar en las fotografías de la página siguiente; en ellas podemos ver también los cambios de tendencia en los estilos de ramos utilizados, muy diferentes unos de otros, algunos de los cuales llegan incluso a tapar las manos implorantes de la imagen.

Es evidente que las flores entre las manos de una imagen con los atributos iconográficos de la Inmaculada Concepción tienen nulo encaje; por el contrario, desvirtúan de algún modo el mensaje intrínseco de la actitud contemplativa que caracteriza a la efigie, tanto provista de los trajes con que se la reviste, como sin ellos, exenta de cualquier adorno.



En todo caso, dejando a un lado todo lo anecdótico, conviene retomar la idea central que motiva estas reflexiones a propósito de la imagen de la Virgen aparecida en Berciana. Y lo medular del asunto es la imagen como referente de la figura de la Virgen, como ya se convino desde el segundo concilio de Nicea (787), fijando la doctrina respecto a la veneración de las imágenes, que no tienen otro valor que el que representan; en nuestro caso, la figura de la Virgen y su papel singular de corredentora y mediadora.

Además, como imagen de culto, la Virgen de la Natividad es todo un icono y, por ende, todo un símbolo reverencial que históricamente constituye una pieza clave en la mentalidad religiosa de los mentridanos. Dicho de otra manera, nuestra Virgen representa tradicionalmente una de las genuinas formas de acercamiento a lo trascendente de las sucesivas generaciones de

mentridanos, muy probablemente la más emotiva y la que mayor hermanamiento suscita y concierta.

Así pues, la devoción mariana de las gentes de Métrida congrega y hermana en torno a la Patrona, en sintonía con las vivencias y sentimientos de las generaciones pretéritas, desde tiempos muy remotos, lo que supone un valor añadido en absoluto desdeñable.



Pero, por encima de todo ello, y al margen de su fama inmemorial de imagen aparecida y milagrosa, la Virgen de la Natividad se revela en los tiempos que corren como una poderosa vía de evangelización, pues la figura en ella representada encarna los grandes valores del mensaje evangélico. Valores como la plena confianza en Dios la apertura al otro con humildad y sencillez, la solidaridad con los que precisan ayuda, y, en definitiva, el cultivo de la fe, la apuesta decidida por la esperanza y la actitud de permanente servicio a los demás, como referentes del verdadero espíritu evangélico, de los que la Virgen es modelo ejemplar. Esto es hoy lo verdaderamente relevante; todo lo demás es relativo y fútil, tanto más cuanto más se aparte de los valores que la imagen representa.