

## EL CÍSTER Y EL AUGE DE LAS VÍRGENES NEGRAS. UNA TRADICIÓN ANTIGUA DE REVALORIZACIÓN DE LAS FIGURAS FEMENINAS EN ÉPOCA MEDIEVAL<sup>1</sup>

THE CISTER AND THE RISE OF THE BLACK VIRGINS. AN ANCIENT TRADITION OF REVALUATION OF THE FEMALES FIGURES IN MEDIEVAL PERIOD

Ana VALTIERRA LACALLE

Profesora de la Unidad de Didáctica de las Ciencias Sociales: Historia del Arte

Facultad de Educación – Centro de Formación del Profesorado

Universidad Complutense de Madrid

[anavalti@ucm.es](mailto:anavalti@ucm.es)

Número ORCID: 0000-0003-2710-8794

**Recibido:** 21 de julio de 2021

**Aceptado:** 13 de octubre de 2021

**Resumen:** Las Vírgenes Negras son un tipo de imágenes que siguen contando hoy con gran devoción. Se trata de esculturas o pinturas donde María tiene la piel negra o de color oscuro, bien porque se hicieron *ex professo* en ese color, bien porque con el paso del tiempo se oscurecieron lo que les dotaba de un halo de antigüedad que hizo que se pensaran que estaban hechas por San Lucas. Sea como fuere, desde finales del siglo XI al siglo XIII podemos documentar un auge de este tipo de imágenes, que está muy vinculados a los numerosos comentarios sobre el *Cantar de los Cantares* que hizo San Bernardo de Claraval, donde se habla de “morenota soy, y linda” en un tono afectivo que ha sido ampliamente debatido por la investigación. En realidad, esta tradición de imágenes negras se remonta a época antigua, donde tenemos documentadas prestigiosas esculturas de culto vinculadas a lo femenino creadas en materiales oscurecidos, que potenciaban la idea de fertilidad; o incluso eran en sí mismas meteoritos o piedras caídas del cielo (cratofanías). En todas estas imágenes antiguas y medievales existen elementos en común, como su culto en lugares de difícil acceso o vinculados a grutas, robles o ríos que tenían un carácter sagrado desde tiempo ancestral. A través de este estudio, haremos un recorrido por este tipo de devoción profundizando en el impacto que tuvo del *Cantar de los Cantares* y San Bernardo de Claraval en la difusión de este culto que incentivaba de nuevo la adoración por la figura de la madre o la significación de los propios monjes como madres.

---

<sup>1</sup> Este trabajo está realizado bajo el amparo del Proyecto INNOVA UCM nº129. *Ecología y sostenibilidad en la Edad Media: arte, ODS e innovación docente* adscrito al Departamento de Historia del Arte y las Facultades de Comercio y Turismo/ Geografía e Historia.

**Palabras clave:** San Bernardo de Claraval, Orden Cisterciense, *Cantar de los Cantares*, Virgen Negra, Iconografía femenina, recepción del mundo antiguo, Iconografía cristiana.

**Abstract:** The Black Madonnas are a type of image that has great devotion. These are sculptures or paintings where Maria has black or dark skin. The reason is that they were made on purpose in that colour, or because over time, they darkened, which caused them to be attributed to Saint Luke. From the end of the 11th to the 13th century, we can document an increase in this type of imagery. It is related to the numerous comments on the Song of Songs by Saint Bernard of Clairvaux, where he speaks of "I am brown, and beautiful" in an affective tone the research has widely debated. This tradition of black images dates back to ancient times, where we have documented prestigious cult sculptures linked to the feminine. They were created in darkened materials, which enhanced the idea of fertility, or they were even in themselves meteorites or stones fallen from the sky (cratophanies). There are elements in common in all these ancient and medieval images, such as their worship in places of difficult access or linked to caves, oaks or rivers that had a sacred character since ancient times. Through this study, we will take a tour of this type of devotion, delving into the impact that the Song of Songs and Saint Bernard of Clairvaux had on the dissemination of this cult that once again encouraged adoration for the figure of the mother, the revaluation of the female figure or the significance of the monks of the order of Cistercian as mothers.

**Keywords:** Saint Bernard of Clairvaux, Cistercian Order, *Song of Songs*, Black Madonna, Feminine iconography, reception of the ancient world, christian iconography.

## Introducción

Las denominadas Vírgenes Negras o Morenas son un tipo de imágenes, ya sean escultóricas o pictóricas, que siguen contando hoy con una gran devoción popular. La mayoría tienen un origen medieval, de los siglos XI y XIII principalmente, pudiendo vincularlas de manera clara a la gran influencia que tuvo San Bernardo de Claraval (1090-1153) en el desarrollo de la devoción hacia la Virgen María, en general, y hacia este tipo de *imago* de color oscuro en particular.

El culto a las imágenes negras contaba con una tradición antigua y ancestral en el Mediterráneo que podemos remontar a época antigua. Esta tonalidad les concedía la creencia de que poseían un poder extraordinario, vinculado a la excepcionalidad del material, que fue recuperado por el mundo medieval con este auge por su devoción. En este caso, la tonalidad junto con sus apariciones casi siempre milagrosas, eran supuesta garantía de la antigüedad de la efigie que se creían en muchos casos realizada personalmente por el mismísimo San Lucas. Esto dotaba de estas representaciones de un carácter sacro puesto que eran recipientes de la mano del apóstol.

El papel de San Bernardo de Claraval en este sentido fue fundamental. El místico escribió numerosos sermones sobre la Virgen que tuvieron una gran aceptación entre los fieles, difundiéndose con rapidez por el mundo cristiano. Es evidente que el papel del abad en la revalorización de María y el papel de las mujeres fue fundamental e impactó de manera directa en las representaciones relativas a ella.

A través de sus comentarios, el rol de madre fue puesto en valor<sup>2</sup>. Objetivamente hablando podemos afirmar que existió una visibilización del culto mariano que impactó de manera notable en el pensamiento y el arte no solo medieval, sino posterior. Dicha puesta en valor estuvo muy marcada por la idea de María como receptáculo de Cristo y la trasposición del mundo del Caballero y la Dama, tan arraigado en el pensamiento civil, elevado a lo divino. Quizá esto sea una de las múltiples explicaciones del éxito fulminante de los comentarios de San Bernardo de Claraval, que supo unir los intereses mundanos y los divinos, alcanzando una comunicación y lenguaje eficaz con los fieles.

Entre sus comentarios más famosos, están sus sermones sobre el *Cantar de los Cantares*, relacionados con la moda de oscurecer las imágenes de María vinculado a la Orden del Temple, grandes impulsores de las Vírgenes Negras y que fueron grandes deudores del pensamiento de San Bernardo de Claraval. En el caso de las esculturas, con las que contamos un número notable de ejemplares, se tallaban directamente en un material oscuro o incluso se pintaban una vez finalizadas para que fueran de ese color. Todas tienen un carácter especialmente milagroso, que hunden su devoción en tradiciones muy ancladas en la antigüedad que han sido sobradamente analizadas por los estudiosos de las religiones comparadas. A través de este estudio pretendemos analizar la influencia del Císter en general, y del pensamiento de San Bernardo de Claraval en particular, en la difusión y afianzamiento del culto a las Vírgenes Negras y Morenas partiendo de la tradición de la devoción en época antigua, para reflexionar sobre el impacto en las imágenes de las mujeres en época medieval, así como en el cambio o más bien la continuidad de la concepción de la idea de lo femenino en época medieval.

### **Cratofanías y deidades negras en el imaginario de la antigüedad**

En la antigüedad era relativamente frecuente la adoración de piedras o esculturas de tintura oscura que se consideraban caídas del cielo o enviadas por los dioses<sup>3</sup>. Eran cratofanías o manifestaciones del poder divino, y la manera de explicar racionalmente el que una piedra de meteorito cayera del cielo<sup>4</sup>. La palabra "meteorito" deriva del griego "meteoros" (μετέωρος) que significa "que está en el cielo" o "ta meteora" (τὰ μετέωρα) entendido como lo referido a los puntos más altos

<sup>2</sup> Sobre el tema de la maternidad y el nacimiento en la Edad Media ver los numerosos estudios realizados por GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009): pp. 99-122; (2010a): pp. 91-110; (2010b): pp. 41-59.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (2017): pp. 45-60. La profesora Pilar González Serrano publicó en esta misma revista un interesante estudio sobre las divinidades de cara negra, realizado rigurosamente y en profundidad desde la perspectiva de una especialista con una larga trayectoria en el estudio de esta iconografía. Remito a sus estudios para una reflexión en profundidad, y apuntaremos tan solo algunos aspectos culturales y devocionales que fueron fundamentales para la configuración y recuperación por parte de San Bernardo de Claraval de las Vírgenes Negras.

<sup>4</sup> KEEL, Othmar (1986): p. 55. Gran parte de los mitos de la antigüedad están fundamentados en la aparición de fósiles y materiales que se habían perdido en la memoria de los tiempos. La aparición de esqueletos de dinosaurios y mamuts jugó un papel fundamental en la concepción del imaginario de los monstruos y animales fantásticos desde al menos época griega, que intentaron dar explicación a este fenómeno. A este respecto, ver MAYOR, Adrienne (2011). Lo mismo podemos decir de las piedras caídas del cielo, puesto que los meteoritos más antiguos son residuos de los primeros procesos de nuestro sistema solar, hace 4.600 millones de años.

o los fenómenos celestes<sup>5</sup>. Este sustantivo se utilizaba además para describir el destello luminoso que acompañaba su caída sobre la atmósfera terrestre, que sucede, normalmente, a una altura de entre 80 y 110 kilómetros de la superficie de la Tierra. Mirándolo desde el punto de vista de la antigüedad, resulta fácil entender esa asociación entre un material que cae en medio de una luz del cielo y la intervención divina, que hizo que muchas de estas piedras fueran adoradas en su forma original de betilos o talladas en forma de estatuas de culto.

En la antigüedad fueron numerosas las esculturas que se representaron en color negro *ex professo*, normalmente vinculadas a la fecundidad, la fertilidad y las dádivas vitales que las divinidades podían donar a la humanidad para su bienestar y supervivencia. El caso egipcio es especialmente notorio donde de manera definida se veneró una Isis Negra, documentada en los jeroglíficos de manera específica como "mujer negra" o donde conservamos textos que se refieren a la diosa Isis como nacida con la piel de color negro que nos dicen que "hasta que ella nació, el día de la noche llave del niño en su cuna, en forma de mujer negra y rosa dotada de vida, soberana de la Enéada, dueña de la magia"<sup>6</sup>.



**Fig. 1** Isis dando de mamar a Horus. 1300 a. C., XIX dinastía. Museo Egipcio (El Cairo).  
Foto: Museo Egipcio (El Cairo). Número de inventario: 3065K.

La tierra más fértil de Egipto era el limo, un sedimento transportado en suspensión por los ríos y el viento que se depositaba en el lecho del curso del Nilo después de las inundaciones o crecidas. Era precisamente de color negro y estaba asociado a la fertilidad, fecundidad y la propia vida de la región. Isis fue venerada en

<sup>5</sup> Se ha simplificado esta etimología puesto que no es objetivo de este estudio entrar en el entramado etimológico. Para su significación completa ver TREVIÑO RODRÍGUEZ, Jesús Gerardo (s/d).

<sup>6</sup> Recogido y traducido por DAUMAS, François (1958): pp. 32-38.

su aspecto materno como madre de Horus y protectora del faraón, e identificada con Sothis, la estrella que anunciaba a los egipcios el aumento de caudal del río Nilo, imprescindible para su economía. Era por tanto una divinidad maternal relacionada con la fertilidad y protección de una población mayoritariamente agrícola que gozó de gran devoción. El hecho de imaginarla y de hecho representarla en las esculturas de color negro era una manera de incidir en su carácter fecundo y generador de vida. De hecho, también Osiris, su marido y divinidad relacionada con el renacer en el más allá, también podía ser representado en este color<sup>7</sup>.

Es importante recalcar que el culto a Isis tuvo una gran continuidad en período clásico, gracias al impulso que le dieron los Ptolomeos buscando deidades que pudieran ser aceptadas tanto por los griegos como por los egipcios<sup>8</sup>. La historia de la esposa que continúa fiel y llora la muerte de su marido, asesinado por su celoso hermano, cuyos trozos ella recompone para concebir un hijo póstumo, al que cría en secreto para que de mayor pueda vengar la muerte de su padre, era digna de cualquier tragedia griega, lo que convirtió a Isis en una divinidad que se asentó con éxito durante el gobierno Ptolomeo en la población de la zona. A fin de cuentas, era una madre abnegada y fiel a su marido, con una moral de justicia final que y unos tintes dramáticos que iban bastante alineados con el gusto griego. Para que nos hagamos una idea de su importancia, llegó a tener un templo construido a los pies de la Acrópolis<sup>9</sup>.

En período romano lejos de extinguirse esta tradición ya helenizada, alcanzó una gran difusión especialmente a partir del siglo I a. C.<sup>10</sup> Isis se convirtió en modelo de madre y esposa perfecta, muy acorde al pensamiento y los valores impuestos sobre la maternidad en Roma. Hasta esta ciudad llegaban doncellas alejandrinas que seguramente importaron estos cultos al centro del territorio, donde tenemos documentada la entrada en la región itálica con gran aceptación del pueblo especialmente femenino desde el siglo II a. C. y en la propia Roma alrededor del 81 a. C.<sup>11</sup> En este sentido, Isis volvió a convertirse en un mecanismo de cohesión social tremendamente útil en el contexto social y político del territorio, cuya iconografía con su hijo Horus en el regazo tiene un paralelismo claro con la de la Virgen y el Niño.

En cuanto a la tonalidad de las esculturas, también existió una continuidad en el mundo clásico, donde ser veneraron imágenes de color negro que gozaron de mucha fama. El caso más paradigmático es el de la Ártemis de Éfeso, una imagen de culto prehelénica vinculada también a la fertilidad. Se caracterizaba por tener cuatro hileras de protuberancias en el torso, que han sido interpretadas por los diferentes especialistas como mamas o testículos de toro sacrificado<sup>12</sup>, lo que en ambos casos haría hincapié en la idea de fecundidad. También en Éfeso situaba la tradición a la

---

<sup>7</sup> ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (1999): pp. 57-174. Para ampliar el tema se puede consultar el libro que ha publicado más recientemente la misma autora (2021) donde trata con profundidad el tema de las imágenes negras, en este caso vinculadas a la imagen de Osiris, esposo de Isis. En este caso, conservamos múltiples pinturas en las que su piel tiene coloración negruzca o verde.

<sup>8</sup> ALVAR, Jaime (2001): pp. 61-66.

<sup>9</sup> WALKER, Susan (1979): pp. 243 – 258.

<sup>10</sup> Sobre el tema ver ARROYO DE LA FUENTE (2002): pp. 207-232 y de manera más general de la misma autora (2014). pp. 49-83.

<sup>11</sup> CUMONT, Franz (2020): p. 33.

<sup>12</sup> Sobre este tema ver GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1997).

Virgen, lugar al que la llevaría el apóstol San Juan tras ser crucificado su hijo. Precisamente aquí reunió en el 431 el Tercer Concilio Ecuménico donde se declaró que María era Theotokos (Madre de Dios). Es decir, podemos afirmar que existió una continuidad de los cultos a la Madre en su sentido más amplio que se remontaba a época prehelénica.



**Fig. 2** Estatua del tipo de Ártemis Efesia, copia del siglo II d. C. La cabeza, las manos y los pies son una restauración moderna, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Foto de la autora. Número de inventario 6278.

Muchas de estas esculturas, incluida la original de Ártemis en Éfeso eran *xóanon*<sup>13</sup>, esculturas votivas realizadas en madera con un carácter ancestral y por las que los griegos sentían gran devoción. Se creían realizadas por los mismos dioses o enviadas directamente por ellos, es decir tanto el material como la aparición es similar al carácter milagroso que tendrán las Vírgenes Negras medievales. Los paralelismos entre ambos tipos de figuras son amplios, puesto que así mismo en ambos casos eran imágenes devocionales que se custodiaban en lugares inhóspitos y de difícil acceso, como cuevas.

El caso del culto a Deméter Melena de Figalia es especialmente notable relacionado con el culto posterior de las imágenes objeto de estudio de este artículo y divinidad vinculada a la fertilidad, maternidad y la agricultura. Su propio epíteto podemos traducirlo como "negra" (Μελαινα), es decir estaríamos ante una advocación similar a la de las Vírgenes Negras que alude a un culto ctónico de la vegetación<sup>14</sup>, tal y como pasaba con las Isis Negras, puesto que esta diosa en época

<sup>13</sup> En el trascurso de las excavaciones, aparecieron gotas de ámbar perforadas en forma de lágrima de sección transversal elíptica. Seguramente vistieron el *xóanon* original de la Ártemis de Éfeso que no conservamos, pero sí las diversas copias que se hicieron de ella.

<sup>14</sup> JOST, Madelaine (1985): pp. 315-316, trad. María Cruz Herrero Ingelmo.

romana ostentaba el epíteto de Μελανοστόλος, "Vestida de Negro", pero ya relacionado con su identificación con Deméter<sup>15</sup>.

Así mismo, como en tantas ocasiones va a pasar con las efigies medievales objeto de estudio, se encontraba en una cueva en una montaña de difícil acceso, sentada, realizada en madera y su pérdida trajo la esterilidad de los campos, es decir con unas claras connotaciones mágicas que no van a ser ajenas a las imágenes medievales<sup>16</sup>:

El otro monte, el Elaio, está unos treinta estadios más allá de Figalía, y allí hay una cueva consagrada a Deméter de sobrenombre Melena [...] dicen que, después de esto, encolerizada contra Posidón y afligida por el rapto de Perséfone, se puso un vestido negro, fue a esta cueva y estuvo allí durante mucho tiempo [...] Dicen los figaleos que por esto consideran consagrada la cueva a Deméter y en ella ofrendaron una imagen de madera. Hicieron la imagen de la siguiente manera. Estaba sentada sobre una roca y tenía el aspecto de una mujer, excepto la cabeza. [...] Dicen que la llaman Melena porque la diosa tenía vestido negro. No recuerdan ni de quién era esta xóana ni de qué modo la alcanzaron las llamas. Cuando desapareció la antigua, los figaleos no dieron otra imagen a la diosa y descuidaron la mayoría de las fiestas y los sacrificios, hasta que la esterilidad cayó sobre la tierra y fueron como suplicantes a la Pitia<sup>17</sup>.

En otros casos las imágenes sagradas se tallaban directamente sobre una piedra de color negro que tenía connotaciones cratofánicas. Es el caso de Cibeles, Madre Tierra adorada desde época Neolítica en la zona de Anatolia, cuya imagen estaba era una piedra de carácter pseudo-anicónico de hierro meteórico negro que sabemos que fue trasladada a Roma en el 204 a. C.<sup>18</sup> Su centro de culto se encontraba en el monte Díndimo en Pesinunte (Frigia) donde la tradición decía que había caído un betilo negro y cúbico (meteorito) que se adoraba sin esculpir y que estaba atendida por un sacerdocio masculino<sup>19</sup>. Parece que tendría una hendidura en el centro a la que iconográficamente hablando se asoció a los órganos sexuales femeninos

Podemos afirmar, por tanto, que en el Mediterráneo antiguo existían una serie de cultos a imágenes negras asociadas a la Madre, cuyo color hacía hincapié en el este carácter fecundo de la escultura. Obras que guardarán similitudes con las Vírgenes Negras medievales, como su aparición milagrosa o el encontrarse en lugares recónditos. Muchas de estas imágenes o estaban ennegrecidas o era piedras negras caídas del cielo (meteoritos) y consideradas por tanto cratofanías o manifestaciones del poder divino. Estos cultos fueron asimilados por el mundo romano, importados de manera directa en muchos casos no solo en forma de construcción de templos,

<sup>15</sup> Para profundizar sobre los epítetos tardíos de la diosa Isis ver TRAN TAM TINH, Vincent (1972): pp. 214-219 y 220-229.

<sup>16</sup> Sobre el tema de los poderes de las imágenes encantadas, milagrosas y sagradas en la Edad Media ver GARCÍA AVILÉS (2021).

<sup>17</sup> PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, VIII, 42, trad. María Cruz Herrero Ingelmo.

<sup>18</sup> Tito Livio. *Ab Urbe condita*, XXIX.10-1, 14.

<sup>19</sup> SUMMERS, Kirk (1996): p. 364.

sino que incluso se importaron físicamente hablando estas piedras sagradas al centro mismo del Imperio. Esta creencia en imágenes dotadas de gran contenido sacramental, tan arraigado y antiguo en el Mediterráneo fue retomada por el cristianismo adaptándolo en su significado, pero conservando el trasfondo original. La Madre-Tierra se convirtió, con el devenir de los siglos y la evolución del pensamiento religioso, en Virgen-Madre<sup>20</sup>.

### **Theotókos y la supuesta antigüedad de las Vírgenes Negras**

El Concilio de Éfeso celebrado entre el 22 de junio y el 16 de julio del año 431 definió la maternidad divina de María, poniendo fin a una serie de conflictos originados por las afirmaciones de personalidades como Apolinar de Laodicea (310-390), que defendía que el Verbo se había encarnado tomando solo el cuerpo y no el alma; Diodoro de Tarso y Teodoro de Mopsuestia, que hablaban de la unión de dos naturalezas; o Nestorio, patriarca de Constantinopla a quien se le pidió intervenir en un tumulto originado por un religioso que afirmaba que María no era Madre de Dios y que lo salda dándole la razón<sup>21</sup>. Teodosio II decidió convocar un Concilio con la indicación de que se celebraría en el 431 y en Éfeso, donde se debatió sobre la naturaleza de Cristo<sup>22</sup> y se satisfizo con afirmaciones como la siguiente:

Porque no nació primeramente un hombre vulgar, de la santa Virgen, y luego descendió sobre Él el Verbo; sino que, unido desde el seno materno, se dice que se sometió a nacimiento carnal, como quien hace suyo el nacimiento de la propia carne. De esta manera no tuvieron inconveniente en llamar madre de Dios a la santa Virgen<sup>23</sup>.

María debía de ser considerada por tanto Theotókos (Madre de Dios) y no solo Khristotokos ("Madre de Cristo") ya que lo había concebido siendo divino. Ya hemos comentado en el anterior apartado que aquí existió un culto muy importante a una Ártemis negra vinculada a la fertilidad y que la tradición situaba este emplazamiento como donde viviría la Virgen tras ser crucificado su hijo. El Concilio de Éfeso va a ser un acontecimiento crucial en el desarrollo del culto a la Virgen como Theotókos impactando de manera directa en la iconografía. Será Bizancio quien fijará de manera efectiva unos prototipos de su culto, que se repetirán a lo largo de los siglos posteriores, prodigándose a partir de los siglos VII y VIII los iconos en Constantinopla, imágenes cargadas de un alto contenido de sacralidad.

En torno a algunos de estos iconos surgió la leyenda de que habían sido pintados por San Lucas en persona. Fue un médico de educación griega que sabemos que para escribir su *Evangelio* realizó una serie de investigaciones sobre las personas

<sup>20</sup> SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia (2002). pp. 64-71.

<sup>21</sup> Sobre los acontecimientos que condujeron a la celebración del Concilio de Éfeso, ver POZO, Cándido (2002): pp. 503-516.

<sup>22</sup> Sobre este tema ver por ejemplo MADDOZ, José (1931): pp. 305-338; MATEO-SECO, Lucas Francisco (2000): pp. 13-46; ACERBI, Silvia (2001): pp. 5-298. GUILLÉN PÉREZ DE PLOCH, María Gloria (2001): pp. 9-468; SOTO-HAY GARCÍA, Fernando (2005): pp. 1-40; ACERBI, Silvia (2006): pp. 355-370.

<sup>23</sup> Magisterio del Concilio de Éfeso, (431), *De la Carta II de San Cirilo Alejandrino a Nestorio, leída y aprobada en la sesión I*, DENZINGER (1854): 111a.



que rodearon a Cristo durante su vida, como los Apóstoles y seguramente María<sup>24</sup>. Es decir, recurrió a los testigos de la vida de Cristo para dejarnos un texto escrito en un depurado griego particularmente fresco y cercano<sup>25</sup>. No es la intención de estas líneas introducirnos en la compleja construcción que se hizo de manera tardía sobre San Lucas como pintor de la Virgen, para lo que remito a otros estudios<sup>26</sup>, pero sí entender el impacto que tuvo esta construcción sobre la iconografía de las Vírgenes Negras. Efectivamente, mientras que sí contamos con referencias en los textos canónicos sobre su profesión como médico<sup>27</sup>, no se conserva ninguna de su actividad como pintor. De hecho, el primer texto que atesoramos que atribuya de manera explícita a San Lucas el oficio de retratista es del ca 530, diciéndonos "Eudoxia envió a Pulqueria desde Jerusalén la imagen de la Madre de Dios que había pintado el apóstol Lucas"<sup>28</sup>.



**Fig. 3** Icono *Salus Populi Romani* (copia) en la basílica de Santa María la Mayor antes y después de su restauración. Fecha Datación controvertida. Quizá icono original s. V, repintado en el siglo XIII.

Foto: <https://fsspx.news/es/news-events/news/finaliza-la-restauraci%C3%B3n-del-%C3%ADcono-romano-del-siglo-xvii-salus-populi-romani-35486>

<sup>24</sup> Sobre este tema existe un amplio debate que se escapa al estudio objeto de estas líneas, y que cuenta además con una larga tradición. Por citar algún, según HUBY, Joseph (1921): p. 9, San Lucas conoció personalmente a la Virgen y le preguntó sobre aspectos relativos a la infancia de Cristo, o por lo menos a algunos supervivientes que habían escuchado directamente por boca de María dichos relatos.

<sup>25</sup> Este particular estilo ya fue señalado por Santiago de la Vorágine, p. 100.

<sup>26</sup> Ver por ejemplo HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1984): 89-130; GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (2018): pp. 311-326 y GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2021): pp. 116-136.

<sup>27</sup> Así por ejemplo en Colosenses 4, 14 San Pablo se refiere a él de manera directa como "Lucas, el médico amado".

<sup>28</sup> Teodoro el Lector, Historia Ecclesiastica, I, 1. Sobre esta imagen y su casuística ver GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2021): pp. 118-128.

Esta es el único vestigio que conservamos del supuesto retrato realizado por el Apóstol, que fue intercambiado en el siglo V entre dos mujeres poderosas. Dos siglos más tarde, en el 726 San Andrés de Creta afirmaría que "todos los contemporáneos han afirmado que el apóstol y evangelista Lucas pintó con sus propias manos a Cristo encarnado y a su purísima Madre, y que Roma glorifica sus imágenes como corresponde"<sup>29</sup>.

Probablemente la idea de que San Lucas pintó a la Virgen viene dada por la elevación a términos iconológicos del Apóstol que más profundizó en el carácter de María. Es cierto que trazó un retrato de María sino pictórico, por lo menos literario, que profundizaba en sus aspectos y sentimientos más humanos puesto que según el Evangelista "María, por su parte, guardaba con cuidado todas estas cosas, meditándolas en su corazón"<sup>30</sup>.



**Fig. 4** Nuestra Señora de San Lucas en Bolonia (Italia). Témpera y pan de plata sobre tabla central de álamo y dos tablas superiores de olmo y castaño. Fecha: Datación controvertida. Imagen actual seguramente de finales del siglo XII- XIII. Desde 1625 la pintura está recubierta por una lámina de plata que solo deja ver los rostros.

Foto: <https://puntadasmarianas.blogspot.com/2014/12/nuestra-senora-de-bologna.html>

El tópico que vincula pintura y poesía por tener en común la experiencia estética podemos remontarlo a Simónides de Ceos (ca. 556 a. C. - 468 a. C.) de quien se afirmaba que fue él quien "llamó a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura que habla [...] y si unos con figuras y colores, y otros con palabras y frases representan lo mismo, difieren en forma de mimesis, pero un único fin subyace en ambos"<sup>31</sup>. Simónides quiso otorgar a la poesía el mismo rango de monumento que tenían las artes figurativas, en tanto en cuanto tenían la misma realidad y

<sup>29</sup> San Andrés de Creta, De Sanct. Imag. Vener.

<sup>30</sup> San Lucas, 2, 19.

<sup>31</sup> Plutarco, Sobre la fama de los atenienses, III 346f-347a. Efectivamente, está anticipando el concepto platónico de imitación.

permanencia que las esculturas y pinturas, un concepto que fue formulado también autores posteriores como Platón, Aristóteles u Horacio. Es evidente que no pretendemos en estas breves líneas analizar este parangón tan complejo de la Historia del Arte, para lo cual remitimos a otros estudios<sup>32</sup>, pero sí establecer que la idea entre la descripción verbal y la pictórica, su relación, o incluso su confusión ha existido desde al menos el siglo VI a. C. En este sentido es probable que San Lucas nunca pintara personalmente a la Virgen, pero sí que la descripción minuciosa de su ser, su cercanía, así como su conocimiento de su persona, los materiales que conocía por su trabajo de médico, pudo hacer que se hiciera esta trasposición. De esta manera la tradición tardía relató que Lucas retrató a María mientras le contaba todo lo sucedido con su Hijo. Son varias las imágenes de tradición greco-bizantina que se atribuyeron a San Lucas: *Salus Populi Romani* descubierta en Jerusalén por Santa Helena colocada en la Basílica de Santa María la Mayor (Fig. 3); Nuestra Señora de Vladimir, Patrona de Rusia; Santa María de Impruneta en Florencia y Nuestra Señora de San Lucas en Bolonia (Italia) (Fig. 4).

En definitiva, la idea de que San Lucas había pintado a la Virgen es tardía<sup>33</sup>, es cierto, pero es una tradición que se difundió con fuerza por Occidente y que está íntimamente ligada con la estética de las Vírgenes Negras. Este color, oscurecido, de la pintura o escultura era muchas veces garantía, en el pensamiento medieval, de que la obra era antigua. Las imágenes eran habituales en los centros de culto donde, con el paso del tiempo se producía un deterioro inexorable. En el caso del interior de las basílicas, el humo de las velas, así como el uso de inciensos aceleraba el proceso de ennegrecimiento de manera natural. Es decir, por un lado, conservamos Vírgenes Negras que, al igual que las esculturas de la antigüedad, fueron realizadas *ex professo* en ese color. Pero también otras que en origen eran blancas o rosadas y se fueron oscureciendo por el ambiente de la iglesia y el paso del tiempo. Tanto en un caso como en otro, como ese ennegrecimiento estaba asociado al envejecer natural de los pigmentos y maderas, se terminó propagando la idea de que una Virgen Negra era garantía de antigüedad, e incluso de que podía estar hecha por el mismísimo San Lucas. Se creó así en ocasiones la idea de que cuanto más antigua más negra, y por tanto más sagrada.

### **“Morenota soy, y linda”. El Cantar de los Cantares, San Bernardo de Claraval y la expansión de la iconografía de las Vírgenes Negras**

A partir de finales del siglo XI se produce un notable aumento del culto a la Virgen que podemos relacionar directamente con la figura de San Bernardo de Claraval y su estética de la ternura femenina. Va a estar muy unido al desarrollo de

<sup>32</sup> El tópico “ut pictura poesis” ha sido ampliamente debatido relacionado con el Renacimiento, pero su formulación es mucho más antigua. Se debe, como mencionábamos, a Simónides y tuvo continuidad a través del mundo antiguo. Para un estudio en profundidad sobre esta cuestión ver GALÍ, Neus (2011).

<sup>33</sup> Teodoro el lector (ca. 530), citado siglos después por Nicéforo Calixto en *Historia Eclesiástica*, atribuye a Lucas el oficio de pintor. Ca 726, Andrés de Creta escribe el *Tratado sobre las santas imágenes* usado durante el conflicto entre iconómulos e iconoclastas, donde reitera la idea de que San Lucas pintó de su propia mano a la Virgen. El diácono Esteban de Constantinopla a principios del siglo XI, en la *Vida de San Esteban el Joven* habla del icono de la purísima Madre de Dios enviado por Lucas, desde Jerusalén.

la lírica cortesana, que se va a ocupar de sublimar a la Dama y su pureza cristiana<sup>34</sup>. La relación entre el caballero y la Dama a la que hay que respetar, son ideas que calaron hondo en el pensamiento cristiano, puesto que el Papado identificó a la Iglesia con la Virgen, y por tanto con esa Dama de tinte caballeresco. El papel de San Bernardo de Claraval fue fundamental en este aspecto porque sus sermones sobre María, paralelizados con estos sentimientos mundanos caballerescos, tuvieron una rápida y fácil aceptación para los fieles, difundiéndose con rapidez por toda la cristiandad.

Antes de 1130 San Bernardo comenzó una prolífica correspondencia con diversas personalidades de su época, a los que hay que añadir sus Sermones, Sentencias y Tratados. De manera generalizada en sus escritos va a ensalzar la figura de la Virgen como Madre bajo el lema *per Mariam ad Iesum* (a través de María somos conducidos a Jesús), dado que participa como Madre en el sacrificio de Jesús. Algunos de sus más célebres comentarios, que alcanzaron gran difusión, son los sermones sobre el *Cantar de los Cantares*<sup>35</sup>. Efectivamente, San Bernardo de Claraval encontró a estas líneas una poderosa fuente de inspiración para expresar el amor hacia Dios y la Virgen que fueron difundidas en numerosos sermones suyos. Estas predicaciones, que como insistimos alcanzaron una gran propagación y notoriedad, causaron un impacto directo en la moda de oscurecer las imágenes de la Virgen, con idea de adecuarse al *Cantar de los Cantares* donde ser recogía:

Morena soy y linda, hijas de Jerusalén;  
 como tiendas de Quedar,  
 como pabellones de Salomón.  
 No os fijéis en que estoy ennegrecida,  
 pues me ha dado el sol.  
 Los hijos de mi madre se enfurecieron conmigo;  
 me pusieron de guardiana de las viñas  
 ¡Mi propia viña no guardé!<sup>36</sup>

Son muchas las interpretaciones y debates que ha generado este fragmento, especialmente centradas en la cuestión de la alusión al tono de piel. Algunos autores como Canclini pensaron que se estaba refiriendo a una mujer egipcia, que pudiera ser la hija del Faraón, o en todo caso en una trabajadora del campo cuya piel estuviera tostada por las horas invertidas bajo el sol<sup>37</sup>. Hay otros investigadores que han señalado cómo en la Palestina de la época de la composición de esta obra se puede rastrear una predilección por la cabellera negra pero no por la tez del mismo

<sup>34</sup> RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián (1988).

<sup>35</sup> Sobre los comentarios de Bernardo de Claraval al *Cantar de los Cantares* ver BALLANO, Mariano (1999); ARENAS-DOLZ, Francisco (2006): pp. 127-141; WATT, Daniel (2014): pp. 105-120; CONDE PONS, María de los Ángeles (2017): pp. 217-230.

<sup>36</sup> *Cantar de los Cantares*, 1, 5-6, trad. J. Luzarraga.

<sup>37</sup> CANCLINI, Arnoldo (1978): p. 45.

color<sup>38</sup>, pero a pesar de esto el texto incide en utilizar la palabra "morena" en un contexto que a lo largo de los siglos ha dado lugar a múltiples glosas dentro del judaísmo y el cristianismo<sup>39</sup>. En este sentido, en lo que atañe al estudio que estamos realizando, se vinculó a la Virgen María, la Sabiduría y la Iglesia como esposa de Jesús<sup>40</sup>. Dentro del ámbito cabalístico<sup>41</sup> de la época, aludiría a la letra escrita en color negro en los rollos de la Torah ("morena soy y linda") simbolizando metafóricamente a las mujeres como símbolos de la sabiduría.

La palabra clave por tanto en este texto que estaría en esa alusión a "morena", que puede ser entendida con diferentes matices, según la traducción. Así, algunos estudiosos hablan de que realmente lo que se usa en el texto es un aumentativo que podríamos traducir por "morenota" o "ennegrecida"<sup>42</sup>. En otras ocasiones, se ha traducido por "tostadilla", "negrita"<sup>43</sup> o "divinamente negra"<sup>44</sup>, lo que incidiría en el carácter afectuoso de la figura, es decir, sería una manera de plasmar en el texto un carácter tierno hacia esta figura femenina. En este sentido, la historiografía ha insistido en esta connotación cariñosa que tiene el uso de esta palabra<sup>45</sup>, sea cual sea la traducción que tomemos ("morenota", "tostadilla" o "negrita") y se recalca el matiz de delicado que conlleva<sup>46</sup> un color que queda claro es fruto del sol sobre la piel.

En este fragmento que reproducimos la protagonista está hablando a sus convivientes, las Hijas de Jerusalén, quienes quizá usaron esta interpelación sobre su color oscuro de piel en contraposición al concepto de belleza unido a la idea de blancura, como un ataque motivado por los celos o la rivalidad<sup>47</sup>, dirigiéndose a ella en un tono despreciativo por su tono de piel. En esta época las personas de piel morena eran las que trabajaban y las Damas eran las que podían permitirse el lujo de proteger y conservar su faz de color níveo e inmaculado. Sin embargo, ella se proclama bella en su tez morena, distanciándose del concepto de belleza unido a la blancura<sup>48</sup>.

Para entender el concepto de hermosura ligado al color de la piel en este fragmento bíblico y el impacto que causó en los teólogos posteriores, cabe citar cómo Fray Luis de León en la traducción que hace de este texto en 1561 a instancia de Isabel Osorio, monja del convento de Sancti Spiritu de Salamanca, dedica una larga

<sup>38</sup> CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús (1997): p. 133.

<sup>39</sup> Ver al respecto FERNÁNDEZ TEJERO, Emilia (coord.) (1998/2007) y LUZARRAGA, Jesús (2005).

<sup>40</sup> Apóstoles, 12.

<sup>41</sup> Sobre las las fuentes de tipo cabalístico, cuyo estudio escapa a la extensión y objeto de este artículo, remitimos a la amplia bibliografía que existe publicada sobre el tema. Ver por ejemplo SCHOLEM, Gershom (1994); ALBA CECILIA, Amparo (2007): pp. 81-106; ALBA CECILIA, Amparo y SAINZ DE LA MAZA, Carlos (2008): pp. 259-308; SCHOLEM, Gershom y ZWI WERBLOWSKY, Raphael Judah (2001); SCHOLEM, Gershom (2009).

<sup>42</sup> LUZARRAGA, Jesús (2005): pp. 174-175.

<sup>43</sup> MORENO GARCÍA, Abdón (1995): p. 493.

<sup>44</sup> LUBETSKI, Meir (2003): pp. 190-196.

<sup>45</sup> Insiste en esta idea por ejemplo KRINETZKI, Günter (1981): p. 70.

<sup>46</sup> Este recalcar del matiz de delicado aparece de manera temprana en autores como OETLI, Samuel (1889): p. 172.

<sup>47</sup> VILA, Samuel y POZO, José (1987): pp. 47-48.

<sup>48</sup> KRINETZKI, Günter (1981): p. 70.

y minuciosa elucidación al concepto de hermosura y el tema del color de la piel<sup>49</sup>, interpretando este pasaje como una exculpación femenina<sup>50</sup>. Es decir, la cuestión del tono de la piel causó un gran impacto durante siglos en el pensamiento y la concepción de la imagen de María.

Todas las referencias de este fragmento hacen alusión a la belleza del color oscuro, como las celebérrimas lonas salomónicas y la sensualidad de este color en el marco urbano<sup>51</sup>. Algunos autores incluso han señalado cómo el *Cantar de los Cantares* sería la huella de un drama que, durante la fiesta de Tammut-Adonis e Istar, se representaba en Jerusalén<sup>52</sup>. Lo que sí es un hecho fehaciente, es que podemos trazar un hilo de continuidad desde la antigüedad hasta el auge de estas imágenes devocionales, que tendría raíces fenicias, cananeas, mesopotámicas y egipcias cuya finalidad sería la continuidad de los ritos de la Madre Naturaleza, es decir, iría alineado con este auge de las imágenes de cara negra. A fin de cuentas, María es fecundada por el Espíritu Santo convirtiéndose, a través de su Hijo, en fuente de vida y salvación para la Humanidad. En este sentido es interesante la alusión que hace el texto a su función como "guardiana de las viñas", puesto que "viña" era una forma simbólica con la que se designaba a la mujer en Oriente<sup>53</sup> y desde época paleocristiana estaba vinculada a la sangre de Cristo a la Eucaristía, lo que la colocaría en guardiana de dicha sangre y Sacramento.



**Fig. 5** Virgen de Tindari (Sicilia, Italia) en cuyo pedestal aparece reproducido el fragmento "Nigra Sum Sed Formosa". Fecha: Datación controvertida e imprecisa. Según la leyenda, su origen es bizantino del siglo VIII-IX. En todo caso tiene múltiples añadidos y restauraciones posteriores.

Foto: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Patti\\_Tindari\\_Schwarze\\_Madonna.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Patti_Tindari_Schwarze_Madonna.jpg)

La asociación entre el *Cantar de los Cantares* y las Vírgenes Negras es explícita en muchas ocasiones, como en la Virgen de Tindari (Sicilia, Italia) en cuyo pedestal

<sup>49</sup> Su traducción, así como su crítica filológica al texto de la *Vulgata*, fueron los principales motivos de la denuncia ante la Inquisición.

<sup>50</sup> LEÓN, fray Luis de (1994): pp. 68-72.

<sup>51</sup> Para el análisis de toda la terminología de este pasaje, cf. el interesante análisis de LUZARRAGA, Jesús (2005): pp. 169-179.

<sup>52</sup> SOLÉ, María Claustre; DE LA CARRERA, Nicolás y PAGOLA, Juan Antonio (2002): p. 25.

<sup>53</sup> POPE, Marvin H. (1977): p. 323.

aparece reproducido el fragmento "Nigra Sum Sed Formosa"<sup>54</sup> (Fig. 5). En este caso podemos trazar una continuidad desde la antigüedad puesto que está realizada en cedro del Líbano, datada de finales del siglo VIII-IX y responde al tipo Theotókos Hodegetria representada como Basilissa. Estaría vinculada a las leyendas emparentadas con Oriente, de donde habría sido transportada, muchas veces por los Cruzados y mediando algún milagro, para escapar de la persecución iconoclasta. Según algunos historiadores esta explicación vendría dada por la idea de que los orientales tenían la piel oscura y que por tanto con ese color representarían a sus figuras y por ende a la Virgen, que es de la misma procedencia. Sería el caso, por ejemplo, de Nuestra Señora de Lomos de Orios (La Rioja) (Fig. 6) de la cual se decía que:

Vino de tierras extrañas, y de parte donde fueron perseguidas las Sagradas Imágenes (...) no habiendo escrituras auténticas (que no las hay) habremos de decir, que unas vinieron de Oriente, donde las persiguió el emperador Leon III, y su hijo el emperador Constantino Copronimo<sup>55</sup>.



**Fig. 6** Nuestra Señora de Lomos de Orios (La Rioja). Fecha: siglo XIII (con añadidos y retoques posteriores).

Foto: <https://twitter.com/meteoduruelo/status/881452477077475328>

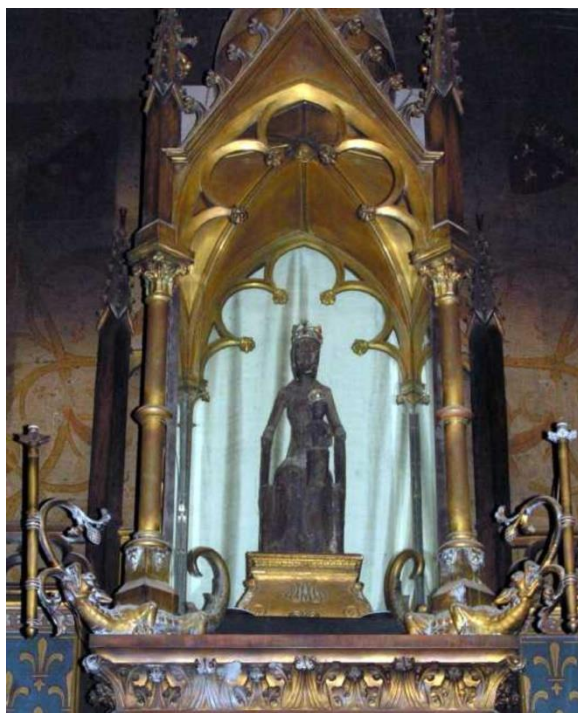
Sea como fuere, este auge de las representaciones de Vírgenes Negras está íntimamente relacionado con los numerosos comentarios al texto que hizo Bernardo

<sup>54</sup> *Cantar de los Cantares* 1, 5-6.

<sup>55</sup> FERNÁNDEZ SALVADOR, Juan (1722): p. 52.

de Claraval y explicaría la datación coincidente entre estas fuentes escritas y las visuales. El abad no va a inventar este tipo de imágenes ennegrecidas, puesto que como hemos expuesto tienen una larga tradición vinculada al pensamiento precristiano, paleocristiano y bizantino, pero la intervención de San Bernardo y el Císter van a suponer un incremento y culminación de este tipo de veneraciones. Va a ser este abad quien glorifique el papel de María como Madre, símbolo de la perfección espiritual y receptáculo de vida de Cristo.

San Bernardo de Claraval dedica ochenta y seis de sus sermones a comentar el *Cantar de los Cantares*<sup>56</sup>, una tendencia que tuvo gran repercusión dentro de la propia orden del Císter. De esta manera, tras la muerte del abad otros monjes cistercienses como Guilbert de Iboiland continuaron con los comentarios que el santo había comenzado a dejar por escrito<sup>57</sup>. Tal y como señala Rodríguez Ariza, era habitual que los monjes cistercienses disertaran sobre los aspectos místicos y simbólicos de este texto, porque se colocaban en el rol de la Esposa que anhela fundirse con el Esposo o el Verbo<sup>58</sup> y que además concibe a los propios monjes cistercienses también como Madres tal y como les dice San Bernardo a sus compañeros cuando les interpela "también vosotros, que hacéis la voluntad de Dios, sois madres"<sup>59</sup>.



**Fig. 7** Nôtre-Dame de Rocamadour (Francia) realizada en madera de nogal, último cuarto del siglo XIII. Foto: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/ViergeNoire.jpg>

<sup>56</sup> RODRÍGUEZ ARIZA, Jorge (2019): p. 264.

<sup>57</sup> RIBADENERIA, Pedro de (1953): pp. 133-134.

<sup>58</sup> RODRÍGUEZ DE ARIZA, Jorge (2019): pp. 264-265.

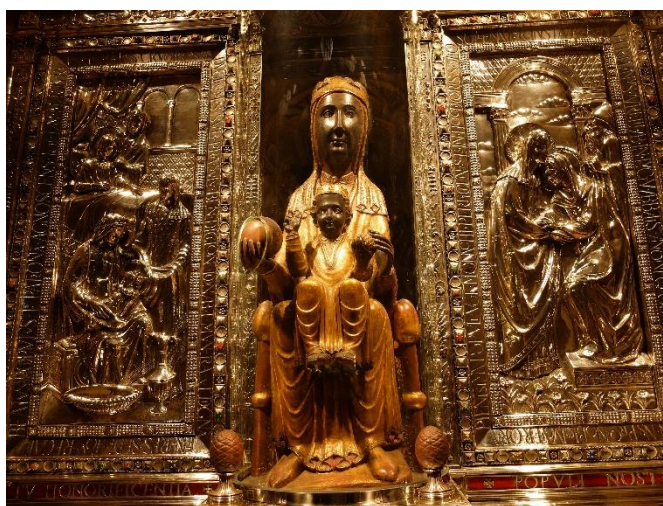
<sup>59</sup> TORRE, Juan María de la (1983): p. 65.



Son varios los rasgos que van a ser una constante en este tipo de iconografías que alcanzaron gran difusión entre los siglos XI y XIII<sup>60</sup>: realizadas en madera, sentadas, con el Niño en su regazo como fruto de su vientre, aparecidas en lugares poco accesibles y casi siempre de manera milagrosa. Entre los siglos XI y XII la orden del Cister, así como la del Temple, contribuyeron de manera notable a su divulgación, sumándose con el tiempo algunas otras como al Orden Hospitalaria de San Antonio. La orden hospitalaria estuvo muy vinculada a las redes de peregrinación (Roma, Santiago de Compostela, Magdalena de Vezelay y San Martín de Tours), que se convirtieron en un medio fundamental de transmisión de avances constructivos e iconográficos.

Las interrelaciones entre estos elementos están más que documentadas, especialmente porque San Bernardo formó parte activa de la fundación de la Orden del Temple. Su tío André de Montbard fue uno de los nueve Caballeros fundadores, y cuando se reunió el concilio en Troyes para regular la organización de la Orden solicitaron a Bernardo que redactase su regla, que fue finalmente aprobada con modificaciones<sup>61</sup>.

Casi todo este tipo de imágenes están muy modificadas o incluso remplazadas con los originales, pero sí podemos rastrear una cultura de adoración a estas imágenes femeninas de color oscuro bien talladas directamente en negro, o bien oscurecidas con el paso del tiempo. Se escaparía de estas líneas hacer un catálogo completo de este tipo de imágenes, pero sirvan algunos ejemplos a modo de ilustración para entender el funcionamiento y difusión de esta iconografía en gran parte del actual territorio europeo. Nôtre-Dame de Rocamadour (Francia) es una escultura datada del siglo XIII (Fig. 7) que representa a la Virgen con el Niño en su regazo y fue realizada en dos piezas de madera de nogal, una de las mejores maderas oscuras para el tallado, y que está muy ligada al Camino de Santiago<sup>62</sup>.



**Fig. 8** Virgen de Montserrat, talla del siglo XII realizada en madera de álamo. Foto: <https://www.turismefgc.cat/es/blog/la-moreneta-de-montserrat/>

<sup>60</sup> Aunque nuestra propia historia, y la popularidad de estas imágenes, hagan que podamos encontrar esculturas de datación posterior.

<sup>61</sup> PERNAUD, Régine (1994): pp. 9-11.

<sup>62</sup> También está muy restaurada, especialmente después de los estragos de la II Guerra Mundial.

En España conservamos la Virgen de Montserrat, apelada cariñosamente “La Moreneta” (Fig. 8) una talla románica en madera del siglo XII que representa a la Virgen sosteniendo la esfera del universo con el Niño en su regazo que bendice con su mano derecha mientras que con la otra sostiene una piña. No fue tallada originariamente en este color, sino que está ennegrecida debido al paso del tiempo y a un repinte del siglo XIX<sup>63</sup>. La Virgen de Guadalupe (Cáceres) está realizada en madera de cedro y datada de finales del siglo XII (Fig. 9). En torno a ella circula la leyenda de que fue realizada en un taller de escultura fundado en Palestina por San Lucas Evangelista. Regalada por el papa Gregorio Magno a San Leandro arzobispo de Sevilla, durante la invasión musulmana fue escondida para protegerla, reapareciendo en el siglo XIII por medio de varias resucitaciones milagrosas. La imagen de la Virgen de la Cabeza (Jaén) que conservamos hoy es una copia contemporánea de la supuestamente original aparecida milagrosamente a un pastor de Colomera en el siglo XIII, destruida durante la Guerra Civil <sup>64</sup>. Y así un largo listado de imágenes que recogen una tradición antigua puesta en valor por el pensamiento del Císter con San Bernardo de Claraval a la cabeza.



**Fig. 9** Detalle de la Talla de la Virgen de Guadalupe (Extremadura). Fecha: Finales del siglo XII. Foto: <https://vozcharra.com/2020/12/11/la-virgen-de- Fig guadalupe-de-extremadura/>

<sup>63</sup> Para profundizar sobre este tema consultar ALTÉS I AGUILLÓ, Francesc Xavier (2003).

<sup>64</sup> La iconografía y la talla de esta imagen hace pensar que, si es una copia de la anterior, ya estaba muy modificada y retocada en el momento de su destrucción.

## San Bernardo de Claraval, la revalorización de los cultos antiguos y la apropiación de la maternidad

Es importante destacar cómo existe una continuidad entre estas Vírgenes Negras revalorizadas desde los sermones de San Bernardo de Claraval y sus comentarios al *Cantar de los Cantares*, y los lugares de culto preexistentes dedicados a divinidades femeninas relacionadas con la fecundidad y la maternidad. La mayoría de las apariciones milagrosas de estas imágenes marianas sucedieron en lugares apartados de los caminos y las zonas de paso de los seres humanos, normalmente en pozos o grutas ubicados en zonas altas rocosas, que eran considerados sagrados desde época ancestral<sup>65</sup>. Tanto es así que muchas de estas zonas inhóspitas han necesitado de una intensa adecuación para poder facilitar su culto actual, proporcionando y construyendo accesos transitables para el ser humano<sup>66</sup>.

La tradición de rendir culto en enclaves de difícil acceso y con formas naturales llamativas se remonta a los rituales prerromanos. No conservamos restos arquitectónicos de santuarios en la Europa de la Edad del Hierro hasta el siglo IV a. C. pero tenemos constancia de espacios al aire libre vinculados a bosques, grutas, montes y lagos con carácter sagrado donde se constituían los *foci*, que eran emplazamientos inviolables utilizados para las reuniones rituales<sup>67</sup>. En estas zonas existían unos importantes cultos a la Madre, de los cuales son testigo varios de los epigramas romanos dedicados a las *Matres Useae* que vendrían a ser las "madres ancianas o venerables" o "madres del año"<sup>68</sup> y en muchos casos serían divinidades femeninas relacionados con la vegetación y las aguas, con advocación a la fertilidad y fecundidad<sup>69</sup>. A pesar de eso, muchos autores quisieron insistir en la idea de que estas Vírgenes Negras o Morenas no habían tenido vinculación alguna con el mundo pagano, intentando explicitar así su devoción cristiana sin mancha, como es el caso de:

Nuestra Señora de Lomos de Orios, cuyo aspecto es algo moreno, y el sitio donde es venerada y adonde fue aparecida (por su suma aspereza y máxima altura) lo indican bastantemente; porque ni romanos, gentiles, ni bárbaros de los que vinieron, y conocemos con nombre de godos, jamás penetraron en esta Sierra (...) Esta Sagrada Imagen fue aparecida sobre un roble que había en la cubre de dicha Sierra, cuyo sitio, sobre ser asperísimo, está cubierto de nieve la mayor parte del año. Habiendo tenido noticia los vecinos del milagroso aparecimiento, fueron ansiosos y devotos a reconocer el Roble, y a adorar reverentes a la Reina Santísima<sup>70</sup>.

Dejando de lado la locución latina *excusatio non petita, accusatio manifesta*, esta insistencia de desvincular la escultura del pensamiento pagano choca de frente con la aparición de la imagen en un roble, árbol sagrado para los pueblos celtas,

<sup>65</sup> HANI, Jean (1997): p. 17.

<sup>66</sup> CALAVIA SÁEZ, Óscar (2002): p. 132.

<sup>67</sup> LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe (1994): pp. 425-434.

<sup>68</sup> Sería a partir de la traducción del radical celta "uet", que es año. Sobre este tema ver ALBERTOS, María Lourdes (1970): pp. 131-168.

<sup>69</sup> VALDIVIESO OVEJERO, María Rosa (1991): p. 25.

<sup>70</sup> FERNÁNDEZ SALVADOR, Juan (1722): pp. 31 y 57.

usándolo en multitud de sus ritos religiosos<sup>71</sup> así como para sanar afecciones<sup>72</sup>. Podemos por tanto trazar una continuidad entre estos cultos prerromanos en territorio hispano o galo a las divinidades reproductivas y la aparición de muchas de estas imágenes de Vírgenes Negras, de tal manera que podemos afirmar que San Bernardo de Claraval tan solo estaba recuperando unos antiguos cultos que ponían en relieve el papel femenino de las mujeres en la concepción y la continuación de las diferentes especies.

El culto a las diosas madre tuvo un arraigo antiguo unido a las figuras negras, como comenzábamos explicando en este estudio, pero en el caso del territorio hispano y galo estaba especialmente unido al mundo celta, donde las diosas madre eran veneradas en lugares con fuentes a las que se atribuían propiedades curativas<sup>73</sup>. Es más, nos constan ejemplos concretos en los que poder trazar una continuidad directa entre este tipo de imágenes devocionales de color negro en territorio peninsular, como es el caso de Nuestra Señora de Arcos en Tricio (La Rioja)<sup>74</sup> donde se encontró una figura datada del siglo IV que se cree representa a divinidad femenina sentada<sup>75</sup> realizada en falayita de color negro mate<sup>76</sup> salida de alguno de los numerosos hornos que tenemos documentados donde se trabajaba este material<sup>77</sup>. Es decir, existiría una continuidad directa entre este tipo de imágenes de época romana y el culto a las Vírgenes Negras.

Es evidente el papel preponderante que tuvo San Bernardo de Claraval para retomar una iconografía cargada de gran significado desde por lo menos época Neolítica, donde los cultos a la fertilidad y la Madre tenían una importancia vital. En este sentido, San Bernardo traspuso la visión de la Dama a la Virgen, poniendo en valor no solo la figura femenina, sino también su papel de madre alineado con los debates teológicos de la época. María se convirtió así en un modelo a imitar por parte de las mujeres, pero también de los monjes cistercienses a los que el abad interpelaba diciendo

“también vosotros, que hacéis la voluntad de Dios, sois madres. Sois madres del Niño que ha nacido para vosotros y en vosotros. Lo habéis concebido en el temor del Señor y habéis alumbrado al espíritu de salvación”.<sup>78</sup>

Tal y como señala Rodríguez de Ariza<sup>79</sup> en el ambiente monástico del Císter se hace hincapié no solo en la capacidad femenina del monje, sino en su papel de Esposa y Madre que anhela fundirse con el Verbo, que concibe la Iglesia como unidad de muchas Esposas llamadas a unirse con Cristo, mediando en la salvación. De esta

<sup>71</sup> Plinio, *Historia Natural*, 16, 249-251.

<sup>72</sup> DE VRIES, Jan (1975): pp. 191-196.

<sup>73</sup> MARCO SIMÓN, Francisco (1994): pp. 336-337.

<sup>74</sup> ANGUIANO, Mateo de (1704): p. 378 defendía que el apelativo de “Arcos” se le dio por haber estado oculta en una cueva, alineada con estas ocultaciones y apariciones milagrosas.

<sup>75</sup> MADROÑERO DE LA CAL, Antonio (1986): pp. 181-182.

<sup>76</sup> HERNÁEZ URRACA, Manuel (2008): pp. 48-49.

<sup>77</sup> GARABITO, Tomás y SOLOVERA, María Esther (1990): pp. 36-42.

<sup>78</sup> Texto recogido por TORRE, Juan María de la (1983): p. 65.

<sup>79</sup> RODRÍGUEZ ARIZA, Jorge (2019): pp. 264-265.

manera, algunos autores han llegado a afirmar que San Bernardo de Claraval es “profundamente femenino”<sup>80</sup>.

Es cierto que podemos afirmar que la recuperación de la figura de la madre en tanto en cuanto a su aspecto divino tuvo un impulso particular a través de la figura del monje cisterciense; y que el impacto que sus sermones sobre el *Cantar de los Cantares* tuvieron en la concepción de una iconografía hizo que alcanzara una gran difusión entre otras cosas, gracias al Císter. Pero también que frente a esta afirmación del carácter supuestamente femenino de San Bernardo de Claraval, podríamos interponer algunas objeciones de carácter práctico, empezando porque existe un intento de apropiación desde época antigua de lo único que los hombres por naturaleza no podían hacer, como era parir, que era una parte esencial de la maternidad. Este parangón planteado por San Bernardo de Claraval existía en el panteón griego y romano, donde algunos dioses masculinos fueron capaces, en el imaginario griego, de parir hijos, como por ejemplo Zeus a Atenea. En el plano terrenal, filósofos como Sócrates se equipararon su trabajo de alumbrar la mente con un parto (“mayéutica”), atreviéndose incluso a afirmar que su función era más importante que la de las mujeres, porque alumbraba mentes y siempre masculinas<sup>81</sup>. O yendo un poco más allá, podemos objetar la inexistencia real de una sociedad binaria donde femenino y masculino son tratados como términos contrapuestos y únicos. En el fondo, esa idea de ser madre y alumbrar de manera mística de San Bernardo de Claraval, también contaba con una tradición anterior y una semiótica que podemos rastrear en la antigüedad, y que va muy unida a la riqueza invisible del cuidado<sup>82</sup>.

## Conclusiones

San Bernardo de Claraval y el Císter, jugaron un papel fundamental en el auge de un tipo de imágenes devocionales que conocemos con el nombre de “Vírgenes Negras”. Son representaciones de la Virgen bien oscurecidas por el tiempo, lo que hacía pensar en su posible antigüedad o que incluso estuvieran hechas por la mano de San Lucas, o creadas *ex professo* en un material oscuro. Sus comentarios al *Cantar de los Cantares* donde traspuso el mundo civil del caballero y la Dama a la visión de María alcanzaron en su lenguaje una alta difusión en el mundo medieval, impactando directamente en la iconografía de estos cultos marianos. No era algo novedoso, existía desde antiguo un culto a las imágenes negras vinculadas con la maternidad y la fecundidad que podemos rastrear en todo el Mediterráneo, consideradas en muchas ocasiones cratofanías o manifestaciones del dios y cuyos rasgos fundamentales se perpetuaron en las imágenes marianas negras. En algunos casos, incluso, en el mismo emplazamiento donde hoy se rinde culto a una Virgen Negra han aparecido divinidades talladas en materiales oscuros o los sitios sagrados están vinculados a lugares de culto prerromanos asociados a grutas, corrientes de agua o robles.

---

<sup>80</sup> TORRE, Juan María de la (1983): p. 66. Esta terminología es más que discutible, aunque solo sea en el debate de qué es lo femenino y qué es lo masculino, o la inexistencia real de una sociedad binaria.

<sup>81</sup> Sobre este tema ver VALTIERRA LACALLE, Ana (en prensa).

<sup>82</sup> DURÁN, M. Ángeles (2018).

San Bernardo recuperó una serie de cultos antiguos existentes tanto en su forma como en su contenido que gracias al lenguaje que caló de sus *Comentarios* y a la difusión del Císter, la Orden del Temple y los caminos de peregrinación alcanzaron una gran difusión. Así mismo, esta revaloración de la figura femenina estuvo muy unida a un intento de apropiación del rol de la maternidad, con el que de manera explícita San Bernardo interpeló a los monjes de su orden, unida al rol del cuidado y la capacidad para alumbrar almas.

## Bibliografía

- ACERBI, Silvia (2001): "Conflitti politico-ecclesiastici in oriente nella tarda antichità: il II Concilio di Efeso", *Revista de ciencias de las religiones. Anejos*, nº 5, pp. 5-298.
- ACERBI, Silvia (2006): "Eterodossia e "coercitio" imperiale nei Concili Ecumenici del V secolo", *Gerión*, vol. 24, nº 1, pp. 355-370.
- ALBA CECILIA, Amparo (2007): "Los misterios de la Cábala", *Estudios mirandeses: Anuario de la Fundación Cultural "Profesor Cantera Burgos"*, nº 26, 2007 (Ejemplar dedicado a: I Ciclo de cultura sefardí), pp. 81-106
- ALBA CECILIA, Amparo y SAINZ DE LA MAZA, Carlos (2008): "Pensamiento, Cábala y polémica religiosa en el judaísmo hispano-hebreo medieval. Aproximación bibliográfica", *Revista de ciencias de las religiones*, nº 13, pp. 259-308.
- ALBERTOS, María Lourdes (1970): "La onomástica de Celtiberia", *Actas del II Coloquio sobre lenguas y culturas prerromanas de la Península Ibérica*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 131-168.
- ALTES I AGUILO, Francesc Xavier (2003): *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- ALVAR, Jaime (2001): *Los misterios: Religiones orientales en el Imperio Romano*, Crítica, Madrid.
- ANGUIANO, Mateo de (1704): *Compendio historial de la provincia de La Rioja, de sus santos y milagrosos santuarios*, Madrid.
- ARENAS-DOLZ, Francisco (2006): "Análítica hermeneútica de la razón experiencial en los Sermones sobre El Cantar de los Cantares de San Bernardo". En CASABAN MOYA, Enric (coord.), *XVI Congrés Valencià de Filosofia: València, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació 6, 7 i 8 d'abril de 2006*, Societat de Filosofia del País, Valencia, pp. 127-141.
- ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (1999): "Isis y Serapis. Legitimadores de la realeza en época ptolemaica", *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, nº 23, pp. 57-174.
- ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2002): "El culto isíaco en el Imperio romano. Cultos diarios y rituales iniciáticos: Iconografía y significado", *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, nº12, pp. 207-232.
- ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2014): "Cultos egipcios en Roma. Modelos de arquitectura templaria, cultural y conmemorativa en la capital del Imperio". *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, nº 23, pp. 49-83.

- ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2021): *El mito de Osiris en el Antiguo Egipto. Significado e iconografía*, Gliphos, Madrid.
- CALAVIA SÁEZ, Óscar (2002): *Las formas locales de la vida religiosa. Antropología e historia de los santuarios de La Rioja*, CSIC, Madrid.
- BALLANO, Mariano (1999): *En la escuela del amor: Libro sobre el amor a Dios; Sermones sobre el Cantar de los Cantares de San Bernardo*, Biblioteca Autores Cristianos, Madrid.
- CANCLINI, Arnoldo (1978): *iAmada mía, amado mío...! un comentario romántico al Cantar de los Cantares*, Clie, Barcelona.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús (1997): "El Cantar de los Cantares del Rey Salomón: Consideraciones acerca de su traducción al español", *Hieronymus Complutensis*, nº 4-5, pp. 101-117.
- CERBELAUD, Dominique (2003): *Marie: Un parcours dogmatique*, Cerf, París.
- CONDE PONS, María de los Ángeles (2017): "El corazón, los afectos y la amistad espiritual, en el Sermón 26 del Comentario al Cantar de los Cantares de San Bernardo de Clairvaux", *Ecclesia: Revista de cultura católica* nº 2, pp. 217-230.
- CUMONT, Franz (2020): *The Oriental Religions in Roman Paganism*, Alpha Editions, New Delhi.
- DAUMAS, François (1958): *Les mammisis des temples égyptiens : étude d'archéologie et d'histoire religieuse*, Les Belles Lettres, París.
- DE VRIES, Jan (1975): *La religión des celtes*, Payot, París.
- DENZINGER, Heinrich Joseph Dominicus (1854): *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Würzburg.
- DURÁN, M. Ángeles (2018): *La riqueza invisible del cuidado*, Universitat de València, Valencia.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2017): *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*. Sílex, Madrid.
- FERNÁNDEZ SALVADOR, Juan (1722): *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora llamada de Lomos de Orios*, Francisco del Hierro, Madrid.
- FERNÁNDEZ TEJERO, Emilia (coord.) (1998/2007): *El cantar más bello. El Cantar de los Cantares de Salomón*, Trotta, Madrid.
- GALÍ, Neus (2011): *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Acantilado, Madrid.
- GARABITO, Tomás y SOLOVERA, María Esther (1990): "Excavaciones arqueológicas en "Tritivm Magallvm": Tricio (Rioja) Descubrimiento de nuevos alfares". *Estrato*, nº 2, pp. 36-42.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2021): *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*, Sans Soleil, Vitoria-Gasteiz.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Irene (2009): "Posiciones fetales, aborto, cesárea e infanticidio: un acercamiento a la ginecología y puericultura hispánica a través

- de tres manuscritos medievales", *Miscelánea medieval murciana*, Vol. 33, 2009, pp. 99-122
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Irene (2010a): "Una lectura médica de las imágenes medievales del Nacimiento", *Anales de Historia del Arte* nº Extra 2, pp. 91-110.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Irene (2010b): "El nacimiento de Cristo", *Revista digital de iconografía medieval* vol. 2, nº 4, pp. 41-59.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1990): *Cibeles, Nuestra Señora de Madrid*, Editores Ocasionales, Madrid.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1997): "Consideraciones iconográficas sobre la Ártemis efesia", *I Congreso Español de Antiguo Oriente Próximo: el Mediterráneo en la antigüedad, Oriente y Occidente*, CSIC, Madrid [Consulta el 10/05/2021 <http://www.labherm.filol.csic.es>].
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (2017): "Divinidades y Vírgenes de Cara Negra", *Revista digital de Iconografía Medieval*, vol. IX, nº 17, 2017, pp. 45-60.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (2018): "San Lucas, pintor de la Virgen María y su repercusión iconográfica", en Pablo DE PAZ AMÉRIGO, Pablo y SANZ EXTREMEÑO (coord.), *Eulogía. Estudios sobre cristianismo primitivo: homenaje a Mercedes López Salvá*, Marcial Pons, Madrid, pp. 311-326.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): "El tópico de la desornamentación cisterciense y la realidad suntuosa de la vida en los claustros de la Baja Edad Media", *Ars & Renovatio*, nº 7, pp. 299-319.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2021): "El relicario de la Vera Icona de la Virgen María: devoción e iconografía", en Carolina NAYA FRANCO y Juan POSTIGO VIDAL (coord.), *De la devoción al coleccionismo. Las reliquias, mediadoras entre el poder y la identidad*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 116-136.
- GUILLÉN PÉREZ DE PLOCH, María Gloria (2001): "Hombres de fe, hombres políticos: el Concilio de Éfeso (431) y sus participantes", *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, nº 18, pp. 9-468.
- HANI, Jean (1997): *La Virgen Negra y el Misterio de María*, Palma, José J. de Olañeta.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1984): "El Evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor (Iconografía y arte)", *Boletín de Bellas Artes*, nº 12, pp. 89-130.
- HERNÁNDEZ URRACA, Manuel (2008): *Tricio. 2.000 años de historia*, Asociación Cultural de Amigos de La Rioja, La Rioja.
- HUBY, Joseph (1921): *Saint Luc : le Compagnon, le Disciple de Saint Paul, l'Humaniste chrétien. Études*, impr. Henri Turgis, Villeneuve-sur-Avre (Eure).
- JOST, Madelaine (1985): *Sanctuaires et cultes d'Arcadie*, J. Vrin, París.
- KEEL, Othmar (1986): *Das Hohelied, Mit 168 Abbildungen*, Theol. Verlag, Zurich.
- KRINETZKI, Günter (1981): *Kommentar zum Hohenlied: Bildsprache und theologische Botschaft*, P. D. Lang, Frankfurt am Main.



- LANE, Eugene, (Ed.) (1996): *Cybele, Attis, and Related Cults: Essays in Memory of M.J. Vermaseren*, Brill, Leiden.
- LÁZARO ROMERO, Irene y GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): "La iconografía del premio lácteo de San Bernardo y su presencia en el Monasterio de Piedra", en GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y PRIETO LÓPEZ, Diego, *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, pp. 209-234.
- LEÓN, fray Luis de (1994): *Cantar de los Cantares de Salomón*, Gredos, Madrid.
- LIMIA DE GARDÓN, Francisco Javier y RODRÍGUEZ CRIADO, María Fernanda (1992): "La aparición de Cristo y la Virgen a San Bernardo", *Actas, Congreso Internacional sobre San Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal, 17-20 outubro 1991*, Oseira, Ourense, pp. 981-988.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe (1994): "La religión céltica, gala y galo-romana", BLÁZQUEZ, José Mará; Martínez-Pinna, Javier; MONTERO, Santiago et al., *Historia de las religiones de la Europa antigua*, Cátedra, Madrid, pp. 421-488.
- LUBETSKI, Meir (2003): "A Tale of a Seal", SHLOMO, Moussaieff; DEUTSCH, Robert y AVISHUR, Yitshak; *Shlomo studies in epigraphy, iconography, history, and archaeology in honor of Shlomo Moussaieff*, Archaeological Center Publication, Tel Aviv, pp. 190-196.
- LUZARRAGA, Jesús (2005): *Cantar de los Cantares*, Editorial Verbo Divino, Estella (Navarra).
- MADROÑERO DE LA CAL, Antonio (1986): "Estudio de una estatuilla de fayalita aparecida en Tricio (Rioja)", *Caesaraugusta*, nº 63, pp. 181-182.
- MADOZ, José (1931): "El Concilio de Éfeso ejemplo de argumentación patrística", *Estudios eclesiásticos: Revista de investigación e información teológica y canónica*, Vol. 10, nº 39, pp. 305-338.
- MÂLE, Émile (1922): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Librairie Armand Colin, Paris.
- MARCO SIMÓN, Francisco (1994): "La religión indígena en la Hispania Indoeuropea", BLÁZQUEZ, José María; MARTÍNEZ-PINNA, Javier; MONTERO, Santiago et al., *Historia de las religiones de la Europa antigua*, Cátedra, Madrid, pp. 336-337.
- MAYOR, Adrienne (2011): *The First Fossil Hunters. Dinosaurs, Mammoths, and Myth in Greek and Roman Times*, Princeton University Press, Princeton.
- MATEO-SECO, Lucas Francisco (2000): "Envió Dios a su Hijo, nacido de mujer (Gálatas 4, 4-5 en el pensamiento patrístico anterior al Concilio de Efeso)", *Scripta theologica: revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, Vol. 32, Fasc. 1, pp. 13-46.
- MORENO GARCÍA, Abdón (1995): *El Cantar de los Cantares traducido por Arias Montano. Un manuscrito inédito*, Madrid, Centro de estudios San Dámaso.
- OETLI, Samuel (1889): "Hohelied", *Die poetischen Hagiographen: Buch Hiob, Prediger Salomo, Hohelied und Klagelieder*, Nördlingen.
- OLIVERA, Bernardo (2018): "Sermones sobre el Cantar de los Cantares de San Bernardo de Claraval", *Cuadernos Monásticos*, nº. 205, pp. 144-163.

- PERNAUD, Régine (1994): *Elogio de la nueva milicia templaria*, Siruela, Madrid.
- POPE, Marvin H. (1977): *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*, Doubleday, Nueva York.
- POZO, Cándido (2002): "Los acontecimientos que condujeron a la celebración del concilio de Éfeso (431)", *Revista española de Teología*, Vol. 62, Nº. 2-4, 2002, pp. 503-516.
- RIBADENEIRA, Pedro de (1953): "Introducción general a la doctrina de San Bernardo", *Obras completas de San Bernardo I*, Madrid, pp. 47-137.
- RIBADENEIRA, Pedro de (1955): "Sermones sobre el Cantar de los Cantares", *Obras completas de San Bernardo*, Madrid, pp. 3-4.
- RICCIONI, Stefano (2008): "Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage", *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre*, nº 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>. Consulta de 10/10/200].
- RODRÍGUEZ ARIZA, Jorge (2019): *El simbolismo de la Virgen Negra. Una aproximación cultural*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- RUIZ-NAVARRO PÉREZ, Julián (1988). "La Virgen a través del cristianismo". En ARRUE UGARTE, Begoña, *La Virgen en el arte de La Rioja. De los siglos XII-XVIII*, Caja de Ahorros de La Rioja, Logroño.
- SAILLENS, Émile (2011): *Nos vierges noires: Leurs origines*, Futur Luxe Nocturne, París.
- SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia (2002). "Madre oscura. Interpretación del color en las Vírgenes Negras". *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, nº 24, pp. 64-71.
- SCHOLEM, Gershom (1994): *Desarrollo histórico e ideas básicas de la Cábalá*, Riopiedras, Barcelona.
- SCHOLEM, Gershom (2009): *La cábalá y su simbolismo*, Siglo XXI de España, Madrid.
- SCHOLEM, Gershom y ZWI WERBLOWSKY, Raphael Judah (2001): *Los orígenes de la Cábalá*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- SOLÉ, María Claustre; DE LA CARRERA, Nicolás y PAGOLA, Juan Antonio (2002): *Amor humano y experiencia de Dios en torno al Cantar de los Cantares*, Idatz, San Sebastián.
- SOTO-HAY GARCÍA, Fernando (2005): "Los anatematismos en el Concilio de Éfeso", *Anámnesis: revista semestral de investigación teológica*, Vol. 15, nº 29, pp. 1-40.
- SUMMERS, Kirk (1996): "Lucretius' Roman Cybele", en LANE, Eugene (ed.), *Cybele, Attis, and Related Cults: Essays in Memory of M.J. Vermaseren*, Brill, Leiden, pp. 337-365.
- TORRE, José María de la (1983): "Introducción", *Obras completas de San Bernardo I*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, pp. 3-72.
- TRAN TAM TINH, Vincent (1973): *Isis Lactans*. Leiden, Brill, Leiden.

- TRAN TAM TINH, Vincent (1972): *Le Culte des divinités orientales en Campanie en dehors de Pompéi, de Stabies et d'Herculanum*, Brill, Leiden.
- TREVIÑO RODRÍGUEZ, Jesús Gerardo (s/d): *Etimología de meteorito* [<http://etimologias.dechile.net/?meteorito>].
- VALDIVIESO OVEJERO, María Rosa (1991): *Religiosidad antigua y folklore religioso en las sierras riojanas y sus alledaños*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- VALTIERRA LACALLE, Ana (2022): "Envidia de género: El intento de apropiación del parto por parte de los hombres en la Antigua Grecia", *Revista de Historia de las Mujeres* (en prensa).
- VALTIERRA LACALLE, Ana (2018). "Santuarios y cultos ancestrales de La Rioja", *Berceo*, nº 174, pp. 207-209.
- VILA, Samuel y POZO, José (1987): *Comentario simbólico-expositivo al Cantar de los Cantares*, Clie, Barcelona.
- WALKER, Susan (1979): "A Sanctuary of Isis on the South Slope of the Athenian Acropolis", *Annual of the British School at Athens*, nº 74 , pp. 243 – 258.
- WATT, Daniel (2014). "Ordinavit in me caritatem" (Ct 2, 4). Contexto, texto y comentario en los Sermones sobre el Cantar de los Cantares de san Bernardo de Claraval (49, 5-8 y 50, 1-8)". *Ecclesia: Revista de cultura católica* 1-2, pp. 105-120.