



SIWÔ

Revista de Teología / Estudios Sociorreligiosos



UNA
UNIVERSIDAD NACIONAL
COSTA RICA

Volumen 17, Número 1, 2024, [p. 1 – p. 89]

Recibido: 01/02/2024 - Aprobado: 07/03/2024

<https://doi.org/10.15359/siwo.17-1.4>

Esbozo para una lectura iconográfica de los objetos artísticos marianos en Costa Rica

Notes for an iconographic reading of the artistic objects of Saint
Mary Virgin in Costa Rica

Esboço para uma leitura iconográfica dos objetos artísticos
marianos na Costa Rica

Carlos Bonilla Soto

Universidad Estatal a Distancia
Costa Rica lconillasoto@gmail.com <https://orcid.org//0000-0003-0569-5975>**Resumen:** 

Este artículo aporta algunas líneas que posibilitan hacer una lectura iconográfica de la figura de María de Nazaret, a partir de la descripción y contextualización de las obras artísticas existentes en el territorio costarricense. Para ello se aplican, únicamente, los dos primeros niveles de lectura propuestos por Panofsky (1987), a saber: la descripción pre-iconográfica, en tanto experiencia práctica, que facilita la familiarización con los objetos y las circunstancias que los rodean en un primer momento y, luego, el análisis iconográfico para trazar la constitución del mundo de las imágenes, historias y alegorías que subyacen a los bienes artísticos.

Esta lectura da la posibilidad de agrupar las distintas advocaciones marianas, plasmadas en diversos soportes artísticos plásticos, en tres grandes categorías: 1. María gozosa; 2. María gloriosa y 3. María dolorosa, las cuales se asocian a la narrativa de los misterios del Rosario y corresponden a la forma en que se desarrolló el culto mariano, a partir de los dogmas de la Maternidad Divina, la Asunción al cielo y la actitud compasiva de María ante el martirio de su Hijo.

Palabras clave: Arte religioso, Costa Rica, cultura material, iconografía, Santa María Virgen

Abstract: 

This article provides an iconographic reading of the figure of Mary of Nazareth based on the description and contextualization of artistic objects in Costa Rica. The study uses only the first two levels of reading proposed by Panofsky (1987). First, the pre-iconographic description, as a practical experience that facilitates familiarization with the objects and the circumstances that surround them, and second, the iconographic analysis to trace the constitution of the world of

Resumo: 

Este artigo oferece algumas linhas que permitem fazer uma leitura iconográfica da figura de Maria de Nazaré, com base na descrição e contextualização das obras artísticas existentes no território costarricense. Para isso se aplicam, apenas, os dois primeiros níveis de leitura propostos por Panofsky (1987), a saber: a descrição pré-iconográfica, como experiência prática, que facilita a familiarização com os objetos e as circunstâncias que os cercam em um

images, stories and allegories that underlie artistic assets.

The study join the different Marian titles seen in different plastic artistic supports, into three large categories: 1. Joyful Mary; 2. Glorious Mary and 3. Mary Sorrowful, which are associated with the narrative of the mysteries of the Rosary, and are also linked to the way in which the Marian cult developed from Divine Motherhood dogmas, the Assumption to heaven and the Mary's compassion towards her Son's death.

Keywords: Costa Rica, iconography, material culture, religious art, Saint Mary Virgin

primeiro momento e, depois, a análise iconográfica para traçar a constituição do mundo das imagens, histórias e alegorias que fundamentam os bens artísticos.

Esta leitura possibilita agrupar as distintas invocações marianas, captadas nos diversos suportes artísticos plásticos, em três grandes categorias: 1. Maria gozosa; 2. Maria gloriosa e 3. Maria dolorosa, as quais estão associadas à narrativa dos mistérios do Rosário e correspondem à forma como se desenvolveu o culto mariano, a partir dos dogmas da Maternidade Divina, a Assunção ao céu e a atitude compassiva de Maria diante do martírio do seu Filho.

Palavras-chave: Arte religiosa, Costa Rica, cultura material, iconografia, Santa Maria Virgin

Y la devoción se materializó...

Las prácticas devocionales del cristianismo, tanto las que existieron como las que aún subsisten, han posibilitado la creación de un sinnúmero de objetos y prácticas culturales alrededor del mundo. Entre estas, ocupa un espacio protagónico la figura de María, madre de Jesús. Ella ha sido un personaje fundamental para comprender los relatos de fe del cristianismo, ha estado en medio de los debates teológicos para afirmar o refutar dogmas de fe, se ha convertido en una mujer a la que se acude como intercesora e incluso se ha tornado, para algunas gentes, en un personaje mítico al que se le ha desvestido de su

condición humana -sociohistórica- para elevarla a un estatus de divinidad.

Sobre el tema existe una voluminosa cantidad de publicaciones de diversa índole, que van desde el recuento de imágenes milagrosas en la época colonial, como la que hizo el jesuita **Francisco de Florencia (1755)**, hasta los piadosos textos para los rezos, así como los estudios más recientes que abordan, desde las ciencias históricas, sociológicas y antropológicas, el culto y las expresiones plásticas sobre la figura de María; lo más frecuente, en estos últimos, es la indagación de las representaciones pictóricas y escultóricas a partir del Medioevo, pues, en lo que respecta a investigaciones históricas sobre el culto mariano en la Iglesia primitiva, existen grandes limitaciones, en razón del tipo de fuentes disponibles (Aranda, 2020).

Figura 1

Rostros de imágenes de vestir de la Virgen María de la colección del Museo Nacional de Costa Rica (de izquierda a derecha: Virgen con niño (¿Rosario? ¿Carmen? ¿Merced?), divina pastora, dolorosa y advocación sin identificar.



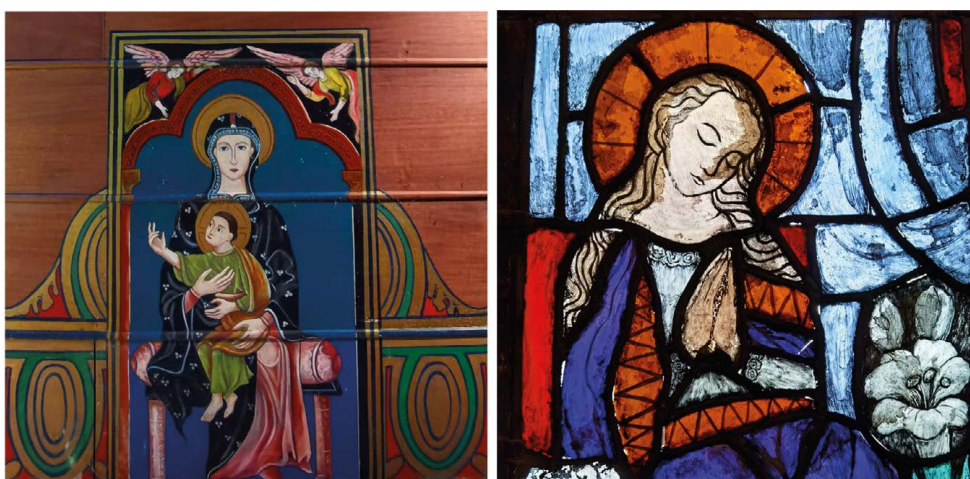
Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías de archivo del Departamento de Liturgia de la Curia Metropolitana.

Las creencias sobre María han sido debatidas a lo largo de los siglos, distinguiéndose así dogmas y herejías, lo cual ha tenido repercusiones en la materialización plástica de las obras de arte. De este modo, las imágenes marianas han pasado por distintas formas de aceptación o prohibición, lo cual ha estado asociado a momentos de tensión y disputa teológica-pastoral, como sucedió con la contrarreforma, que plantó una férrea oposición a las ideas de los reformadores quienes prohibieron todo culto a las imágenes (González, 2019; Bates, 2019), lo que devino en un maximalismo católico de las artes plásticas, frente a un minimalismo –por no decir casi ausencia– en el sector protestante. El maximalismo católico se convirtió, a su vez, en instrumento empleado por los colonos y misioneros católicos en el proceso de evangelización, favoreciendo así la dominación cultural de los nativos y el surgimiento de múltiples sincretismos en torno a la figura de la Virgen (Castillo, 2020).

Los bienes artísticos que tienen a María como tema, median relaciones sociorreligiosas, tanto en iglesias y lugares de culto público como en espacios privados; las artes son utilizadas en el culto litúrgico y en las prácticas del sentir popular, por lo que se han traducido en un grupo importante de bienes materiales que van desde esculturas, pinturas, orfebrería, reliquias, medallas, rosarios, escapularios, velas, ornamentos litúrgicos y vestimentas de imágenes (Miller, 2015) hasta brazaletes (Scheer, 2013) y tatuajes (Maldonado, 2020), que ponen de manifiesto la veneración de la Virgen María y las relaciones intersubjetivas que se tejen alrededor de dichas representaciones.

Figura 2

Detalles de pintura y vitral realizados por la artista costarricense Luisa González en 1963, para la capilla privada de su familia en Barrio Amón, San José, Costa Rica.



Fuente: Fotografías realizadas por el autor.

Los objetos, a su vez, están asociados al surgimiento de nuevas ideas, representaciones y reinterpretaciones de los momentos claves de la vida de María, que se abrazan desde el dogma de fe cristiano católico, a saber, su inmaculada concepción, su concepción virginal y su ascensión en cuerpo y alma al cielo, convirtiéndose así en realidades artísticas visuales, soportadas en diversos materiales (vidrio, metal, madera, piedra, yeso, resina, plástico), así como diversos lenguajes y técnicas de creación; esto, gracias a las acaloradas discusiones y disputas a lo interno y externo de las Iglesias (Fogelman, 2015), a la imaginación literaria de los creyentes y a la interpretación de los acontecimientos históricos, desde una mirada de fe, que afirma la milagrosa intervención de María en medio de las calamidades.

Las representaciones marianas pueden ser descritas y contextualizadas desde la perspectiva de la iconografía; este acercamiento permite hacer lecturas e interpretaciones de las artes visuales a partir de la descripción formal, en un primer momento (análisis preiconográfico), en el cual la mirada se centra en las condiciones materiales de la obra de arte, en tanto, los objetos y eventos se expresan en formas perceptibles por medio de los sentidos. En un segundo momento, se puede analizar la obra a partir de temas y conceptos con los que se delimitan los procesos creativos en los distintos momentos históricos (análisis iconográfico) y, por último, se puede realizar un análisis iconológico, en el cual se interpreta el arte en tanto símbolo, que da cuenta de las mentalidades a través de la historia (Panofsky, 1987; Lavin, 1990; Liepe, 2022).

La figura de María ha sido apropiada y representada “a la moda, a la medida de los deseos, angustias y planes de los distintos sectores intervinientes en la sociedad que tuvieron la posibilidad de realizar, comprar o de encargar a otros una imagen plástica (grabada, dibujada, pintada, esculpida) o bien, de conseguir fotografías de famosas imágenes de culto.” (Fogelman, 2015, p. 204), lo cual se ha evidenciado de manera contundente en los territorios de misión, donde las representaciones marianas han servido, en primera instancia, como nexo identitario y afectivo de los misioneros y de otras personas inmigrantes (Petit, 2020), y, posteriormente, como objetos que atraen a los locales a la nueva fe.

En la geografía latinoamericana, debido a los tres siglos en condición de colonia española, se constituyó un número elevado de centros que han reunido a amplios sectores de población alrededor de Santa María, la cual ha recibido múltiples títulos, algunos ligados a dogmas de fe, otros a nombres de

lugares y muchos otros que enfatizan en alguna de las virtudes o cualidades de la madre de Cristo. Situación que no es ajena en Costa Rica, país en el que se contabilizan, al menos, treinta y tres advocaciones marianas a las que se les rinde culto.

Para efectos de este artículo, se describe y contextualiza la figura de María de Nazaret, representada en la imaginería existente en el territorio costarricense, desde la perspectiva iconográfica. Para ello, se aplicarán únicamente los dos primeros niveles propuestos por Panofsky (1987) en su modelo de interpretación de las artes visuales, a saber:

1. Descripción preiconográfica, en tanto experiencia práctica que facilita a la familiarización con los objetos y las circunstancias que los rodean y, 2. Análisis iconográfico para trazar la constitución del mundo de las imágenes, historias y alegorías que subyacen a las obras artísticas (Lavin, 1990; Liepe, 2022). Esta opción se debe a la intención del autor de presentar solamente un panorama amplio de las representaciones visuales marianas en Costa Rica, sin profundizar en la recepción y prácticas sociales que se han hecho en épocas pasadas o se hacen de estas en la actualidad.

Para identificar advocaciones y atributos marianos existentes en Costa Rica se revisó la base de datos del Inventario de Arte Sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José de Costa Rica (2007-2014), en el cual se hallan 124 914 fotografías y también, se inspeccionó material fotografiado por el autor en otras diócesis de Costa Rica y en colecciones privadas existentes en este territorio centroamericano.

Figura 3

Detalle de la Visitación de María a Isabel en el Altar de la Virgen del Rosario, parroquia de Nuestra Señora de las Mercedes de Grecia, Alajuela. Atribuido al escultor costarricense Manuel María Zúñiga Rodríguez.



Fuente: Fotografía del autor.

La revisión posibilitó la selección de 517 obras de la Arquidiócesis de San José, más 49 obras de otras iglesias costarricenses y de colecciones no eclesiásticas, con miras a comprender la existencia de estas obras en relación con las representaciones visuales marianas, surgidas en el transcurso de la historia del cristianismo. Por esta razón, se incorporan, a lo largo de este escrito, un número considerable de fotografías de bienes, con miras a posicionar los objetos como referente material de culto, que facilitan la observación de las variantes iconográficas en la imaginería mariana venerada o coleccionada en Costa Rica.

Figura 4

Cáliz, importado de Francia, con representaciones de los misterios del Rosario. En la empuñadura se forman las cinco letras del nombre María. Parroquia San Rafael de Heredia.



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Este proceso metodológico permitió agrupar las representaciones iconográficas de María en tres categorías: *María gozosa* (Madre de Dios), *María gloriosa* (Virgen Asunta y Mujer apocalíptica) y *María dolorosa* (María compasiva). Estas tres categorías se presentan y organizan a partir de la cantidad de obras agrupadas en cada una de ellas: 238 obras de María gozosa, 187 obras de María gloriosa y 73 obras de María dolorosa, lo cual corresponde, a su vez, en el orden en que se desarrolló el culto mariano a través de la historia; es decir, no de forma cronológica, según los relatos canónicos y apócrifos de la vida de María, y la organización del Rosario antes de la innovación realizada por **Juan Pablo II (2002)** en la Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*, donde incorpora los misterios luminosos, si no en torno a determinados títulos o características de María en relación con Cristo.

Dicha agrupación permite hacer una lectura iconográfica, a partir del énfasis, en algún aspecto, de la teología tejida con respecto a la figura de María en relación con los misterios de fe: Primero, con el énfasis dado al título de María Madre de Dios, seguido de la visión gloriosa del Tránsito-Asunción y, por último, el énfasis en María que se compadece con el sufrimiento del Hijo. Las cuales están ligadas a la historia, que permitió el desarrollo del culto en torno a cada advocación; es decir, desde lo marcado por la piedad popular y la acción litúrgica (*lex orandi*) y la afirmación dogmática (*lex credendi*).

Expansión y diversificación del culto mariano

La realidad materializada en objetos atraviesa la historia del cristianismo (Miller, 2015), los evangelios dan cuenta de la cultura material de la época de Jesús de Nazaret, ya sea por la

que quedó metaforizada en parábolas (talentos, higuera, lámpara, sal) y la que quedó sacralizada en el sacrificio ritual de la eucaristía (pan y vino). Con respeto a la devoción mariana en el cristianismo, “el culto litúrgico había sido precedido de un culto popular” (Martimort, 1992, p. 1024), de lo cual dan cuenta testimonios documentales y evidencias pictóricas, como es el caso de pinturas paleocristianas que aluden a la estrella, a Balaán, a María y al niño Jesús (Martimort, 1992; Gotia, 2020; Azanza, 2021).

Para comprender cómo la figura de María se materializó en representaciones escultóricas y pictóricas, se deben considerar los cambios que se han producido en los relatos canónicos, apócrifos y otros textos hagiográficos, donde aparece la Madre de Jesús. Al respecto, Rubin afirma que “Las historias bíblicas de María, la Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Huida a Egipto, aparecen, con ciertas variaciones, en los evangelios sinópticos. El Evangelio de San Juan, en cambio, nos presenta aspectos interesantes sobre María al pie de la cruz. Pero todas estas historias, descritas por los seguidores de Jesús, no nos dicen gran cosa sobre María” (2010, p. 109).

No obstante, el *Protoevangelio de Santiago*¹, evangelio apócrifo escrito, probablemente en Siria, en el siglo II D. C., se describe, con más detalle, la vida de María y, pese a que lo relatado no guarda veracidad histórica², permite comprender de

1 La referencia más antigua se remonta al siglo II y se conserva en lo que se conoce como el papiro de Bodmer V.

2 Basta mirar cómo se expone la vida de Joaquín y Ana, tal como si fueran de una “casta” privilegiada en el pueblo hebreo, lo cual riñe, de manera frontal, con las experiencias de pobreza descritas en los evangelios canónicos y en los estudios sobre el Jesús histórico (Meier, 2001; Pagola, 2007), procedente de la empobrecida Nazaret, eso, sin considerar el trato que recibían las mujeres en dicho contexto. Lo cual no se refleja en el texto apócrifo, cuando describe la vida de María de la siguiente manera: “Y, cuando la niña llegó a la edad de un año, Joaquín celebró un gran banquete, e invitó a él a los sacerdotes y a los escribas y al Consejo de los Ancianos y a todo el pueblo israelita. Y presentó la niña a los sacerdotes, y ellos la bendijeron, diciendo: Dios de nuestros padres, bendice a esta niña, y dale un nombre que se repita siglos

dónde surgen muchas de las formas iconográficas marianas creadas a lo largo de los siglos, puesto que, dichos relatos reflejan la construcción de un imaginario que se traduce en una serie de representaciones plásticas de María la madre de Jesús, desde su concepción, hasta el momento que esconde al niño de las intenciones de Herodes, de matarlo. Es decir, las formas iconográficas plasmadas en los bienes materiales vinculados al culto mariano han estado asociados al depósito de fe, común de las comunidades cristianas originadas en Jerusalén y se han enriquecido en función de los cultos surgidos en las distintas tradiciones litúrgicas posteriores.

Siguiendo a **Martimort (1992)** y **Castellano (2001)**, se tiene, en primera instancia, la representación de María como Madre de Cristo; es decir, su maternidad divina, la cual se celebró el 15 de agosto desde el siglo V, con el título de *Theotokos*; sin embargo, esta celebración oriental se convirtió en la dormición de la Madre de Dios y, en el caso de los ritos etíope y copto, esta fiesta se dividió en dos momentos: su muerte el 16 de enero y su ascensión el 15 de agosto. En el caso de las tradiciones litúrgicas de occidente, la maternidad divina empezó a celebrarse ligada al ciclo de Navidad, el 1.º de enero, como se mantiene hasta la fecha en el rito romano³.

y siglos, a través de las generaciones. Y el pueblo dijo: Así sea, así sea. Y Joaquín la presentó a los príncipes de los sacerdotes, y ellos la bendijeron, diciendo: Dios de las alturas, dirige tu mirada a esta niña, y dale una bendición suprema”. Protoevangelio de Santiago, VI, 2.

3 En Costa Rica la liturgia predominante es la del rito romano.

Figura 5

Virgen de los Desamparados por el artista costarricense Jorge Gallardo, 1988. Capilla del hogar Magdala, Escazú, Costa Rica



Fuente: Fotografía del autor

Desde el siglo VII hasta el XIV, las cuatro fiestas romanas en honor a la Virgen María fueron: 1. la Asunción de María el 15 de agosto (incluso las oraciones antiguas fueron citadas en la bula *Munificentissimus Deus* de Pío XII, ante la proclamación del dogma en 1950), 2. La Natividad de María, 3. La anunciación el 25 de marzo y 4. La Purificación de María el 2 de febrero.

No fue hasta 1389, que Urbano VI instituyó la fiesta de la Visitación y en 1477 que Sixto IV instituyó la Concepción de María, aunque la fe en la tesis de la Inmaculada Concepción ya se venía afianzando desde el siglo XIII, con el impulso constante de los franciscanos. Es, a finales de la Edad Media que aparece la fiesta de la Presentación de María en el Templo y la de la Compasión de María (viernes de dolor antes de Domingo

de Ramos), aunque en el caso de esta última, la devoción a los dolores de la Virgen surge en el ámbito monástico, por influencia de san Anselmo y san Bernardo.

Las ampliaciones litúrgicas modernas en el culto a María se dan a partir del siglo XVII con el Santo Nombre de María, seguido de Nuestra Señora de la Merced (1696), Nuestra Señora del Rosario (1716), Nuestra Señora del Carmen (1727), los siete dolores de María (1814), el corazón Inmaculado de María (1944) y María Reina (1954); aunque las devociones inician en las respectivas órdenes mucho tiempo antes, su ubicación en el calendario universal romano, les da, a estos títulos, una amplia difusión en el mundo católico.

Patricia Fogelman señala, atinadamente, que la figura de María se incorporó al imaginario cristiano a partir de pocas líneas en las Escrituras canónicas; sin embargo, “fue ganando un gran lugar en la creencia popular, vistiéndose de atributos muchas veces contradictorios con el pensamiento oficial, pero móviles y cambiantes, de acuerdo a los tiempos y necesidades” (2015, p. 228). Además, se observa una diferencia considerable entre lo que refiere a la liturgia y lo que a las artes, tanto sagradas como religiosas, pues, en el caso de la liturgia romana esta ha sido más desconfiada ante las fuentes apócrifas y poco abierta a las novedades eucológicas, como señala Castellanos (2001), pero, por su parte, en el ámbito de la religiosidad y piedad popular, se han visto múltiples formas de culto que involucran este tipo de narraciones y concepciones de María, las cuales han sido aceptadas abiertamente en Oriente.

Con todo lo anterior se tiene que, la figura de María se convirtió en un referente primordial en el proceso de cristianización,

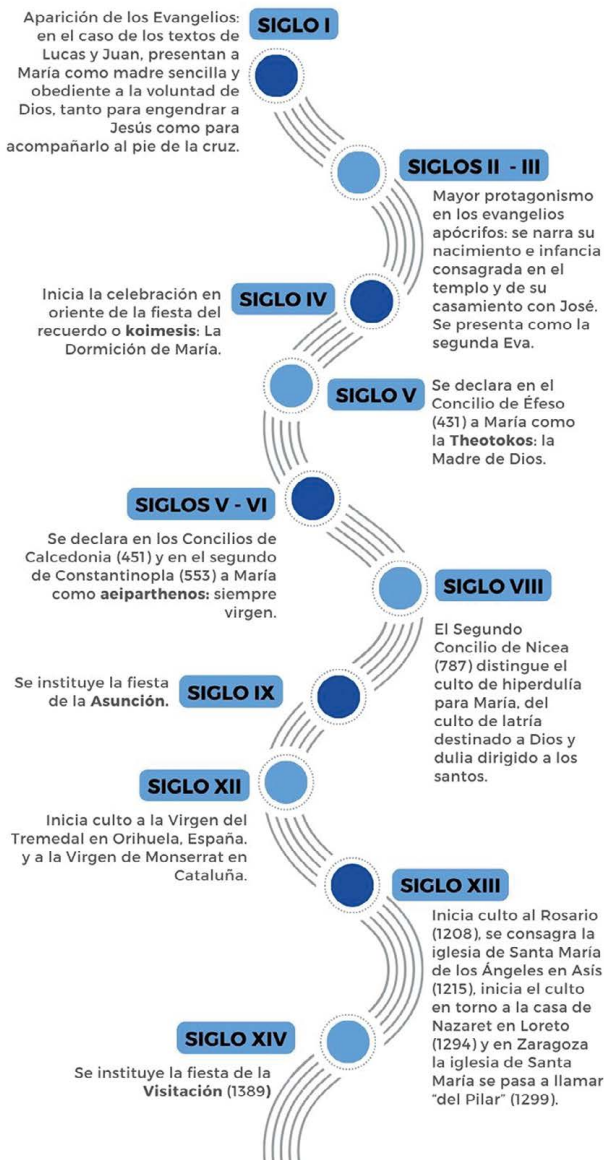
a partir de la adopción de la fe cristiana por Roma (Rubin, 2010), ella pasa de ser una figura sencilla, al igual que su Hijo, a una mujer de la realeza: “Hacia el final del primer milenio cristiano, María era conocida en todas partes, pero no de la misma manera. Los primeros quinientos años vieron la evolución de la Virgen desde un papel modesto en los evangelios hasta su elevada posición...” (Rubin, 2010, p. 115). De modo que, la simpleza y la pobreza de las piezas primigenias se revistieron de oro, de coronas, de finas telas y ornamentados tocados, lo cual se replica, posteriormente, en todas las figuraciones de ella en el mundo; América Latina no fue excepción: el sencillo ayate guadalupano en México y la tosca piedra de la Puebla de los Pardos en Costa Rica, se revistieron de oro y piedras preciosas cuando se tornaron en veneradas representaciones de la virgen.

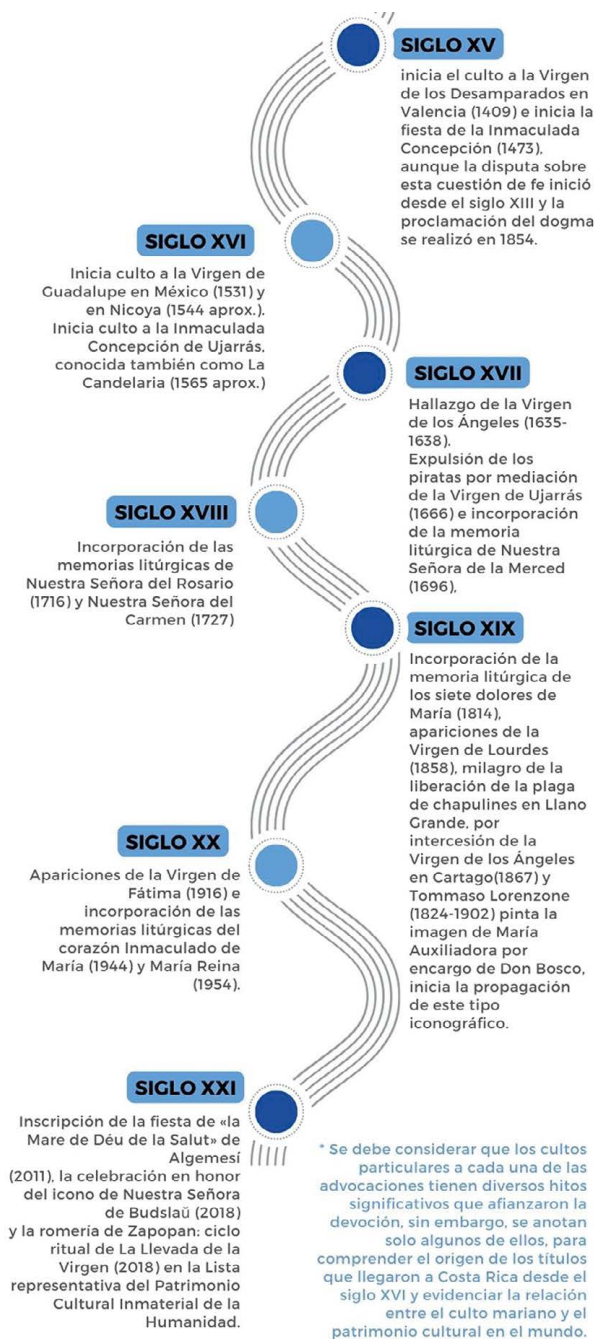
En el creciente fervor devocional hacia María de Nazaret, a lo largo de los siglos, han intervenido múltiples factores, que van desde lo teológico-pastoral y lo catequético-pedagógico hasta lo étnico y lo político (Fogelman, 2015):

...la Virgen María ha sido pensada por diversos grupos sociales y étnicos, por razones diferentes, llegando a ser (más allá de un personaje del Nuevo Testamento) una verdadera recreación popular: se la ve como ‘morena’, ‘mestiza’, ‘madre de los mexicanos’ o de los latinoamericanos, protectora particular de pueblos y cabildos, reina nuevamente (durante la reacción antiliberal de finales del siglo XIX y en la década de 1930), entre otros muchos posibles rostros. (Fogelman, 2015, p. 204)

Figura 6
Hitos en la promoción del culto mariano

Hitos que han promovido el culto a Santa María en la historia del cristianismo*





Fuente: Elaboración propia.

Figura 7
Alfombra de aserrín, “Pasada”⁴ de la Virgen de los Ángeles, Cartago, 2017



Fuente: Fotografía del autor.

En lo que respecta propiamente a las obras artísticas marianas, estas reflejan la nueva etapa en el continente a partir de la conquista, donde las creencias y la concepción de lo religioso alcanzan nuevos significados e iconografías mestizas, surgiendo así, negociaciones y tensiones culturales (Castillo, 2020). Además, aparecen imágenes ejemplares para atender a determinadas formas de moralidad e idearios de los comportamientos que deben seguir, principalmente las mujeres, debido a su género, según lo establecido por las instituciones eclesiales y civiles (Jiménez, 2013).

4 Procesión entre la Catedral de Cartago y la Basílica de los Ángeles, luego de que la imagen permaneciera fuera de su altar habitual durante aproximadamente un mes.

Sin embargo, como señala [Velázquez \(2004\)](#), una devoción no depende, de manera exclusiva, de las instituciones eclesiásticas que la propaga, sino que son las comunidades asentadas en los distintos territorios las que la aprehenden, la aceptan y la convierten en parte su mentalidad, de modo que se arraiga y originan vínculos que atraviesan múltiples generaciones a lo largo del tiempo.

Por último, cabe señalar que en el análisis contemporáneo de la figura de María de Nazaret, algunos planteamientos de las teorías feministas, de los estudios interseccionales y de otras corrientes críticas han brindado sus líneas interpretativas, en muchas de las cuales la imagen de María ha sido definida como un elemento de opresión hacia las mujeres y de segregación por género; sin embargo, como señala [Vuola \(2019\)](#), estos enfoques, muchas veces, no toman en consideración los aspectos en los cuales la figura Mariana da la posibilidad a las mujeres creyentes de empoderarse y de tener un rol más activo dentro de las Iglesias, además, que no dan cuenta de las representaciones piadosas de María dentro de otras visiones feministas ([Cunneen, 1999](#)), muchas de ellas ligadas a las teologías de la liberación ([Dorado, 1988](#)).

Figura 8

Comparación de las representaciones de la Natividad de la Virgen María de las iglesias de Guadalupe de Goicoechea, San Vicente de Moravia, La Uruca, La Inmaculada de Heredia, San Isidro de Heredia, Santo Domingo de Heredia y Piedades de Santa Ana. Se desconoce la autoría de las obras



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Concebida sin mancha: la construcción iconográfica de María

Los bienes materiales culturales, elaborados por artistas, en el contexto cristiano, cargan sobre sí los imaginarios visuales que permiten identificarlos en cuanto a su temática y función cultural; es, por medio de dichas distinciones gráficas que estos puedan ser leídos, venerados y utilizados en las prácticas creadas por las distintas comunidades de fe.

En la construcción iconográfica de la maternidad divina de María, los evangelios apócrifos han jugado un rol fundamental, pues se convirtieron, desde el siglo III, en un insumo inspiracional para quienes elaboraban arte plástico, de carácter sagrado. Entre las escenas surgidas de estos textos se encuentran:

El padre de la Virgen, san Joaquín; la madre de la Virgen, santa Ana; El abrazo ante la Puerta Dorada de los padres de la Virgen; las parteras que asisten a María Virgen en el Nacimiento; la mula y el buey que acompañan a la Virgen en la Natividad; el nombre de los tres Reyes Magos, la Muerte o Dormición de la Virgen, su Asunción y Coronación... (Bernal, 2021, p. 16)

Figura 9

Imagen patronal de La Uruca, San José, ataviada de vestidos y corona en la década de 1950



Fuente: Archivo parroquial de La natividad de la Virgen María.

La forma en que se presenta la vida de María, desde su concepción hasta su tránsito al cielo, es presentada de manera fantástica y sin apego a las posibilidades socioeconómicas

de una habitante de Nazaret del siglo I antes de Cristo; por el contrario, el establecimiento de un santuario en su dormitorio, en el cual Ana no le dejaba tocar nada que estuviese manchado, o que fuese impuro y que, además, llamara a las hijas de los hebreos que se conservaban sin mancha, para que entretuvieran a la niña con sus juegos (Protoevangelio de Santiago, VI, 1), refleja las ideas que, posteriormente darán pie a la declaración de la concepción sin mancha y las reservas que Dios hizo para que María fuera apartada de toda mundanidad y pudiera ser el sagrario del Verbo Encarnado, tal como lo visualizan las posturas religiosas que romantizan, de manera exacerbada, la intervención de Dios en la economía de salvación y que no consideran rigurosamente la condición histórica en la que se encarnó Jesús.

La condición inmaculada de María está asociada a la Maternidad Divina, en tanto ambas afirmaciones de fe se hilan teológicamente desde la idea que sostiene la imposibilidad de que el Hijo de Dios, humano plenamente excepto en el pecado, se encarne en el útero manchado de una hija de Eva, nacida bajo el yugo del pecado original; de modo que, para comprender la concepción inmaculada se llegan a aplicar los frutos de la redención del Hijo, de manera anticipada, en el nacimiento de su Madre; así se llega a propagar la imagen de María como una criatura completamente pura e inocente (Fogelman, 2015), la cual se plasma en la creación escultórica y pictórica de María, en su condición de recién nacida o una niña pequeña protegida por santa Ana, de la cual dan evidencia múltiples obras desde el Medioevo hasta el presente (Martínez, 2004).

Los atributos dados a esta representación, en América Latina, a partir del siglo XIX, son los de una bebé pequeña vestida con un ajuar bordado con encajes de color rosado

(principalmente), adornos dorados y en su cabeza una pequeña corona (Masís, 2012), y, como sucede con múltiples imágenes marianas, las esculturas de esta advocación son vestidas con abundantes prendas, que le dan mayor volumen y presencia en el espacio de culto (ver Figura 9), y facilita la veneración, por parte de las personas devotas, y, aunque la Virgen es esculpida en bulto redondo con una anatomía, por lo general, muy bien definida (ver Figura 8), se le colocan todas las prendas interiores, cual si fuera una persona real, tales como camisetas y escafpines, y se le incrustan aretes con miras a que se distinga claramente que se trata de una niña, pues se puede confundir fácilmente con la figura del Niño Jesús.

Por otra parte, es preciso tener en cuenta que la visualización de la figura de María, desde su concepción hasta su representación celestial en la presencia de Dios, ha estado marcada, en distintos grados, por la teología que se ha constituido desde el siglo II con los escritos de los Santos Padres. En dichos textos María es cargada de prefiguraciones veterotestamentarias que la adornan de atributos y virtudes: tierra virgen, tálamo nupcial, piedra despegada de la montaña, nube ligera, Arca de la Alianza, retoño de Jesé, zarza que arde sin consumirse, puerta cerrada del templo, cayado florecido de Aarón, escalera de Jacob, vellón de Gedeón empapado de rocío, jardín cerrado y fuente sellada (ver Tabla 1).

Figura 10

Santa Ana que coronó la fachada de la iglesia parroquial de San Ana, San José. No existe acuerdo sobre la atribución de autoría, por un lado, se dice que la esculpió Fadrique Gutiérrez y por otro, el artista Felipe Eduardo Lehner



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Tabla 1

Prefiguras veterotestamentarias aplicadas a María

Prefigura	Referencia veterotestamentaria
<i>Tierra virgen no labrada por mano humana</i>	<i>Génesis 2, 5-6</i> Cuando el Señor Dios hizo la tierra y el cielo, aún no había ningún arbusto del campo sobre la tierra ni había brotado ninguna hierba, porque el Señor Dios no había hecho llover sobre la tierra. Tampoco había ningún hombre para cultivar el suelo, pero un manantial surgía de la tierra y regaba toda la superficie del suelo.
<i>Tálamo nupcial</i>	<i>Salmo 19, 5-6</i> Allí puso una carpa para el sol, y este, igual que un esposo que sale de su alcoba, se alegra como un atleta al recorrer su camino.
<i>Piedra despegada de la montaña</i>	<i>Daniel 2, 44-45</i> Y en los días de estos reyes, el Dios del cielo suscitará un reino que nunca será destruido y cuya realeza no pasará a otro pueblo: él pulverizará y aniquilará a todos esos reinos, y él mismo subsistirá para siempre, porque tú has visto, que una piedra se desprendía de la montaña, sin la intervención de ninguna mano, y ella pulverizó el hierro, el bronce, la arcilla, la plata y el oro.
<i>Nube ligera</i>	<i>Isaías 19, 1</i> ¡Miren al Señor que entra en Egipto, montado sobre una nube ligera!
<i>Arca de la Alianza</i>	<i>Éxodo 25, 10-22</i> Allí me encontraré contigo, y desde allí desde el espacio que está en medio de los dos querubines, yo te comunicaré mis órdenes para que se las transmitas a los israelitas.

Prefigura	Referencia veterotestamentaria
<i>Retoño de Jesé</i>	<i>Isaías 11, 1</i> Saldrá una rama del tronco de Jesé y un retoño brotará de sus raíces.
<i>Zarza que arde sin consumirse</i>	<i>Éxodo 3, 2-4</i> Allí se le apareció el Ángel del Señor en una llama de fuego, que salía de en medio de la zarza. Al ver que la zarza ardía sin consumirse, Moisés pensó: «Voy a observar este grandioso espectáculo. ¿Por qué será que la zarza no se consume?». Cuando el Señor vio que él se apartaba del camino para mirar, lo llamó desde la zarza, diciendo: «¡Moisés, Moisés!». «Aquí estoy».
<i>Puerta cerrada del templo</i>	<i>Ezequiel 44, 2</i> Entonces el Señor me dijo: «Esta puerta permanecerá cerrada. No será abierta, y nadie entrará por ella, porque el Señor, el Dios de Israel, ha entrado por ella. Por eso permanecerá cerrada.
<i>Cayado de Aarón que florece milagrosamente</i>	<i>Números 17, 20</i> «La vara del hombre que yo elija florecerá, y así acallaré las incesantes protestas que los israelitas levantan contra ustedes».

Prefigura**Referencia veterotestamentaria**

*Escalera de
Jacob*

Génesis 28, 12-17

Entonces tuvo un sueño: vio una escalinata que estaba apoyada sobre la tierra, y cuyo extremo superior tocaba el cielo. Por ella subían y bajaban ángeles de Dios.

Y el Señor, el Dios de Abraham, tu padre, y el Dios de Isaac. «A ti y a tu descendencia les daré la tierra donde estás acostado.

Tu descendencia será numerosa como el polvo de la tierra; te extenderás hacia el este y el oeste, el norte y el sur; y por ti y tu descendencia, se bendecirán todas las familias de la tierra.

Yo estoy contigo: te protegeré dondequiera que vayas, y te haré volver a esta tierra. No te abandonaré hasta haber cumplido todo lo que te prometo».

Jacob se despertó de su sueño y exclamó: «¡Verdaderamente el Señor está en este lugar, y yo no lo sabía!».

Y lleno de temor, añadió: «¡Qué temible es este lugar! Es nada menos que la casa de Dios y la puerta del cielo».

Vellón de Gedeón empapado de rocío

Jueces 6, 36-40

Gedeón dijo a Dios: «Si realmente vas a salvar a Israel por mi intermedio, como lo has prometido, concédeme esto: Yo voy a tender un vellón de lana sobre la era; si cae rocío solamente sobre el vellón, y todo el resto queda seco, sabré que tú salvarás a Israel por mi intermedio, como lo has dicho».

Así sucedió: Gedeón se levantó de madrugada, exprimió el vellón para sacarle el rocío y llenó con él una copa de agua.

Después le dijo a Dios: «No te enojas conmigo si me atrevo a hablarte nuevamente. Quisiera hacer otra prueba con el vellón: Que sólo el vellón quede seco y todo el suelo se cubra de rocío».

Así lo hizo Dios aquella noche: sólo el vellón quedó seco, mientras que el suelo estaba cubierto de rocío.

Prefigura	Referencia veterotestamentaria
<i>Jardín cerrado y la fuente sellada</i>	<i>Cantar de los Cantares 4, 12</i> Eres un jardín cerrado hermana mía, novia mía; eres un jardín cerrado, una fuente sellada.

Fuente: Elaboración propia, a partir de [Gotia \(2020, p. 102\)](#).

Dichas prefiguraciones han constituido para las representaciones plásticas un insumo que contribuye, en gran medida, en el diseño de la ornamentación de altares (ver Figura 11), lienzos, vasos y múltiples obras plásticas, de modo que se han diversificado con amplitud las formas de plasmar la diversidad de rostros, posturas, acciones, vestidos, escenarios y atributos en la figura de María, la cual, al igual que su Hijo, pasó de ser un nombre transmitido por los relatos de las primeras comunidades cristianas, a ser una visualización figurativa materializada en cuantiosos bienes muebles alrededor del orbe.

A las prefiguraciones bíblicas se sumaron los abundantes títulos litánicos⁵ ([Urdeix, 2007](#)), entre ellos el de rosa mística, ubicado entre las letanías lauretanas, así como otros muchos epítetos botánicos ([Stanfa, 2021](#)), lo cual se ha asociado, a su vez, a múltiples ornamentaciones de plantas en sus representaciones. En el caso costarricense vale la pena observar los racimos de café al pie de la Virgen de los Ángeles en muchos vitrales⁶, donde se designa a María como la Reina de las

5 Una representación plástica de algunos de ellos se observa en los vitrales superiores de la iglesia La Soledad, en San José, donde aparecen los siguientes títulos: “Espejo de justicia”, “Trono de la Sabiduría”, “Torre de David”, “Arca de la Alianza”, “Torre de marfil”, “Casa de Oro”, “Vaso digno de honor” y “Vaso insigne de devoción” (ver Fig. 12).

6 Tres vitrales de la Virgen de los Ángeles elaborados en Tiroler Glasmalerei ubicados en Desamparados, Tabarcia y Esparza, tienen ramos de café ([Bonilla, 2017](#)). Incluso, un vitral de grandes dimensiones en la iglesia de los Ángeles de Heredia, elaborado por la artista Silvia Laks, tiene cogedores de café en su faena dentro de la escena que preside la imagen mariana.

Figura 11

Detalle del arca en el altar de la Virgen del Rosario confeccionado en los talleres Stuflessen, ubicado en el Santuario de Santo Cristo de Esquipulas, Alajuelita



Fuente: Fotografía del autor.

actividades productivas de un territorio, pues dicho grano se había convertido durante el siglo XIX y XX en el principal producto de exportación.

Figura 12

Vitrales con representaciones litánicas marianas: “espejo de justicia”, “Trono de sabiduría y “Torre de David”, iglesia La Soledad, San José



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Aunque todos esos títulos han aportado mucho en la creación de obras de arte, cada vez más elaboradas y complejas, la imagen de la Virgen María, como *Theotokos* o Madre de Dios,

representada con Jesús Niño en sus brazos, ha sido la figuración predominante a lo largo de la historia del cristianismo. Es comprensible que dicha iconografía se haya ajustado a las distintas formas culturales de culto y difusión entre Oriente de Occidente, con mayor acento, luego del cisma del siglo X (Bernal, 2021). De modo que,

Los detalles de la relación entre María y su Hijo se expresaron en color y madera, en escultura o en las palabras de los sermones. María le dio vida a su hijo, y como todos los padres, comparte con su hijo una substancia, el cuerpo y la manera de ser. La cercanía y un creciente sentido de paridad entre Jesús y María dependían en gran manera de su intimidad corporal, de imaginadas caricias y palabras cariñosas que salen de la boca de la madre. (Rubin, 2010, p. 122)

Bernal (2021), señala que la figura y protagonismo de María, como Madre de Dios y corredentora de la Humanidad, junto a su Hijo, no tiene una presencia de gran magnitud en los evangelios canónicos, en comparación con las fuentes apócrifas (apócrifos de la Natividad y los relatos ascensionistas) y hagiográficas, de allí que las representaciones plásticas de la Maternidad de María ligadas a los textos canónicos sean, principalmente, los que se desprenden de los textos lucanos de la infancia. De allí que, en innumerables obras, María sostenga en sus brazos al Niño Jesús, enfatizando así su papel maternal, mostrándose, de este modo, el vínculo estrecho entre ambas figuras, en tanto la madre proporciona la condición carnal al Hijo de Dios.

Figura 13

Detalle de pintura mural realizado por José Claro en 1956, donde destaca Nuestra Señora del Socorro, iglesia de La Agonía, Alajuela



Fuente: Fotografía del autor

En el caso de la representación de María como ícono oriental en Costa Rica, la única devoción propagada con fuerza es la de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y, pese a que no se le rinde veneración y no se abraza esta imagen desde la teología y espiritualidad icónica que viven las comunidades cristianas en Oriente, esta ha sido acogida con estima, principalmente por el impulso de los misioneros redentoristas de la Congregación del Santísimo Redentor y otros clérigos seculares como lo fue Víctor Manuel Arrieta, por lo que se pueden hallar múltiples iglesias con este título. La representación de esta advocación destaca por la forma en que se presenta el estrecho vínculo materno, que manifiesta protección al niño, quien se muestra temeroso ante los instrumentos de la pasión que le presentan los ángeles.

Figura 14

Bajo relieve en cerámica, escultura principal y mosaico de la iglesia del Perpetuo Socorro de Frailes de Desamparados e imagen de bulto redondo policromada de la iglesia de Bajos de Jorco de Acosta. Las esculturas de bulto redondo se atribuyen a los escultores Ramos, el mosaico fue hecho por Olman Miranda Oses y del bajo relieve se desconoce la autoría



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Para comprender la iconografía de las imágenes marianas existentes en Costa Rica se presentan, a continuación, las distintas advocaciones agrupadas en tres grandes ámbitos asociados a los misterios del rosario, esto, en razón de que este rezo está profundamente arraigado en la tradición religiosa costarricense y ha dibujado toda una narrativa en el imaginario que tienen las personas creyentes en torno a la Madre de Dios, a saber: 1. la María gozosa ante la manifestación de Dios en un pequeño Niño; 2. la María gloriosa que experimenta la presencia del Resucitado y, 3. María dolorosa que acompaña la pasión de su Hijo.

Se opta por esta secuencia de agrupación, debido a que las imágenes más abundantes de María son las que enfatizan

en su Maternidad Divina, seguida de su representación gloriosa, según la iconografía emanada del libro del Apocalipsis y del culto a la dormición-asunción y, por último, la representación de María como Madre llena de dolor⁷. Cabe destacar que dicha secuencia sigue la línea de expansión del culto mariano en el mundo, empezando con el culto a la maternidad surgido en el paleocristiano, la difusión de la devoción a la asunción y a la inmaculada en el Medioevo, así como el énfasis dado a los dolores de María en la época de la Contrarreforma.

Figura 15

Esculturas de la Virgen del Tremedal, San Ramón de Alajuela. La de vestir es obra del imaginero Manuel “Lico” Rodríguez Cruz (1833-1901)



Fuente: Fotografías realizadas por el autor.

⁷ Entre las imágenes artísticas de la Arquidiócesis de San José, seleccionadas para este estudio, 238 remiten a María gozosa, 187 a María gloriosa, 73 a María dolorosa y 19 a otras representaciones.

María gozosa

Los misterios gozosos del rosario describen los episodios de la infancia de Cristo: la encarnación ilustrada con el anuncio del arcángel Gabriel y el descenso del Espíritu Santo sobre María, el peregrinar de María a las montañas para visitar a Isabel su prima y glorificar a Dios con el canto del *Magnificat*, el nacimiento en un pesebre de Belén, la presentación de Jesús en el templo y la purificación de su madre, la búsqueda de Jesús por parte de María y José y, su posterior hallazgo en el Templo de Jerusalén.

En estas escenas María está llena de sorpresa y alegría, se enfatiza su rol de madre atenta, que cuida, que sonrío al ver al Niño Jesús y que, ante todo, se presenta serena ante las circunstancias, pese a que las mismas tienen algún nivel de adversidad: el desconcierto ante un anuncio inesperado, el cansancio de un peregrinar a las montañas en estado de gravidez, la labor de parto sin un hospedaje definido, la profecía de un dolor profundo, por parte de Simeón y la angustia ante el extravío de su hijo en medio de una multitud.

Esa mirada gozosa, sin exaltación, impávida ante lo adverso, se traslada a las representaciones artísticas individualizadas de la Madre con el Hijo en brazos, donde lo que cambia es la indumentaria que marca la identidad de determinada advocación, ya sea por un atributo asociado al tipo de gracia o favor que otorga, al sitio donde se ubica o a la comunidad por la que intercede que, en muchos casos coincide con los hábitos de las órdenes y congregaciones religiosas de donde surgió determinado culto.

En el caso de las advocaciones asociadas a esculturas de tipo románico, como lo son la Virgen del Tremedal (venerada en San Ramón de Alajuela), Monserrat (venerada en Coronado),

Figura 16

Comparación de las representaciones de la Virgen de Monserrat de las parroquias de San Sebastián, San Isidro de Coronado y La Merced de San José. La segunda de izquierda a derecha es obra de Carmen Castillo Mora y la tercera es obra del escultor costarricense Manuel María Zúñiga Rodríguez, de la primera se desconoce su autoría



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Loreto (venerada en Purral y Rohrmoser) y la Virgen de Valvanera (venerada en san Juan de Tibás), las representaciones iconográficas primigenias se describen como conjunto “madre-trono”, pues María aparece en un sitial, con Jesús Niño sentado en su regazo. Además, estas representaciones son consideradas como imágenes *Odihitria*, *Odigitria* u *Hodigitria*, pues las mismas presentan a Cristo como el camino de salvación (Calatayud y Blanco, 1986).

Cabe destacar que las representaciones de estos títulos de la Madre de Dios, creadas en América, no se ciñeron, con exactitud, a los modelos primigenios, pues si se considera como ejemplo la imagen de bastidor de la Virgen del Tremedal de San Ramón de Alajuela, tallada por Manuel “Lico” Rodríguez Cruz, la figura mariana pierde la rigidez y quietud en la postura, para mostrarse con movimiento, en razón de la posibilidad de cambio de colocación de sus extremidades y la flexibilidad propia que aportan la vestimenta de tela y las características físicas de la peluca (ver Figura 15).

Figura 17

Comparación de las representaciones de la Virgen de Loreto de las parroquias de Rohrmoser y Purral. La imagen de Purral fue manufacturada en los Talleres Ulloa que existieron en Moravia



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Asimismo, la inculturación de las advocaciones en los contextos latinoamericanos, ocasionó que se suavizaran los rasgos hieráticos de las representaciones medievales de esos títulos y que se estilizaran las posturas y los atributos distintivos, de modo que, se alinearan a las formas en que se elaboraban las imágenes marianas que tenían una difusión devocional mucho más amplia, lo cual, a su vez, estaba unido a los sistemas de dominio iconográfico utilizados por la corona para la conquista política y espiritual (Castillo, 2020).

Estos ajustes de la figura primigenia, para que asuma un estilo y unos rasgos más cercanos a los que se aplicaban a la mayoría de imágenes marianas en la época de la colonia, se observan también en las réplicas de la Virgen de los Ángeles, hallada en Cartago en el siglo XVII, pues un número considerable de imágenes de esta advocación no se restringen al rostro primitivo y tosco de la primera imagen y, por el contrario, suavizan los rasgos, haciéndolos más realistas y con una evocación de dulzura, lo anterior sin considerar el énfasis dado a la representación de esta advocación en el último siglo, identificada por la feligresía, principalmente por el resplandor y manto metálico, según el diseño dado por Emilio del Valle en 1925 y no por la escultura de piedra que da origen al culto (Bonilla, 2019).

Figura 18

Comparación de las representaciones de la Virgen de los Ángeles talladas en madera de las parroquias de Los Ángeles de Heredia, San Jerónimo de Moravia, San Rafael de Heredia, Santa Bárbara de Pavas, Tabarcia de Mora y San Luis de Tolosa en Aserri. Se desconoce la autoría de todas las obras



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

La Madre de Dios, representada en la figura de María mostrando al Niño en sus brazos, se materializó, a su vez, en las principales devociones de las órdenes y congregaciones religiosas (Bifaretti y Sciorra, 2022); los Franciscanos con el Belén, los Dominicos con el Rosario, los Mercedarios con la Virgen de las Mercedes, los Carmelitas con la Virgen del Carmen y los salesianos con María Auxilio de los Cristianos.

En el caso de la Virgen del Belén, esta alcanza gran versatilidad en la representación, pues la misma se ajusta a las diversas necesidades piadosas, que van desde la imagen de la Virgen encinta cargada sobre un burro guiado por san José rumbo a Belén (conjunto utilizado en las posadas preparatorias a la Navidad), hasta las distintas posturas que tiene para ser colocada en el pesebre. Los colores distintivos de las obras

policromadas mantienen el celeste o azul y el rosa o rojo, por lo general, a los cuales se les ornamenta con diseños dorados o plateados.

Figura 19

Conjunto para el portal o pesebre navideño, atribuido a los talleres de imagería Ramos, parroquia San Juan Bautista Norte



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

La representación de María en el momento del nacimiento de Cristo, donde es colocada en acción contemplativa y beatífica, se ajusta a la visión de fe forjada en las comunidades cristianas de los primeros siglos, en las cuales se limitó el interés excesivo por la humanidad de Cristo y se comenzó a afianzar la creencia en su divinidad, de lo cual es ejemplo lo escrito por Efrén de Siria, donde afirma que “María era, sobre todo, la antítesis de Eva, y ya que era el castigo de Eva traer

hijos al mundo con dolor, el parto de María estuvo libre de sufrimiento” (Rubin, 2010, p. 111).

La imaginería asociada a las devociones marianas de las grandes órdenes y congregaciones, tiene un ligamen con las memorias litúrgicas incorporadas a través de los siglos en el calendario universal del rito romano, pues, aunque fueron los franciscanos quienes tuvieron primacía en el proceso de evangelización en Costa Rica, las devociones marianas asociadas a otras familias religiosas, no presentes en el territorio durante la colonia, se arraigaron fuertemente durante dicho periodo, como da cuenta Velázquez (2004).

La Virgen del Rosario, pese a que no existe en el país ninguna parroquia dispuesta bajo el patrocinio de esta advocación⁸, es venerada en múltiples altares, tanto de iglesias como domésticos. Su representación es constante en todas las imágenes existentes: sostiene al niño en la mayoría de los casos con su mano izquierda, con su otra mano sostiene el rosario, viste de tono rosa y cae sobre su espalda un manto entre celeste, turquesa y azul, y se posa sobre una nube o un trono. Cuando se ubica en un altar más elaborado se acompaña de las figuras de santo Domingo de Guzmán y santa Catalina de Siena, quienes de rodillas reciben las cuentas del rosario.

8 Las tierras de lo que ahora es Desamparados, cuando se llamó Dos Cercas, a inicios del siglo XIX, estaban puestas bajo el patrocinio de Nuestra Señora del Rosario, hasta que se asumió a Nuestra Señora de los Desamparados como patrona.

Figura 20

Comparación de las representaciones de la Virgen del Rosario de las parroquias de Santo Domingo de Heredia, La Dolorosa en San José, San Miguel de Desamparados y la Inmaculada de Heredia. La segunda de izquierda a derecha es obra del escultor español Manuel Romero Ortega y la cuarta es obra del escultor costarricense Manuel María Zuñiga Rodríguez, de las otras dos se desconoce su autoría



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Nuestra Señora de las Mercedes viste, en todos los casos, de blanco o algún tono cercano a este y sobre su pecho se expone el escudo de la Orden de la Merced (Torreblanca, 2012; Ruiz, 2016). En la mayoría de la imaginería de esta advocación, María sostiene al Niño Jesús en su brazo izquierdo, pues solo en raras ocasiones aparece únicamente ella con los brazos extendidos. En varias ocasiones aparece posada sobre nubes con ángeles y, es poco común observar el atributo de las cadenas en las representaciones existentes en Costa Rica.

Figura 21

Comparación de las representaciones de la Virgen de la Merced de las parroquias de San Rafael Arriba de Desamparados, Alajuelita, San Rafael de Montes de Oca y la Inmaculada de Heredia. La primera, de izquierda a derecha, es obra del escultor catalán José Ortega Doria y la cuarta, es obra del escultor costarricense Manuel María Zúñiga Rodríguez, de las otras dos se desconoce su autoría



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

La Virgen del Carmen aparece con el Niño Jesús en brazos, en la mayoría de los casos, a su lado izquierdo. Su característico vestido café con el escapulario y escudo del Carmelo, es el atributo que permite identificar fácilmente esta advocación mariana (Martínez, 2012). En todos los casos, las manos de la madre y el niño sostienen escapularios en postura de entrega. Es usual que la figura de María aparezca de pie y esté posada sobre nubes, de las cuales salen figuras de ángeles. Es poco común, en Costa Rica, la existencia de esculturas de esta advocación en la que se visualicen las ánimas del purgatorio,

pues, al igual que en las demás advocaciones, lo que prima es la reducción de los atributos que identifican a cada título, esto en función de los costos de elaboración de obras que incorporan mayor cantidad de elementos.

Cabe señalar que las esculturas de María, en cualquiera de sus devociones veneradas en Costa Rica, son ornamentadas en las fiestas que se celebran en su honor, con atributos temporales que hacen referencia a las poblaciones que se ponen bajo su protección. En el caso de la Virgen del Carmen, esta ha sido acogida, al igual que en otras comunidades costeras de fe católica en el mundo, como patrona de las poblaciones pescadoras, de modo que, es usual que se mimeticen otros elementos como anclas, conchas y criaturas marinas entre sus decoraciones, lo cual hace que la representación mariana tenga mayor realce.

En un relato de 1915 de las fiestas de la Virgen del Carmen en Puntarenas, se lee: “La Virgen del Mar en lo alto, en hombros de devotos, parecía remontar el vuelo rodeada de nubes y ángeles, mientras el sol, travieso, jugueteando se quiebra y muere en los dorados y joyas de la santa, que parece presidir en hondo silencio la hermosa fiesta.” (Euclides citado por Abarca y Alpízar, 2015, p. 25)

María Auxiliadora puede ser confundida con la Virgen del Rosario a causa de los colores de su vestido y por la postura del Niño Jesús, lo que facilita su distinción es el atributo del cetro en la mano derecha de María y el tipo de coronas que portan madre e hijo. Todas las representaciones de esta advocación en Costa Rica atienden a la figura mariana de las pinturas realizadas por Tommaso Lorenzone y Guiseppe Rollini, encargadas por Don Bosco entre 1863 y 1865 (Nicoletti, 2019), lo que se

Figura 22

Comparación de las representaciones de la Virgen del Carmen de las parroquias de San Gabriel de Aserrí, San Francisco de Dos Ríos, Curridabat, San Rafael de Escazú y San Juan de Dios de Desamparados. Las únicas con atribución de autoría son la tercera y cuarta, de izquierda a derecha, de José Valerio Argüello la una y de los talleres Ramos la otra



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

produce es una traslación de la figura de una pintura bidimensional a una escultura, por lo que se obvian aspectos de contexto de la pintura primigenia de Lorenzone; es decir, todas las figuras del colegio apostólico.

Otras imágenes marianas que reproducen la figura de María como madre de Jesús Niño, son las de Nuestra Señora de los Desamparados y Nuestra Señora del Pilar, pese a que ambas representaciones solo se veneran, de manera puntual, en algunas comunidades muy específicas y, como es el caso de la segunda, esta se ubica en iglesias donde se tiene por patrono a Santiago Apóstol.

Figura 23

Comparación de las representaciones de María Auxiliadora de las parroquias de San Antonio de Desamparados y San Rafael de Escazú. La primera a la izquierda del escultor Zenén Zeledón, la segunda tallada por los escultores Ramos y la tercera del imaginero español José Pérez Conde



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

La Virgen de los Desamparados representada en Costa Rica, no mantiene la postura “jorobada” de la imagen que da pie a este título en Valencia. La figura de la madre aparece erguida, sosteniendo a su lado izquierdo al Niño Jesús. El atributo distintivo de la advocación son los dos niños arrodillados y “desamparados”, de pequeño tamaño, que se ubican uno a cada lado de la parte inferior del vestido.

Figura 24

Comparación de las representaciones de la Virgen de los Desamparados de las parroquias de Desamparados, Barbacoas de Puriscal y San Miguel de Desamparados. Una de manufactura guatemalteca de vestir, otra procedente de los talleres Stuflessner y la última, obra del artista costarricense Rodrigo Argüello Barrantes



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Nuestra Señora del Pilar se distingue en su iconografía principalmente por el pilar en el que aparece erguida de pie, por su manto de alguna tonalidad de celeste o azul, que cae desde su cabeza sobre su espalda y llega hasta sus pies, el cual sostiene con su mano derecha a la altura del vientre (Serrano, 2015). Como todas las advocaciones antes descritas, presenta al Niño Jesús en su brazo izquierdo y, este tiene, como rasgo característico, una paloma en su mano izquierda, mientras su brazo derecho se posa de manera extendida sobre el pecho de su madre hasta alcanzar el borde del manto, siguiendo fielmente el modelo de la imagen primigenia venerada en Zaragoza, España (Hycka, 2017).

Figura 25

*Virgen del Pilar; Los Ángeles de San Rafael de Heredia, tallada en
madera por los escultores Ramos Pacheco*



Fuente: Fotografía del autor

Las imágenes marianas de María con Jesús niño en brazos, aunque tengan atributos específicos para distinguir las diversas advocaciones remiten todas, a la representación gozosa de María, que enfatiza en su maternidad divina y en la presentación de su hijo como camino a seguir, de allí que ella sea, con sus rodillas o brazo, el trono sobre el que descansa el maestro que anuncia el Reino de los Cielos.

María gloriosa

El título de Madre de Dios se ha visto acompañado de una representación imperial de María, como reina o princesa y, en

las visiones alejadas del dogma, como una cuasidiosa. Al respecto, Rubin dice que “María resultaba familiar para los concedores religiosos en la figura de la madre entronizada, con su hijo, una única figura en un fondo dorado, la orgullosa madre de la Adoración” (2010, p. 117). Lo cual, se incorpora paulatinamente a partir del siglo IV en las representaciones de la *Theotokos*, en lo que respecta a los conjuntos conocidos como madre-trono, reseñados en el apartado anterior.

Figura 26

Inicio de la liturgia de la Coronación Pontificia de Nuestra Señora de la Limpia Concepción del Rescate de Ujarrás, Estadio Nacional de Costa Rica, 1955



Fuente: Archivo Histórico Arquidiocesano Mons. Bernardo Augusto Thiel.

La representación de María como *regina coeli*, revestida de gloria y majestad, es defendida doctrinalmente a partir del reconocimiento de Cristo como pantocrátor, que está a la derecha del Padre en el Reino de los cielos y cuya realeza se extiende a su Madre que, una vez asunta al cielo es coronada como señora de cielos y tierra (Wilbanks, 2020). Por lo que la representación iconográfica de la muerte-tránsito, ascunción y coronación está hilada, desde las confesiones dogmáticas de manera muy estrecha, de allí que todas las imágenes de las más diversas advocaciones marianas puedan ser coronadas, según el rito litúrgico romano establecido para ello (Congregación para el Culto Divino y Disciplina de los Sacramentos, 2013).

La centralidad de María en la vida cristiana toma como referencia bíblica el relato de Pentecostés, anotado por Lucas en los Hechos de los Apóstoles (1, 14); en esa escena se posiciona la idea de María, que vive la experiencia de la resurrección de Jesucristo y recibe, una vez más, la infusión del Espíritu Santo. Pero, son los relatos apócrifos ascencionistas posteriores, en los que se presenta a María como referente fundamental en la fe de los Apóstoles, pues, en estos relatos los doce se movilizan desde lugares remotos para reunirse en torno a María en su tránsito de muerte y gloriosa ascunción (González, 2011).

Lo anterior permite comprender la antigüedad en la devoción a la muerte-tránsito de la Virgen María, surgida en el siglo II y extendida dentro del mundo cristiano bizantino partir del siglo VI y en la Iglesia de occidente a partir del siglo XII (Moreno, 2012), donde la reflexión teológica giraba sobre los nodos fundamentales de la fe cristiana, relacionados con la corporeidad de Jesús y María; es decir, su encarnación, muerte y resurrección. Aunque, cabe señalar, que dicha reflexión no se tradujo en obras plásticas sino hasta el siglo IX (Walsh, 2007).

Figura 27

Vitral de Pentecostés, sacristía de la Basilica de Nuestra Señora de los Ángeles, Cartago. Data de 1924, fue fabricado por el Dr. H. Oidtmann en Linnich, Alemania. Llama la atención que el rostro de María esté en escala de grises



Fuente: Fotografía del autor.

Figura 28

Comparación de las representaciones de la Dormición de María del antiguo Museo Episcopal de San José y de las iglesias de la Inmaculada de Heredia y Zapote en San José. De ellas solo se conoce la autoría de la escultura de bulto redondo policromada, la misma se confeccionó en el taller de Manuel Zúñiga Rodríguez



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Fogelman (2015), al realizar un análisis sobre la forma en que la teología y la devoción abordaron el tema del cuerpo de María dice que, en las cuestiones mariológicas ha existido un debate no resuelto entre la muerte y la ascensión en cuerpo y alma, lo que se evidencia en la definición de las celebraciones litúrgicas de oriente y occidente, tal es el caso de los ritos copto y etiópico, que celebran su muerte en enero y su ascensión en agosto (Martimort, 1992; Castellano, 2001). De allí, el uso de eufemismos y metáforas utilizados hasta la fecha, pues decir que una persona entró en el sueño eterno, difumina la violencia de la realidad de la muerte y da la esperanza de que no todo está acabado. “Dormición” es una palabra más leve que

“muerte” (Fogelman, 2015) y se ajusta mejor a la afirmación de otros que, desde la argumentación teológica, sostienen la inmortalidad de María (Itoiz, 1989).

Como señala Xabier Basurko, con respecto a la historia de la liturgia entre el siglo XI y siglo XVI:

Solamente en el episodio final de su vida, su muerte y su ascensión, María es ella misma protagonista exenta, en un gran número de apócrifos y en la iconografía. El tema de *María orans* (con el gesto clásico de los brazos simétricamente elevados a la altura de la espalda, o recogidos en el centro del pecho, o también con las palmas abiertas) ya se afianzaba en la Antigüedad, pero asume ahora la dignidad de *regina coelestis* o de *regina mundi*. (2006, p. 271)

Lo expresado antes, teniendo en cuenta que la glorificación de María, desarrollada en los primeros siglos, alcanzó su punto máximo en los siglos XIII y XIV, realidad que ha quedado registrada en la celebración litúrgica y en el cuantioso arte de las catedrales, esculturas, íconos, pinturas, antífonas musicales y cánticos que representan los diferentes aspectos de la vida de María en Oriente y Occidente durante esta parte del Medioevo (Walsh, 2007).

En el tipo iconográfico existente en Costa Rica, que se desprende de la fe de la Iglesia en la Dormición (*Koimesis*), la imagen de María es simplificada en una figura solitaria yacente, con sus manos al pecho y sus ojos entrecerrados o cerrados por completo (ver Figura 28), lo que difiere de otras representaciones de esta escena en América Latina, donde aparece María rodeada de ángeles y de todos los apóstoles, que la

Figura 29

Comparación de las representaciones de la Asunción de María de las iglesias de San Rafael de Escazú, Ciudad Colón, Inmaculada de Heredia y La Soledad en San José. Todas, obras de Manuel Zúñiga, excepto la tercera de izquierda a derecha, atribuida a Juan Rafael Chacón Solares



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

despiden alrededor de su lecho (Moreno, 2012). Ambas representaciones del momento dormición-asunción, proponen una postura de María en momento de oración-alabanza confiada en Dios, que, como apunta Basurko (2006), se caracteriza por la postura de las manos orantes y el rostro expectante de aquella que será coronada como reina del universo.

Figura 30

Esculturas de bastidor de María Asunta al cielo de las parroquias de Ciudad Colón y Santo Domingo de Heredia. Se desconoce la autoría de ambas obras



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y demás objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

Los atributos iconográficos de la Asunción de la Virgen María, distintivos en las imágenes existentes en Costa Rica, son sus brazos elevados y su mirada dirigida al cielo, a lo que se suma su postura sobre nubes colmadas de ángeles, con miras a evocar la idea de ser llevada por designio de Dios y no por voluntad propia. En el caso de las imágenes de vestir, se observa la articulación de las piernas y el soporte de dos bastones que bajan de la cadera hasta la base, con miras a que las piernas queden suspendidas en el aire (ver Figura 30).

Dichas disposiciones corporales son indispensables en la lectura formal de las imágenes, pues, en lo que respecta a la

vestimenta, el blanco del vestido y el azul del manto, así como el cabello suelto, hacen que la imagen tenga la tonalidad de color y el tipo de cabellera que predomina en el tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción, según el tipo descrito por Francisco Pacheco en el siglo XVII y popularizado por Murillo:

(...) Háse de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta señora a Doña Beatriz de Silva, portuguesa (...) Vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo, coronada de estrellas, doce estrellas (...) Una corona imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas. Debajo de los pies la luna; (...) Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos. (Castillo, 2020, p. 91)

Figura 31

Vistas de la Inmaculada Concepción de María, confeccionada por José Valerio Argüello para la iglesia de Santiago de Chomes, Puntarenas, en 1914



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías realizadas por el autor.

En lo que respecta al tema de la concepción inmaculada de María, este aparece en la mesa de discusión teológica y las prácticas piadosas cuando fue instaurado el sistema de cristiandad, a partir de la legitimidad de la nueva religión en el Imperio romano y, luego de la afirmación de la doble naturaleza de Cristo, en tanto Dios y Hombre verdadero, como lo consigna el Credo Nicenoconstantinopolitano, y, la consiguiente afirmación de la condición de María como Madre de Dios en el Concilio de Éfeso.

Dicha discusión surge a partir de la cuestión de cómo pudo encarnarse el Hijo de Dios, limpio de toda inmundicia, en un cuerpo maculado por el pecado de Eva. De allí, la solución teológica de plantear la preservación de la pureza de María en el momento del abrazo de Joaquín y Ana. Ahora bien, “Si el dogma es complejo y profundamente intelectual, ¿cómo se puede plasmar en una imagen?” (García, 2016, párrafo 6).

La inestabilidad de la iconografía de la Inmaculada en las primeras representaciones visuales, hizo que los creadores de obras con este tema presentaran a María con variantes en posturas, así como la colocación y omisión de una variedad de atributos (García, 2016; González, 2022), entre los que se encuentran los que enuncian las letanías lauretanas y otros títulos atribuidos a María desde los primeros siglos de la cristiandad (ver Tabla 1).

La representación de María como libre de la mancha del pecado original, aparece de manera gloriosa, en tanto se argumenta, desde el dogma, que María gozó de manera anticipada de los frutos de la redención alcanzados por Cristo en su Pascua. Esta preservación del pecado original, María la predelgusta, según lo argumentado y defendido por los franciscanos

Guillermo de Ware y Duns Scoto, quienes, en el siglo XIV, decían que “... la perfectísima redención de Cristo la habría preservado del pecado, lo que la diferencia de la redención ejercida sobre el resto de la humanidad, que consiste en la reconciliación posterior a la existencia del pecado” (Fogelman, 2015, p. 200).

Figura 32

Comparación de las representaciones de la Inmaculada Concepción de las parroquias de Mata de Plátano de Goicoechea, Coronado, Acosta, San Antonio de Escazú y Barbacoas de Puriscal. La única con atribución de autoría es la cuarta escultura, de izquierda a derecha, procedente de los talleres Ramos



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

De este modo, esta figuración expone a una criatura que es vista como modelo al que aspira la Iglesia como cuerpo de Cristo, limpia, pura y libre de todo mal. Sin embargo, resulta paradójico que, por una parte se hayan dado álgidos debates teológicos entre quienes defendían la virginidad y la concepción sin pecado original de María (que, por consiguiente, la libraría de los dolores de parto heredados de la condena de Eva) y que, por otra, se hayan empleado los atributos iconográficos

de la mujer vestida de sol del apocalipsis, para la construcción de la iconografía de la Inmaculada Concepción que, según la descripción hecha por san Juan en Patmos, en el centro de la visión se halla una mujer que grita con dolores de parto (Ap 12, 1-2); es decir, “ El cuerpo de la mujer y el dolor que la atraviesa es borrado por un gesto de éxtasis o de arrobamiento virginal” (Fogelman, 2015, p. 204).

Figura 33

*Óleo de la Inmaculada del pintor Luis Parret y Alcázar (1746-1799),
Catedral de San José*



Fuente: Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

En el caso costarricense la representación artística de la Inmaculada se restringe al tipo iconográfico de María glorificada, rodeada de ángeles, coronada de doce estrellas, con la luna bajo sus pies y resplandeciente, al estilo de las múltiples pinturas de Bartolomé Esteban Murillo en el siglo XVII. Cabe señalar que la iconografía inmaculista en España aparece hasta finales del siglo XV, de modo que es una representación que coincide con el proceso de conquista y colonización de las tierras de ultramar, por parte de la Corona española, por lo que se puede deducir que la representación que se afianza en Costa Rica y otros territorios colonizados, ya estaba construida y asumida desde España, por lo que acá no se realizan grandes variantes.

Lo que sí se logró con esta representación fue constituir esta imagen iconográfica como un símbolo de protección del proceso evangelizador, en tanto se sincretizan las visiones de los conquistadores, quienes presentan a María como madre nutricia, que cuida a sus hijos espiritualmente, con las visiones indígenas de la tierra y de la Virgen vinculadas a la fertilidad, lo que se traduce en una segunda función de la imagen de la Inmaculada Concepción: María Conquistadora (Castillo, 2020), la cual se convierte, a su vez, en una imagen de María como guerrera (lo cual no era ajeno en las ideas religiosas en Europa), lo cual se evidencia en el caso costarricense, al observar cómo la Purísima Concepción de Ujarrás forma parte central del relato de la expulsión de los piratas del territorio costarricense en 1666 (ver Figura 42), al dirigir legiones de ángeles combatientes.

Figura 34

Comparación de las representaciones de la Virgen de Lourdes de las parroquias de Lourdes de Montes de Oca, Calle Blancos, Barbacoas de Puriscal y Barva de Heredia. La primera y la tercera, de izquierda a derecha son obra de Manuel Zúñiga, la otras dos tienen autoría desconocida



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Los atributos de Inmaculada como representación de la mujer del Apocalipsis, se repite en las imágenes de María visionadas por santa Catalina Labouré y santa Bernardita Soubirou (Scheer, 2013), la una con los rayos saliendo de sus manos, como en su primera aparición o con el globo entre manos, como en su segunda aparición (ver Figura 35), y que se plasma en la “Medalla Milagrosa” impulsada como devoción por la Congregación de la Misión o padres Paulinos y, la otra, con sus manos orantes, su vestido y manto blancos con una banda celeste y rosas en sus pies, según las visiones de Lourdes (ver Figura 34).

Figura 35

María Reina, imagen de pasta-madera elaborada en el taller de Manuel María Zúñiga Rodríguez para la iglesia de La Carpintera, Tres Ríos, Cartago



Fuente: Fotografía del autor

En el caso del tipo iconográfico de la Medalla Milagrosa, en su versión de la Virgen del Globo, este sirve de base para los atributos de la advocación de María Reina, venerada en Costa Rica. Es decir, los tipos iconográficos que enfatizan en la afirmación de fe que presenta a María coronada por la Santísima Trinidad en su visión escatológica, rezada en la memoria

litúrgica del 22 de agosto y proclamada, frecuentemente, en la enunciación del quinto misterio glorioso del Rosario, se vinculan mayoritariamente en el caso costarricense, a la representación iconográfica de la Purísima Concepción, tanto por la paleta de color de los vestidos, como por la referencia a la visión apocalíptica y a la mujer que pisará la cabeza de la serpiente, profetizada en el Génesis.

En dicho tipo iconográfico se presenta a María sola, pisando con su pie la serpiente/dragón y coronada con una aureola de doce estrellas o una corona ya sea imperial, de reina o princesa, según los estilos de la realeza europea y sosteniendo, como atributo, el globo entre sus manos, según la segunda visión de santa Catalina Labouré, a finales del siglo XIX.

En la presentación de María de modo glorioso, se puede señalar que esta iconografía apocalíptica, excelsa, imperial y maternal, pudo ser considerada por los pueblos indígenas subordinados al proceso de conquista, como signo de los nuevos tiempos y su nuevo Dios que, en palabras de Laura Castillo, se puede entender del siguiente modo:

El nuevo sistema social basado en la otredad y la creación del indio como sector explotado, requería de la figura maternal de la virgen como intercesora ante el dios cristiano y a su vez como figura poderosa y milagrera de conquista, como la Virgen de Luján como representación de la Inmaculada Concepción. Sin embargo, la colonización de lo espiritual conllevó negociaciones y tensiones culturales de las que surgió toda una cultura visual basada en iconografías sincréticas... (2020, p. 91)

En este contexto es que se puede leer la iconografía de Santa María de Guadalupe, plasmada en el ayate de san Juan Diego, pues este tipo iconográfico toma distancia de la

iconografía de la estructura Madre-trono de la imagen que originó este título en Extremadura, España, y cuya iconografía llegó hasta Sucre en Bolivia, donde su culto se mantiene hasta la fecha (Gisbert y Mesa, 2011; Peña, 2022). En el nuevo tipo iconográfico surgido en las tierras conquistadas del Tepeyac, se funden los movimientos corporales y atributos de la Purísima, con la tez morena de las gentes amerindias.

Ahora bien, la Virgen de Guadalupe ha sido objeto de múltiples interpretaciones y, en el caso de las que explican la amplia difusión del tipo iconográfico salido de México, se afirma que, “a diferencia de las diosas de la fecundidad que aseguraban las cosechas de los mexicas [...] se presentaba como la Madre de los huérfanos” (Forster, 2022, p. 22), de modo que se convirtió en signo de amparo y consuelo ante la pérdida, de modo que Tonantzin, madre de los dioses nativos (Dorado, 1988; León, 2014; Lizaola, 2021), se sincretizó con María de Nazaret para “sobrellevar la pérdida” (Forster, 2022, p. 23).

La imagen guadalupana, al igual que las representaciones surgidas de las apariciones a videntes, a lo largo de la historia del cristianismo, viene a ser una advocación apocalíptica, en tanto hace un llamado a construir un nuevo sitio de culto católico para propagar la fe en el resucitado, pues, según lo relatado por el Nican Mopohua (1549), ella se afirma como la siempre Virgen María, Madre del verdadero Dios, de *Ipalnemo-huani* (Aquel por quien se vive), de *Teyocoyani* (del Creador de las personas), de *Tloque Nahuaque* (Aquel en el que están todas las cosas) y de *Ilhuicahua Tlaltipaque* (del Señor del Cielo y de la Tierra).

Figura 36

Comparación de las representaciones de la Virgen de Guadalupe de las parroquias de Santa Marta la Y Griega, Guadalupe de Goicoechea y San Ignacio de Acosta. De todas las esculturas se desconoce su autoría, la pintura en gran formato fue realizada por Gonzalo Morales Alvarado



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Por lo tanto, no es extraño que su iconografía remita a la inmaculada, a la mujer del cielo del Apocalipsis, vestida de sol, que vaticina prodigios y congrega a multitudes a su alrededor. Es la figura de la beatitud sin mancha, que posada sobre la luna muestra una actitud protectora, que ofrece su amparo a quienes sufren (Barea, 2007; Forster, 2022):

Siempre que contemplaba la santa imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, mi señora, no solamente en las continuas asistencias de su santuario, sino en las afectuosas aclamaciones de mi corazón se me representaba la imagen, que el evangelista San Juan, en el capítulo doce de su Apocalipsis, vio pintada en el cielo, y deseaba con mi pluma, a

un mismo tiempo carear a que estas dos imágenes, para que la piedad cristiana contemplase en la imagen del cielo el original por profecía, y en la imagen de la tierra el trasunto por milagro... Advertía, que cuando estaba ya en la tierra, se vestía de alas y plumas de águila para volar: era decirme, que todas las plumas y los ingenios del águila de México, se habían de conformar y componer en alas para que volase esta mujer prodigio y sagrada criolla (Sánchez, en *De la Torre y Navarro*, citados por Forster, 2022, p. 27).

La iconografía de María gloriosa se asocia a la presencia de la Madre Cristo luego de la Resurrección de su Hijo⁹, de allí que su presentación resplandeciente, tal como la narran los relatos de las apariciones de la Virgen aprobadas por la Santa Sede¹⁰, sea de un presente inmediato (Gaudio, 2017), que está asociado a la visión escatológica en la que creen los fieles cristianos, así “el más allá (localizado en un lugar incierto y diferido en los cielos) parece más cerca gracias a la fluidez de los viajeros que nos visitan en los sueños, las visiones de los santos, las apariciones marianas, el advenimiento de reliquias en manos de distintos heraldos de Dios”. (Fogelman, 2015, p. 212)

9 Existe, entre la imaginería procesional de vestir, la advocación de la Virgen de la alegría; sin embargo, esta no es tan frecuente. Y, aunque existen parroquias de antigua data en el país con este tipo de obra, no destacan con atributos particulares, esta solamente se caracteriza por presentar a María alegre ante el anuncio de la resurrección. Por eso, en algunos casos, lo único que se coloca en sus manos son flores. Además, en otros casos su rostro se confunde con el rostro de las advocaciones de la Virgen del Rosario, del Carmen o de la Merced.

10 “...se pueden contar más de dos mil apariciones marianas en el curso de los siglos y en todos los continentes, solamente veintiuno han sido aprobadas oficialmente por la Iglesia. Las reportamos en orden cronológico: 42 d. C.: Zaragoza, España; 1426: Monte Bérico, Italia; 1491: Tois-Épis (Alsacia), Francia; 1500: Vailankanni, India; 1531: Guadalupe, México; 1608: Siluva, Lituania; 1664-1718: Laus, Francia; 1842: Roma, Italia; 1846: La Salette, Francia; 1858: Lourdes, Francia; 1859: Champion, USA; 1871: Pontmain, Francia; 1879: Knock, Irlanda; 1917: Fatima, Portugal; 1932: Beauraing, Bélgica; 1933: Banneux, Bélgica; 1945-1959: Amsterdam, Holanda; 1953: Siracusa, Italia; 1973-1981: Akita, Japón; 1980: Cuapa, Nicaragua; 1981-1989: Kibeho, Ruanda”. (Gaudio, 2017, p. 8)

Figura 37
Virgen de Guadalupe de Arenilla de Cartago, toma realizada en 2015.
Autoría anónima



Fuente: Fotografía del autor.

Figura 38

Detalle de mural en Nicoya Guanacaste: baile de la yegüita ante la Virgen de Guadalupe. Toma realizada en 2019



Fuente: Fotografía del autor.

María dolorosa

Si la representación de María Madre de Dios, como trono de la figura de un Niño, y la veneración gloriosa de María asunta a los cielos, se consolidan en los primeros siglos de la era cristiana, es ya avanzada la Edad Media que la figura de María Dolorosa toma fuerza y expansión (Schuler 1987; 1992), primero, en su representación al pie de la cruz, junto al discípulo

amado y las otras mujeres, según el texto del Evangelio de san Juan (19, 25-26), luego, en la figura de la Piedad y al final en su presentación solitaria con el atributo de la/s espada/s, en referencia a la profecía de Simeón (Lc 2, 35).

Como señala **Xavier Basurko (2006)**, ese posicionamiento destacado de la figura de María en sus momentos de dolor está asociado al contexto del siglo XIV, que estaba focalizado en la imagen de Cristo sufriente y manifestado en las distintas artes al servicio del culto: “El *Stabat Mater dolorosa* traduce esta piedad hacia la Madre de Cristo muerto en la cruz” (**Basurko, 2006, p. 271**).

Figura 39

Detalle del quinto misterio doloroso de la secuencia de los Misterios del Rosario, por el artista Paul Armesto, iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar, Tres Ríos



Fuente: Fotografía del autor.

En el caso latinoamericano, esta representación se desprende de la expansión de la catolicidad hispana (**Rubin, 2010**), presentándose así la Madre amorosa desde su sufrimiento, al contemplar al hijo camino al calvario, tal como lo retrata la

cuarta estación del vía crucis, o muriendo en la cruz y abrazando su cuerpo muerto antes de colocarlo en el sepulcro.

La María compasiva, como la describe **Carol Schuler (1987)**, se compadece ante el dolor que sufre su Hijo en el trance de la Pasión, por eso en un inicio es representada en una relación con el Cristo doliente o muerto y luego, individualizada para su culto como Madre llena de dolor, de modo que se incorporan atributos ausentes en la representación de conjuntos; es decir, la independización del tema aparece al finalizar el Medioevo y en el Renacimiento, según afirman las investigaciones de Schuler.

Esta representación, a criterio de **Schuler (1992)**, es la que da mayor énfasis en la humanidad de María, pues, a diferencia de las escenas de la infancia de Jesús y su glorificación en cuerpo y alma, su dolor evidencia la conmoción y las lágrimas propias de la condición humana. Y, desde la teología católica, constituida en torno a este acontecimiento, María no solo sufre por la pérdida del Hijo, sino que ella cursa, en su propio cuerpo, la pasión del Redentor.

Es fundamental comprender que, en la visión de la economía de la salvación, el dolor se convierte en el recurso de expiación y sanación (salvación) de los dolores antiguos; es decir, si la muerte llegó por la acción de un hombre, la muerte de un hombre es requerida para destruirla por medio de la subsecuente resurrección, Si la impureza de Eva, como primera mujer, fue ocasionante de los dolores de parto (Gn 3, 16), es María la que siente los dolores al pie de la cruz. De este modo, el dolor es sublimado, ya no es castigo, sino signo de purificación, de redención y ruta privilegiada de salvación.

Figura 40

Comparación de las Dolorosas confeccionadas por Manuel María Zúñiga Rodríguez, dos de ellas talladas en madera policromada y otra creada con la técnica de “pasta-madera”. Las dos de la izquierda forman parte de los conjuntos del calvario del Señor de la Misericordia en San Pedro de Montes de Oca y en la antigua capilla del Monte de la Cruz. La última, a la derecha, es la imagen patronal individualizada en el altar mayor de la iglesia “La Dolorosa” en San José



Fuente: Elaboración propia, a partir de fotografías del Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

Mueca de dolor de una apenada María, revestida por la bicromía carmesí, en contraste al oscuro azulado transido de dolor y gozo. Mariana tipología fronteriza entre las variantes asumidas por la Soledad, la Dolorosa y la devocional Piedad, conmocionadas ante el agudizado dolor y la gesticulante

actitud del pasmo provocador mediatizado por el sentimiento de ternura, junto a la tensionada actitud generada por la Angustia de luctuosa y dolorida complacencia. La iconografía de la Piedad adoptó como fuente de inspiración el evangelio apócrifo de Nicodemo, conforme a las Meditaciones del Pseudo Buenaventura, las visiones del dominico Enrique Susó y la sueca de origen principesco, santa Brígida, a quien, en acordada aparición, la Virgen le solicitó el rezo y la meditación de sus dolores. (Bonet, 2022, pp. 370-371)

En el caso costarricense el mayor número de esculturas de María Dolorosa son las imágenes de bastidor procesionales, por lo que, la paleta de color de la vestimenta, en muchos casos, no respeta el rojo del vestido y azul del manto, colores que sí se respetan en la representaciones de la cuarta estación del de crucis, así como las últimas tres representaciones de la Vía dolorosa, en las cuales aparece María llorando al pie de la cruz, luego sosteniendo a su hijo en el desprendimiento y en el último instante junto al sepulcro, mientras el cuerpo es depositado en el sitio por José de Arimatea y Nicodemo.

Otra imagen de vestir, frecuente en los conjuntos de imaginería procesional para la Semana Santa, aunque no tan abundante como la de la Dolorosa, es la imagen de la Virgen de la Soledad, la cual es vestida completamente de negro, pues acompaña el cortejo del viernes Santo conocido como la procesión del santo entierro, caracterizado por el luto ante la muerte del Hijo. Las obras de María individualizadas, asociadas a los momentos de dolor, se observan principalmente en los sitios donde la Dolorosa es la patrona del sitio (ver Figura 39), allí predomina el atributo característico de la/s espada/s.

Figura 41

Piedad de los talleres Ramos, esculpida en madera en la primera mitad del siglo XX, Piedades de Santa Ana



Fuente: Inventario de Arte Sacro y otros objetos empleados en el culto 2007-2014, Arquidiócesis de San José.

La agrupación de las advocaciones marianas, a partir de los tres grupos principales de misterios del Santo Rosario, permite comprender el arraigo existente en la mentalidad religiosa en Costa Rica, en torno a esta forma de rezo asociado en las mentalidades colectivas a la figura de María, donde la enunciación de cada uno de estos acontecimientos narrados en las Sagradas Escrituras y en la tradición de la Iglesia, genera una serie de ideas visuales de la madre de Dios en relación con su hijo. Sin embargo, como se señaló anteriormente, con la reforma de la secuencia de misterios propuesta por Juan Pablo II, se incorporan cinco misterios conocidos como “luminosos”,

en estos aparece la figura de María únicamente destacada en el segundo misterio, el cual hace referencia a las bodas de Caná y, aunque la enunciación hace alusión a la forma en que se autorrevela Jesús en el milagro del vino, la presencia de María como intercesora es un rasgo ineludible.

Las obras artísticas que tienen por tema dicho momento en Caná, fueron plasmadas en soporte de vitral en distintas iglesias del país, mucho antes de que se hiciera la reforma al Rosario y se incorporarán los misterios luminosos. En estas escenas aparece María cercana a Jesús, en actitud de súplica o intercesión para pedir la acción divina en el cambio de las sustancias. Por lo que no es de extrañar que, en futuras representaciones marianas aparezca nuevamente la figura de la Madre de Jesús y se configure un nuevo tipo iconográfico en torno a esta escena bíblica de Caná.

Figura 42

*Vitral de Las bodas de Caná, iglesia de Nuestra Señora del Carmen,
Juan Viñas. Tirolei Glasmalerei. Toma realizada en 2022*



Fuente: Fotografía del autor.

A manera de conclusión

La iconografía, como método de lectura de las obras de arte, permite comprender la manera en que fueron confeccionadas cada una de las piezas, ya sean pinturas, esculturas, orfebrería o textiles, que aluden a determinados temas, en este caso, asociados a la figura de María de Nazaret.

La etapa preiconográfica permite, a partir de las características formales, describir, en un primer momento, aquellos aspectos que aparecen de manera reiterada y común en distintas obras, definiéndose, de esta manera, los atributos distintivos de cada personaje. La etapa iconográfica, propiamente dicha, permite entender, agrupar e interpretar estos bienes artísticos en relación con su contexto.

En el caso de la figura de María Virgen, se debe recurrir tanto a los aspectos dogmáticos, que vienen a ser todo aquello que conserva la iglesia como depósito de fe (Sagrada Escritura y Magisterio eclesial) y a otros documentos, muchos de ellos determinados como apócrifos o fuera del depósito de la fe, pero, cuyas narraciones se han trasladado a lo largo de los siglos a la tradición eclesial. Además, están todas las manifestaciones de rezos piadosos y rezos litúrgicos que se traducen en diversas formas de culto a la figura de la Madre de Dios.

En el caso de las artes, es fundamental tener en cuenta que estas son un componente fundamental e intrínseco de las manifestaciones rituales y prácticas devocionales católicas, y se constituyen a partir de la interpretación que hacen los artistas y quienes las encargan, de aquello que se afirma en el dogma, se cuenta en la hagiografía y se reza en los ámbitos públicos y privados.

En Costa Rica la imaginería que tiene por tema la figura de María, se puede agrupar en las tres principales categorías asociadas a los relatos expuestos en el resto del Santo Rosario. Primero en los instantes de gozo, referidos a la maternidad de María, por lo que las obras en esta línea se caracterizan por presentar su papel como Madre de Cristo, el Dios encarnado contemplado en su Natividad; por ello, aparece sosteniendo a un pequeño niño, evidenciando así la condición humana de Cristo, lo que, a su vez, se invierte para afirmar la condición Divina de la maternidad de María.

La visión de María gloriosa, que surge en un segundo momento en la historia de la Iglesia, en torno a la dormición-tránsito-asunción de la Virgen, representa a la Madre de Dios en su vida posterior a la resurrección de su Hijo, por lo que, en la iconografía de estas representaciones se la presenta de manera resplandeciente, de forma individualizada y, principalmente asociada al misterio de su condición inmaculada, elevada a los cielos, como reina y señora de todo lo creado, todo esto con los atributos tomados de la escena del Apocalipsis de la mujer en labor de parto y el dragón/serpiente como signo del mal. Por último, tenemos la representación de María dolorosa surgida en la última etapa de la Edad Media y al inicio del Renacimiento, en el cual se muestra María asociada a la pasión de Cristo.

En el caso costarricense, como sucede en el resto de América Latina, la cantidad de obras según los tres tipos establecidos para este estudio, coinciden con los momentos en que aparece cada una de los principales títulos dogmáticos y devociones populares. Las imágenes de María sosteniendo al Niño Jesús en brazos, ya sea para la elaboración del pesebre navideño surgido hace 800 años con la idea de San Francisco o de las devociones principales propagadas por las órdenes y

congregaciones religiosas, como son la Merced, El Carmen, El Rosario o María Auxiliadora, las cuales presentan con énfasis la condición de maternidad divina de María, son las preponderantes, seguidas de las representaciones gloriosas de la Inmaculada Concepción y la Asunción. Y, por último, las de María dolorosa, todo lo cual se desarrolló por el proceso de colonización y cristianización acontecida en esta parte del mundo.

Figura 43

Bajo relieve policromado de la Virgen de Ujarrás en el milagro de Quebrada Honda (1666), por Manuel María Zúñiga Rodríguez, 1939. Ubicado en el altar mayor de Paraíso, Cartago



Fuente: Fotografía del autor.

Considerando que la etapa iconológica, propuesta por Erwin Panofsky en su método, no pudo ser abordada en este esbozo sobre la iconografía mariana en Costa Rica, cabría preguntarse para futuras investigaciones e interpretaciones ¿Cómo la representación de la Inmaculada Concepción se torna en una representación de capitana bélica que acompaña y defiende en batalla a las poblaciones de Ujarrás y Cartago (ver Figura 42)? ¿Por cuáles mecanismos la Virgen de Guadalupe se fusiona con una yegüita y el culto se convierte en danza en Nicoya, Guanacaste (ver Figura 37)?

¿De qué modo Santa María de los Ángeles, venerada en Asís, recibe una nueva veneración por medio de una pequeña y “negrita” figura de mujer con su niño en brazos, hallada en el siglo XVII entre pobladores pardos y que vuelve a ser encontrada en pleno siglo XXI por un indígena bribri¹¹? ¿Qué hilo conductor sigue vinculando una devoción mariana carmelita ligada a un monte bíblico con la figura de María como estrella del mar y abrazada por los poblados de pescadores en las costas pacíficas de Puntarenas? ¿Bajo qué impulso se construyen nuevas iglesias en honor a la Virgen de Schoenstatt, Fátima o Auxilio de la Cristiandad en múltiples comunidades?

Las descripciones iconográficas de las imágenes marianas en Costa Rica se quedan cortas para dar respuesta a tales preguntas, pero son un insumo que permite entender el germen de las formas artísticas que posibilitaron la expansión del culto mariano a lo largo de la historia del cristianismo en Costa Rica y facilitan la comprensión de la diversificación de

¹¹ En mayo de 2015, los indígenas bribri, Oldemar Torres Morales y José Luis Pereira Morales, de la comunidad de Katsi en Talamanca hallaron enterrada a un metro de profundidad, aproximadamente, una imagen réplica de la Virgen de los Ángeles (Ávila, 2020). La escultura venerada en Cartago data del siglo XVII y fue declarada como patrona de Costa Rica desde 1824 (Gil, 2004).

presentaciones de la madre de Dios, que se mezcla con las gentes, paisajes y sus dinámicas de interacción en los distintos territorios donde se profesa la fe cristiana católica.

Referencias

- Abarca, O., y Alpízar, L. M. A. (2015). Acerca de los orígenes de las festividades de la Virgen del Mar en la Chavarría. López, M. (1982). Ciudad de Puntarenas. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 16(1), 3-62. <https://doi.org/10.15517/dre.v16i1.14583>
- Aranda, J. (2020). Devoción y culto a la Virgen María: un estado de la cuestión para el caso hispano [trabajo final de graduación para optar por el grado en Historia, Universidad de Zaragoza, España]. *Repositorio Institucional*. <https://zaguan.unizar.es/record/97843>
- Ávila, L. (2020, 2 de agosto). La Negrita de Talamanca. *Eco Católico*. <https://www.ecocatolico.org/iglesia-viva/diocesis-y-parroquias/item/334-la-negrita-de-talamanca>
- Azanza, J. J. (2021). Presencia del adivino Balaán en el arte navarro: Claves para su interpretación. *Príncipe de Viana*, (281), 777-808. <https://revistas.navarra.es/index.php/PV/article/view/1766>
- Barea, P. (2007). La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España. *Archivo Español de Arte*, 80 (318), 186-199. <http://hdl.handle.net/10481/32737>
- Basurko, X. (2006). *Historia de la liturgia*. (1.ª edición). Centre de Pastoral Litúrgica.
- Bates, S. (2019). The Virgin Mary and the Reformation in the Midlands, 1516-1560. *Midland History*, 44 (2), 159-175. <https://doi.org/10.1080/0047729X.2019.1667104>

- Bernal, J. (2021). *Representación iconográfica de la vida de María Virgen*. (1.ª edición). Editorial Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/161667>
- Bifaretti, L. y Sciorra, J. A. (2022, 12- 17 de septiembre). *La pintura mariológica como tema americano* [Ponencia]. V Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP). La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/149098>
- Bonet, A. (2022). Lo invariable en la religiosidad popular. En J. Campos (Coord.) *Mover el alma: las emociones en la cultura cristiana (siglos IX-XIX)*. (1.ª edición), pp. 361-382. San Lorenzo del Escorial. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=873416>
- Bonilla, L. C. (2017). Vitrales: Patrimonio artístico cultural de las iglesias de la Arquidiócesis de San José, Costa Rica. *Revista Herencia*, 30(1), 177-193. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/29922>
- Bonilla, L. C. (2019). Herencia en metal: Registro de las obras de arte sacro de los orfebres del Valle. *Revista Herencia*, 32(2), 77-96. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/40258>
- Calatayud, E., y Blanco, A. (1985, 2-4 de octubre). *La imagen de la virgen de Valvanera: Aproximación a su iconografía* [Ponencia]. Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja. Logroño. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=555484>
- Castellano, J. (2001). Las fiestas en memoria de María. El mutuo intercambio entre Oriente y Occidente. *Cuadernos Phase*, 117, 5-33. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- Castillo, L. (2020). Arte mariano en Latinoamérica: La iconografía religiosa como mecanismo de control y sello de identidad durante la Conquista. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 92, 79-97. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi92.3877>

- Congregación para el Culto Divino y Disciplina de los Sacramentos. (2013). *Ritual de la coronación de una imagen santa María virgen* (2.ª edición). Biblioteca de Autores Cristianos.
- Cunneen, S. (1999). Breaking Mary's Silence: A Feminist Reflection on Marian Piety. *Theology Today*, 56(3), 319-335. <https://doi.org/10.1177/004057369905600304>
- Dorado, A. (1988). *De María Conquistadora a María Liberadora* (1.ª edición). Sal Terrae.
- Florencia, F. de. (1755). *Zodiaco Mariano, en que el sol de justicia Christo, con la salud en las alas visita como signos, y casas propias para beneficio de los hombres los templos, y lugares dedicados à los cultos de su SS. Madre por medio de las más celebres, y milagrosas imágenes de la misma Señora, que se veneran en esta América Septentrional, y reynos de la Nueva España*. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080014939/1080014939.html>
- Fogelman, P. (2015). El cuerpo de la Virgen: discursos teológicos y representaciones históricas del cuerpo y la muerte de María. *Revista Cultura y Religión*, 8(2), 197-231. <https://revistaculturayreligion.cl/index.php/revistaculturayreligion/article/view/556>
- Forster, T. (2022). Religiosidad y poder en México: el caso de la Virgen de Guadalupe. *Revista Sociedad*, 45, 18-30. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/revistasociedad/article/download/8137/6835>
- García, C. (2016, 9 de diciembre). *Sobre la iconografía de la Inmaculada Concepción*. <https://cipripedia.com/2016/12/09/sobre-la-iconografia-de-la-inmaculada-concepcion/>
- Gaudio del, G. (2017). El significado de las apariciones marianas para la Iglesia y para el mundo. *Ecclesia*, 31(1), 7-25. <https://ojs.upra.org/index.php/ecclesia/article/download/2157/1550>

- Gil, J. (2004). *El culto a la Virgen de los Ángeles, 1824-1935: una aproximación a la mentalidad religiosa en Costa Rica* (1.ª edición). Museo Histórico Cultural Juan Santamaría. <https://api.repositorios.cihac.fcs.ucr.ac.cr/repositorio/api/core/bitstreams/d65ffe58-156a-439d-80b2-47a42ccb6e0c/content>
- Gisbert, T. y Mesa, J. (2011). *La virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María*. [Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco. Barroco andino] Depósito Académico Digital. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/17949>
- González, C. (2019). La Virgen María y la cuestión ecuménica entre católicos y protestantes. *Ecclesia*, XXXIII (2), 193-202. <https://ojs.upra.org/index.php/ecclesia/article/download/3757/2784>
- González, F. (2022). Una Inmaculada inédita de Pedro de Mena en el Puerto de Santa María. *Revista de Historia de El Puerto*, 69 (2), 9-46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8774768>
- González, J. M. S. (2011). La muerte de la Virgen María (1295) en la iglesia macedonia de la Panagia Peribleptos de Ohrid. Interpretación iconográfica a la luz de tres escritos apócrifos. *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, 13, 237-268 <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283154>
- Gotia, I. (2020). La anunciación con los símbolos proféticos sobre las Puertas Reales del Iconostasio de la Catedral de la Santísima Trinidad de Blaj, Rumanía. *Studi sull'oriente cristiano*, 24(1), 97-133. https://www.academia.edu/70391741/loan_Gotia_La_Anunciacion_con_los_simbolos_profeticos_SOC_24_1

- Hycka, M. A. (2017). *Expresiones culturales y artísticas en torno a la devoción de nuestra señora del Pilar. 1434-1695* [Tesis para optar por el grado de Doctorado en Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, España].
- Itoiz, J. (1989). El tránsito de Santa María y su relación con los demás privilegios marianos. *Excerpta e Dissertationibus in Sacra Theologia* [Tesis Doctoral presentada en la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, España]. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/11588>
- Jiménez, L. (2013). Las mujeres en la escultura costarricense. *Acta Académica*, 52 (Mayo), 171-192. <http://revista.uaca.ac.cr/index.php/actas/article/view/194>
- Juan Pablo II. (2002, 16 de octubre). *Carta Apostólica Rosarium Virginis Mariae*. http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_letters/2002/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae.html
- Lavin, I. (1990, 23-24 de marzo). *Iconography as a Humanistic Discipline (Iconography at the Crossroads)* [Ponencia]. Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art. Princeton University. <https://hdl.handle.net/20.500.12111/6659>
- León, M. (2014). *Tonantzin Guadalupe: Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el «Nican Mopohua»* (1.ª edición). Fondo de Cultura Económica; El Colegio Nacional.
- Liepe, L. (2022). What is the Difference between Iconography and Semiotics? *ICO Iconographisk Post. Nordisk Tidskrift För Bildtolkning - Nordic Review of Iconography*, 3-4, 39-53. <https://journals.lub.lu.se/ico/article/view/25311>
- Lizaola, J. (2021). Aproximación a la Virgen Diosa Tonantzin-Guadalupe. En R. Maldonado y J. Riutort (Editores). *Retorno de Lo Sagrado*. (1.ª edición), 99-114. Dykinson, S. L. <https://doi.org/10.2307/j.ctv20hctbt.8>

- Maldonado, A. (2020). Men, Tattoos, and Catholic Devotion in Brooklyn. *Material Religion*, 1-30. <https://doi.org/10.1080/17432200.2020.1756169>
- Martimort, A. (1992). *La Iglesia en Oración* (4.ª edición). Barcelona: Herder.
- Martínez, J. (2004). *María en la literatura y en el arte* (2.ª edición). España: EDIBESA.
- Martínez, I. (2012, 6-9 de Septiembre). *La advocación del Carmen. Origen e iconografía* [Ponencia]. Simposio Advocaciones Marianas de Gloria. San Lorenzo del Escorial. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=505247>
- Masís, M. (2012). *La fiesta de la Divina Infantita en San Blas de Cartago*. [TCU - 486; Tradiciones de Costa Rica, Universidad de Costa Rica]. Repositorio Institucional. <https://kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/13745/Historia%20Divina%20Infantita.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Meier, J. (2001). *Un judío marginal. Nueva visión del Jesús histórico. Tomo 1. Las raíces del problema y de la persona* (1ra Ed.) Verbo Divino.
- Miller, M. (2015). Introduction: Material Culture and Catholic History. *The Catholic historical review*, 101 (1), 1-17. <http://www.jstor.org/stable/43900073>.
- Moreno, J. (2012). La dormición de la Virgen del convento del Carmen Alto de Quito: apuntes sobre su historia. *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 24, 133-148. <https://revistas.usc.gal/index.php/semata/article/view/1087/1011>

- Nicoletti, M. (2019). “La virgen fronteriza”: La Auxiliadora de Don Bosco como dispositivo de territorialidad devocional (Siglos XIX-XX). *Sociedades de Paisajes Áridos y Semiáridos*, 4(6), 127-148. <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas/article/view/898/925>
- Pagola, J. (2007). *Jesús. Aproximación histórica* (3.a edición). PPC.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales* (1ra Ed.). Alianza Editorial.
- Peña, B. (2022). “Ella te aplastará la cabeza”: Santa María de Guadalupe vence a la serpiente en la fiesta de Potosí (1601). *Recial*, XIII (22), 198-235. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n22.39356>
- Petit, P. (2020). “Our Lady of Congo”: The Creation and Reception of an Early Missionary Propaganda Devotion. *Material Religion*, 16(2), 236-266. <https://doi.org/10.1080/017432200.2020.1722900>
- Rubin, M. (2010). Imágenes de la Virgen María. *Anales de Historia del Arte, Extra*, volumen extraordinario, 109-124. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010109A>
- Ruiz, M. (2016). Notas iconográficas sobre la Virgen de la Merced. Sus artes plásticas en Andalucía occidental. En J. A. Doncel y R. Carmona (Coordinadores). *Regina Mater Misericordiae: Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*. (1.ª edición), 569-588. Litopress. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5816298.pdf>
- Santos, A. (2019). (Ed.) Protoevangelio de Santiago. En: *Los Evangelios Apócrifos* (3.ª edición), 57-73. BAC.

- Scheer, M. (2013). What she looks like: on the Recognition and Iconization of the Virgin Mary at Apparition Sites in the Twentieth Century. *Material Religion*, 9(4), 442-467. <https://doi.org/10.2752/175183413x13823695747444>
- Schuler, C. M. (1987). *The sword of compassion: Images of the sorrowing Virgin in late medieval and Renaissance art* (1^a Ed.). Columbia University.
- Schuler, C. M. (1992). The Seven Sorrows of the Virgin: Popular Culture and Cultic Imagery in Pre-Reformation Europe. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 21(1/2), 5-28. <https://doi.org/10.2307/3780708>
- Serrano, E. (2015). Milagros, devoción y política a propósito de la virgen del Pilar en la edad moderna. *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 21. <https://doi.org/10.4000/e-spania.24814>
- Stanfa, G. (2021). Botanical Mary: Addressing the Virgin with Natural Imagery. *Wheaton Writing: A Journal of Academic Essays*, 6, 17-22. https://journals.wheaton.edu/index.php/wheaton_writing/article/view/1011
- Torreblanca, M. (2012, 6-9 de Septiembre). *Las advocaciones marianas, protectoras de los cautivos*. [Ponencia]. Simposio Advocaciones Marianas de Gloria. San Lorenzo del Escorial.
- Urdeix, J. (Ed.) (2007). Súplicas litánicas a Santa María y a San José, esposo de la Virgen María. *Cuaderno Phase*, 170, 68-110. Centre de Pastoral Litúrgica.
- Valeriano, A. (1549). *Nican Mopohua*. http://www.latheotokos.it/programmi/guadalupe/nican_mopohua.htm
- Velázquez, C. (2004, 19-23 de julio). *Las devociones marianas en la Diócesis de Nicaragua y Costa Rica siglos XVII y XVIII*. VII Congreso Centroamericano de Historia. Universidad Nacional Autónoma de Honduras.

- Vuola, E. (2019). *The Virgin Mary across Cultures: Devotion among Costa Rican Catholic and Finnish Orthodox Women* (1^a Ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315107530>
- Walsh, E. (2007). Images of Hope: Representations of the Death of the Virgin, East and West. *Religion and the Arts*, 11(1), 1-44. <https://doi.org/10.1163/156852907X172412>
- Wilbanks, S. (2020). *The Crown Jewel of Divinity : Examining how a coronation crown transforms the virgin into the queen.* [Tesis de Maestría en Artes, Sotheby's Institute of Art]. Digital Commons. https://digitalcommons.sia.edu/stu_theses/63

Biografía de la persona autora

Luis Carlos Bonilla Soto es Licenciado en Sociología por la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica. Es docente de la Universidad Estatal a Distancia, también en San José, Costa Rica. Investigador en temas de arte sacro y piedad popular en el Departamento de Liturgia de la Curia Metropolitana de San José, Arquidiócesis de San José, Costa Rica.