



# SIWÔ

Revista de Teología / Estudios Sociorreligiosos



UNA  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
COSTA RICA

Vol. 19 N° 1, Enero-Junio 2026, [p. 1 – p. 78]

Recibido: 05/09/2025 - Corregido: 08/12/2025 - Aceptado: 05/01/2026

<https://doi.org/10.15359/siwo.19-1.2>

## **Santa María de los Ángeles: el tipo iconográfico de La Puebla de los Pardos en Costa Rica**


Saint Mary of the Angels: Iconographic type of *La Puebla de los Pardos*, Costa Rica

Santa María de los Ángeles: o tipo iconográfico de *La Puebla de los Pardos* na Costa Rica

Luis Carlos Bonilla Soto\*

\*Universidad Estatal a Distancia  
Costa Rica

 lcbonillasoto@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0569-5975>

## Resumen

Este artículo estudia la construcción del tipo iconográfico de Nuestra Señora de los Ángeles de La Puebla de los Pardos en Costa Rica, desde el siglo XVII hasta el presente. Se aplica el método comparativo de tipos iconográficos, para confrontar distintas representaciones de Santa María de los Ángeles existentes en Costa Rica, con miras a determinar los atributos y formas de composición estética que han permitido la consolidación de este tipo iconográfico mariano, al facilitar su lectura y reconocimiento por parte de la población costarricense y definiéndose como una representación completamente distinta a las expresiones artísticas que se veneran en iglesias bajo el título de Nuestra Señora de los Ángeles en otros países del mundo.

**Palabras clave:** Nuestra Señora de los Ángeles, Virgen Negra, Arte sacro, Costa Rica, cultura material

## Abstract

This article studies the construction of the iconographic type of Our Lady of the Angels of La Puebla de los Pardos, Costa Rica, from the 17th century to the present. The comparative of type iconographic method is applied to compare different representations of this title of Mary Virgin that exist in Costa Rica, with the aim to determine the attributes and forms of aesthetic composition that have allowed the consolidation of this Marian iconographic type, facilitating its reading and recognition by the Costa Rican population and defining it as a completely distinct representation from the artistic expressions venerated in churches under the title of Our Lady of the Angels in other countries around the world.

**Keywords:** Our Lady of Angels, Black Virgin, Sacred art, Costa Rica, material culture

## Resumo

Este artigo estuda o desenvolvimento do tipo iconográfico de Nossa Senhora dos Anjos de La Puebla de los Pardos, na Costa Rica, do século XVII até o presente. O método comparativo de tipos iconográficos é aplicado para comparar diferentes representações de Nossa Senhora dos Anjos existentes na Costa Rica, com o objetivo de determinar os atributos e formas de composição estética que permitiram a consolidação desse tipo iconográfico mariano. Isso facilita sua interpretação e reconhecimento pela população costarriquenha e o define como uma representação completamente distinta das expressões artísticas veneradas em igrejas sob o título de Nossa Senhora dos Anjos em outros países do mundo.

**Palavras-chave:** Nossa Senhora dos Anjos, Virgem Negra, iconografia religiosa, arte sacra, Costa Rica.

## 1. INTRODUCCIÓN

El culto a la Virgen María, bajo el título de Nuestra Señora de los Ángeles en Costa Rica es cultura espiritual viva; de ello dan cuenta las múltiples formas de culto que se materializan en promesas, exvotos y peregrinaciones a varias iglesias nombradas con este título a lo largo y ancho del territorio de este país centroamericano, siendo el sitio principal el santuario ubicado en lo que se conoció desde el periodo colonial como “La Puebla de los Pardos”, luego como la Puebla de los Ángeles, al este de la ciudad de Cartago.

Esta devoción costarricense, nacida en el siglo XVII, sigue vigente hasta la actualidad, pues la imagen venerada en Cartago es la patrona del país, luego de ser declarada como tal por las autoridades del Estado en 1824 y es un referente idiosincrático en la nación, tanto para creyentes como para no creyentes. Además, su culto no se ha restringido a las expresiones religiosas y culturales, materiales e inmateriales que se desarrollan en la Basílica de los Ángeles en Cartago, sino que se han extendido a múltiples iglesias parroquiales, ermitas, grutas, espacios domésticos y monumentos ubicados en todo el país.

La veneración de este título de Santa María se ha extendido de forma progresiva, lo cual ha provocado la creación de imágenes y otras expresiones artísticas con el tema de esta advocación durante 390 años, aproximadamente; configurándose así un tipo iconográfico mariano específico desde el punto de vista artístico, incluso muy distinto a los utilizados para representar el tema de Santa María de los Ángeles en el arte sacro cristiano del mundo, lo cual ha llevado a que el tipo iconográfico de la Virgen María de la “Puebla de los Pardos”, sea

reconocible de manera generalizada en Costa Rica y también conocido en otros lugares del mundo.

Todo tipo iconográfico es la plasmación o concreción sensible (visual) de una idea (García-Mahíques, 2020) y, en el caso de la Virgen de los Ángeles de La Puebla de los Pardos, este tipo se ha materializado en una pequeña figura de piedra, integrada de manera irrefutable a un conjunto de joyería de alto valor económico y de una indiscutible calidad artística en lo concerniente a la orfebrería. Además, se ha constituido en una configuración predecible a partir de una serie de signos cristianos asociados a la madre de Dios, que posibilitan su rápida identificación en el contexto católico costarricense y ha logrado establecer un esquema organizado de atributos que facilita la creación de nuevas obras que, aunque sean creadas con variantes visuales, siguen enmarcadas dentro del mismo tipo iconográfico.

Aunque el interés por estudiar a la “Negrita” y su contexto sociohistórico, político y religioso ha sido bastante amplio y de ello dan cuenta múltiples publicaciones a lo largo del tiempo, existe un vacío en Costa Rica y el mundo, con respecto al estudio de las obras de arte creadas a partir del tema de Santa María de los Ángeles y a los esquemas visuales que se siguen para representarlo, de allí la pertinencia de esta publicación.

Asimismo, todas las investigaciones existentes se han centrado en la figura primigenia, la que, según la tradición, fue hallada entre 1635 y 1638 por una mujer parda/mulata, dejando de lado las obras que hacen eco de esta y que, a su vez, han facilitado la configuración de todo un ambiente de fervor devocional en torno a ellas, pues se han consolidado como las

imágenes a las que acuden miles de feligreses en distintos centros de peregrinación en todas las provincias del país.<sup>1</sup>

Por otra parte, los estudios con respecto a los tipos iconográficos y a la forma en que las personas artistas resuelven la creación de obras de temas según tipos consolidados como tales, son una herramienta fundamental para los procesos de conservación y restauración de bienes patrimoniales, pues proporcionan datos que permiten el conocimiento de las obras en su forma inicial y permiten, además, comprender los cambios visuales que ha atravesado un tema a lo largo del tiempo. Por lo anterior, lo descrito en este artículo puede ser un insumo de referencia en procesos de conservación y restauración de obras alusivas a la temática de Nuestra Señora de los Ángeles que forman parte del patrimonio cultural del país.

Por lo anterior, el objetivo de esta investigación es comparar distintas representaciones de Santa María de los Ángeles existentes en Costa Rica, con miras a determinar los atributos y formas de composición estética que han permitido consolidar este tipo iconográfico mariano, al facilitar su lectura y reconocimiento por parte la población costarricense y definiéndose como una representación completamente distinta a las expresiones artísticas que se veneran en iglesias bajo el título de Nuestra Señora de los Ángeles en otros países del mundo.

---

1 Entre los ejemplos de peregrinaciones se tienen: en Alajuela se hace romería hacia Los Ángeles Sur de San Ramón, en Guanacaste se peregrina a los Ángeles de Tilarán, en Heredia a Los Ángeles de San Rafael, en Puntarenas a Juanilama de Esparza, en Limón a Katsi en Talamanca y en San José se hace romería a Piedras Negra de Mora.

**Figura 1**

Imagen de Nuestra Señora de los Ángeles a cargo de Francisco del Valle Guzmán en 1954, propiedad de las Temporalidades de la Arquidiócesis de San José, registrada con el código: ASJ-05-04-19-B-06-2. Nótese la pedrería de fantasía azul, blanco y rojo, en las estrellas ubicadas en los extremos de la rayería, dispuesta en la misma secuencia que siguen las bandas de la bandera de Costa Rica



**Fuente:** fotografía de Luis Carlos Bonilla Soto para el inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

## 2. LA CONFIGURACIÓN DE UN TIPO ICONOGRÁFICO: ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

### 2.1 *¿Qué es un tipo iconográfico?*

Para establecer un marco conceptual en lo relacionado a tipos iconográficos, es preciso remitirse al planteamiento de Erwin Panofski, quien en su propuesta de estudio de las artes por medio de la iconografía y la iconología, acuñó el término “Tipo”. Sin embargo, como dice Rafael García-Mahiques (2020), para clarificar dicho término panofskiano es atinado utilizar la expresión “Tipo iconográfico”, por razones de precisión terminológica y por facilidad didáctica, pues “remite directamente a la iconografía, ámbito en el cual tiene sentido pleno” (García-Mahiques, 2020, p. 100).

Desde la disciplina de la historia del arte, la iconografía se refiere a la descripción de las imágenes y la iconología trata sobre el ámbito de la interpretación de las obras (Panofski, 1987). En la perspectiva de Panofsky, el tipo viene a ser una fusión o síntesis, por medio de la cual los aspectos preiconográficos de una imagen (condiciones materiales de la obra de arte que son percibidas por los sentidos), se convierten en el vehículo de un tema o un significado. En otras palabras, en el tipo iconográfico se configura en una imagen, un tema o un asunto (García-Mahiques, 2020).

Cabe señalar que un tipo iconográfico no es la mera repetición formal de una obra de arte que resuelve la percepción y lectura visual de un tema, pues para definir un tipo no es esencial que la obra sea algo convencional, sino que las personas pueden concretar un asunto, tema o discurso visual complejo a partir de pautas personales, “...basándose únicamente en su pensamiento, como ocurre mayormente en el arte contemporáneo” (García-Mahiques, 2020, p. 102).

Por lo anterior, es preciso distinguir el tema del *tipo iconográfico*; en el caso que ocupa este artículo, el primero es la advocación de Santa María de los Ángeles y, el segundo, se refiere al tipo iconográfico de la Puebla de los Pardos, llamada luego Puebla de los Ángeles, la cual es una figuración perceptible que se convierte en un vehículo para comunicar un tema de manera de ágil y diáfana.

### Figura 2

Pintura del Inmaculado Corazón de María (1976), según el tipo iconográfico de Nuestra Señora de los Ángeles de la Puebla de los Pardos, a cargo de Jorge Gallardo para los padres Claretianos, Casa de Ejercicios Espirituales



**Fuente:** fotografía de Luis Carlos Bonilla Soto.

Si se tiene que el tipo iconográfico se configura a partir de un conjunto de características que definen un tema tratado en las artes, y este posibilita que sea reconocido y que se propongan nuevas creaciones dentro de los límites que establecen los atributos medulares, es preciso afirmar que un tipo iconográfico tampoco es sinónimo del esquema compositivo. En el caso que nos ocupa, las réplicas no son copias idénticas de la imagen primigenia, sino que, aunque presentan los atributos constitutivos que definen un tipo iconográfico, la ubicación de estos en la composición de las obras puede variar en distintos grados.

Asimismo, el tipo iconográfico de Nuestra Señora de los Ángeles de la Puebla de los Pardos se puede entender como una imagen conceptual. Al respecto [Granel-Sales \(2019\)](#), siguiendo a Gombrich, dice que “reciben el calificativo de “conceptual” aquellas imágenes que: son reacias a cualquier referencia temporal; necesitan de atributos iconográficos para ser identificadas; y no devienen en la plasmación exacta de un episodio literario porque se basan en un concepto, una idea” (p. 88). En el caso que nos atañe, toda imagen sagrada destinada al culto es la imagen conceptual por excelencia en el seno del cristianismo.

Como afirma [García-Mahiques \(2020\)](#), en el ámbito del culto a los santos es donde el arte cristiano ha demostrado ser especialmente creativo y eficaz, pues la caracterización mediante atributos ha sido la tónica que ha definido su concreción conceptual y, además, ha establecido una codificación para una lectura de cada persona que recibe culto. En el caso de María de Nazaret, por el culto de hiperdulía, su figuración se ha constituido de modo abundante a partir de múltiples y diferenciados atributos que permiten identificar los temas asociados a las diversas advocaciones ([Bonilla-Soto, 2024](#)) y, que a la

vez, se han constituido en vehículos privilegiados para que los fieles hagan lectura de los temas marianos.

## **2.2 Preguntas y pasos clave para delimitar un tipo iconográfico**

En la definición de un tipo iconográfico, es necesario que las imágenes se contrasten con la tradición tipológica a la que pertenecen (García-Mahíques, 2020); por ende, es preciso comprender, en primera instancia, para efectos de esta investigación, que se parte de que la figura de María de Nazaret ha sido representada en el arte universal de múltiples formas, asociadas a la interpretación de los textos bíblicos, las referencias apócrifas, a los escritos patrísticos, a los dogmas de las distintas tradiciones cristianas y a la fe y creencias populares.

Por lo anterior, se plantearon siete preguntas clave que fueron la guía para determinar las razones por las cuales, Santa María de los Ángeles de la Puebla de los Pardos, es un tipo iconográfico que se ha construido paulatinamente desde el siglo XVII en Costa Rica. Las preguntas son:

1. ¿En qué consiste la advocación de Santa María de los Ángeles?
2. ¿Cuáles han sido las formas de representar la advocación de María como Reina de los Ángeles?
3. ¿Dónde se ha desarrollado con mayor fuerza el culto a Santa María de los Ángeles en el mundo?
4. ¿Cuáles atributos distinguen a las representaciones de Santa María de los Ángeles?
5. ¿Cuál ha sido el proceso de construcción visual de la advocación de la Virgen de los Ángeles de la Puebla de los Pardos?

6. ¿De qué modo se han creado las réplicas de la imagen de la Virgen de los Ángeles de la Puebla de los Pardos?
7. ¿Los atributos simbólicos organizados de manera constante determinan el tipo iconográfico de Nuestra Señora de los Ángeles según la imagen hallada en la Puebla de los Pardos?

Las preguntas parten de lo general a lo particular, con miras a comprender cómo surgió la advocación de Santa María de los Ángeles, a partir de la representación visual del misterio de la Asunción de la Virgen María a los cielos y cómo este fue asumido por la imagen de los Pardos. Para describir y analizar los atributos que definen este tipo iconográfico, se revisaron y compararon sesenta imágenes situadas en edificios eclesiales de la Arquidiócesis de San José y se levantó una base de datos que permite hacer una lectura detenida de las obras en sus dos fases de construcción iconográfica como imagen conceptual:

- la primera, en lo que se refiere a la descripción de la imagen primigenia (la escultura en piedra) y sus réplicas (esculturas en piedra, madera, yeso, fibra de vidrio).
- la segunda, con respecto a la forma en que fue evolucionando la constitución del resplandor que forma parte inherente de este tipo iconográfico (manto, pedestal y resplandor tipo custodia) (Cuadro 3).

### Figura 3

Imagen de Nuestra Señora de los Ángeles a cargo de Emilio del Valle Madriz en 1930, propiedad de las Temporalidades de la Arquidiócesis de San José, registrada con el código: ASJ-09-10-01-B-06-1



**Fuente:** fotografía de Luis Carlos Bonilla Soto para el inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

Se valoran las réplicas en el mismo nivel que la imagen principal venerada en el santuario situado en Cartago, debido a que muchas de esas imágenes están inmersas en una dinámica religiosa similar a la que rodea a la imagen venerada en la Basílica de Nuestra Señora de los Ángeles en Cartago; es

decir, reciben un culto fervoroso, se han constituido acervos de exvotos en sus recintos de veneración y se realizan peregrinaciones a las cuales acuden multitudes de personas cada mes de agosto.

Por otra parte, aunque existe un número considerable de imágenes de la Reina de los Ángeles se adquirieron para usos religiosos-domésticos y de instituciones seculares, en este estudio solo se analiza la totalidad de las esculturas situadas en recintos de la Iglesia Arquidiocesana en Costa Rica, salvo algunos casos en los que se mencionarán imágenes localizadas en las otras siete diócesis del país y otros recintos católicos alrededor del mundo.

Cabe señalar que, como la iconografía se refiere de manera directa a representaciones visuales de un tema, en este artículo se presentan abundantes fotografías (*ver figuras 1, 2, 3 y 4*), de modo que quien lea lo descrito pueda revisar las sutiles variaciones que se dan entre las múltiples imágenes existentes que se veneran en Costa Rica. Sin embargo, debido a que las obras son arte de joyería de alto valor económico, se omite indicar el lugar preciso donde se encuentran las imágenes, por lo que las personas investigadoras o restauradoras de bienes culturales de la Iglesia podrán consultar los pormenores de cada una de las piezas en la documentación depositada por quien presenta este artículo, en el Archivo Histórico Arquidiocesano Bernardo Augusto Thiel (AHABAT).

### **3. REINA DE LOS ÁNGELES: UNA ADVOCACIÓN DE SANTA MARÍA VIRGEN**

Las advocaciones marianas son títulos o nombres que surgen como ramificaciones de las creencias en torno a María de

Nazaret, madre de Jesucristo, las cuales se van traduciendo en adjetivos, atributos y características ligadas a los sentidos identitarios de los distintos grupos de fe, dentro de las tradiciones cristianas orientales y occidentales. Su primera fiesta fue la *Koimesis* o Fiesta del Recuerdo o Dormición y sus primeros títulos los de *Theotokos* o Madre de Dios y *Aeiparthenos* la Siempre Virgen (Castellano-Cervera, 2001; Basurko, 2006); no obstante, de allí en adelante han surgido tantas advocaciones y representaciones plásticas, como tantos títulos litánicos existen, los cuales destacan por su abundancia (Bastero, 2004).

#### Figura 4

Imagen de Nuestra Señora de los Ángeles de autoría desconocida, propiedad de las Temporalidades de la Arquidiócesis de San José, registrada con el código: ASJ-09-19-02-B-06-2. El manto y la imagen son de madera y se separan, de modo que se puede ver la figura completa de la Virgen y el niño con la túnica completa. La imagen no presenta ninguna figura angelical



**Fuente:** fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto para el Inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

En el caso costarricense, las advocaciones marianas y las obras de arte que las representan han estado asociadas a las principales devociones impulsadas por los religiosos que iniciaron la evangelización en este territorio latinoamericano, siendo las imágenes asociadas a la maternidad divina, las que se popularizaron en mayor medida, junto con la representación de la Inmaculada Concepción de María, según la figura que describió Francisco Pacheco en el siglo XVII<sup>2</sup> y popularizada en las pinturas de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) (Bonilla-Soto, 2024).

La advocación de Santa María de los Ángeles fue traída a los territorios de ultramar colonizados por la corona española, por acción de los frailes franciscanos, así como los demás conquistadores y colonos ibéricos de localidades en las que se tenía devoción a este título mariano; sin embargo, aunque el título se incorpora en el elenco de los patrocinios del santoral bajo los que se dispuso a diversos pueblos conquistados, los atributos con los que ha sido representada esta advocación no han sido homogéneos y, por el contrario, se confunden con facilidad con otras advocaciones marianas

Por lo anterior, a continuación se realiza una breve revisión de los orígenes del título y su culto religioso en distintos territorios en el mundo, el desarrollo del culto a la Virgen de los Ángeles en Costa Rica y la forma en que se configuró el tipo iconográfico de la Puebla de los Pardos, a partir de la efigie en piedra conocida hasta la actualidad como “La Negrita de los Ángeles”.

---

2 Aunque el origen de este tipo se remonta a la Alemania del siglo XV (García-Mahiques, 1996).

### 3.1 Orígenes del título mariano “De los Ángeles”

El título “De los Ángeles” está asociado al misterio de la Asunción de María a los cielos, pues en la visión de fe católica se cree que María fue llevada por los ángeles en cuerpo y alma al cielo. Por esta razón, en algunas comunidades cristianas europeas, la representación de María asunta comenzó a designarse como la Reina de los Ángeles, lo cual está asociado a las afirmaciones expuestas por varios padres de la Iglesia en sermones y cartas como describe [Salvador-González \(2011\)](#), así también por la teología asuncionista que impulsaron los franciscanos ([Cecchin, 2023](#)).

San Juan Damasceno, en el siglo VIII, planteó que la asunción en cuerpo y alma de la Madre de Dios se daba debido a que ella había unido en sí el cuerpo santo y puro del Verbo divino, por lo que debía ser arrancada de la tumba y asociada a su Hijo. Damasceno y otros autores aceptaron como cierta una tradición apócrifa, transmitida por Juvenal, arzobispo de Jerusalén, la cual describe que,

ante el inminente deceso de la madre del Mesías, los apóstoles, conducidos en otras tantas nubes desde lejanos rincones del planeta, se reunieron en torno al lecho de aquella, moribunda en Jerusalén, donde se les unieron otros profetas y santos; en el interim se les apareció un coro de ángeles, entonando cánticos, antes de que María entregara su alma en manos de su hijo Jesucristo, expresamente descendido del cielo para recibirla entre sus brazos ([Salvador-González, 2011, p. 196](#)).

En las descripciones del acontecimiento se insiste en que María fue conducida al paraíso por coros de ángeles, debido a su condición completamente humana, incluso San Gregorio de Tours, en el siglo VI, llega a afirmar que “llegó Jesús con sus ángeles y, recibiendo su alma, se la entregó al arcángel Miguel y se marchó” ([Salvador-González, 2011, p. 194](#)). La relación entre

María y los ángeles aparece referida dentro de las letanías de lauretanas registradas desde el siglo XVI, al llamarla *Regina Angelorum*. Aunque, cabe señalar que en las letanías deprecativas de Maguncia del siglo XII ya se hace referencia a su relación con el coro angelical en dos de las súplicas: “*S. M., virgo perpetua, per dilectionem filii tui, qui ita te dilexit, ut exaltaret te super choros angelorum, exaudi me*” y “*S. M., gaudium angelorum, iubilatio omnium sanctorum, ora pro nobis benedictum*” (Bastero, 2004, pp. 1352 y 1354).

Salvador-González (2011) señala la conexión entre el discurso teológico de la ascensión en los primeros siglos del cristianismo, con la expresión del tema en el arte pictórico en el siglo XIII, de modo que en las obras artísticas sobre el tema de la ascensión y dormición que él analiza, se observa como constante que María es elevada hacia su Dios en manos de ángeles y, en algunas de las obras cuando llega al cielo, es coronada por Jesús. En todas las pinturas, la Virgen tiene una postura pasiva, ya sea sedente o de pie, pues es transportada o conducida a las alturas por coros angelicales. Las obras que tratan el tema de la ascensión de Masolino da Panicale y Sano di Pietro del siglo XV, de Palma il Vecchio del S XVI y Guido Reni del siglo XVII, son ejemplo de ello (Figura 5).

### Figura 5

Pinturas sobre el tema de la Asunción de María al Cielo por artistas europeos. Arriba de izquierda a derecha: Guido Reni (1575-1642), Masolino da Panicale (1383-1447) y Palma il Vecchio (1480-1528). Abajo: Sano di Pietro (1405-1481)



**Fuente:** elaboración propia a partir de imágenes de Wikimedia Commons.

La representación del misterio de fe de Santa María asunta al cielo, coincide con las representaciones posteriores de Santa María de los Ángeles, en distintos lugares del mundo puestos bajo su patrocinio, en tanto María aparece solitaria,

estática, pasiva, con sus manos en actitud de oración (juntas o elevadas), situada sobre un coro de ángeles, con el rostro sereno y los ojos entornados.

Sin embargo, este título adquiere realce a partir de la difusión del franciscanismo en el mundo, pues la pequeña iglesia mariana inicialmente establecida por los monjes benedictinos y erigida en honor a la asunción de María (Bellucci, 1996; Cecchin, 2023), conocida como la Porciúncula en Asís,<sup>3</sup> fue donde el Poverello de Asís fundó la Orden de los Frailes Menores y desde donde extendió la devoción a Santa María de los Ángeles.

Actualmente, en la basílica de grandes dimensiones que alberga la pequeña iglesia de la Porciúncula, se observan distintas obras de arte mariano realizadas en diferentes momentos de la historia eclesial, entre ellas se hallan múltiples y valiosas obras que refieren a la vida de la madre del Redentor, entre las que destacan la escultura que corona la cúspide de la fachada dicha Basílica, cuya figura solitaria y dorada parece elevarse al cielo, pese a no detallarse figuras angélicas que la impulsen.

También está la pintura sobre el perdón de Asís, realizada por Friedrich Overbeck en 1829, en la cual Santa María, sentada a la izquierda de su Hijo en un cielo colmado de ángeles músicos y cantores, intercede ante Jesús por la petición de Francisco y sus hermanos de la orden; también se encuentra el conjunto medieval realizado por Hilario de Viterbo, donde se observa a un ángel dando la palma a la Virgen cuando anuncia su muerte inminente, esto, según el evangelio apócrifo llamado “Tránsito Romano” (Cecchin, 2023). No obstante, ninguna de ellas es un tipo iconográfico

<sup>3</sup> Para algunos esta edificación reconstruida por Francisco, data del siglo IV (Guasti, 1882) y para otros del siglo IX (Bellucci, 1996).

que determine el modo de representar la imagen de Santa María de los Ángeles de manera recurrente.

Todo lo anterior, permite afirmar que lo que ha existido desde muy antiguo, son tipos iconográficos que sirven de vehículo para representar el tema de la Asunción-Tránsito de la Virgen María, siendo uno de ellos, el que sobresale por la posición pasiva de la madre de Cristo, mientras es llevada o trasladada al cielo por séquitos de ángeles, dando paso posteriormente al surgimiento del tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción.<sup>4</sup>

Sin embargo, considerando que el dogma de la Inmaculada Concepción antecede a la promulgación del dogma de la Asunción, pues el concepcionista data de 1854 y el asuncionista de 1950, es muy probable que la presión inicial del franciscanismo por la promulgación del dogma inmaculista, haya exaltado la representación de María como la mujer del apocalipsis; es decir, vestida de sol, rodeada de doce estrellas y con la luna bajo sus pies, como es frecuente hallarla en la mayor parte del arte barroco latinoamericano y se haya generado posteriormente la representación de la Virgen Asunta, Reina de los Ángeles, cuya Orden honra con suma veneración a partir del culto en la Porciúncula, empleado para ello, las formas con las cuales se representaba a la Inmaculada.

Cuando se hace revisión de los lugares de culto católico, que rinden honor a Santa María de los Ángeles alrededor del mundo, se observa la distinción de las imágenes devocionales a las que se les rinde una especial veneración en razón de sus

4 Nuestra Señora de los Ángeles en Ciudad de México, se ajusta al tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción extendida en América Latina, solamente que a esta se le incorpora una nube de ángeles a su alrededor (Félix, 2014). Incluso el tema de la "Inmaculada" pintado por Peter Paul Rubens y las esculturas de Alonso Cano, representan este tema mariano con abundancia de ángeles que la soportan o circundan.

milagros, de aquellas obras de arte sagrado que sirven a la liturgia de la Iglesia en altares y en la ambientación de espacios culturales y son este conjunto de representaciones plásticas las que permiten evidenciar la manera en que los artistas resolvieron el tema de esta advocación.

Entre las iglesias que tributan honor a Santa María de los Ángeles se encuentran: el convento de Nuestra Señora de los Ángeles en Osor, Croacia, el cual no existía antes del primer cuarto del siglo XVI (Matija-Marušić, 2023), la catedral y la iglesia de la Placita en Los Ángeles, California (EE. UU.), siendo la de la Placita la más antigua pues data del siglo XVIII y la Basílica de Santa María de los Ángeles en Geelong, Australia, cuya fundación se remonta a inicios del siglo XX. En todas esas iglesias se detecta un vínculo muy estrecho con los franciscanos, pero en ellas no existe un tipo iconográfico claro con respecto a esta advocación, así como sucede con las imágenes marianas de la Porciúncula.

En el caso español, se contabilizan, al menos, cuarenta y dos centros de culto a Nuestra Señora de los Ángeles;<sup>5</sup> dos de los que tienen imágenes devocionales ubicadas en sus altares y que son procesionadas con gran vistosidad por sus devotos, son los de Getafe en Madrid y el de Alájar en Huelva<sup>6</sup> (Figura 6). Ambas dejan en evidencia la forma diferenciada de representar esta advocación; la primera presenta las formas en que se ha plasmado visualmente el misterio de la Asunción con la figura mariana sola y pasiva, mientras la segunda aparece con el niño Jesús en su brazo izquierdo, lo cual manifiesta

5 En Wikipedia se encuentra una entrada titulada "Iglesias en el mundo dedicadas a Nuestra Señora la Virgen de los Ángeles", donde se contabilizan 66 iglesias con este nombre, lo cual no es un listado exhaustivo, pues solo en Costa Rica se enlistan al menos 22 iglesias con este título que no aparecen en dicha entrada.

6 La imagen original del siglo XVII fue destruida en 1936 durante la Guerra Civil Española; en la actualidad se conserva una copia.

las variaciones en la figuración de la advocación, en tanto se distancia de las obras que tratan el tema de la ascensión-dormición, para enfatizar en el rol de María como Madre de Dios.

**Figura 6**  
Estampas de Nuestra Señora de los Ángeles de las imágenes  
veneradas en Getafe de Madrid (izquierda)  
y Alájar de Huelva (derecha)



**Fuente:** elaboración propia a partir de estampas antiguas.

Caso digno de mencionar, es el de una de las veneradas vírgenes sufrientes que procesionan en Sevilla en la Semana Santa, bajo el título de Nuestra Señora de los Ángeles y que es la imagen de devoción de la “Muy Antigua, Pontificia y Franciscana Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Fundación y Nuestra Señora de los Ángeles Coronada”, la cual se remonta al siglo al siglo XIV (Flores-Sasso y Prieto-Vicioso, 2021). Esta organización socioreligiosa es evidencia de

las lógicas de control social, de los mecanismos de autoprotección y evangelización de las que formaron parte las poblaciones negras en la península ibérica, pues esta fue una de las varias cofradías de negros esclavos y libres que se establecieron desde finales del Medioevo en ese territorio (Canos-Donnay, 2020). Al respecto, cabe señalar que en el caso de esta virgen pasionaria, ella no es negra, como sí existieron y existen hasta la fecha en varias iglesias españolas, tales como Nuestra Señora de Monserrat en Barcelona, Cataluña o Nuestra Señora de Guadalupe de Cáceres, Extremadura.

Otros casos españoles son los de las iglesias de Santa María de los Ángeles en San Vicente de la Barquera<sup>7</sup> y en San Toribio, ambas en Cantabria (Campuzano-Ruiz y Bohigas-Roldán, 2007); en ambos centros de culto existen imágenes de Nuestra Señora de los Ángeles en donde se observa la presencia del niño en el regazo de la madre, lo cual remite a la representación que ha decantado en múltiples advocaciones que emanan de las antiguas figuras de María como trono y camino que lleva a Cristo (*Odigitria*), situación que se repite en la imagen blanca rodeada de ángeles de la ermita de la Mare de Déu dels Àngels de Sant Mateu, en la provincia de Castellón, así como en muchas otras representaciones de este título mariano dispuestas en las iglesias de América Latina.

Entre los centros de veneración a Santa María de los Ángeles destacados en América Latina, están la iglesia de “el Golf”, la de Reñaca y la catedral del Biobío en Chile, así como la iglesia de San Francisco o Nuestra Señora de los Ángeles en Guayaquil, Ecuador; sin embargo, entre estas no se presentan atributos distintivos que refieran a la advocación. Esto

<sup>7</sup> En el altar mayor se observa en la calle central una imagen de la Asunción y abajo de ella una de la Virgen con el niño tipo trono.

puede llevar a pensar en las razones por las cuales muchas de las publicaciones piadosas en páginas católicas digitales con respecto a la devoción a la Virgen de los Ángeles hagan uso de las obras del pintor francés William-Adolphe Bouguereau, pues este artista hizo varias obras en donde se presenta a María con el niño, rodeados de muchos ángeles, como lo son las pinturas “Regina Angelorum” (1900) y La Virgen con ángeles (1881), las cuales siguen un esquema compositivo similar al de su obra la “Piedad” (1876).

La revisión previa de las imágenes de la advocación de Santa María de los Ángeles permite afirmar algunos elementos con respecto a la representación de este tema en el arte sacro del mundo; primero, no existe un tipo iconográfico que sirva de vehículo para presentar esta advocación mariana de manera uniforme; incluso, el atributo que se pensaría distintivo a partir del nombre; es decir, la representación plástica de ángeles se encuentra presente en múltiples tipos iconográficos de la Madre de Dios;<sup>8</sup> la representación de ángeles no es exclusiva de la advocación de la Reina de los Ángeles y, en algunos casos, las imágenes de la advocación de Santa María de los Ángeles no tienen ángeles necesariamente.

Segundo, el origen de la representación de los ángeles se remonta al tratamiento temático de la Asunción de la Virgen María, la cual siempre ha contado con la figuración de ángeles que trasladan el cuerpo hacia el cielo, esto debido a los relatos apócrifos del tránsito de María al cielo y a la forma en que expusieron este misterio de fe distintos padres de la Iglesia y

8 Por ejemplo, en las obras que representan apariciones de la Virgen a Santos y Santas, las figuras de seres alados son comunes y abundantes. En el caso costarricense basta con mirar los vitrales de Aparición de la Virgen del Carmen a San Simón en la iglesia del Carmen de San José o a San Raymundo en la iglesia de la Merced de la misma ciudad.

teólogos, desde los primeros siglos del cristianismo. En el caso costarricense, en la actualidad, no es frecuente encontrar imagerie de la asunción en las iglesias, sin embargo, existen imágenes sobre el tema de artistas como Manuel Zúñiga y Juan Rafael Chacón, en cuyas obras se destacan las figuras de ángeles que, entre nubes, sirven de soporte a la asunta.

Las imágenes de la Inmaculada Concepción en Costa Rica que corresponden al tipo iconográfico de Murillo, por la cantidad de ángeles que incorporan en sus bases, se asemejan muchísimo en su composición con las de la Asunción, pero otras obras inmaculistas, como son las traídas desde los talleres Stuflesser en el Tirol y algunos talleres guatemaltecos, así como las imágenes de vestir, carecen de ángeles.

Por lo anterior, la figura de Santa María de los Ángeles de la Puebla de los Pardos, al presentar un esquema compositivo completamente distinto a las obras mencionadas anteriormente y a la incorporación paulatina de atributos para la veneración pública a lo largo de la historia, ha decantado en un tipo iconográfico particular que la convierte en una figuración que comunica el tema de esta advocación de manera específica y ha calado en el imaginario de la población costarricense, de tal manera que es de fácil identificación tanto para la comunidad creyente como para la no creyente.

Además, este nuevo tipo iconográfico da la posibilidad a las personas artistas de concretar el tema a partir de su estilo e incorporación de elementos nuevos, por lo general sutiles, que hacen que a primera vista las obras parezcan repeticiones, pero cuando se analizan en detalle, se torna evidente que cada “réplica” es un eco o resonancia de la imagen primigenia, cuya devoción se ha dispersado por todo el territorio de Costa Rica

y en otros lugares del orbe por medio de la múltiple imaginaria que a continuación se expone.

### **3.2 Orígenes y desarrollo del culto a la “Negrita” de los Ángeles en Costa Rica**

La advocación de la Virgen María nacida entre pardos, negros y mulatos fue denominada “de los Ángeles” en virtud de haber sido hallada un 2 de agosto, en la festividad de Santa María de los Ángeles y del perdón de Asís, que celebran los franciscanos. Esta devoción costarricense no está relacionada de manera directa con la fiesta de la Asunción de la Virgen María al cielo, pese a la cercanía de las fechas celebrativas, más bien, la figura tiene su énfasis en María como madre y camino de salvación.

La historia de esta devoción surgió en el siglo XVII, en el sitio conocido como La Gotera o Los Ejidos, al este y en las afueras del cuadrante del Cartago colonial. En dicho lugar se comenzaron a asentar pardos, mulatos y negros libres varias décadas antes del hallazgo de la pequeña figura de piedra que da pie a este culto católico; tal como señalan la historiadora [Rina Cáceres \(1996\)](#) y el historiador [Manuel Benavides \(2010\)](#), por lo que llegó a denominarse “La Puebla de los Pardos” y fue allí, en medio de la población afrodescendiente, donde se afirma que entre 1635 y 1638 una mujer parda halló sobre una roca la figura en piedra de la Virgen María.<sup>9</sup>

Esos acontecimientos históricos devinieron en leyenda y poco a poco fueron aderezados de recursos literarios y fantásticos, para transmitir de generación en generación, el relato

9 El historiador Fernando Vilchez refuta a los historiadores Cáceres y Benavides cuando afirma “... la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles no fue hallada en la Puebla de los Pardos ni cerca de ella, como erróneamente se menciona en ocasiones, sino que más bien la Puebla de los Pardos nació y se formó en torno a ella” (Vilchez Campos, 2025, p. 41)

por el cual María de Nazaret, en una pequeña figura, se convirtió en un referente identitario de todo un país, donde se le proclama como patrona nacional desde 1824 y como protectora ante calamidades y desastres, desde erupciones volcánicas hasta pestes (Ramírez-Maglione, 2018).

En lo concerniente al patronazgo de la Virgen de los Ángeles para todo el territorio de Costa Rica, sucedió que en la primera versión de la declaratoria, se acordó que fuese la Virgen de los Ángeles, pero sin “designación de imagen”, pero luego del robo de agosto de 1824 se aprobó la moción del Lic. Gutiérrez “que se declarase por patrona del Estado a la Virgen de los Ángeles, que se venera en la ciudad de Cartago” (Sanabria, 1945, p. 23), lo cual permite interpretar que el culto a la Reina de los Ángeles no estuvo supeditado solo al sitio de origen, sino que la difusión de imágenes de este tipo iconográfico ya se había asentado en focos de atracción devocional en distintos lugares de la geografía nacional.<sup>10</sup>

Sin embargo, es innegable el peso simbólico de la imagen primigenia y el espacio donde sucedió el hallazgo de la figura, el cual está cargado por el relato mítico que asevera la desaparición de la figura de piedra de la casa de la mujer que la encontró y de los espacios de la parroquia de Cartago donde fue llevada posteriormente, y la aparición recurrente en la piedra del hallazgo inicial una vez desaparecida. Incluso, este relato ha convertido dicha piedra en un símbolo de gran devoción y en centro de peregrinación ineludible dentro de las instalaciones del Santuario en la actualidad, al cual se

<sup>10</sup> Al respecto Sanabria-Martínez dice: “Estamos de acuerdo que lo más lógico, y lo que mejor correspondía a los conceptos teológicos, era formular el acuerdo definitivo en la forma en que se hizo, por manera que si en algún tiempo llegara a desaparecer la imagen no cesaría con ello el Patronato que se declaraba” (1945, p. 23).

integran las fuentes de agua, catalogadas como benditas y milagrosas por las personas creyentes

Uno de los recursos didácticos creados para completar ese relato mítico fue nombrar a la mujer como *Juana Pereira*, inicialmente descrita como parda y mulata y en épocas más recientes tildada de mestiza o campesina.<sup>11</sup> El autor de dicho recurso fue el arzobispo de San José, Monseñor Víctor Manuel Sanabria Martínez (1898-1952), quien aseveró:

...una mulata, ¿cómo se llamaría? Históricamente lo ignoramos, pero si la queremos bautizar... yo propondría que le impusiéramos el nombre de Juana, pues en padrón del pueblo de San Juan, del 13 de julio de 1638, figura una viuda Juana Pereira... y aunque críticamente lo dicho no pasa de ser una hipótesis, el nombre de Juana Pereira se seguirá aplicando a la mujer del hallazgo mientras los documentos no vengan a sustituir la hipótesis por una tesis (Sanabria, 1945, p. 136).

Sin embargo, dicha mujer pudo llamarse *Benita Morillo*, siguiendo lo expuesto por Manuel Benavides (2010; 2019), para darle un apellido español utilizado por la población negra del

11 La evidencia histórica es irrefutable en lo que respecta al contexto étnico existente cuando se inició la devoción a la imagen tallada en piedra, siendo las personas negras y mulatas libres las que estaban habitando en ese momento La Gotera, luego llamada la Puebla de los Pardos (Cáceres-Gómez, 1996; Benavides, 2010; Velázquez, 2010). Esto contradice el prejuicio que perdura hasta la actualidad que ha generado la idea que la población negra en Costa Rica solamente ha habitado lo que hoy es la provincia de Limón, cuando por el contrario, la población negra ha estado presente en todo el territorio costarricense en distintos momentos de la historia colonial y republicana.

Este énfasis étnico es fundamental reiterarlo, pues desde el siglo XIX se ha venido tornando impreciso el color de piel de los primeros pobladores de Cartago que dieron culto a la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles por medio de rezos, ruegos, honores y demás acciones religiosas rendidas a la pequeña imagen. Lo anterior se debe, en parte, a la constante reinvencción de relato con el pasar del tiempo y el haber convertido en accesorio y anecdótico el nombre y el origen de la mujer que la halló, como se lee en lo que expuso Monseñor Sanabria cuando relativiza el rol de la etnia de aquella "Juana Pereira" que él mismo bautizó: "...«aparición» como lo llaman los documentos de la Imagen de Nuestra Señora de los Ángeles en la Puebla de los Pardos, por ministerio de una sencilla mujer, bautizada por muy obvias conveniencias, en los últimos años, con el nombre de Juana Pereira, fuera ella india, mestiza baja, parda, negra o mulata..." (Sanabria, 1945, p. 6).

lugar y el nombre de uno de los santos negros venerados en esa puebla pobre. De esto último da cuenta el culto a Benito de Palermo, cuya imagen se venera hasta la fecha en la Basílica de los Ángeles en Cartago y el culto que tuvo la imagen de un Santo Crucificado de Esquipulas que se ubicó en el altar de la nave del evangelio (lateral norte), cuya existencia quedó registrada en el inventario de la basílica de 1833.

Pese a esa licencia creativa con respecto al nombre de la mujer del hallazgo (convertida en creencia irrefutable para muchas creyentes), Monseñor Sanabria logró evidenciar que el relato del hallazgo-aparición se originó desde la tradición oral surgida en el periodo colonial y fue puesta por escrito paulatinamente; en él se mezcla lo probable, desde la óptica histórica, con lo sobrenatural imposible de corroborar mediante la crítica racional. Las fuentes documentales que dieron pie a la construcción de esta narrativa son los escritos del Pbro. Miguel Bonilla cuando escribe un discurso poético apologético ante el robo de la imagen el 2 de agosto de 1824, así como otro escrito del Pbro. José Brenes cuando discute la circular del Pbro. Dr. Domingo Rivas sobre la supresión del uso del palio en las procesiones de la Virgen de los Ángeles en Cartago, cuyo reclamo llegó a instancias de Monseñor Luis Bruschetti.

**Figura 7**  
Pintura del hallazgo en la iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles,  
Piedras Negras de Mora, realizada en julio de 1943



**Fuente:** toma realizada por Luis Carlos Bonilla Soto.

A esos escritos se suman el texto de Juarros de 1807, publicado en Guatemala, donde hace referencia al hallazgo que hace una mulata de la Virgen de los Ángeles en Cartago en una piedra, un “romance” realizado en 1903 por el Pbro. Víctor Ortiz, quien escribe una reseña de la «aparición», las relaciones de Meagher y las de un autor anónimo (Sanabria, 1945). Los relatos orales y escritos, a su vez, se convirtieron en insumo para la creación de múltiples escenas del hallazgo: pinturas como la situada en Piedras Negras de Mora del año 1943 (Figura 7), vitrales y bajo relieves entre los que se cuentan los elementos arquitectónicos de la Basílica; así como el báculo que ha recreado la escena del hallazgo (Figura 8).

**Figura 8**

Detalle de báculo tallado en madera con la escena del hallazgo



**Fuente:** toma realizada por Luis Carlos Bonilla Soto.

Ahora bien, el culto a la Virgen de los Ángeles antecede a la imagen de la Virgen de los Pardos, pues las rogativas a esta advocación quedan patentes en testamentos (Benavides, 2010) y en la erección del convento de Nuestra Señora de los Ángeles en Talamanca en 1605, por impulso de Fray Juan de Ortega, hijo de la provincia seráfica de “Los Ángeles” (Velázquez-Bonilla, 2010). Además, los franciscanos no “vieron con buenos ojos” el surgimiento de la devoción mariana en la Puebla, quienes consideraban que reñía con la solemnidad de la Porciúncula que celebraban en su convento, razón por la cual lograron que la celebración de la Negrita se celebrara todos los 5 de agosto hasta el año 1737, cuando volvió a festejarse el 2 de agosto (Sanabria, 1945).

El culto se desarrolló de manera paulatina y en este se mezcló la devoción a Santa María de los Ángeles previa al hallazgo, con los milagros atribuidos a la imagen “aparecida” y el establecimiento de la cofradía que, además de ser una organización de integración social, permitió generar los recursos

económicos necesarios para la construcción del santuario, la ornamentación de la imagen y la propagación del culto por las provincias de Costa Rica y Nicaragua.

En el periodo colonial, los bienes de la Virgen, ya fuera su iglesia, su altar, su manto, su pedestal y su resplandor, fueron adquiridos a partir de lo generado por las limosnas, alhajas, frutos y la producción de los cacaotales de Matina, recursos que durante larga data fueron administrados por la cofradía. En algunas ocasiones las limosnas eran compartidas, tal es el caso de una casa y un corral situadas en “La Lajuela”, que fueron donados por el sargento José Molina, quien advirtió que dicha limosna debía partirse con Nuestra Señora de Ujarrás (Prado, 1926). Asimismo, se realizaban colectas con una imagen peregrina que recolectaba en múltiples lugares, incluidos Guanacaste, Nicaragua y las Veraguas (Prado, 1926; Benavides, 2010).

Entre los bienes adquiridos para la Virgen de la Puebla de los Pardos y que dan aportes a la lectura iconográfica de esta advocación se encuentra el altar mayor. Antes del que está vigente, conocido como el altar de las mazorcas de cacao que se remonta al siglo XVIII (entre 1777 y 1778 aprox. (Gómez, 2009)), existió un retablo donde se ubicaba la Virgen de los Ángeles en el nicho central, con su crucifijo y, a los lados, estaban Jesús Nazareno y la Virgen de la Soledad, según consta en una descripción de 1741 (Prado, 1926). Lo anterior permite afirmar que el altar, la imagen de piedra y su resplandor han cambiado progresivamente, pues en este se fueron incorporando elementos visuales simbólicos de manera progresiva con el paso del tiempo.

Al respecto, Giralt-Fonseca (1995) plantea una serie de hipótesis y divagaciones históricas que él asume sobre las posibles fases constructivas y las variaciones en el diseño de la hornacina de la sagrada imagen, desde el siglo XVIII hasta el

XX; sin embargo, no revisa las fuentes documentales donde se evidencia el trabajo de Francisco Taboada<sup>12</sup> en la construcción. Tal como lo evidencian Prado (1926) y Payne-Iglesias (2000), su mérito está en la visión que da sobre la progresión constructiva a lo largo de los siglos, llamando la atención sobre las distintas técnicas constructivas y sus diversos acabados.

### Figura 9

Iglesia y altar de las mazorcas de cacao antes del terremoto de 1910, nótese la diferencia en la composición visual de la Reina de los Ángeles en los estandartes laterales del altar



**Fuente:** Eco Católico (1935, p. 272).

12 “Con anticipación se doraba, cuando era menester, el camarín o trono de Nuestra Señora. Al maestro Taboada, D. Francisco, sólo en 1793 se le pagaron doscientos pesos cacao por dorarlo. Este mismo Taboada o Taboada, doró el trono, el púlpito, tres sillas, «y a mas de encarnar y esmaltar los nueve ángeles que le adornaban», retocó la verónica en 1797, en junio. Los colores y el oro los había mandado de limosna el padre Ximénez, cura de la Villa de Nicaragua (Rivas), en cantidad más suficiente, pues el sobrante se vendió en 142 pesos. En el trabajo se gastaron 352 libras de oro y plata” (Prado, 1926, p. 33).

El altar se puede leer en cinco niveles a partir de la funcionalidad litúrgica de cada elemento situado en él; el primero sería la mesa de la celebración eucarística, el segundo el nivel que ocupa el sagrario o lugar de la reserva eucarística, el tercero el sitio del Cristo crucificado, el cuarto el trono de la Virgen de los Ángeles y el quinto y superior sería la cúspide que soporta la imagen de San Miguel Arcángel como remate. El atributo incorporado en los laterales del tercer y cuarto nivel, así como en el remate, es el de los ángeles de pie y el príncipe de los arcángeles: Miguel. Sin embargo, esto es solo un elemento de contexto que da realce al título, pero no un aspecto constante, pues como se verá en el siguiente apartado, este atributo cuando está presente es variable en forma y disposición espacial.

Un signo también presente en este altar y que, vale destacar, le dota de un aspecto genuino desde el punto de vista artístico, es la presencia de relieves que representan el fruto del cacao (*Theobroma cacao*), el cual fue uno de los cultivos que posibilitó la creación del santuario y el ajuar de bienes-muebles que le acompaña, por medio de la producción y venta de este fruto a partir de las plantaciones en Matina. La presencia visual del cacao en dicho altar vendría a equivaler al café presente en varios vitrales con el tema de esta advocación en Desamparados, Tabarcia y Esparza (*Figura 10*), que junto con la vidriera creada entre el 2018 por Sylvia Laks para la iglesia de los Ángeles de Heredia, establecen un nexo entre la producción cafetalera y el sostenimiento del culto católico entre los siglos XIX y XX (Bonilla-Soto, 2017).

**Figura 10**

Vitales con la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles procedentes de Tirol Glasmalerei, Innsbruck, Austria. De izquierda a derecha; Desamparados, B.º Aranjuez, Tabarcia y Esparza



**Fuente:** fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto.

Por su parte, el desarrollo del culto a la Virgen de los Ángeles se hace evidente en las iglesias creadas en múltiples localidades del país en su honor, destacándose dos iglesias levantadas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, una es la de Piedras Negras de Mora,<sup>13</sup> aún en pie y con declaratoria de Patrimonio Histórico Arquitectónico de Costa Rica y la otra es la de Juanilama de Esparza, cuya vieja edificación desapareció para dar paso a una construcción nueva. Estos lugares, junto con los de Las Delicias de Turrubares, Tablazo Arriba de Acosta y Los Ángeles de Zarcero cuentan con múltiples exvotos dejados como retribución por favores pedidos y recibidos.

El culto a la Virgen de los Pardos ha calado de tal modo, que este ha sido estudiado y abordado desde múltiples aristas, como las reflexiones propiamente teológicas y piadosos,

<sup>13</sup> Fue parroquia desde 1909, cuando fue erigida, hasta 1962 que corresponde al año en que se anotó el último registro en el libro de bautismos.

los análisis étnicos (Cáceres, 1996; Benavides, 2010; Lohse, 2013), antropológicos y artísticos (Gómez-Vargas, 2007; Ramírez-Maglione, 2018), la instrumentalización política de la Virgen (Gil-Zúñiga, 2004; Mora-López, 2019; Blanco-Lizano, 2022), así como el estudio de las subjetividades (Vuola, 2019) y, aunque Monseñor Sanabria insinuaba que el tema era un asunto acabado que no ameritaba más profundización, el desarrollo y vigencia del culto a la Virgen de los Ángeles es algo que genera año tras año distintas publicaciones periodísticas, académicas y devocionales, las cuales ponen de manifiesto la vigencia del culto y su propagación.

### ***3.3 Descripciones de la Virgen de La Puebla de los Pardos y sus réplicas***

Para abordar los aspectos pre iconográficos de Nuestra Señora de los Ángeles, se retoman dos de las descripciones más citadas, a saber la de Eladio Prado Sáenz que inicia describiendo la imagen a partir de la efigie de piedra y la del presbítero Víctor Manuel Arrieta Quesada que empieza describiendo la imagen a partir del resplandor. Se organiza el proceso en dos fases que siguen el proceso cronológico, en el cual se fueron adicionando atributos que permiten hacer lectura del tipo iconográfico en cuestión (*Figura 11*).

Figura 11

## LÍNEA DE TIEMPO

CONFIGURACIÓN DE LA APARIENCIA DE NUESTRA SEÑORA  
DE LOS ÁNGELES DE LA PUEBLA DE LOS PARDOS

1635-1638



**FIGURA PRIMIGENIA**

Piedra sin ornamentación alguna, posiblemente con un vestido de tela.

**CORONADA DE PLATA**

Aparece con corona de plata y ocho mantos de diferentes colores.



1732

1739 APROX



**CRUZ PECTORAL \***

Mons. Domingo Antonio de Zatarain le donó un pectoral con 300 esmeraldas.

**RESPLANDOR CON 12 ESTRELLAS**

Aparece una corona de oro con resplandor de doce estrellas.



1747

1763



**MEDIA LUNA**

Se menciona la media Luna y el conjunto de joyas que adornan la imagen.

**MANTO DE FILIGRANA Y TÚNICA DE ORO**

Ornamentados uno con 46 perlas y 14 esmeraldas, otro con 300 perlas, 3 rosas de esmeraldas y 2 amatistas.



1793

1802



**RESPLANDOR TIPO CUSTODIA**

A cargo de Josef Maria del Valle Alarcón, con un pago de 62 pesos.

**AZUCENA Y TEMBLEQUES**

Referidos en el inventario levantado por el pbro. Rafael del Carmen Calvo.



1833

1833-1924



**QUERUBÍN**

Se incorpora en algún momento de ese siglo.

**RAYERÍA EN PARALELO Y CRUZ EN LA CÚSPIDE**

Reforma del resplandor a cargo de Emilio del Valle Madriz, cambia el mecanismo de soporte de cada rayo. Incorporación de la cruz de la cúspide de la rayería.



1925-1926

1976



**ESCUDO DE COSTA RICA \*\***

Daniel Oduber Quiros, presidente de la República, dona el escudo de Costa Rica para el frente de la base.

\* Entre 1851-1871 Mons. Anselmo Llorente y La Fuente y entre 1921-1939 Mons. Rafael Otón Castro Jiménez, donan sus cruces pectorales.

\*\* Sin embargo, este atributo aparece antes de 1934 en réplicas realizadas por Emilio del Valle

Fuente: Elaboración propia a partir de Prado (1926), Sanabria(1945) y Gómez (2009)

### ***3.3.1 Primera fase: descripción e interpretación de la imagen primigenia y sus réplicas***

La Virgen de los Pardos (*Figura 12*), por el color verdoso de los minerales en los que fue tallada y por el contexto sociocultural en el que nació su culto, forma parte del listado de vírgenes negras y morenas en torno a las cuales se han configurado complejos fenómenos religiosos en el mundo (*González-Serrano, 2017; Oleszkiewicz, 1998*). Nuestra Señora de Monserat, la Virgen de Puy-en-Velay, Nuestra Señora de Guadalupe en Extremadura y México, Nuestra Señora de la Concepción Aparecida, Nuestra Señora de Oropa en Piamonte, Nuestra Señora de la Cabeza y Nuestra Señora de Luján son solo algunas advocaciones que exponen un color oscuro en el atributo de su piel.

La Virgen de los Pardos, por ser una imagen de rasgos tan sencillos, por lo general es descrita de manera muy escueta. Salvo por la descripción de *Prado (1926)*, los rasgos no son planteados desde un abordaje preiconográfico y se puede intuir que, hasta por temor a decir que la imagen es tosca, se han utilizado una serie de eufemismos para hacer referencia a ella. Además, no fue hasta el siglo XX cuando la pieza fue sometida a estudios científicos, gracias a la gestión del Pbro. Jorge Eddy Solórzano, rector de la Basílica en ese momento, ante un grupo de personas expertas en geología de la Universidad de Costa Rica.

En el estudio de la Escuela Centroamericana de Geología, Luis Guillermo Obando Acuña y Luis Meneses Granados, se identificó que la imagen de piedra pesa 1085,12 gramos y mide 148,55 mm de alto por 73,17 mm en su parte más ancha. Debido a la imposibilidad de tomar muestras para estudios profundos no se pudieron determinar con mayor

precisión los minerales que la constituyen; no obstante, anotaron que la pieza es de color verde con mineralización de color blanco, manchas de limonita y pequeños agujeros oxidados (Gómez, 2009).

La piedra es vulnerable y puede ser rayada con facilidad por los metales. El origen de la piedra es volcánico fragmentario, denominada toba (silicificada color verde claro). Con precisión, se señala que no es jade debido a su dureza y otras características observadas. En la superficie de la imagen hay sectores pulidos y semipulidos (principalmente en el frente de la Virgen y el niño), pero no tiene un lustre homogéneo. La superficie fue dorada tiempo atrás, sin embargo, esa capa está casi desaparecida;<sup>14</sup> de ello da cuenta la inspección ocular que realizó el 7 de julio de 1950 Monseñor Víctor Manuel Sanabria Martínez en compañía de los presbíteros Carlos Luis Gálvez Córdoba y Víctor Manuel Arrieta Quesada, así como los hermanos orfebres Julio y Francisco del Valle Guzmán y el señor Óscar Mora, fotógrafo, a quien se le solicitó hacer tomas de la imagen.

14 En la descripción anotada por el Arzobispo Sanabria se lee: “Es muy probable que aquel dorado fuera metálico y no de simple pintura, por donde se explica que con el curso de los años haya ido desapareciendo, y aún es probable que lleguen a desaparecer los vestigios de ese dorado que todavía se descubren, supuesto que el dorado metálico no se fija bien a superficies de piedra. Los vestigios del dorado, que todavía quedan en la superficie de la escultura, son los siguientes: A)- en el manto, por parte del frente seis manchas, y dos muy pequeñas en el borde del manto, también por el frente; B)- por todo el borde del manto, hasta la sien derecha de la Virgen, en varios sitios se descubren nuevas manchas; C)- por el costado derecho de la imagen, en cuatro lugares; D)- en la parte posterior no hay vestigios de aquel dorado, pero sí en el costado izquierdo, en cuatro lugares, aunque tales manchas sean un tanto borrosas; E)- a lo largo de la franja que desciende del mando izquierdo y hasta el final de la fimbria del manto, hay una mancha como de seis centímetros, y por el frente, hacia la base de la túnica o falda, tres manchas bien perceptibles” (AHABAT, Libro de acuerdos N.º 11, N.º 14 - Descripción de la Venerada efigie de N. Señora de Los Ángeles).

**Figura 12**

Líneas que definen los contornos de la escultura de la Virgen de los  
Ángeles<sup>15</sup> hallada entre los Pardos y venerada hasta la fecha en su  
Santuario en Cartago



**Fuente:** elaboración propia.

15 Para ver fotografías de la imagen venerada en el altar de las mazorcas en la Basílica en Cartago, en alta resolución y con mayor detalle, se recomienda consultar las tomas de Gloria Calderón Bejarano, publicadas en Gómez (2009) y Vilchez (2025).

### Cuadro 1

#### Sistematización de la descripción de la Virgen de los Ángeles a cargo de Eladio Prado Sáenz<sup>16</sup>

Transcripción de la descripción de Eladio Prado Sáenz	Atributo(s) destacado(s)
La imagen de la Negrita, como vulgarmente la llamamos los costarricenses, no es hermosa. Toda tallada en piedra, como queda dicho.	- Tallada en piedra

- 16 Con respecto a esta descripción, el historiador señala:  
Esta descripción no será la última palabra: fue hecha al vuelo, en los cortos instantes que, gracias a la benevolencia del Señor Cura de Cartago, Presb. don Antonio María Rojas, se me permitió examinarla de cerca. Hubiera deseado examinarla a mis anchas, tal como me fue permitido hacerlo cuando hice la monografía de Nuestra Señora de Ujarrás. Desgraciadamente existe entre nosotros cierta exagerada veneración, en cuanto a la imagen en sí, que, dicho sea de paso, no la comprendo, veneración exagerada que imposibilita el estudio serio, por el temor de que se *toque*, de que se *examine*. Mucho conseguí con que se me permitiera llevar un fotógrafo para retratarla al vivo, es decir, tal cual es. Sea esta la ocasión de presentar mis agradecimientos a las personas que en ello me ayudaron.  
Dejando a un lado la leyenda y entrando de lleno a tratar únicamente de la iconografía de la imagen, y repitiendo otra vez muy despacio, i-co-no-gra-fía, para que no se me trate de *hereje* como ya en una ocasión me lo manifestara un excelente amigo mío, a mí, que me complazco en llamarme, no caballero de María, sino un «esclavo»; a mí, que he librado tantas campañas marianas; que, en el inmenso amor que abriga mi pecho por la celestial Señora, madre de mi Dios, fue el que me indujo, y nada más que él, a escribir la monografía de la Virgen de Ujarrás, y que, por Ella, por la Virgen de mis abuelos, llámese Nuestra Señora del Rescate o de los Ángeles, , me dejaría con gusto moler las costillas... digo, pues, que aún hay sol en las bardas, y que, hallada o no la imagen varias veces sobre la piedra, porque volvía, o encontrada una sola vez en aquel lugar, o aún, en el caso de que la imagencita no hubiese sido hallada sino obsequiada por algún devoto suyo para que se le rindiera culto público - lo que es imposible porque no existen documentos que lo abonen y en cambio todos los conocidos de la época hablan de la «*imagen aparecida*» - digo que nada pierde la gloria de María, por cuanto tratemos de investigar el origen de la imagen de Cartago.  
¿Es una imagen *monserratina*, como creen algunos, traída de España por algún devoto de la imagen de Monserrat...? No conozco esta y me abstengo de dar opinión. Si me llama la atención que en el museo del Palacio Arzobispal de San José, se conserva una imagen de piedra blanca que no deja de tener alguna semejanza con la de Cartago, aunque un poco más grande y de diferente color, encontrada en un «entierro» indígena en tiempo del Ilmo. y Revmo. señor Thiel, o del Ilmo. y Revmo. Stork, que no lo recuerdo. Fue el señor Stork quien me la mostró hace algunos años, haciéndome ver la semejanza que tiene con la de los Ángeles. esto es todo. En un trabajo de la índole de éste debe decirse todo cuanto se conoce o se sabe, dejando para otros más afortunados la investigación que nos daría la clave del enigma (Prado, 1926, pp. 8-9).

Transcripción de la descripción de Eladio Prado Sáenz	Atributo(s) destacado(s)
Viste túnica; un tosco manto cubre casi enteramente el cuerpecito, completamente por detrás, de los hombros a los pies; forma pliegues por delante, dejando al descubierto hasta un poco más bajo de la cintura; se mantiene por una de las puntas, en el brazo izquierdo de la Señora.	- Túnica o manto de la cabeza a los pies.
La cabecita está adornada de bucles que bajan hasta los hombros y que fácilmente se confunden con el manto, como si este la cubriera desde la cabeza.	- Bucle que se confunden con el manto
Cara redonda, ojos achinados, nariz y boca pequeña.	- Cara redonda. - Ojos achinados. - Boca pequeña.
El niño descansa en el brazo izquierdo, el mismo que mantiene la punta del manto doblada; la manecita del bracito izquierdo descansando sobre el pecho de la Virgen.	- Niño en el brazo izquierdo de la madre. - Mano izquierda del niño en el pecho de la madre.
La figura es bastante imperfecta, es menester confesarlo aunque a algunos no les gustará. Ingrata es, a veces, la tarea del historiador, La piedra en la que está fabricada no es de granito, como suponen otros. Es una piedra cuyo color tira al del plomo, o, tal vez, azulejo. Tiene algunos puntos dorados, semejando estrellas; quien sabe si alguna vez no fue pintada o quizá sean señales de mica, lo que nos daría para su origen alguna luz: piedra mineral.	- Color plumizo / azulejo de la piedra.

**Fuente:** elaboración propia a partir de Prado (1926).

El material geológico remite ineludiblemente a los elementos constitutivos de la naturaleza terrestre, lo cual puede asociarse a un aspecto fundamental en los procesos de comprensión de la cosmovisión de los pueblos originarios y de los pueblos negros que llegaron a América. Los rasgos de la

imagen del relato del hallazgo son primitivistas, los detalles faciales se exponen sin ningún afán de realismo, por lo que sería pertinente confrontarlos con la forma en que representaron los pueblos precolombinos asentados en lo que hoy es Costa Rica, a las mujeres en tareas propias de la maternidad, tanto en figuras de lítica como de arcilla excavadas en sitios arqueológicos (Sánchez-Herrera, 2025), cuyos rasgos son toscos, cumplen una función simbólica y no buscan ser un retrato fiel de la realidad existente.

Retomando lo expuesto en la descripción de Eladio Prado (*Cuadro 1*), en lo que escribe el autor, se hace una valoración de la pieza desde el ideal estético de lo perfecto asociado a lo simétrico, a lo pulido y a lo que refleja fielmente la realidad representada, de modo que al observar la piedra tallada de modo rústico, lo primero que el autor afirma es que “no es hermosa” y luego remata diciendo que es “bastante imperfecta”, lo cual, como él reconoce, le valió en su época enemigos y censura de sus criterios.

La ruptura del canon de belleza, que generan muchas imágenes “aparecidas” y “halladas”<sup>17</sup> en América Latina, riñe con las expectativas que debían cumplir las representaciones marianas encargadas a los artistas académicos para el culto litúrgico y para el culto privado de las élites católicas, lo cual generó en su momento un “dolor de cabeza” para las autoridades eclesiásticas al desviar en un inicio las prácticas tradicionales de fe (Brahm, 2025). En lo concerniente a la creación de las réplicas de la negrita, han entrado a jugar las libertades creativas de los imagineros y las solicitudes de quienes hacen el encargo de fabricación, pues se “inspiran” en las dimensiones

17 Ejemplos en América Latina son recurrentes, tal es el caso de la Virgen de Suyapa en Honduras, cuya tosca figura es aún más pequeña que la de los Ángeles.

pequeñas y los rasgos generales de la imagen primigenia, pero trabajan con mayor delicadeza los detalles del rostro e incluso aplican policromía para hacer de las imágenes algo más cercano al “rostro humano” (Figuras 13).

**Figura 13**

Comparación de nueve rostros de réplicas de la Reina de los  
Ángeles según el tipo iconográfico de la Puebla de los Pardos



**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías realizadas por Luis Carlos Bonilla Soto para el Inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

Las imágenes de piedra son pocas, la mayor parte de las réplicas antiguas que se analizaron son tallas en madera. Tres de las obras talladas en piedra destacadas son las dos ubicadas en la colección del antiguo museo episcopal, pero ninguna de las dos tiene al niño, además son de piedra blanca una y gris la otra (*Figura 14*). Posiblemente, esto se deba a que la mayoría de los imagineros trabajaban la obra en madera, dejando de lado el saber ancestral del trabajo en piedra practicado en estas tierras. Sin embargo, el hallazgo de una réplica de la Virgen de los Pardos enterrada en el territorio talamanqueño de Katsi en el año 2016, por parte de los indígenas bribri, Oldemar Torres Morales y José Luis Pereira Morales, evidencia cómo fueron llevadas réplicas de piedra por los misioneros y militares en las labores de conquista y evangelización y, algunas como esta, quedaron montaña adentro (*Benavides Barquero, 2019*).

#### **Figura 14**

Imágenes de piedra de la Virgen de los Ángeles sin el niño, de la que fue la colección episcopal en época de los obispos Bernardo Augusto Thiel y Juan Gaspar Stork



**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías realizadas por Luis Carlos Bonilla Soto.

En el caso de la imagen hallada en el 2016, la misma es incluso más pequeña que la Virgen de los Pardos, sin embargo, esta reproduce de manera fiel los rasgos de la imagen venerada en Cartago. En el informe que realizó el geólogo Luis Guillermo Obando, con respecto a la ahora denominada Virgen de Katsi, en el Laboratorio de Petrografía y Geoquímicos de la Escuela Centroamericana de Geología de la Universidad de Costa Rica, se señala que la pieza mide aproximadamente 9,5 cm de largo, es de color gris claro en superficie fresca, con parches negros, quizás pigmento color negro azulado e impregnación de óxidos de hierro (manchas rojas). La roca en donde está esculpida se llama calcilutita ó marga (composición arcilla calcárea), es compacta densa y suave, lo cual ha permitido trazos firmes y profundos por parte del escultor (Ávila, 2020).

### Figura 15

Réplicas en materiales alternativos de la imagen de la Virgen de los Pardos, veneradas en distintas iglesias arquidiocesanas



**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto.

El tipo iconográfico de la Virgen de la Puebla de los Pardos hace énfasis en la maternidad divina de María y en su presencia como intercesora ante su Hijo Jesús; la figura primigenia no tiene más que dos figuras humanas envueltas en una túnica. En la mayoría de los casos, las réplicas reproducen las líneas

de los pliegues que tiene la imagen descrita por Prado (1926), pero no las copian de manera fiel, ni en su forma ni en su caída, pues reproducen las líneas curvas en las que caen de manera diferenciada, unas en diagonal de derecha a izquierda, otras en diagonal de izquierda a derecha y hasta las hay en forma de parábola hacia abajo. Todas presentan cubierta la figura de María desde la cabeza hasta los pies (Figura 15).

### Figura 16

Imágenes de Nuestra Señora de los Ángeles, propiedad de las Temporalidades de la Arquidiócesis de San José, registradas con los códigos: ASJ-05-03-04-B-06-1 y ASJ-01-10-01-B-06-3. En ambos casos, la Virgen y el niño están fusionados con el manto



**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto para el Inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José

Un aspecto fundamental en la representación de la imagen primigenia es que no aparece ninguna figura angelical, lo cual confirma que el título de la advocación se da debido a la fecha señalada para el hallazgo y no por los atributos observables en

la escultura encontrada. Además, aunque en la descripción de Prado (1926), él observó mal el brazo del niño, pues el que descansa sobre el pecho de la madre es el derecho y no el izquierdo, en dos de las réplicas estudiadas el niño coloca su brazo izquierdo, pues está sostenido sobre el brazo derecho de la madre y en otro caso el niño no levanta ninguno de los dos brazos hacia la madre, sino que los reposa sobre su abdomen; esto confirma que cambios leves en la postura de las figuras no riñen con la constitución del tipo iconográfico como tal.

Llama la atención que, salvo algunas excepciones, las imágenes en las que los rostros están detallados y pintados, se mantenga el color gris o verdoso de la túnica de la Virgen, al evocar así la idea de la piedra que constituye la imagen primigenia. Aunque también se da el caso de que algunas de las réplicas fueron confeccionadas en un solo bulto redondo que integra la figura de María y el niño Jesús con el manto, evitando de este modo colocar un manto de tela o de metal sobre la figura base (*Figura 16*).

Con respecto al color de piel de la Virgen y el niño, las réplicas son, en su mayoría, de colores no blancos, muchas de ellas son negras o morenas; las que han sido manufacturadas desde las últimas décadas del siglo XX y las que van del siglo XXI, como son por ejemplo las creadas por la imaginera Cristina Ramírez Redondo, presentan a la imagen monocroma ya sea en gris o en un color verdoso. Lo anterior reafirma que el imaginario que visualiza a la imagen como mulata, parda o negra está profundamente incorporado en la creación de imágenes de Santa María de los Ángeles, según el tipo iconográfico de la Puebla de los Pardos. Y, aunque en las imágenes pequeñas el resplandor ha provocado que se disminuya a niveles extremos la definición de los rostros (*Figura 17*), la coloración negra en ese punto es innegable.

**Figura 17**

Imágenes de Nuestra Señora de los Ángeles, propiedad de las Temporalidades de la Arquidiócesis de San José, registradas con los códigos: ASJ-03-08-04-B-06-4 y ASJ-07-04-02-B-06-2. Por su pequeño formato, los detalles de los rostros quedan apenas insinuados



**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto para el Inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

Para finalizar esta primera fase, es preciso indicar que todas las descripciones de una imagen tienen implicaciones en el énfasis y la forma de percibir el mundo, ya sea desde la mirada de fe o desde la aspiración a la objetividad (con la inevitable carga subjetiva que busca sostener un argumento). Por ello es usual

ver distintos énfasis y apreciaciones en las descripciones existentes de la imagen de piedra venerada en el altar de los frutos de cacao en su santuario en Cartago, una de ellas es la que realiza el sacerdote **Manuel Benavides (2010)**, la cual dice:

Vale la pena decir algo sobre las características de la imagen en sí y su relación con la etnia negra y mulata partiendo de su hallazgo en La Puebla. No queremos especular sobre quién la hizo, en quién se inspiró, si fue realizada por manos negras, etc. La imagen es muy pequeña y aunque se ha querido ver en las facciones de la Virgen rasgos negros e incluso indígenas, somos de la opinión que no hay elementos para definirlos. La Virgen fue esculpida de acuerdo a [sic] imágenes clásicas reconocible (sic) especialmente en cuanto a su vestido y manto. Sin embargo hasta ahora la atención no se había centrado en el niño que lleva en brazos, de quien sí se puede afirmar que su anatomía facial es negra, elemento muy interesante que además del color oscuro de la imagen, puede ser perfectamente una muestra de la inculturación de la fe. Un último elemento en esta dirección lo constituye el vestido del niño ya que es sumamente sencillo, detalle que aumenta su importancia si no se nos olvida que las leyes de Indias determinaban también cómo debía vestir cada grupo social, de manera que, por ejemplo, los negros no podían usar la indumentaria de los españoles. Debido a que en Costa Rica no han quedado muestras de cómo vestían los negros y mulatos en aquel tiempo, nos arriesgamos en interpretación a apoyarnos en las otras zonas de Latinoamérica, de las que se desprende su parecido con los camiones simples que usaban los negros y mulatos (p. 26).

La lectura de Benavides sobre el rostro del niño como un rostro negro parece forzada, pues los trazos escultóricos no definen con precisión rasgos étnicos, como bien reconoce el autor con respecto al rostro de la madre. Se puede hablar de la relación de la Reina de los Ángeles con los negros a partir del contexto socio-histórico, pero no por los rasgos de una imagen muy rudimentaria.

Existen otras descripciones de la imagen de piedra primitiva, como la que realizó Monseñor Sanabria ante la necesidad de una descripción minuciosa luego del robo de la imagen

en el año 1950,<sup>18</sup> pero las que son más comunes corresponden a aquellas descritas a partir de la composición de su resplandor, pues como se verá en la segunda fase descriptiva del tipo iconográfico en cuestión, la presencia de los distintos atributos varía en cantidad (*Cuadro 2*) y evidencia en que la referencia a la figura primigenia es de una proporción muy pequeña con respecto a la totalidad del conjunto.

### Cuadro 2

Rasgos y atributos presentes en la construcción de sesenta imágenes de Nuestra Señora de los Ángeles veneradas en la Arquidiócesis de San José<sup>19</sup>

<b>Figura de la Virgen</b>	<i>Disposición del rostro de la Virgen</i>	59 de las figuras dirigen el rostro y la mirada hacia el frente.
	<i>Ubicación del niño</i>	57 de las figuras presentan al niño sobre el brazo izquierdo de la madre.
	<i>Gesto del niño</i>	45 de las figuras presentan al niño señalando a la madre con la mano derecha. En 12 figuras (las de menor tamaño) el niño no aparece definido. En 3 el niño expresa otro gesto.
	<i>Dirección de líneas del manto</i>	20 de las figuras reproducen las líneas curvas en las que caen de manera diversa, unas en diagonal de derecha a izquierda, otras en diagonal de izquierda a derecha y una en forma de parábola hacia abajo. En las demás no se pudo observar con claridad o no las tenía.
<b>Manto</b>	<i>Cruz frontal</i>	54 tienen el signo, algunas con pedrería, otras no.
	<i>Estrellas del resplandor</i>	37 tienen resplandor con estrellas, 23 no presentan estrellas (3 de ellos tienen flores en su lugar).
	<i>Pedrería</i>	37 presentan pedrería (14 de ellos de manera abundante).
	<i>Anagrama dorsal</i>	30 presentan el signo.

18 La descripción en cuestión consta de poco más de cuatro mil palabras, en esta se mide con detalle cada uno de los rasgos de la escultura en milímetros y centímetros; además, se aprovechó para realizar fotografías desde distintos ángulos, pues como indica el acta, para el momento del robo solo existía una fotografía frontal de la imagen sin el resplandor tomadas por el fotógrafo Víctor Cubero.

19 De las sesenta imágenes analizadas solo una no contaba con resplandor ni manto.

<b>Pedestal</b>	<i>Media luna hacia arriba</i>	57 presentan el atributo.
	<i>Azucena</i>	52 presentan el atributo.
	<i>Querubín</i>	50 presentan el atributo.
	<i>Ángeles de pie sobre la azucena</i>	43 presentan el atributo.
	<i>Ramos de Flores</i>	34 presentan el atributo.
	<i>Anagrama de María</i>	33 presentan el atributo.
	<i>Escudo de Costa Rica</i>	22 presentan el atributo.
<b>Resplandor</b>	<i>Escudo de Cartago</i>	12 presentan el atributo.
	<i>Estrellas en extremos de los rayos</i>	46 presentan el atributo.
	<i>Tembleques con flores</i>	40 presentan el atributo.
	<i>Cruz</i>	22 presentan el atributo.
	<i>Ángeles sobrevolando con la corona</i>	7 presentan el atributo.

**Fuente:** elaboración propia.

### ***3.3.2 Segunda fase: descripción y análisis de la evolución del resplandor***

El resplandor es un atributo definitorio en la conformación del tipo iconográfico de Santa María de los Ángeles de la Puebla de los Pardos, pues está presente desde hace siglos en la forma en que la pieza se expone a la veneración de la fe ligresía; sin embargo, cabe señalar que, en la actualidad, resulta frecuente observar diseños de productos y referencias a la imagen de piedra sin ningún accesorio, quizás por el acceso a mayor información, a fotografías de la pieza primigenia con más detalle y a la superación del tabú de la necesidad ineludible de los vestidos con que se revisten las imágenes de gracia.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Las imágenes de “gracia” son las que tienen incorporado un vestido en su escultura, pero aun así son revestidas con telas y demás ornamentación. Algunas

La Virgen de los Pardos ha sido cubierta con un vestido de tela desde tiempo inmemorial, sin embargo, su función principal ha sido la de proteger la piedra del roce del manto de metal y, aunque en el siglo XX se creó toda una acción ritual cada 1.º de agosto para vestirla con un pequeño atuendo de tela bordado,<sup>21</sup> este vestido luego es cubierto por el manto de oro que armoniza con el conjunto del resplandor, por lo que la ausencia de la tela entre la piedra y el metal significaría una carga y un deterioro mayor si se le colocara directamente.

No obstante, el resplandor no ha tenido siempre el mismo diseño. Es entre 1925 y 1926 que se configura la composición de todos los elementos que se han reproducido de manera constante y con sutiles variaciones en los últimos cien años. Por ello las imágenes que fueron creadas antes de la década de 1920 (*figuras 4 y 19*), así como algunas fotografías históricas (*figuras 9 y 20*), permiten comprender cómo era el manto y el resplandor antes de la reforma de Emilio Valle, todavía vigente.

Para comprender la incorporación progresiva de atributos en la imagen primigenia venerada en la Basílica de los Ángeles en Cartago, se realizó una cronología a partir de las descripciones existentes en inventarios y otros documentos históricos (*Figura 11*), tanto los citados en las múltiples publicaciones del tema como las transcripciones expuestas en compendios, tal es el caso de los “Documentos relativos al Santuario de Ntra. Señora de los Ángeles”, publicados en la *Revista de los Archivos Nacionales* (1940).

---

personas llegaban a afirmar que sin esos vestidos que recubren la pieza primigenia, la imagen es como si estuviera desnuda, por lo que observarla así sería irrespetuoso.

- 21 Le han confeccionado vestidos con múltiples alegorías a lo largo del tiempo, en el 2025 por ejemplo, la imagen recibió la donación del vestido por parte de la diócesis de Limón y consistió en el atuendo tradicional de las mujeres afrocostarricenses.

**Figura 18**

Imágenes de la Virgen de los Ángeles registradas con los códigos ASJ-05-03-04-B-06-2 y ASJ-09-09-08-B-06-4, sin presencia de figuras angelicales

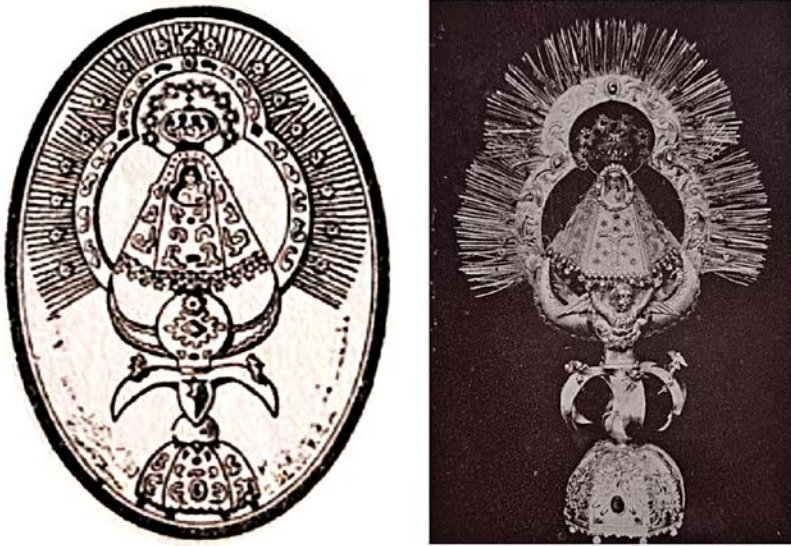


**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto para el Inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

Al confrontar la imagen primigenia con las réplicas se observa que los cuatro atributos más antiguos colocados a la imagen de María con el niño se remontan a 1732 y 1763, estos son: 1. vestido/manto con una cruz; 2. corona; 3. resplandor de estrellas (posiblemente el ubicado en torno a la cabeza) y 4. media luna y azucena que sirve de base. De la rayería se hace mención a partir de 1802 (aunque pudo existir antes de este momento), cuando se encargó la confección a Josef María del Valle Alarcón, situación que inicia un trabajo ininterrumpido de los descendientes de la familia Del Valle en lo concerniente al cuidado, conservación y reforma del conjunto ornamental que reviste a la Virgen de los Pardos (Bonilla-Soto, 2019).

### Figura 19

Dibujo e imagen primigenia de Nuestra Señora de los Ángeles antes de la reforma del resplandor realizada entre 1925 y 1926. Aparecen en las pruebas de impresión de la Monografía del Santuario de Nuestra Señora de los Ángeles de Eladio Prado, para su edición de 1926, en el dibujo se ven los principales atributos del resplandor, pero sin el querubín. Además, en el dibujo la cruz aparece en el resplandor y no en manto, como sucede en la fotografía



**Fuente:** elaboración propia a partir de Prado (1926).

En la primera mitad del siglo XIX, en el inventario a cargo de Rafael del Carmen Calvo y Leonardo Zabaleta, fechado del 19 de setiembre de 1833 se anotan los tembleques<sup>22</sup> con extremos de flor (*Figura 21*), tan característicos de la representación de este tipo iconográfico y que dan movimiento a las imágenes de la Reina de los Ángeles mientras procesionan. En el inventario se lee lo siguiente:

<sup>22</sup> En 1763 aparecen mencionados dos tembleques entre el ajuar de joyas donados a la imagen, uno con catorce perlas y el otro con un doblete en el centro (Prado, 1926).

En el segundo cuerpo está el trono en que está colocada la Santísima Ymagen con quatro espejeras con sus rejillas de fierro exmaltado y las de atras con serradura y llave, y un candado de golpe, con dos armellas de plata, con su velo de raso, quatro campanillas de bronce, por el frente del trono quatro candeleros de plata, uno de cristal con mechero de oja de lata. LA SANTISIMA YMAGEN PUESTA EN UNA ASUSENA CON LAS OJAS DE PLATA, los pies y tornillos que la sostiene de fierro exmaltado, con los adornos de azucenas pequeñas, y tembleques de plata montados en piedra, con cinco angeles de plata, la Señora sentada en su peana de madera media luna de yden, forrado todo con plata sobredorada, vestida de manto y túnica de oro, corona y coronación de yden, montado en piedras, con el arco de atras de plata sobredorada (sic.) (Prado, 1926, pp. 17-18).

Los tembleques y los cinco pequeños ángeles colocados sobre los pétalos de la azucena son referidos en dicho momento; sin embargo, eso no significó un traslado inmediato de dichos atributos a las réplicas, pues los costos para la elaboración eran algo que debían asumir las comunidades por su cuenta y ninguna parroquia hasta finales del siglo XIX ostentaba el título de Nuestra Señora de los Ángeles, por lo que las iglesias donde se rendía culto no pasaban de ser iglesias rurales de pueblos dispersos en la geografía costarricense con recursos más limitados.

Asimismo, la rayería antes de 1925 no era simétrica, los rayos no se alineaban de manera paralela unos con otros, más bien en los vértices del arco trilobulado, se superponían unos sobre otros (*Figura 20*). El querubín (serafín le llama Arrieta Quesada) no aparece descrito en los inventarios del siglo XVIII; no obstante, entre 1732 y 1737 la imagen tuvo en su trono un San Miguel Arcángel de plata que fue desbaratado en 1773 para hacer la diadema de San José, además en esa época la imagen estaba cubierta bajo un palio sostenido por cuatro ángeles (Prado, 1926), lo que pone de manifiesto que desde la primera centuria

luego del hallazgo ya contaba con la presencia de ángeles a su alrededor. Sin embargo, la figura del querubín que existe actualmente se configura entre 1833 y 1924, pues en fotografías previas a la reforma ya se observa su presencia.

Dicho querubín evoca el diseño del que sostiene a la Virgen de Guadalupe y, pese a que en la mayoría de las réplicas no se ajusta de manera precisa, el querubín de la imagen primigenia está previsto para que sostenga el manto de oro, de un modo similar al que tiene la imagen guadalupana. Por eso, no sería extraño que los orfebres del Valle se hayan inspirado en la iconografía de la Virgen del Tepeyac para introducir este atributo (*Figura 22*).

### Figura 20

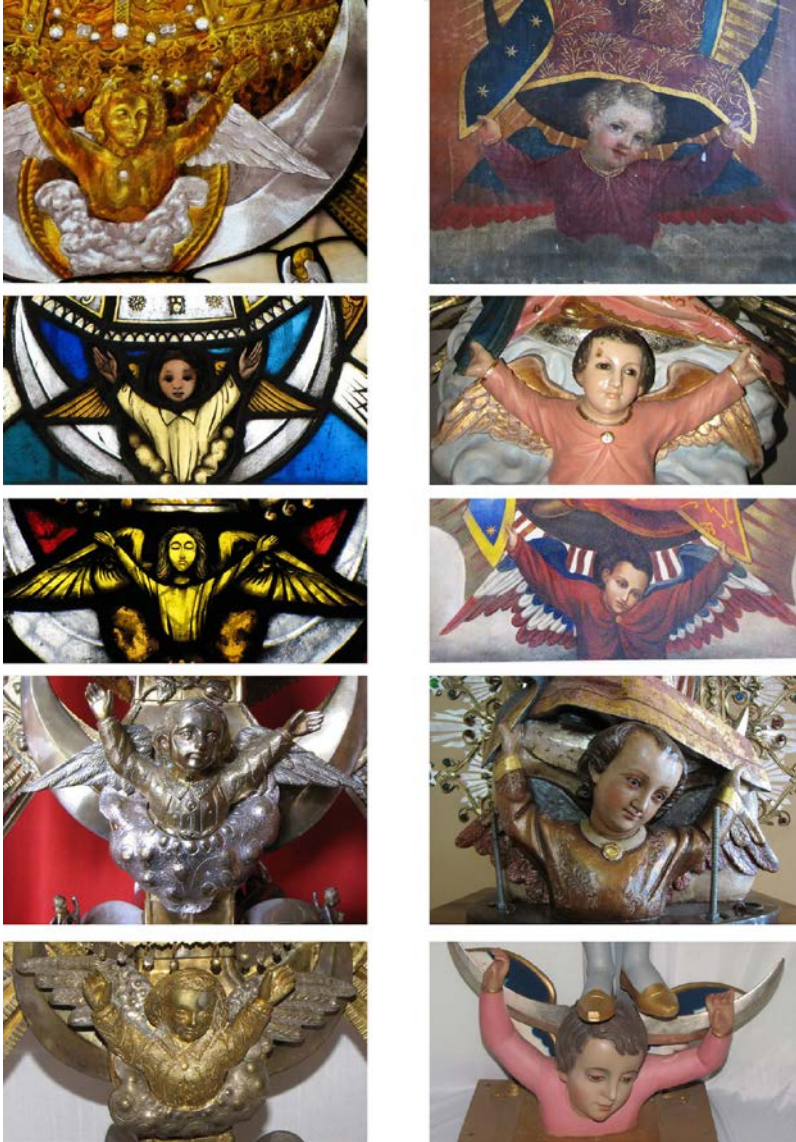
Detalles de tembleques (4 piezas a la izquierda) y flores de la base de nueve réplicas distintas de Nuestra Señora de los Ángeles de distintas iglesias arquidiocesanas



**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto para el Inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

**Figura 21**

Comparativa de querubines ubicados en imágenes de la Virgen de los Ángeles (izquierda) y de la Virgen de Guadalupe (derecha) existentes en Costa Rica



**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto.

En nueve de las sesenta réplicas analizadas no hay presencia alguna de figuras angelicales, siendo estas imágenes las obras más antiguas, por lo que es altamente probable que este atributo haya sido propagado por las distintas generaciones de orfebres de la familia del Valle, gracias a los moldes heredados luego de cada relevo generacional y al reconocimiento general que fueron alcanzando paulatinamente como custodios de la Virgen de los Ángeles, por esta razón no es extraño que estos orfebres hayan sido los hacedores de treinta de las sesenta imágenes analizadas en este estudio.

En los inventarios transcritos por **Eladio Prado (1926)** y expuestos en el capítulo XX: “Las Alhajas de Nuestra Señora” y en Capítulo VI: “El Santuario en 1833, ambos en la monografía del santuario”, se observa que la cantidad de alhajas que le colocaban a la imagen primigenia era considerable. En 1752 se habla de una coronita de oro del niño y dos chorlitos de oro y perlas y en 1760 aparece un manto y túnica de brocato. Además, de un documento de 1763, **Prado** transcribe lo siguiente:

Primeramente, se puso por inventario y entera la Imagen de Nra. Señora con una Corona de Oro, Manto, Túnica de Brocato, adornada con las alhajas siguientes: Un Hilo de perlas con una joyita de oro con su esmeralda, otra gargantilla de perlas de dos hilos y dos cuentas de oro, un collarsito de oro con diez y seis cuentas y dos mas que tienen separadas. Una soguillita de perlas la qual tiene tres hilos. una cruz grande de esmeraldas y oro, guarnesida con perlas a la que solo le falta una perla. Dos joyitas de oro esmaltadas, y guarnecidas de perlas. Un tembleque de oro y perlas. Otra soguillita de perlas con tres hilos. Unos zarcillos de oro afiligranados con una perla cada uno. Dos prendedores de oro y amatiste. Otra gargantilla de perlas de tres hilos, con diez y ocho cuentas de oro, y una palomita de lo mismo en medio. Una cruz de oro con siete esmeraldas pequeñas. Otro hilo de perlas sencillo con sus cuentas de oro por remate. Una cadenita de oro. Dos rositas de oro, cupon sus esmeraldas. Otros aretes con tres pendientes de perlas. Ytem. Dos jarritos de plata guarnecidos de perlas y corales. Ytem. Dos tembleques,

el uno con catorce perlas y el otro con un Doblete en el centro; hasta aquí son las alhajas que se hallan adornando a la Soberana Ymagen, y prosigue el Inventario de todo lo demás a ella perteneciente...” (1926, pp. 68-69).

### Figura 22

Custodia (ASJ-06-07-03-C-20-1) e imagen de Nuestra Señora de los Ángeles (ASJ-06-07-03-B-06-3), situadas en la misma iglesia arquidiocesana. El vaso sagrado fue confeccionado por Julio del Valle Salguero en 1884 y la imagen mariana por Julio del Valle Guzmán en 1946



**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto para el Inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

En 1793 aparecen anotados un manto de oro de filigrana con peso de 15 onzas y media, ornamentado con 46 perlas y 14 esmeraldas, así como una Túnica de oro con 300 perlas, 3 rosas de esmeraldas y 2 amatistas, peana y luna. De modo que, si bien el culto empezó de manera discreta y sin mucha propagación durante los años siguientes al hallazgo, la cantidad de bienes en el ajuar de la Virgen comenzó a crecer considerablemente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Por esta razón, al considerar la realidad a partir de ese siglo es posible que las autoridades eclesiales hayan formulado la idea de integrar parte de las alhajas en un solo conjunto que facilitara la manipulación, pues la colocación de hilos, gargantillas, soguillas y objetos pequeños, además de complicado, podría facilitar su desaparición.

Todo lo anterior permite comprender cómo se configuró el resplandor vigente y cómo este vino a determinar, de manera contundente, el tipo iconográfico de la Virgen de los Pardos hasta la fecha y del cual da cuenta Monseñor Víctor Manuel Arrieta (citado por Fernández-Esquivel, 1997) en su descripción (*Cuadro 3*), la cual inicia dando preponderancia al peso visual del resplandor, que ante una vista apresurada puede confundirse con una custodia<sup>23</sup> (*Figura 23*), pues en Costa Rica los relicarios de santos y santas de grandes dimensiones son inexistentes en las iglesias.

<sup>23</sup> Las flores con tembleques de la imagen de Cartago y las réplicas de distintas comunidades del país tienen diseños muy similares a los que tienen múltiples custodias del siglo XIX y del siglo XX en Costa Rica, tanto las realizadas por los talleres del Valle como otros orfebres, lo cual se puede interpretar como un estilo deseado en este tipo de vasos sagrados, tanto para los que contienen la Sagrada Forma como la sagrada imagen de la Reina de los Ángeles.

**Cuadro 3**  
Sistematización de la descripción de la Virgen de los Ángeles realizada por el  
Pbro. Víctor Manuel Arrieta Quesada

Transcripción de la descripción del Pbro. Víctor Manuel Arrieta Quesada	Atributo(s) descrito(s)
A primera vista, la imagen venerada de Nuestra Señora de los Ángeles parece una custodia o uno de esos antiguos y riquísimos relicarios de las catedrales de Europa.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rayería del resplandor.</li> </ul>
Sobre un pedestal de plata, semejando un medio mundo, se levanta una azucena, también de plata, que tiene en sus pétalos pequeños angelitos de oro; sobre la azucena descansa una media luna y frente a ella un serafín de oro con las manos levantadas en actitud de sostener el manto de oro.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Azucena del pedestal.</li> <li>- Ángeles sobre los pétalos.</li> <li>- Media luna.</li> <li>- Serafín con las manos levantadas para sostener el manto.</li> </ul>
Cuajado de finísimas y valiosas joyas, un manto de oro cubre todo el cuerpo de la Virgen y del niño Jesús. El rico manto remata en una pequeña corona de oro, rodeada de nueve estrellas de filigrana.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Manto que cubre todo el cuerpo de la Virgen y el niño.</li> <li>- Corona sobre el manto.</li> <li>- Nueve estrellas.</li> </ul>
Alrededor del manto, semejando un ostensorio, un conjunto de rayos de oro completan el adorno de la venerable imagen.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rayería.</li> </ul>
Sobre estos rayos, está colocada la valiosa corona de oro y pedrería, con que fue solemnemente coronada la Patrona de Costa Rica. De la corona al pedestal habrá poco más o menos un metro de altura.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Corona de oro.</li> </ul>
La imagen en sí es pequeñísima. Es quizá la más pequeña de las imágenes famosas de María, ¡Qué coincidencia! Pequeña es la imagen como es pequeña Costa Rica en su territorio. La imagen es de piedra, parece granito, piedra de mina o jade. Las manos que comenzaron a labrarla no la terminaron y la dejaron tan solo apenas bosquejada, pero se advierten bien las facciones del moreno rostro; de ahí que se le llame la Negrita; aunque el color es de un verde oscuro, se advierten bien delineados los labios, la nariz y los ojos. Se ve que se le quiso tallar a la imagen una túnica en la misma piedra.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Piedra labrada verde.</li> <li>- Facciones de rostro moreno como bosquejo de labios, nariz y ojos.</li> <li>- Túnica.</li> </ul>
En su brazo izquierdo, la Virgen sostiene al niño Jesús. Lo mismo se advierte en el niño: se le comenzó a tallar el vestido en la misma piedra. La Virgen inclina un poco la cabeza hacia el niño. El niño, dulcemente se recuesta sobre el brazo amoroso de su madre y levanta la mano derecha sobre el pecho virginal en actitud de bendecir o de señalar el Corazón Inmaculado de su Santísima madre, refugio de pecadores.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Niño en el brazo izquierdo.</li> <li>- Vestido del niño.</li> <li>- Rostro de la Virgen inclinado hacia el niño.</li> <li>- Niño levanta la mano derecha sobre el pecho de la madre señalando.</li> </ul>
De la cabeza de la Virgen pende un manto, apenas delineado en la misma piedra y parece cubrir el resto de la antiquísima escultura (Arrieta en Fernández-Esquivel, 1997, pp. 5-6).	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Manto delineado en la misma piedra cubre desde la cabeza la escultura.</li> </ul>

**Fuente:** elaboración propia.

En dicha descripción, si bien se hace referencia a la Virgen como un bosquejo, como una imagen inacabada, como una figura pequeña (relacionándola con el tamaño de la geografía del país) y como una figura de piedra con ciertos rasgos expresivos, más allá de una descripción formal de la obra, el texto viene a ser una justificación e interpretación del autor sobre las razones por las cuales la imagen es como es.

La preponderancia que se le da al resplandor a lo largo de la historia se observa incluso en el inventario levantado por **Santamaría-Rivera (1996)** en su trabajo final de graduación en la Universidad de Costa Rica, pues levantó cuatro fichas con respecto a la imagen primigenia, a saber: ficha # 1 - manto; ficha # 2 - corona imperial; ficha # 3 - corona; ficha # 4 - Virgen de los Ángeles, pero no describe en ningún momento la figura mariana de piedra.

El peso preponderante del resplandor se lee también en lo que anota **Gómez-Álvarez** cuando afirma: “La iconografía popular rara vez distingue entre la imagen y su ornamentación, asumiendo, generalmente el conjunto (imagen, resplandor y pedestal) como un todo...” (2009, p. 74), siendo ese todo el resplandor, base y manto, pues en varias representaciones pictóricas y escultóricas, los rasgos de la madre y el niño se desdibujan o se reducen a un punto negro o vacío (*Figura 24*).

### Figura 23

Pintura de César Cuello en la iglesia de Maiquetía de Desamparados, escultura en concreto en San Pedro de Montes de Oca y bajo relieve en yeso. Obras propiedad de las Temporalidades de la Arquidiócesis de San José



**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto para el Inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

El trabajo ornamental que rodea la figura pétrea primigenia, que consolida Emilio del Valle Madriz a partir de los materiales manufacturados por múltiples orfebres, es complejo y minucioso. El mecanismo vigente, mediante el cual cada rayo tiene un soporte individualizado, le dio mayor simetría a partir de la secuencia paralela entre cada pieza, al eliminar el entrecruzamiento previo (*Figura 20*). En el trabajo realizado entre 1925 y 1926 incorpora la cruz que corona la parte superior del resplandor<sup>24</sup> y las setenta y seis estrellas de los extremos de la rayería, las cuales fueron colocadas de rayo por medio con los colores blanco, azul y rojo de manera secuencial, como un reflejo de la bandera costarricense.

<sup>24</sup> En la página 14 de la revista de los Archivos Nacionales (1940), se observa una fotografía de la Virgen previa a la reforma, en cuya cúspide del resplandor se halla una flor grande.

### Figura 24

Anverso y reverso de réplica de Nuestra Señora de los Ángeles (ASJ-07-05-01-B-06-4), el resplandor fue creado luego de la reforma del resplandor de 1926, la figura base de la Virgen, por la antigüedad de la parroquia, puede ser más antigua. Imagen propiedad de las Temporalidades de la Arquidiócesis de San José



**Fuente:** elaboración propia a partir de las fotografías de Luis Carlos Bonilla Soto para el Inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

La reforma del resplandor de Emilio del Valle Madriz marcó un hito y un cambio en la replicación del tipo iconográfico de la Virgen de los Pardos, pues a partir de ese momento se definen con fuerza los atributos de la advocación, de modo que se pueden enlistar con precisión todas las imágenes salidas de los talleres del Valle que fueron realizadas después de 1923, aunque no tengan placa con la firma del taller de procedencia, esto gracias a constancia en los atributos dados por los moldes que fueron heredando las distintas generaciones de orfebres del Valle (Figura 25 por ejemplo).

Si bien las imágenes confeccionadas y reformadas luego de los cambios realizados en 1925 y 1926, en el contexto de la coronación pontificia de la Virgen en Cartago, ostentan los mismos atributos; esto no quiere decir que tengan la misma cantidad, forma y disposición. Por ejemplo, en el pequeño resplandor con estrellas alrededor de la cabeza de la pequeña figura oscilan entre seis, siete, nueve y doce unidades, las piedras varían en colores, secuencia de los mismos y el tamaño, los materiales desde el punto de vista de las calidades y costos económicos cambian según haya sido la capacidad de pago de las comunidades y donantes en el momento de la adquisición.

Por ejemplo, la abundancia de la ornamentación de los mantos en la réplica no es frecuente, esto debido al costo de los materiales y al tiempo que demanda la confección a las personas orfebres, aunque destacan los mantos de las parroquias más pudientes y antiguas en las provincias de Heredia y Cartago. Algo similar sucede con el escudo de Costa Rica, rasgo que remite de manera directa a la configuración de la advocación como elemento de identidad fundamental en la “Costa Rica católica”, generada a partir de una población mayoritariamente creyente de esta tradición cristiana antes del cambio de las creencias de los pobladores en las últimas décadas del siglo XX.

**Figura 25**

Réplica de Nuestra Señora de los Ángeles (ASJ-05-02-03-B-06-1), nótese el escudo de Costa Rica esmaltado en el frontal de la base



**Fuente:** fotografía de Luis Carlos Bonilla Soto para el Inventario de arte sacro y otros objetos destinados al culto de la Arquidiócesis de San José.

Los atributos presentes en la base de la imagen, a saber: escudo de Costa Rica, escudo de Cartago, Anagrama de María y el querubín son intercambiables en la ubicación del esquema compositivo y formal,<sup>25</sup> pues en el caso del escudo, este aparece incluso antes en una réplica de Emilio del Valle (1874-1934), que en la imagen venerada en Cartago. En el caso de la imagen de la Basílica de Cartago, el escudo que corresponde al símbolo nacional vigente entre 1964 y 1998, lo colocó el presidente Daniel Oduber Quirós. Además, algunos atributos son policromados por medio de un esmaltado (*Figura 26*), mientras que otros equivalentes se presentan con el color propio del metal con que fueron manufacturados.

En fin, se puede afirmar que las réplicas realizadas después de 1926 en otros talleres de orfebrería y de imaginería atienden al diseño de los del Valle, pero la forma de detallar cada atributo varía en los acabados y rasgos en el estilo, de modo que la representación actual ya lleva 100 años calando en el imaginario visual y mental de la población costarricense y la lectura del tipo iconográfico puede ayudar en el estudio de los períodos en que fueron creadas las múltiples réplicas existentes cuando estas no tienen respaldo documental que indique su fecha de creación, además que permite observar cómo un motivo religioso se ancló en el proceso idiosincrático del país.

#### 4. CONCLUSIÓN

La advocación de Santa María de los Ángeles, como representación artística en el culto cristiano, ha sido plasmada a partir de la antigua creencia en la Asunción de María al cielo, la

<sup>25</sup> Estos elementos de la base cambian también en el tipo fitomorfo incorporado (*Figura 20*) o, como sucede en el pedestal del vitral de Santa Teresita en Aranjuez (*Figura 10*) se ven figuras humanas y de ángeles en forma de escenas difusas.

cual fue afirmada en el siglo XX como dogma de fe en el catolicismo. No obstante, no se configuró como tipo iconográfico a partir del culto gestado en la Porciúncula, pues la mayoría de representaciones impulsadas desde el devocionismo franciscano, mezclaron las representaciones de los tipos asociados a la Inmaculada Concepción con la representación iconográfica que enfatiza en la maternidad divina de María y con atributos propios de la Asunción, donde aparecen ángeles que llevan a María en cuerpo y alma a la presencia de Dios, lo cual hace que las obras con este título situadas en distintas iglesias del mundo, no se constituyan en un conjunto que sirva de vehículo diáfano para la identificación efectiva y concisa de esta advocación mariana.

El desarrollo del culto a la Virgen de los Ángeles de la Puebla de los Pardos no dependió del impulso franciscano, pues en un inicio los franciscanos menores de Cartago lo adversaron por significar competencia frente a la fiesta del Perdón de Asís, que ellos celebraban cada dos de agosto. De ello se desprende que el título de la advocación se deba a la fecha del hallazgo, la cual coincidió con la fiesta franciscana de Santa María de los Ángeles y del Perdón de Asís y no por la representación estética de la figura de piedra, que carecía en su inicio de cualquier referencia asuncionista y angelical.

La Virgen de los Pardos forma parte de las denominadas como vírgenes negras, no porque el color del material geológico donde fue esculpido sea negro, sino por el contexto socio-cultural donde inició y por presentar un color no blanco, que facilitó la identificación de la población marginada que la asumió como patrona y le acogió en los ejidos donde habitaba.

La representación de Santa María de los Ángeles, a partir de la imagen venerada en Cartago, se ha propagado en múltiples objetos de veneración, tanto en recintos eclesiales como en espacios domésticos e institucionales, además es portada como distintivo por las personas creyentes durante la múltiples prácticas inmateriales de devoción, como lo son peregrinaciones, vistosas procesiones, concurridas celebraciones litúrgicas y actos de piedad sencillos y cotidianos realizados cuando imploran auxilio o dan gracias por favores concedidos; esto ha provocado la creación de un acervo artístico religioso de alto valor estético, cultural y económico en Costa Rica.

El espacio arquitectónico del Santuario de Nuestra Señora de los Ángeles en Cartago y otras iglesias con este título en Costa Rica, albergan a miles de creyentes y demás visitantes a lo largo del año, quienes por medio de rezos, ruegos, honores y demás acciones religiosas rinden tributo a una pequeña imagen revestida de joyas, cuya configuración de atributos se ha convertido en un vehículo visual, conceptual y simbólico, para hacer lectura de la advocación de Santa María de los Ángeles.

La figura de piedra y los atributos complementarios que la ornamentan han sido descritos desde distintos ángulos, según la especialidad y el interés de quien escribe. La descripción de Eladio Prado destaca las formas de la escultura de piedra, las de clérigos como Víctor Manuel Arrieta Quesada aluden, en primera instancia, a la ornamentación de su resplandor, los especialistas en geología se centran en el tipo de materiales que la constituyen e historiadores como Manuel Benavides señalan que, aunque de la figura de la madre no pueden deducirse rasgos étnicos particulares, el rostro del niño y el contexto sociohistórico en el que inició el culto sí se alinea con las raíces negras de la devoción.

Desde una lectura de los atributos presentes tanto en la Virgen de los Pardos como en sus réplicas, se puede determinar que la figura hace alusión directa al dogma de la maternidad divina de María de Nazaret desde dos aspectos fundamentales: 1. La Virgen sostiene en su brazo izquierdo al bebé, tal como es recurrente en la presentación de la madre de Dios que muestra y entrega el Redentor al mundo y 2. El niño con su mano derecha parece señalar a la madre, como indicando su misión de intercesora.

En lo concerniente a la forma de la imagen, en ella priman líneas sencillas, los trazos que delinean los detalles faciales son toscos, por lo que no buscan representar con ningún tipo de realismo la figura humana. La piedra no fue esculpida para ser policromada, sin embargo, otrora, la figura tuvo dorado. Considerando el color de los minerales, no se puede decir que su color sea negro, más bien tiende a los colores verdosos, razón por la cual algunas personas han confundido los materiales con el jade u otros materiales similares.

La efigie, el resplandor y el pedestal constituyen un todo integrado en este tipo iconográfico de Santa María de los Ángeles, pues en la situación vigente no se pueden leer de manera separada, ya que todos los elementos aportan los atributos necesarios para hacer la identificación y lectura de la advocación de Santa María Reina de los Ángeles, cuyo culto inició en medio de los Pardos de Cartago y se ha propagado en todas las diócesis del país.

Se puede pensar que, en medio de tanto resplandor, los rostros de María y Cristo casi desaparecen, sin embargo, las formas de culto y la realidad material surgida de estas, dan pie para interpretar que las personas creyentes por medio de

las imágenes veneradas, se abandonan con fe a la protección maternal de María de Nazaret; las multitudes que acuden a las iglesias donde se venera la imagen de la Virgen de los Ángeles cada 2 de agosto son expresión de una mariofanía en la vida de muchas personas que afirman milagros y son un mecanismo de integración para las comunidades por medio de la algarabía y el cuidado esmerado que dan a su pequeña Negrita.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- 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>
- Bastero-de-Eleizalde, J. L. (2004). Sinopsis histórica de las letanías lauretanas. En Trigo, T. y Illanes Maestre, J. L (Eds.), *Dar razón de la esperanza: homenaje al Prof. Dr. José Luis Illanes* (pp. 1339-1362). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. <https://dadun.unav.edu/server/api/core/bitstreams/8469c083-f9cd-4bb9-8dd4-332df3f883b9/content>
- Basurko, X. (2006). *Historia de la liturgia*. (1.<sup>a</sup> ed.). Centre de Pastoral Litúrgica.
- Bellucci, G. (1996). *Asís, corazón del mundo. Guía turística*. Velar: Porziuncola.
- Benavides Barquero, M. (2010). *Los Negros y la Virgen de los Ángeles* (1.<sup>a</sup> ed.). Sin editor.
- Benavides Barquero, M. (2019). *Los Negros y la Virgen de los Ángeles* (2.<sup>a</sup> ed.). Sin editor.
- Blanco Lizano, R. (2022). Costa Rica: el discurso de odio antirreligioso en las elecciones nacionales 2018. *Revista de Ciencias Sociales*, 178, 89-105. <https://doi.org/10.15517/rcs.v0i178.55031>

- Bonilla Soto, C. (2024). Esbozo para una lectura iconográfica de los objetos artísticos marianos en Costa Rica. *Siwo Revista De Teología*, 17(1), 1-89. <https://doi.org/10.15359/siwo.17-1.4>
- Bonilla-Soto, 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://archivo.revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/40258>
- Bonilla-Soto, 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://archivo.revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/29922>
- Brahm, S. (2025). Manifestaciones marianas en Latinoamérica, una historia compartida. *Humanitas CIX*, 56-71. <https://www.humanitas.cl/teologia-y-espiritualidad-de-la-iglesia/manifestaciones-marianas-en-latinoamerica-una-historia-compartida>
- Cáceres-Gómez, R. (1996). La Puebla de los Pardos en el siglo XVII. *Revista De Historia*, 34, 83-113. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/3462/3320>
- Castellano-Cervera, J. (2001). Santa María, en Oriente y Occidente. *Cuadernos Phase*, 117, 5-63.
- Campuzano-Ruiz, E. y Bohigas-Roldán, R. (2007). Las ermitas de Santo Toribio. *La Revista de Cantabria*, 126, 10-16. <https://fundacioncajacantabria.es/wp-content/uploads/2020/11/126.pdf>
- Canos-Donnay, S. (2020, 30 de setiembre). La historia de España también es negra. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2020/09/28/africa\\_no\\_es\\_un\\_pais/1601314799\\_208238.html](https://elpais.com/elpais/2020/09/28/africa_no_es_un_pais/1601314799_208238.html)
- Cecchin, S. (2023). *La Asunción en la tradición franciscana*. <https://ofm.org/es/la-asuncion-en-la-tradicion-franciscana.html>

- Documentos relativos al Santuario de Ntra. Señora de los Ángeles (1940). *Revista de los Archivos Nacionales*, IV (7 y 8), 379-395. Imprenta Nacional. <https://dgan.go.cr/ran/index.php/RAN/article/view/969/843>
- Félix, H. (2014). Nuestra Señora de los Ángeles: la pervivencia de una imagen a través de los siglos. *Historias*, 89, 41-54. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/11032>
- Fernández-Esquivel, F. (1997). *Nuestra Señora de los Ángeles, Patrona de Costa Rica. Antología*. Editorial Cultural Cartaginesa.
- Flores-Sasso, V. y Prieto-Vicioso, E. (2021). Cofradías de esclavos negros, morenos y mulatos libres en la Catedral de Santo Domingo, Primada de América. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 30, 335-362. <https://doi.org/10.15581/007.30.003>
- García-Mahiques, R. (2020). Los tipos iconográficos de tradición cristiana. Proyecto de Investigación del grupo APES. (2020). *Norba. Revista de Arte*, 40, 93-112. <https://doi.org/10.17398/2660-714X.40.93>
- García-Mahiques, R. (2013). Usos impropios de los términos «iconografía» e «iconología». *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 4. <https://doi.org/10.7203/imago.4.1974>
- García-Mahiques, R. (1996). *Perfiles iconográficos de la mujer del apocalipsis como símbolo mariano*. <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF229.pdf>
- Gil-Zúñiga, J. D. (2004). *El culto a la Virgen de los Ángeles, 1824-1935: una aproximación a la mentalidad religiosa en Costa Rica* (1.ª ed.). Museo Histórico Cultural Juan Santamaría.
- Giralt-Fonseca, J. F. (1995). *El Altar de la Basílica Menor de Nuestra Señora de los Ángeles*. [Manuscrito no publicado].

- Gómez-Álvarez, G. (2009). *La Negrita*. EDITORAMA.
- Gómez-Vargas, S. (2007). *La Basílica de Nuestra Señora de los Ángeles: testimonio arquitectónico de la Fe costarricense*. Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural; Imprenta Nacional.
- González-Serrano, P. (2017). Divinidades y vírgenes de cara negra. *Revista digital de iconografía medieval*, 9(17), 45-60. <https://ucm.es/data/cont/docs/621-2017-06-23-Divinidades%20y%20v%C3%ADrgenes%20de%20cara%20negra.pdf>
- Granell-Sales, F. (2019). El Tipo iconográfico del seno de abraham. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, XI(21), 87-102. [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-01-07-Tipo\\_iconografico\\_Seno\\_Abraham.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-01-07-Tipo_iconografico_Seno_Abraham.pdf)
- Guasti, C. (1882). *La basilica di Santa Maria degli Angeli presso la città d'Assisi*. Tip. di Mariano Ricci.
- Lohse, R. (2013). "La Negrita" Queen of The Ticos: The Black Roots of Costa Rica's Patron Saint. *The Americas*, 69(3), 323-355. <https://doi.org/10.1353/tam.2013.0025>
- Matija-Marušič, M. (2023). Saint Mary of the Angels in Osor: Tradition, History, and Architecture. *Ars Adriatica*, 13, 99-112. <https://doi.org/10.15291/ars.4339>
- Mora-López, V. (2019). *El culto a la Virgen de los Ángeles en Costa Rica (1930-1960)*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. Repositorio Institucional UCR. <https://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr/items/0b17301e-ff02-4956-a440-244137573337/full>
- Oleszkiewicz, M. (1998). Los cultos marianos nacionales en América Latina: Guadalupe/Tonantzin y Aparecida/Imanjá. *Revista Iberoamericana*, LXIV (182-183), 241-252. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.1998.6161>

- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales* (1.<sup>a</sup> ed.). Alianza Editorial.
- Payne-Iglesias, E. (2000). Maestros, oficiales y aprendices: La incipiente organización artesanal en la Cartago del siglo XVII. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 1(2). <https://doi.org/10.15517/dre.v1i2.6336>
- Prado, E. (1926). *Monografía del Santuario de Nuestra Señora de los Ángeles de Cartago*. Lehmann; Sauter & Co.
- Ramírez-Maglione, A. (2018). La imagen devocional frente al desastre natural: una aproximación a los usos y funciones de la escultura religiosa en Cartago según fuentes históricas del siglo XVIII. *Cuadernos Inter.c.a.Mbio Sobre Centroamérica Y El Caribe*, 15(2), 45-63. <https://doi.org/10.15517/c.a.v15i2.34640>
- Salvador-González, J. M. (2011). La iconografía de La Asunción de la Virgen María en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patrísticas y teológicas. *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, 12, 189-220. <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283178/371088>
- Sanabria, V. (1945). *Documenta Historica: Beatae Mariae Virginis Angelorum. Reipublicae de Costa Rica Principalis Patronae*. Imprenta Atenea.
- Sánchez-Herrera, L. A. (2025). El origen de todo: las esculturas femeninas de agua caliente, un asentamiento precolombino en Cartago. *Departamento de Antropología e Historia; Museo Nacional de Costa Rica*. <https://www.museocostarica.go.cr/divulgacion/articulos-educativos/mamitas-esculturas-femeninas-de-agua-caliente/>
- Santamaría Rivera, L. G. (1996). *Inventario de arte religioso en la Arquidiócesis de San José: catálogo*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]

- Universidad Autónoma de Centro América (2021). *Mosaico de La Virgen de Los Ángeles en la Via delle Madonne*. UACA. [https://www.uaca.ac.cr/wp-content/uploads/2021/11/Libro\\_Mosaico\\_Virgen.pdf](https://www.uaca.ac.cr/wp-content/uploads/2021/11/Libro_Mosaico_Virgen.pdf)
- Velázquez-Bonilla, C. (2010). Las fiestas a la Virgen de los Ángeles, la “Negrita”, patrona de los costarricenses. *Ateliê Geográfico Goiânia*, 4(3), 1-17. <https://revistas.ufg.br/atelie/article/view/16661>
- Vílchez-Campos, F. (2025). *Memoria Histórica Documental del Bicentenario del Patronazgo de la Virgen de los Ángeles*. Imprenta Nacional de Costa Rica.
- Vuola, E. (2019). *The Virgin Mary across Cultures: Devotion among Costa Rican Catholic and Finnish Orthodox Women*. Routledge.
- Zúñiga, M. (2006). *La Negrita y los del Valle: juntos por 204 años*. [Manuscrito no publicado].

## 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.

## AGRADECIMIENTOS

Se agradece profundamente a los señores Pablo Durand Baquerizo y a Marvin Chinchilla Morales del Archivo Histórico Arquidiocesano Bernardo Augusto Thiel, así como al Pbro. Francisco Morales González, a Fray Luis Gerardo Santamaría

Rivera O. F. M. a Edgar Andrés Rodríguez Arias y a Juan Carlos Hernández por las revisiones, búsquedas e ideas aportadas para la realización de este escrito.