



Una mirada al arte barroco del Museo de Arte Religioso Colonial (Ciudad de Panamá): el Señor de la Paciencia y la Humildad, la Inmaculada Concepción y santa Bárbara

A Practical Approach to Baroque Art at the Museum of Religious Colonial Art, Panama City: Christ of Humility and Patience, the Immaculate Conception, and Saint Barbara

Candy Barberena

Universidad de Panamá, República de Panamá

candybarberena2020@gmail.com

 0000-0002-3573-902X

Recibido: 10/05/2022 | Aceptado: 18/11/2022

Resumen

Es a partir de mediados del siglo XX cuando se comienza a redescubrir el legado artístico del periodo virreinal en Panamá y, por ende, toman auge disciplinas que emprenden investigaciones desde lo arqueológico, lo socio-religioso y lo etnográfico. La historiografía del arte panameño, a lo largo del periodo virreinal y, en especial, del arte realizado por los indígenas, presenta grandes vacíos. Este es el principal motivo del presente estudio, que dará pie a nuevas propuestas interpretativas en las simbologías e iconografías de las piezas de estilo barroco ubicadas en el Museo de Arte Religioso Colonial en el casco antiguo, y sus conexiones con las escuelas talleres de la península de Azuero y las provincias de Chiriquí y Veraguas, como sitios de producción artística virreinal e instruidos primeramente por las órdenes mendicantes.

Abstract

The artistic legacy of the Vice Royalty period in Panama was rediscovered in the mid-twentieth century. This interest led to intensive investigations in archaeology, social-religious, and ethnographic and historic research. The historiography of Panamanian art during the Vice Royalty period, and especially the artworks created by Indigenous artisans and carpenters, remains mostly unknown. The main objective of this paper is to present new interpretative proposals in the symbolism and iconography of the baroque artworks in the Religious Colonial Art Museum located in Casco Antiguo, Old Quarters of Panama. It is important to establish the link between these artifacts and the schools or workshops in the Azuero Peninsula and the provinces of Chiriqui and Veraguas, as centers of Vice Royal artistic works, originally taught by the mendicant brotherhood orders.

Palabras clave

Panamá
Arte barroco
Artesanos
Ngäbe-buglé
Escuelas talleres
Sincretismo

Keywords

Panama
Baroque Art
Artisans
Ngäbe-buglé
Workshops
Syncretism

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Barberena, Candy. "Una mirada al arte barroco del Museo de Arte Religioso Colonial (Ciudad de Panamá): el Señor de la Paciencia y la Humildad, la Inmaculada Concepción y santa Bárbara." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28(2022): 98-119. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6878>.

© 2022 Candy Barberena. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

¿Dónde estuvo la riqueza virreinal de Panamá?

Los diversos modelos españoles en Hispanoamérica (el Gótico tardío, el Plateresco, el Renacimiento y Manierismo, el Barroco y el Neoclasicismo) se desarrollaron fundamentalmente en la arquitectura religiosa (monasterios e iglesias, teniendo su mayor éxito en la construcción de grandes catedrales), en la arquitectura civil (palacios, lonjas comerciales, ayuntamientos, universidades, hospitales y viviendas particulares de la nueva burguesía urbana) y en la arquitectura militar (castillos, fuertes y murallas urbanas). Lo anterior nos demuestra que hasta el siglo XVIII las escuelas europeas llegaron a América con casi un siglo o cincuenta años de retraso, plazo que se irá acortando entre finales del siglo XVIII y principios del XIX con la aparición de los estilos Rococó y Neoclásico.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI se establecen los “pueblos de indios” en el Istmo, asentamientos que en razón a su particularidad política y comercial representan un “nuevo” modo de ser espiritual y un nuevo tradicionalismo que es impulsado fuertemente a través de estos. El tener que despojarse de sus ídolos o “piedras”, así como el perder su prestigio social son ejemplos de la compleja combinación de aspectos materiales e intangibles que se convirtieron en razones poderosas para incitar la resistencia del indígena a los cambios que les ofrecían los españoles. “La hispanización significaba perder todo eso”¹. “¿Cómo podía un *sukiá*, un cacique o un cabra, mantener su prestigio social cuando se le prohibía, precisamente todas las fuentes de acceso a esas manifestaciones de prestigio? Y al parecer, para las comunidades indígenas, los bienes de prestigio tenían un valor mucho mayor que los meros bienes materiales. Siendo entonces, los *sukias*, los caciques y los guerreros los más afectados por la ofensiva colonial, no debería sorprendernos que fueran ellos los que encabezaran las resistencias”².

Sin embargo, se puede desprender que, a partir del siglo XVII, los indígenas comenzaron a asumir cierta función social en la cual confirmaban las ideas transmitidas por los curas doctrineros y misioneros. Incluso su papel pudo haber sido el más sobresaliente, pues las imágenes pictóricas fueron pinturas o esculturas que podrían ser más persuasivas que las transmitidas por la palabra, en ausencia de la escritura. Esto provoca una reflexión sobre el papel compuesto de las construcciones imaginarias, en las que participaron todos los sujetos que tuvieron contacto con el proceso.

1. Alfredo Castellero Calvo, *Conquista, Evangelización y resistencia* (Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 2017), 26-27.

2. Castellero Calvo, 26-27.

Las escuelas talleres de la ciudad de Panamá (siglo XVII), la Alcaldía Mayor de Natá (1721-1728) y el Ducado de Veraguas (1773-1775)

Como es sabido, durante mucho tiempo se han utilizado diversos términos para la catalogación y descripción del sincretismo artístico y religioso ocurrido durante la época virreinal. Así como Josefina Plá denomina el arte paraguayo como hispano-guaraní, comparto la denominación de “barroquismo andaluz indigenizado” utilizada por el arquitecto panameño Samuel Gutiérrez. Él expresa con acierto, por primera vez que se tenga noción, un concepto para calificar el estilo alcanzado por los indígenas cuando les correspondió interpretar la novedosa influencia sevillana:

Ahora bien, ¿cómo interpretar este mestizaje artístico? Samuel Lewis y el Presbítero Vidal Fernández de Palomeras relacionan este injerto maravilloso de lo indígena con lo hispánico, con el deseo de significar la idea del mestizaje cristiano o de resaltar el hecho de que ante el cristianismo hay la más absoluta igualdad de las razas. Nosotros creemos, en cambio, que se trata de un fenómeno artístico de incorporación íntima de las formas indígenas en el arte hispánico o, dicho, en otros términos, que el arte importado se asimiló profundamente al medioambiente indígena. Algo así como si el arte hispánico se hubiera vestido de indio en San Francisco de la Montaña. Porque eso es lo que hay en este templo: un barroquismo andaluz indigenizado³.

El sincretismo representa un estilo muy particular aprendido, interpretado y representado por los indígenas, especialmente en el siglo XVIII. El proceso fue complejo, adaptativo y extenso:

En los talleres enseñaban a los indios y transformaban sus métodos milenarios. Era evidente que los aborígenes no conocían la técnica de la carpintería y que las formas indígenas, donde se reflejaban las costumbres, el clima, el sentido plástico y el colorido de la forma, los materiales, etc., esperaban la influencia española de la carpintería, el ensamble y el tallado de madera. Bajo la dirección de estos hábiles artífices europeos, los indios y mestizos fueron aprendiendo los secretos de transformar la piedra y la madera en poemas plásticos que perduran a través de los siglos. A su vez, en sentido inverso, a una cultura indígena vigorosa, no debía resultar difícil penetrar la nueva cultura trasplantada, sobre todo cuando la mano de obra era aportada por los aborígenes. Los conquistadores eran, ante todo, guerreros que necesitaban de la mano de obra nativa, para levantar los templos, palacios y fortificaciones, que no se podían hacer con los pocos artistas y artesanos llegados de la Península⁴.

3. Samuel Gutiérrez, *San Francisco de la Montaña, Joyel del Arte Barroco americano* (Panamá: Impresora de la Nación, 1980), 39-46.

4. Samuel Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción e historia* (Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad ed., 1999), 92.

Las escuelas talleres en la ciudad capital ya estaban establecidas a partir del siglo XVI⁵, incluyendo al significativo grupo de plateros en el siglo XVII⁶. Durante el segundo tercio del siglo XVIII, los artistas y artesanos se desplazaban desde la Ciudad de Panamá hacia Natá o Santiago de Veraguas, Alanje y David (Chiriquí), porque pertenecían a cuerpos milicianos⁷. Es así cómo se explica que, “muebles de la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas) que aún existen fueron encargados a la ciudad de Panamá por el cura vicario de dicha iglesia, Manuel Gabriel Ávila” mencionando: “un cirio pascual, tenebrario, depósito para el Jueves Santo” y otros mobiliarios “para guardar ornamentos, como una mesa con dos cajones con puertas como armario”⁸.

Como se ha visto, el proceso inicial de organizar el espacio panameño tuvo la intención de vincular a España con el Istmo, y el paso que seguía a esta organización era la “formación de una red paralela de pueblos de indios y de pueblos de españoles con el propósito de articular la producción interna para el fomento económico de la Colonia”⁹. Por tanto, el nervio central de esta red fue constituido por los pueblos de españoles, “que van anudando el territorio interior, mientras que la república de indios, integrada por pueblos de doctrina y más tarde de misión, constituyen su complemento con funciones satelitales y subordinadas, cada uno fundado en torno a pueblos de españoles preexistentes, para integrarse a su economía, abasteciéndolos, o para proveer a sus vecinos de mano de obra barata”¹⁰.

El resultado de las investigaciones se plasma en el siguiente mapa (Fig. 1), que corresponde tanto a las fuentes históricas como a los patrones estilísticos detectados en las escuelas talleres creadas en el Istmo desde el siglo XVII hasta el XVIII, reuniendo a los “pueblos de indios” y los “pueblos de españoles”¹¹. Formarían el círculo de la escuela taller en la Alcaldía Mayor de Natá (1721-1728) poblados como Olá (Coclé)¹², Penonomé (Coclé)¹³, Natá¹⁴ (Coclé), Parita (Herrera), Las Tablas (Los Santos) y La Villa de Los

5. Alfredo Castellero Calvo, dir. y ed., *Nueva Historia General de Panamá*, t. 3, vol. 1 (Dinamarca-Panamá: Phoenix Design Aid A/S, 2019), 1272.

6. Castellero Calvo, 1272.

7. María José Molina Castillo, *Veragua: la tierra de Colón y Urracá, Estudio geo-histórico, urbanístico, económico, social, político y cultural de Veraguas, Chiriquí y Bocas del Toro, 1502-1821* (Panamá: Arte Gráfico Impresores, 2008), 2:630.

8. Molina Castillo, 2:385.

9. Alfredo Castellero Calvo, dir. y ed., *Nueva Historia General de Panamá*, t. 1, vol. 1 (Dinamarca-Panamá: Phoenix Design Aid A/S, 2019), 254.

10. Castellero Calvo, 238.

11. Candy Barberena, “El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá” (tesis doctoral, Universidad Francisco Marroquín, 2021), 1308.

12. Documento XII. Informe de visita de don Ramón de Carvajal (y Castelet) a los pueblos del litoral pacífico del Reyno de Panamá, 1784, Fondo Visitas: SC.62, Archivo General de la Nacional (AGN), Bogotá.

13. Documento XIII. Descripción de la distribución de imágenes de bulto en la ermita de Nuestra Señora de la Asunción (Divino Sacramento) en San Lucas de Olá y las imágenes de los colaterales en una iglesia de Penonomé (Coclé), 1740, Fondo: Miscelánea: sc. 39, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

14. Documento III: Sobre el traslado de la fundación de Natá por Pedrarias Dávila, y de la sentencia de la Audiencia de Panamá por la que



Fig 1. Mapa de escuelas talleres creadas en el Istmo, siglos XVII-XVIII. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

Santos¹⁵, entre otros. La “excepción en esta clasificación” de piezas producidas por los grupos indígenas ocurre fuera del área de la Alcaldía Mayor de Natá, y ha sido denominada como escuela taller de San Francisco de la Montaña¹⁶ (Ducado de Veragua), cuyo auge se produjo hacia finales el siglo XVIII, extendiéndose desde Veraguas hasta Alanje, Remedios y Dolega, en Chiriquí¹⁷.

Los objetos retablisticos, esculturas y demás piezas creadas por los indígenas en la escuela taller de San Francisco de la Montaña¹⁸ manifiestan un estilo barroco popular con influencia neogranadina. El sistema de recaudación existente en los pueblos de indios y la organización de la cofradía permitió el sustento económico, ayudado por los “hatos de ganados cuyos beneficios podían sostener la fábrica y los insumos del culto, que podría explicar el lujo de este arte barroco caracterizado por habilidosa talla, ingenio, pero brillante policromo y lujoso laminado de oro”¹⁹. Las aportaciones económicas

se autoriza la nueva población de la Villa de los Santos, Sevilla, 1588, Cabildos y expedientes de varios cabildos, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.

15. Sobre el traslado de la fundación.

16. Manuel M. de Peralta, *Costa Rica, Nicaragua y Panamá en el siglo XVI. Su historia y sus límites según los Documentos del Archivo de Indias de Sevilla, del de Simancas* (Madrid: Librería de M. Murillo, 1883), 402-445.

17. Barberena, “El arte hispánico y de tradición,” 646-698.

18. Documento XIV. Consulta si se les continuaba dando regalos o títulos a los indios guaimies de Panamá a fin de continuar el proceso de evangelización, 1773, Fondo: Caciques e Indios Legajo Indios de Guatavita, Panamá, San Martín, Terama, otros, Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.

19. Reina Torres de Araúz et. al., *El arte barroco de los altares de San Francisco de la Montaña y su relación socio histórica* (Panamá: Impresora de la Nación, 1980), 130.

provenían del gobernador Bejarano y de don José Palacios, gobernador subsiguiente. La producción en Los Santos y su círculo se hizo en menor escala que en el taller de San Francisco de la Montaña (Ducado de Veragua), e incluso ocurrió en un área de poca cobertura y sin división territorial.

Es sabido que la principal herramienta de los frailes fueron los libros y, en particular, los grabados, como viñetas que venían estampadas en los libros impresos traídos por los frailes: “los grabadores de la escuela de Amberes y otras, deberán figurar en el arte universal como los verdaderos inspiradores de la pintura americana”²⁰. El concepto cristiano y la guía de los colores eran definidos por el fraile. Este proceso empieza a incidir sobre los significados de ambas culturas y sus técnicas comienzan a conectarse²¹. Y así, gradualmente, convergen ambas tradiciones y a través de metáforas o analogías se dramatizaban los evangelios.

Uno de los más notables misioneros dominicos del siglo XVI en Veraguas fue el Padre Pedro de Santa María, brazo derecho del Gobernador Juan Ruiz de Monjaráz, y fundador, de 1555 a 1557, de los pueblos de Santa Cruz, Santa Elena, Villa de los Santos, Santiago de Olá y de Santo Domingo de Parita. La misión dominicana habría de prolongarse por mucho tiempo en Veraguas y Chiriquí: Nuestra Señora del Rosario de Alanje (1602), San Miguel de Atalaya, San Francisco de la Montaña, San Lorenzo de los Reyes, Santo Domingo del Guaymí, son hitos que marcan el paso civilizador de los hijos de Santo Domingo en estas hermosas tierras. Y tantos otros pueblos y ciudades que no se expresan porque los documentos conocidos no lo dicen, pero en cuya fundación no puede negarse la iniciativa o la influencia decisiva de los misioneros²².

Las órdenes mendicantes –principalmente los franciscanos, dominicos y agustinos– que arribaron al Istmo tuvieron gran repercusión en el proceso evangelístico de los indígenas, mestizos, negros y criollos. La repartición de los distintos espacios en los templos católicos a través de la historia acogió una serie de valores simbólicos con la incorporación de altares, polípticos, trípticos, retablos portátiles o figuritas. Estos estaban adornados con imágenes de devoción y pinturas, acordes con el interés de las órdenes religiosas, los momentos históricos o respondiendo a los intereses de los oferentes y así consecutivamente. La evangelización política cristiana, según Martínez Cabanal supuso,

20. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín y la Pintura Altooperuana del Virreinato* (La Paz: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 1956), 321.

21. Juan Ricardo Rey-Márquez, “El dibujo en Nueva Granada en el contexto de las reformas borbónicas,” *Revista Kaypunku* 3, no. 2 (junio 2016): 95-116.

22. Alberto Ariza, *Los Dominicos en Panamá* (Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1964), 54.

Por tanto, más que el florecimiento de un tipo de cultura en América (barroca, hispánica, occidental o católica, mestiza, criolla, afro, asiática y sus aleaciones) debe observarse el Orbe Indiano como un campo de "condiciones de borde" caracterizado por una ley de tensión-deformación en el cual todos los modelos culturales (y sus lenguajes) fundados en el concepto de unidad (los precolombinos europeos, los precolombinos americanos, africanos, ¿asiáticos?), fueron sometidos a la experiencia de sus propios límites y redefinidos por ellos. En ese borde, los modelos culturales se reflejaron, duplicaron, interfirieron, alteraron, copiaron e interceptaron en distintos grados; en consecuencia, se vaciaron los unos a los otros y los unos en los otros hasta transformarse en otros vaciados de sí: en simulacros de carácter múltiple y abierto, pero sobre todo –menos filosóficos–, en simulacros mestizos y sobresaturados²³.

En la ornamentación y distribución de las imágenes, sobre todo en las iglesias barrocas, el Concilio de Trento ejerció un rol fundamental y cada orden religiosa lo adoptó o modificó de acuerdo con sus intereses y recursos. La historiografía panameña presenta vacíos en cuanto a los cultos locales y a los santos patronos. De ahí que en esta investigación la concentración se inclinara más hacia el estudio de la imagen, pues:

La imagen que cada comunidad veneraba era una encarnación del sentido interno del pueblo. La concepción española del santo patrón fue adoptada con entusiasmo por las comunidades indígenas y en los registros (...) puede encontrarse algunas veces una antigüedad falseada de la iglesia local, como si la reputación y el estatus dependieran de una fecha temprana en la iglesia y en la cristianización (...) ¿qué logró, en definitiva, la iglesia? En la superficie logró una transición encubierta y en las correcciones internas de los indígenas, tocó, pero no transformó sus hábitos²⁴.

La imbricación de elementos cristianos y paganos fue realizada paulatinamente por los curas doctrineros, quienes a través de la convivencia y estudios se involucraron en el mundo indígena. En ocasiones, se ve reflejada en la incorporación de símbolos cristianos a la cosmogonía indígena, como advierte Rubial García:

El dualismo prehispánico incluyente se adaptó, finalmente, a la norma del cristianismo con su dualismo excluyente. Sin embargo, el conocimiento de los textos indígenas que ha ido en aumento en las últimas décadas, las apreciaciones de Miguel León Portilla y los recientes estudios de James Lockhart, Serge Gruzinski, Pablo Escalante y Federico Navarrete, nos han mostrado una realidad que insiste más en el hecho de la recepción del mensaje cristiano que en su emisión. Los indios educados en los conventos, que quieren hacer pasar su religión como algo aceptable a los ojos de los frailes, no sólo han cristianizado el pasado indígena prehispánico, sino que además indigenizan el cristianismo²⁵.

23. Luz Ángela Martínez Cabanal, "Barroco y transhistoriedad en Latinoamérica y Chile," *Revista chilena de Literatura*, no. 89 (abril, 2015): 191.

24. Jorge Félix Báez, "Santos patronos y religiosidad popular en Mesoamérica: contribuciones y limitaciones analíticas," *La Palabra y el Hombre*, no. 97 (enero-marzo, 1996): 99-112.

25. Antonio Rubial García, "Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica," *Signos Históricas*, no. 7 (enero-junio, 2002): 43-44.

Un caso de aprovechamiento local encontrado en el extenso recorrido por el país, es la profusión decorativa (*anacardium occidentale*) detectada tanto en el retablo de la Virgen del Carmen (segundo tercio del siglo XVIII) de la iglesia de San José de Agustinos Recoletos (fundada en 1675) del casco antiguo de la Ciudad de Panamá; como en el retablo de la Virgen del Carmen (ca. 1700-1740) de la basílica menor de Santiago Apóstol (Natá, Coclé); y el retablo de la Virgen del Carmen de la iglesia de San Francisco de Asís, en Dolega, Chiriquí, 1795. Estos elementos hacen referencia al retablo mayor de la iglesia de San Pedro, Sevilla, realizado entre 1641 y 1657 por Felipe y Dionisio de Ribas²⁶.

El patrón inteligible en sendas piezas producidas por los indígenas: el símbolo *ngäbe* que emula las manchas zigzagueantes de la serpiente

Desde 1678 el templo de Santo Domingo en la Ciudad de Panamá se erige como uno de los mayores y más suntuosos de la nueva urbe. Lo único que no se ha intervenido en el conjunto conventual de Santo Domingo es la iglesia, en ruinas por los incendios de 1737 y 1756. Parte del claustro fue recuperado, así como la capilla que acoge en su recinto la sede del Museo de Arte Religioso Colonial (MARC), centro expositivo aún en formación, pero que guarda una amplia y variada colección de obras plásticas de la época virreinal, fundamental para una mejor comprensión del arte religioso istmeño²⁷.

El primer objeto de estudio a describir en este apartado es la pieza MARC 0008 (Fig. 2). Se trata de un sagrario en el que se pueden detectar en la parte inferior de la puerta los símbolos ancestrales en forma de rombos comúnmente encontrados en los objetos y vestimentas de los *ngäbe-buglé*, conocidos antiguamente como los *guaymies*. Hasta hoy, los indígenas confeccionan sus vestimentas con telas de colores llamativos y en sus mangas, cuello y faldón portan estos motivos geométricos, en forma zigzagueante en las serpientes²⁸. El símbolo de los rombos representa la piel de la serpiente y se refiere

26. Andrés Luque Teruel, "Origen del retablo barroco en Sevilla: el modelo tetrástilo, 1600-1660," *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, no. 22 (2008): 179.

27. Las informaciones planteadas en el presente artículo se fundamentan en la investigación relativa como investigadora visitante (sept. 2021-feb. 2022), en el Centro de investigaciones Históricas, Antropológicas y Culturales AIP (CIHAC). Candy Barberena, "Aproximación al arte barroco indigenizado en el Museo de Arte Religioso Colonial. El mensaje iconográfico," (en prensa).

28. Carsten Schulz y Aquilina Gallego, *La Chácara: Arte Vivo de la Mujer Ngöbe, mitología, costumbres, plantas, fabricación: estudio etnobotánico participativo* (San Félix: INRENARE, 1996), 12:89

al pacto de un *sukiá*²⁹, hombre de gran poder que la derrota³⁰. En esta pieza se puede ver claramente una de las expresiones características del arte de la evangelización que es la yuxtaposición, una “convivencia” de los elementos indígenas y cristianos en la cual las dos tradiciones son aún manifiestas y no hay una mezcla que matice los orígenes hasta el punto de que no puedan ser vistos³¹.

Este símbolo –propio de los *ngäbe*³²– fue igualmente localizado en el *frontis* del retablo de Nuestra Señora del Rosario, seguido al diseño *sebka* o *mudéjar* (Fig. 3). El elemento *sebka*, diseño en madera tallada con red de rombos en forma simétrica, de origen *mudéjar*, introducido por los maestros novogranadinos en Veraguas (ca. 1773-1775) aparece en este retablo, y se repite en el retablo mayor de Santa Librada, en Las Tablas, Los Santos (ca. 1780). Así, en el retablo veragüense de la Virgen del Rosario se entremezcla lo *mudéjar* con la aportación indígena, temas descritos durante los procesos constructivos en América, en grandes metrópolis como la Nueva España o en Nueva Granada, donde la mano de obra del indígena y sus técnicas fueron valoradas³³.



Fig. 2. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), *Puerta de Sagrario*, MARC 0008, segundo tercio del siglo XVIII. Madera tallada y policromada, 44,5 cm x 30 cm. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

29. “*Sukiá*, siglos X-XVI. Escultura de piedra, (altura) 4 x (ancho) 2 1/8 x (profundidad) 3 1/2 in. (10,2 x 5,4 x 8,9 cm). Cuenca del Atlántico, Costa Rica,” consultado el 19 de agosto de 2021, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316767>.

30. Danica Taber, “El arte Ngöbe de la Chácara: su significado cultural y potencial financiero en una asociación de artesanas,” *Independent Study Project (ISP)*, Collection 372 (2006): 9.

31. Schulz y Gallego, *La Chácara*, 12:88-98.

32. Luz Graciela Joly, “The Ngäbe among Us, 2015-2021,” consultado el 15 de diciembre de 2021, <https://chiriqui.life/topic/17142-luz-graciela-joly-and-the-the-ng%C3%A4be-among-us/>. El siguiente texto, traducido por esta investigadora, precisa el concepto de los rombos de origen ancestral: “La etnohistoria ngäbe relata que el *Sukiá Sammy Kebetdo* ordenó a los ngäbes mantuviesen los rombos de la piel de la serpiente *Magatda* siempre presente, para que *Magatda* no pudiese regresar a la tierra firme. Se cree que gracias a que los ngäbes mantienen la presencia de los rombos en sus ropas, chácara y demás, Panamá recibe solo los colazos de los huracanes y no toda la fuerza destructora como sucede en las islas caribeñas”.

33. Inés Bobadilla, “Derivaciones de la Arquitectura Mudéjar en el Estado de Michoacán, México,” *Revista Sharq Al – Andaluz*, no. 19 (2008-2010): 237-275.



Fig. 3. La representación de los rombos de la etnia *ngäbe-bugle* en el retablo Nuestra Señora del Rosario. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. © Fotografía: Candy Barberena.

El dominio de la gubia y las formas de los relieves logradas en las puertas de estas custodias son ejemplos del nivel de la talla aprendida por los indígenas veragüenses de la escuela taller de San Francisco de la Montaña. El sagrario, cuya adoración y devoción es claramente establecida por el Concilio de Trento, se convierte en elemento central de fe, y el titular al que se dedica el culto. Los sagrarios que custodian la hostia consagrada en su interior suelen tener en sus puertas imágenes alusivas a la transustanciación de la forma y el misterio eucarístico.

Y, en continuidad, resulta razonable preguntar por qué los arcángeles, los *putti*, las voluminosas volutas, las cardinas, los ángeles celestiales (de origen y estilo renacentistas españoles o italianos) son tan diferentes en la ejecución en cierto retablos e iglesias istmeñas. ¿Por qué se ven “tan diferentes”? ¿Cuál es la respuesta? Se debe a que las obras son ejecutadas por los indígenas que han aprendido nuevas “técnicas” de solución de formas, el tallado de las maderas, los tonos y la pintura: un todo que involucró sus tradiciones prehispánicas y se detectó, además, que estas no se disolvieron durante el periodo virreinal.

En el denominado barroco hispano-guaraní, sobran los dedos de una mano para contar las obras autenticadas, es decir, con la firma del artista; y en algunas ocasiones las piezas realizadas (pinturas, esculturas o retablos) por los curas, pintores, escultores o arquitectos son reconocidas no porque aparezcan sus firmas, sino por crónicas, in-

formas o documentos en los cuales se les menciona, "ello tiene su explicación, harto comprensible. Para los jesuitas, la intrínseca importancia del retablo, del cuadro o de la imagen, no radicaba en sus valores artísticos –sin que esto quiera decir que no prestasen a estos toda la atención posible– sino en su eficacia como instrumentos de un objetivo superior: la captación de almas y la confirmación en la fe. No era el arte por sí mismo lo que se procuraba estimular, sino el valor ilustrativo o didáctico de la obra"³⁴. Y concluye Plá, con relación al barroco hispano-guaraní:

No había pues interés en destacar nombres o singularizar esfuerzos individuales, fomentando así la vanidad personal. Las actividades –del artesano o del artista fuese este jesuita o simple fiel– sólo tenían importancia desde el punto de vista del propósito catequístico, primero; y de la dignidad y esplendor del culto, enseguida; o por mejor decir, simultáneamente. Tallar una imagen, pintar un retablo, grabar una estampa, en suma, eran simplemente sendas maneras de dar a Dios cuentas de los denarios que en forma de habilidad o capacidad había entregado a cada cual, para administrarlos, de acuerdo con la parábola del Evangelio. El arte misionero, de este modo, se asimila al medieval, donde la personalidad del artesano se esfuma y carece de significación en presencia de la obra misma y su objetivo, la exaltación religiosa³⁵.

La política de sincretismo implicaría un proceso donde ocurren nuevas relaciones e influencias estilísticas. He podido detectar un elemento indígena dentro de una composición virreinal o viceversa. En varios retablos natariegos y pariteños realicé la lectura hallando un estilismo barroquizado dentro de un objeto predominantemente indígena. El sincretismo es posible cuando existe una política o estrategia de conocer los ritos religiosos de los indígenas y adaptarlos a los procesos. Dicho en otra manera, la posición de la Iglesia ante el proceso de evangelización radicó en captar las prácticas religiosas de los indígenas. No fue un resultado espontáneo, sino más bien planificado. También es posible que un artista indígena haya realizado un arte muy culto, como se observa en la escultura del *Señor de la Paciencia y la Humildad*, MARC 0111 (Fig. 4). La obra es de gran simplicidad sin que sea popular, dada su carga de autenticidad.

No se puede ignorar que el tremendismo sangriento en la representación de la Pasión de Cristo –además de la raíz germánica bajomedieval, aparentemente alejada del clasicismo apolíneo del Mediterráneo–, tuvo en la España moderna semejantes alardes de naturalismo que la pericia de los escultores barrocos logró potenciar. Con ello, se referían a ese momento de máximo sufrimiento y de la degradación de la naturaleza

34. Josefina Plá, *El barroco hispano-guaraní* (Asunción: Intercontinental, 2006), 225-226.

35. Plá, 225-226.



Fig. 4. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), *Señor de la Paciencia y la Humildad*, MARC 0111, ca. segundo tercio del siglo XVIII. Escultura de madera policromada y tallada, (bastidor) 45 cm x 20 cm x 17 cm. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

humana de Jesús, que no puede ir más lejos en Nuestro Padre Jesús del Mayor Dolor, que se encuentran en muchas iglesias de Andalucía.

Aquí podría estar la clave del sentido culto que ha empapado el arte de un indígena: se halla en la complejidad teológica de su representación, del momento preciso de la *Passio Christi* que representa, que es una propuesta nueva divina que pudo salir de la mente de un elevado, sutil, y refinado religioso³⁶:

Es cierto que el grado general de patetismo de la imagería novohispana fue muy superior al de la española, cabe encontrar en esta última excepciones verdaderamente insuperables, como es el caso del Cristo de las Claras, venerado en el monasterio homónimo de la ciudad castellana de Palencia y que, más que una escultura, es un verdadero cadáver humano. Sin duda, se trata de un caso extremo, donde el *pathos* resulta absoluto, como recientemente ha analizado *inextenso* Rodríguez de la Flor. De igual manera, no está de más traer a colación otro caso excepcional, como el conocidísimo Crucificado de Matthias Grünewald que centra el retablo de Isenheim y cuya superficie cutánea está absolutamente lacerada³⁷.

36. Marinela García Sampere, "La tradición y la originalidad en la 'Istòria de la Passió', de Bernat Fenollar y Pere Martines, y en la 'Vita Christi' de Isabel de Villena," *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, no. 6 (1998-1999): 47-68.

37. Álvaro Recio Mir y Jesús Morejón Pazos, "Estética de lo tremendo, del horror y del espanto: un inédito crucificado novohispano en una colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)," *Laboratorio de arte*, no. 28 (2006): 305-318.

Es Cristo esclavo, Cristo redentor de los humildes y sometidos. Es un arte de primera categoría y representa la expresión de la estética de los indígenas que se intenta definir en este estudio: cuando sucede que el expresionismo anticipadamente beneficia o transforma una iconografía moderna, de origen germánico en interpretación centroamericana. Es el tremendismo de los Cristos feos y purulentos del pintor alemán Matthias Grünewald (m. en 1528), del cual Elías Canetti, ante el *Retablo de Isenheim*, magnífico tríptico en temple y óleo sobre madera de tilo, realizado entre 1512-1516, describió:

Pero ¿qué ve Canetti en estas imágenes para subyugarlo hasta el punto de que –cuenta en primera persona– “me pasé el día entero ante el retablo de Isenheim, de Matthias Grünewald; ignoro a qué hora llegué y a qué hora me fui”, cuando visitó Colmar en 1927? ¿Qué encontró en estas como para empujarlo luego a buscar su copia y a no separarse nunca más de su poder durante años enteros?

Encontró la indicación de la labor esencial del arte, y al mismo tiempo, halla en ellas el certificado más directo, el testimonio y el recuerdo ejemplares del mal que los seres humanos son capaces de procurarse recíprocamente: “Contemplé el cuerpo de Cristo sin sentimientos de pesar [Wehleidigkeit], el aterrador [entsetzliche] estado de aquel cuerpo me pareció verdadero, y a la luz de esa verdad tomé conciencia de lo que me había desconcertado en las crucifixiones: su belleza, su transfiguración. Aquello que en la realidad nos hubiera hecho retroceder aterrados aún era perceptible en ese cuadro: una reminiscencia del horror que los seres humanos suelen infligirse unos a otros³⁸”.

En Andalucía se ve suavizada la representación del Señor de la Paciencia y de la Humildad por el clasicismo italianizante, y resurge con semejantes vivencias de dolor y martirio en la gubia de escultores populares del ámbito rural panameño y también del paraguayo. Recio Mir y Morejón Pozos, en base a sus análisis de interesantes casos novohispanos, indican: “por otra parte, el agudo sentido devoto de nuestro Cristo en modo alguno hay que asociarlo automáticamente con ‘lo popular’, más bien la escultura que analizamos cabe inscribirla en el marco de ‘lo culto’ por su gran nivel técnico y artístico. A pesar de ello, se ha entendido tradicionalmente que estas imágenes son de escaso interés artístico y por ello han sido calificadas despectivamente como populares. El caso que tratamos evidencia que tal aserto no siempre se cumple³⁹”.

En Las Tablas ubiqué otra pieza (Fig. 5) que forma parte de la colección familiar de un vecino del pueblo. La escultura es idéntica –no en factura, pero sí en su composición–, a la del *Señor de la Paciencia y la Humildad*, MARC 0142 (Fig. 6), lo que permite sugerir la reproducción en serie en el siglo XVIII. Estas dos pequeñas esculturas pueden ser

38. Andrea Borsari, “Der Finger des Johannes. La pinacoteca de Elías Canetti y el recuerdo del horror,” *Daimon*, no. 38 (2006): 137-144.

39. Recio Mir y Morejón Pazos, “Estética de lo tremendo,” 305-318.



Fig. 5. Escuela Taller de Las Tablas (Los Santos), *Señor de la Paciencia y la Humildad*, ca. siglo XVIII. Escultura de madera policromada, 46 cm x 19cm x 17 cm (estimada). Propiedad de Oscar Velarde (Las Tablas, Los Santos). © Fotografía: Candy Barberena.

Fig. 6. Escuela taller de Las Tablas (Los Santos), *Señor de la Paciencia y la Humildad*, MARC 0142, ca. siglo XVIII. Escultura de madera policromada, 46 cm x 19 cm x 17 cm (estimada). Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

atribuidas a la escuela taller de Las Tablas (Los Santos), círculo del taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas)⁴⁰.

Durante el proceso de conquista y evangelización en Hispanoamérica, el instrumento de persuasión utilizado en la retórica fueron las imágenes de los santos de los tiempos iniciales. Estos santos y santas eran los modelos a seguir para alcanzar la salvación, recordando que el mensaje iba dirigido a los grupos indígenas, africanos y criollos. Los símbolos parlantes o atributos tradicionales de figuración conocidos de santa Bárbara en la Europa Medieval (torre, cáliz, espada), atravesaron por una serie de transformaciones donde la santa fue representada en el momento del suplicio de cortar sus senos. Este es un evento no registrado en la hagiografía primitiva de santa Bárbara⁴¹,

40. Héctor Schenone, *Museo de Arte Religioso Colonial* (Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1974), 12.

41. Francisco Alejandro González López, "Excepciones de la imagen convencional de Santa Bárbara. Los giros de su iconografía en la Nueva Granada" (tesis de Máster, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019), 73.

FRENTE

ATRÁS



Fig. 7. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), *Santa Bárbara*, MARC 0179, segundo tercio del siglo XVIII. Óleo sobre madera, enmarcada, 18,5 x 28 cm. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

cuya leyenda es la más destacada en la consolidación del cristianismo⁴². La imagen de santa Bárbara, como la figurita MARC 0179 (Fig. 7), fue una tradición prolongada por muchos artistas anónimos hasta entrado el siglo XIX y que ofrecería un prototipo de martirologio para la evangelización de los indígenas en las capillas doctrineras de los territorios virreinales hispanos, y que todavía conservan las tradiciones procesionales y de veneración.

Algunas características atribuidas al arte realizado por los indígenas son la espontaneidad, los colores brillantes e irreales, o las mal llamadas pobres perspectivas y desproporciones no académicas; sin embargo, es defendible que esa aparente ingenuidad sea compensada, muchas veces, por los valores expresivos de la imagen. Como es sabido, en la valoración del poder de las imágenes, en especial de las sagradas, Freedberg subraya cómo en su veneración o finalidad apenas influye la apariencia o la riqueza de sus materiales, sino mejor su personalidad vital⁴³.

42. Santiago de Vorágine, *La leyenda dorada* (Madrid: Alianza Editorial, 1990), 288.

43. David Freedberg, *El poder de las imágenes* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011), 324-325.



Fig. 8. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), *Inmaculada Concepción*, MARC 0199, siglo XVII. Madera tallada y policromada, 7,5 x 23,5 cm. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

Encuentro otra sugestiva imagen en la delicada talla de la pieza de la *Inmaculada Concepción*, MARC 0199 (Fig. 8), con expresión de abstracción, y en actitud de oración que corresponde a los modelos iconográficos de las escuelas españolas del siglo XVII. De gran belleza pese a su pequeño tamaño, esta talla de bulto redondo ha sido trabajada en un solo bloque. Poco queda de su policromía original. En cuanto a la expresión de niña en la Virgen, "Zurbarán es uno de los más activos en este sentido y a él se deben varias obras de este tema; una de sus composiciones

más tempranas y en la que muestra su característica Virgen niña y estática"⁴⁴. La interpretación de las imágenes depende mucho de los rasgos diferenciadores que se encuentren o, mejor dicho, sean visible cuando la presencia indígena implicó la modificación en algunas de las composiciones cristianas.

En algunas imágenes escultóricas el rostro consiste en una mascarilla de plomo, después policromada. Siendo este recurso relativamente frecuente en Andalucía e Hispanoamérica, la pequeña escultura de la *Inmaculada Concepción*, MARC 0095 (Fig. 9) resulta singular por tratarse de una pieza completa en dicho material. Este tipo de representación, original de Juan Martínez Montañés, fue la más preferida. La fuerte devoción que se practicaba en España hizo que fuese introducida a América desde los inicios de la evangelización por los misioneros franciscanos y por los conquistadores.

44. Javier Portús Pérez, *Pintura Barroca Española* (Madrid: Editorial Palacios y Museos, 2001), 104.



Fig. 9. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), *Inmaculada Concepción*, MARC 0095, siglo XVII. Escultura fundida en plomo, s/d. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. © Fotografía: MARC.

La escuela de imaginería andaluza definió el modelo barroco a la usanza de la Dolorosa. La iconografía es apócrifa: “la iconografía de la Virgen de los Dolores o Dolorosa no figura en los evangelios, es una creación que surge a partir de la exaltación del patetismo al final de la Edad Media”⁴⁵. El imaginero se concentraba siempre en el rostro y sus rasgos expresivos, en transmitir el sentimiento de dolor de la Madre, lo que incluiría a veces la presencia de lágrimas de cristal y un puñal atravesando su pecho. Se ultimaba la tarea dotando a la imagen de familiaridad para que el creyente “viese” a la Virgen. El proceso de conmover al espectador es muestra de la más pura mentalidad barroca.

Los imagineros que ejercieron en Panamá llegaron a desarrollar escuelas talleres que en un principio emulaban la tradición escultórica andaluza, y que pronto derivó en el desarrollo estilístico autóctono. “Las investigaciones que rastrean cuidadosamente la influencia de los modelos emigrados de Europa, han logrado resultados

45. Joan Yeguas Gassó, *El Divino Morales* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), 133-136.

sorprendentes al comprobar una extraordinaria persistencia de elementos originales con características propias y valoraciones interiores que evidencian la gestión de una concepción propia del mundo”⁴⁶.

Consideraciones sobre el arte popular como una definición simbólica del universo de sus creadores

Los objetos del Museo de Arte Religioso Colonial muestran un periodo en la historia del arte y la cultura en el Panamá hispánico, representan las etapas de una liturgia sincrética y una vida bicultural particular en los pueblos de indígenas, además de un propósito en el cual la Iglesia conservaba el control y llevaba la educación; sin embargo, se enunciaban considerablemente las tradiciones simbólicas de origen mesoamericano.

Con el tiempo, en México, Guatemala, Ecuador y Perú se formaron grandes escuelas de artistas y artesanos. En esas urbes, la producción fue de una calidad extraordinaria. En el Panamá virreinal, la mano de obra indígena, mestiza, negra o criolla produjo sobre todo objetos en cantidades menores, obras más modestas y menos suntuosas durante el proceso de evangelización, especialmente en el interior, comparando los espacios y tiempos con otros países de la región.

En la situación contraria, la riqueza del Panamá virreinal se debió a su estratégica posición geográfica, definida desde que se realiza la conquista del Perú, y determinando que la Corona española asignase al istmo de Panamá la misión de puente interoceánico. Por su posición estratégica en el comercio entre el Virreinato del Perú y el Caribe, una ruta que permitía que circularan obras de arte que venían de España al Perú, pero también las que venían desde América del Sur, en especial Quito y algo de la Nueva Granada, hacia España. Este mercado en realidad se ha mantenido desde la Conquista hasta hoy y Panamá posiblemente sigue siendo el principal núcleo para un mercado de arte en el Istmo.

En el Panamá virreinal existió un sabor local donde podía primar más lo espectacular frente a lo culto. Ha de impresionar de forma sencilla, sin necesitar una larga reflexión. Por tanto, es un arte que es intelectualmente mestizo, donde el origen étnico del artis-

46. Aniella Ramírez Maglione, “Aproximaciones metodológicas al estudio de la imaginería colonial: Nicaragua y Costa Rica,” *Repertorio Americano*, no. 24 (enero-diciembre 2014): 301-325.

ta importa menos que las características étnicas del mercado al que ha de abastecer y encima era un mercado mayoritariamente indígena y mestizo. En ese sentido, se invita a comprender que el arte popular expresa una definición simbólica del universo de sus creadores, lo cual alcanza generosamente todos los temas de su ser, de forma que no es ni superficial ni, menos aún, infantil. Entender lo anterior implica el reconocimiento del arte sin apellidos, facilita examinar las posturas teóricas de la identidad etnocultural. Ante el conflicto de reconsiderar el orden jerárquico del arte no académico cara a cara a lo académico, se tendría que involucrar en reformular las normas de apreciación, valoración y metodología del arte en general.

Por tanto, me atrevo a conceptualizar que son las propias obras la manifestación, el testimonio irrefutable de tal idiosincrasia. A ello se ha de sumar la dirección espiritual de los frailes españoles que les evangelizaron y dirigieron, con la entrega de estampas y modelos iconográficos para satisfacer el amueblamiento de los templos, y todos aquellos estilemas o motivos decorativos y simbólicos investigados en el Virreinato del Perú, y luego en el de la Nueva Granada, también presentes en Panamá. Por cierto, y hasta en la actualidad, tal vez por tratarse de un arte vivo, a la vez histórico, y por tanto actuante.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación (AGN). Bogotá. Fondos: Visitas, Miscelánea y Caciques e Indios.
Archivo General de Indias (AGI). Sevilla. Fondos: Cartas y expedientes de cabildos seculares.

Fuentes bibliográficas

- Ariza, Alberto. *Los Dominicos en Panamá*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, Ltda., 1964.
- Báez-Jorge, Félix. "Santos patronos y religiosidad popular en Mesoamérica: contribuciones y limitaciones analíticas." *La Palabra y el Hombre*, no. 97 (enero-marzo, 1996): 99-112.
- Barberena, Candy. "El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá." Tesis doctoral, Universidad Francisco Marroquín, 2021.
- . "Aproximación al arte barroco indigenizado en el Museo de Arte Religioso Colonial. El mensaje iconográfico." (en prensa).

- Bobadilla, Inés. "Derivaciones de la Arquitectura Mudéjar en el Estado de Michoacán, México." *Revista Sharq Al – Andaluz*, no. 19 (2008 -2010): 237-275.
- Borsari, Andrea. "Der Finger des Johannes. La pinacoteca de Elías Canetti y el recuerdo del horror." *Daimon*, no. 38 (2006): 137-144.
- Castillero Calvo, Alfredo. *Conquista, Evangelización y resistencia*. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 2017.
- . dir. y ed. *Nueva Historia General de Panamá*. T. 1, vol. 1. Dinamarca-Panamá: Phoenix Design Aid A/S, 2019.
- . dir. y ed. *Nueva Historia General de Panamá*. T. 3, vol. 1. Dinamarca Panamá: Phoenix Design Aid A/S, Dinamarca-Panamá, 2019.
- De Mesa, José, y Teresa Gisbert. *Holguín y la Pintura Alto peruana del Virreinato*. La Paz: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 1956.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- García Sampere, Marinela. "La tradición y la originalidad en la 'Istòria de la Passió', de Bernat Fenollar y Pere Martines, y en la 'Vita chrsiti' de Isabel de Villena." *Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, no. 6 (1998-1999): 47-68. <https://doi.org/10.5944/rllcgv.vol.6.1998.5761>
- González López, Francisco Alejandro. "Excepciones de la imagen convencional de santa Bárbara. Los giros de su iconografía en la Nueva Granada." Tesis de Maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2019.
- Gutiérrez, Samuel. *San Francisco de la Montaña, Joyel del Arte Barroco americano*. Panamá: Impresora de la Nación, 1980.
- . *Arquitectura panameña: Descripción e historia*. Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad ed., 1999.
- Joly, Luz Graciela. "The Ngäbe among Us, 2015-2021." Consultado el 15 de diciembre de 2021. <https://chiriqui.life/topic/17142-luz-graciela-joly-and-the-the-ng%C3%A4be-among-us/>.
- Luque Teruel, Andrés. "Origen del retablo barroco en Sevilla: el modelo tetrástilo, 1600-1660." *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, no. 22 (2008): 143-189.
- Martínez Cabanal, Luz Ángela. "Barroco y transhistoriedad en Latinoamérica y Chile." *Revista chilena de Literatura*, no. 89 (2015): 185-212. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952015000100010>
- Molina Castillo, Mario José. *Veragua: la tierra de Colón y Urracá, Estudio geo-histórico, urbanístico, económico, social, político y cultural de Veraguas, Chiriquí y Bocas del Toro, 1502-1821*. T. 2. Panamá: Arte Gráfico Impresores, 2008.
- Peralta, Manuel. *Costa Rica, Nicaragua y Panama en el siglo XVI: su historia y sus límites según los documentos del Archivo de Indias de Sevilla, del de Simancas*. Madrid: Librería de M. Murillo, 1883.
- Plá, Josefina. *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Intercontinental, 2006.
- Portús Pérez, Javier. *Pintura Barroca Española*. Madrid: Editorial Palacios y Museos, 2001.
- Ramírez Maglione, Aniella. "Aproximaciones metodológicas al estudio de la imaginería colonial: Nicaragua y Costa Rica." *Repertorio Americano*, no. 24 (enero-diciembre 2014): 301-325.
- Recio Mir, Álvaro, y Jesús Morejón Pazos. "Estética de lo tremendo, del horror y del espanto: un inédito crucificado novohispano en una colección particular de Sanlúcar

- de Barrameda (Cádiz)." *Laboratorio de arte*, no. 28 (2006): 305-318. <https://doi.org/10.12795/LA.2006.i.01.16>
- Rey-Márquez, Juan Ricardo. "El dibujo en Nueva Granada en el contexto de las reformas borbónicas." *Revista Kaypunku* 3, no. 2 (junio 2016): 95-116.
- Rubial García, Antonio. "Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica." *Signos Históricos*, no. 7 (enero-junio 2002): 43-44.
- Schenone, Héctor. *Museo de Arte Religioso Colonial*. Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- Schulz, Carsten, y Aquilina Gallego. *La Chácara: Arte Vivo de la Mujer Ngäbe, mitología, costumbres, plantas, fabricación: estudio etnobotánico participativo*. T. 12. San Félix: INRENARE, 1996.
- "Sukía." Consultado el 19 de agosto de 2021. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316767>.
- Taber, Danica. "El arte Ngäbe de la Chácara: su significado cultural y potencial financiero en una asociación de artesanas." *Independent Study Project (ISP)*, Collection 372 (2006): 1-29.
- Torres de Araúz, Reina, Ángela Camargo, Samuel Gutiérrez, y Óscar Velarde, *El arte barroco de los altares de San Francisco de la Montaña y su relación socio histórica*. Panamá: Impresora de la Nación, 1980.
- Vorágine, Santiago de. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Yeguas Gassó, Joan. *El Divino Morales*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015.