



Aproximación al
barroco andaluz indigenizado
en el Museo de Arte Religioso Colonial

EL MENSAJE ICONOGRÁFICO



**EDITORIAL
TECNOLÓGICA**

Candy Barberena, Ph.D
Investigadora visitante – CIHAC AIP
(sept. 2021- feb. 2022)

Aproximación al
barroco andaluz indigenizado
en el Museo de Arte Religioso Colonial

EL MENSAJE ICONOGRÁFICO

Candy Barberena, Ph.D
Investigadora visitante – CIHAC AIP
(sept. 2021- feb. 2022)



©Editorial Tecnológica
Universidad Tecnológica de Panamá
Panamá, Campus Universitario «Dr. Víctor Levi Sasso»
Teléfono: (507) 560-3703
Correo electrónico: editorial@utp.ac.pa

972.87

B233 Barberena, Candy

Aproximación al barroco andaluz indigenizado en el Museo de Arte Religioso Colonial / Candy Barberena. -- Panamá : Editorial Universitaria-UTP, 2025.

1 recurso en línea ; 66.454 Kb

ISBN 978-9962-22-015-2

1. PANAMÁ – HISTORIA I. Título.

De conformidad con las leyes vigentes que rigen el derecho de autor y derechos conexos en la República de Panamá, se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra en cualquier tipo de soporte mecánico o electrónico, incluyendo el fotocopiado, salvo autorización escrita del editor o del autor.

Revisión filológica:
Candy Barberena

Diseño y diagramación
Thania Pérez

Impresión
DICOMES
Universidad Tecnológica de Panamá

La Editorial Tecnológica es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano - SEDUCA

Hecho el depósito legal.

Índice general

Resumen	12
Abstract	13
Introducción	14

Capítulo 0	17
-------------------	-----------

CONTEXTO DEL ESTUDIO

Sobre términos puntuales utilizados en este estudio del barroco indigenizado panameño

Inicio y alcance de la investigación.

Apuntes sobre la simbología e iconografía de sendas obras representativas del barroco indigenizado de acuerdo con las órdenes mendicante que arribaron al Istmo.

Capítulo Primero

UN PUNTO DE EVOLUCIÓN: EL GOLFO DE PANAMÁ Y EL EMPORIO CULTURAL Y COMERCIAL DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS EN EL GRAN CHIRIQUÍ, GRAN COCLÉ Y GRAN DARIÉN	31
---	-----------

Las tres regiones de interacción cultural: Gran Chiriquí, Gran Coclé y Gran Darién

Región de Gran Coclé

Período desde el poblamiento de América a la llegada del europeo

Evolución en los estilos de cerámica (200 a.C.-1550 d.C.)

El arte del Gran Coclé

Región del Gran Darién

Estilos de cerámica del Gran Darién

Región del Gran Chiriquí

La orfebrería como nuevo referente del estatus de las élites

Sitios arqueológicos precolombinos, pueblos de indios y asentamientos indígenas e hispanos ocupados durante el siglo XVI

Desarrollo temporal de los diseños figurativos más significativos de la cerámica pintada del Gran Coclé

Aproximación etnológica a los grupos indígenas de Panamá

El ritmo ancestral del pueblo indígena panameño

La expansión territorial y la gran empresa evangelizadora del siglo XVI en Veraguas y la alcaldía de Natá

Ubicación aproximada de las tribus de Castilla de Oro en el siglo XVI

Primeras reducciones indígenas en Panamá, años 1550-1610.

Alcaldía Mayor de Natá 1558 – 1775.

Pueblos indígenas que sobrevivieron y los que desaparecieron durante el período virreinal (1812).

Los grupos indígenas de Panamá

Localización geográfica de los grupos indígenas

Capítulo Segundo

LOS PUEBLOS Y VILLAS FUNDADOS POR LAS MISIONES DE LOS MERCEDARIOS, FILIPENSES, JUANINOS, CARMELITAS, CONCEPCIONISTAS, CAPUCHINOS, FRANCISCANOS, DOMINICOS, AGUSTINOS Y JESUITAS EN EL INTERIOR DEL PAÍS DESDE EL SIGLO XVI HASTA EL SIGLO XVIII

63

División del espacio prehispánico entre los principales grupos indígenas de Panamá

El istmo de Panamá en 1785

Los trece ciclos de la evangelización en Hispanoamérica según Enrique Dussel

Los trece ciclos evangelizatorios latinoamericanos según Enrique Dussel (1983)

El ciclo de la evangelización en el área centroamericana.

Los dominios hispánicos en Panamá hacia 1730

Sucesos en la ermita de Nuestra Señora de la Asunción (San Lucas de Olá) y los colaterales de una iglesia de Penonomé.

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).

Ubicación de Olá (1556) y Penonomé (1581)

La Inmaculada Concepción. Catedral San Juan Bautista (1745).

Olá, 1609.

Aproximación a las escuelas talleres existentes en el siglo XVIII en Panamá

Manual de Adultos (1540).

El Bautismo de Cristo

Las escuelas talleres indígenas a manos de los curas doctrineros.

La Crucifixión. Alberto Durero (1471 – 1528)

Capítulo Tercero

EL BARROCO INDIGENIZADO EN EL MUSEO DE ARTE RELIGIOSO COLONIAL Y LAS ÓRDENES MENDICANTES 91

El barroco indigenizado

San Pedro, Papa. MARC 0017.

San Pedro, Papa. Zurbarán (1598–1664)

El Conjunto de Santo Domingo de Guzmán del Casco Antiguo de la ciudad de Panamá.

¿Cómo y dónde nace este estilismo de las obras creadas por los artesanos indígenas durante el periodo virreinal?

Indígenas Ngöbe Buglé

Inventario por pieza Virgen de Legarda. MARC 0010

Simbología e iconografía de la Virgen de la Apocalipsis de Bernardo de Legarda (1700-1773).

Aproximación a las órdenes mendicantes que llegaron al Istmo.

Santo Domingo de Guzmán

Santo Domingo de Guzmán de Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793)

Virgen del Rosario con El Niño. MARC 0179

Nuestra Señora del Rosario. Antonio Velázquez (1723-1794)

Nuestra Señora del Rosario o la Reina de los Cielos. MARC 003

Santa Rosa de Lima de Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793)

San Martín de Porres. MARC 0175.

San Martín de Porres. 1650 Y 1700

Santa Catalina de Siena. MARC 0016.

Santa Catalina

Santa Catalina de Siena. Virgen del Orden de Predicadores, 1829.

Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena.

San Pedro de Verona

San Pedro Mártir de Verona. MARC 0129.

San Pedro Mártir de Verona. MARC 0002.

Santo Tomás de Aquino. Giovanni Giarola (1505 – 1557)

Santo Tomás de Aquino. MARC 0021.

San Luis Gonzaga. MARC 0107

Infierno

Orden Agustina Recolecta

San Agustín de Hipona, Doctor y Padre de la Iglesia

San Agustín. Escuela Limeña. Iglesia de San José

San Agustín de Hipona. Vicente Carducho (1576 -1638)

San Nicolás de Tolentino. Escuela Limeña. Iglesia De San José

San Nicolás de Tolentino

Santa Rita de Casía. MARC 0016.

Santo Tomás de Villanueva y Santa Clara de la Cruz (o Clara De Montefalco) En el Retablo de San José, Casco Antiguo.

Santo Tomás de Villanueva y Santa Clara de la Cruz.

San Jerónimo Penitente y su león. MARC 0202.

San Jerónimo, grabado de Cort y el óleo de Quispe Tito, maestro indígena realizado en el siglo XVII.

Orden de Frailes Menores Capuchinos

Orden de la Purísima Concepción (Clarisas Concepcionistas)

Retablo de San Andrés y Santa Úrsula. Convento de la Concepción.

Ruinas del monasterio de Nuestra Señora de la Pura Concepción y Limpia, mejor conocido como el Convento de las Monjas de la Concepción, hacia 1597

Orden de Frailes Menores. Frailes Franciscanos (*Ordo Fratrum Minorum*) la Orden de Franciscanos (OFM)

Los Brazos Cruzados de Cristo y Francisco, 1797. MARC 0029.

San Francisco de Asís. MARC 0001.

San Francisco de Asís y las representaciones de los cristos crucificados en el MARC.

Cristo Crucificado.

Cruz de los apóstoles. MARC 0191.

Las figuras de los belenes y otras iconografías franciscanas en la colección del MARC.

Virgen María. MARC 0176.

San José. MARC 0177.

San José. MARC 0196.

Pastorcillo. MARC 0076.

Sembrador. MARC 0077.

Nacimiento del Señor. MARC 0145.

Sagrado Corazón de Jesús.

Sagrado Corazón de Jesús, MARC 0101. Nacimiento, MARC 0145. Jesús Crucificado, MARC 0003

Jesús Crucificado. MARC 0003.

Exvotos de Plata (Palermo)

La Crucifixión con la Virgen Del Carmen y San Antonio de Padua. MARC 0068.

San Antonio de Padua. Manuel Salvador Carmona (1734 – 1820)

Santa Librada y San Antonio de Padua con El Niño. MARC 0123 y 0124.

San Roque de Montpellier. MARC 0

La Inmaculada Concepción en el MARC.

La Inmaculada Concepción. MARC 0199.

La Inmaculada Concepción. Francisco de Zurbarán

La Inmaculada Concepción. MARC 0095.

La Inmaculada Concepción de Juan Martínez Montañés, 1607 y La Inmaculada. MARC 0095 (siglo XVII).

San Rafael Arcángel

San Rafael Arcángel. MARC 0060.

Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios

San Juan de Dios.

San Juan de Dios de Pedro de Villafranca y Malagón (1632-1678) y San Juan de Dios, Anónimo.

Oratorio Romano de San Felipe Neri

San Felipe Neri

Hermanos Descalzos de la Orden de la Virgen María del Carmelo.

Virgen del Carmen con San José y San Antonio de Padua Salvando las Almas del Purgatorio. MARC 0004.

Virgen del Carmen. MARC 0069.

Nuestra Señora del Carmen. MARC 0024.

Nuestra Señora del Carmen. MARC 0024.

Our Lady Of Mount Carmel. Hieronymus Wierix (1548-1624)

Orden de Nuestra Señora de la Merced (Mercedarios)

San Pedro Nolasco. MARC 009.

San Juan Nepomuceno.

El encuentro con el patrón inteligible

El arte de la gubia: la transición del gótico al renacimiento y al estilismo de los talleres indígenas en la región istmeña

Puerta de Sagrario. MARC 008.

Sukiá (Siglos X – XVI d.C.)

Símbolo Ngöbe que emula las manchas en forma de zigzag de la serpiente

Venera. MARC 0236.

La práctica religiosa y lo sincrético.

Eva. San Francisco de la Montaña.

El mestizaje virreinal y los matrimonios entre españoles, indígenas y negros

Simbología e iconografía de Santa Bárbara

Santa Bárbara. MARC 0078.

Santa Bárbara. MARC 0075.

Santa Bárbara. MARC 0141.

Santa Bárbara. MARC 0189.

Santa Bárbara. MARC 0079.

Santa Bárbara, siglos XVI – XVIII

Santa Bárbara. MARC 0171.

Santa Bárbara. MARC 0209.

Santa Bárbara. MARC 0201.

La Sagrada Familia. MARC 0090.

La Sagrada Familia. MARC 0081.

El Sagrario - Pelicano. MARC 0074.

Puerta de Sagrario. MARC 0127.

La Inmaculada Concepción: lectura iconográfica de sus advocaciones en la colección del Museo de Arte Religioso Colonial.

La Dolorosa. MARC 0014.

Nuestra Señora de la Merced.

La Educación de La Virgen

Predela la Educación de la Virgen, Retablo de la Purísima.

La Educación de la Virgen. Karel Van Mallery (1571 -1635)

Cristo Resucitado. MARC 0125.

Christ triumphant over death and sin. Johan Sadeler (1550-1600)

San Agatón. MARC 0139.

Escultura de San Agatón y la Inmaculada Concepción (Sicilia)

San Agatón, Anónimo y San Pedro de Alcántara de Pedro de Mena.

Otras imágenes religiosas que representan el estilo barroco indigenizado en el MARC.

Santa María (¿?). MARC 0121.

Virgen del Carmen (¿?). MARC 0213.
 Santa (¿?). MARC 0093.
 Nicolás de Bari
 Nicolás De Bari. MARC 0028.
 Señor de la paciencia y la humildad. MARC 0111.
 Señor de la paciencia y la humildad. MARC 0142
 Señor de la paciencia y la humildad. MARC 007.
 Espíritu Santo. MARC 0050.
 Medallón de la Trinidad. MARC 0108.
 Las Tres Divinas Personas. MARC 0185.
 Ojo De Dios. MARC 0051.
 San Isidro, Retablo de la Virgen de la Merced (1947)

Conclusiones	192
Referencias	195
Índice de ilustraciones	212
Índice de tablas	220

Abreviaturas y siglas usadas

AHNM	Archivo Histórico Nacional, Madrid
AGI	Archivo General de Indias
AGN	Archivo General de la Nación (Bogotá)
BNE	Biblioteca Nacional de España
BNF	Biblioteca Nacional de Francia
CMPPV	Conjunto Monumental Patronato Panamá Viejo
ICGES	Instituto Conmemorativo Gorgas de Estudios de la Salud
INEC	Instituto Nacional de Estadística y Censo
MARTA	Museo Antropológico Reina Torres de Araúz
NVI	Nueva Versión Internacional. BibleGateway
PESSCA	Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art
p., pps.	página, páginas
RAE	Real Academia de la Lengua
v.	volumen
t.	tomo

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, lo etnográfico o desde estudios históricos aplicados a la orfebrería, especialmente a la platería. Estas nuevas indagaciones contribuirían a precisar el lenguaje artístico y arquitectónico de este periodo, tanto en su morfología y sintaxis como en su contexto geográfico y cultural.

La historiografía del arte panameño, a lo largo del periodo virreinal, y en especial el arte realizado por los artesanos y carpinteros 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 indigenizado ubicadas en el Museo de Arte Religioso Colonial en el Casco Antiguo y sus relaciones 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.

Sucedido esto, entonces será muy posible comentar que el pasado reciente –el pasado pre-hispánico– se reconvirtió, al haber aprendido los artesanos y carpinteros indígenas a través de las imágenes europeas, en un acontecimiento de la historia universal, donde cabría la propia revalorización de la historia indígena.

Como historiadora del arte, he concentrado mis estudios en la tradición virreinal de Panamá buscando comprender los momentos fundacionales valederos para todos. Se puede observar entonces una construcción histórica, muchas veces no de los hechos históricos, sino más bien del cómo se construyeron estos hechos a través de las épocas. Suceden nuevas pesquisas de la historia de la conquista española en América y que reintegra las perspectivas indígenas. La desarticulación de los mitos, permite comprender una reconstrucción verosímil de lo que realmente sucedió.

Tanto el pasado como el presente pueden tender a la confusión y los seres humanos tendemos a no comprenderlos. La conquista española puede comprenderse plenamente si se sitúa en el contexto general de la era de expansión. La postura de la España Imperial frente a la conquista fue de ensalzar las victorias y que esta conquista traería grandes ganancias, pero también fue una conquista espiritual. Todos estos pueblos compuestos de indígenas entrarían al redil de la Iglesia antes de los fin de los tiempos.

Como se verá a lo largo de las próximas páginas del presente estudio, se aspira a definir con el mayor rigor posible, y entre otras cuestiones no menos esenciales, cuál fue la pervivencia y el aporte de esa tradición indígena, sobre la región geográficamente vital desde el punto de vista de los procesos evangelizadores de las órdenes mendicantes en el Panamá hispánico.

Palabras clave: Panamá, barroco indigenizado, artesanos y público indígenas

Abstract

The artistic legacy of the vice royalty period in Panama was rediscovered in the mid-twentieth century, hence covering areas and investigations in archaeology, social-religious, and ethnographic and historic research, applied to jewelry, particularly to silver. These new findings contributed to pinpoint or detail the artistic and architectural expression of this period, in its morphology and syntax as on its geographic and cultural context. The history and geography of Panamanian art during the vice royalty period, and particularly art done by the indigenous artisans and carpenters, is greatly unknown today.

This is the main goal of this research, which will enlighten new interpretative proposals in the symbolisms and icons of the baroque applied by the indigenous groups, located at the Colonial Religious Art Museum in Casco Antiguo/ Old Quarters of Panama.

It is important to establish the link between these artifacts and the schools or workshops from Azuero Peninsula regions and the provinces of Chiriqui and Veraguas, as sites of viceroyalty art samples. As a result, it is feasible to state that in the recent past - the pre-Hispanic period, was repurposed after the Indigenous artisans and carpenters learned and assimilated the European religious images or statues, an event in history that merits the extent of the indigenous groups, values, and beliefs.

As an art historian, I have condensed my research and readings on the Vice royalty tradition of Panama, in an effort to understand the important foundations. A historical construction can be seen, stemming not from events, but as how these events took place through different periods. There are new findings of information in the Spanish Conquest in Hispanic America that shed new light on the Indigenous outlooks. The serious analysis and comprehensive study of the Indigenous myths allow a credible reconstruction of the events that took place during that period.

A degree of confusion or misunderstanding might emerge in the past and present times, and we tend at times to not fully understand the events. The Spanish Conquest could be understood if it is placed under the general context of the expansion campaign. The position of Imperial Spain to the Spanish Conquest was to praise the victories, as they would provide great riches or profits, or revenues.

The Spanish Conquest also involved a spiritual conquest, as all the indigenous groups were ushered by different methods to form part of the Catholic Church, as a way to their salvation before their own mortality.

The following findings attempt to rigorously show which was the extent of the survival and contributions of the indigenous traditions and myths, partly influenced by the teachings of the Catholic monks, on a territory truly important, geographically, to the evangelical goals in Hispanic Panama.

Keywords: Panama, indigenising baroque art, public and indigenous artisans

Introducción

Este estudio representa la expresión de la estética indigenizada a partir del siglo XVII. Los indígenas obtuvieron una influencia en el manejo de la masa escultórica y en la pintura; armonizando los conceptos de geometría y lo frontal en un estilismo propio dentro la categoría del barroco.

El arte indigenizado virreinal -culto o popular-, sus estilos, los objetos, los pueblos de donde surgieron las escuelas talleres de las provincias de Coclé, Veraguas, Chiriquí, Herrera, Los Santos, y tantos elementos y áreas involucradas no habían sido estudiados hasta este momento bajo el enfoque iconográfico de Santiago Sebastián López y las metodologías científicas. La imagen en cada uno de los pueblos fundados fue utilizada como elemento pedagógico evangelizador. Una función social que habla de los procesos de evangelización y de la organización territorial. Y más allá, provoca una reflexión sobre el papel compuesto de las construcciones imaginarias. En las que participaron todos los sujetos que tuvieron contacto con el proceso, y sobre todo la activa participación de los artesanos y carpinteros indígenas, creando imágenes para sus pueblos.

Las siguientes obras estilo barroco indigenizado han sido localizadas en el Museo de Arte Religioso Colonial, resultado del proceso de evangelización realizado en el Istmo por las órdenes mendicantes: San Pedro, Papa. MARC 0017 (p.77); Virgen de Legarda. MARC 0010 (p.83); Virgen del Rosario con El Niño. MARC 0179 (p.87); San Martín de Porres. MARC 0175 (p.91); Santa Catalina de Siena. MARC 0016 (p. 92); San Pedro Mártir de Verona. MARC 0129 (p.95); San Pedro Mártir de Verona. MARC 0002 (p. 96); Santo Tomás de Aquino. MARC 0021 (p.98); San Luis Gonzaga. MARC 0107 (p.100); Santa Rita de Casía. MARC 0016 (p.107); San Jerónimo Penitente y su león. MARC 0202 (p. 110); Los Brazos Cruzados de Cristo y Francisco, 1797. MARC 0029 (p. 117); y San Francisco de Asís. MARC 0001 (p. 118).

Sobre San Francisco de Asís y las representaciones de los Cristos Crucificados se han ubicado las siguientes piezas en el MARC: MARC 0192, MARC 0119, MARC 0056 y la Cruz de los Apóstoles. MARC 0191 (pp. 120 -121). De las figuras de los belenes y otras iconografías franciscanas en la colección del MARC ubicamos las siguientes piezas: Virgen María. MARC 0176 (p. 122); San José. MARC 0177 (p. 122); San José. MARC 0196, Pastorcillo. MARC 0076 (p.123); Sembrador. MARC 0077 (p. 124); Nacimiento del Señor. MARC 0145, Sagrado Corazón de Jesús, MARC 0101, Jesús Crucificado. MARC 0003 (p. 126).

Podemos observar los estilemas y motivos indigenizados en el Sagrado Corazón de Jesús. MARC 0026 (p.127); La Crucifixión con la Virgen del Carmen y San Antonio de Padua. MARC 0068. (p. 129); Santa Librada y San Antonio de Padua con El Niño. MARC 0123 y 0124 (p. 131); y San Roque de Montpellier. MARC 0114 (p. 132).

Los objetos – pinturas, figuritas, medallones – muestran un arte que va de lo candoroso a lo sensible: Inmaculada Concepción. MARC 0143 (p.133); Inmaculada Concepción. MARC 0199 (p.134); Inmaculada Concepción. MARC 0095 (p. 135); San Rafael Arcángel. MARC 0060 (p. 140); Virgen del Carmen con San José y San Antonio de Padua Salvando las Almas del Purgatorio. MARC 0004 (p. 144); Virgen del Carmen. MARC 0069 (p. 145); Nuestra Señora del Carmen. MARC 0024 (p. 146); San Pedro Nolasco. MARC 009 (p.147); Puerta de Sagrario. MARC 008 (p. 152); Venera. MARC 0236 (p. 156).

El MARC posee una interesante colección de figurillas y tablillas, esculturas de relieve, tallas rústicas y policromadas de devoción popular, de pequeño formato y portátiles dedicadas a Santa Bárbara: Santa Bárbara. MARC 0078 (p. 164); Santa Bárbara. MARC 0075 (p. 164); Santa Bárbara. MARC 0141 (p. 165); Santa Bárbara. MARC 0189 (p. 165); Santa Bárbara. MARC 0079 (p. 166); Santa Bárbara. MARC 0171 (p.167); Santa Bárbara. MARC 0209 (p.168); y Santa Bárbara. MARC 0201 (p.168).

Estilísticamente se está hablando de un arte aprendido y cuyo valor reside en la interpretación que realiza el indígena, el artesano o carpintero de acuerdo con las imágenes y los instrumentos que le fueron dados. La Sagrada Familia. MARC 0090 (p.169); La Sagrada Familia. MARC 0081 (p.170); El Sagrario - Pelicano. MARC 0074 (p. 171); Puerta de Sagrario. MARC 0127 (p.172).

Las siguientes imágenes: La Dolorosa. MARC 0014 (p. 175); Nuestra Señora de la Merced. MARC 0180 (p. 176); la Virgen del Carmen. MARC 0168 (p. 177) y La educación de la Virgen. MARC 0149 (p. 179) son ejemplos de representaciones de las advocaciones de la Virgen María realizadas por artesanos indígenas, ca. siglo XVIII.

Otras obras de interesante valor artístico del estilo barroco indigenizado son: Cristo Resucitado. MARC 0125 (p. 180); San Agatón. MARC 0139 (p. 181); Santa María (¿?). MARC 0121 (p. 184); Virgen del Carmen (¿?). MARC 0213 (p. 185); Santa (¿?). MARC 0093 (p. 185) y Nicolás De Bari. MARC 0028 (p. 188). Se observa el tremendismo sangriento en la representación de la Pasión del Cristo: Señor de la paciencia y la humildad. MARC 0111 (p. 189); Señor de la paciencia y la humildad. MARC 0142 (p. 191) y el Señor de la paciencia y la humildad. MARC 007 (p.193).

La sensibilidad indígena también se aprecia en los objetos: Espíritu Santo. MARC 0050 (p.194); Medallón de la Trinidad. MARC 0108 (p. 195); Las Tres Divinas Personas. MARC 0185 (p. 196); Las Tres Divinas Personas. MARC 0170 (p. 197) y el Ojo de Dios. MARC 0051 (p. 198).

Capítulo 0

Contexto del estudio

Objetivo primario

Se propone –como problema principal u objetivo central– cimentar un aporte cultural significativo en la historia del arte religioso hispánico y de tradición virreinal en Panamá, mediante la recopilación artística y el análisis histórico exhaustivo en el segmento socio-religioso de los objetos seleccionados en la categoría de pintura y escultura de corte popular, de mediana o menor calidad del arte del Museo de Arte Religioso Colonial, ubicado en el casco antiguo de la ciudad de Panamá.

Esto significa abrazar ahora el estilo del barroco indigenizado en la historia del arte panameño; dar el sitio merecido a la labor realizada por los artesanos locales indígenas que laboraron en absoluto anonimato; y reconocer el hecho de que la mayoría del público a quien se dirigía ese arte cristiano estaba compuesta por indios y mestizos, lo que proporciona a las obras panameñas unas características particulares que no sólo se deben a la etnia de los artífices.

El objetivo secundario de este estudio es realizar una aproximación a las escuelas talleres de los artesanos y carpinteros indígenas surgidas en las regiones del Istmo, en donde se ubican los templos y monumentos objeto de este estudio, y procurando documentar el uso dado por las clases populares a los objetos estudiados en acopio a la línea historicista y sociológica de Escalante Gonzalbo, Rubial García, Sebastián López, Teresa Gisbert y José de Mesa.

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, lo etnográfico o desde estudios históricos aplicados a la orfebrería, especialmente a la platería. Estas nuevas indagaciones contribuirían a precisar el lenguaje artístico y arquitectónico de este periodo, tanto en su morfología y sintaxis como en su contexto geográfico y cultural.

Para responder a los objetivos de la investigación, se ha replanteado la concepción del barroco hispanoamericano desde su revaloración historiográfica del mundo barroco en América, sostenido y debatido por los investigadores hispanoamericanos y españoles desde mediados de los años sesenta (siglo XX), y reflexionando, a su vez, sobre los estilos renacentistas y manieristas (1500–1650), gótico y plateresco de las escuelas españolas.

Como un primer elemento, existen las obras de origen popular y de confección modesta, más meritorias por su interpretación iconológica que por sus razones estéticas. Luego están las obras creadas por un grupo de artesanos y artistas casi todos anónimos: los indígenas, negros y blancos. Lo significativo aquí es ubicar y centrar estas

obras en su entorno socio-etnográfico-religioso y en las influencias artísticas de las escuelas andinas y españolas. Y el tercer elemento tiene que ver con los usos devocionales dados a estas obras, las cuales pertenecieron a un espacio y tiempo con costumbres y hábitos entre las clases populares, hechos aún por descubrir. Para llevar a cabo esta labor, es necesario conocer el arte barroco en Hispanoamérica y el contexto en el que se desarrolla, para así determinar cómo se crearon las obras y qué significado tenían para sus devotos.

Sobre términos puntuales utilizados en este estudio del barroco indigenizado panameño

El arte más temprano de la época virreinal fue el denominado 'cristiano indígena'. Este término fue utilizado por el pionero mexicano Manuel Toussaint, escritor de tratados fundamentales y crítico de arte, como una fórmula para referirse a las diversas manifestaciones artísticas particularmente en el siglo XVI en la Nueva España, en las cuales se veía la participación indígena pero dentro del contexto de la evangelización y dentro del grupo de obras relacionadas con la introducción de la nueva religión (Vargaslugo et al., 1957: 47 – 58).

Los investigadores mexicanos Pablo Escalante Gonzalbo (1995:156-161), Antonio Rubial García (2009: 51–83) conservan la utilización de este término. Hay una variedad de términos utilizados por notables investigadores como Buschiazzo y Toussaint, quienes, sin distinción, lograron crear respectivos centros universitarios de investigación (Argentina, 1946 y México, 1937) con un proyecto editorial, y publicación periódica llamada *Anales* (entre 1948 y 1971), compuesta de una red universal de investigadores (Penhos 2005:167 – 174) e incluyó además una gran cantidad de libros y folletos publicados por *Anales*. El también historiador mexicano Constantino Reyes Valerio (1922 - 2006) denominó este arte como 'indo- cristiano', que es una idea muy parecida a la de Manuel Toussaint y Ritter (1890 - 1955), ambos pretendieron presentar una base identitaria, haciendo prevalecer lo indígena.

José Moreno Villa (1887 – 1955) presenta el *tequitqui*, un término de origen indígena, (significa aquel que tributa), porque es el arte de los indígenas que son tributarios. Básicamente, Moreno Villa buscó explicar el fenómeno mudéjar con lo que pasaba en México. Es decir, el arte indígena en México podría llamarse de acuerdo con él, *tequitqui*, porque, aunque viviendo bajo un orden cristiano, se transmite su sensibilidad a las obras.

A este punto, es necesario que planteé varios conceptos utilizados en este estudio como los conceptos 'pueblos indígenas' y el 'arte barroco indigenizado'. Al querer establecer de manera práctica y esclarecer la denominación atinada de las etnias de este estudio, utilizo la recopilada por las Naciones Unidas (2013), y manejaré únicamente los términos pueblos indígenas o indígenas durante toda la investigación. Excluyo los términos indios, mestizos, indomestizos, aborígenes, naturales, nativos o pueblos originarios. Cuando aparezcan estos últimos términos será por las citas o referencias bibliográficas de los otros autores que las recogen.

¿Quiénes son los pueblos indígenas?

Hay pueblos indígenas en todos los continentes, del Ártico al Pacífico

pasando por Asia, África y las Américas. No existe una definición de pueblo indígena aceptada unánimemente en el contexto del derecho y las políticas internacionales; en la Declaración no se establece definición alguna.

De hecho, en sus artículos 9 y 33 se afirma que los pueblos y los individuos indígenas tienen derecho a pertenecer a una comunidad o nación indígena, de conformidad con las tradiciones y costumbres de la comunidad o nación de que se trate, y a determinar su propia identidad" (Naciones Unidas, 2013:2-3).

Aclaro que en este documento de la Naciones Unidas también se especifica la ausencia de una definición universalmente aceptada de un pueblo indígena.

Pese a la ausencia de una definición universalmente aceptada, una serie de criterios contribuyen a la definición de pueblo indígena. El principal es el criterio de conciencia de la propia identidad indígena, al que se sumamos que propone José Martínez Cobo en su "Estudio del problema de la discriminación contra las poblaciones indígenas", a saber:

- Continuidad histórica con las sociedades anteriores a la invasión y precoloniales que se desarrollaron en sus territorios;
- Singularidad;
- Carácter no dominante; y
- Determinación de preservar, desarrollar y transmitir a futuras generaciones sus territorios ancestrales y su identidad étnica de acuerdo con sus propios patrones culturales, sus instituciones sociales y sus sistemas legales (Naciones Unidas 2013: 2-3).

La denominación de 'barroquismo andaluz indigenizado' proviene del arquitecto Samuel Gutiérrez. Él expresa con certeza, por primera vez, que se tenga noción, un concepto muy apropiado para calificar el estilo de los artesanos y carpinteros indígenas, alcanzado cuando les correspondió interpretar la novedosa influencia sevillana (Gutiérrez 1980:39-46). En este estudio utilizaré el término 'barroco indigenizado'.

Como es sabido, y como veremos en el desarrollo de esta investigación, durante mucho tiempo, los investigadores e historiadores de arte, filósofos, antropólogos, sociólogos tanto de Panamá como de otras urbes han utilizado diversos términos para catalogar y describir el sincretismo artístico y religioso ocurrido durante la época virreinal y han utilizado términos desde arte indigenista, indigenismo¹, arte aborigen, arte de los pueblos originarios, arte nativo, arte local, arte *naif*, hasta arte indomestizo entre otros. Mencionaré estos últimos términos aludidos solo al realizar las citas y en las referencias bibliográficas de otros autores.

La importancia de la utilización en este estudio de la palabra virreinal en vez de colonial y de Hispanoamérica en vez de Latinoamérica es porque son las de aceptación en el ámbito historiográfico contemporáneo.

1 RAE. Indigenismo. De indígena e -ismo.

1. m. Estudio de los pueblos indios iberoamericanos que hoy forman parte de naciones en las que predomina la civilización europea.

2. m. Doctrina y partido que propugna reivindicaciones políticas, sociales y económicas para los indios y mestizos en las repúblicas iberoamericanas.

3. m. Exaltación del tema indígena americano en la literatura y el arte.

4. m. Vocablo, giro, rasgo fonético, gramatical o semántico que pertenece a alguna lengua indígena de América o proviene de ella.

Conceptualización y delimitación del tema de estudio

La elección del título *Aproximación al barroco andaluz indigenizado en el Museo de Arte Religioso Virreinal. El mensaje iconográfico* es indicativo del intento científico por investigar la significación de los objetos y sus valores simbólicos, en lo que se denomina barroco indigenizado panameño. Esto se procurará conseguir al compenetrarse, a la vez, en los vínculos sociológicos, etnográficos, antropológicos e históricos de las actividades artesanales y artísticas de los pueblos indígenas, exponiendo las vivencias y los hábitos de los usos y costumbres de las clases populares para las que fueron estos objetos ideados en las áreas rurales. Se trata así de una pervivencia de formas antiguas, tan arraigada, que no cabe denominar como arcaizante si se busca definir su esencia con exactitud.

Los diversos modelos españoles en Hispanoamérica, es decir, el gótico tardío, el plateresco, el renacimiento y manierismo, el barroco y 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.

Dentro de este lapso de realidad, comprendido por los casi trescientos años de dominio español en América, se conformó la idiosincrasia hispanoamericana, se conjugaron mitos y rituales de diversos orígenes

y procedencias —hispanoamericana, africana y caucásica—, de la que surgió un sincretismo que constituye la esencia de la espiritualidad. Figuras mitológicas amerindias, santos cristianos y ritos africanos convergieron para crear algunas de las más dinámicas religiones abiertas y en continua transformación que han incorporado tradiciones, figuras populares, históricas, benévolas o diabólicas.

Inicio y alcance de la investigación

La lectura iconográfica constituye una labor importante, pues mediante las estrategias y acciones se realizan las indagaciones para tener contacto con los elementos ya seleccionados, que constituyen el peso de esta investigación.

Delimito el objeto de estudio y decido que solo se analizarán los grupos de obras que presentarán una calidad mediana y buena y, con algunas excepciones, aquellas otras de escasa valía artística, pero consideradas como potencialmente valiosas por su rareza. Los elementos (pinturas, esculturas, etc.) del MARC fueron seleccionados y catalogados en cuatro grupos:

Primer grupo: Objetos de valoración mediana o menor, figurillas y tablillas de devoción popular.

Segundo grupo: Pinturas y esculturas, de estimación mediana y menor.

Tercer grupo: Pinturas y esculturas: piezas varias de relativo interés iconográfico.

Cuarto grupo: Esculturas, pinturas y orfebrería de piezas anexadas de otro grupo de imaginería, en un segmento denominado 'sustancialmente importante'.

Como ya he mencionado, estos objetos, para este estudio, han sido clasificados tomando en cuenta que reúnen caracte-

rísticas de la imaginería, es decir, su tipología escultórica, orfebrería y pintura propias del virreinato.

La clasificación de las artes depende íntimamente del concepto de arte que existe y se desarrolla en cada cultura. En esa medida, es imposible hacer aseveraciones universales de lo que se considera o no arte, porque cada cultura tiene su propia escala de valores para validar, o no, una manifestación como pieza de arte. Gran cantidad de piezas no han sido catalogadas e incluso no están todavía en exhibición en el Museo de Arte Religioso Colonial, lo que me llevó a realizar este proceso de identificación y clasificación.

Para este caso, se califica como calidad² mediana o menor a los elementos que, sin pertenecer a maestros y artistas sobresalientes, ofrecen un interés plástico y expresivo capaces de hacer comprender la visión del mundo de una sociedad o de un grupo social determinado; a las piezas de relativo interés iconográfico, que aun siendo de baja calidad técnica e incluso estética, sobresalen por la rareza de su contenido iconográfico, de su temática y de la manera de exponerla. Por último, las del grupo de imaginería sustancialmente importante, tanto por su lograda belleza como por la perfección de la técnica utilizada, que las hace merecedoras del aprecio universal.

Los objetos de colección del Museo de Arte Religioso Colonial, después de cuatro décadas, han sido clasificados solo parcialmente y una significativa parte no está en exhibición. La gente poco conoce al MARC y, menos aún, saben que es el único proyecto museístico dedicado al arte virreinal y que en este museo se podría revalorar al artesano y carpintero indígena, hablando en términos de arte

popular y arte culto indigenizado durante el periodo virreinal.

El Museo de Arte Religioso Colonial reúne un total de 392 piezas, y algunas de las imágenes más representadas son vírgenes, cristos y santos: Santa Bárbara, el Señor de la Paciencia y la Humildad, Cristo Resucitado, la Virgen con el Niño, Nuestra Señora de la Merced, Virgen del Carmen, ángeles, arcángeles, San Lázaro, San José, Santa Rita de Cascia, y demás. A pesar de su heterogeneidad es un conjunto importante de obras plásticas virreinales (Barberena 2016: 258).

Agrupamos obras de arte popular que van desde esculturas, figuritas, tablillas y medallones, piezas de platería, etc., hasta pinturas realizadas probablemente por escuelas-talleres regionales de artesanos indígenas, ca. siglo XVIII, del interior del país; y las menos son obras de orígenes y/o influencias quiteñas, limeñas, y de las escuelas españolas.

De acuerdo con la labor efectuada por el Departamento de Control e Inventario de Bienes Patrimoniales, Dirección Nacional del Patrimonio Cultural, MiCultura (2004, 2010), el MARC cuenta con 392 obras, de las cuales 67 están en exhibición y los 325 restantes guardadas en el MARTA (Museo Reina Torres de Araúz). Las siguientes obras están para el aprecio público: Jesús de las Monjas de Maryknoll, (óleo sobre lienzo); Virgen de Apocalipsis, (talla sobre madera); Nuestra Señora del Pilar, (piedra); San Francisco de Asís en Éxtasis, (óleo sobre lienzo); Ecce Homo, (óleo sobre lienzo); Virgen con Donantes, (óleo sobre lienzo); La Dolorosa, (óleo sobre lienzo); Virgen del Carmen, (óleo sobre lienzo); Ecce Homo, (óleo sobre lienzo); Sagrado Corazón de Jesús, (óleo sobre lienzo); Retablo de la Iglesia (altar), (talla sobre madera); Nuestra Señora del

2 RAE. Calidad 1. f. Propiedad o conjunto de propiedades inherentes a algo, que permiten juzgar su valor. 2. f. Buena calidad, superioridad o excelencia.

Rosario, (escultura de madera policromada); Ángel, Ángel, Santo Domingo con su perro, Virgen Inmaculada Concepción, (escultura de madera); Sital, (plata repujada); Sital, (plata repujada); Nuestra Señora de los Dolores, (óleo sobre lienzo); Santo Domingo de Guzmán, (óleo sobre lienzo); Nuestra Señora de la Candelaria, (escultura de madera); Virgen de la Asunción, (talla sobre madera); campana Iglesia de La Merced, (bronce); campana Iglesia Natá de los Caballeros, (bronce); San Miguel Arcángel, (escultura de madera); San Rafael Arcángel, (talla sobre madera); pelícano, (escultura de madera); Cristo Redentor, (escultura de madera); ángel, (escultura de madera); cáliz repujado en plata, (platería); adorno de plata repujado, (platería); adorno de plata repujado, (platería); Santa María Magdalena, (óleo sobre lienzo); Corazón de Jesús, (óleo sobre lienzo); Ecce Homo, (óleo sobre lienzo); La Verónica, (óleo sobre lienzo); San Vicente Ferrer, (óleo sobre lienzo); Jesús flagelado, (óleo sobre lienzo); Jesús resucitado, (escultura de madera); San Luis Gonzaga, (óleo sobre lienzo); Las Tres Divinas Personas, (madera policromada); San Roque, (óleo sobre lienzo); Nuestra Señora de la Merced, (estampa grabada en papel); Santa Catalina de Siena, (talla sobre madera); Virgen del Rosario con Santo Domingo, (óleo sobre lienzo); Cristo crucificado, (talla sobre madera); Buen Pastor, (escultura de madera); Jesús Resucitado, (talla sobre madera); Puerta del Sagrario, (talla sobre madera); San José con el Niño, (óleo sobre lienzo); Nuestra Señora de La Merced, (óleo sobre lienzo); San José con el Niño, (óleo sobre lienzo); Santa Bárbara, (óleo sobre lienzo); Nuestra Señora de la Asunción, (talla en yeso); Virgen del Niño, (escultura de madera); San Rafael, (óleo sobre lienzo); Nacimiento del Señor, (óleo sobre lienzo); Nuestra Señora del Carmen, (óleo sobre lienzo); San Miguel Arcángel, (óleo sobre lienzo); San José con el Niño, (óleo sobre lienzo); Santa Ana, San Joaquín, la Vir-

gen con el Niño, (talla sobre madera); San José con el Niño, (óleo sobre lienzo); Virgen María, (escultura de madera); arcángel, (escultura de madera); Cristo crucificado, (talla sobre madera); Virgen María, (escultura de madera); ángel, (escultura de madera); máscara y mano de plomo, (fundición de plomo); la Purísima o Inmaculada Concepción, (mármol); crucifijo de marfil, (escultura de marfil); Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo, (del Museo De Obaldía); campana iglesia de Santa Ana, (bronce); campana; corazón de latón (metal).

Hacia 1970, correspondió a los expertos Reverendo Padre Vargas (del Ecuador) y al Dr. Héctor Schenone (de Argentina), por invitación de la Dra. Torres de Araúz, hacer el peritaje sobre los objetos de arte virreinal del MARC. Esta acción y sus resultados iniciales alertaron sobre la pista de la existencia de escuelas-talleres panameños en talla de madera, pintura y platería, del siglo XVIII. El museo logró constituir sus colecciones con objetos obtenidos por gestión de la Dra. Reina Torres de Araúz (1932-1982), de las iglesias virreinales del interior del país, primordialmente, y también con las donaciones que hicieron algunos particulares que las habían heredado o adquirido por su cuenta. Se debe considerar que, en los diversos templos y conventos del Casco Antiguo capitalino, prácticamente no quedaron objetos, a causa de las acciones negativas de los fuegos.

El MARC, al abrir sus puertas el 12 de diciembre de 1974, exhibió exhibió el retablo barroco del Retablo Mayor de la Virgen del Rosario, que era de propiedad de la antigua capilla que allí funcionó y que data del segundo tercio del siglo XVI-II. El Conjunto Monumental de Santo Domingo de Guzmán es de 1678 y la capilla (actual Museo) fue construida probablemente a finales del siglo XVIII. El retablo inicialmente era polícromo y no contaba con la cubierta de pan de oro; sin embar-

go, en algún momento se le hizo una restauración sin tomar en cuenta el patrón original. También de su pertenencia estaba la escultura, excelente, de la Virgen del Rosario (sevillana), ubicada en el mismo retablo mayor.

El Dr. Schenone, en conjunto con el Reverendo Padre Vargas, realizó un recorrido por el interior del país y escribió un informe (actualmente se considera desaparecido); posteriormente el entonces Instituto Nacional de Cultura imprime un pequeño folleto que resume su investigación (Schenone 1974:12). Este paso tan importante en la etnohistoria virreinal del país estuvo a cargo de la Dra. Reina Torres de Araúz. Es ella quien invita al Dr. Héctor Schenone (1919-2014, historiador del arte argentino) para realizar, en conjunto con el Rvdo. Rubén Vargas Ugarte (1886- 1975, sacerdote jesuita, ecuatoriano) (Vargas Ugarte, 1960), la curaduría inicial y a posteriori un informe técnico del Museo de Arte Religioso Colonial (1974), con motivo de su apertura.



Apuntes sobre la simbología e iconografía de sendas obras representativas del barroco indigenizado de acuerdo con las órdenes mendicante que arribaron al Istmo.

Estas son las 88 imágenes seleccionadas y que han sido simbólica e iconográficamente analizadas y que pertenecen a la colección del Museo de Arte Religioso Colonial; he incluido algunas otras piezas de la iglesia de San José de Agustinos Recoletos y de la Catedral Metropolitana del casco antiguo de la Ciudad de Panamá; de la iglesia San Francisco de Asís (Veraguas), de la Basílica Menor de Santiago Apóstol (Natá), y de la iglesia Santo Domingo de Guzmán (Parita, Herrera). Las órdenes mendicantes, principalmente los franciscanos, dominicos y agustinos, que arribaron al Istmo tuvieron gran repercusión en el proceso evangelístico istmeño en las comunidades de indígenas, mestizos, negros y



Ilustración 1 (Izq.) Conjunto Conventual de Santo Domingo. Foto: Candy Barberena

Ilustración 2 (Der.) Museo de Arte Religioso Colonial. Foto: Candy Barberena

criollos. Para cada orden religiosa, presento breve sus reglas e iconografía de los principales santos:

- Orden de Predicadores (dominicos)
- Compañía de Jesús (jesuitas)
- Orden Agustina Recoleta (agustinos)
- Orden de Frailes Menores. Frailes Franciscanos (*Ordo Fratrum Minorum*) La Orden de Franciscanos (OFM) (franciscanos)
- Orden de Frailes Menores (Capuchinos) y la Orden de la Purísima Concepción (Clarisas Concepcionistas)
- Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios (juaninos)
- Oratorio Romano de San Felipe Neri (filipenses)
- Hermanos Descalzos de la Orden de la Virgen María del Carmelo (carmelitas)
- Orden de Nuestra Señora de la Merced (mercedarios)

Tabla 1

Grupo de objetos religiosos ubicados en el MARC analizados en este estudio de acuerdo con las órdenes mendicantes en el Istmo.

Orden de Predicadores (Dominicos)	Compañía de Jesús (Jesuitas)	Orden Agustina Recoleta (Agustinos)	Orden de Frailes Menores. Frailes Franciscanos (<i>Ordo Fratrum Minorum</i>) La Orden de Franciscanos (OFM)
Santo Domingo de Guzmán, altar de San Francisco de la Montaña, Veraguas	San Luis Gonzaga. MARC 0107, escuela de pintura popular panameña	San Agustín, escuela limeña (probable). Iglesia de San José de los Agustinos recoletos del casco antiguo de la ciudad de Panamá San Agustín	Los brazos cruzados de Cristo y Francisco, 1797. MARC 0029- Estilo barroco indigenizado
Virgen del Rosario con el Niño, MARC 0179	Hernando de la Cruz, jesuita panameño. Obra Infierno. Archivo de la Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito	San Nicolás de Tolentino. Escuela limeña. Iglesia de San José de Agustinos recoletos del casco antiguo de la ciudad de Panamá	San Francisco de Asís. MARC 0001. Estilo barroco indigenizado
Crucifijos			
Nuestra Señora del Rosario o La Reina de los Cielos. Escuela Sevillana (atribuida). Catedral Metropolitana de Panamá		Santa Rita de Casia. MARC 0016. Estilo barroco indigenizado	Cristo Crucificado. MARC 0192. Estilo barroco indigenizado
Martin de Porres, MARC 0175. Estilo barroco indigenizado		Santo Tomás de Villanueva y Santa Clara de la Cruz (o de Montefalco) en el retablo de San José. Escuelas no determinadas. Iglesia de San José de Agustinos recoletos del casco antiguo de la ciudad de Panamá	Cristo Crucificado. MARC 0119. Estilo barroco indigenizado
Catalina de Siena, MARC 0016. Influencia italiana		Santa Mónica. Probablemente de Olot (España). Iglesia de San José de Agustinos recoletos del casco antiguo de la ciudad de Panamá	Cristo Crucificado MARC 0056. Estilo barroco indigenizado
San Pedro de Verona, MARC 0129. Estilo barroco indigenizado		San Jerónimo San Jerónimo penitente y su león. MARC 0202 Escuela taller de Las Tablas.	Cruz de los Apóstoles MARC 0191. Estilo Barroco indigenizado
Belenes			
San Pedro Mártir de Verona. MARC 0002. Estilo barroco indigenizado			Virgen María. MARC 0176. Barroco indigenizado
Santo Tomás de Aquino . MARC 0021, escuela quiteña			San José MARC 0177. Estilo Barroco indigenizado.
			San José. MARC 0196. Estilo Barroco indigenizado
			Pastorcillo MARC 0076. Estilo barroco indigenizado
			Sembrador MARC 0077. Estilo barroco indigenizado

			Nacimiento del Señor. MARC 0145. Escuela Popular de Pintura Panameña (atribuido). Barroco indigenizado
Sagrado Corazon de Jesús			
			Sagrado Corazón de Jesús MARC 0101. Escuela popular panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado
			Jesús crucificado. MARC 003. Escuela popular panameña (atribuido) Estilo barroco indigenizado
			Sagrado Corazón de Jesús. MARC 0026. Probablemente taller de artesanos indígenas Primera mitad del siglo XVIII.
San Antonio de Padua			
			La crucifixión con la Virgen del Carmen y San Antonio de Padua. MARC 0068. Estilo barroco indigenizado
			Santa Librada y San Antonio de Padua con el Niño. MARC 0123 y 0124. Escuela taller de Las Tablas (atribuido). Barroco indigenizado
San Roque			
			San Roque de Montpellier MARC 0114. Estilo barroco indigenizado
Virgen María			
			La Inmaculada Concepción. MARC 0143. Estilo barroco indigenizado
			La Inmaculada Concepción. MARC 0095. Estilo barroco indigenizado
			La Inmaculada Concepción. MARC 0199. Estilo barroco indigenizado
			Escultura de la escuela de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña
San Rafael Arcángel (detalle)			
			Escultura de la escuela de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña
			San Rafael Arcángel. MARC 0060. Estilo barroco indigenizado
San Pedro Papa. MARC 0017			
			San Pedro, Papa. MARC 0017. Estilo barroco indigenizado.

Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios (juaninos)	Oratorio Romano de San Felipe Neri (filipenses)	Hermanos Descalzos de la Orden de la Virgen María del Carmelo (carmelitas)	Orden de Nuestra Señora de la Merced (mercedarios)
San Juan de Dios. Escuela taller de Natá (atribuido). Basílica Menor de Santiago Apóstol. Estilo barroco indigenizado	San Felipe Neri, probable escultura quiteña	Virgen del Carmen con San José y San Antonio de Padua salvándolas almas del Purgatorio. MARC 0004. Escuela popular de pintura panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado	San Pedro Nolasco. MARC 009. Estilo barroco indigenizado
		Virgen del Carmen. MARC 0069. Estilo barroco indigenizado	San Juan Nepomuceno. Estilo barroco indigenizado. San Francisco de la Montaña
		Nuestra Señora del Carmen. MARC 0024. Escuela de pintura popular panameña. Primera mitad del siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado	
Santa Bárbara	Sagrada Familia	Sagrario	San Agatón
Santa Bárbara. MARC 0078. Estilo barroco indigenizado	La Sagrada Familia MARC 0081. Estilo barroco indigenizado	El Sagrario - pelicano. MARC 0074. Estilo barroco indigenizado	San Agatón. MARC 0139. Estilo barroco indigenizado
Santa Bárbara. MARC 0075. Estilo barroco indigenizado	La Sagrada Familia. MARC 0090. Estilo barroco indigenizado	Puerta de Sagrario. MARC 0127. Estilo barroco indigenizado	
Santa Bárbara MARC 0141. Estilo barroco indigenizado		Puerta de Sagrario. MARC 008. Estilo barroco indigenizado (con símbolo Ngöbe – Buglé)	
Santa Bárbara MARC 0189. Estilo barroco indigenizado			
Santa Bárbara. MARC 0079. Estilo barroco indigenizado			
Santa Bárbara. MARC 0171. Estilo barroco indigenizado			
Santa Bárbara. MARC 0209. Estilo barroco indigenizado			
Santa Bárbara. MARC 0201. Estilo barroco indigenizado			
Santa Bárbara, ca. siglo XVIII. Barroco indigenizado.			
Colección privada del Dr. Alberto Osorio Osorio.			
Otras Santas	Nicolas de Bari	San Isidro Labrador	Eva
Santa María (¿?). MARC 0121. Estilo barroco indigenizado	Nicolás de Bari. MARC 0028. Estilo barroco indigenizado	San Isidro Labrador. MARC 0169. Estilo barroco indigenizado	Eva. San Francisco de la Montaña. Veraguas. Barroco indigenizado
Virgen del Carmen (¿?). MARC 0213. Estilo barroco indigenizado		San Isidro, Retablo de la Virgen de la Merced (1949), Parita, Herrera	
Santa (¿?). MARC 0093. Estilo barroco indigenizado			
De acuerdo con el inventario del MARC se puede mencionar además la existencia de otras imágenes de vestir, todas sin haber sido clasificadas, pero de marcado interés por sus resultados plásticos: MARC 0091, 0092, 0093, 0206, 0213 y 0121. MARC 0091, 0092, 0093, 0206, 0213 y 0121.			

Otras Santas	Nicolas de Bari	San Isidro Labrador	Eva
Santa María (?). MARC 0121. Estilo barroco indigenizado	Nicolás de Bari. MARC 0028. Estilo barroco indigenizado	San Isidro Labrador. MARC 0169. Estilo barroco indigenizado	Eva. San Francisco de la Montaña. Veraguas. Barroco indigenizado
Virgen del Carmen (?). MARC 0213. Estilo barroco indigenizado		San Isidro, Retablo de la Virgen de la Merced (1949), Parita, Herrera	
Santa (?). MARC 0093. Estilo barroco indigenizado			
De acuerdo con el inventario del MARC se puede mencionar además la existencia de otras imágenes de vestir, todas sin haber sido clasificadas, pero de marcado interés por sus resultados plásticos: MARC 0091, 0092, 0093, 0206, 0213 y 0121. MARC 0091, 0092, 0093, 0206, 0213 y 0121.			
Virgen de la Apocalipsis. MARC 0010. Estilo barroco indigenizado	Cristo Resucitado. MARC 0125. Barroco indigenizado	Predela la educación de la Virgen en altar de la Purísima, iglesia San Francisco de la Montaña. Barroco indigenizado.	Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 0111. Estilo barroco indigenizado
La Dolorosa. MARC 0014. Estilo barroco indigenizado		La educación de la Virgen . MARC 0149. Estilo barroco indigenizado	Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 0142
Nuestra Señora de la Merced. MARC 0180. Barroco indigenizado			Señor de la Paciencia y la Humildad (Colección privada de Óscar Velarde, Las Tablas). Estilo barroco indigenizado
Virgen del Carmen. MARC 0168. Estilo barroco indigenizado			Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 007. Estilo barroco indigenizado
Venera o pieza de altar			
MARC 0236. Barroco indigenizado			
Autoría: Candy Barberena (2021-2022)			

Sobre el trabajo in situ y el análisis de fuentes y bibliografía

El flujograma que representa el trabajo de campo y de análisis de fuentes y bibliografía, en el marco de la teoría sociológica y antropológica, aplicando la metodología iconográfica de Sebastián y la fenomenología de Freedberg. Se aplica en forma cíclica no en forma lineal.

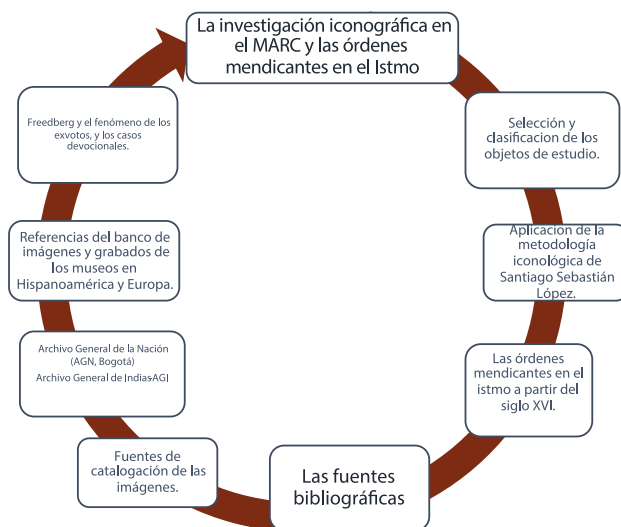


Ilustración 3 El análisis de las obras en el Museo de Arte Religioso Colonial. Flujograma de la investigación. Autora: Candy Barberena.

Como ya se ha indicado, esta investigación se aborda apoyada en técnicas científicas a partir de la indagación exhaustiva de documentos a la par del trabajo *in situ*. La observación directa de los objetos de estudio, el acopio de datos testimoniales, el cotejo de los elementos encontrados con la información documental permitió crear una base de datos especializada, comentada y analizada.

La investigación exige orden y precisión para su ejecución. Adquiere una importancia relevante, ya que se parte de la exploración con el fin de precisar aspectos previos a la observación estructurada y sistemática; se especifica el procedimiento o instrumentos de observación; se pasa a la recolección de la información, lo que lleva a interpretar los hallazgos, sin dejar de intentar comprobar y cotejar continuamente; para finalmente describir los hechos con la mayor científicidad posible. De esta manera, el trabajo realizado en cada objeto puede representar una contribución al conocimiento en la evaluación, análisis y sistematización de los elementos religiosos. Con todo, es muy probable que hasta ahora no se haya realizado un trabajo de campo en Panamá con esta metodología moderna.

El haber recorrido en los últimos cuatro años los templos de los pueblos del interior proyectaron un pasado cultural, histórico, artístico y religioso, primordial para realizar durante el periodo de septiembre 2021 a febrero de 2022, la investigación iconológica y la revaloración de los objetos del MARC. Durante la investigación en estos pueblos se priorizó en los objetos, los retablos y las esculturas de los templos y monumentos seleccionados.

La recolección de datos de los objetos del MARC se realizó mediante un conjunto de métodos y medios dirigidos, logrando recolectar, armar y colocar las descripciones de los elementos. Se ha intentado

responder a estos cuestionamientos: ¿Sus orígenes? ¿Estilo? ¿Existen evidencias históricas de sus restauraciones? ¿Existen fotografías antiguas que permitan recopilar información? ¿Quiénes los confeccionaron? ¿Fecha estimada de su confección? ¿Es de madera tallada, yeso? ¿Cuál fue la técnica utilizada? ¿Dimensiones? ¿Pertenece a alguna escuela de artesanos regionales? ¿Es de origen vallisoletano o sevillano, quiteño, limeño, etc.? ¿Cómo se puede intentar comprobar su origen? ¿Existen datos que se puedan documentar como evidencias?

El haber estado primero en las provincias centrales, incluyendo Chiriquí, me permitió obtener un proceso más provechoso en la observación, reconocimiento e interpretación de las esculturas, de los objetos del MARC. En las iglesias de las provincias de Herrera, Coclé, Los Santos, Veraguas e incluso en Chiriquí, observé las estructuras arquitectónicas, los elementos del exorno de 38 retablos con sus respectivas esculturas y otros elementos como pinturas, platería y púlpitos, dependiendo de las particularidades de cada elemento. El caso de las iglesias de las provincias rurales en cuestión, la cantidad de elementos investigados sobrepasan las cien piezas. Se armaron, *in situ*, los datos técnicos, estilismos, dimensiones, datación y se señala su procedencia o atribución. Todo este proceso para examinar los elementos implicó subirse a los retablos para detectar el material de confección (madera, yeso o cartón comprimido), buscar un sello, un detalle que diera la pista y medir cada objeto para registrar las dimensiones. Realice la gran mayoría de las tomas fotográficas, otras fueron proporcionadas por profesionales en las diversas áreas. También utilicé imágenes descargadas de diversos sitios electrónicos, esto, respetando el derecho de autor y afirmando que el uso de estos elementos es exclusivamente académico y didáctico.

Capítulo Primero

Un punto de evolución: el Golfo de Panamá y el emporio cultural y comercial de los pueblos indígenas en el Gran Chiriquí, Gran Coclé y Gran Darién

Inicio esta sección explorando de qué manera las bases de las conexiones marítimas de Panamá se inician desde 'los tiempos culturales más primigenios' basadas en las investigaciones de Martín-Rincón y Sánchez Herrera (2007), Richard Cooke (1985), Castellero Calvo (2019), Julia Mayo (2003, 2006) y Tomas Mendizábal (2019).

Martín-Rincón y Sánchez Herrera, a través de las más recientes evidencias arqueológicas, muestran cómo los antiguos panameños convirtieron el Golfo de Panamá en un escenario marítimo similar a la actividad comercial del Mediterráneo, pero en miniatura, un emporio de contacto cultural y comercial de sus habitantes, durante el período comprendido 500- 1000 d.C. (Martín-Rincón y Sánchez Herrera 2007:112-122).

El Dr. Mendizábal expuso, en el Patronato de Panamá Viejo, el mapa cultural de los pueblos indígenas en la época prehispánica desarrollado en base a las investigaciones realizadas por los antropólogos Juan Guillermo Martín y Luis Alberto Sánchez bajo el tema *El golfo mediterráneo de Panamá: Conexiones indígenas en el Pacífico Istmeño* (2019).

El tema de la 'mediterraneidad' de Panamá lo otorgan los antropólogos Martín-Rincón y Sánchez Herrera dado que es sabido que alrededor del Golfo de Panamá se encuentran los principales conglomerados urbanos y áreas productivas del Panamá contemporáneo, pero Mendizábal es claro cuando indica que pocos conocen la antiqusima historia ocupacional y de uso de esta vasta zona. Si bien, cuando los primeros seres humanos llegaron a Panamá, hace unos 12 mil años (año 10 mil a. C.), el golfo era entonces una gran planicie seca. Relativamente poco después, el derretimiento de las capas de hielo, al final de la última glaciación, le dio su actual configuración geográfica, hace unos 8 mil años. Los descendientes de esos primeros habitantes supieron aprovechar los abundantes recursos de los ecosistemas costeros y estuarios que se crearon con la inundación, y muy pronto se dedicaron a navegar el golfo de un costado al otro, propiciando el contacto cultural y comercial entre las distintas culturas

que fueron surgiendo en sus riberas. Un contacto tan habitual e intenso que continúa hasta estos días.

Los estudios realizados por Jorge Motta, Juan Pascale y Maribel Tribaldos del Instituto Gorgas (ICGES, 2009-2014: 95) arrojan que a Panamá llegó un linaje conocido como *haplogrupo* A2, producto de una mutación genética que todavía comparte el 82% de la población panameña. Esta mutación resalta la descendencia directa de antiquísimos pobladores y nos conecta con los primeros seres humanos de América. La mutación se detecta a lo largo de la costa del Pacífico, desde México hasta Chile, pero no en la del Atlántico, lo que señala a la primera como la posible ruta de entrada de los primeros pobladores de Panamá. El archipiélago de Las Perlas e islas como Taboga y Otoque surgieron en este momento y tanto su flora como su fauna terrestre quedaron aisladas. La migración humana de estas islas se produjo por mar, posiblemente desde el Darién. La experiencia marítima que poseían estos grupos desde el poblamiento temprano de América por la costa Pacífica se continuó practicando en el Golfo de Panamá, que se convirtió en un mar de interacción y evolución, como ocurrió en el Mediterráneo, en sus respectivas distancias y medidas, en cuanto al flujo humano y el intercambio de mercancías (Martín-Rincón y Sánchez Herrera 2007:112-122).

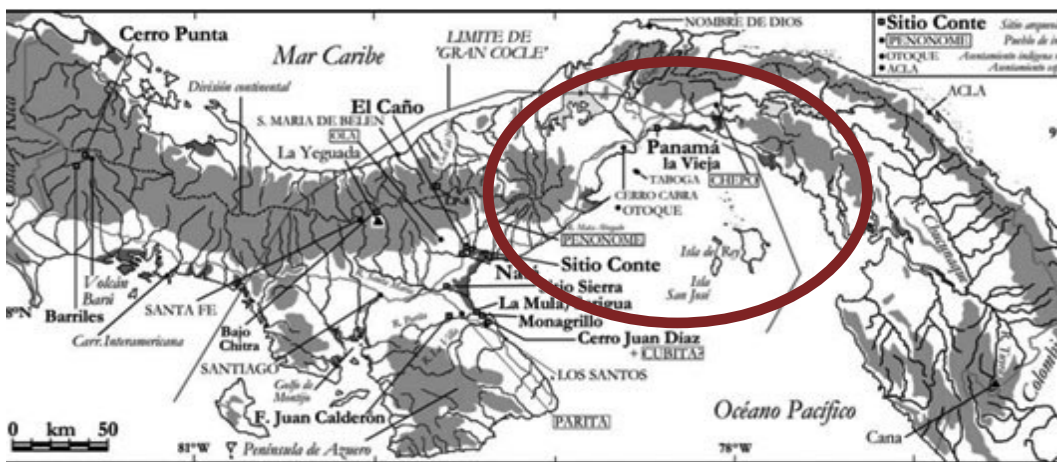


Ilustración 4 Mapa de Panamá que demuestra la ubicación geográfica de sitios arqueológicos precolombinos, pueblos de indios y asentamientos indígenas e hispanos ocupados durante el siglo XVI (dibujo de Richard Cooke) . (Cooke et al., 2003:7)

De forma simultánea y posterior al sitio de playa Don Bernardo, en la bahía de Parita y a lo largo de la costa del Golfo de Panamá, fueron surgiendo asentamientos estacionales en los que, probablemente, los pobladores del área alternaban su estadía. En la estación seca, vivían en sitios tierra adentro como Cueva de Los Ladrones y el Abrigo de Aguadulce y, en la estación lluviosa, se trasladaban a sitios costeros como Cerro Mangote (Mendizábal, 2019).

Después de miles de años de experimentación, la agricultura practicada por los habitantes del Istmo se especializó, aproximadamente a partir del 500 a. C. Para esta época y ya reunida en aldeas en las áreas más fértiles —planicies, vegas coluviales y valles montañosos— la población creció, se diversificó culturalmente y la producción de artefactos se especializó. Las diferencias entre asentamientos, grupos e individuos

se acentuaron y surgieron las especializaciones profesionales. Como consecuencia, grupos humanos que compartían rasgos culturales distintos de los de sus vecinos, aparecieron en el Istmo. Así emergieron tres regiones de interacción cultural denominadas hoy Gran Chiriquí, Gran Coclé y Gran Darién (Cooke, Sánchez y Udagawa 2000:17), que abarcaban amplias áreas en ambas costas y que marcaron el resto de la historia precolombina de los habitantes de Panamá (Martín-Rincón y Sánchez Herrera 2007:112-122).

Las tres regiones de interacción cultural: Gran Chiriquí, Gran Coclé y Gran Darién

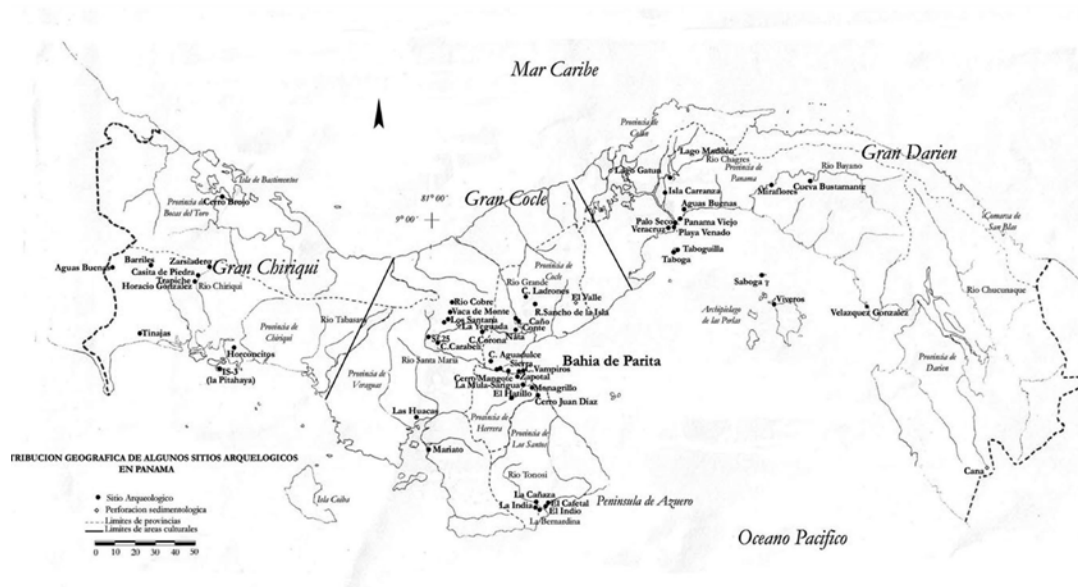


Ilustración 5 Distribución geográfica de algunos sitios arqueológicos en Panamá. Diseño: Richard Cooke (Mayo y Cooke 2005:287)

Las diferencias sociales, evidenciadas principalmente en los ajuares funerarios, aparecen entre los años 1 y 500 d.C., cuando se van consolidando territorios dominados por cacicazgos. Su máxima expresión material data después del año 800 d.C. con los fastuosos enterramientos de Sitio Conte y El Caño (Martín-Rincón y Sánchez Herrera, 2007:112-122), provincia de Coclé, en donde los que hombres poderosos y ricos, denominados *caciques*, eran enterrados con una gran riqueza y muchos acompañantes, en contraste con las tumbas de las personas menos pudientes. Este sistema de dominio sociopolítico, el cacicazgo, es el que encuentran los españoles a inicios del siglo XVI y sobrevive hasta entrado el siglo XX.

Martín-Rincón y Sánchez Herrera (2007) señalan que cuando los españoles invaden Panamá, el Gran Coclé abarcaba un territorio que se extendía por ambas vertientes del Istmo, desde Chame y el río Indio de Coclé, hasta el Tabasará en Veraguas. En esta región, se hablaban diversas lenguas procedentes del grupo chibchense y de aquí proceden los restos de alfarería más antiguos del Istmo. Las aldeas cacicazgos que se enumeran en el Gran Coclé son: Natá de los Caballeros, Sitio Conte, El Caño, Sitio Sierra, Santa María, Cerro Mangote y Girón, Parita, Cerro Juan Díaz, Monagrillo, El Hatillo, La Mula- Sarigua, Tres Quebradas, Macaracas, El Indio, Tonosí, La India, Río de Jesús, Zapotillo, Bubi.

Región de Gran Coclé

Los estudios arqueológicos han podido reconstruir la secuencia evolutiva de la producción y decoración de alfarería en una tradición de casi 4500 años. Hacia el año 3000 a.C., los alfareros del centro de Panamá comenzaron a experimentar con sus productos, a los que paulatinamente les introdujeron decoraciones con significados que convirtieron a las vasijas en algo más que vajillas utilitarias o domésticas. En torno al año 500 a.C., se añadieron decoraciones plásticas y en pintura negra; y hacia el 250 d.C., colores rojos y blancos. Esta variabilidad cerámica eclosionó alrededor del año 500 d.C. con el estilo conocido como 'cubitá'. El color púrpura fue introducido posteriormente, con el denominado estilo 'conte', que desapareció 400 años después al surgir otra tipología cerámica, conocida como 'parita'. En el momento de la llegada de los europeos, destacaban en el Istmo los estilos denominados 'hatillo' y 'mendoza'. Este último perduró hasta bien entrado el siglo XVII (Mayo, 2006: 25-44).

Período desde el poblamiento de América a la llegada del europeo

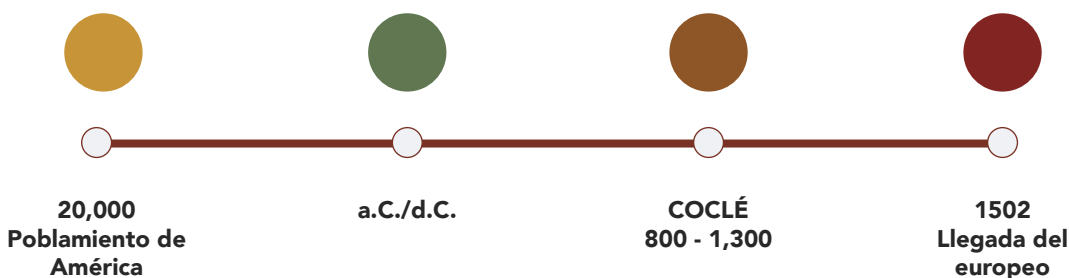


Ilustración 6. Línea de tiempo desde el poblamiento de América a la llegada del europeo. Autoría: Candy Barberena

Julia Mayo describe en estos términos a la región del Gran Coclé,

...comprende una región cultural cuyos límites cronológicos y geográficos se han definido sobre la base de una serie de características tecnológicas y estilísticas de su tradición cerámica. Desde la primera aparición de esta en el Istmo de Panamá, hacia el 2500 a.C., hasta la llegada de los conquistadores españoles a mediados del siglo XVI, la cerámica de esta región cultural evolucionó en sus técnicas de manufactura, tratamiento de superficie y decoración. En un esfuerzo por constatar el hecho de que Gran Coclé representa una región culturalmente independiente, hemos trazado y analizado la evolución de los diseños geométricos, zoomorfos y representaciones antropomorfas de su tradición cerámica (Mayo 2006:25-44).



Ilustración 7. Distribución geográfica de algunos sitios arqueológicos en Panamá. Diseño: Richard Cooke (Mayo y Cooke 2005: 287)

El sitio arqueológico El Caño presenta una serie de esculturas de tipo columnar de piedra con motivos zoomorfos rematando la columna o bien con motivos antropomorfos destacados en relieve. Esta formación ha sido interpretada como templo, ya que también presenta un altar central con motivos también zoomorfos.

En ágata y serpentina hacían pendientes con los motivos señalados y con cuarzo en bruto hacían cuentas que engarzaban en artefactos de oro. El trabajo en oro, presenta motivos y estilos locales tienen relación con las jefaturas. La influencia cerámica de la cultura Coclé se extendió prácticamente por todo el Istmo de Panamá, a través de la decoración en volutas y sus característicos colores. Piezas de oro llegaron hasta Chichén Itzá y otros lugares de Mesoamérica y Sudamérica. Entre 1515 y 1520 los españoles lucharon con los jefes del centro de Panamá por el oro, desarticulando las bases sociales y políticas de esta cultura (Museo Chileno de Arte Precolombino 2021).

Julia Mayo, citando a Cooke (1985), en sus investigaciones sobre El Caño (Proyecto Arqueológico El Caño) y sobre el Gran Coclé, no titubea cuando habla de una industria autóctona cargada de belleza y simbolismo:

Por lo tanto, los criterios de identificación de las distintas áreas culturales se basan, sobre todo, aunque no únicamente, en una diferenciación a nivel tecnológico y estilístico de su industria cerámica, que en el Gran Coclé parece surgir y aislarse de las regiones colindantes, desarrollando una industria autóctona cargada de belleza y simbolismo. Los análisis estilísticos y los resultados de los análisis de radiocarbono indican además que no hay interrupción en la secuencia cerámica en esta área (Mayo 2003).

Evolución en los estilos de cerámica (200 a.C.-1550 d.C.)



Ilustración 8 The Gilcrease Collection and The Gran Coclé (Richard Cooke 2011:129-173)

El arte del Gran Coclé

Los estilos cerámicos de la región cultural de Gran Coclé detallados por Mayo (2006):

Estilo La Mula - 250 a.C. a 250 d.C. Presenta ollas de pasta fina, muy bien cocidas, de boca estrecha y cuello alto. Los diseños son tricolores, en negro y rojo sobre un fondo en tonalidades blancas, naranjas o cremas, entre los que cabe destacar los motivos geométricos lineales.

Estilo Tonosí 250 a 500 d.C. El estilo Tonosí es tricolor y se puede dividir en Tonosí negro y rojo sobre blanco y Tonosí blanco y negro sobre rojo. Los motivos típicamente aparecen en negativo y con bordes finamente delineados. Los diseños geométricos pueden clasificarse según el espacio figurativo que ocupan: los motivos en banda, motivos dispuestos en paneles, y las representaciones esquemáticas de ciertos elementos vegetales o animales.

Estilo Cubitá 500 a 700 d.C. Hay variantes de Cubitá, la más conocida de las cuales es la llamada Círuelo negro sobre rojo. También están las Nance, Guábilo y Cabimo, que son variantes en tres colores: negro, blanco y rojo, con decoraciones simples o delineativas. En cuanto a los diseños geométricos son comunes, entre otros, las líneas circunferenciales en los bordes de las escudillas, los motivos con forma de "S" y algunos elementos de relleno como las cruces, reticulados o hiperboloides, similares a los de estilo Tonosí. Los diseños zoomorfos o antropomorfos son por lo general siluetas sin delinear.

Estilo Conte 700 a 1000 d.C. Representa el inicio del apogeo del trabajo de los ceramistas istmeños. Es una cerámica policroma cuya innovación más destacada es la introducción del color morado y el hecho de que el negro sirve para perfilar diseños de otros colores. Estos diseños aparecen distribuidos y adaptados en paneles, aunque podemos encontrarnos con figuras como motivo central en el centro de algunos platos.

En cuanto a la decoración, aparecen combinados motivos lineales con elementos zoomorfos y antropomorfos. Son característicos los diseños en zigzag, pero el motivo más representativo de este estilo son las "V", que serán la base de otros como las "Y", "YC" y "X". Estos se disponen en grecas, rellenan espacios vacíos entre figuras o forman caras. Se encuentran también aves con las alas desplegadas o animales de perfil con la cola enroscada, cocodrilos, tortugas e incluso artrópodos tales como garrapatas o escorpiones.

Estilo Macaracas 1000 a 1150 d.C.: Se aprecia una tendencia clara hacia el profusión de las formas. Las líneas negras son en este estilo mucho más delicadas y su trazado es más firme. Cuenta con tres variedades: Picapica, Higo y Cuipo, que presentan diferencias en sus motivos decorativos y formas de las vasijas, aunque se mantienen algunas fórmulas características de Conte como los platos con pedestal y las vasijas globulares y subglobulares. La decoración es predominantemente curvilínea y siguen en uso los motivos «en guirnalda» o las “YC” típicas de Conte. Otros diseños son utilizados en este estilo por primera vez, como es el caso de las “espinas de manta-ray”, los rombos, cheurones y ajedrezados; los labios de las vasijas se decoran con paneles de colores, diseño conocido como ‘serpiente de coral’.

Estilo Parita 1150 a 1400 d.C.: Se generaliza el gusto por los motivos geométricos dispuestos en paneles, y las figuras zoomorfas se configuran a partir de la combinación de un conjunto de elementos geométricos. El saurio pierde protagonismo a favor de otros diseños como el de la figura híbrida raya-tiburón martillo y las típicas representaciones de vasijas-efigies del gallinazo. Los motivos son abstractos y, en general, poco angulosos y algunas vasijas son de modelos naturalistas. Existen cinco variedades, Nispero, Anón, Caimito, Yampi y Ortiga. En ellas podemos encontrar algunos elementos como las “S” o las “YC” o los rombos, las garras y los cheurones.

Estilo El Hatillo 1400 a 1520 d.C.: Desaparece el color morado. Los motivos pasan a ser rectilíneos y esquemáticos, lo que da a las figuras un aspecto lineal y anguloso. Se aprecian elementos decorativos precedentes con algunas variaciones, como las “V’s” y espirales, o los motivos “en guirnalda” tales como las “L”, elipses y triángulos adosados a líneas. En cuanto a las formas, siguen siendo muy comunes las vasijas zoomorfas y los platos con pedestal. Cuenta con las variantes Espalá, Jobo y El Hatillo.

Estilo Mendoza 1520 a 1550 d.C.: Es a veces considerado como una variante tardía de El Hatillo. Se caracteriza por platos con altos pedestales, paneles concéntricos con arreglos de puntos y en forma de saurio estilizado y un diseño bordeado con arreglos de triángulos (Mayo 2006: vol. 36, 25-44).



Ilustración 9 Colgante de piedra en forma de halcón- El Caño. Foto: David Coventry - Instituto Smithsonian de Investigación Tropical



Ilustración 10 Vasija con rostro humano – El Caño. Foto: David Coventry- Instituto Smithsonian de Investigación Tropical.

Estas dos piezas fotografiadas por Coventry fueron excavadas de un cementerio localizado en el sitio Arqueológico de El Caño de hace más de mil años. Se sugiere que los dibujos geométricos en la vasija de rostro humano refuerzan los rasgos del rostro y que tal vez responden a un rango (National Geographic 2016).



Ilustración 11 Plato polícromo con pedestal. Periodo: Clásico 600-900 d.C. Medidas: 83mm de alto Código de pieza: MCHAP 0775. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Región del Gran Darién

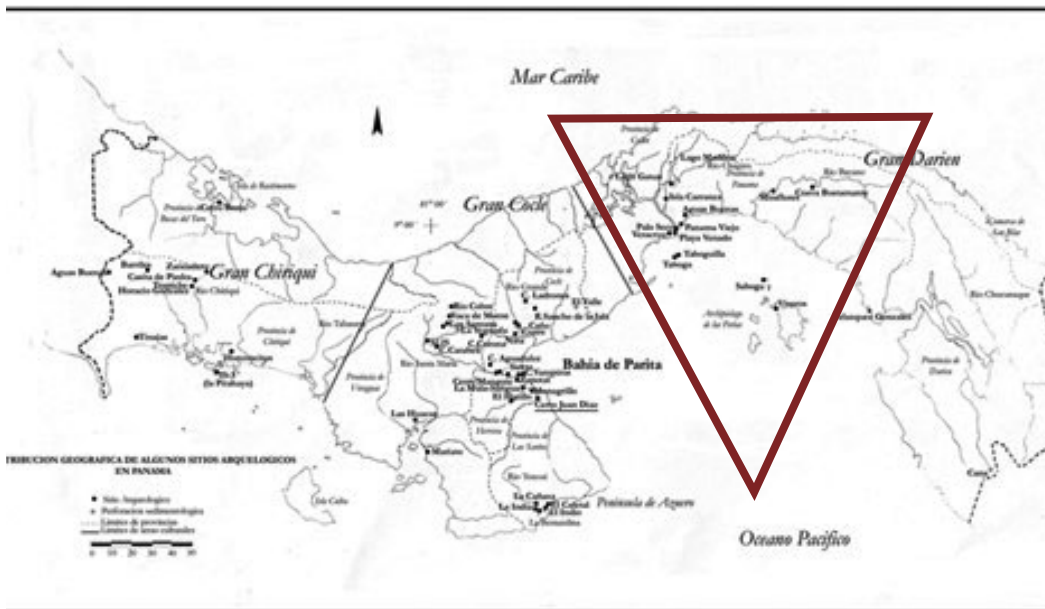


Ilustración 12 Distribución geográfica de algunos sitios arqueológicos en Panamá. Diseño: Richard Cooke (Mayo y Cooke 2005: 287)

El Gran Darién se caracterizó arqueológicamente porque sus grupos confeccionaban cerámica decorada, en su mayoría, mediante la plástica. Esta región abarcaba, hacia el siglo XV, ambas costas del Istmo, desde el río Indio y Chame hasta el Golfo de Urbabá. Destacaban sus habitantes por hablar una lengua franca denominada 'lengua de cueva' (Castillero Calvo, 2019, 545), mencionada por los cronistas españoles en múltiples ocasiones. En la lengua Cueva, de uso común en el Gran Darién, se denominaba a los caciques o jefes *queví*; a los jefes subordinados inmediatos, sacos; y a los que adquirirían rango por méritos de guerra, cabras. No obstante, los españoles utilizaron, para referirse a los jefes, el término cacique, que procedía del Mar Caribe, donde era empleado por los pueblos de Las Antillas para nombrar a sus personajes de alto rango

Estilos de cerámica del Gran Darién



Ilustración 13. Vasija 1. Foto cortesía CMPPV



Ilustración 14 Vasija 2. Foto cortesía CMPPV

La secuencia cerámica del Gran Darién no se conoce bien y se necesita una mayor investigación. No obstante, la alfarería del Gran Darién se caracterizaba, principalmente, por el uso de la decoración plástica sobre las superficies de las vasijas, realizada mediante la incisión, el pastillaje y el modelado (Castillero Calvo 2019: 126).

En tierra firme, alrededor del Golfo de Panamá, también se dan hallazgos arqueológicos que evidencian los intensos contactos y redes de intercambio, transporte de mercaderías que existían entre los pueblos allí ubicados. Los antiguos panameños no vivían aislados en densas selvas, sino en una tierra transformada y adaptada por milenios de ocupación humana. Conocían a la perfección su geografía, sus vecinos y sus costumbres, que intercambiaban y adoptaban según sus gustos y usos (Martín- Rincón y Sánchez Herrera 2007:112- 122).

La cerámica marrón de relieves incisos, distintiva del Gran Darién, aparece en el sitio de Panamá Viejo, en sus cercanías y en otros yacimientos a lo largo de la costa oriental del golfo de Panamá y en las islas del archipiélago de Las Perlas. Esta llamativa alfarería no muestra pintura, sino elegantes diseños decorativos modelados, incisos, o modelados e incisos sobre las superficies de las vasijas. Aunque el tratamiento de superficie es típico del Panamá oriental, pulido y sin colores, los motivos que se observan son reconociblemente del Gran Coclé, inspirados especialmente en la cerámica del estilo Conte (en boga entre el 700 y 1000 d.C.). Esta cerámica constituye uno de los mejores ejemplos del contacto entre las poblaciones en ambos márgenes del Golfo, con Panamá La Vieja prácticamente en el centro, y las islas como punto intermedio por el mar (Mendizábal y Martín- Rincón 2011: 239- 294).



Ilustración 15. Cerámica marrón inciso en relieves encontrada en Panamá Viejo. Foto: CMPPV.

Región del Gran Chiriquí



Ilustración 16 Distribución geográfica de algunos sitios arqueológicos en Panamá. Diseño: Richard Cooke (Mayo y Cooke, 2005:287).

El Gran Chiriquí fue una región de poca investigación, sin embargo, en los últimos veinte años, a razón de que la política actual de ambas fronteras se admite una perspectiva 'actualizada de la secuencia de ocupaciones y las relaciones a nivel intra y extra regional'.

La información lingüística y genética ahora disponible respalda la continuidad desde los primeros poblamientos, lo cual, junto con el conocimiento acerca de una mayor antigüedad en el uso de plantas, conlleva a la revisión de varias de las propuestas de desarrollo local formuladas, aunque aún persisten importantes vacíos (Corrales Ulloa 2016: 35-36).

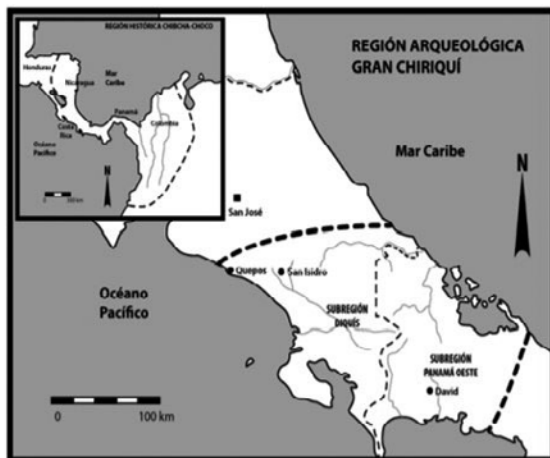


Ilustración 17 Mapa de la región arqueológica Gran Chiriquí. Autor: Ronny Jiménez Óse.

A partir del 2018, inicié el recorrido por las provincias centrales hasta Barriles, Chiriquí. Las piezas, esculturas en piedra y cerámica que encontré en la gira y de la cual muestro un pequeño ejemplar; anoté que hay una cantidad significativa que aún no han sido catalogada,

Objetos escultóricos distintivos como los barriles y esferas de piedra deben ser más estudiados y fechados en sus contextos originales y establecer si son contemporáneos o secuenciales, así como su relación con la aparición de jerarquía. Los barriles predominan en Barriles, aunque se han encontrado unas pocas esferas pequeñas, en tanto que en Bolas las esferas son más conspicuas. Sin embargo, en la zona de Golfito y sitio Java, en la cuenca del Terraba, se han registrado ambos (Corrales Ulloa: 2016:48).



Ilustración 18 Escultura esculpida en piedra de Barriles. Foto: Candy Barberena



Ilustración 19 Guerrero con cabeza trofeo del Gran Chiriquí A.D. 300–800. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Bequest of Nelson A. Rockefeller, 1979. (The MET 2021)³

La siguiente es la descripción antropológica de la escultura. Los elementos parecen indicar que la actitud aguerrida del personaje puede ser el resultado de la ardua competencia por los pocos recursos existentes, en una población muy numerosa.

A tradition of figural sculpture that emphasized militarism and warriors is thought to have developed in Costa Rica out of an increased competition for resources among a growing population. Presented in a rigid posture atop a pedestal base, this helmeted warrior holds a trophy head in his right hand and a short ax in his left. Elbows to his side and forearms thrust forward, he seems to be presenting them to the viewer, perhaps in tribute, perhaps as a warning. The figure wears a belt with panels above each hip. His conical helmet is of a type commonly seen in images of elite warriors in ancient Central America and Colombia. He wears a pendant in the shape of four curly-tailed animals lined upside-by-side, similar to gold ornaments known from the region (see MMA 66.196.36). There is evidence that gold was considered a protective substance in Precolumbian Central America and that warriors wore their gold ornaments into battle (The Metropolitan Museum of Art 2021).

Esta escultura despierta admiración porque representa magníficamente el arte precolumbino en piedra de América Central. Es un ejemplo de la tradición guerrera y del ritual de las cabezas trofeo, una práctica muy arraigada en la América prehispánica. Esta no es una escultura plana, es una representación con dominio de figura, una composición con redondez en los brazos y piernas, proporción bastante definida.

Según Lines, esta escultura fue encontrada en Cañas Gordas, en 1950. Cañas Gordas es una pequeña localidad ubicada en el límite fronterizo entre Costa Rica y Panamá, en lo que se define como las tierras altas. Se localiza relativamente cerca de San Vito de Coto Brus, en Costa Rica, y de Volcán Barú y Boquete, en Panamá. Geográficamente, estamos hablando de un lugar ubicado en la estribación del Pacífico de la cordillera de Talamanca, y no del Caribe Central de Costa Rica (Quintanilla 2013).

Ilustración 20 El metate monumental del sitio Barriles, Antiguo Museo El Tucán. Foto cortesía de Tomás Men-

3 The Metropolitan Museum of Art. Warrior with Trophy Head, A. D. 300 – 800. Geography: Costa Rica. Culture: Chiriquí, Aguas Buenas Phase. Medium: Volcanic Stone. Dimensions: H. 36 in. × W. 11 1/2 in. × D. 9 5/16 in. (91.4 × 29.2 × 23.6 cm). Classification: Stone-Sculpture. Credit Line: The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Bequest of Nelson A. Rockefeller, 1979. Accession Number: 1979.206.422 Recuperado el 10 de diciembre de 2021 del sitio: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/50005223>

dizáb

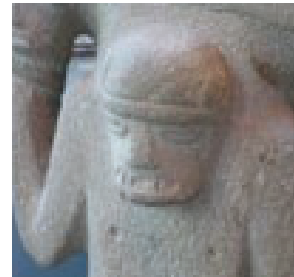
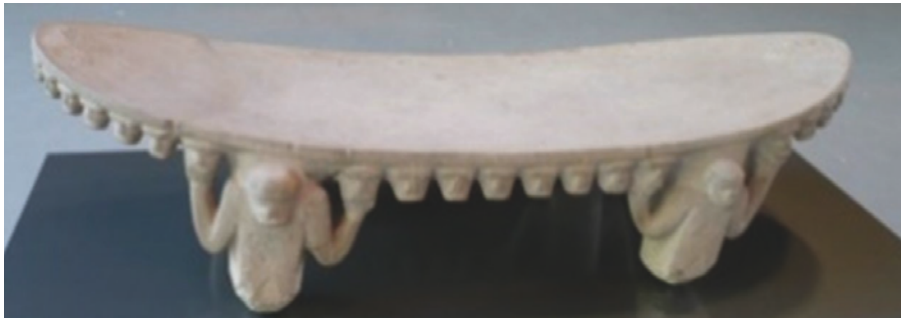


Ilustración 21 Detalle al rostro (metate). Foto cortesía de Tomás Mendizábal.

El metate mide 220 centímetros de largo y su ancho máximo es de 85,5 centímetros. Tiene cuatro atlantes sosteniendo con sus manos y su espalda el plato. Estos soportes miden cerca de 34-36 cm. de alto. Es posible que hayan sido tan altos como otros que se han encontrado en el mismo sitio Barriles que miden entre 70 y 90 cm.

Todo el borde del plato tiene 48 cabezas humanas esculpidas. No es posible identificarlas como cabezas trofeos, pero sí es importante resaltar que en el período en que se hizo este metate (entre el 400 d.C. y el 700 d.C. aproximadamente) las representaciones de cabezas trofeo eran comunes en esculturas tanto de Costa Rica como de Panamá. Todas las cabezas tienen la misma expresión y tienen el rostro orientado hacia el exterior. Y su disposición sobre el borde del metate muestra un diseño planificado, ya que los tamaños fueron adaptados en función del lugar que ocupaban. Las de los puntos extremos son un poco más grandes que las centrales (Quintanilla 2013).



Ilustración 22 Escultura antropomorfa de Barriles. Foto cortesía de Tomas Mendizábal.

Como observamos, le falta la parte inferior del cuerpo y luce gorro cónico y colgantes. Pertenece a la colección del Museo de Antropología Reina Torres Arauz de Panamá (Quintanilla 2021).

Las conchas de los ostiones espinosos del género *Spondylus*, extraídas de las islas del golfo de Panamá, fueron utilizadas extensamente como símbolos principales de alto estatus entre algunos grupos humanos en el periodo prehispanico. La extracción, trabajo y uso de las conchas de los ostiones *Spondylus*, ayudó a consolidar las redes de intercambio y los contactos entre las islas y la tierra firme alrededor del golfo

de Panamá, ya que existía una alta demanda de estos productos entre las élites. Esto también puede explicar, en parte, los movimientos de productos cerámicos que se



Ilustración 23 Collar de Spondylus – símbolo de estatus. Concha de Spondylus y fibra de camélido. Cultura Ica- Chincha. 1000-1500 DC. Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto: Candy Barberena.

observan en las islas durante el primer milenio de este periodo prehispánico. Más que la materia prima en sí misma, lo más valioso eran los significados simbólicos que contenían y ostentaban estos productos una vez terminados. Sin embargo, estas redes comerciales se vieron interrumpidas o perturbadas por la introducción de un nuevo símbolo de estatus social: la orfebrería (Mendizábal 2019).

La orfebrería como nuevo referente del estatus de las élites

La introducción de la orfebrería perturbó las rutas de intercambio de la concha *Spondylus*. Los productos de oro fueron adoptados rápidamente por las élites istmeñas alrededor del golfo de Panamá, y su uso como ofrenda funeraria llegó a su epítome hacia los años 900-1000 d.C., en los fastuosos ajuares de hombres poderosos enterrados en el Sitio Conte y El Caño del Gran Coclé, muy cercanos a la costa. Después de unos cuantos siglos de uso orfebre, los motivos de los productos terminados pasaron a mostrar una elaborada iconografía basada en gustos y costumbres regionales, que también se observan en el trabajo cerámico (Mendizábal 2019).

Si uno de los rasgos principales de la ‘civilización’ es el conocimiento y contacto con el mundo natural y humano que rodea a cualquier población, es evidente que los indígenas del istmo de Panamá conformaban pueblos civilizados, manteniendo relaciones, a veces amistosas y otras veces no tanto, con sus vecinos dentro y fuera del Istmo (Martín-Rincón y Sánchez Herrera 2007:112-122).



Ilustración 24 Ear spools, Gran Coclé, 700–1000, gold. GM 5645. The Gilcrease Collection and The Gran Coclé (Cooke 2011:129- 173).

Se puede concluir este apartado introductorio señalando que, a falta de nuevas y deseables investigaciones arqueológicas, existen hoy suficientes evidencias para afirmar que la llegada de la civilización europea traída por los españoles no se implantó en una zona estéril desde el punto de vista cultural; sino al contrario, sobre unos pueblos de economía agrícola que ya conocían el comercio, la cerámica de variados estilos, la orfebrería, y la construcción de poblaciones más o menos grandes, que todavía resulta prematuro denominar —como en el área maya-azteca, o en la incaica—, como auténticas ciudades. Se señala una organización social jerarquizada, en la que los caciques y los guerreros debieron tener un papel más que destacado (Martín-Rincón y Sánchez Herrera 2007: 112-122).

En Panamá, la arqueología, la antropología y la sociología han tomado, a partir de hace décadas un repunte enorme. Son herramientas necesarias con las que se cuentan ahora para reconstruir el pasado. Pero, también se han utiliza-

do otras vías para defender este estudio. Por ello, es imperativo que esta realidad a la que se superpuso la aculturación española durante casi cuatro centurias sea el punto de partida esencial para comprender mejor la realidad del arte virreinal de Panamá.

En resumen, las tres grandes áreas de cultura del Panamá Prehispánico son Gran Chiriquí, Gran Coclé y Gran Darién y estas representan, solo en el Gran Coclé, un periodo que comprende desde el 200 a.C. (La Mula) hasta Mendoza en 1550 d.C., poco después del arribo de los españoles. Se observará que, en cerámica, hubo creaciones religiosas y de uso funcional o quizás fueron creadas por placer del artista. Hay interpretaciones abstractas y las hay figurativas. De las formas, sus estilismos y simbolismos se verán más en las páginas sucesivas.

Sitios arqueológicos Precolombinos, pueblos de indios y asentamientos indígenas e hispanos ocupados durante el siglo XVI

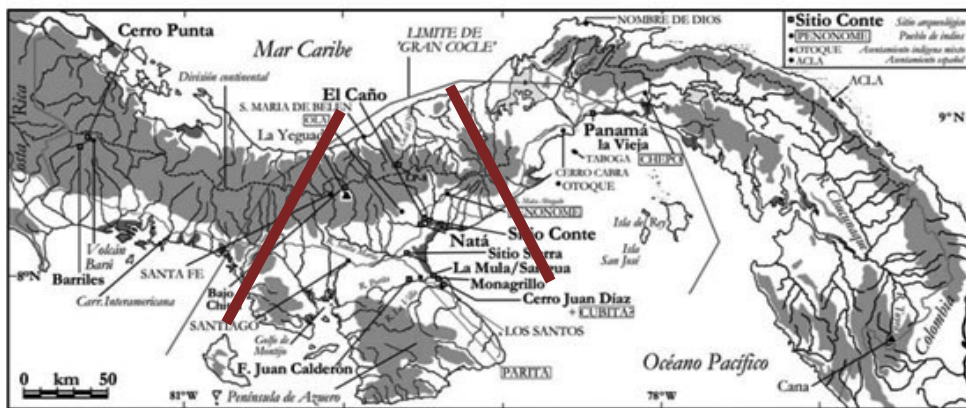


Ilustración 25 Sitios arqueológicos Precolombinos, pueblos de indios y asentamientos indígenas e hispanos ocupados durante el siglo XVI. Dibujo: Richard Cooke (Cooke et al., 2003: 7).

Este mapa es la guía antropológica para la localización de las tres áreas culturales mencionadas (Mayo 2003). El ejercicio realizado con líneas pespunteadas permite mostrar que en dos de estas regiones fueron creadas con mayor concentración las escuelas talleres de los artesanos y carpinteros indígenas, específicamente en el siglo XVIII y centralizados en el Gran Coclé, hoy las provincias de Coclé, Veraguas, Herrera, Los Santos, extendiéndose hasta Chiriquí, conocido como el Gran Chiriquí.

Es necesario avanzar en el tiempo histórico para tratar el arte de las provinciales centrales y la existencia de un barroco indigenizado en Panamá. En definitiva, el aporte indígena fue quizás solo una continuidad formal al haber cambiado los parámetros culturales dominantes. Puedo indicar que no es casualidad que en las áreas del Gran Coclé y del Gran Chiriquí haya sido preciso donde más recepción hubo en el proceso de aprendizaje de las nuevas concepciones artísticas introducidas por los europeos. El terreno mental de los pueblos indígenas ya era fértil, esto lo demuestra su rica trayectoria prehispánica más atrás explicada.

Como ha referido Julia Mayo (2006), existía una industria autóctona cargada de belleza y simbolismo. Esta investigadora, también arroja datos apreciables para este

estudio, con relación a la figura humana en el periodo prehispánico, con un análisis antropológico en el Gran Coclé en el cual incluye también las representaciones de animales de perfil con la cola levantada, de aves, saurios (caimanes e iguanas), y batracios animales marinos.

Las representaciones antropomorfas presentan un esquema evolutivo en cuanto a estilo similar a los casos de las figuras zoomorfas (figura 3). Éstas aparecen por primera vez en la cerámica Tonosí y lo hacen de dos formas, aisladas o en grupo. Las figuras aisladas se representan de frente, son muy esquemáticas y suelen presentar las piernas y brazos abiertos y flexionados. Junto a las figuras aisladas que encontramos en prácticamente todos los estilos cerámicos de Gran Coclé, el estilo Tonosí cuenta con ejemplos únicos de representaciones humanas formando escenas, en su mayoría compuestas por siluetas simples pintadas en negro (Ichon 1980; Cooke 1985). Las figuras adquieren, al contrario del estatismo de los casos anteriores, una gran diversidad de posturas (frontales, de perfil, de perfil flexionadas...), lo que nos brinda una impresión general de actividad. En la cerámica de estilo Cubitá se retoma de nuevo el tema de la figura humana siguiendo el primer modelo. Éstas son frontales y se componen de líneas rectas mientras que las piernas y los brazos aparecen flexionados. Se distinguen de las anteriores porque el trazado en negro es más grueso, y presentan componentes de relleno característicos del estilo Cubitá como son los diseños de 'reloj' de arena` compuestos por triángulos unidos por el vértice.

De todo ello resulta un efecto más elaborado, sobre todo si lo comparamos con el estilo Tonosí, aunque se percibe una continuidad con respecto a los estilos inmediatamente anteriores, dada la pronunciada geometrismo y la angulosidad del diseño" (Mayo 2006: 37-39).

Me detengo en las representaciones antropomorfas del estilo Conte, llamadas por Mayo como 'danzantes' porque le sorprenden por su 'dinamismo',

Estas se representan frontalmente, aunque se diversifican las posturas de brazos y piernas. El diseño se enriquece con la introducción, por una parte, de adornos como pulseras para los pies y manos, y "tocados" como garras de saurios, cornamentas de venado o las guirnaldas compuestas por bandas con puntos colgantes —tiara de plumas esquematizadas— que podríamos entender como tocados que podrían haberse usado en ceremonias, bailes o rituales. Un elemento innovador en estas figuras es la aparición de un motivo que indica en la mayoría de los casos el sexo femenino. Con el estilo Conte se inicia, por tanto, la ocultación de la figura humana tras estos "tocados" acción que terminará en una transformación total hacia las "máscaras" de saurios típicas del estilo Macaracas que como dijimos presentan características humanas (Mayo 2006:37-39).

En esta figura, denominada atlante humano, "se inicia una etapa de esquematización y rigidez del diseño", una visualización completa de un hombre con las manos en alto, todos sus dedos, las piernas, los genitales, su rostro; ojos y boca,

Con el estilo Parita volvemos de nuevo a encontrarnos con figuras antropomorfas, esta vez modeladas como apéndices-refuerzos de los cuellos acampanados de algunas vasijas, y que han sido descritas como "atlantes humanos" (Cooke 1985). Como en el caso de las representaciones zoomorfas, en este estilo se inicia una etapa de esquematización y rigidez del diseño que culmina en el estilo El Hatillo, en el que la figura humana se somete a marcos geométricos de formas triangulares, rectangulares, etc...(Ladd 1964) (Mayo 2006: 38).



Igualmente se puede apreciar en sus investigaciones, la conceptualización artística de los animales, en figuras antropomorfas e interpretaciones sencillas.

Ilustración 26 Detalle del atlante humano. Fuente: (Mayo 2006:38).

Desarrollo temporal de los diseños figurativos más significativos de la cerámica pintada de Gran Coclé

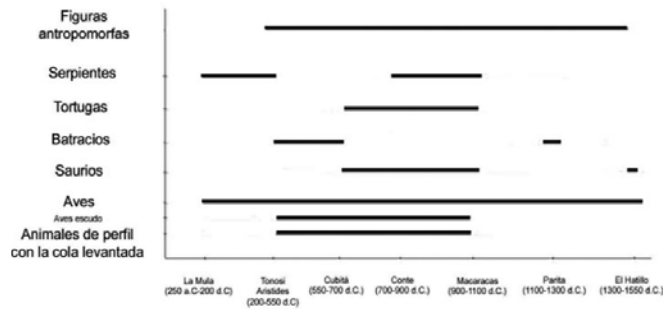


Ilustración 27 Línea de tiempo que ilustra los diseños de la cerámica pintada del Gran Coclé. Fuente: (Mayo 2006: 39)

Aproximación etnológica a los grupos indígenas de Panamá

Muestro en este mapa de Jopling los grupos indígenas de Panamá en el Ducado de Veraguas (izquierda) y hacia la derecha, la Alcaldía de Natá. La ‘distribución de las tribus’ se representan en este mapa sin divisiones rígidas entre los territorios virreinales de la provincia de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá, para los siglos XVI–XVIII.



Ilustración 28 Mapa de Jopling sobre grupos indígenas de Panamá, siglo XVI. Fuente: (Jopling 1994:602)

Para el análisis de la población indígena en Panamá, se deben tomar en cuenta ciertos antecedentes. CEPAL señala que estos esfuerzos que se han realizado desde el siglo XVI, han sido consignados en el Archivo de Indias y se ha documentado que,

La población indígena paso a finales de ese siglo de entre 250,000 y 500,000 a 15,000 indígenas repartidos en encomiendas. De igual forma en los censos en 1822, 1843, 1851, 1870 y estimaciones hechas por Francisco Posada en 1896, se ha obtenido alguna información sobre esta población. No obstante, no es sino hasta el censo de 1911 donde se efectúa un intento más refinado de medición el cual se ha ido mejorado (Coba 2005: 27).

Cuando los conquistadores arriban al Istmo encontraron tres grupos divididos más o menos en tribus numerosas, se estiman unas 60. Lo cierto es que con respecto a Panamá hay pocos datos disponibles y confiables sobre “las unidades demográficas

básicas —la casa y el asentamiento— y la relación que guardan éstos con otras interrogantes; por ejemplo, si los sitios arqueológicos eran ocupados de manera continua o si todo el espacio cubierto por sus restos culturales era usado simultáneamente” (Cooke et al., 2003: 5).



Ilustración 29 Indígena Teribe. Foto: Erick Mark (2019)

La población indígena sufrió un drástico descenso de demográfico desde fechas muy tempranas, también se analizan las causas de este suceso que dio como resultado la eliminación total de la mano de obra indígena, indicándose que “la tesis de una disminución drástica de los indios es aceptada unánimemente por la historiografía moderna, no puede decirse lo mismo acerca de la magnitud de este proceso” (Mena García 1984:74).

A la llegada de Pedrarias al istmo de Panamá, en 1514, los indios que había en la gobernación pasaban, según Oviedo, de dos millones, o eran incontables; al promediar la centuria, todos prácticamente habían desaparecido. A la misma conclusión llega Bartolomé de las Casas, quien dice que Pedrarias y sus capitanes destruyeron más de 800,000.00 ánimas. [...] Algunos investigadores contemporáneos han aceptado la estimación dada por el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, pero otros son partidarios de reducir la cifra a 400,000 personas, e incluso a 225,000, aproximadamente, hacia 1500 (Mena García 1984: 74).

Elena Coba, la consultora de este proyecto por CEPAL, llega a la siguiente conclusión,

Más allá del número, lo relevante es que la conquista y la colonización redujeron drásticamente los pobladores indígenas del istmo desde tiempos inmemoriales, [...] la circunscripción en “pueblos de indios” o “doctrina de indios” en tierras alejadas e inhóspitas; la aculturación y evangelización por misioneros afectando su legado cultural; la aparición de elementos desconocidos como las enfermedades “europeas” (después de esclavos africanos), las armas de fuego y ciertos animales (por ejemplo, caballos y perros) que los atacaban (Coba 2005:14).

Al procurar entender el ambiente de los pueblos indígenas durante el siglo XVI y el entorno antropogénico que habían creado por largo tiempo y al compararlo con lo que les sucedió un siglo después las diferencias serán muy radicales. Cooke refiere que para,

...el siglo XVII se acusa una población considerablemente reducida, una gran parte de ésta hispanizada; idiomas y etnias extintos; una afluencia de indígenas forasteros introducidos por los españoles; una cultura material y relaciones económicas grandemente cambiadas; en áreas todavía “de guerra”, un patrón de asentamiento consistente en comunidades pequeñas y esparcidas; la rápida dispersión de cultivos y animales domésticos foráneos; y, por último, una vegetación más boscosa y menos cultivada que la del siglo XVI(Cooke et al. 2003:3).

Pero Cooke también hace referencia a que

Es importante señalar, sin embargo, que en este ambiente radicalmente cambiado nacieron las semillas de la recuperación demográfica y cultural indígena que comienza a sentirse a partir del siglo XVII. Aunque la muerte de idiomas y etnias continuara durante los siguientes siglos de dominio hispano —caso ejemplificado por los dorasques y chánguenas— siete grupos étnicos lograron sobrevivir hasta el siglo XXI; dos de éstos, los ngóbé y kuna, con poblaciones considerables, aproximadamente 130,000 y 50,000 respectivamente (Cooke et al. 2003:3).

La segunda conclusión a la que Coba llega es que “Como resultado, surgió una nueva estructura demográfica a raíz de la mezcla de razas, con marcado origen indígena, que caracteriza a la población panameña de hoy. Otro resultado fue la discriminación, ya que, junto con los esclavos africanos, los indígenas fueron posicionados como clases sociales inferiores” (Coba 2005: 14).

Para 1980, Reina Torres de Araúz había escrito:

Hoy, el panorama aborígen nos muestra dos grupos claramente diferenciados: los Gunas y Chocóes del este del Istmo y los del Oeste: Teribes, Guaymies y Bokotás. Queda, en medio de ambos extremos la región central del istmo, donde no hay población indígena definida en la actualidad, diluidos los remanentes en el mestizaje con el hispano conquistador (Torres de Araúz et al.:58).

Y concluyó que “No es posible, entonces, identificar las culturas encontradas por los hispanos a inicios del siglo XVI con las que sobreviven hoy, a más de cuatro siglos de distancia histórica. No en vano ocurrió la conquista, con su secuela de mestizaje dinámica poblacional (Torres de Araúz et al., 1980: 59).

Para poder comprender la etnohistoria, y lo acontecido con los pueblos indígenas de Panamá, es necesario revisar los primeros días de la conquista, como lo hace Carol Jopling (1994) al citar a Miret.

La adquisición de la mano de obra indígena era una preocupación primaria, para lo cual se utilizaron varios métodos. Los naborías, por ejemplo, eran trabajadores voluntarios o regalos de caciques (Mena 1984:325f), pero las invasiones de territorio indígena para obtener oro y esclavos y la encomienda constituyeron los medios principales de conquista en Panamá, al igual que en toda América Latina. Los invadidos indígenas tenían que aceptar el Requerimiento (mensaje leído en voz alta en español o en latín, luego traducido por intérpretes indígenas), el cual exigía: en primer lugar, que los indígenas aceptaran la supremacía de la Iglesia sobre todo el mundo y reconocieran al Papa y en su nombre al rey y a la reina; y segundo, que accedieran a ser cristianizados. Si no aceptaban, podían ser esclavizados como idolatras y sus propiedades confiscadas (Miret i Mestre 1988: documentos 13 y 15 -18).

Jopling (1994) narra cómo fue paulatinamente disminuyendo la población indígena en Panamá, ahora citando a Mena García (1984).

La mano de obra mejoró las condiciones, pero la destrucción de comunidades indígenas continuo y el comercio, tanto de indígenas libres como de esclavos no cesó (Mena 1984:77). La población indígena disminuyó cuando Pedrarias Dávila, al ser destituido como gobernador de Panamá y enviado a Nicaragua, se llevó con él a cientos de indígenas panameños (documento 40). De igual manera, con el descubrimiento del Perú en 1534, Francisco Pizarro también se llevó más indígenas” (Mena García 1984:51).

Bajó tanto esta población que “indígenas de lugares como Santo Domingo, El Perú, Nicaragua y Venezuela fueron trasladados a Panamá por los españoles para reemplazar a la población aborígen que casi se había extinguido”(Jopling 1994), por diversas razones, enfermedades, mal trato, ruptura de su economía, las migraciones y señala Jopling (1994), citando a Mena García, que “los negros empezaron a reemplazar la mano de obra de los indígenas ya desde época temprana, al menguar la población indígena, y su número se incrementó en la segunda mitad del siglo XVI”, indicando que la población indígena se extinguía casi totalmente en la ciudad de Panamá (Mena García 1984:346).

En síntesis, Jopling (1994) comenta que las “estrategia de conquista y de pacificación de los negros y los indígenas fueron éxitos pasajeros” por lo destructivas; que “la supervivencia y el desarrollo continuo del país son fruto de la fuerza de toda su gente, negra, indígenas y española como lo son la mayoría de ella convertida en una población mixta a fines del siglo XVII” (p.xv).

El ritmo ancestral del pueblo indígena panameño



Ilustración 30 Indígena Ngöbe. Panamá-CONAC-INIDEF 1979. Fuente: Sistemas de Información Geográfica (SIGPA).

La compleja combinación de aspectos materiales, al tener que despojarse de sus ídolos o ‘piedras’, como de los intangibles, el perder su prestigio social, se convirtieron en razones poderosas para incitar la resistencia del indígena a los cambios que le ofrecían los españoles. “La hispanización significaba perder todo eso” (Castillero Calvo 2017: 26-27).

Cómo podía un *sukia*, un cacique, o un cabra, mantener su prestigio social cuando se le prohibían, 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, debería sorprendernos que fueran ellos los que encabezaran la resistencias? (Castillero Calvo 2017:26-27).

Se intenta en este estudio sin éxito conocer el pensamiento de los indígenas. Sin embargo, tal y como escribe Morin, “Pero, no tenemos casi nada que venga de la misma pluma de los indígenas (Morin Couture 2008: t.1a, 30).

Se puede desprender que, a partir del siglo XVII, los artesanos y carpinteros indígenas comenzaron a asumir cierta función social en la cual confirmaban las ideas transmitidas por los curas doctrineros y misioneros, e incluso su papel pudiese haber sido el más sobresaliente, pues las imágenes pictóricas, fueran pinturas o esculturas, podrían ser más persuasivas que las transmitidas por la palabra, en ausencia de la escritura. Es aquí donde se inicia el objetivo primario de esta investigación.

La vida sacramental, la religión marcaba con profundidad todas las etapas de los grupos indígenas en la vida virreinal: el bautismo, la confirmación, la penitencia, la Eucaristía, el matrimonio, orden y la unción de los enfermos (Morin Couture 2008: t.1a , 593).

El orden social es colectivo, permanente y público. Demanda de eventos y celebraciones que reafirmen la responsabilidad con la religión. Es un contenedor de los códigos de comportamiento y refleja la moralidad construida desde la religión. No descuida la administración de los actos que autorizan, establecen y refrescan la disposición de la fe. Tales actos ceremoniales son los que dirigen cuáles hábitos, creencias costumbres, permanecen en el entramado social, y pudieran dar razón en el área de la interacción y afirmar el futuro de tales códigos.

Observemos el escenario descrito en 1710 por el fraile agustino Fray Pedro Monsón, en la cual da información detallada sobre el estado de los pueblos de San Agustín y San Martín (AGI, Panamá 222. fol. 203ss). La iglesia fue construida con techo de paja, tiene un altar dedicado a San Agustín. Las puertas y el altar mayor fueron trabajadas en madera de cedro. (*Cedrela odorata*) (Gupta 2012:276). Las festividades (Jueves Santo, Corpus Christi, Pascua de Resurrección, el día de San Juan Bautista, de San Agustín, Nuestra Señora de la Limpia y Pura Concepción, Pascua de Navidad, Conmemoración de los fieles difuntos, y las misas cantadas, las procesiones; se pagan entre todos, indígenas y españoles.

En el pueblo de San Agustín de Ulate en veinte y ocho días del mes de agosto de mil setecientos y diez años, para fin de reconocer el número de gente, comunes y demás adelantamientos del, nos juntamos el bachiller don Juan de Artunduaga y Toledo, cura propio del pueblo de Nuestra Señora de la Piedad, comisario del Santo Oficio, vicario juez eclesiástico desta ciudad y su jurisdicción, y el Reverendo Padre Predicador fray Pedro Monsón, cura propio de dicho pueblo de San Martín, y el teniente y reductor capitán Juan Álvarez de Ulate, (• 204) y en él se reconoció lo siguiente, lo qual va firmado como verdadero que es como se sigue: Primeramente se hizo en dicho pueblo una iglesia de veinte y tres varas, tapada con paja y cercada de nuevo, con un altar mayor en que está un lienzo de mi padre San Agustín, y en dicho altar celebra dicho padre cura el santo sacrificio de la misa a los indios. Más una casulla con su alba que los demás necesarios son del pueblo de San Martín, que los tiene Ínterin que hace el pueblo de una roza que están obligados a hacer de común. Más tiene de adelantamiento sacado el cedro y hechas el número de diez y seis tablas para puertas y hacer el altar mayor, y se prosigue al cumplimiento de las que fueren necesarias. Más tiene una campanilla de arroba, que es y pertenece al pueblo de San Martín, que la tiene Ínterin que se traiga otra de la ciudad de Panamá del mismo peso. 530 Festividades que el pueblo de San Agustín de Ulate tiene de hacer cada un año, a que se obligó a pagarlas el teniente reductor Juan Álvarez de Ulate y los naturales del pueblo, haciendo un común para la manutención de dichas festividades y para que el Padre cura pueda mantenerse por la suma pobreza de los naturales son como se sigue: Jueves santo con misa del día y procesión a la noche Día de Corpus Christi con procesión Pascua de Resurrección Día de San Juan Bautista Día del patrón San Agustín Día de la pura y limpia Concepción Día de Pascua de Navidad Día de la Conmemoración de los fieles difuntos Todas las misas referidas cantadas con sus procesiones, se obligaron de pagar de un común que han de hacer a cuatro pesos y medio, y se obliga a ello el teniente Ulate y los naturales, y es de advertir que no se ha hecho común ninguno, que se empieza hacer este invierno. Padrón de los naturales de dicho pueblo [sigue la lista de 40 varones] Padrón de las naturales [sigue una lista de 49 mujeres] Padrón de los cholos [son 35 nombres] Padrón de las chinas [son 26 nombres]... (Morin Couture 2008: t.1b, 530 – 531).

Los rezos se realizaban dos veces al día, explicando el catecismo y los artículos de la Santa Fe.

...con mucho celo y cuidado del Padre cura, es una vez por la mañana, otra a la tarde y de parte de noche en este su pueblo en que se reza todas las oraciones, sacramentos y artículos de nuestra santa fee católica, y que los exhorta y platica y explica el catecismo y misterios de nuestra santa fee, y que el día del glorioso patrón San Agustín hizo fiesta solemne en que predicó su Paternidad Reverenda, y esto es lo que certifico por ser en mi presencia... (Morin Couture 2008: t.1b, 531-632).

Lo notable es que la esencia, las tradiciones y la identidad del indígena prevalecieron.

El vacío de esta presencia colonial permitió a los indios conservar ciertos aspectos de su cultura, aunque con dificultad, ya que la Colonia significó, como acabo de decir, una alteración profunda del racionalidad tradicional del espacio indígena. Así y todo, en muchas partes, pueblos como los Teribes, los doraces, los chánguinas, los cunas y otros, lograron preservar su identidad, y en algunos casos seguir el curso de su propia historia más allá de la Colonia (Castillero Calvo 2017:27).

Castillero Calvo afirma que sucedió una historia paralela a la historia conocida como periodo virreinal, y se dio así porque la estructura indígena, los ritmos de sus pueblos, eran muchos más antiguos, y no fueron ni interrumpidos, ni cortados con la llegada del español.

Hasta principios del siglo XVIII, los pueblos de la costa caribeña occidental de Panamá habían logrado salvaguardar gran parte de sus patrones de intercambio tradicionales y seguían haciendo la guerra con los pueblos vecinos como si España no hubiera llegado a América. Era una historia al margen de la historia de Occidente, que seguía sus propias pulsiones, la genealogía de un proceso que no se había interrumpido con 1492. Una historia paralela a la historia que ocurría en el lado de acá y conocemos como el "periodo colonial". Su estructura, sus ritmos, eran muchos más antiguos, y no se interrumpieron ni cortaron con la llegada del español. Todo ocurría en los extremos del lismo, a occidente, sobre todo en Bocas del Toro, y al oriente, entre el Alto Chucunaque y vecindades, y el dilatado arco caribeño de San Blas, hoy Guna Yala" (Castillero Calvo 2017:27).

El tema del mestizaje artístico está estrechamente relacionado con los conceptos sobre lo estético de cara a lo étnico como lo indica Santiago Sebastián López,

¿Se puede hablar en Colombia de un mestizaje artístico? Parece oportuno cuestionar el concepto de arte mestizo en la Nueva Granada y tener suma atención por cuanto puede llevar a la conclusión de lo estético con lo étnico. No hay que olvidar que un estilo se determina por sus características y no por sus artífices, no se puede pensar que donde hay una supuesta forma mestiza tiene que existir detrás de ella un artífice indio o criollo. Parece más objetivo y correcto hablar de una influencia del medio neogranadino sobre el arte virreinal, en el que dejó su sello propio. Lo fundamental es el fenómeno artístico, prescindiendo del origen étnico del artífice (Sebastián López 1985: 571).

La cultura indígena no desapareció, pervivió en muchos aspectos.

Era pues una historia que tenía raíces precolombinas, que no cesa con el "Encuentro" y continua llena de vitalidad mucho tiempo después. Es decir, que, durante siglos de historia colonial, se desarrolló una historia indígena paralela que tenía muy poco o nada que ver con lo que ocurría en la historia escrita aquende la frontera hispánica (Castillero Calvo 2017:27).

Fueron tres siglos de intercambios culturales, en las que se acoplaron expresiones y se fundieron en la historia. Resulta más que oportuno para este estudio el compartir que Castillero Calvo reflexione sobre el hacer simultáneamente, otra periodización para la historia indígena.

Una historia que está fragmentariamente documentada y de la que tenemos apenas atisbos pero que es tan real como la otra y que debemos incorporar con la misma legitimidad que aquella a nuestro patrimonio histórico. Cuando se discuta la periodización de la historia panameña, será legítimo asimilar al marco global de esa historia, la de estos pueblos indígenas, cuyos ritmos eran distintos y respondían a otras secuela históricas? ¿Habrà que hacer, simultáneamente, otra periodización para la historia indígena? (Castillero Calvo 2017:27-28).

La expansión territorial y la gran empresa evangelizadora del siglo XVI en Veraguas y la Alcaldía de Natá

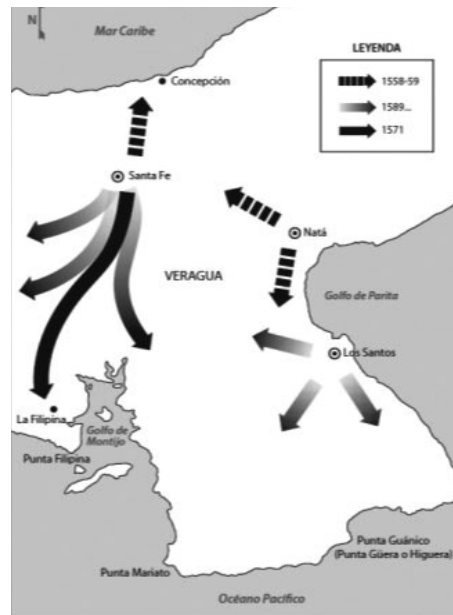


Ilustración 31 Expansión territorial del siglo XVI en Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá (Castillero Calvo 2019: vol.1, t.1, 254).

El proceso inicial de organizar el espacio panameño tuvo el propósito 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”, como ha plasmado Castillero Calvo (2019: vol.1, t. 1, 228).

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 pre-existentes, para integrarse a su economía, abasteciéndolos, o para proveer a sus vecinos de mano de obra barata” (Castillero Calvo 2019: vol.1, t.1, 228). Para el historiador, “desde el punto de vista de los resultados y de la organización fue un logro extraordinario”. Y va enumerando los pueblos fundados:

En este proceso se habían fundado los pueblos de españoles de Panamá, Nombre de Dios; Natá; hacia 1536, a orillas del Chagre medio, el puerto fluvial de Cruces; Los Santos (1569), La Filipina (1571), Montijo (1589), Remedios (1590) y Alanje (1591). Los habitantes de La Filipina la abandonaron para refundirse en Montijo y Remedios; el real de Concepción se despuebla en 1589 al suspenderse la explotación de las minas, y como secuela también Santa Fe se despuebla, iniciándose un proceso migratorio hacia las sabanas para fundar, sucesivamente Montijo, Remedios y Alanje.

El siglo cierra con la fundación de Portobelo en 1597, que reemplaza a Nombre de Dios, con la misma función de ciudad terminal. Unas ciudades de españoles tenían funciones terminales y se especializaban en el comercio, otras cumplían funciones agropecuarias, otras mineras. Pero todas ejercen como polos activos dentro de su región inmediata o más allá (Castillero Calvo 2019: vol.1, t.1, 228).

Los pueblos de indios funcionaban como satélites y para ello se fundaron

“Otoque, Taboga, Cerro de Cabra, y más tarde Chepo, aunque el único que logró sobrevivir fue este último. En torno a Natá, se habían fundado Olá, Calobre y Penonomé, y más al sur, La Atalaya, estos dos últimos a comienzos de la década de 1579. Subordinados a Los Santos quedaron Cubitá y Parita. Junto a Alanje surgieron San Pedro y San Pablo, Bugaba, Boquerón y San Martín del Carpio. En la jurisdicción de Remedios surgieron San Félix, San Lorenzo, Guabalá, Nuestra Señora del Pardo, San Bartolomé de Tarabará, San Francisco de la Montaña, La Mesa y San Rafael (Castillero Calvo 2019: vol.1, t.1, 228-229).

El historiador Alfredo Castillero Calvo incluye en este proceso a los primeros pueblos que “se fundaron con negros fugitivos que habían sido capturados, o que se entregaron y fueron declarados libres, como Santiago del Príncipe, cerca del futuro Portobelo, y Santa Cruz la Real, a orillas del cerro Ancón, cerca de Panamá, ambos en la década de 1580. El primero fue luego absorbido por Portobelo, al igual que el segundo, cuando este fue trasladado para ser refundido con aquel” (Castillero Calvo 2019, vol.1, t.1: 228-229). A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se procede a delimitar la mayoría de los pueblos de indios en el territorio neogranadino; en paralelo, se establecen los contratos para construir sus iglesias doctrineras, que tenían como misión principal la evangelización de los naturales.

Ubicación aproximada de las tribus de Castilla de Oro en el siglo XVI



Ilustración 32 Mapa de la ubicación aproximada de las tribus de Castilla de Oro en el siglo XVI. Diseño: Diego F. Ospina (Díaz López 1973: 167)

Las reducciones indígenas y los pueblos españoles en los siglos XVI–XVIII en la provincia de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá.



Ilustración 33 Mapa que ubica las reducciones indígenas y los pueblos españoles en los siglos XVI–XVIII en la provincia de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá (Castillero Calvo 2017, 148).⁴

Hubo una fuerte resistencia a las reducciones por parte de los indígenas, quienes acusaban a las autoridades de ser tratados como gallinas, siendo ellos tigres. Testimonio datado 1748, provincia de Darién, por el misionero jesuita, Jacobo Walburger, s.j., (6/20) en *Breve noticia de la Provincia del Darién, de la ley y costumbres de los indios, de la poca esperanza de plantar nuestra fe y del número de sus naturales* (AHN de Colombia. Milicias y Marina, tomo 123, fol. 19-31).

Tocante las esperanzas de que se aumente mi pueblo, que es el punto el más principal y juntamente al parecer el más dificultoso, pero la práctica como buena maestra enseña todo. Pues en estos dos años y ocho meses que vivo en estas tristes montañas entre los indios, procurando siempre (como es mi obligación) atraerlos a mi pueblo o poblarse en donde quisieren, vi frustradas todas las diligencias, pues claramente me decían en mi cara que no son gallinas para que los españoles los metan en el gallinero, sino que son tigres que quieren vivir en el monte a su libertad. Siempre me había consolado que viendo los indios la buena disposición del pueblo, el total desinterés del Padre, el ningún rigor en el pueblo, ni daño de los españoles, antes el mucho bien que con facilidad consiguen de ellos vendiéndoles sus frutos y animales, quizás se alentarían a juntarse, pero hasta ahora se ha experimentado todo lo contrario, porque el indio por su soberbia desprecia todas estas conveniencias y se tiene por muy valiente en tener poco o ningún comercio con los españoles (Morin Couture 2008: t.1b, 661- 662).

⁴ Obsérvese que he agregado Las Tablas (pueblo de indios) en el mapa.

Primeras reducciones indígenas en Panamá, años 1550-1610.

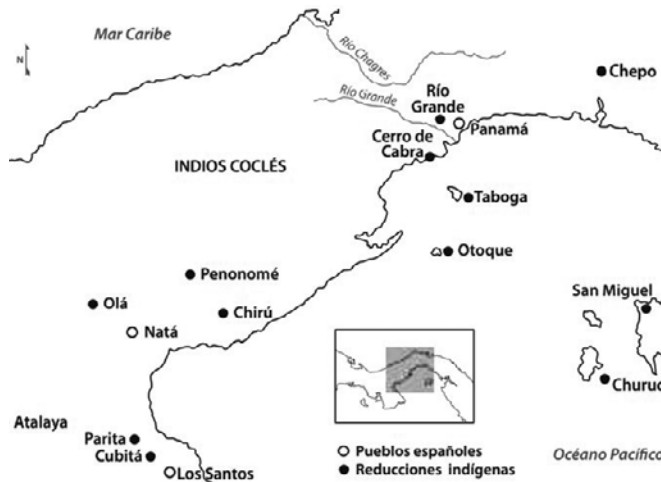


Ilustración 34 Mapa de las primeras reducciones indígenas en Panamá, años 1550-1610. Fuente: (Castillero Calvo 2019: vol. 1, t. 1, 231)

La fundación de los pueblos de indios tuvo como principales objetivos protegerlos de los abusos de los criollos y crear un ambiente que permitiera su adoctrinamiento en la fe cristiana. Paralelamente se buscaba para el fortalecimiento del virreinato que “Cada pueblo de indios constituía un conglomerado humano que contribuía a fortalecer el engranaje político del territorio y a la articulación geográfica y económica de la colonia” (Castillero Calvo 2019: vol.1, t.1, 232).

Alcaldía Mayor de Natá 1558 – 1775.



Ilustración 35 Mapa Alcaldía Mayor de Natá 1558 – 1775 (Fermín Santana 2019).

Es en estos pueblos de indios —que representan la mayor parte de asentamiento— donde probablemente comienzan las primeras escuelas talleres, con las manifestaciones de arte indígena. Al referirme a manifestaciones de arte indígena, no solo hago alusión a un arte que pueda contener la técnica desarrollada por los indígenas y de origen prehispánico, o a los símbolos

de las cosmogonías etnias indígenas, sino a un estilo muy particular aprendido e interpretado y representado por los artesanos y carpinteros indígenas, especialmente en el siglo XVIII. El fenómeno del arte virreinal indígena panameño representa un aporte iconográfico al barroco hispano. Fue un arte innovador el cual se extendió por todo el istmo y más allá de la situación técnica del aprendizaje de un arte nuevo, el contexto político-social y el grado de participación de los grupos indígenas.

Tabla 2

Aproximación a la distribución de las tribus cercanas a algunas iglesias en el Ducado de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá, siglos XVI–XVIII.

Grupos indígenas	Templo	Provincia actual	Territorio virreinal
<i>Natam, Teracuti, Pacona, Midi, Durama, Menen, Tonocos, Bulaba, Chirecuna, Gueni, Escoria, Paris, Guararé, Chica, Copeche, Catebra, Quibian, Urracá, Esquegua</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Apóstol • Capilla San Juan de Dios • Iglesia Santo Domingo de Guzmán • Iglesia San Atanasio • Iglesia Santa Librada 	<ul style="list-style-type: none"> • Natá, Coclé • Natá, Coclé • Parita, Herrera • La Villa de Los Santos • Las Tablas, Los Santos 	Alcaldía Mayor de Natá
<i>Guaymies</i> <i>Doraces, Suries, Changuenas</i>	<ul style="list-style-type: none"> • San Francisco de Asís, San Francisco de la Montaña (Veraguas) • San Francisco de Asís, Dolega. Chiriquí 	<ul style="list-style-type: none"> • Veraguas • Chiriquí 	Ducado de Veragua

Autoría: Candy Barberena.

Como es sabido, los nombres de los grupos indígenas eran los de su Cacique. Por

ejemplo, el grupo de indígenas de Natá, llevan su nombre por su *Cacique Natam*. A través de los relatos del Fray Adrián de Santo Tomás, el infatigable evangelizador de los *Guaymies*, se llegan a conocer los nombres de varios caciques: *Cacique Borcosi*, *Cacique Yebeque*, *Cacique Monugo*, *Cacique Menena*, *Cacique Baga*, *Cacique Medi*, *Cacique Negri*. Hay que tomar en cuenta que los nombres originales eran lingüísticamente de los pueblos indígenas y que los historiadores, incluso los académicos, suelen escribir estos nombres en formas diferentes (Jopling 1994), como sucede con los *Guaymies*.

Los grupos de Changuenas, Doraces y Suries (provincia de Chiriquí y Veraguas) fueron investigados durante el periodo 2017 - 2021 al realizar el respectivo acercamiento a tres iglesias virreinales en Chiriquí. Se analizaron en la provincia de Chiriquí los retablos mayores y sus imágenes en las siguientes iglesias: Iglesia San Francisco de Asís (ca. 1795), Dolega; Iglesia de Nuestra Señora de Remedios (ca. 1682), Remedios; y el Santo Cristo, ca. 1591 de la Parroquia Santiago Apóstol en Alanje. Igualmente se exploró el sitio arqueológico Barriles, ca. 300–600 d.C. (cultura Gran Chiriquí), ya mencionado.

Pueblos indígenas que sobrevivieron y los que desaparecieron durante el período virreinal (1812).

En la información que expongo seguido (Castillero Calvo 2004: 330), se observa marcadamente que, para 1812, habían desaparecido numerosos pueblos indígenas en la región del Darién, concluyendo el historiador que

“el 75% de los proyectos misionales fracasaron, y que, por lo tanto, los indígenas de estas reducciones volvieron a la gentilidad, retornando a sus antiguas prácticas religiosas y muy a menudo repudiando todo lo que tuviera que ver lo con español y la fe cristiana” (Castillero Calvo 2017: 331).

Incluye en ello las consideradas modélicas en su tiempo: las de fray Adrián de Santos Tomas, el más exitoso, y de fray Antonio de la Rocha, de la que no quedó ningún rastro de población.

Agrega el historiador “estos fracasos hacían incluso más difícil nuevas tentativas de evangelización, debido a que el indio regresaba a sus tierras desencantado y hasta horrorizado de su experiencia colonial, donde había sido maltratado y humillado” (Castillero 2017: 331) Entonces, no es casualidad que la mayor parte de las rebeliones indígenas panameñas tuvieran su origen, precisamente, en las mismas reducciones.

Ilustración 36 Transcripción del listado de pueblos indígenas en la región del Darién. Sobrevivientes y desaparecidos (Castillero Calvo 2017: 330).

Pueblos que sobrevivieron:

Parita, Penonomé, Chepo, Ola, Tucutí (Darién), San Francisco de Asís, localizado en San Francisco de la Montaña, Cañazas, Las Palmas (Veraguas), Tolé, San Félix, San Antonio (del Guaymi), Gualaca, San Pablo (Chiriquí), Dolega, Boquerón, El Arado (Veraguas), San Lorenzo, La Atalaya, Gorgona (rio Chagres), Chapigana (Darién), Tichichí (Darién), Molineca (Darién), San Marcelo de León (La Mesa), Bugaba.

Pueblos desaparecidos para 1812:

San Jerónimo de Yaviza (Darién), Matarranati o Matarraganti (Darién), San Enrique de Pinogana (Darién), San José de Paya (Darién), Santo Domingo de Paya (Darién), Tarena (Darién), San Buenaventura de Tarena (Darién), Concepción de Teporica (Darién) Tuirá (Darién) Cerro de Cabra (Panamá), Otoque (isla), Taboga (isla) Río Grande (orillas del canal de Panamá), San Pedro Nolasco de Suri (Chiriquí), San Rafael (Veraguas), misión Chirilúes (de Chiriquí), San Miguel de Culebra (Veraguas), Cupe (Darién), Pirre (Darién), Santo Domingo de Balsas (Darién), San Carlos (Veraguas), La Marea (Darién), Caldera (por Olá), Pueblo Nuevo de los Reyes de Chirú (Panamá), Santiago de Guabalá (por Remedios), Nuestra Señora de la Concepción (Terabé), Yape, San Bartolomé de Tabarabá (Veraguas), San Idefonso (Veraguas), San Felipe y Santiago (Veraguas), Nuestra Señora del Prado (Veraguas), San Martín del Carpio (Chiriquí), San Pedro de Espatará (Chiriquí), Santa Cruz de Pucro (Darién), Santo Domingo (por Remedios), San José de la Cruz, San Jerónimo de Tupisa (Darién), San Sebastián de Capetín (Darién), San Andrés de Cuqué (Darién), Churuca, con indios taregas y churucas (islas del Rey), Nuestra Señora de Guadalupe de Bugaba, San Antonio de Padua (Panamá), Nuestra Señora de la Piedad (chánguinas)

En el caso de Nueva Granada, los pueblos eran asignados a la Corona teniendo en cuenta su cercanía a la ciudad, el número de indígenas que pudiesen tributar, su rentabilidad; evitando así cayeran en manos de los encomenderos (Romero Sánchez 2013: 173-188). En relación con la construcción de las iglesias en los pueblos de indios y su financiación, una de las principales excusas que daban los encomenderos para no responder a sus obligaciones era el desconocimiento de que ellos debían costearlas.

Los grupos indígenas de Panamá

En esta tabla se puede ver en forma resumida la transcripción realizada del informe CEPAL. De acuerdo con este informe (CEPAL 2005: 15), desde que Panamá es República se conocían cuatro grandes etnias sobrevivientes: Guna, Guaymí, Chocó y Bokotá. Poco a poco, a través de las investigaciones se lograron identificar otros grupos. La procedencia geográfica de los grupos indígenas responde a la circuncaribe y a la selva tropical.

Tabla 3

Clasificación etnológica de los grupos indígenas de Panamá

Categoría y División: Guna Tribu: Guna, Movere Guyami o Ngöbe Bugle (Sabanero)
Categoría y división: Salamanca - Cultura Circuncaribe Grupo: Ngöbe Buglé (antes Guaymí) Tribu: Teribe o Naso, Bri Bri
Grupo: Salamanca Tribu: Buglere
Categoría y división: Chocó - Cultura de selva tropical Grupo: Bokota Embera - wounan Tribu: Embera Nonameños

Fuente: CEPAL

Localización geográfica de los grupos indígenas

La comunidad Guna descende de tribus migratorias que llegaron a Darién en el siglo XVII, ocupando la región norte y las Islas del Archipiélago de las Mulatas, despobladas por la extinción de los Caribes, movilizándose después cerca de la costa caribeña de San Blas con la incursión de los españoles.

El grupo es localizado en el Oriente del país, principalmente en la región insular y costera del Archipiélago de San Blas en el Caribe, en lo que es la Comarca Kuna Yala. En la región continental de pluviselvas del río Bayano, en la Comarca de Madungandí, en el distrito de Chepo, en el Este de la provincia de Panamá. En el alto del río Chucunaque y las afluentes del río Tuira, en la Comarca de Wargandí en el distrito de Pinogana (Darién) y cerca de la frontera con Colombia, donde se encuentran las comunidades de Púcuro y Paya, dentro del Parque Nacional del Darién.

Los grupos Emberá y Wounaan son procedentes del Chocó colombiano, ingresan al país a finales del siglo XVII y principios del XVIII, ocupando el territorio que iban dejando los Kunas debido al enfrentamiento. Se ubicaron en la vertiente del Pacífico del Darién, en los márgenes de los ríos Jaqué, Sambú y Balsas, y posteriormente se extendieron por la Cuenca de los ríos Chucunaque y Tuira. Proceden también de otras tribus migratorias que vinieron después de la conquista y poblaron la región meridional en Darién y de las mezclas de los indígenas panameños de esa región y los Caucanos de Colombia.

Los Emberá y los Wounaan están localizados al Oriente del país, principalmente en la Comarca Emberá y en tierras colectivas, como comunidades dispersas en la provincia de Darién, en especial en los distritos de Chepigana y Pinogana, hasta las cercanías de Colombia y en el Este de la provincia de Panamá.

Los grupos indígenas conocidos actualmente por Ngöbe y Buglé son descendientes de tribus milenarias que poblaban Chiriquí y las provincias centrales, y de los Chibchas de la parte baja de Centroamérica y del Istmo de Panamá. Los Ngöbe y los Buglé, conocidos anteriormente como Guaymíes, constituían un pueblo grande asentado desde la frontera de Costa Rica hasta las provincias centrales, que convivían con otros pueblos.

Es el grupo más numeroso, localizado en el Occidente del país principalmente en la Comarca Ngöbe Buglé. Los Ngöbe se encuentran también en comunidades de las provincias de Bocas del Toro, Chiriquí y Veraguas, mientras que los Buglé en parte de Bocas del Toro y Veraguas.

Los Bokota 2 constituyen uno de los grupos indígenas más pequeños y poco conocido en el Occidente del país. Fueron identificados en 1927. Habitan pequeñas comunidades diseminadas entre el Oriente de Bocas del Toro y en las regiones vecinas del noroeste de Veraguas.

La procedencia de los Naso Teribe se asocia estrechamente con los Talamancas de Costa Rica. En los siglos XVIII y XIX fueron influenciados por los Misquitos, de quienes adoptaron la estructura monárquica. Se les ha conocido como Terrabas, Nasos, Texti y Tojar, y hoy día, como Nasos, Teribes o Tlorio. Es un grupo minoritario que se ubica en el Occidente del país, a orillas de los ríos Teribe (afluente del Changuinola) y San Juan, en el Corregimiento de Guabito en Bocas del Toro, muy cerca de la frontera con Costa Rica.

Los Bri Bri habitan en la región fronteriza con Costa Rica, en las riberas del río Yorkin y Sixaola, en el distrito de Guabito, en Bocas del Toro. Es un grupo minoritario y menos conocido, por lo que en 1911 se planteaba que debían considerarse como costarricenses, en donde se ubica la mayoría, ya que en el país no tenía la condición tribal ni numérica de los otros grupos. Son mencionados por historiadores, pero considerándolos ya sea Guaymíes, Ngöbes y Bokotas, por sus semejanzas en costumbres y tradiciones.

En el mapa (Ilustración 37) se indica dónde se ubica actualmente el templo de San Francisco de la Montaña (ver punto azul), y comprender que en el presente no queda dentro de la actual Comarca Ngöbe Buglé (antiguo Valle del Guaymi). También se puede concluir que dentro de las antiguas demarcaciones del Ducado de Veragua y de la Alcaldía Mayor de Natá, la población originaria no existe (a excepción de la actual Comarca Ngöbe Buglé).

La división política-administrativa de la República comprende 10 provincias, 77 distritos o municipios, 3 comarcas indígenas con categoría de provincia (Kuna Yala, Emberá y Ngäbe Buglé), pues cuentan con un gobernador comarcal; y 2 comarcas con nivel de corregimiento (Kuna de Madungandí y Kuna de Wargandí), con los cuales se completan un total de 655 corregimientos en todo el país.

Mapa de los territorios indígenas de Panamá.

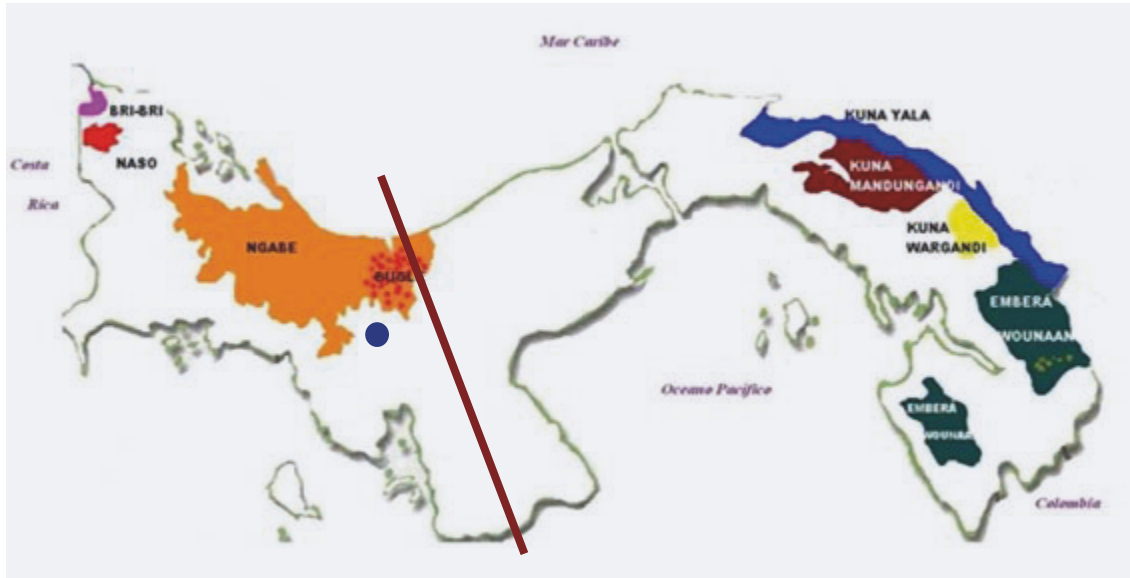


Ilustración 37 Mapa de los territorios indígenas de Panamá. Fuente: APRONAD PANAMA

La Comarca Ngöbé Buglé se encuentra en el área oeste del istmo de Panamá, en las actuales provincias de Chiriquí (Distrito de Tole, Remedios, San Félix y San Lorenzo), Bocas del Toro (Distritos de Chiriquí Grande y Bocas del Toro) y Veraguas (Distrito de Santa Fe, Cañazas y La Palma), en un área de 6.747 km². Estos distritos presentan una geografía de tipo montañoso, con caseríos (conjunto entre 2 a 6 casas), ocupadas por personas que provienen de un mismo vínculo de sangre.

Grupos indígenas. B.3. Ngöbe Buglé: Anteriormente denominado guaymies, está compuesto por dos grupos: el Ngöbe y el Buglé. Se ubican principalmente en la Comarca Ngöbe Buglé, formada de la segregación de tierras de las provincias de Chiriquí, Bocas del Toro y Veraguas. Este es el conglomerado más numeroso; representan en conjunto, el 65.5 por ciento (186,861 personas) del total de la población indígena censada en el 2000, de las cuales 169,130 son Ngöbes y 17,731 son Buglés. La investigación también determinó que el 39.2 de los Ngöbes y el 36.0 de los Buglés de 10 años y más de edad son analfabetos. La edad mediana se situó en 15 años para los Ngöbes y 18 años para los Buglés; y el promedio de hijos tenidos por sus mujeres se determinó en 3.1 (INEC 2019: 10)

La flecha pespunteada indica hacia la izquierda el Ducado de Veragua y hacia la derecha, la Alcaldía Mayor de Nata: las divisiones administrativas durante el periodo virreinal. El punto negro indica el pueblo de San Francisco de la Montaña.

Capítulo Segundo

Los pueblos y villas fundados por las misiones de los mercedarios, filipenses, juaninos, carmelitas, concepcionistas, capuchinos, franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas en el interior del país desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII

Panamá fue centro difusor de las distintas expediciones misioneras de órdenes religiosas, todas provenientes de España.

Ciertamente que los primeros evangelizadores en general, de América Latina se propusieron tener como modelo de evangelización para nuestro continente la metodología que se había empleado para la Iglesia primitiva, la de destruirle a los indígenas sus lugares sagrados y sus objetos religiosos de culto, porque, según parecía, todo era pagano. Amortiguaban la dureza del procedimiento porque daban primero una orden para que los indígenas mismos destruyeran sus pertenencias culturales y, si no obedecían, entonces los militares lo hacían con gran violencia. La cristianización se hizo buscando acabar con tradiciones, autoridades y valores antiguos, haciéndolos aparecer perversos o inadmisibles. La religión estuvo íntimamente ligada a la opresión colonial: en el afán por convertir a los indios al cristianismo, se utilizó la violencia, como método de extirpación de cultos autóctonos. En esta forma, se subvaloró la religión del indígena, con la convicción de portar una religión y cultura superiores, se buscó evangelizar y "civilizar" al mismo tiempo, utilizando el modelo español, pues se pensaba que la religión indígena era una superstición (Arango Durling 2014:242- 243).

Los artesanos, carpinteros, ensambladores y maestros foráneos introducen en el Istmo un arte novedoso, repitiendo sus modelos y continuaron las rutinas de sus oficios en los talleres donde les enseñaban a los indígenas – incluidos probablemente otros grupos mestizos - y transformaron los métodos que por centurias habían utilizado. Se sabe que los pueblos indígenas no conocían las técnicas de la carpintería, aprendiendo el ensamble y tallado de la madera (Gutiérrez 1999 a: 92 -93).

Expongo breve en las páginas que siguen las fundaciones de los pueblos desde el siglo XVI al siglo XVIII, acontecimientos en los que se solían producir paralelamente los establecimientos de las primeras escuelas talleres de los pueblos indígenas, talleres formalmente constituidos ya entrado el siglo XVIII, procurando paso a paso armar el ambiente artístico durante la época virreinal.

Castillero Calvo ha señalado que la historia de la Iglesia no se ha escrito en Panamá. Se retoma nuevamente su palabra en cuanto a esta afirmación porque,

Persiste un gran vacío entre esa etapa inicial de la Conquista y el proceso de asimilación de la población indígena en las zonas bajo control efectivo por los españoles, hasta muy avanzado el periodo colonial, cuando algunos textos contemporáneos nos informan que los indígenas de Penonomé, Parita, Chepo, Atalaya, es decir grupos sometidos desde el principio se encontraban profundamente aculturados, incorporados de lleno al sistema colonial. Habían olvidado su lengua primitiva – todos eran “ladinos” y tenían costumbres “españoladas”-. Si esto es así, significa que estas poblaciones estuvieron sujetas a un proceso de destrucción de su cultura y de sus formas de vida originarias, que perdieron o que se vieron obligados a renunciar a muchas de sus tradiciones, a su lengua, que perdieron o que se vieron obligados a renunciar a muchas de sus tradiciones, a su lengua, a sus prácticas religiosas, Pero ¿cómo ocurrió este proceso y hasta qué punto es cierto que eso ocurrió? (Castillero Calvo 2017: 14).

En este espacio, se procurará tratar en forma sintética los escenarios históricos que involucran a los dos sujetos más importantes durante el periodo virreinal: los españoles y los pueblos indígenas. La función social de las imágenes religiosas logró crear estatutos de comportamiento que hablan de ese nuevo sujeto construido y de las nuevas obras que conformó para las iglesias, parroquias e incluso para el uso personal de otros indígenas y mestizos, en un estilo que denominado barroco indigenizado.

El *-barroco mestizo-*, denominado así por José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa nace hacia 1680 y dura hasta 1780, aunque se refieren a la región que se extiende desde Cuzco hasta Potosí, considero es viable aplicar esta cronología del barroco indigenizado en Panamá sobre todo en las provincias centrales (Alcaldía Mayor de Nata) y las provincias de Chiriquí y Veraguas (Ducado de Veragua).

A fines del siglo XVII indígenas y mestizos hacen una mayoría en los gremios artesanales. En su manos las formas europeas se transforman, creándose un arte propiamente americano, el cual coloca sobre estructuras occidentales una ornamentación con características regionales. En un estilo llamado “mestizo”, abarca en lo arquitectónico una zona que va desde Cuzco hasta Potosí, cubriendo todas las tierras altas. Cronológicamente nace hacia 1680 y dura hasta 1780 (De Mesa y Gisbert 1985: 423- 424).

He pretendido con las investigaciones realizadas a lo largo del país, el reconstruir el escenario de iglesias, parroquias y las congregaciones de feligreses (entiéndase indígenas y mestizos) que pudiesen haber sido provistos por las escuelas talleres indígenas. En aquel intento, logré encontrar el **patrón inteligible** de múltiples piezas probablemente realizadas por los artesanos indígenas del Museo del Arte Religioso Colonial y relacionado con la retabística y esculturas de templos a lo largo del país.

Al mismo tiempo, las imágenes de arte popular (tablillas y figuritas) estudiadas poseen características de tratamiento simplificado y volúmenes geométricos. Se destaca el uso predominante de fórmulas que acentúan lo expresivo. Hay tendencia hacia el alargamiento de las proporciones, ojos fijamente abiertos, y los cabellos y barbas realizadas con incisiones paralelas.

Este movimiento evangelizador-artístico se desplazó probablemente desde la ciudad de Panamá hacia el interior del país cubriendo la Alcaldía Mayor de Natá y el Ducado de Veraguas, sin que hubiese divisiones geográficas, paulatinamente a medida que se establecieron las misiones capuchinas, franciscanas, los jesuitas, de los dominicos y los agustinos, etc.

Las obras que produjeron los artesanos y carpinteros indígenas durante este período especialmente durante el siglo XVIII para los templos, los retablos, las esculturas; ob-

jetos para uso personal como algunas de las que se encuentran en el MARC provienen de estos pueblos, de estos indígenas que laboraron, como es sabido, en completo anonimato. Rememoro que Ramos Baquero ha sustentado, “la generosidad del Archivo de Indias me ofreció además la solución a otra de mis preocupaciones en el tema: la existencia de talleres en el interior. Después de una búsqueda minuciosa, entonces encontré documentos que comprobaban la existencia de maestros de carpintería y escultura en la región de Veraguas (Castillero Calvo 2019: vol. 1, t. 3, 1.272).

Las informaciones más confiables que se tienen sobre los pueblos indígenas provienen de los misioneros; los dominicos Adrián de Santo Tomas y fray Antonio de la Rocha, el mercedario Melchor Hernández en su *Memorial de Chiriquí*, o el jesuita Jacobo Walburger en su *Breve noticia de la Provincia de Darién*. Castillero Calvo sugiere que dejaron tras sí una copiosa documentación escrita, y que “nadie realmente ha estudiado su labor misional propiamente, pues de sus textos virtualmente lo único utilizado por los estudiosos han sido sus descripciones etnográficas” (Castillero Calvo 2017:14).

Para continuar explicando y ahondando en este tema, he resumido la sección *Fundación de los pueblos, villas, etc.*, en *Panamá Hispánico*, de la antología documental de Rev. Padre Alfredo Morin Couture, *Apuntes de Historia de la Iglesia de Panamá, Periodo Colonial*, 2008, tomos 1a y 1b, que indican el proceso de fundación de los pueblos establecidos (otros desaparecidos y posteriormente fundados de nuevo) por los españoles de manera que se pueda visualizar el espacio y tiempo en que las misiones (franciscanas, capuchinos, dominicos, los agustinos, los jesuitas, etc.) y los indígenas de las diversas etnias y regiones del Istmo posiblemente fueron configurando lenguajes desde la influencia conjunta de las imágenes y las relacio-

nes que surgían con estas.

Comprende el extenso periodo de la historia que va desde 1503 hasta 1815 (Morin Couture 2008: t.1b, 899). La información ha sido sometida a lo sintético, por tanto, para iniciar he separado los siglos en tres fases: 1503 – 1597; 1602 - 1691 y 1708 – ca. 1815. Adicionalmente he destacado (en negrita) los pueblos de mayor interés para este estudio. He observado que las fechas de fundaciones de los pueblos (p. ej. Natá 1520 -22 (¿?) , o Las Tablas 1680, 1721 (¿?) pueden aparecer erradas, pero esto se debe a que fueron oficialmente fundados o refundados.

- Primera fase virreinal comprendida entre 1503 – 1597 (siglo XVI)

Los primeros asentamientos españoles se dieron en el Caribe. A partir de 1503, Santa María de Belén, fundado por Cristóbal Colón el 6 de enero y abandonado el 16 de abril. Nombre de Dios, fue fundado por Diego de Nicuesa, cuando estaba conquistando la gobernación de Veragua que había logrado en 1508 por capitulación. A fines de 1519, la vuelve a poblar a cargo del capitán Diego de Albiñez por mandato de Pedrarias, como terminal caribeño de la ruta transístmica. En 1576, el pueblo es saqueado por Francis Drake y abandonado por orden del Rey en 1584.

En 1510, se funda **Santa María la Antigua** por Martín Fernández de Enciso y Vasco Núñez de Balboa. Abandonada en 1524. Pronto los negros alzados de Acla la usarán de palenque. En 1514, se funda Santa Cruz (Ayora), duró apenas unos meses. Las indígenas cuevas se vengaron de los desmanes de los castellanos -secuestros de sus mujeres, etc.- aniquilando el pueblo y habitantes. En 1515, Balboa estableció un asentamiento en Acla antes de ir a construir barcos en el Mar del Sur. En 1515, Fonseca de Ávila, el 12 de agosto menciona “el pueblo del río de las Añades que llamáis Fonseca Dávila”.

División del espacio prehispánico entre los principales grupos indígenas de Panamá

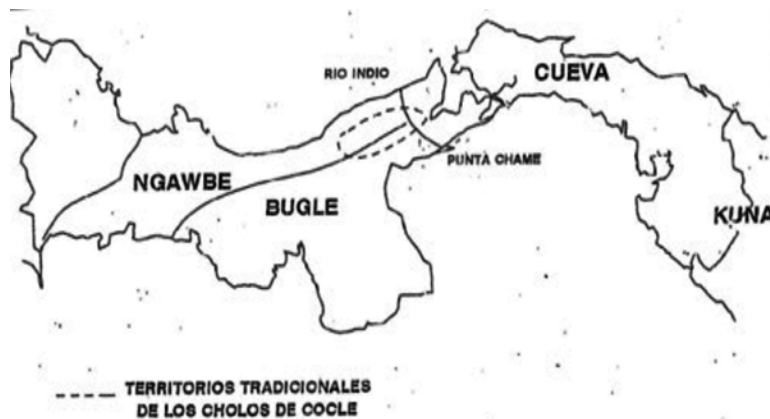


Ilustración 38 Mapa que ilustra la división del espacio prehispánico entre los principales grupos indígenas de Panamá (Joly 2015-2021:69).

Ocurre el traslado del centro de operaciones a la costa del Mar del Sur y en 1519 se inicia con la fundación de **Panamá la Vieja** por Pedrarias Dávila. Destruída por el pirata Enrique Morgan en 1671. Se registra sin fecha (¿?) el poblado de San Cristóbal de Chepo. En 1520/ 22, **Natá** es fundada por el capitán Gaspar de Espinosa (¿o por el capitán Francisco Compañón?) por orden de Pedrarias Dávila como base de ataque contra el cacique Urraca, trampolín hacia Veragua, granero del reino. En 1736, el obispo Morcillo anotaba en su visita: “hoy se halla totalmente abandonada”.

En 1550 se menciona la existencia del fuerte de Capira. Después de las *Leyes Nuevas* ocurre la primera liberación de indígenas encomendados. Comienzan las misiones franciscanas en 1551: Otoque (indígenas de Cubagua), Taboga (indígenas de Castilla del Oro, Cierro de Cabra (indígenas de Nicaragua).

Olaya opina con relación a las Leyes Nuevas que,

España no extendió la esclavitud como lo prueba que los antiguos virreinos españoles no sean naciones negras; que con las Leyes de Indias protegieran a los indios, su libertad, su trabajo retribuido y sus tierras, hasta el punto de que hoy en América viven más indios que a la llegada de España, que se mezcló con ellos hasta hacer de América un continente mestizo, que extendió el cristianismo y la lengua, y que llevó, además de alimentos, aperos y ganados europeos, la cultura occidental, sembrándola de hospitales, templos catedrales, colegios, universidades, ciudades, pueblos y misiones (Olaya 2021)⁵.

Ocurre la segunda liberación de indios encomendados. Se funda en 1558 (¿?) **Santa Helena de Parita**, La Caldera y **Santa Cruz de Cubitá (Los Santos)**. Es conocido también como Santo Domingo de Parita. Entre 1575 y 1577, Parita desaparece, “refundiéndose sus pobladores con los de Cubitá” (Castillero Calvo, 2017, p. 86). Se inician las misiones de los dominicos (1558) en **San Lucas de Olá**.

El periodo de minas de oro se desarrolló desde 1559 a 1589. En 1559, se fundaron Santa Fe, Concepción y minas de Turlurí; (ca. ¿?1585), N^a S^a de Las Palmas. En

5 Aunque el autor no oculta que fue a sangre y fuego. Como todos los imperios.

1569 se funda la **Villa de Los Santos**, se considera una fundación ilegal por Pedro Martínez de Montenegro. En 1575, la Audiencia acabará por reconocerla con el nombre de Sevilla. El Consejo de Indias se demorará más para otorgar el placel. En el informe de la Audiencia (1607) se dice: "Cubita que por otro nombre se llama villa de Los Santos". En 1631, el capitán de navío Diego Ruiz del Campo describe "la Villa de los Santos o Cubila", lo cual no significa identidad, sino que "la población de ésta poco a poco había sido absorbida" por aquella a fines del siglo XVI. En 1571, se funda **La Filipina** (hasta 1589). La Filipina fue poblada por el gobernador Alonso Vaca. Era "la puerta de Veragua sobre la Mar del Sur", duró menos dos décadas, pues se abandonó al terminarse el período de las minas de oro.

Ca. 1573, **San Juan Bautista de Penonomé** fue fundado por el oidor Diego Villanueva y Zapata. En 1519 era un cacicazgo de 370 personas dividido en 5 encomiendas (AGI 52-1-1/25). En 1577, escribe el chantre Francisco Díaz al Rey que es la mayor población de "naturales" en esta tierra. En 1691, es también el mayor de los pueblos de indios con 1,000 personas, cura propio y teniente.

Ocurren las efímeras misiones franciscanas de Churuca y Talegra en el Darien. En 1575 se fundan Pueblo Nuevo de los Reyes del Churú, Mariato (ca. ¿?) San Miguel, en islas de las Perlas, siendo misión de los dominicos. Los asentamientos de los cimarrones amnistiados son fundados: (1579) Palenque de Santiago del Príncipe y en 1581, Pacora.

Agotadas la minas de oro, ocurre la transición a la economía sabanera: (1589), los siguientes poblados fueron fundados en Chiriquí: (1589) **Nª Sª de los Remedios (o Pueblo Nuevo)** a partir de 1620 - 1622, (1591) Santiago de **Alanje** (Chiriquí). y en 1597, San Felipe de Portobelo (¿?) Cana y Real de Santa María.

Nª Sª de los Remedios (o Pueblo Nuevo) a partir de 1620/ 22), fue fundado por el capitán Martín Gutiérrez, por encargo del gobernador Pedro Roque Riquelme. A raíz del incendio de 1622, se traslada a orillas del mar. En carta del 11 de junio de 1674, el obispo de León habla del "cura de Pueblo Nuevo y ciudad de los Remedios". En 1591, **Santiago de Alanje** (Chiriquí) fue poblado por el capitán Pedro de Montilla Añarco. El nombre de Alanje es sin duda de origen árabe. Existía un pueblo de Alanje en España (Badajoz), de donde era oriundo el gobernador Gonzalo Gómez de la Cámara.

- **Segunda fase virreinal comprendida entre 1602 – 1691 (siglo XVII)**

En 1602, **San Antonio de Padua y Nuestra Señora del Rosario de David** fueron fundados por orden del gobernador Juan López de Sequeyra en 1602, pueblos que nacieron muertos, pues, en su visita del 1604, el oidor Cristóbal Cacho de Santillana constata que no existen más que en el papel y afirma que los autos de fundación son falsos.

Así se explica por qué no se vuelve a saber de ellos ni en las visitas de obispos u oidores, ni se mencionan en los mapas. Vuelve a aparecer el nombre de David apenas en 1722 cuando se asigna un fraile doctrinero a la ermita de San José de David. Se nota que el hipotético pueblo de 1602 se iba a llamar **Nuestra Señora del Rosario de David** y la doctrina de 1722 se llamaba **San José de David**. Uno era un proyecto de pueblo, el otro era apenas una ermita, o sea, un lugar de culto y evangelización en despoblado para gente desparramada en el campo. Las advocaciones son distintas. Un silencio de 120 años los separa, sólo el nombre de David los une. Ésta será la humilde semilla de la que brotará con el correr del tiempo la actual capital de Chiriquí.

Durante la Visita del oidor Cacho de Santillana, se llevan a cabo en tres áreas misionales (1605 -1606). **Remedios** por la misión de la Compañía de Jesús (a cargo del P. Julio Pesce, s.j.), San Félix y Santiago de Guavalá. En 1606, junto a **Alanje**, se establece la misión de los mercedarios: San Pablo del Platanar, San Pedro de Aspatará.

En 1606, cerca de Montijo, a cargo del párroco de este pueblo se funda **La Atalaya**, por fray Antonio de la Rocha. En 1609 (¿?) San Bartolomé de Tabarabá. Para 1614, el obispo Cámara y Raya menciona el pueblo de Chame. Ocurre en 1622/3 la doctrina de San Miguel de La Atalaya.

Las misiones interioranas de los dominicos fundaron (1621) Nuestra Señora del Prado (de Tole ¿?), en 1621, **San Francisco de la Montaña**, (1623) San Lorenzo del Guaymí (en 1630 será centro de fray Adrián de Sto. Tomás), (1631) Santo Domingo y (1635) San Salvador de Austria.

San Francisco de la Montaña fue fundación del gobernador Lorenzo del Salto. El primer cura y vicario de los grupos indígenas nuevamente reducidos fue el licenciado Fernán Salgado de Aldana. En 1623 fue fundado **San Lorenzo del Guaymí** por fray Gaspar Rodríguez Valderas que luego pasó a ser parte de Alanje, ca. 1622, fray Adrián lo llama San Lorenzo del Salto. En 1628, San Isidro de Quiñones de Capira, se convierte en pueblo de indios. Para 1636 se había fundado, **Santiago de Veragua** (con gente de Santa Fe y Montijo). Ocurre el primer intento de fundación de Pinogana (Darién). En **1637**, se funda **San Francisco de Dolega** (Chiriquí).

A través de las misiones de los dominicos en el Darién, se fundan en 1638, Pocrí, San Enrique de Pinogana, Santo Tomás de Capetí, San Jerónimo de Yavisa; (¿?) (San Miguel en las islas de las Perlas); en 1641, San Andrés de Cuque(n); en 1643,

San Juan de la Vega de Tacarcuna. En 1644, San Marcelo de León "La Mesa", San Rafael y San Martín del Carpió. San Marcelo de Leon, "La Mesa", que "estaba a 5 leguas de Santiago de Veragua y para 1691 contaba con 400 personas y cura propio". Las misiones capuchinas en el Darién fundan en 1648, San Buenaventura de Tarena, La Inmaculada de Carica, San José del río Paya; en 1671, San Carlos de Dolega.

En 1673, se lleva a cabo la refundación de la Ciudad de Panamá en el Ancón. Para ese mismo año, son fundados: San Pedro Nolasco de Suri; 1678 (¿?) La Gorgona; 1678 (¿?), Cana y Real de Santa María. En 1680, **Las Tablas** (¿?). Para 1682 hay un cura doctrinero en el pueblo de San Joseph de Bugaba. En 1687, figura el pueblo de Capira en el mapa de Exquemelin. En 1689, se funda Pesé en Las Lajas, la ermita de Antón. El obispo Ladrón de Guevara menciona Venta de Chagre (1691), Santa María (¿?) y la reducción de Boquerón.

- Tercera fase virreinal comprendida entre 1708 - ca. 1815 (siglo XVIII)

La Misión agustina en Chiriquí ocurre en 1708, Doctrina de San Agustín de Chiriquí (o de Ulate). En 1709, ocurre la Doctrina de San Martín del Carpió (anexa a Alanje). Se funda en 1718 (ca.) **San Francisco Javier en Cañazas** por el jesuita panameño Esteban Ferriol. A su muerte (1736), Cañazas se despuebla. Renace en 1754, gracias al gobernador Manuel Montiano y al obispo Luna Victoria, quien confía el curato al P. Pedro Regalado de Aizpurúa. Se funda en 1713, la primera iglesia de La Chorrera. En 1721, **Las Tablas** (¿?). En 1722, ocurre la Doctrina de David. En 1723, el obispo Serrada visita el Darién y encuentra solamente 4 doctrinas: San Enrique de Capetí, San Jerónimo de Yavisa Santo Domingo de Balsas, Santa Cruz de Pucro (o Canti).



Ilustración 39 Indígenas Emberá.
Foto: La Estrella de Panamá (2017)

En 1739, en el Darién, a raíz de saqueos y matanzas, la población española, negra, mestiza e india pasa de 20,000 a 1,000. La mayoría de los pueblos desaparecen y algunos serán fundados de nuevo. En 1748, existían en el Darién 4 pueblos de españoles: 3 fuertes: Real de Santa María, San Antonio de Chapigana, Cana y el pueblo de Tucutí; y 5 pueblos de indios: Molineca (dominicos), Balsas (dominicos), Pirrí (dominicos), Escusa ruido o Titumatí (clérigo), Yavisa (a cargo del Padre Walburger, s.j.)

Las fundaciones de los padres de la Compañía de Jesús (1746) fueron San Francisco Javier de Yavisa (refundación con nueva advocación); (1748), Cupe en el Darién; (1755) Ermita de Río de Jesús. En 1756, **nueva fundación de Cañazas**. En 1756 también se funda Macaracas, Pocrí. En 1759, Santísima Trinidad de Calobre. En 1762, se construye el fuerte de Yavisa de piedra, madera y teja; y en 1763, Yavisa se vuelve capital de la provincia del Darién.

En 1766, se da inicio a la gran campaña reductora de los franciscanos del *Colegio de Propaganda Fide* en Chiriquí: **San Francisco de Dolega** (nueva Fundación por el P. Jacobo Walburger, jesuita alemán) y N^a S^a de los Ángeles de Gualaca.

En 1767, ocurre el traslado al sitio actual de San Miguel de Boquerón. En 1768, se erigen tres curatos nuevos (AGI Panamá 365): Pasíga, Islas del Rey, Arrayján. Para

1772, ya están establecidas las doctrinas de N^a S^a de los Ángeles de Gualaca, San Francisco de Dolega, San Antonio del Guaymí. En 1773, ocurre la fundación de San Buenaventura de Las Palmas (Darién).

En 1775, el obispo Ríos Armengol, O.P. recorre: Las Minas, Macaracas, San Sebastián de Ocutí, San Carlos del Chirú y Soná. Se mencionan en su recorrido Ponuga, El Potrero, y Pedasí. En carta al Rey (Madrid, 10 de sept. 1777, el Dr. Sánchez Yradi, quien hizo en 1776 la visita en nombre del obispo enfermo desde Chiriquí hasta la Chorrera, nota la "suma necesidad de seis hermitas en diferentes parages a saver en el sitio de Ponuga, jurisdicción de la ciudad de Santiago de Veragua, en los del Llano de Lázaro, el del Güije y el del Potrero, éstos de Natá de los Caballeros, y las otras dos en los de Baca-monte y los de Cabezas, ambos de la jurisdicción de la Villa de los Santos" (AGI Panamá 283, n^o 1).

Para 1775, las misiones franciscanas ya tenían fundados 5 pueblos: 3 en la jurisdicción de **Alanje: San Francisco de Dolega**, N^a S^a de los Ángeles de Gualaca, Santo Domingo de Changuila, 2 en la jurisdicción de **los Remedios o Pueblo Nuevo**: San Antonio del Guaymí y San Buenaventura de las Palmas. Ca. 1780, se funda San Miguel (¿o San José?) de Tolé. En 1779, se inicia la fundación de San Carlo de Chirú destinado a ser capital de las reducciones del Guaymí (Caimán y Ca-

rolina), Para 1784 subsistían en el Darién 8 pueblos: Santa María del Darién, San Josef de Molineca, Jesús de Pinogana, Santo Domingo de Tichichí, San Francisco Xavier de Yavisa, San Antonio de Chapigana, San Antonio de Tucutí, Santa Cruz de Cana.

En 1785, Pocrí de Aguadulce es fundado y en 1794, el nuevo pueblo de **Santa Fe de Veraguas**, por fray Joaquín Lota, (O.F.M.), con indios mosquitos y los guaymíes de la selva de Calovébora. En 1794, la Nueva Alcudia. Ca. 1794/5, La Purísima Concepción de María Santísima “en el paraje del Arado”.

En 1797, el gobernador Matos restablece el pueblo indígena de **Bugaba** con el nombre de Carlota. Era un conglomerado de soldados negros haitianos del bando de Toussaínt Louverture fundado al oeste de Portobelo, sin duda como barrera contra las invasiones de los zambos mosquitos de la costa de Nicaragua. Ca. 1797, es fundado San Carlos de Punta Gorda; en 1803, San Miguel, y ca. 1815, La Pintada.

El istmo de Panamá en 1785

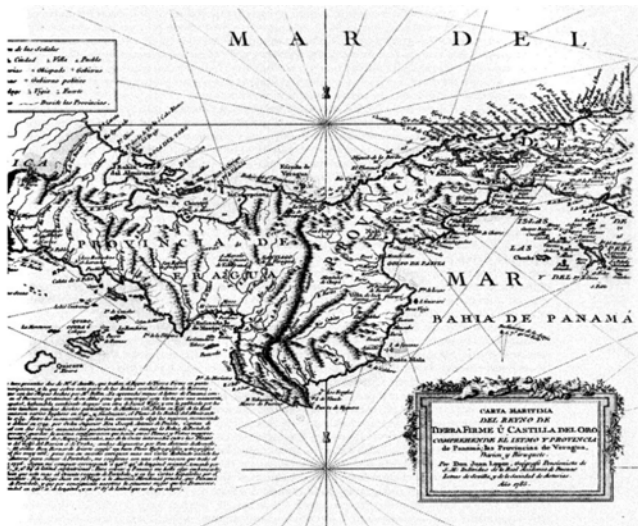


Ilustración 40 Mapa del Istmo de Panamá realizado por el cosmógrafo Juan de Velasco. 1785 (Castillero Cabvo 2017:237).

El mapa de Juan Velasco presenta los pueblos fundados en el Istmo hasta 1785. No aparece San Francisco de la Montaña en la serranía de Urracá, véase el círculo negro. En cambio, sí está Natá de los Caballeros (Coclé), Santo Domingo de Parita, (Herrera); la Villa de Los Santos, Las Tablas en Los Santos y otras fundaciones analizadas en este trabajo. Sin embargo, consta que Fray Francisco de los Ríos y Almengol (1774 – 1776) recorre en visita pastoral, los pueblos, iglesias y ermitas mencionando entre otras: Nuestra Señora de los Remedios, ermita de San José de David; ermitas de Santa Librada de Las Tablas, Pesé y Pocrí, iglesia de Santiago de Veraguas, iglesias de San Francisco de la Montaña y San Miguel de Atalaya, Santo Domingo de Parita, San Sebastián de

Ocú, San Francisco Javier de Cañazas, hasta San Juan Bautista de Penonomé (Castillero 2019: vol.1, t.3, 1.274).

Los trece ciclos de la evangelización en Hispanoamérica según Enrique Dussel

El académico, filósofo e historiador Enrique Dussel (+1934) concluye que la expansión misionera latinoamericana persiguió dos principales caminos, el hispánico y el lusitano. En la época virreinal, la empresa hispánica, por el tan extenso territorio, al igual que su densa población fue de mayor impacto y más grande que la lusitana. Y para mostrar sus teorías realiza la delimitación de ocho ciclos hispanos y cinco ciclos evangelizadores lusitanos, recalcando en los valores objetivos y pedagógicos.

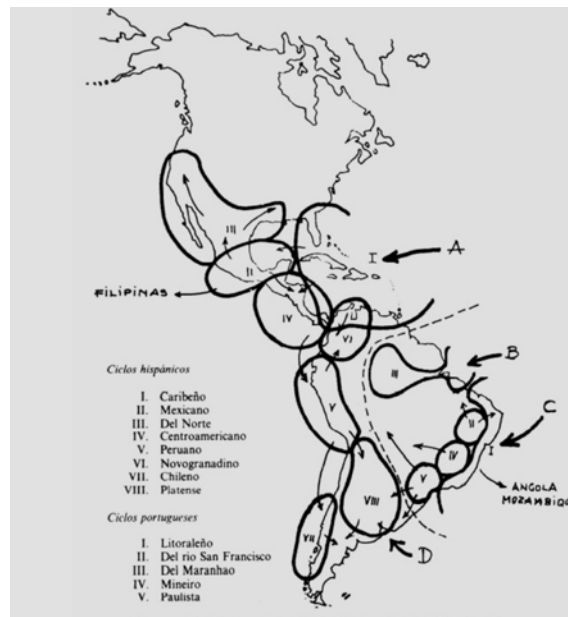


Ilustración 41 Mapa sobre expansión misionera latinoamericana. Fuente: (Dussel 1983: 302).

Teniendo en mente el clarificar la numeración que detalla, más cronológica, aunque a veces “es el exigido por el orden de la exposición”, indica que el ciclo III, correspondiente al norte de México, podría haberse colocado después del IV. Y probablemente los siguientes ya que, para fines del siglo XVIII, aún estaban llegando las misiones a California.

Sostiene que cada ciclo tiene una cronología propia y un área espacial propia, siendo viable detectar que los ritmos conservan momentos iniciales de más aceleración o como los ciclos II y V hispánicos que fueron de inmovilización inmediata. Por otro lado, los ciclos fronterizos hacia el norte, el ciclo III, o hacia el sur el VII y VIII, hispánicos; o el ciclo V brasileño hacia el Mato Grosso fueron de expansión lenta y sostenida. También ocurrieron retrocesos, avances.

Debe tomarse en cuenta, además, que no todos tienen la misma importancia, ni juegan geopolíticamente igual función. Denominamos primarios los ciclos centrales de la acción misionera, los que significaron el mayor esfuerzo y los que contaron con más personal para la expansión misionera. Llamamos intermedios aquellos ciclos que fueron la plataforma para los otros ciclos (como el litoral brasileño), o tuvieron en un momento preponderancia, pero que al perderla siguieron siendo el necesario lugar de paso (ciclos I hispánico, y en cierta manera América central, en especial Panamá con respecto al Perú; por ello lo hemos colocado entre intermediario y secundario). Los ciclos secundarios son aquellos a donde el esfuerzo misionero llega a la frontera misma y no tiene continuación en otro ciclo misionero. Guarda particular posición el ciclo VI hispánico, porque se constituye por el norte (el Caribe) y por el sur (el Perú). Hemos pensado que podemos exponer la cuestión dividiendo el movimiento total en las provincias españolas de América en ocho ciclos evangelizatorios (Dussel 1983:281-363).

Los ocho ciclos que señala Dussel, son: ciclo del Caribe, ciclo mexicano, ciclo del Norte, ciclo centroamericano, ciclo peruano, ciclo Colombiano, ciclo chileno y el ciclo platense.

Los trece ciclos evangelizatorios latinoamericanos según Enrique Dussel (1983)

En un este intento por clasificar los aspectos de organización espacial de las órdenes mendicantes y el concepto de misión, Pedro Borges (1929 – 2008) plasma la siguiente

terminología en dos fases (2005: 373-385):

Misiones nucleares (1493-1573), abarcan los territorios ocupados por las altas culturas prehispánicas y no fueron designadas como **misiones**, concepto que apareció más tarde, ni existía una asignación territorial precisa. Los conventos se establecieron en las antiguas ciudades prehispánicas que se pretendían cristianizar.

Misiones radiales o periféricas (1573-1824), la evangelización se territorializa dedicándose cada orden a unas zonas con límites bien definidos que tenían asignadas prácticamente en exclusiva y de las que estaban excluidas las restantes órdenes. Se emplea el concepto **misiones** con el sentido de áreas geográficas en vías de evangelización.

Agrega Borges,

...acerca de las denominaciones empleadas para designar el espacio misional podemos distinguir varios términos, entre los que llama la atención que en las dos etapas señaladas hubo unidades menores llamadas *doctrinas*, consistentes en una población principal o *cabecera* desde la que los misioneros residentes atendían las aldeas inmediatas que se denominan *aledaño*, *anejo*, *visita*, *estancia* o también *misión*; aunque con el paso del tiempo se denominaría *doctrina* a la *parroquia de indios* que dejaba de ser *misión* para depender del obispo más cercano (Gil Albarracín 2006: 9).

Adicionalmente aclara que la denominación del concepto *misión* o *misiones* se empleó a partir del siglo XVII, "para designar un territorio en vías de evangelización, sentido similar al que dio al término **conversión o conversiones**; finalmente **reducción** se emplea referido a un poblado misional en vías de evangelización y en plural a un conjunto de poblados o misiones locales" (Gil Albarracín 2006: 9).

El ciclo de la evangelización en el área centroamericana.

Dussel sustenta que el ciclo evangelizador hispanoamericano más complejo fue el cuarto ciclo por "no tener una plataforma fundamental hegemónica de evangelizador, y estar descentrada desde dos frentes: desde el Caribe, en primer lugar, y desde México, en segundo". El resultado de esta descentralización es un ciclo con dos regiones que se entrecruzan.

El círculo panameño tendría acceso por el Mar del Sur hacia el Perú, convirtiendo al istmo en región de tránsito permanente o plataforma secundaria; y a su vez con facilidad hacia el Pacífico, mencionando a Nicaragua, como ejemplo. Por tanto, Dussel indica que geopolíticamente, el proceso evangelizador fue más dificultoso en Hispanoamérica.

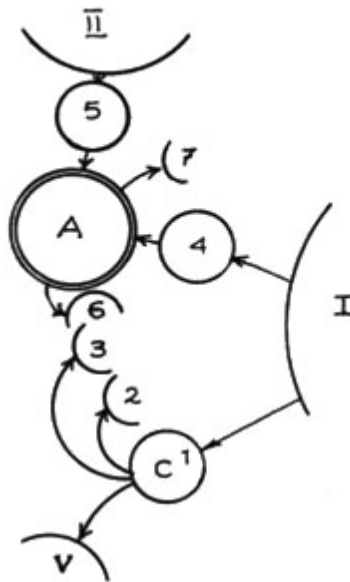
Breve y concluyente relata la llegada de algunas misiones a Panamá, como los franciscanos y los dominicos con desplazamientos lentos y consecuentes perspectivas no halagüeñas en sus inicios.

Desde el Caribe, determinando la región I con dos frentes, encontramos en primer lugar la zona panameña, la más antigua, en segundo lugar, la de Higüeras-Honduras. En Panamá (frente primero del Caribe y plataforma secundaria hacia el sur), con la fundación de Santa María la Antigua del Darién en 1510 llega el padre Andrés de Vera, primer misionero. Sin embargo, sólo con el obispo llegarán 17 franciscanos, el 30 de julio de 1514, fecha fundacional de las misiones en Centro América. Quedan poco después sólo 5. En 1523, con el obispo Pedraza, arriban ahora los dominicos y se desplazan a Panamá. Lentamente comenzará la misión que en realidad se implantará en la franja norte (en torno a Portobelo y Nombre de Dios) y en el sur (desde Panamá hasta Natá, Remedios y Alanje). Ya no penetra profundamente en una segunda franja (Chepo, Penonomé, Parita y Dolega). Los restantes pueblos no son evangelizados (al este y al nordeste). (Dussel 1983:281-363).

El reino de Tierra Firme en los siglos XVI y XVII (Morin Couture 2008: t.a, 625)



Sobre el esquema 5.7. Ciclo evangelizador IV: Centroamericano (Enrique Dussel)



- A. Plataforma fundamental: Guatemala
- Desde el este: influencias del Ciclo I caribeño
- 1. Frente de Castilla de Oro.
- C. Plataforma hacia el Perú.
- V. Hacia el Perú
- 2. Frente de Costa Rica (por el Pacifico)
- 3. Frente de Nicaragua
- 4. Frente de Honduras
- Desde el norte: influencias del Ciclo II mexicano
- 5. Frente de Chiapas
- 6. Frente de San Salvador desde Guatemala
- 7. Frente de Vera Paz

Ilustración 42 Esquema 5.7. Ciclo evangelizador IV: Centroamericano. Fuente: (Dussel 1983: 314)

Como es sabido, gracias a la reorganización y optimización de los métodos utilizados en el pasado, tanto las ordenes mendicantes católicas y las misiones protestantes, llevaron a cabo posteriormente como un recurso estratégico la creación de ‘pueblos de indios’ y ‘pueblos de españoles’, o ciudades misionales para facilitar la evangelización y aculturación de los indígenas. Todas estas tácticas permitieron que, en un territorio extenso, en poco más de tres siglos se desarrolló un red urbana eficiente que se extendió por una gran parte de del continente (Gil Albarracín 2006: 15).

Los dominios hispánicos en Panamá hacia 1730

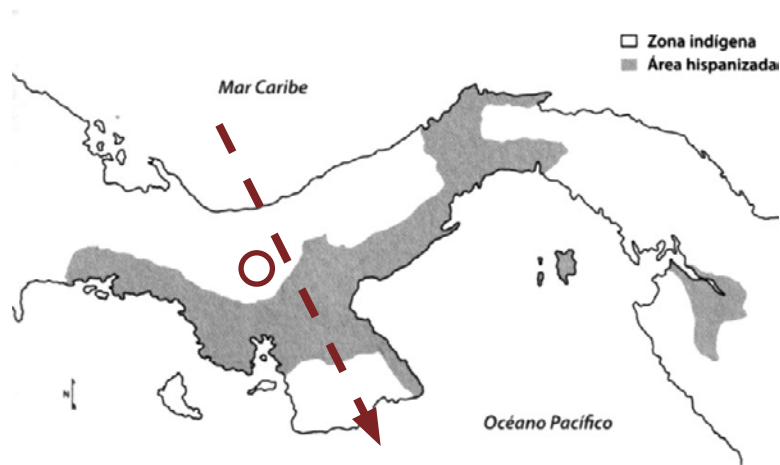


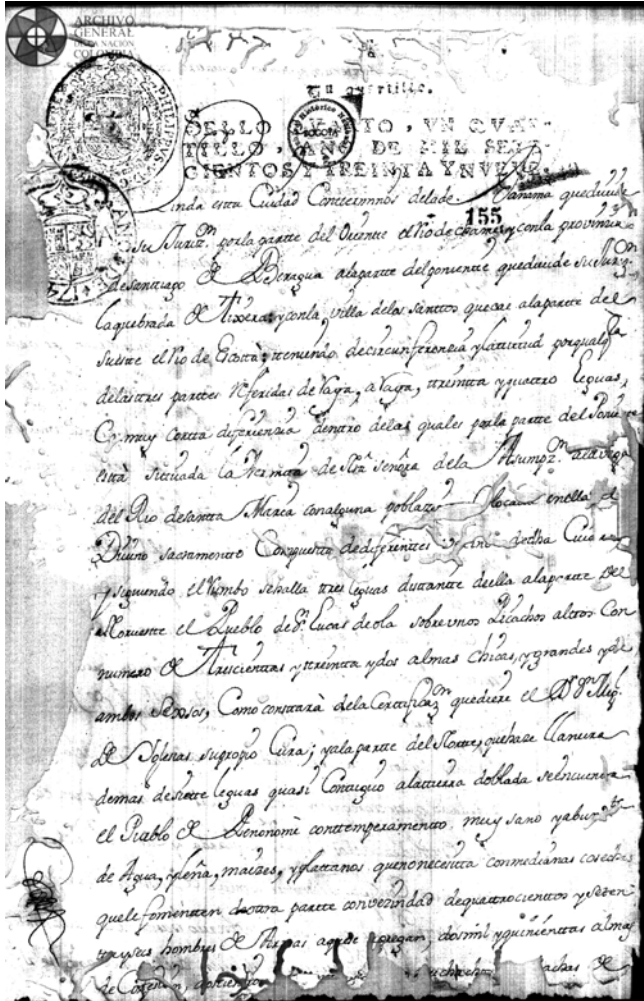
Ilustración 43 Mapa de los dominios hispánicos en Panamá hacia 1730 (Castillero Calvo 2017:299) Nota de la investigadora: El círculo agregado ubica a San Francisco de la Montaña, Veraguas.

Este mapa representa la plataforma de evangelización ejecutada por las diversas **órdenes** religiosas y/o control hispánico hacia 1730 en el Istmo. La construcción de las capillas, conventos, ermitas, iglesias, los hogares de los misioneros, dentro del proceso de evangelización requirió mano de obra de ambas partes, tanto de los indígenas como de los curas en las iglesias del interior del país. Los dominios hispánicos se extienden máxime por la costa del Pacífico, desde Ciudad de Panamá, la región de Azuero, hasta la actual provincia de Chiriquí.

Sucesos en la ermita de Nuestra Señora de la Asunción (San Lucas de Olá) y los colaterales de una iglesia de Penonomé.

Del Archivo General de la Nación en Bogotá, he transcrito estos dos documentos que narran eventos datados en 1739 y sucedieron en la ermita de Nuestra Señora de la Asunción en San Lucas de Olá y trata sobre las imágenes de bulto y las imágenes de los colaterales de una iglesia en Penonomé (probablemente sea la Catedral de San Juan Bautista).

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)



Transcrito por la investigadora.

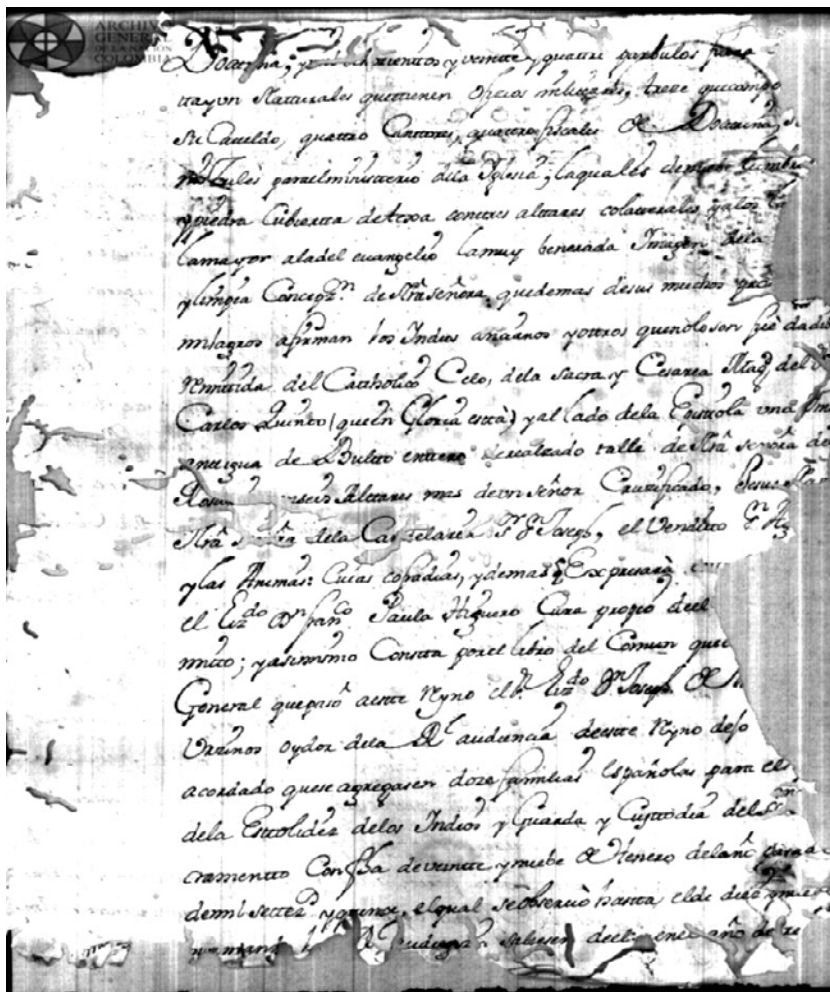
“La fecha de este documento es 1739 y tiene 39 páginas. Colinda esta ciudad con terrenos de la de Panamá que donde su asunción: por la parte del oriente el rio de Chame y con la provincia de Santiago de Veraguas, a la parte del poniente queda donde (¿) la quebrada de Tijera y con la Villa De Los Santos, que cae a la parte del sureste el rio de Escotá⁷, reuniendo de circunferencias y latitud por iguales la de las tres partes referidas de raya a raya, treinta y cuatro leguas.

Con muy corta diferencia dentro de las cuales para la parte del poniente está situada la ermita de Nuestra Señora de la Asunción a la izquierda de la orilla del rio delante a marca con alguna población colocaron (¿) en ella el Divino Sacramento compuesto de diferentes (¿) (¿) (¿) y siguiendo el rumbo se halla tres leguas distante de la parte del noroeste del pueblo de San Lucas de Olá, sobre unos picachos altos, con número de trescientos y treinta y dos almas chicas y grandes y de ambos sexos, como constalara de la certificación que diere el D. (¿) de Soleras, el propio cura, y a la parte del norte que base llanura demás de siete leguas, casi contiguo a la tierra doblada se encuentra el pueblo de Penonomé, con temperamento muy sano y

abundante agua, leña, maíces y plátanos que no necesitan con medianas cosechas que le fomenten de otra parte con vecindad de cuatrocientos y setenta y seis hombres de (¿) (¿) , (¿) agregan dos mil quinientas almas de (¿)”. Nota: ilegible el resto “(¿)”.

6 AGN. Título y signatura: Listas de indios, gente miliciana y forasteros –Miscelánea. Sc. 39, 102, d. Sección: Colonia Fondo: Miscelánea: sc. 39. Legajo: Solicitud empleo, tierras, realengas, reales, rentas, indios. Nivel: Unidad documental. Título y signatura: Listas de indios, gente miliciana y forasteros –Miscelánea. Sc. 39, 102, d.2. Fecha inicial y fecha final: 1740

7 Nota de la investigadora: El río Escotá está en la provincia de Herrera, recorre las provincias de Veraguas y Coclé. Nace en el distrito de Santa Fe (Veraguas) y desemboca en la bahía de Parita (Herrera).



Transcrito por la investigadora

(cont..//) "...doctrina, y en el (i) ciento veinte y cuatro párvulos (i) (i) naturales que tienen oficios militares.?....., trece que compo (i) su cabildo(i) (?), cuatro pintores , cuatro fiscales de Doctrina, el más (i) para el ministerio de la iglesia, las cuales, de nueve lumbres y piedra cubierta de tejas, con unos altares colaterales y a los lados la mayor ala del evangelio, la muy venerada imagen de la Pura y Limpia Concepción de Ntra. Señora que además de sus muchas gracias (i) y milagros afirman los indios ancianos y otros que no los son, fue dádiva remitida? del Católico Cielo, de la Sacra y Cesárea Ntra. de (i), Carlos Quinto (que en Gloria está) y al lado de la Epístola una imagen antigua de bulto entero de realizado talla de Ntra. Señora del Rosario, ... (i) seis altares más de un Señor Crucificado, Resucitado, Nuestra Señora de la Candelaria, San Marcos (i), el Bendito (i) y las Animas, (i) cofradías, además expresará (i), el escudo de (i) Don Francisco Paula Higüero, cura propio del (i) m... y así mismo consta por el libro del común que (i) General que pasó a este Reino el Licenciado Don Joseph (i) (i), Vecino Oidor de la Real Audiencia de este Reino dejó acordado que se agregasen doce familias españolas para el (i) de la estolidez de los indios y guarda y custodia del SS (i):sacramento?. Con fecha de veinte y nueve de enero de la no (i) de mil setecientos y quince el cual se observó hasta el de diecinueve (i) indígenas (i) del (i) ILEGIBLE""

La Inmaculada Concepción. Catedral San Juan Bautista (1745)(¿?).

Del lado de la epístola.



Ilustración 45 Inmaculada Concepción. Catedral San Juan Bautista. Foto: Diócesis de Penonomé.

- Según el documento se encuentra una imagen antigua de bulto entero de Nuestra Señora del Rosario. Pregunta, ¿esta imagen fue realizada por artesanos indígenas? ¿En Olá? ¿O en Penonomé?
- Se enumeran veintiséis altares; entre los que se mencionan las siguientes imágenes: Cristo Crucificado, Cristo Resucitado, Nuestra Señora de la Candelaria, San Marco, el bendito Jesús en el Santísimo Sacramento (¿), las Ánimas del Purgatorio, las Cofradías, Cristo de la Esperanza (¿), y otros.
- Se menciona la asignación de doce familias españolas para cuidar a los indígenas (“de la estolidez de los indios”) y guardar la custodia del Sagrado Sacramento, lo que es registro de las actividades virreinales manifestando las relaciones de los españoles y los indígenas en Penonomé.

Cristo Crucificado

Con relación al Cristo de la escuela quiteña, el sitio de la Diócesis— sin aportar datos — señala,

“Jesús crucificado: Obra del arte quiteño de finales del siglo XVII. Se dice que fue tallado por un escultor valenciano, discípulo de Mariano Benlliure, opinión compartida por el artista Agustín Donderis” (Datos Históricos, Catedral San Juan Bautista de Penonomé).

Sin embargo, Schenone en otra opinión indicó, “Consideramos más alejado de las influencias montañesinas el Cristo Crucificado de gran tamaño, su expresivo rostro y correcto modelado anatómico, lo convierten en una de las obras más destacadas de cuantas han llegado hasta nuestros días” (1974).

Ubico a esta espectacular imagen de origen quiteño, probablemente realizada por maestros foráneos en el estilo quiteño, principios del siglo XVIII.

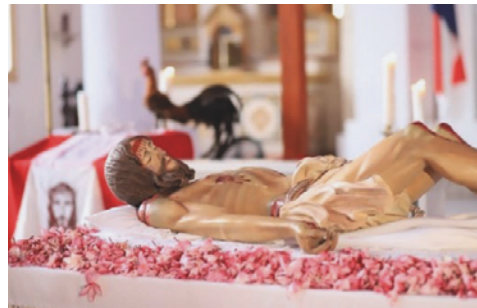


Foto: Diócesis de Penonomé.

Olá, 1609.

En la relación de 1609 “de lo que se les paga de salario y camarico a los curas desta governación y partido de Nata (AGI, Panamá 46)”, encontré lo siguiente sobre el pueblo de Olá,

Ola. La doctrina de el pueblo de Ola la sirben por semanas los curas de la ciudad de Nata después que por el señor obispo don antonio calderón yncorporo con aquella yglesia la dicha doctrina a los quales se les paga por la comunidad de los dichos yndios treinta fanegas de mayz y seis botijas de vino cada vn año conforme a lo que se les señalo y las primizias y obenzones conforme a el dicho aranzel eclesiástico. Juan de Arrola (mas 3 líneas ilegibles) (Morin Couture 2008: t. 1b, 207).

La historia religiosa es cíclica

Lo sucedido en Hispanoamérica a partir del siglo XVI, fue lo acontecido en forma similar en los primeros tiempos de la cristianización europea. La cristianización de Europa ocurrida durante la Antigüedad y la Edad Media implicó que los pueblos europeos adoptaran el cristianismo como procedimiento de creencias y manera de vida cultural. Esta fase envolvió la práctica de excluir, sincretizar o convertir las culturas, creencias y tradiciones paganas de los europeos para que concordaran a las usanzas extranjeras cristianas.

Esta fase fue en momentos violenta, puntualmente cuando se utilizó la fuerza militar para dominar a los pueblos o como instrumento político para obtener la igualdad religiosa de las poblaciones de una región. Se destruyeron sitios de culto tradicionales o fueron convertidos en iglesias cristianas, atribuyéndole intenciones en extremo perversas o diabólicas a los dioses paganos o castigando por medio del uso de la tortura y la pena de muerte las prácticas ancestrales por considerarlas brujería .

La cristianización en Europa respondía mucho más a los intereses circunstanciales de la cabeza de turno. El ser cristiano estuvo lejos de ser elegido en libertad o voluntariamente; tampoco se debió a una supuesta supremacía doctrinal frente a los cultos paganos; por lo cual resultó natural que durante esta fase surgieran reacciones paganas contra el cristianismo.

Europa ha sido cuna de la religión cristiana, la cual ha generado una interesante tipología en torno al tipo de vida monacal llegando a estructurar y unir regiones enfrentadas entre sí. A pesar de las diferencias existentes entre diversas ramas aparecidas en el Cristianismo, la tipología conventual se llega a entender como algo que supera los límites de lo estrictamente político-religioso como síntoma de una identidad común. El elemento conventual se trata pues de una pieza clave y articuladora formadora de un paisaje e identidad europea con relación a otros continentes y pueblos de la esfera terrestre. Cuando se habla del monacato, se piensa en Europa como conjunto, donde se ha observado cómo las fundaciones se extrapolan a todo el continente llegando a ocupar hasta las más alejadas regiones. La Península Ibérica es un ejemplo particular dentro del territorio europeo, ya que sufrió un cambio de religión y cultura debido a la ocupación musulmana.

A diferencia de otras regiones del este ortodoxas o musulmanas, Hispania se convierte por completo al catolicismo siendo un claro objetivo para su cristianización. Las órdenes religiosas propician multitud de fundaciones, sobre todo en la zona sur, por su mayor temporalidad ocupada por los musulmanes. Dentro del Reino de Sevilla destaca la ciudad de Écija, poseedora de un amplio patrimonio monacal llegando a un total de 21 conventos. Mediante los datos aportados se hace patente la innegable influencia europea, así como la conformación de la trama urbana de la ciudad y de un rico patrimonio conventual propio de multitud de escenarios urbanos europeos. (Ostos Prieto et al., 2018: 217-223).

Los santos, las vírgenes, los cristos crearon y proporcionaron en los pueblos indígenas nuevas formas de identidad y socialización. Los objetos investigados en el MARC pueden dar evidencia de ello; el establecer estos cultos involucró reelaboraciones simbólicas, la exposición de hagiografías orales y escritas de alcance territorial, como también reinterpretaciones de las particularidades divinas desde la base de las cosmovisiones indígenas.

En cada convento y cada iglesia se hizo una escuela. Tal vez no se enseñaban todos los oficios sin embargo se puede creer que el aprendizaje se hacía extensivo ya que se regresaban a sus pueblos y compartían y ponían en práctica sus conocimientos adquiridos. En conjunto con los frailes hacen sus talleres de carpintería.

Acercamiento a las escuelas talleres de la Ciudad de Panamá (siglo XVII), Alcaldía Mayor de Natá (1721 – 1728) y el Ducado de Veragua (1773 - 1775).



Ilustración 46 Aproximación a las dos escuelas talleres existentes durante todo el siglo XVIII en el Panamá virreinal. Autoría: Adaptación al mapa de Castillero Calvo por Candy Barberena. Elaboración propia (2021)

Para el siglo XVI, las poblaciones de españoles de Panamá, Nombre de Dios, Acla, Natá, Los Santos, Santa Fe, Concepción, La Filipina, Portobelo, Montijo, Remedios y Alanje se habían fundado; y permanecían numerosos pueblos indígenas (Castillero Calvo 2017: 299). Molina Castillo es muy específico con el tema del desarrollo de destrezas artesanales de los artesanos indígenas, entre los siglos XVII y XVIII,

los artesanos fueron otro elemento de dependencia de la región veraguense con la metrópoli. Fue a partir de los siglos XVII y XVIII cuando algunos nativos lograron desarrollar destrezas artesanales manuales y técnicas, producto de la docencia de maestros que se trasladaron de la Ciudad de Panamá a Santiago de Veragua, donde habían tenido que cumplir con alguna contratación. De igual manera, el saber de los carpinteros promovió el conocimiento de las maderas útiles y de uso en la construcción de viviendas o de muebles, de su valor y técnica de corte. Como era una zona de producción aurífera y perlífera, los plateros elaboraban alhajas para el vecindario, para la imaginería y otros objetos de uso litúrgico. Por su parte, los maestros de herreros elaboraban aparejos para la caballería, herramientas de trabajo y fabricaciones como bisagras de puertas, goznes, aldabas, cerraduras, candados, ventanales y demás (Molina Castillo 2008: t. 2, 613).

De acuerdo con el avance, se concluye que la escuela taller de Veraguas fue la base del barroco indigenizado. Hay que destacar que, como se ha visto, sus producciones son numerosas y de dimensiones a pequeña escala. La segunda escuela taller, la de Los Santos, se inclinó hacia el academicismo europeo. Ambas manifestaciones de arte barroco popular y barroco indigenizado, con sus indiscutibles valores estilísticos, funcionaban sin que hubiese una línea geográfica divisoria. La influencia de las escuelas hispalenses es detectable en los retablos de la iglesia de San Atanasio de Los Santos. En su arquitectura y decorativismo recuerdan la producción y realización de muchas de las esculturas características de estas escuelas españolas.

En el periodo virreinal existía un interés principal por el estado de los templos y la dotación que en ellos se encontraba; se buscaba la participación de líderes como el cacique con finalidades que no se limitaban a los asuntos políticos y administrativos, incluso en algunos casos este era un vínculo importante para con la población y facilitaba la evangelización.

Hacia la derecha se aprecian las áreas de cobertura de la escuela taller de Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá, principios del siglo XVIII) y hacia la izquierda, la escuela taller veragüense de San Francisco de la Montaña (Ducado de Veraguas, segundo tercio del siglo XVIII) dentro de territorio hispanizado. Los estilos de las arquitecturas y objetos estudiados se entremezclaron en los tiempos virreinales, no existiendo una línea divisoria. Así es detectable ver en la iglesia de San Anastasio, varios retablos y esculturas virreinales que son creación de los artesanos foráneos en la iglesia de San Atanasio de Los Santos (atribuidos) y otros objetos como el Cristo Crucificado (Retablo El Calvario), que también son reconocidos por las tallas y formas en el denominado estilismo barroco indigenizado.

Se detectaron tres retablos (San José, San Antonio, Santa Bárbara) en la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas) que son atribuidos a maestros foráneos novogranadinos y se podría concluir que el Retablo de la Inmaculada Concepción o La Purísima fue realizado por artesanos indígenas, a excepción de la escultura de la Inmaculada Concepción. La simbología que se ha encontrado en el Retablo de Nuestra Señora del Rosario inclina su creación hacia los Ngöbe Buglé (guaymies), resaltando particularmente los triángulos o rombos, de uso ancestral.

Es sabido que en este proceso largo de enseñanza y aprendizaje en la época virreinal estuvo formalmente establecido en las escuelas talleres a lo largo del istmo. Así fue el escenario en la Nueva Granada.

La llegada de artífices, hábiles en la creación arquitectónica, especialmente armaduras, mobiliario y sencillas estructuras o marcos retablisticos y tabernáculos, cubriría las necesidades más elementales de las primeras iglesias en la segunda mitad del XVI (Herrera García y Gila Medina 2013: 305).

Acercamiento al círculo de iglesias y escuelas- talleres de Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá) principios del siglo XVIII

Coclé	Escuela de Penonomé. Escultura de La Inmaculada Fecha: 1740 (¿). Catedral Basílica de San Juan Bautista y la Parroquia de San Lucas de Olá.
Coclé	Escuela de Natá. Basílica Menor de Santiago Apóstol y la Capilla -Hospital San Juan de Dios, Natá de Los Caballeros.
Herrera	Escuela de Parita. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán.
Los Santos	Escuela de Los Santos (1721 – 1728). Iglesia de San Atanasio de Los Santos
Los Santos	Escuela de Las Tablas. Retablo de Santa Librada. Iglesia Parroquial de Santa Librada

El historiador Castellero Calvo (2019: 460) señala que para 1778- 1790, la población de la Alcaldía Mayor de Nata, por grupos estamentales, “observar que más de la mitad de la población estuvo constituida por *libres de todos colores*, es decir muy mestizados. Este fenómeno se repitió en la provincia de Panamá y en la ciudad de Portobelo”.

Se debe considerar que Natá es hoy Coclé, y Los Santos son las provincias de Herrera y Los Santos. Para 1788, los blancos en la Alcaldía Mayor de Natá (Natá – hoy Coclé y Los Santos – hoy Herrera y Los Santos) alcanzaban el 25.25% del total de la población (23,324), los indígenas (solo) el 7.8%, y los libres (todos los colores) el 63.32%. El grupo más extenso eran los libres (todos los colores) y que quizás junto con los indígenas formaban parte de la mano de obra activa (Castillero Calvo 2019: 459).

El respectivo análisis (1783 y 1790) permite ver la composición sociorracial en las provincias de Veragua, la Alcaldía de Natá y Panamá y su jurisdicción. La población de blancos predominaba en Los Santos, seguido de Natá (1790). Mientras en la provincia de Chiriquí predomina la población blanca sobre la de Veragua (1783) (Castillero Calvo 2019: vol. 1, t.1, 458).

Castillero Calvo agrega con relación al cuadro ‘División porcentual de los grupos étnicos en la Alcaldía Mayor de Natá, año 1790’ lo siguiente: Como se puede observar en el cuadro y gráfico anteriores, más de la mitad de la población estaba constituida por libres de todos colores, es decir muy mestizados. Este fenómeno se repite en la provincia de Panamá y en la ciudad de Portobelo (2019: vol. 1, t.1, 462).

En Natá los indígenas, libres de todos los colores y esclavos suman 92.15% y los blancos el 7.85%; en Los Santos: indígenas, libres y esclavos suman 69.6% del total y los blancos un importante 30.94%.

Acercamiento al círculo de iglesias y escuelas del taller de San Francisco de la Montaña (Ducado de Veragua), segundo tercio del siglo XVIII.

Veraguas	Escuela taller de San Francisco de la Montaña. San Francisco de la Montaña. Iglesia de San Francisco de Asís. 1773- 1775
Chiriquí	Escuela taller de Dolega. Iglesia de San Francisco de Asís. Dolega. Retablo de San Francisco de Asís . 1795
Chiriquí	Escuela taller de Remedios. Iglesia de Nuestra Señora de Remedios. Remedios Retablo Nuestra Señora de los Remedios (escultura), ca. 1682
Chiriquí	Escuela taller de Alanje. Parroquia Santiago Apóstol. Alanje Santo Cristo de Alanje (escultura), ca. 1591

Según el padrón de 1754 para la Jurisdicción de Remedios y de Alanje, el historiador agrega en una nota que el padrón divide la población en los únicos pueblos de origen español reconocidos. A los religiosos los agregó el historiador en la lista de blancos (Castillero Calvo 2019: 456).

En Alanje, la naturaleza del padrón no permite distinguir con claridad las poblaciones blanca y libre de color. En San Pablo hay un gobernador y un fiscal con sus familias, haciendo un total de 8, que aquí computó como indígenas. En Boquerón y Bugaba hay muchos cholos y cholas, que computó como indígenas. Había un religioso por cada 280 feligreses. Según el padrón, el cura de San Lorenzo era dominico.

Para 1754 en la Jurisdicción de Remedios existían (solo) 35 blancos del subtotal de 802 personas, el 4.7%. Libres (411), esclavos (0) e indígenas (0) constituían un poco más de la mitad de la población (51.2%).

Al analizar la distribución porcentual de la población de Chiriquí y Veraguas (por castas étnicas) en 1754, 1778 y 1783, su clasificación sitúa los porcentajes de indígenas, libres y esclavos, resumiendo que estos grupos superaban a la casta blanca. Se ha extraído las siguientes fuentes que cita Castillero Calvo para mejor comprensión de lo expresado.

Las cifras entre paréntesis son aproximadas, pues el padrón de 1754 a veces hace difícil diferenciar los distintos grupos étnicos, salvo la población esclava. Los datos son bastante seguros para Boquerón, San Pablo, Bugaba, San Rafael, San Félix y San Lorenzo en Chiriquí. Pero es imposible conocer con precisión las cifras de blancos o libres de color de David, Alanje y sus campos. En Veragua, los pueblos que antes eran de indios, como San Francisco, La Mesa y Cañazas, ya tenían una importante población mestizada, sobre todo San Francisco, donde a los no indígenas corresponde una cuarta parte del total. (Castillero Calvo 2019: 456).

Hace un claro señalamiento sobre las dificultades de los registros de los indígenas, “dispersos en las montañas”... “con todo, existe un importante subregistro de la población indígena que, en su mayoría, como sabemos, permanecía dispersa en las montañas. Para los porcentajes he agregado los religiosos a los blancos” (Castillero Calvo 2019: 456).

Se toma como referencia la fecha de 1783 para las provincias de Chiriquí y Veragua. En la provincia de Chiriquí y Veragua del total de 22,505; blancos son 1,234; indígenas 7,866, libres de color, 12,864, esclavos 499 y religiosos 42 (Castillero Calvo 2019: 456).

Los blancos representan un grupo minoritario y el 5.4 % del total, los indígenas el 35 % y los grupos de indígenas, libres de color y esclavos sube al 94.3 % (excluyendo a los esclavos). Nuevamente la suma de estos tres últimos grupos parece indicar que la fuerza laboral era mayormente indígenas, mestizos y esclavos.

En los pueblos visitados en Chiriquí (Alanje, Dolega y Remedios). Castillero Calvo ofrece estos datos que remiten a 1783. Del total de Chiriquí (5,009) Alanje representa un subtotal de 1959: 356 son blancos y 1,510 libres. En Dolega, de su población total de 202, indígenas eran 200. Remedios (parte de Veragua) tenía una población de 1,043, 50 blancos y 981 libres, 8 indígenas.

San Francisco de la Montaña (1783) tenía una población de 2,646 del gran total de 17,316. Contaba con 48 personas blancas, 1213 indígenas y 1,345 libres, 38 esclavos y 2 religiosos. Como se observa la cantidad de indígenas (1,213) y libres (1,345) representan el 96.7% (2,558 personas) del total de la población de 2,646 personas, lo cual indica que la mano de obra provenía de los indígenas y los libres.

Manual de adultos – la Cartilla de Valladolid

Samuel Gutiérrez procuró describir el proceso tan complejo del aprendizaje de los artesanos indígenas, los negros o criollos ante las obras españolas.

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 Península (Gutiérrez 1999 a: 92).

Es decir, fue importante que los curas doctrineros tuvieran un conocimiento intelectual sobre las tradiciones indígenas, para saber qué se incorporaba y eran combatibles con el mensaje cristiano; el saber sobre él porque utilizaban los elementos, los pigmentos de donde los sacaban, etc.



Ilustración 47 Manual de adultos (1540). Nueva España (Egido y Bosque, BNE). Cartilla de Valladolid. Fuente Morin Couture 2008: 1a 874

Esa comunicación entre los frailes y los indígenas se llevaba a cabo en aquellos espacios donde frailes educaron a los hijos de la nobleza indígena: conocimiento de la lengua, los textos, las tradiciones escritas europeas. Latín, castellano, y así fue a la inversa. En esos espacios, los indígenas les enseñaron su lengua, sus costumbres, historia, religión y el manejo de las cofradías de los indígenas (Morin Couture 2008: t.1b, 760).

Este manual llamado cartilla de Valladolid fue ideado para la catequesis en Panamá, durante todo el periodo virreinal. Ha sido calificado como muy básico, eliminando a otros catecismos más elaborados porque eran más fáciles de enseñar. Las diversas órdenes tendrían preparado un manual como este para cada una de las regiones, en todo Hispanoamérica.

En la tercera década del siglo XVI Juan Cromberger, de la célebre familia de impresores afincados en Sevilla, llegó a un acuerdo con el obispo de México fray Juan de Zumárraga para abrir la primera imprenta del Virreinato y, por ende, de América. Fruto de ello fue la aparición en 1540 de manos del tipógrafo Juan Pablos del Manual de adultos, reconocido como el primer impreso americano. En la década de 1570, por su parte, Antonio Ricardo establecería un primer taller en la llamada Ciudad de los Reyes, la actual Lima, iniciándose también la imprenta en el cono sur y una rica producción impresa, en parte de contenido religioso, de la que son muestra obras como las abundantes novenas aparecidas en los siguientes siglos (Egido y Bosque, BNE).

Fue la imprenta el medio que catapultó obras especialmente importantes en la Nueva España como el Vocabulario de la lengua castellana y mexicana del franciscano Molina (1555).

De entre la amplia producción que seguirá a la implantación de la imprenta en la América de habla española merece la pena destacar dos obras de interés especial. En primer lugar, el Vocabulario de la lengua castellana y mexicana de Alonso de Molina, que Juan Pablos imprimiría en México en 1555. Molina, un importante lingüista franciscano gran conocedor del náhuatl, elaboró, en la tradición lexicográfica de Nebrija, el primer vocabulario de una lengua indígena impreso en América al que seguiría años más tarde una segunda parte con el vocabulario mexicano-castellano. La obra, que ha sido definida como “un hito en la lingüística misionera y en la lexicografía bilingüe hispanoamericana” supera ampliamente los intentos previos de elaborar una obra similar, como el Arte de la lengua mexicana de Fray Andrés de Olmos, aparecido de forma manuscrita casi una década antes (Egido y Bosque, BNE).

En Perú se publica la obra de Antonio Ricardo en quechua y en español, difundida en versiones de cartilla, catecismo, confesionario y preparación de la muerte, “con lo que queda patente la finalidad evangelizadora de la obra”.

Junto a ella, en 1558 se publica en Lima por Antonio Ricardo el Arte, y vocabulario en la lengua general del Peru llamada Quichua, y en la lengua Española con dos partes, una con las voces quechuas y sus correspondientes castellanas y otra con la forma inversa. En los preliminares se observa una mención a una orden del Concilio Provincial de Lima de 1583 para hacer una cartilla, catecismo, confesionario y preparación para la muerte en quechua y aimara “para la doctrina y conversión de los naturales”, con lo que queda patente la finalidad evangelizadora de la obra. Al final presenta un “Arte de la lengua quechua” que trata la ortografía, las partes de la oración y la gramática. La obra, que conoció varias ediciones en el momento, volvió a imprimirse con posterioridad y es un modelo dentro de su género (Egido y Bosque, BNE).

No solo era el enseñar, también era importante el de entender, de traducir el contenido bíblico, el mensaje cristiano a la lengua de los indígenas. A través de metáforas o analogías se dramatiza los evangelios. Y es cuando convergen ambas tradiciones. El Espíritu Santo y la Pureza de la Inmaculada Concepción se podría enseñar a través de la metáfora de las plumas de las aves. Es una abstracción, que no se visualiza. Y así se explica el agua bendita, con el torrente de vida, los ríos de la vida. O del agua que contienen las montañas. Es decir, las connotaciones van a la par de las tradiciones indígenas. El padre Alberto Ariza (1903-1987) escribió la historia de *Los Dominicanos en Panamá*, especialmente las áreas de Veragua y Chiriquí.

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 misioneros (Ariza 1964: 54).

En los pueblos de México, se solían colocar estos nuevos símbolos cristianos en los muros atriales, o en pilas bautismales. La presencia de los motivos indígenas aparece en forma congruente con un proceso que buscaba la integración, traducción e incorporación. Lo que veían los indígenas en las imágenes tendría que responder a los versículos bíblicos. El bautismo de Cristo aparece en Mateo 3:13-17 (BibleGateway. Nueva Versión Internacional).

- ¹³Un día Jesús fue de Galilea al Jordán para que Juan lo bautizara. ¹⁴Pero Juan trató de disuadirlo.
- —Yo soy el que necesita ser bautizado por ti, ¿y tú vienes a mí? —objetó.
- ¹⁵—Hagámoslo como te digo, pues nos conviene cumplir con lo que es justo —le contestó Jesús.
- Entonces Juan consintió.
- ¹⁶Tan pronto como Jesús fue bautizado, subió del agua. En ese momento se abrió el cielo, y él vio al Espíritu de Dios bajar como una paloma y posarse sobre él. ¹⁷Y una voz del cielo decía: “Este es mi Hijo amado; estoy muy complacido con él”.

El bautismo de Cristo



Ilustración 48 (Izquierda) Bautismo de Cristo. Creador Verrocchio / Leonardo da Vinci. Fecha de Creación: 1470 – 1475. Dimensiones físicas 1520 w. x 1800mm h, Oleo y tempera sobre panel. Locación: Galería Uffizi, Florencia. Foto: Candy Barberena.

Ilustración 49 (Centro izquierda) The Baptism of Christ. Artist: Hieronymus Wierix (1548-1624). Medium: Engraving. Photo Source: Mauquouy-Hendrickx 1978-83, no. 270. Item: 51^a. Correspondences: Archive: 51A/51B (PESSCA).

Ilustración 50 (Centro derecha) The Baptism of Christ Artist: Cuzco School. Title: Date: 17th century. Medium: Oil on canvas. Photo Source: Christies, Auction Catalog: 8516/8550, num. 226. Item: 51B. Correspondences: Archive: 51A/51B (PESSCA).

Ilustración 51 (Derecha) Bautismo de Cristo. Artista Anónimo, ca. siglo XIX (?). Dimensiones 36 " (ancho) x 48 " (alto). Escuela popular de pintura panameña. Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá. Cocle.



Ilustración 52 Bautismo de Cristo. Artista Anónimo, ca. siglo XIX (?). Dimensiones 36 (ancho) x 48 " (alto). Escuela popular de pintura panameña. Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá. Cocle. Foto: Candy Barberena

Escuela popular de pintura panameña. Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá, Coclé. Esta obra natariega es una adaptación pictórica posiblemente inspirada en la composición de alguna pintura de maestros reconocidos como Verrochio (1435-1488), El Greco (1541-1614), Murillo (1618 – 1682), Lorenzo Ghiberti (1378 – 1455), Vicent Maçip, etc., o pudiese derivar de un grabado de Cornelis Cort (1528-1583) o de Hieronymus Wierix (1548-1624), manierista flamenco, como maestro. El artista no identificado se propuso recrear todo el sentimentalismo bíblico dentro del escenario propio de lo didáctico, porque presenta lo elemental: poco movimiento, predominando la rigidez, un manejo flojo de las pinceladas, resaltando los tonos verdes y rojos.

Las escuelas talleres indígenas a manos de los curas doctrineros.

Imaginemos a los indígenas aprendiendo a pintar con las proporciones académicas del renacimiento con el objetivo era decorar las iglesias con relación a los cánones del renacimiento. Los alumnos que entraban a las escuelas entraban a ser perfeccionados, a adquirir nuevas técnicas del arte académico europeo. El balance entre ambas culturas y escuelas trajo una liturgia y un arte que combinaba esfuerzos formales, académicos y elementos de la tradición indígena, produjo una suma de símbolos entre ambas tradiciones.

¿Cómo aprendían si aquí no había cuadros, referencias de cómo pintar a la Virgen María, Jesús, los santos y santas? La principal herramienta de los frailes fueron los libros y en particular los grabados, como viñetas que venían estampados en los libros impresos traídos por los frailes. Son ellos quienes les muestran las imágenes para que los indígenas reproduzcan las mismas. Estas láminas eran en blanco y negro y realizadas en la rudeza de la madera y posteriormente en grabados de metal, los menores. El concepto cristiano y la guía de los colores eran definidos por el fraile.

La Crucifixión. Alberto Durero (1471 – 1528)



Ilustración 53 The Crucifixion. Artist: Albrecht Dürer (1471-1528). Date: ca. 1498. Medium: Woodcut. Published in 1511 in The Large Passion. Photo Source: National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia. Item: 4354^a Correspondences: Archive: Archive: 4354A/4353B (PESSCA)

Este grabado que muestro de Durero me sirve para mostrar la forma en que los sacerdotes podrían haberles explicados a los nuevos cristianos el valor de la resurrección, la vida de los santos, la palabra bíblica.

Los grupos de las escuelas talleres se movilizaban de acuerdo con las tareas asignadas. Se formaban e iban de escuela en escuela. Las escenas estaban muchas realizadas y reinterpretadas por los artistas indígenas. Comienzan los artistas a utilizar las perspectivas, las composiciones y las adecuaciones. Es la manera aprendida para interpretar. La transformación en el terreno plástico de los indígenas se produce porque hay modelos de la tradición europea. Este proceso empieza a incidir sobre los significados y los significados de ambas culturas y sus técnicas comienzan a conectarse, como es el ejemplo peruano.

En el caso del Perú —según propone Luis Eduardo Wuffarden (2011:251-273)— desde fechas tempranas del afianzamiento del dominio hispánico, las artes mecánicas habían garantizado tanto el ascenso social como el prestigio para muchos artífices, ya fueran estos mestizos o indígenas. En su Gobierno del Perú (1567), Juan de Matienzo (1520 – 1579), asesor del virrey Francisco de Toledo, propuso al arte como estrategia de inserción social al recomendar alfabetizar a los jóvenes indígenas e instruirlos en labores artísticas (Wuffarden 2011: 252-253). Tras más de una centuria de desarrollo, para inicios del siglo XVIII hubo un aumento significativo en la producción pictórica del área de influencia cuzqueña; Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1965: 20) menciona grandes talleres liderados por maestros indígenas que conquistaron el gusto de la ciudad de Lima con un ‘incaismo’ expresado en el encargo de retratos del Inca y las Ñustas (princesas incaicas), para edificios virreinales y residencias aristocráticas.

En la segunda mitad del siglo XVIII decaen tales talleres tras las revueltas de Lima y Huarochirí, la creciente influencia del pensamiento de la ilustración y el alejamiento de las producciones sur andinas del gusto de la capital virreinal (Rey-Márquez 2016:95-116).

Dentro de todo un movimiento historiográfico innovador, y teniendo como objetivo el sentar las bases de este ambicioso proyecto de evangelización virreinal, se tomaron las obras de Kelemen, Soria, Cornejo Bouroncle, y Berlin y se impusieron en consenso sobre el origen del grabado del arte virreinal. Para 1956 los esposos, José de Mesa y Teresa Gisbert (1956: 321) publicaron una monografía sobre el maestro potosino Melchor Pérez de Holguín y afirman finalmente que,

...la pintura y los grabados flamencos y holandeses [...] constituyen la principal fuente de inspiración para la temática de los pintores americanos. Hoy estamos seguros, que muy pocos son los maestros [americanos] que han escapado al poderoso influjo de la estampa y el grabado [...] El empleo de estos grabados como fuente de inspiración ha sido demostrado suficientemente en muchos libros y artículos dedicados al arte hispanoamericano. Servían de modelos, y en muchos casos están copiados tan fielmente, que el artista no se separa ni un ápice de la composición original [...] Los grabadores de la escuela de Amberes y otras, deberán figurar en el arte universal como los verdaderos inspiradores de la pintura americana (Mesa y Gisbert 1956:68s) (Ojeda 2017).

Capítulo Tercero

El barroco indigenizado en el Museo de Arte Religioso Colonial y las órdenes mendicantes

El barroco indigenizado

Los dos términos, arte cristiano y arte indígena, implica el advertir dos cosas que se unen: los temas religiosos o tipologías cristianas y los elementos que son de tradición indígena. Esta característica en el proceso artístico, de incorporar algunos elementos indígenas, que son de tradición indígena, y en la representación e interpretación de los temas religiosos cristianos es lo que opto por denominar **arte barroco indigenizado**.

El arte evangelizador se desarrolló en los pueblos de indios e igualmente en las ciudades de españoles del Istmo, incluyendo a la Ciudad de Panamá; puedo mencionar el San Pedro procedente de la iglesia de San Cristóbal, Chepo (San Pedro. MARC 0017) o en San Jerónimo penitente y su león. MARC 0202, perteneciente a la iglesia de Las Tablas, datados ambos tan temprano como el siglo XVII.

San Pedro, Papa. MARC 0017.

San Pedro, Papa es un óleo sobre cuero, el cual probablemente fue diseñado para ser el respaldo de un sillón que se encontraba en la iglesia de Chepo, pertenece a la Orden de Frailes Menores Capuchinos (OFM). En 1514, el capitán Pedro Arias Dávila pasó por el territorio del cacique Chepo. Después de la fundación de la ciudad de Panamá (1519), el pueblo de Chepo se fue estableciendo con un gobernador indio, alguacil, y mandaderos encargados de ayudar a pobres y viudas, y al cura (Morin Couture 2008: t. 1b, 197).



Ilustración 54 San Pedro, Papa. Foto: MARC 0017. Iglesia de San Cristóbal, Chepo. Siglo XVII. Dimensiones: 80 cm. x 49 cm. Escuela popular de pintura panameña (Chepo).

En 1570 el Obispo Abrego le escribe al Rey,

...y los tres novenos y medio se reparten en el beneficio de la Caldera que es pueblo de indios y en el de Chepo y en el de Parita y Cubita, que son pueblos de indios y fuera de esto quitamos al beneficio de Nata doscientos pesos y al hospital de Nata cien pesos y a la fábrica de la iglesia de Nata otros cien pesos con los cuales y con las partes que de acá les damos a tres curas, uno de Chepo y otro de Parita y Cubita y otro de la Caldera repartimos novecientos pesos, a cada uno trescientos; el otro noveno y medio lleva el hospital desta ciudad (Morin Couture 2008: t. 1b, 124).

En la sumaria descripción del reino de Tierra Firme llamado Castilla del Oro que está sujeto a la Real Audiencia de la ciudad de Panamá (AGI, Pan 11, año 1575) se indica lo siguiente,

Hay ansimismo otro pueblo de indios seis leguas de Panamá que llaman Chepo. Tendrá ciento y treinta vecinos de indios con su cacique y siete u ocho españoles. También son aquestos indios libres como los ya dichos. Cada pueblo tiene su iglesia y clérigo que los doctrina. Sirven a Vuestra Majestad con los diezmos de lo que cogen. La gente de trabajo y servicio son negros todos, porque de la gente blanca ninguno hay que sirva ni se dé al trabajo, a cuya causa es grande la suma de negros que en este reino está... (Morin Couture 2008: t.1b, 141).

Es una pieza invaluable que se encuentra en un estado muy deteriorado. La foto de San Pedro de Chepo, sometida en contraste +20% y brillo +20%, me permitió estudiar y captar los tonos dorados, rojizos, amarillos y detallar el fino encaje de su vestimenta, que porta su mitra de Papa y las llaves, y está sentado sobre su trono de alto respaldoar, el piso es ajedrezado.

San Pedro, Papa. Zurbarán (1598–1664)

La obra de donde probablemente se inspiró el artista anónimo de probable origen chepano pertenece a Francisco de Zurbarán (1598–1664) y se denomina igual: San Pedro, Papa. La obra zurbariana se ubica en el retablo de la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla, España.



Ilustración 55 San Pedro, Papa de Francisco de Zurbarán en Revista Ecclesia, Sevilla



Ilustración 56 (Izquierda) San Pedro, Papa. MARC 0017. Iglesia de San Cristóbal, Chepo. Siglo XVII. Dimensiones: 80 cm. x 49 cm. Óleo sobre cuero. Escuela Popular de pintura panameña. Foto: MARC



Ilustración 57 (Derecha) San Pedro, Papa en el retablo de la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla, (España). Foto: Donada

El conjunto de Santo Domingo de Guzmán del Casco Antiguo de la ciudad de Panamá.

Según Castellero Calvo, desde 1678 el templo de Santo Domingo se erigió como uno de los mayores y más suntuosos templos de la nueva ciudad. Todos los recursos que le fueron dados a las órdenes religiosas por la Corona se verían reflejado en las decoraciones de interiores, las esculturas de los santos, lienzos majestuosos y objetos de oro y plata de la región, especialmente los realizados por los talleres de plateros y orfebres de la Ciudad de Panamá (Castillero Calvo 2019: vol.1, t. 3, 1.448- 1.449).

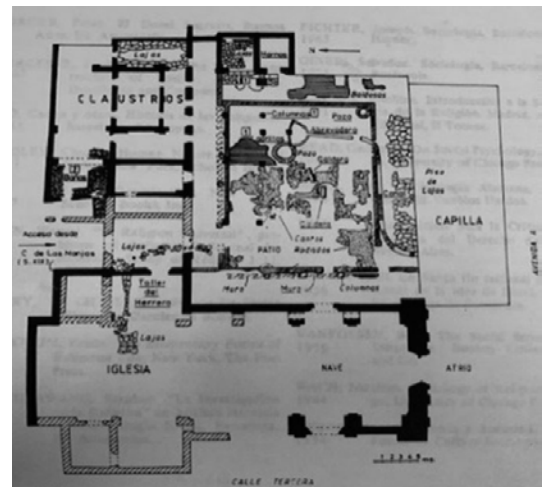
Cuando se hace referencia a las sacristías, hay que entender en realidad un conjunto arquitectónico más amplio integrado por la sacristía propiamente dicha, la antesacristía, el lavatorio y algún otro lugar anexo: todos estos ambientes pueden discernirse en el diseño de la planta de cada iglesia.

Todo el edificio formaba un gran cajón rectangular desprovisto de contrafuertes en los extremos (Gutiérrez 1999 a: 157-158). En los planos del Convento de Santo Domingo se señalan algunas de los elementos hallados durante las excavaciones por Richard Cooke y Beatriz Rovira, estos documentos reposan en los archivos de la Dirección de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura.

El gran incendio de 1737 que azotó gran parte del casco antiguo afectó a la manzana citada y al convento, pero, parcialmente y en menor grado. De hecho, según se registró en el plano histórico de 1749, para esa fecha, el convento comprendía la iglesia, la nave Norte de dos pisos (que albergaba muy posiblemente las celdas y dependencias de los frailes), el claustro (parcialmente techado en su perímetro por una galería con techo de tejas sobre madera) y la capilla con una fachada lateral hacia la avenida A (Archivos DNPC – MICULTURA).

Ilustración 58 Plano del Conjunto de Santo Domingo de Guzmán. Dibujo: Richard Cooke y Beatriz Rovira (Archivos DNPC – MICULTURA)

El Conjunto Conventual de Santo Domingo, aunque en ruinas, acoge en su recinto hoy la sede del Museo de Arte Religioso Colonial, centro expositivo aún en formación, pero que guarda una amplia y variada colección de obras plásticas de época virreinal, fundamental para una mejor comprensión del arte religioso istmeño.



¿Cómo y dónde nace este estilismo de las obras creadas por los artesanos indígenas durante el periodo virreinal?

La mirada del indígena, entrado el siglo XVI ya tiene las connotaciones y conceptos cristianos, propias de la tradición occidental. Ha ocurrido una asimilación. El método y la estrategia ha permitido el ir colocando los elementos indígenas tradicionales y aquellos que son del contacto virreinal. El valor de las piezas indígenas circunda más

en el ámbito de lo religioso y cultural que histórico o arqueológico, en su tiempo, para ese tiempo. Tiene que ver más con la vida cristiana de los indígenas que en un saber puro historiográfico. Lo que buscan los curas doctrineros es el encontrar símbolos indígenas que fueran combatibles con los símbolos cristianos.

Desde el punto de vista científico, será casi imposible determinar los pensamientos de los indígenas durante el periodo virreinal, por tanto, intento hacer las lecturas de los objetos de acuerdo con ambas tradiciones para su definición iconográfica.

El sincretismo es una toda una nueva estrategia que busca comunicar dos tradiciones culturales, es decir cuando existe una nueva religión que es dominante pero que aprovecha los términos culturales de la cultura sometida para darle significado y continuidad a las prácticas religiosas.

Indígenas Ngöbe Buglé

El sincretismo utiliza la analogía como una herramienta muy importante, la traducción a los términos de la cultura indígena, aprovecha la coincidencia de elementos o símbolos, la afinidad en significados, produce varias lecturas, plástica y sintácticamente utiliza el recurso que es la yuxtaposición. Para dramatizar esta idea podría mencionar quizá el ejemplo: la cruz de cristo sobre un símbolo sacrificial indígena.



Ilustración 59 Indígenas de la Comarca Ngöbe Buglé. Fuente: Dam Vacation (<https://www.servindi.org/actualidad/126819>)

En el mundo de las artes visuales o plásticas, la yuxtaposición se entiende como la armonía de dos elementos distintos, no necesariamente antagónicos, que al juntarse componen un nuevo sentido visual y conceptual y afectan recíprocamente sus significados, originando en el receptor reacciones que pueden transformar su percepción. Las imágenes yuxtapuestas originan una tensión, una fuerza expresiva que no tendrían estando separadas; y puedo referirme más bien a la articulación de dos tradiciones distintas (religiosas, culturales, estéticas, etc.) en una misma pieza. Un buen ejemplo de yuxtaposición con un nivel de máxima creatividad lo constituyen las obras innovadoras, en los que distintas imágenes son incorporadas para construir una nueva. El proceso de sincretismo es un proceso complejo. La yuxtaposición es una de sus herramientas.

Y esto es lo que juzgo estamos observando en las manifestaciones sincréticas de los objetos (exhibidos o no) en el Museo de Arte Religioso Colonial (MARC), la cual consisten en una colección de por sí muy variopinta y que abarcaría desde el siglo XVII hasta entrado el siglo XIX y quizás parte del XX.

Para el caso de estudio de Panamá, y por sus variables y un estilismo propio que se desarrolló especialmente a finales del siglo XVIII, y que iré explicando y construyendo, comienzo por ir mostrar esta ficha técnica incompleta, donde prima la palabra 'desconocido'.

Inventario por pieza Virgen de Legarda MARC 0010 (2013)

INVENTARIO POR PIEZA

PREPARADO ZUNI CUERVO

No. de Inventario	Descripción	Técnica	Código de la Pieza
MARC-0010	Virgen de Legar	Talla en madera policroma	4-ESC-x-00031
UBICACIÓN	Lugar	Oficina	Verificado
Ciudad de Panamá	Museo M.A.R.T.A.	Depósito Caja#6	Zuni Cuervo

FASE I

1. INVENTARIO Y FICHAS TÉCNICAS DE LA PIEZA

a. Se hará el cotejo físico de las piezas de acuerdo al documento "Inventario de la colección: Museo de Arte Religioso Colonial"	Realizado junto con el <i>Lic. Rubén Henríquez</i> Jefe del Departamento de Control y Registro de Bienes Culturales de la Dirección de Patrimonio Histórico.
b. Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística (código del INAC).	MARC-0010
c. Título más seguro y reconocido de la obra (o en su caso "sin título").	Virgen de Legarda Nombre no coincide con el inventario
d. Lugar donde se realizó la obra	desconocido
e. Fecha de realización - lo más exacta posible: día, mes y año - o atribución de la obra.	desconocido
f. Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra.	talla en madera policroma
g. Medidas (altura x anchura x profundidad)	34 cm h x 26.5 cm
h. Firmado y rubricado, si lo está, y el lugar donde está en la obra.	desconocido
i. Si aparece fechada la obra por su autor y donde.	desconocido
j. Otras firmas, signos o inscripciones en la obra.	En la parte posterior escrito en piloto el nombre Virgen de Legarda, y el código MARC- 0010, una etiqueta con el código ...ESC-x-00031.

Ilustración 60 Inventario pieza Virgen de Legarda. Fuente: Suministrado por el INAC- MICULTURA y preparados por Erín Herrera y Zuni Cuervo (2013).

Por tanto, es presumible aceptar que, a excepción de la curaduría acertada realizada por la Dra. Ángeles Ramos Baquero a un número plural de piezas, y de un sencillo ordenamiento diseñado para la reapertura del MARC en el 2013, por Zuni Cuervo, el museo no presenta una catalogación científica -iconográfica de los objetos en su totalidad, ni un enfoque museístico como pide ICOMOS. Al no existir el registro iconográfico y museístico de las mismas, se presentan dificultades en sus lecturas y valoraciones, tal y como lo evidencia, mostrando como ejemplo, el deficiente inventario de la pieza Virgen de Legarda que se ha mostrado más atrás. Realizo la lectura iconográfica de la pieza del MARC 0010, resultado de este estudio como parte de una propuesta museística.



Ilustración 61 Virgen de la Apocalipsis. MARC 0010. Estilo barroco indigenizado Foto: MARC

Virgen de la Apocalipsis. MARC 0010.

Virgen de la Apocalipsis. MARC 0010, probablemente realizada en el segundo tercio del siglo XVIII. Tallada sobre madera policromada, dimensiones 26 x 34 cms. Los medallones relicarios o en algunas ocasiones llamados placas devocionales, junto con los crucifijos fueron muy favorecidos por en España y en la América virreinal. Posiblemente este medallón de la Virgen de la Apocalipsis formó parte de un retablo barroco o de uso doméstico. Atribuible a la escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña. Es una obra al estilo de Bernardo de Legarda, Escuela quiteña de Arte como se verá seguidamente.

Simbología e iconografía de la Virgen de la Apocalipsis de Bernardo de Legarda (1700-1773).

La Virgen de Quito, también conocida bajo los nombres de Virgen del Apocalipsis, Virgen alada, Virgen bailarina y Virgen de Legarda, es una escultura de madera de 30 cm de alto, obra del artista quiteño Bernardo de Legarda. La obra es la mayor representante de las piezas creadas en el marco de la escuela quiteña, que se desarrolló en la capital ecuatoriana durante la época virreinal, y que adquirió gran prestigio mundial.

La figura original fue concebida como una advocación de la Inmaculada Concepción y es venerada en el altar mayor de la iglesia de San Francisco, en Quito. Otra réplica producida por el mismo artista, Nuestra Señora de la Asunción, pero de mayor tamaño, se encuentra en Popayán, Colombia y representa la advocación de la Asunción de María, que es venerada en la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción.

Según lo ha estudiado Patrizia Di Patre (filóloga y crítica literaria italo - ecuatoriana, especializada en literatura y cultura medieval, renacentista y barroca de Europa y América), el origen de la Virgen de Quito está íntimamente vinculado a la literatura quiteña barroca, particularmente al poeta Jacinto de Evia, y la relectura de mujeres clásicas con virtudes guerreras y virginales:

Las mujeres velocísimas [...] arcádicas y militantes, son siempre virginales, y llegan a prefigurar el tipo cristiano de la Virgen por excelencia. Al fundirse con otros elementos de la tradición cristiana, [...] terminan por componer un cuadro [...], una suerte de esquema fijo en el cual predomina la característica de las alas —señal de rapidez inconcebible—, primero figuradas y luego decididamente físicas, reales. El tratamiento eviano [de Jacinto de Evia] de la Virgen justifica el surgir de un cortejo imaginativo, y luego de una correspondiente plástica, acordes con este complejo metafórico. La "Virgen alada" del Panecillo no es, en conclusión, sino la expresión física de la figuración eviana [de Jacinto de Evia] (derivada de Góngora), un plasmar en imágenes lo que ya impresionaba desde los textos, y producía una bien determinada emotividad colectiva (Di Patre 2009: 307-320).

Aproximación a las Órdenes Mendicantes que llegaron al Istmo.

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; sus decorativismos, adornados con imágenes de devoción y pinturas incluso, de acorde con el interés de las órdenes religiosas, los momentos históricos o respondiendo a los intereses de los oferentes y así consecutivamente.

En la ornamentación y distribución de las imágenes sobre todo en las iglesias barrocas, el Concilio de Trento ejerció un rol fundamental. Cada orden religiosa adopta o modifica de acuerdo con sus intereses e incluso recursos. En este espacio, se observará la iconografía de los santos más importantes de las Órdenes religiosas Mendicantes que llegaron a Hispanoamérica, analizando los distintos motivos que utilizaron en las ornamentaciones, justificando su presencia y significado.

La historiografía panameña presenta vacíos en cuanto a los cultos locales a los santos patronos. Por tanto, insistiré permanentemente en que la investigación gire en torno al estudio de la imagen.

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 encubiertas y en las correcciones internas de los indígenas, tocó, pero no transformó sus hábitos (Báez – Jorge 1996: 99 -112).

Orden de Predicadores (Dominicos)

Llegaron al país en 1523 para dedicarse a la evangelización de las naciones autóctonas. Para 1839, el convento de Santo Domingo ya no contaba con la presencia de los beneméritos frailes. Regresaron a Panamá en 1959 y se encargaron de varias parroquias en Chiriquí y en Panamá. Los hijos de Santo Domingo han estado muy ligados a la Universidad Católica Santa María la Antigua (USMA) de la cual han sido rectores, capellanes y fundadores de los Encuentros Cristianos Universitarios (ECU) y en la organización y puesta en marcha de FETV Canal 5. Han trabajado en el Hospital del Niño, el Tutelar de Menores, en la Comisión de Derechos Humanos (González Fernández 2018).

Estas son las imágenes de santos y beatos de la orden de predicadores (*O.P.*), (Oficina De Comunicación Dominicos España) que he logrado ubicar en el MARC, en San Francisco de la Montaña y sus referentes iconográficos de las escuelas españolas italianas y quiteñas:

Santo Domingo de Guzmán, San Francisco de la Montaña; barroco indigenizado;

Virgen del Rosario con el Niño. MARC 0179; barroco indigenizado;

Nuestra Señora del Rosario o La Reina de los Cielos, escuela sevillana. Catedral Metropolitana de Panamá;

Santa Rosa de Lima, Juan Fernando Palomino y de Oropesa, escuela madrileña;

Martin de Porres, MARC 0175, barroco indigenizado;

Catalina de Siena, MARC 0016, barroco indigenizado;

San Pedro de Verona, MARC 0129, barroco indigenizado;

San Pedro de Verona, MARC 0002, barroco indigenizado;

Santo Tomás de Aquino, Giovanni Giarola (1505 – 1557), escuela italiana;

Santo Tomas de Aquino, MARC 0021, escuela quiteña.

Santo Domingo de Guzmán

En el MARC se encuentran obras alusivas a este santo, elaboradas bajo el sello Olot de España. Son piezas de buena calidad, sin embargo, la investigación está delimitada a las piezas virreinales cuyo artífice sean artesanos indígenas. Inicio, por tanto, la investigación de los misioneros dominicos, analizando primero la imagen de Santo Domingo, en el altar de la Virgen del Carmen, en San Francisco de la Montaña (Veraguas). A través de estos hallazgos realizados hace un par de años en el templo franciscano, he ido determinando la participación de los artesanos y carpinteros indígenas, como creadores de este característico estilo barroco indigenizado en Veraguas.

Santo Domingo de Guzmán, segundo tercio del siglo XVIII. Veraguas



Ilustración 62 Santo Domingo de Guzmán. Iglesia de San Francisco de la Montaña. Foto: Candy Barberena

El Padre Alberto Epaminondas Ariza Sánchez (1903 - 1987) escribió sobre los artísticos altares de talla, recuerdos de los misioneros dominicos, específicamente mencionando las imágenes de Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo y de San Pedro Mártir de Verona (escultura hoy desaparecida) en la iglesia de San Francisco de la Montaña, Veraguas.

Esta población de San Francisco de la Montaña de Veraguas conserva muy interesantes recuerdos coloniales de los misioneros dominicos: artísticos altares de talla, el altar de Nuestra Señora del Rosario, las estatuas de Santo Domingo y de San Pedro Mártir de Verona, quizá reminiscencia del patronato del protomártir dominico sobre la diócesis en tiempo del Obispo Fr. Tomás de Berlanga (Ariza 1964: 39).

La imagen de Santo Domingo es de talla completa, madera policromada, dimensiones: 89 cm. (altura) x 38 cm. (ancho) x 39 cm. (profundidad), segundo tercio del siglo XVIII. Esta es una de las dos representaciones de Santo Domingo que existen en el templo de San Francisco. Quizás el dominico Ariza se refería a esta misma escultura, ubicada en el retablo mayor de San Francisco de Asís.

Estos acercamientos en persona y por medio de fotos me permiten el estudio de las imágenes. Posiblemente el artista indígena elaboró la escultura interpretando los rasgos del religioso español. Su interpretación de Santo Domingo se presenta con ojos grandes, nariz aguileña, cabellos rubios ondulados (tallados), ojos claros y cejas lineales. De esta manera, el artista indígena introdujo una necesaria desproporción entre algo, y la interpretación "que se hace de ese algo como algo". La policromía de la escultura responde a los colores dominicos, el blanco de pureza en la túnica y el negro de austeridad en el manto, reduciendo el oro y la decoración a la orla.

Santo Domingo de Guzmán de Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793)

Santo Domingo es considerado el fundador del Rosario, declarado por varios Papas, incluido San Pío V.



Según se cree piadosamente, Santo Domingo, inspirado por el Espíritu Santo, encontrándose en circunstancias análogas a las de nuestros días, en las cuales los albigenses vejaban Francia y la Italia (...) buscando un modo sencillo de orar al Señor, concibió como más fácil el Rosario o Salterio de la Virgen María". O Pío IX: "...le sirvió para quebrantar la nefasta herejía de los albigenses (Caballero Escamilla 2009: 375- 376).

Ilustración 63 Santo Domingo de Guzmán, Confesor. Artist: Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793). Title: Santo Domingo de Guzmán, Confesor. Date: 1829. Medium: Etching. Illustration to Manuel Amado, Compendio Histórico de las Vidas de los Santos [...] del Sagrado Orden de Predicadores. Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829. Photo Source. PESSCA Archive Item: 5404- Correspondences: Archive: 5404A/5404B (PESSCA).

Virgen del Rosario con el Niño. MARC 0179.

Virgen del Rosario con el Niño. MARC 0179. Anónimo, madera tallada y policromada, dimensiones: 11 x 26 cm. Escuela Taller de San Francisco de la Montaña. Segundo tercio del siglo XVIII. (atribuido). Barroco indigenizado.



Presenta forma de tondo escultórico característico del arte del *Quattrocento*. También es propio del plateresco hispánico el uso de medallones especialmente con cabezas o bustos de personajes representados al modo clásico (Valcárcel Debouvry 2012:2). Ha perdido su policromía, y a pesar de lo deslucido, aún resalta la talla en su diseño y la técnica indigenizada atribuible a la Escuela de San Francisco de la Montaña.

Ilustración 64 Virgen del Rosario con el Niño. MARC 0179. Foto: MARC.

Nuestra Señora del Rosario. Antonio Velázquez (1723-1794)

Siguiendo las normas virreinales, un grabado o dibujo como este, hubiese servido como referencia gráfica para la reinterpretación de la Virgen del Rosario con el Niño a manos de un artesano indígena.



Ilustración 65 Nuestra Señora del Rosario [Material gráfico] /Autor: González Velázquez, Antonio (1723-1794). Fecha: 1771. Foto: BNE10.

10 Tipo de Documento Dibujos, grabados y fotografías. Materia Virgen del Rosario. Dibujos preparatorios - España - S.XVIII. Dibujos a la aguada - España - S.XVIII. Descripción física1 dibujo sobre papel ligeramente verdoso verjurado : pluma, pincel, lápiz negro, tinta y aguadas pardas y grises; línea de encuadre 203 x 138 mm, en h. de 260 x 182 mm. Signatura. DIB/13/5/29PIDbdh0000183496 Resumen. Virgen con el niño en nicho o camarín, cuyo fondo es una vidriera, ante la que cae amplio cortinaje. Debajo de la peana, tela extendida para la inscripción Descripción y notas. Inscripción manuscrita en el verso, a pluma y tinta negra: "Madrid - 1879."

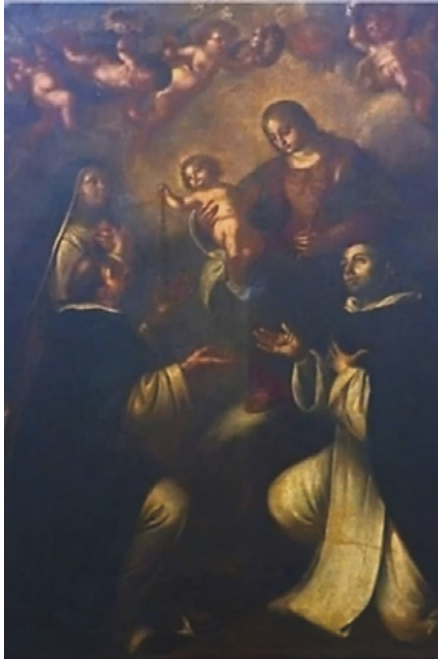


Ilustración 66 Nuestra Señora del Rosario o La Reina de los Cielos. Escuela Sevillana (atribuida). Catedral Metropolitana de Panamá. Foto: Allan Hawkins, Diario El Venezolano

Nuestra Señora del Rosario o La Reina de los Cielos.

Esta obra no es parte de la colección del MARC. Sin embargo, considero oportuna la inclusión de la obra Nuestra Señora del Rosario o La Reina de los Cielos. Artista no identificado. Óleo sobre tela. Dimensiones: N/D. Ca. siglo XVIII. Escuela Sevillana (atribuida por Héctor Schenone). Se le ubica en la Catedral Basílica Santa María la Antigua.

En la portada del folleto, el *Museo de Arte Religioso Colonial* (Schenone 1974: 12), aparece la pintura (en blanco y negro) de Nuestra Señora del Rosario. Es un excelente lienzo, con la tradicional representación iconográfica de la entrega del Santo Rosario por María a Domingo de Guzmán, **Santa Catalina de Siena** y un segundo santo dominico. De ahí que le dedicara esfuerzo para ubicarla.

La pintura de **Nuestra Señora del Rosario** con Santo Domingo de Guzmán será restaurada y reubicada en la nueva Capilla del Santísimo, que tendrá un nuevo sagrario de oro y plata comisionado en España, que replica la fachada de la Catedral. El valioso lienzo de Nuestra Señora del Rosario, obra al estilo de la escuela barroca del siglo XVII fue donada por el insigne abogado Justo Arosemena (Biblioteca Parlamentaria Dr. Justo Arosemena), y podría ser la pintura más antigua en exhibición pública en la ciudad capital (Diario El Venezolano 2018).

Santa Rosa de Lima

La primera santa canonizada en América fue Santa Rosa de Lima (1617) y el primer negro beatificado fue San Martín de Porres (1963). Ambos dominicos terciarios y luego en Francia fueron beatificados M. Olier y Grignon de Monfort (ambos hombres) (Jarrett et al. 1912).

El MARC no tiene imágenes de Santa Rosa, y respondiendo al objetivo primario buscado en este estudio, es decir que responda al criterio de haber sido realizadas por las manos de artesanos indígenas, presento la referencia de un posible grabado realizado para la representación de la imagen. En pocas palabras, con relación al tema de la transmisión de la enseñanza de la doctrina y el aprendizaje del arte, los curas doctrineros podrían haber utilizado un grabado como este.

Santa Rosa de Lima de Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793)

La mística cristiana terciaria dominica fue canonizada por el papa Clemente X en 1671. Cada imagen de Santa Rosa de Lima, Santa Librada o Santa Bárbara cuenta sobre el aprecio por estas santas mujeres y de la difusión iconográfica de sus hazañas y cualidades, prontamente asimiladas como protectoras de los indígenas y negros, dotándolas de todo un universo de símbolos en el arte barroco, como refiere Espinosa Spínola:

En un espacio como el nuestro, un efervescente mosaico étnico y cultural, el tiempo barroco marcó su propio ritmo, gracias a la imbricación del sustrato indígena – que parte de una cosmovisión sacralizada de la existencia humana- con la tradición europea se configura, entonces, un arte diferente, nuevo en muchos aspectos porque responde a necesidades y expectativas meramente americanas, un arte fruto de un mestizaje cultural que se concibe (Espinosa Spínola 2004: 1061-1075).



Ilustración 67 Santa Rosa de Lima, Artist: Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793). Title: Santa Rosa de Lima, Virgen del Orden de Predicadores. Date:1829. Medium: Etching. Illustration to Manuel Amado, Compendio Histórico de las Vidas de los Santos [...] del Sagrado Orden de Predicadores. Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829. Photo Source. PESSCA Archive. Item: 5406ª. Correspondences: Archive: 5406A/5406B (PESSCA)

San Martin de Porres. MARC 0175.

San Martin de Porres. Anónimo, escultura de madera policromada, dimensiones 12 x 29 cm. Segundo tercio del siglo XVIII. Barroco indigenizado. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. Se observan elementos realizados con cuidado: el detalle floreado de su vestimenta, el tallado de su drapeado en los ropajes, el cabello enrulado, su tez morena y mirada hacia el cielo. El manejo del drapeado acanalado para dar profundidad y hasta movimiento es elemento repetitivo en las piezas barrocas indigenizadas.



Ilustración 68 San Martin de Porres. MARC 0175. Estilo Barroco indigenizado. Foto: MARC

San Martín de Porres. Artista anónimo, 1650 y 1700



Ilustración 69 (Derecha) San Martín de Valencia [¿San Martín de Porres?] Autor Anónimo español (s. XVII). Fecha entre 1650 y 170011. Foto: BNE.

Muestro una referencia de un dibujo anónimo del siglo XVII que pudo servir para la visualización de esta pieza virreinal panameña.

Santa Catalina de Siena. MARC 0016.



Ilustración 70. Santa Catalina de Siena. MARC 0016. Influencia italiana Foto: MARC

Santa Catalina de Siena. Anónimo. Óleo sobre tela. Dimensiones: 46 cm. x 36 cm. Según lee la ficha técnica (2013) del MARC, son desconocidas su procedencia y autoría; mencionando que ya fue restaurado anteriormente y presenta craqueladura y pérdida de policromía en general.

En el intento por analizar esta obra que se ha hecho a través de una fotografía, me permito indicar que, aunque aparece registrada como del siglo XVII (sin data que lo confirme) parece más una obra cuya referencia pictórica proviene de una estampita del siglo XIX o XX; y es de influencia italiana. Es frecuente se represente a la santa dominica con el crucifijo junto a su rostro, manifestando su amor por Jesucristo. La simbología de la calavera y crucifijo están ausentes en esta obra del MARC. Sugiero el título de esta obra sea renombrado **Santa Catalina pensando**.

11 Tipo de Documento. Dibujos, grabados y fotografías. Materia Dibujos a la aguada - España - S.XVII. Descripción física 1 dibujo sobre papel verjurado fino amarillento : pluma, pincel, tintas y aguadas pardas ligeras; 202 x 143 mm. Signatura: DIB/18/1/1787PIDbdh0000213131ResumenComposición relacionada con otro dibujo (Dib/18/1/1786)Descripción y notas. Filigrana de influencia genovesa: tres círculos. En el verso, inscripción manuscrita a tinta parda, con grafía de la época: "Fra Martin de Valencia". De la misma mano y de similares características de otro dibujo: "San Martín de Valencia" (Dib/18/1/1786)

Santa Catalina



Ilustración 71 Estampas de Santa Catalina. Fuente: Holyart (Italia) 2021

Como es sabido, Santa Escolástica, Santa Brígida de Suecia, Santa Clara de Asís, Santa Catalina de Siena (Siena, 25 de marzo de 1347 - Roma, 29 de abril de 1380) son las fundadoras de las órdenes religiosas.

Santa Cathalina de Sena. Virgen del Orden de Predicadores, 1829.



Ilustración 72 Santa Cathalina de Sena, Virgen del Orden de Predicadores. Date: 1829. Artist: Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-179312). Fuente: PESSCA

12 Medium: Etching. Illustration to Manuel Amado, Compendio Histórico de las Vidas de los Santos [...] del Sagrado Orden de Predicadores. Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829. Photo Source: PESSCA Archive. Item:5405^a. Correspondences: Archive: 5405A/5405B (PESSCA)

Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena.

Me permito extraer la ficha parcial de la descripción iconográfica de Santa Catalina de Siena junto a Santo Domingo de Guzmán, en esta pintura al óleo de pintor anónimo, escuela española realizada por José Hernández Redondo.

...la pintura representa a Santo Domingo de Guzmán acogiendo bajo su protección a Santa Catalina de Siena, una de las santas más veneradas de la rama femenina de su orden. El tallo de lirio que sujeta el santo es uno de los atributos más frecuentes de Santo Domingo de Guzmán, símbolo de su veneración por la Virgen Inmaculada, que no se asocia a Santo Tomás de Aquino. En la figura de Santa Catalina de Siena, al hábito dominico, que nunca podría llevar una religiosa benedictina como Santa Gertrudis, se debe añadir la inclusión de los más característicos complementos de su iconografía: la corona de espinas que prefirió a la de oro, el Crucifijo por su estigmatización y el corazón de Jesús que recibió a cambio del suyo. Por otro lado, existen numerosos ejemplos de distintas épocas en los que ambos santos aparecen de forma conjunta, conservados en su mayor parte en las clausuras femeninas dominicas. [] El uso de elementos decorativos renacentistas permite situar la pintura en el segundo cuarto del siglo XVI (Hernández Redondo 2007: 18-19).



Ilustración 73 Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena en Urrea Fernández, Jesús¹³.Foto: Museo Nacional de Escultura.

San Pedro de Verona

Oscar Velarde detectó que, en el ático del retablo de San José, en la iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas se ubicaba la escultura de San Pedro Mártir de Verona, hoy desaparecida (Velarde 1980: 23). Localicé que el Museo de Arte Religioso Colonial exhibe dos medallones de San Pedro Mártir de Verona, atribuidos ambos por sus estilismos indigenizadas a la escuela taller de San Francisco de la Montaña, los cuales muestro seguidamente. El santo dominico “fue fiel hasta el final y dispuesto a dar la vida por la fe que había dado sentido a su existencia. San Pedro de Verona fue el primer mártir de la Orden de Predicadores. Nació en Verona a finales del siglo XII. La mayor parte de su familia era adepta de la herejía cátara. Sin embargo, desde muy pequeño mostró especial afinidad e interés por la fe de la Iglesia, a pesar de la oposición de muchos familiares” (Caballero Escamilla (enero-junio de 2009): 357-387).

13 Museo Nacional de Escultura V: Pintura entre lo real y lo devoto. Valladolid (m): 2007, pp. 18-19. Catalogación: Técnica: Pintura al óleo. Dimensiones: Marco: Altura = 125 cm; Anchura = 94 cm; Profundidad = 4,50 cm. Soporte: Altura = 125 cm; Anchura = 94 cm (pintura al óleo)

San Pedro Mártir de Verona. MARC 0129.



San Pedro Mártir de Verona. Artista anónimo, talla sobre madera, 27.8 x 40 cm. Porta la hoja de palma como símbolo de su martirio. Ca. segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña. Estilo barroco indigenizado.

Ilustración 74 San Pedro Mártir de Verona. MARC 0129. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

San Pedro Mártir de Verona. MARC 0002.

San Pedro Mártir de Verona. Artista anónimo, óleo sobre madera, ca. segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña. Barroco indigenizado.

Señala Romero Torres que “la iconografía individual de san Pedro mártir de Verona es la que más se representó en Andalucía, o se ha conservado”. Entonces es posible apreciar que el “santo está erguido con expresión seria y serena y con los símbolos del martirio: un hacha en la cabeza y una espada en el pecho, a veces con la palma, sola o con tres coronas insertas”.

Las imágenes del santo se han realizado tanto en Italia como en España, compartiendo Romero Torres que “en Italia el santo fue representado ampliamente por Simone Martini (1319), Andrea de Bonaiuto (1365-1366), fray Angélico (1429-1443), Domenico Ghirlandaio (1486), etc.; y en España fue Pedro Berruguete quien a finales del siglo XV pintó un retablo con varias escenas de la vida del santo de Verona y su imagen individual con las características descritas más arriba”. Romero Torres agrega otro dato muy interesante: “El pintor Bartolomé Esteban Murillo representó esta muerte en un cuadro que conserva el Museo del Hermitage en san Petersburgo, sin duda, pintado en 1664 con motivo de su beatificación, pues no fue canonizado hasta el siglo XIX” (Romero Torres 2019: 262 – 263).



Ilustración 75 San Pedro Mártir de Verona. MARC 0002. Estilo barroco indigenizado Foto: MARC

Santo Tomás de Aquino. Giovanni Giarola (1505 – 1557)

En la colección del MARC no encontré una obra que haga referencia a Santo Tomás de Aquino. Muestro seguido el grabado de Giovanni Giarola, sugiriendo que quizás los frailes llegaron a utilizar uno parecido en su labor evangelizadora. Los Santos Apóstoles al igual que los santos contemporáneos a Cristo vestían túnica y manto. Santo Tomás portaría la espada, y el cinturón de la Virgen. Su símbolo es un grupo de lanzas, piedras y flechas (Huneeus Alliende 2015: 40).



Ilustración 76 Apóstol Santo Tomás. Giarola, Giovanni (1505-1557). Fecha entre 1700 y 1799?14 Foto: BNE.

Santo Tomás de Aquino. MARC 0021.



Ilustración 77 Santo Tomás de Aquino. MARC 0021. Escuela Quiteña. Foto: MARC

14 Tipo de Documento Dibujos, grabados y fotografías. Materia. Tomás, Santo Dios. Dibujos a pluma de ave - España - S.XVIII. Descripción física¹ dibujo sobre papel fino verjurado amarillento: pluma y tinta parda; 124 x 167 mm. Signatura DIB/18/1/1626PIDbdh0000205671 Resumen Según B. Navarrete (2020) este dibujo representa a Santo Tomás y probablemente es compañero del San Pablo de Giovanni Giarola conservado en el Museo Estatal de Hesse de Damstadt. Descripción y notas. En el verso, inscripción manuscrita a tinta marrón: "Madrid -1879". Filigrana en el borde inferior, cortada. Navarrete, B. En *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*. 2020 pp. 254 -255. Fecha basada en la fecha de muerte del artista. Título tomado de B. Navarrete (2020).

La siguiente pieza pertenece a la escuela quiteña. La he incluido por la importancia de la producción en serie del plúmbeo, durante el periodo virreinal. Por las características del rostro, especialmente el cabello, con su amplia tonsura monacal, se podría identificar en esas piezas la iconografía de Santo Tomas de Aquino. Anónimo, realizada en plomo policromado, (mano) 7 cm. x 13 cm (base) 25 cm. x 20 cm (máscara) 9 cm. x 14 cm., ca. siglo XVIII. En estos casos, tanto la máscara como la mano estaban integradas a una talla de bulto redondo, y luego se procedía a su perfeccionamiento con técnica de policromía, dorado y estofado. Las esculturas con mascarillas se les suele atribuir haber sido producidas por la escuela quiteña, y a esto se refiere Amador Marrero citando preciso a Schenone.

Los vínculos de la imagen con la producción americana son muy vagos, y a la espera de la pertinente documentación que lo corrobore, estos se basaban hasta la presente comunicación, en una posible filiación con los talleres quiteños. A raíz del parentesco de algunos elementos como la indumentaria de los zapatitos del niño, y la particularidad de la cara de la madre ejecutada en plomo, se filió la talla con la referida escuela americana, gracias al estudioso Sguenone¹⁵, recogido por la directora del Archivo Histórico de la Villa de Teguisse, Doña M^a Dolores Rodríguez de Armas (Amador Marrero, 2000 (Amador Marrero 2002:1.322-1.333).

La técnica del plúmbeo permitió la producción en serie.

...el uso del plomo en la elaboración de imaginería es un recurso usado por diferentes escuelas como la andaluza o la quiteña. Este *modus operandi* favorece la realización en serie de las piezas, con el consiguiente descargo del maestro hacia sus operarios de taller, lo que conlleva una especialización de los trabajos, donde el artista, en la mayoría de las ocasiones, se limita a la ejecución del original a copiar. De esta forma, y gracias al uso de moldes, se obtienen un sin fin de copias idénticas a la salida de la mano del artista, lo que hace que encontremos imágenes prácticamente iguales, en cuanto al trazado del rostro, lo que produce que pasemos del tradicional concepto de realización artística, más "artesanal", en favor de realizaciones que pueden ser verdaderamente catalogadas como industriales (Amador Marrero 2000: 1.322).

Compañía de Jesús (Jesuitas)

La etapa virreinal de los jesuitas comienza en Panamá en 1575, hasta su expulsión de todos los territorios, respondiendo a las disposiciones de la Pragmática Sanción de Carlos III, el 26 de junio de 1767. Como es sabido, Panamá era paso obligado para las expediciones misioneras que se dirigían al Virreinato del Perú.

En 1575 fundan el primer Colegio del Istmo, cuya apertura por falta de personal se retrasó hasta el 5 de abril de 1584 como residencia, hasta 1652 en que se restablece el colegio que será acabado por las llamas en 1671. La obra educativa y evangelizadora jesuítica se expandió por tierras de Veraguas y Darién donde fundaron sus misiones, pero sin el éxito obtenido en otras latitudes. En 1673, fundan el Colegio San Francisco de Borja, que pasó a ser la Real y Pontificia Universidad de San Francisco Javier de Panamá desde el 3 de junio de 1749 cuando se expidió la real cédula fundacional. Fue reconocida por las autoridades virreinales el 24 de enero de 1750. Los jesuitas fueron expulsados de Panamá en 1767 y con ellos termina la vida de la universidad istmeña. Regresan en 1872 para hacerse cargo del Seminario San José y la atención de varias parroquias del país; se retiran en 1895 por conflictos con el obispo diocesano.

15 Pablo Francisco Amador Marrero lo ha escrito como se pronuncia. El apellido es Schenone.

La comunidad de los Jesuitas se vuelve a establecer en Panamá el 7 de abril de 1908, junto a la Iglesia de San Francisco del Casco Antiguo. Desde entonces se han distinguido por su trabajo misionero en San Félix (Chiriquí), Radio Hogar, en el Colegio Javier (1948), cuyo trabajo social javeriano ha sido adoptado por las escuelas de todo el país, y en la atención de varias parroquias en el país (González Fernández 2018).

Hasta 1767, los jesuitas trabajaron en Panamá y Guatemala. Desde allí realizaron giras misioneras por la región centroamericana, especialmente entre los indígenas del Darién y Chiriquí. En Panamá, por petición del Cabildo Municipal, crearon un Colegio en 1577, al que más tarde se anexaría la Universidad San Javier.

En los 150 años hasta la expulsión 1767, más de 600 jesuitas trabajaron en Centroamérica. De España, Italia, Alemania, México, Colombia, Ecuador o Perú. [...] Aquellos hombres buscaban transmitir los valores del Evangelio y educar a la juventud, por eso aprendieron lenguas indígenas, escribieron gramáticas, diccionarios y catecismos en lengua. Organizaron a los laicos desde los templos a través de las Congregaciones Marianas (de estudiantes, indígenas, africanos, artesanos, mujeres y políticos) (Sariego 2021).

Algunos de los santos más destacados en la Compañía de Jesús son: **San Juan Berchmans** (1599-1621), “personifica el ideal de que las acciones más ordinarias hechas extraordinariamente bien pueden conducir hasta una gran santidad” (Rochford 2021).

San Ignacio de Loyola (1491 – 1556), cofundador de la orden jesuita. “Él se pensó siempre a sí mismo como el Peregrino, que es el nombre que se dio constantemente al dictar su autobiografía al final de su vida” (Rochford 2021).

San Francisco Xavier, (Francisco de Jassu y Javier, 1506-1552), “fue el primer misionero jesuita y el prototipo que sirvió de inspiración para que muchos entraran en la Compañía de Jesús y evangelizaran naciones lejanas. Formaba parte del grupo de siete hombres que fundó la Compañía y fue enviado a la India antes de que la nueva orden religiosa fuera oficialmente aprobada por la Iglesia (Rochford 2021).

San Luis Gonzaga (1568-1591). Es el santo patrono de los jóvenes cristianos,

...San Luis Gonzaga (1568-1591) murió en una epidemia de tifo por haber ayudado a los enfermos, siguiendo un modelo de caridad y fe de total entrega. Fue beatificado en 1605 y canonizado en 1726, fecha a partir de la cual es común que los jesuitas lo representaran rezando, con el crucifijo tomado por un paño para no manchar lo sagrado; el cráneo con el que reflexiona sobre la muerte; la corona, por la casa noble que dejó para dedicarse a Dios, y el lirio de pureza; aunque aquí aparece también con el rosario (Cuadriello 2000: 78-84).

En el MARC encontré la siguiente pintura, perteneciente a la pintura popular panameña, siglo XIX.

San Luis Gonzaga. MARC 0107

El santo Gonzaga (1568-1591) es representado con los siguientes símbolos parlantes; sotana jesuita, contemplando el crucifijo, porta lirio y la calavera, a sus pies suele colocarse una corona principesca. Este es un óleo sobre lienzo, con dimensiones 69 x 81 cm., y probablemente pertenece a la escuela popular panameña, ca. siglo XIX. La escritura hacia la izquierda en el cuadro parece ser una dedicatoria, es ilegible. Presenta perdida de su colorido original y los dobleces en la tela la afean.



Ilustración 78 San Luis Gonzaga. MARC 0107. Foto: MARC

Hernando de la Cruz, panameño (1591 – 1646)

Entre los artistas virreinales se debe mencionar en primer lugar al hermano jesuita Hernando de la Cruz. Nacido en Panamá ingresa en 1622 en la Compañía de Jesús (Quito); su hermana había tomado el hábito en el convento de Santa Clara. Fue Hernando de la Cruz el padre espiritual de Mariana de Jesús y a su muerte realizó un retrato de ella.

De acuerdo con Susan Rocha Ramírez,

Es fácil imaginar a jesuitas hablando sobre la fealdad del pecado, la necesidad de arrepentimiento y enmienda frente a la imagen del Infierno que se describe como muda y eficaz predicadora; famosísima en Quito. Hernando de la Cruz, según Mercado, hablaba con quienes se iban a confesar de "la malicia de los pecados, del arrepentimiento de ellos y de la confesión [...] sus eficaces palabras trocaron muchos corazones mudando sus vidas de carnales a espirituales". Por ello, muchas personas lo buscaban para cambiar sus vidas. El pintor y su pintura en esta representación actuaban de la misma manera (Rocha Ramírez 2013: 63).

El profesor Sebastián López indica sobre artista panameño,

Pintor de profundo sentido religioso quiso que sus cuadros ayudaran visualmente a las meditaciones que preocupaban a la piedad jesuita, como las Postrimerías o los cuadros dedicados a la Muerte, en los que ponía la inscripción. *Haec est pulchritudo humana*. En la Compañía se conserva el cuadro del Infierno, y en la sacristía está el Éxtasis de San Ignacio" (Sebastián López 1985: 620 – 621).

Infierno



Ilustración 79 Infierno. Fuente: Archivo de la Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito.

Orden Agustina Recolecta

La Orden Agustina Recolecta llega a Panamá en 1610, y el 15 de abril de 1612 se funda el Convento de San José con tres frailes. Fundan casas en Portobelo, Los Santos. Tuvieron una misión en Talamanca donde fundaron San Martín (1642) con miras a la catequización de las naciones cotos, borucas, Talamanca, y posteriormente los changuinas, entre los que misionaron Fray Juan de Thebes y Fray Pedro Monsón. Esta fue la única misión de los agustinos en territorio de Panamá y Costa Rica, y la mantuvieron bajo la dirección del convento de Panamá, administrando el curato de Alanje de manera intermitente (1714, 1722, 1793, 1799-1802). En Darién evangelizaron desde 1756 hasta 1761, sin éxito alguno. En 1835, la Orden se extingue en Panamá; el último residente del Convento de San José, Fray Marcos de San Francisco, murió en 1844 y el convento fue subastado en 1857.

La Orden regresa a Panamá el 11 de noviembre de 1898, encargándose de las misiones de Pacora, Chepo y Darién (1898-1921), Chiriquí (1921), Río Abajo (1954), Bocas del Toro (1963), Soná (1971-1976), San Francisco de la Caleta (1975-1985) y otras zonas del país. Han impulsado la fundación de la USMA (P. Benjamín Ayechu), la Academia Panameña de la Lengua (P. Pedro Fabro), el Instituto Panameño de Cultura Hispánica (P. Rogelio Barasoain), el Colegio San Agustín, la Escuela Superior de catequesis (Alfonso Oficialdegui), caminos, puentes, alcantarillados y acueductos en Bocas del Toro (P. Corpus López) (Castillo y López 2014: 89- 132).

El historiador Castillo y López advierte sobre ciertas posturas,

Pero la historia de una orden religiosa en un espacio geográfico concreto se desenvuelve con dialéctica y ritmos diferentes. Aunque existe amplia bibliografía, a nivel general sobre los agustinos en América, su historia en Panamá es fragmentada y no es fácil hacer una síntesis, pues el tema es complejo y se trata de provincias religiosas distintas (Perú, Quito, Nueva Granada, Candelaria), incluso de Ordenes diferentes (O.S.A, O.A.R., Canónigos Regulares) (2014:91).

Los santos y beatos agustinos que ubiqué en el MARC y en las iglesias de San José de Agustinos recoletos casco antiguo, para este estudio son:

San Agustín de Hipona. Doctor y Padre de la Iglesia. (354-430), Argelino, nació de padre pagano, Patricio, y de madre cristiana, Mónica. Fue ordenado presbítero de Hipona en 391 y obispo de la ciudad en 395. El día 24 de agosto de 410 entraron en Roma, por la puerta Salaria, las tropas de Alarico, saqueándola a hierro y fuego. Esta desgracia motivó que Agustín predicase su Sermón sobre la caída de Roma y escribiera *La ciudad de Dios*. Dos decenios después, las huestes de Genserico asediaron Hipona, donde su obispo murió en 430.

San Nicolás de Tolentino. (1245 – 1305) Los últimos 30 años de su vida transcurrieron en el convento de Tolentino, que se convirtió en su patria adoptiva. En él murió con fama de santo y taumaturgo e inmediatamente su tumba se convirtió en meta de incesantes peregrinaciones. San Nicolás ha sido presentado como el luminar más brillante de la santidad de la Orden y elevado a modelo de vida agustiniana, por haber acertado a armonizar en los albores de la Orden la vida común, la oración y la contemplación con las exigencias de un intenso apostolado. Su santidad puede resumirse en tres rasgos principales: oración intensa y penitencia en la perfecta vida común agustiniana; infatigable ministerio apostólico a través de la predicación y el sacramento de la reconciliación; incansable asistencia los hermanos, sobre todo a los más necesitados: enfermos, pobres, familias en dificultad. Fue famoso por sus milagros, que le merecieron el título de taumaturgo. Fue canonizado por Eugenio IV en 1446. Su cuerpo está expuesto a la veneración de los fieles en su santuario de Tolentino.

Santa Rita de Casía (1380 – 1456). Vivió en el monasterio agustino de Santa María Magdalena de Casía durante 40 años dedicada a las prácticas de la vida monástica y durante los últimos 15 años llevó en la frente la señal de una espina de la Pasión del Señor. Rasgo peculiar de la santa es su paso por todos los estados de la vida –doncella, esposa, viuda y religiosa– y en todos ellos dio abundantes pruebas de abnegación y generosidad, siendo siempre mensajera de paz y reconciliación. Su cuerpo se venera en el santuario de Casía, donde continúa atrayendo a multitud de devotos.

Santo Tomás de Villanueva (1486 –1555). Su ardiente caridad para con los pobres y la clases sociales más desvalidas le ha merecido el título de “limosnero de Dios”. Fue uno de los principales promotores de la reforma de la Iglesia española en el periodo pretridentino. También promovió el envío de misioneros de la Orden al Nuevo Mundo. Fue canonizado en 1658 por Alejandro VII. A mediados del s. XX la Orden, recordando su interés por las letras, le eligió patrono de sus estudios.

Santa Clara de la Cruz (o de Montefalco) (1268 – 1308). “Su espiritualidad gira toda ella en torno a la meditación de la Pasión de Cristo y a la devoción a la Cruz. Los últimos días de su vida repetía que llevaba la Cruz de Cristo impresa en su corazón. A su muerte las hermanas, deseosas de comprobar el valor y significado de sus palabras, le extrajeron el corazón, encontrando impresas en él las insignias de la Pasión del Señor (Agustinos recoletos 2019) ¹⁶.

San Jerónimo (340 – 420). “La traducción al latín de la Biblia hecha por San Jerónimo, llamada la Vulgata (de vulgata editio, ‘edición para el pueblo’) y publicada en el siglo IV de la era cristiana, fue declarada en 1546 —por la Iglesia católica en el Concilio de Trento— la versión única, auténtica y oficial de la Biblia para la Iglesia latina, hasta la promulgación de la Nova Vulgata, en 1979, el que ahora es el texto bíblico oficial de la Iglesia católica. San Jerónimo fue un célebre estudioso del latín en una época en la que eso implicaba dominar el griego. Sabía algo de hebreo cuando comenzó su proyecto de traducción, pero se mudó a Belén para perfeccionar sus conocimientos del idioma. En el año 382 corrigió la versión latina existente del Nuevo Testamento. Aproximadamente en el año 390 comenzó a traducir el Antiguo Testamento directamente del hebreo (ya había traducido fragmentos de la Septuaginta provenientes de Alejandría). Completó su obra en el año 405. Si Agustín de Hipona merece ser llamado el padre de la teología latina, Jerónimo lo es de la exégesis bíblica. Con sus obras, resultantes de su notable erudición, ejerció un influjo duradero sobre la forma de traducción e interpretación de las Sagradas Escrituras y en el uso del latín como medio de comunicación en la historia de la Iglesia. Es considerado un santo por la Iglesia católica, por la Iglesia ortodoxa, por la Iglesia luterana y por la Iglesia anglicana¹⁷.

16 Agustinos Recoletos. (2019). “San Agustín de Hipona. Doctor y Padre de la Iglesia (354-430); San Nicolás de Tolentino (1245 – 1305); Santa Rita de Casía (1380 – 1456); Santo Tomás de Villanueva (1486 –1555); Santa Clara de la Cruz (o de Montefalco); Santa Mónica. (331/332 – 387). Los datos biográficos sobre las vidas de estos santos y santas agustinos fueron extraídos de este sitio web. Recuperado el 5 de diciembre de 2021 del sitio: <https://www.agustinosrecoletos.com/quienes-somos/san-agustin-de-hipona/>

17 Biblioteca Nacional de España. Santo Jerónimo. Recuperado el 5 de diciembre de 2021 del sitio DATOS BNE, <https://datos.bne.es/persona/XX874236.html>

En el MARC logré ubicar a Santa Rita de Casía (MARC 0016), pieza de estilo indigenizado. En la Iglesia de San José de Agustinos recoletos del casco antiguo de la ciudad de Panamá ubiqué las siguientes esculturas: San Agustín de Hipona, Doctor y Padre de la Iglesia, escuela limeña; San Nicolás de Tolentino, escuela limeña; Santo Tomás de Villanueva; Santa Clara de la Cruz (o de Montefalco). Estas dos últimas esculturas probablemente no son virreinales. Del siglo XVII, San Jerónimo penitente con su león, Escuela de Las Tablas, estilo barroco indigenizado, y que probablemente perteneció a un retablo de la Iglesia de Las Tablas.

San Agustín de Hipona, Doctor y Padre de la Iglesia

En el Panamá virreinal, no se podría concebir a las iglesias ni los conventos en el Casco Antiguo sin cuadros e imágenes religiosas sin sus santos patronos, durante el siglo XVII.

...a los franciscanos no les faltarían cuadros e imágenes de san Francisco de Asís; a los mercedarios la Virgen de La Merced; a los jesuitas, imágenes y cuadros de San Ignacio, de San Francisco Javier o de el Salvador; a los agustinos, de San Agustín y San José; en el hospital, imágenes o pinturas de San Juan de Dios, y, por supuesto que no podía faltar la imagen de La Concepción en el convento de las monjas. Además, cada iglesia tenía diferentes cofradías con sus capillas y retablos donde estarían representados los santos de su respectiva advocación. el cuadro que sigue podría sugerir las imágenes que se encontraban en las iglesias de Panamá a mediados del siglo XVII.

La Iglesia era por supuesto, el principal cliente para la producción pictórica o escultórica. Cada convento y sus iglesias, la catedral y las ermitas, además de las numerosas capillas existentes en los edificios públicos y en los oratorios de los vecinos adinerados, debía contar con cuadros e imágenes de tema religioso, que debían sumar centenares (Castillero Calvo: vol. 1, t. 3, 1.189).

San Agustín. Escuela limeña. Iglesia de San José

En el MARC, no encontré imagen de San Agustín, pero si ubiqué un buen ejemplar en el Retablo de San José (Casco Antiguo).

Iconográficamente a San Agustín se le ha representado con varios símbolos parlantes; en el siglo XV su atributo es el corazón en llamas o traspasado por flechas, portando un cáliz o con una concha. Porta el báculo pastoral, cayado que llevan los obispos, signo de su función y que se le entrega en su consagración. Vivió en Argelia e Italia, en el siglo IV y se le relaciona con los santos Ambrosio, Jerónimo, Gregorio Magno, por ser los cuatro Doctores de la Iglesia Romana (Arte y simbología 2013)¹⁸.

La escultura de San Agustín es de madera tallada y policromada, probablemente de finales de siglo XVIII. No encontré datos que evidenciaran su origen, sin embargo, se podría sugerir pertenece a la escuela limeña.

Del Centro de Estudios Europa Hispánica extraigo los textos de Chenel y Rodríguez Rebollo los cuales hacen un magnífica descripción de San Agustín y la obra de Vicente Carducho,



Ilustración 80 San Agustín. Escuela limeña. Iglesia de San José. Foto: Candy Barberena

¹⁸ Arte y Simbología religiosa. San Agustín. (5 de mayo de 2013). Consultable en <https://arteysimbologia.wordpress.com/2013/05/05/san-agustin/>

...el santo aparece con los atributos propios de su dignidad eclesiástica. Se advierten algunos cambios de composición en la mitra, las manos y sobre todo el báculo, que en un principio se concibió de derecha a izquierda en sentido descendente. Sobre una base de lápiz negro, en la que apreciamos la enérgica mano de Carducho incidiendo en los perfiles y en la caída de la casulla para dotarla de volumen, el artista aplicó la aguada con el pincel, que es especialmente intensa en la zona derecha de la figura. Además, con el pincel y la aguada fue repasando el remate del báculo y algunos de los perfiles de la espalda. Por último, a lo largo de todo el cuerpo del prelado aplicó el albayalde con enorme sutileza mediante ligeras pinceladas con las que consiguió resaltar los gruesos pliegues de la casulla o la mitra. El resultado del dibujo es algo abocetado y por acabar, pero sin duda magistral" (Centro de Estudios Europa Hispánica 2015:153-165)⁹.

San Agustín de Hipona. Vicente Carducho (1576 -1638)

San Nicolás de Tolentino. Escuela limeña. Iglesia de San José



Dentro de la colección del MARC no se encuentra una imagen de San Nicolás de Tolentino. Ahora, en la iglesia de San José, se ubica el retablo de San Nicolás de Tolentino. Anónimo. Talla sobre madera, policromada en verde oscuro y dorado. Sugiero fue confeccionado en el segundo tercio del siglo XVIII, aunque podría ser del siglo XIX y atribuible a la Escuela Limeña. La escena del retablo muestra a San Nicolás de Tolentino celebrando misa, mientras los ángeles bajan del cielo y sacan las ánimas del purgatorio (INFOVATICANA 2014). El altorre-lieve de los ángeles parece más del siglo XIX tardío.

Ilustración 81 San Agustín de Hipona, 1620 - 1634. Foto: Museo Nacional del Prado

San Nicolás de Tolentino fue primer santo de la Orden de San Agustín, 1245-1305 y es conocido por establecer la devoción del septenario en favor de las almas del purgatorio, es decir, celebrar siete días seguidos la misa por las almas del purgatorio. El santo italiano del siglo XIII es muy venerado también en la Catedral de Barranquilla, Colombia (Apostolado de la Santa Misa Diaria 2014), donde es patrono de la ciudad y la iglesia de San Nicolás tiene como reliquia auténtica un pañito impregnado con la sangre del cuerpo incorrupto del santo, que es venerado en las fiestas.

San Nicolás de Tolentino

Observo en las imágenes, la profusión de estrellas en el hábito del santo, la cual asemeja una constelación y sustento la simbología. Generalmente se muestra al santo en pie,

...vestido con el hábito de la orden Agustina, ajustado como señal de ascesis por un cinturón de cuero a la cintura. Una estrella brilla sobre su pecho, en alusión a la creencia existente que indica que al ir a la iglesia por las noches lo guiaba una estrella. En su mano izquierda porta un crucifijo, que en anteriores representaciones artísticas aparece florecido de lirios, es el símbolo con el que vence al demonio. En su otra mano lleva un plato del que escapan perdigones asados que acaban de resucitar (García Portillo 2009).

- 19 Texto extractado de Pascual Chenel, A.; Rodríguez Rebollo, Á., Vicente Carducho: Dibujos: Catálogo razonado, Biblioteca Nacional de España: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015, p.153-165. Museo Nacional del Prado. San Agustín de Hipona. 1620 - 1634. Aguada parda, Albayalde, Lápiz negro, Pluma, Toques de sanguina, Cuadrulado sobre papel verjurado, amarillento, 253 x 108 mm. No expuesto
- 20 Aguada parda, Albayalde, Lápiz negro, Pluma, Toques de sanguina, Cuadrulado sobre papel verjurado, amarillento, 253 x 108 mm. No expuesto. Recuperado el 28 de septiembre de 2021 del sitio: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-agustin-de-hipona/ced-983dd-5416-43e9-a21d-4ea4f57df5ab>



Ilustración 86 Santa Rita de Casía.
MARC 0016. Barroco indigenizado.
Foto: MARC

He observado la cantidad de medallones producidos para los diversos santos y santas en el MARC lo que insinúa su popularidad. Quizás la utilización de este tipo de modelo iconográfico se haya convertido en un medio práctico para hacer llegar el mensaje cristiano. Los artesanos indígenas producirían probablemente cientos de piezas como estas para sus propios pueblos, fuese para uso doméstico y en otros casos para adornar las capillas y templos.

He insistido en remarcar la utilización de grabados por parte de los frailes y para completar el ejercicio visual, y en este otro ejercicio agrego el dibujo de Salvador Carmona, 1801. En este proceso, el artista indígena ha interpretado un grabado o quizás un dibujo como este y recreado una imagen religiosa indigenizada.

Santa Rita de Casía. Manuel Salvador Carmona (1734 – 1820).



Ilustración 87 Santa Rita de Casía de Manuel Salvador Carmona (1734 – 1820)24. Fuente: BNE

- 24 Biblioteca Nacional de España. Santa Rita de Casía de Manuel Salvador Carmona (1734 – 1820). Fecha: 1801. Tipo de Documento Dibujos, grabados y fotografías Materia: Rita de Casía, Santa. Dibujos preparatorios - España - S.XIX. Dibujos a sanguina - España - S.XIX. Descripción física 1 dibujo sobre papel de calco : sanguina; línea de encuadre 112 x 72 mm, en h. de 120 x 79 mm. Signatura DIB/14/2/120PIDbdh0000148107 Resumen de pie, en 3/4 hacia su izquierda; con hábito y un crucifijo en su mano izquierda. Descripción y notas. Inscripción manuscrita a lápiz grafito en el margen inferior: "M. Salv.or Carm.ª d." / "2". Barcia. Catálogo colección dibujos BN. 1906 n. 1948. Carrete Parrondo, Juan. El grabado a buril en la España ilustrada. 1989 p. 204, n. 395. Obra de Manuel Salvador Carmona, según Barcia. Carrete corrobora la autoría y lo considera preparatorio para grabar. Título tomado de Barcia. Dos líneas de encuadre a sanguina. Papel engrasado. Recuperado el 12 de octubre de 2021 del sitio: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000148107>

Santo Tomás de Villanueva y Santa Clara de la Cruz (o Clara de Montefalco) en el retablo de San José, Casco Antiguo.

El MARC no posee en su colección imágenes de Santo Tomás de Villanueva y Santa Clara de la Cruz (o de Montefalco). Ahora en el Retablo Mayor de San José podemos apreciar ambas imágenes. Este retablo es conocido también como 'el Altar de Oro' de autoría anónima, madera de cedro amargo tallada (*Cedrela odorata*) (Gupta 2012:276) tallada y policromado en dorado con fondo rojizo, dimensiones: 12 m. (altura) x 7.5 m. (ancho), y probablemente del segundo tercio del siglo XVIII y atribuido a la Escuela Limeña. En la parte superior, en el segundo piso, se ubica a la Divina Trinidad del Padre Creador. De izquierda a derecha: Santo Tomás de Villanueva, San José con el Niño (centro), Santa Clara de la Cruz (derecha).

Santo Tomas de Villanueva y Santa Clara de la Cruz.



Ilustración 88 (Izquierda) Santo Tomas de Villanueva Foto: Candy Barberena

Ilustración 89 (Derecha) Santa Clara de la Cruz. Foto: Candy Barberena

La imagen de Santo Tomás de Villanueva, en su mano derecha sostiene el báculo de obispo agustino. En la mano izquierda un pan, símbolo de caridad. Centro: San José con el Niño. Der.: Santa Clara de la Cruz.

Las imágenes tanto de las imágenes de Santa Clara de la Cruz o Santa Clara de Montefalco y Santo Tomás de Villanueva probablemente no son virreinales. En las investigaciones realizadas en los catálogos de El Arte Cristiano (España) y la Maison Raffl de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF) no localicé referencias que indiquen sus posibles procedencias.

San Jerónimo penitente y su león. MARC 0202.

San Jerónimo penitente y su león. MARC 0202, siglo XVII. Escuela taller de Las Tablas. Estilo barroco indigenizado. Presenta relieve tallado en madera de cedro (*Cedrela odorata*), (Gupta 2012:276) del mismo siglo, y es atribuido a la escuela taller de Las Tablas. Procede del altar mayor de la iglesia de Santa Librada de Las Tablas. Los valores



Ilustración 90 San Jerónimo penitente y su león.
Foto: MARC

estéticos y expresivos de esta pieza del museo capitalino, pero procedente de la iglesia de Santa Librada es examinada seguidamente.

Adicional al escenario solitario donde se ubica al santo, también están los elementos secundarios como el león o el crucifijo. Es probable que en el origen del león sea una alegoría a la valentía y carácter del santo. Se presenta a un San Jerónimo anciano (probablemente equivalente a su sabiduría y santidad). Y la escena representa precisamente el momento de las penitencias de San Jerónimo, que abandona las dignidades de la Orden Jerónima, su capelo y hábito rojo, y con la mirada fija en Cristo, se abre su túnica para comenzar a golpearse el pecho con la piedra que sostiene en la mano derecha.

El artista anónimo, probablemente indígena, ha realizado en esta pieza un tallado elemental, muy en respuesta a su concepción artística, pudiendo definir el ropaje y todos los elementos. No obstante, a pesar de lo 'rústico' del diseño –la representación del león de San Jerónimo resulta indescriptible en su torpeza-, gráficamente

logra reproducir el concepto religioso del santo. Imposible que un artesano indígena, por no haber atravesado por el proceso histórico-artístico que permitió la formación de la religión judeocristiana, pudiese tener los mismos elementos referenciales que la europea. Por la apertura (tosca) en la parte superior de la tabla, posiblemente se tuvo la intención de colgar la pieza en algún lugar visible en la iglesia.

Posiblemente, el artista indígena de la escuela tableña utilizó un grabado de Cort que le fue proporcionado por los frailes. Tal influencia de los grabadores flamencos, como Cort, Wierix o Bol, se observa a su vez en la pieza de San Jerónimo, autoría del pintor indígena Diego Quispe Tito (1611-1681): el principal representante de la escuela cuzqueña del siglo XVII. Su estilo, de inspiración manierista, se consolidó a partir de la contemplación de estos grabados y tablas de artistas flamencos.

San Jerónimo, grabado de Cort y el óleo de Quispe Tito, maestro indígena realizado en el siglo XVII.



Ilustración 91 (Izquierda) Cornelis Cort (1528-1583). Title: Saint Jerome Penitent in a Grotto. Date: 16th century²⁵. Foto: PESSCA

Ilustración 92 (Derecha) Diego Quispe Tito. Title: Saint Jerome Penitent in the Desert. Date: 17th century²⁶. Foto: PESSCA

Orden de Frailes Menores Capuchinos

Es una orden mendicante fundada por San Francisco de Asís. Orden de los Hermanos Menores Capuchinos (*Ordo Fratrum Minorum Cappuccinorum*, abreviado O. F. M. Cap.) más conocidos como los hermanos menores capuchinos. Son una reforma de la *Ordo Fratrum Minorum*. Se suelen también incluir las siguientes órdenes:

Acción Católica, Adoratrices Esclavas Agustinas Recoletas, Agustinos Benedictinos C.M.F., Camilos Canónigos regulares, Canossianas, Capuchinos Carmelitas Cartujos Cistercienses, Claretianos, Clarisas Concepcionistas, Dominicos Escolapios, Franciscanas de los Sagrados Corazones, Franciscanos, Hermanas de la Santa Cruz, Hermanos de La Salle Hermanos de San Juan de Dios, Hijas de la Caridad, Hijas de la Misericordia, Hijas de san José, Hospitalarias de San Benito Menni, Jerónimos, Jesuitas, Marianistas, Maristas, Mercedarios, Mínimos, Misioneras de la Caridad, Misioneras de María, Misioneros de los Sagrados Corazones, Oblatos de De Mazenod, Oblatos de San José, Opus Dei, Oratorianos Pasionistas, Paúles, Picpus, Reparadores, Redentoristas, Salesianos, Servitas, SMR, Teatinos, Teresianas, Trapenses, Trinitarios, Verbo Divino (Santopedia 2021).²⁷

Llegan a Panamá para hacerse cargo de las misiones de Darién. La primera en 1632 desde las costas de Garachiné hasta Buenaventura en Colombia (misión del Choco entre gorgonas o idabáes). La segunda a cargo de la Provincia de Castilla (1647-59) bajo la dirección de Fray Antonio de Oviedo (+1652), muerto a manos de los indígenas. En ella fundan San Buenaventura de Tarena, Teporica y Paya; esta misión resultó

25 Medium: Engraving. Photo Source: TIB 52 136(152) / ArtStor. Item: 3570A. Correspondences.: Archive: 3570A/3570B Foto: Artstor.org. Item: 3570A. (PESSCA)

26 Medium: Oil on canvas. Location: Monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Peru. Photo Source: www.arteycultura.com Correspondence Credit: Ferrero 2015, Figs. 4.1, 4.2.Item: 3570B Correspondences Archive: 3570A/3570B Recuperado el 14 de septiembre de 2021 de <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/jerome#c3570a-3570b>

27 Santos de la Orden los Hermanos Menores Capuchinos. 2021. Recuperado el 14 de septiembre de 2021 del sitio: <https://www.santopedia.com/santos-de-la-orden/orden-de-los-hermanos-menores-capuchinos>

un fracaso y tuvo que ser abandonada. La tercera (1681-1689) a cargo de Fray Juan Valera, misión entre los tairas y payos, refunda los antiguos pueblos, pero debido a la resistencia de los gunas la misión es nuevamente abandonada.

Castillero Calvo escribe que las dos misiones que se enviaron han pasado a la historia como los peores ejemplos de fracaso misional.

Todos los misioneros fueron sacrificados en uno de los hechos más sangrientos de la historia evangélica colonial. es decir, que para tiempos de páramo y Cepeda la labor misional en Darién estaba en crisis. todo esto es conocido, pero es leyendo *Alteraciones* donde nos enteramos de que a estos misioneros luego de ser martirizados, les cortaron la cabeza y fueron devorados en un feroz acto de canibalismo por los *wuananas* y *emberás*, indios conocidos por los españoles como gorgonas. para los gorgonas y tal vez la mayoría de los indios americanos, el alma, la inteligencia, el coraje y otros nobles atributos humanos residían en algún lugar del cráneo. De esa manera, siguiendo un conocido ritual muy común entre muchos grupos aborígenes de América en aquella época (y no pocos del Istmo también), una vez cortadas las cabezas de los misioneros, afirma Páramo y Cepeda, usaron ritualmente los cráneos como taza para beber chicha (Castillero Calvo 2019: vol. 1, t. 3, 1.252-1.253).

Para 1843, se encuentran nuevamente en Panamá y la costa atlántica. De 1872 a 1921 llegan a Panamá los capuchinos expulsados de El Salvador y se dedican a predicar misiones en Chiriquí, Panamá, Los Santos y Coclé. El más conocido de ellos fue Fray José Pablo Volk (1841-1919), que llegó a Bocas del Toro en 1891, hizo cinco incursiones a las naciones que viven en la cabecera del Cricamola en Bocas del Toro, y dos veces atravesó la cordillera para llegar hasta Boquete y David. Fray Volk levantó material y moralmente la costa Atlántica (Colón) y la nación Teribe. El regreso de los Capuchinos a Panamá se registra en 1986 bajo el episcopado del arzobispo McGrath, cuando inician su labor evangelizadora en el área de Chepo y Chimán, alternando acción social con la evangelización, construyendo caminos, manteniendo vías, acueductos rurales, construyendo y mejorando aulas escolares, efectuando giras médicas y demás actividades de promoción humana y cristiana (González Fernández 2018).

Orden de la Purísima Concepción (Clarisas Concepcionistas)

Llegan a Panamá en 1598 gracias al interés del santo obispo de Lima Toribio de Mogrovejo. Su convento data de 1602-1603 y se dedicó a la enseñanza femenina. Fueron enviadas al Perú en 1671 durante el ataque de Enrique Morgan y regresaron a continuar su labor en 1680. Fueron expulsadas del país rumbo al Perú en 1862, víctimas de los gobiernos liberales de la Gran Colombia, para no volver más al país (González Fernández 2018).

Los notables artistas Juan Martínez Montañés, Diego López Bueno y Gaspar de Ragis (Ramos Baquero, 2019, vol.1, t.3, p. 1270) trabajaron desde Sevilla en el retablo del monasterio de Ntra. Sra. de la Limpia Concepción de Panamá La Vieja, ca. 1597 (Vellarde, 1990: 99).

La obra del pintor Gaspar Ragis fue encargo de Francisco Terrín, alguacil mayor y depositario general de Panamá. El extraordinario retablo había sido encargado por él para el convento de monjas que bajo la advocación de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción recién se había fundado en Panamá del que Terrín era mayordomo, patrono y benefactor. La obra seguramente sucumbió en alguno de los sucesivos incendios de la ciudad, o tal vez durante el terremoto de 1621, que dañó seriamente el convento concepcionista. Pero la detallada descripción que nos ofrece el testimonio documental nos permite consignarla en el patrimonio histórico de Panamá (Castillero Calvo 2019: vol.1, t. 3, 1271).

Retablo de San Andrés y Santa Úrsula. Convento de la Concepción.

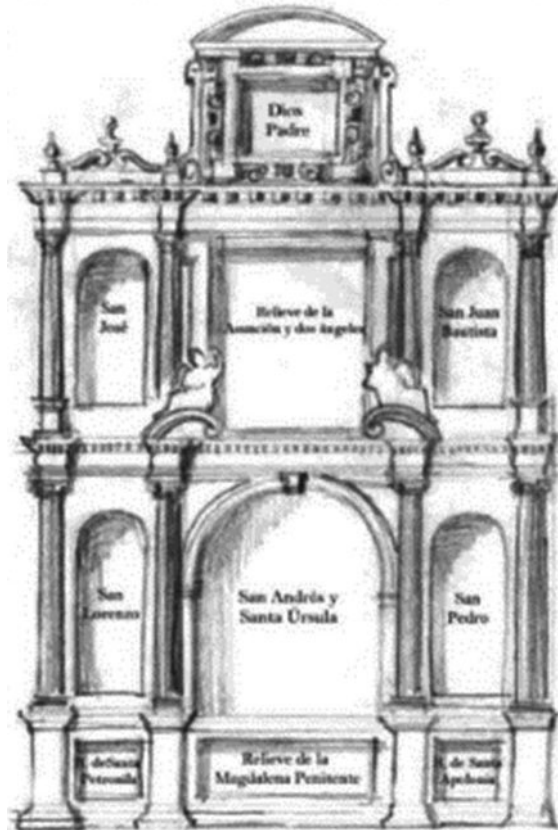


Ilustración 91 Retablo de San Andrés y Santa Úrsula. Convento de la Concepción (Pleguezuelo Hernández y Sánchez 2001, 12)

Ruinas del Monasterio de Nuestra Señora de la Pura Concepción y Limpia, mejor conocido como el Convento de las Monjas de la Concepción, hacia 1597



Ilustración 94 Ruinas del Monasterio de Nuestra Señora de la Pura Concepción y Limpia, mejor conocido como el Convento de las Monjas de la Concepción. Foto: Conjunto Monumental Patronato Panamá Viejo (CMPPV)

En esta edificación arquitectónica, una de las más grandes del conjunto,

...las monjas de Nuestra Señora de la Concepción fundaron su comunidad en 1598, cuando las primeras cuatro religiosas llegaron procedentes de Lima. Su congregación fue en aumento y para 1604 las monjas ya tenían una iglesia y un claustro, que resultaron muy dañados por el terremoto de 1621. Hacia 1640 se empezó una nueva iglesia de calicanto, la cual estaba inconclusa cuando sobrevino el desastre de 1671. En los predios del convento, que llegó a ocupar dos manzanas de la ciudad, un área de aproximadamente 6.800 m², también pueden verse hoy las ruinas de un gran aljibe, único en su tipo dentro de Panamá Viejo. Construido a mediados del siglo XVII, posee unas dimensiones considerables, pudiendo acumular en su amplio interior más de 124.000 litros de agua. Se halla rodeado de un muro de mampostería y cuenta con cuatro bóvedas sostenidas por arcos y columnas de piedra²⁸.

Orden de Frailes Menores. Frailes Franciscanos (Ordo Fratrum Minorum) La Orden de Franciscanos (OFM)²⁹

Llegan a Panamá en 1610, y el 15 de abril de 1612 se funda el Convento de San José con tres frailes. Fundan casas en Portobelo, Los Santos. Tuvieron una misión en Talamanca donde fundaron San Martín (1642) con miras a la catequización de las naciones cotos, borucas, Talamanca, y posteriormente los changuinas, entre los que misionaron Fray Juan de Thebes y Fray Pedro Monsón. Esta fue la única misión de los agustinos en territorio de Panamá y Costa Rica, y la mantuvieron bajo la dirección del convento de Panamá, administrando el curato de Alanje de manera intermitente (1714, 1722, 1793, 1799-1802). En Darién evangelizaron desde 1756 hasta 1761, sin éxito alguno. En 1835, la Orden se extingue en Panamá; el último residente del Convento de San José, Fray Marcos de San Francisco, murió en 1844.

El convento fue subastado en 1857. La Orden regresa a Panamá el 11 de noviembre de 1898, encargándose de las misiones de Pacora, Chepo y Darién (1898-1921), Chiriquí (1921), Río Abajo (1954), Bocas del Toro (1963), Soná (1971-1976), San Francisco de la Caleta (1975-1985) y otras zonas del país. Han impulsado la fundación de la USMA (P. Benjamín Ayeche), la Academia Panameña de la Lengua (P. Pedro Fabro), el Instituto Panameño de Cultura Hispánica (P. Rogelio Barasoain), el Colegio San Agustín, la Escuela Superior de catequesis (Alfonso Oficialdegui), caminos, puentes, alcantarillados y acueductos en Bocas del Toro (P. Corpus López) (González Fernández 2018).

La Orden Franciscana, conocidos como los franciscanos conforma un conjunto de órdenes religiosas mendicantes similares entre sí, según el ideario de san Francisco de Asís y dentro del marco de la Iglesia católica. Las órdenes comprenden: la Primera Orden (1209) que incluye a su vez: la Orden de Frailes Menores ('observantes'); la Orden de Frailes Menores Conventuales, y la Orden de los Hermanos Menores Capuchinos; la Segunda Orden, que incluye a la Orden de las Hermanas Pobres de Santa Clara (1212) y otras más; y la Tercera Orden (ca. 1221): Orden Franciscana Seglar, Orden Franciscana Regular (Franciscanos TOR).

28 Conjunto Monumental Patronato Panamá Viejo (CMPPV). Monumentos Históricos de Panamá Viejo, 2013. Recuperado el 21 de diciembre de 2021 del sitio: <https://panama-tour.site123.me/an%C3%A9cdotas-de-panam%C3%A1/monumentos-hist%C3%B3ricos-de-panam%C3%A1-viejo>

29 Joergensen, Juan. Directorio Franciscano. San Francisco de Asís, Su vida y obra. Libro primero, El Restaurador de iglesias; Libro segundo, El Evangelista; Libro tercero, El Cantor de Dios; Libro cuarto, El Solitario, Editorial Difusión. Buenos Aires, 1945, segunda edición. Disponible en el sitio: <http://www.franciscanos.org/joergensen/juanjoergensenp7.html>

Cada una de las ordenes presenta características conformes y propias, adheridas a las enseñanzas y espiritualidad de San Francisco de Asís, y a las sus de seguidores Clara de Asís, san Antonio de Padua o santa Isabel de Hungría, entre tantos otros.

Los santos más destacados en las cuales destaco breve sus fortalezas cristianas son:

San Francisco de Asís, Fundador de las tres órdenes (1182 Asís -1226, Asís, Italia). “Francisco de Asís nació en 1182 y murió en 1226. De su relativamente corta vida, pasó menos de veinte años en el ministerio cristiano activo; sin embargo, en el momento de su muerte, los hermanos de la Orden que fundó habían viajado por gran parte de Europa, el área del Mediterráneo y el Norte de África, y la Orden ya había tenido sus primeros mártires. Francisco murió el 3 de octubre de 1226. Mientras yacía en espera de la muerte, pidió a los hermanos cantar salmos de alabanza, a los que él mismo se unió en la medida en que era capaz. Pidió que se le leyera el relato de la pasión de Cristo del Evangelio de San Juan. Luego, finalmente, en palabras de Tomás de Celano, “cuando muchos hermanos se habían reunido... su alma santísima fue liberada de su cuerpo y recibida en el abismo de la luz, y su cuerpo se durmió en el Señor³⁰.”

San Antonio de Padua, Primera Orden (1195 Portugal - 1231 Italia). Hoy se redescubre que estos sentidos son dimensiones del único sentido de la Sagrada Escritura y que la Sagrada Escritura se ha de interpretar buscando las cuatro dimensiones de su palabra. Estos sermones de san Antonio son textos teológico-homiléticos, que evocan la predicación viva, en la que san Antonio propone un verdadero itinerario de vida cristiana. La riqueza de enseñanzas espirituales contenida en los “Sermones” es tan grande, que el venerable Papa Pío XII, en 1946, proclamó a san Antonio Doctor de la Iglesia, atribuyéndole el título de ‘Doctor evangélico’, porque en dichos escritos se pone de manifiesto la lozanía y la belleza del Evangelio; todavía hoy podemos leerlos con gran provecho espiritual (Califano 2010).

San Roque de Montpellier, Tercera Orden Seglar (1295 Francia - 1327, Italia). Muy joven, Roque perdió a sus padres y decidió hacerse peregrino y atender a los necesitados, por lo que entró a la Tercera Orden Franciscana, dio todo su dinero a los pobres y confió a su tío administrar sus bienes en beneficio de estos. En 1485 las reliquias fueron trasladadas desde Montpellier a Venecia, hecho que desplegó su culto por toda Europa. Las primeras representaciones del santo están en Nuremberg y Bingen, asimismo los primeros traslados de otras reliquias fueron a Amberes. Así que fueron los Países Bajos los que fomentaron más su culto. En los campos de Francia, el 16 de agosto se bendicen hierbas que mezclan con el forraje, para la protección del ganado (Rabre 2021).

Las siguientes imágenes de santos y beatos franciscanos fueron encontradas en la colección del MARC, incluidas un par de piezas de la iglesia de San Francisco de la Montaña (Veraguas) y realizadas por artesanos indígenas durante el periodo virreinal.

Símbolo franciscano:

Los brazos cruzados de Cristo y Francisco, 1797. MARC 0029. Estilo barroco indigenizado.

Pintura de San Francisco:

San Francisco de Asís. MARC 0001. Estilo barroco indigenizado

Crucifijos:

Cristo Crucificado. MARC 0192. Estilo barroco indigenizado

Cristo Crucificado. MARC 0119. Estilo barroco indigenizado

Cristo Crucificado. MARC 0056. Estilo barroco indigenizado

30 Frailes Franciscanos. San Francisco de Asís, 2017. Consultado el 7 de diciembre de 2021 del sitio: <https://sbfranciscans.org/quienes-somos/nuestra-historia/san-francisco-de-asis/?lang=es>

Cruz de los Apóstoles MARC 0191. Estilo Barroco indigenizado

Objetos pertenecientes al tema de los belenes:

Virgen María. MARC 0176. Estilo barroco indigenizado

San José. MARC 0177. Estilo Barroco indigenizado

San José. MARC 0196. Estilo Barroco indigenizado

Pastorcillo. MARC 0076. Estilo barroco indigenizado

Sembrador. MARC 0077. Estilo barroco indigenizado

Nacimiento del Señor. MARC 0145. Escuela Popular de Pintura Panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado

Sagrado Corazón de Jesús

Sagrado Corazón de Jesús MARC 0101. Escuela popular panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado

Jesús crucificado. MARC 003. Primera mitad del siglo XVIII

Sagrado Corazón de Jesús. MARC 0026. Probablemente taller de artesanos indígenas Primera mitad del siglo XVIII

San Antonio de Padua

La crucifixión con la Virgen del Carmen y San Antonio de Padua. MARC 0068. Estilo barroco indigenizado

Santa Librada y San Antonio de Padua con el Niño. MARC 0123 y 0124. Escuela taller de Las Tablas (atribuido). Estilo barroco indigenizado

San Roque de Montpellier

San Roque de Montpellier. MARC 0114. Estilo barroco indigenizado

La Inmaculada Concepción

La Inmaculada Concepción. MARC 0143. Estilo barroco indigenizado

La Inmaculada Concepción. MARC 0095. Estilo barroco indigenizado

La Inmaculada Concepción. MARC 0199. Estilo barroco indigenizado

San Gabriel

Escultura de la escuela taller de San Francisco de la Montaña. Estilo barroco indigenizado

San Rafael Arcángel

Escultura de la escuela taller de San Francisco de la Montaña. Barroco indigenizado

San Rafael Arcángel. MARC 0060. Estilo barroco indigenizado

Los brazos cruzados de Cristo y Francisco, 1797. MARC 0029.

Hacia el lado del evangelio, en la Iglesia de San Francisco de Asís, Casco Antiguo de la Ciudad de Panamá, se ubica el escudo franciscano en exposición. Este escudo barroco mestizo de la Orden de San Francisco muestra dos brazos cruzados sobre la cruz Tau o Tao, que es la última letra del alfabeto hebreo. Es una pieza anónima, en madera tallada y policromada, con dimensiones: 84 cm x 136 cm, 1797 y atribuida a la escuela taller de San Francisco de la Montaña, de la región de Veraguas.



Ilustración 95 Los brazos cruzados de Cristo y Francisco, 1797. MARC 0029. Foto: MARC

El primer brazo no desnudo representa a San Francisco de Asís, fundador de la orden franciscana y el segundo a Jesucristo. Al centro, un crucifijo. Los roleos dorados encuadran los brazos, rodeados a su vez por nubes. Muestra deterioro tanto en la parte frontal como en la parte de atrás. El tallado es burdo. Este escudo probablemente coronó un retablo del interior del país. Recuerda la talla vista en tantas obras de madera de la época hispánica.

Es el emblema de todas las familias e institutos franciscanos. Cada palma de la mano tiene una marca de una cruz pequeña; estas representan las marcas de los clavos que recibió Jesús en su pasión y muerte. San Francisco experimentó los estigmas y padeció también las mismas llagas que sufrió Cristo, es conocido por ello como el reflejo del mismo Jesucristo. Sus orígenes históricos datan del siglo XV.

La difusión del escudo franciscano de los brazos cruzados de Cristo y de Francisco se lleva a cabo durante el generalato de Francisco Sansón (1475-1499), quien a través de las muchas obras de arte que encarga y dona a las iglesias de Asís, Padua, Florencia, Brescia, [...] hace que se convierta en el escudo propio de la Orden Franciscana. El significado del escudo de los Franciscanos es la conformidad de Francisco con Cristo: el crucificado del Alvernia con el Crucificado del Gólgota" (Acerca Ediciones Arte y Bibliofilia 2020)³¹

31 Acerca ediciones Arte y Bibliofilia. El escudo de la Orden Franciscana, 17 de junio de 2020. Consultado el 22 de enero de 2022 del sitio: <https://www.acercaediciones.es/el-escudo-de-la-orden-franciscana>

San Francisco de Asís. MARC 0001.

De la colección del MARC, presento esta tablita, realizada en óleo sobre madera, y probablemente perteneciente a la escuela de pintura popular panameña, segundo tercio del siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado.



Ilustración 96 San Francisco de Asís. MARC 0001. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

A pesar del deterioro de la pieza, como se es sabido, al santo se le representa con su hábito negro, mangas anchas, usualmente con un escapulario redondeado que le llegaría hasta las rodillas. Portaría igualmente un doble cordón en la cintura el cual termina en un fleco y sujeta el escapulario. Tiene un orificio en la parte superior, indicativo que fue colgado probablemente para uso doméstico.

La razón para utilizar el color, desde el Medioevo, en todas las figuras religiosas era para permitirles a los fieles la identificación de estos, dado que la gran mayoría no sabía leer. Así, por ejemplo, la Inmaculada Concepción, se pintaba en azul y blanco, San Francisco, en marrón, gris o azul. El hábito era gris o negro (O. F. M. Conv., equivalente a los conventuales, T.O.R.), Marrón (O. F. M y O. F. M., Cap., equivalente a los capuchinos).

Luego de este análisis, me atrevo a sugerir que puede tratarse del tema "San Francisco en éxtasis". El texto de Leticia Ruiz Gómez, en el Catálogo razonado de "San Francisco en éxtasis" en el Museo Nacional del Prado dice,

...los brazos y manos se extienden en signo de admiración y sorpresa. Viste el santo un pobre hábito gris y la cabeza cubierta con la estrecha capucha. Una intensa luz que llega desde el ángulo superior izquierdo ilumina de manera contrastada al santo, cuyo rostro aparece emocionado ante lo que intuimos una visión celestial. Como contraste, el fondo que envuelve al personaje se concibe en un tono muy oscuro, sin matices cromáticos. La pintura ilustra el momento en que san Francisco recibe los estigmas cristológicos, fruto de la visión sobrenatural que tuvo en septiembre de 1224 en su retiro en el monte Alverna, en el valle italiano de Casentino. Se conmemoraba la fiesta de la Exaltación de la Cruz y el santo de Asís meditaba sobre la Pasión de Cristo. Una seráfica aparición provocó en san Francisco la imposición de las llagas padecidas por Cristo en su crucifixión (Ruiz Gómez 2007: 242-244).

San Francisco en éxtasis.

San Francisco de Asís y las representaciones de los Cristos Crucificados en el MARC.



Ilustración 97 San Francisco en éxtasis. Anónimo (copia de El Greco). Fuente: Museo Nacional del Prado

A partir de la humanidad de San Francisco de Asís es cuando se comenzaron a representar “los crucifijos no ya con el Cristo erguido cual Señor Triunfante, sino con el Cristo Agonizante, con todas las señales del sufrimiento y la tortura” (Boff 1982: 200). La presencia de los franciscanos en los Santos Lugares de Palestina inicia el auge del viacrucis. La devoción a la Inmaculada Virgen María recibió de San Francisco un impulso fortísimo, al igual que San Gabriel y los ángeles.

Las imágenes devocionales más repetidas dentro del catolicismo son las relacionadas con la muerte de Jesucristo. Durante el proceso de evangelización, especialmente en los siglos XVII y XVIII se visualizaron de manera cuantiosa, los episodios más emotivos y representativos de este ciclo religioso, persiguiendo el estimular la devoción, el culto y los valores esenciales asociados a la figura de Jesucristo.

Las imágenes virreinales de Cristo Crucificado y las respectivas iconografías han pervivido hasta la actualidad. En las tablas la temática visual enfatiza el dolor del Redentor en sus heridas, mostradas con realismo en todo el cuerpo. Estas pequeñas esculturas de Jesús crucificado son prototipo de ello El Sagrado Corazón es un ejemplo de nuevas iconografías creadas con creencias devocionales entorno a este tema.

Las imágenes virreinales de Cristo Crucificado y las respectivas iconografías han pervivido hasta la actualidad. En las tablas la temática visual enfatiza el dolor del Redentor en sus heridas, mostradas con realismo en todo el cuerpo. Estas pequeñas esculturas de Jesús crucificado son prototipo de ello El Sagrado Corazón es un ejemplo de nuevas iconografías creadas con creencias devocionales entorno a este tema.

Cristo Crucificado.



Cristo Crucificado. Anónimo, primera mitad del siglo XVIII. Talla sobre madera, 73 x 92 x 14 cm. Está crucificado en tres clavos, el cuerpo está labrado en una sola pieza. Los brazos fueron tallados de forma independiente y ensamblados. La frontalidad del cuerpo, la talla del paño de pureza y rostro vuelto al cielo, así como la manera en que las rodillas se flexionan levemente, confieren expresividad y belleza a la pieza.

Ilustración 98 Cristo Crucificado. MARC 0192. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC



Cristo Crucificado MARC 0119. Cristo crucificado. Anónimo, primera mitad del siglo XVIII. Tallado en madera, dimensiones: 32 x 67 cm. De pequeño tamaño y volúmenes rígidos, pero cuidadosamente detallados, esta talla se apega a la iconografía tradicional del Crucificado de tres clavos y porta paño de pureza atado a su lado derecho. De carácter popular, inspirada en modelos tradicionales, probablemente esta obra fue realizada por artesanos indígenas panameños. Estilo barroco indigenizado.

Ilustración 99 Cristo Crucificado. MARC 0119. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC



Anónimo, escultura de madera. Probablemente realizado en Primera mitad del siglo XVIII por artesanos indígenas.

Ilustración 100 Cristo Crucificado MARC 0056. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC



Cruz de los Apóstoles MARC 0191.

Cruz de los Apóstoles MARC 0191. Escultura de madera con su base, dimensiones: 12.5 x 26 cms., primera mitad del siglo XIX. Usualmente, la Cruz de los Apóstoles presenta 12 círculos que simbolizan a cada uno de ellos. En la parte superior, puede observar un círculo mayor que representa a Jesús. Esta Cruz posee 14 círculos, lo cual indica que se ha podido incluir a la Virgen María. Cada círculo contiene una pequeña pintura, posiblemente plasmando los símbolos de los apóstoles. Probablemente procede de un altar de alguna iglesia de la época virreinal del interior del país. La talla es sin policromar, procurando simbolizar la sencillez de la cruz de Jesús y probablemente fue realizada en madera de pino (Marucchi 1908).

Ilustración 101 Cruz de los Apóstoles MARC 0191. Estilo Barroco indigenizado. Foto: MARC

Las figuras de los belenes y otras iconografías franciscanas en la colección del MARC.

La colección del MARC presenta un grupo de imágenes populares, distante de las refinadas figuras propias de los belenes napolitanos e incluso españoles. La técnica de los artesanos a veces implicó que realizaran cambios en las indumentarias, en los tonos, entendiéndose que el valor siempre estuvo en la representación evangelizadora. Según Cristina Gómez González del Museo de Segovia,

Las representaciones del nacimiento del Niño Jesús pasan de la simple muestra del Niño en el pesebre a construir escenas mucho más completas, a partir del siglo XV, que es cuando se comienza a realizar iconografías más amplias. Las representaciones se desarrollan cada vez más, alcanzando su mayor esplendor en el siglo XVIII en Nápoles, con sus excelentes belenes napolitanos, conjunto de pequeñas tallas realizadas en madera o barro, con aplicaciones de todo tipo de tejidos, adornos, joyas y añadidos para la confección de las figuras, todo ello ambientado con edificaciones, elementos vegetales, etc., para imprimir una mayor veracidad en la iconografía.

Los siglos XVI y XVII aportan unos antecedentes dignos de tener en cuenta y abonarán el terreno para el explosivo florecimiento que tienen estas representaciones en el siglo XVIII, a partir del cual la costumbre arraiga profundamente, siendo los mejores artistas del momento los que lo elevan a cotas insuperables, realizando alguno de los mejores ejemplos de conjuntos de belenes napolitanos, mientras tanto los pequeños artesanos lo popularizan haciéndolo asequible a las clases populares" (Gómez González 2006).

Carlos III (1759-1788), Rey de Nápoles y de España introduce este tipo de representaciones en la corte, y posteriormente lo extendió en los virreinos sudamericanos donde se popularizaron considerablemente. Los artesanos indígenas probablemente intentaron emular el gusto por este tipo de representaciones, que estaban fuera del alcance de la mayor parte de los ciudadanos. Se trae a colación algunos ejemplos de interés.

Virgen María. MARC 0176.



Virgen María MARC 0176 es de autoría anónima, primera mitad del siglo XVIII. Escultura de madera policromada, 9 x 18 cm., y atribuido a un taller de artesanos indígenas. Es probable que esta imagen originalmente perteneciera a un conjunto de la Natividad. Sus cuidados detalles en el tallado del rostro y cabello, el interés en la ejecución naturalista de los pliegues y la delicada inclinación de la figura hacia adelante son evidencias de un artista con formación. Se inspira en los modelos de los nacimientos españoles que se popularizaron en la Península durante la última mitad del siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado.

Ilustración 102 Virgen María. MARC 0176. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

San José MARC 0177.

San José es una escultura de madera, realizada en la primera mitad del siglo XVIII. San José está arrodillado, lo que sugiere que pudiese ser la pieza que acompañaría a la anterior de María en el Belén. En la parte posterior, se aprecia un tallado con surcos que se encuentran en gran parte de las piezas de arte popular barroco indigenizado, fuesen femeninas o masculinas. En el caso de las mujeres las hileras representarían sus cabelleras y en el de los hombres su ropaje. Estilo barroco indigenizado.



Ilustración 103 San José MARC 0177. Estilo Barroco indigenizado. Foto: MARC



San José. MARC 0196.

Este grupo de pastorcitos, sembradores y demás personajes de los pueblos constituirían un conjunto secundario, dentro de la escenografía de un belén, como representación de la alegría popular por el nacimiento del Salvador. La solución artística aplicada en el ropaje es repetida en la gran parte de los objetos.

Ilustración 104 San José. MARC 0196. Estilo Barroco indigenizado. Foto: MARC

Pastorcillo MARC 0076.

Pastorcillo. MARC 0076 es anónimo, escultura de madera policromada y posiblemente realizado en la primera mitad del siglo XVIII.

Ilustración 105 Pastorcillo MARC 0076. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC





Sembrador MARC 0077.

Sembrador MARC 0077. Escultura anónima, de madera policromada. Producida probablemente en la primera mitad del siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado.

Ilustración 106 Sembrador MARC 0077. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Nacimiento del Señor. MARC 0145.

Anónimo, fecha no determinada, probablemente primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, 87.5 x 1.28 m. Es una obra sencilla y candorosa que busca plasmar el sagrado nacimiento de Jesús. La realización no es académica: nótese las piernas desproporcionadas del niño, en la mantilla que lo envuelve, los drapeados en la ropa, el pobre manejo de la luz en los elementos y las ropas. Pudiese haberse inspirado en algún grabado flamenco. Es notorio el deterioro en la pintura, y probablemente el fondo se deba más al oscurecimiento por el tiempo de la pátina, que a un estilismo de claroscuro por parte del artista. Escuela Popular de Pintura Panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado.

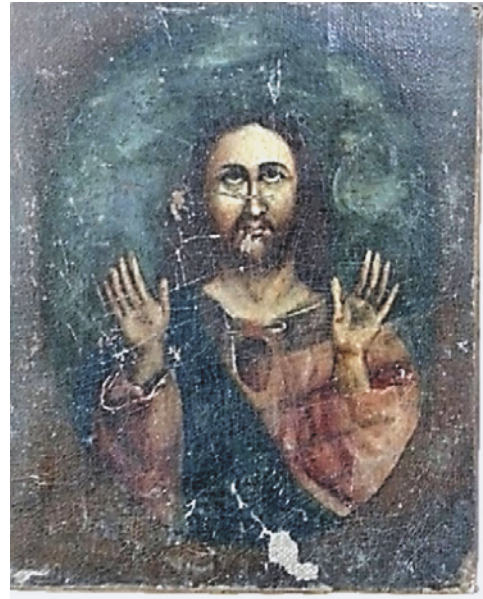


Ilustración 107 Nacimiento del Señor. MARC 0145. Escuela Popular de Pintura Panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Sagrado Corazón de Jesús MARC.

Sagrado Corazón de Jesús es anónimo, ca. siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, 24 x 21 cm. Y pertenece a la escuela de pintura popular panameña. El tratamiento de esta obra es muy parecido a la obra "Nacimiento" MARC 0145 y "Jesús Crucificado" MARC 0003. Escuela popular panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado.

Ilustración 108 Sagrado Corazón de Jesús MARC. Escuela popular panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC



La devoción y representación en America fue extendida por los jesuitas, sobre todo durante el siglo XVIII y ya para el siglo XIX se había convertido en una imagen muy difundida y reproducida. El peso simbólico de esta iconografía radica en el corazón de Jesús, como elemento identificativo. Soy de la opinión que, en esta obra, la representación no posee esa fuerza visual. Adicionalmente las manos abiertas y los ojos vueltos hacia Dios llaman más la atención. Los estigmas de la pasión de Cristo, aspecto difundido desde la Edad Media, representaría el amor de Cristo por la humanidad (Martínez – Salazar 2017:171- 181).

Sagrado Corazón de Jesús, MARC 0101. Nacimiento. MARC 0145. Jesús Crucificado, MARC 0003

Estas tres pinturas del MARC a continuación sobre la vida de Jesucristo parecieran haber sido realizadas por un solo taller-autor, por el estilo, la composición básica y los tonos que se aprecian.

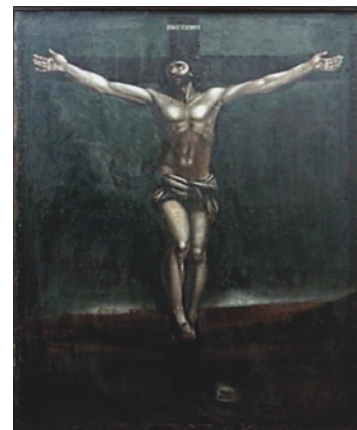


Ilustración 109 (Izq.) Sagrado Corazón de Jesús MARC 0101. Primera mitad del siglo XVIII. Foto: MARC

Ilustración 110 (Centro) Nacimiento. Primera mitad del siglo XVIII. MARC 0145. Foto: MARC

Ilustración 111 (Der.) Jesús crucificado. Primera mitad del siglo XVIII. MARC 0003. Foto: MARC

Jesús Crucificado. MARC 0003.



Ilustración 112 Jesús Crucificado. MARC 0003. Foto: MARC.

Sagrado Corazón de Jesús. MARC 0026.

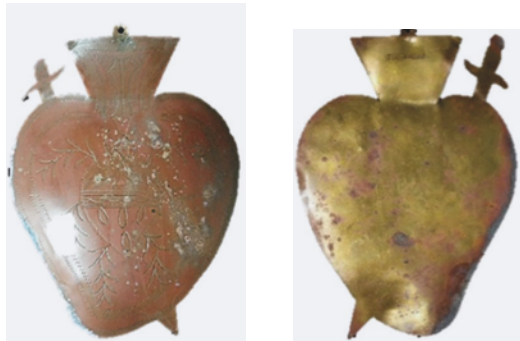


Ilustración 113 Sagrado Corazón de Jesús. MARC 0026. Probablemente taller de artesanos indígenas Primera mitad del siglo XVIII. Foto: MARC

Hacia la izquierda se observa la parte frontal del objeto. Es de autor anónimo, probablemente de la primera mitad del siglo XIX, latón, dimensiones. 13 x 18 cm., y atribuido a taller de artesanos indígenas. Por su tamaño, esta obra de arte popular pudo haber sido expuesta en una puerta como escudo protector. El trabajo sobre la hojalata es laborioso. Una vez cortado el latón se le da forma y relieve y finalmente se le aplica la laca y un esmalte para conseguir vivos colores, técnica muy popular en México hasta el día de hoy.

Este tipo de exvoto tiene origen en el antiguo arte de los maestros artesanos italianos. La daga atraviesa el corazón, el símbolo de la cruz va en la parte superior y se aprecia un sencillo dibujo lineal insinuando las venas del corazón, rematado con la forma de dientes de sierra (*detente*).

La artesanía estuvo marcada por la relación directa entre el artista y su cliente. Esta relación no es y no debe considerarse limitada al momento de la recompensa monetaria, sino como un vínculo entre dos sujetos, encarnados por razones no sólo de prácticas sino también psicológicas. La artesanía de los exvotos es, desde este punto de vista, particularmente significativa porque estos elementos están cargados con valores específicos insertados (Herradón Figueroa 2009: 193-218).

Exvotos de plata (Palermo)



Ilustración 114 Exvotos de plata (Palermo) Fuente: (Scavone Trupia 1984: 7)

Sagrado Corazón de Jesús, Pietro Massini, 1726.

El culto al Sagrado Corazón de Jesús se implanta en la España de 1733, de manera casi oficial; sin embargo, no adquirió pleno desarrollo hasta el ochocientos, período calificado por muchos autores como 'El Siglo del Sagrado Corazón de Jesús'. El momento de máximo esplendor se alcanzaría entre 1900 y 1970, un tiempo en que se sucedieron 'sin solución de continuidad numerosas iniciativas encaminadas a reforzar la devoción'. La segunda imagen presenta el *Sagrado Corazón de Jesús* (1726), de la Escuela Italiana, basado en la Visión de Santa Margarita de Alacoque.

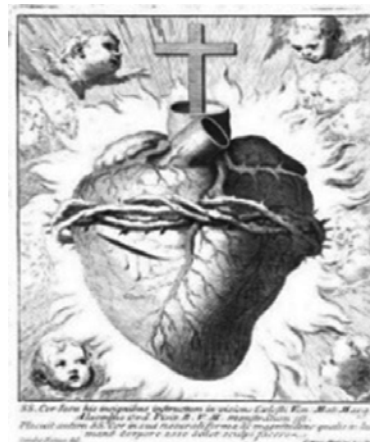


Ilustración 115 Sacred Heart of Jesús (Vision of Margaret of Alacoque). Pietro Massini. 1726. Foto: PESSCA.

32 Medium: Engraving after a design by Charles Joseph Natoire (1770-1777). Illustration to Joseph de Gallifet's *De cultu sacrosanti cordis Dei*.] Published in 1726 in Rome by Giovanni Maria Salvioni (1676-1755). Photo Source: catholiccanada.com. Note: The text in the engraving reads: S.S. Cor lesu his insignibus instructum in visione Coelesti Ven: Mat: Marg: Alacoque Ord. Visit. B. V. M. monstratum est. Placuit autem S.S. Cor in sua naturali forma ac magnitudine qualis in humano corpore esse Solet sculpi facere. Item:1749A. Correspondences Archive: 1749A/4058B Catholic Canada. (PESSCA)

La crucifixión con la Virgen del Carmen y San Antonio de Padua. MARC 0068.



Ilustración 116 La crucifixión con la Virgen del Carmen y San Antonio de Padua. MARC 0068. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

La crucifixión con la Virgen del Carmen y San Antonio de Padua al pie de la Cruz, es ejemplo de una representación de un estilo candoroso de barroco indigenizado y que ofrece una iconografía sincrónica. Está realizado en madera policromada en alto relieve. Óleo sobre madera. Dimensiones: N/D. Ca. siglo XVIII, atribuido a taller de artesanos indígenas.

¿Por qué sugiero que es arte indigenizado? Estilísticamente se está hablando de un arte aprendido y cuyo valor reside en la interpretación que realiza el indígena, el artesano o carpintero de acuerdo con las imágenes y los instrumentos que le fueron dados. Es un modo propio de manifestarse individual y en forma incluso colectiva, con temas y patrones fijos. En el primer caso la mezcla intemporal de personajes no es rasgo de autoría o recepción populares de la pieza.

El relieve constituye el cambio del dibujo al modelado del bulto, teniendo el dibujo dos dimensiones: largo y ancho. En la talla mediante guías se observan tres posibilidades de relieve: el alto, medio y bajo relieve. El vaciado es el ahuecado o fondo del trabajo realizado. La escultura en madera policromada fue un elemento primordial de la imaginería religiosa encontrada habitualmente en todas las iglesias de la Hispanoamérica virreinal desde el siglo XVI. El relieve del bulto se forma con la tercera dimensión que es la profundidad. Los griegos ya lo hacían muchos siglos atrás.

San Antonio de Padua. Manuel Salvador Carmona (1734 – 1820)



Ilustración 117 (Izquierda) San Antonio de Padua. Autor: Salvador Carmona, Manuel (1734-1820). Fecha 180933. Foto: BNE

Ilustración 118 (Derecha). San Antonio de Padua (Detalle). MARC 0068

- 33 Tipo de Documento. Dibujos, grabados y fotografías. Materia. Antonio de Padua, Santo. Dibujos preparatorios - España - S.XIX. Dibujos a sanguina - España - S.XIX. Descripción física 1 dibujo sobre papel amarillento verjurado : sanguina; línea de encuadre 78 x 51 mm, en h. de 99 x 63 mm. Signatura. DIB/14/2/110PIDbdh0000148102

Resumen Preparatorio para una estampa grabada por Carmona / San Antonio de Padua en 1809 Descripción y notas. Inscripción manuscrita a sanguina en la cartela inferior: "S. ANTO. DE PADUA". A lápiz grafito en el margen inferior: "M. S. Carm^a" En el verso, a pluma y tinta negra: "Madrid - 1879." "Barcia. Catálogo colección dibujos BN. 1906 1937. Carrete Parrondo, Juan. El grabado a buril en la España ilustrada. 1989 p. 220, n. 438. Obra de Manuel Salvador Carmona, según Barcia. Corroboración la autoría. Título tomado de Barcia. Doble línea de encuadre a sanguina BNE.

San Antonio de Padua (1195-1231) es el más popular de los santos franciscanos, después, por supuesto, de San Francisco de Asís. De origen portugués, nació en Lisboa y fue en su país natal donde ingresó en 1221 en la orden franciscana. Dentro de esta orden mendicante, conoció personalmente a San Francisco de Asís (1182-1226), estudió teología, combatió diversas herejías de su época y destacó especialmente en su faceta de predicador.

Santa Librada y San Antonio de Padua con el Niño. MARC 0123 y 0124.



Ilustración 119 (Izquierda) Santa Librada y San Antonio de Padua con el Niño. MARC 0123 y 0124. Escuela taller de Las Tablas (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.

Ilustración 120 (Derecha) Detalle de San Antonio de Padua. Foto: MARC.

Según los registros de clasificación museísticas del MARC, la obra Santa Librada y San Antonio de Padua con el Niño MARC 0123 y 0124, pertenece al siglo XVIII. Fue realizado en óleo sobre madera y tiene las dimensiones: 61.8 x 61.8 cm. Su estilismo es barroco indigenizado. Las dos figuras están dentro de semicírculos, representando medallones, con ribetes en blanco sobre un fondo gris con círculos blancos, rojos y negros. No es un biombo, y por sus dimensiones, pareciera haber sido creado para ser colocado en una ventana, o como puertas de armario. La Santa porta un manto rojo abierto como símbolo de protección a sus fieles. Con respecto a la lectura de los elementos devocionales me apoyo en los criterios propuestos por Freedberg. Los aspectos de psicología de masas, etnografía, antropología y sociología, plasmados innovadoramente por Freedberg se podrían recoger en dos reflexiones. La primera, cientos de miles de devotos se han arrodillado frente a estas imágenes que reciben trato cuasi humano, fundiendo los límites entre creencia y costumbre. Y la segunda, es mi opinión que el relegarlas exclusivamente al plano del folclore es caer en un provincialismo intelectual estrecho y elitista.

En todas estas imágenes tiene importancia no sólo la fuente doctrinal o narrativa –sus bases textuales–, sino el motivo aparentemente decisivo, en muchas de ellas, de que la figura central esté dotada de un aspecto claramente real. No puede tratarse sencillamente de la creciente maestría en las representaciones naturalistas; sino que resaltar las cualidades vitales de la imagen inerte es algo absolutamente consciente y, en ocasiones sumamente deliberado. “Imagen inerte” en dos aspectos, pues es evidente que los ejemplos pertenecen a dos categorías distintas: la primera comprende las representaciones de imágenes que cobran vida o están animadas; en la segunda, la propia representación –por lo menos, una parte de ella– parece estar viva. En ambos casos existe un espectador, ya sea adentro de la representación o el que la observa desde el exterior, de cuya respuesta depende el carácter animado de la imagen (Freedberg 2011: 326).



San Roque de Montpellier. MARC 0114.

San Roque es una escultura de pequeñas dimensiones: 30 x 50cm., ca. siglo XVIII y es atribuible a la escuela taller de artesanos indígenas. La escultura sigue la técnica artística de la colorida policromía propia de mediados del siglo XVII en España. Con relación al tema de la policromía, Echeverría Goñi comparte que “La que hoy denominamos policromía barroca era designada por los propios artistas durante los siglos XVII y XVIII como pintura del Natural, en contraposición a la pintura del Romano o renacentista que, con su carácter fantástico, evocaba la antigüedad clásica” (Echeverría Goñi 2003:97-104).

Ilustración 121 San Roque de Montpellier. MARC 0114. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

San Roque es el protector de los peregrinos y los cirujanos entre otros :

A San Roque se le rinde culto como protector contra las epidemias, y más concretamente contra la peste, ya que según cuenta la tradición curó a los enfermos que la padecieron. La llaga que tiene en el muslo y que el propio Santo muestra al levantarse la túnica, alude a este hecho. Como peregrino viste capa con esclavina, lleva el zurrón cruzado al hombro, sujeta un bastón con una de sus manos y se cubre con el sombrero de alas en cuyo frente figuran las llaves pontificales, símbolo del peregrino a Roma (Museo de América).³⁴

La Inmaculada Concepción en el MARC.

Es aprovechable el hilo iconográfico para traer otros ejemplos de imágenes del MARC de la Inmaculada Concepción atribuidos a los artesanos indígenas. La interpretación de las imágenes depende mucho de los rasgos diferenciadores que se encuentren, o, mejor dicho, es visible cuando la presencia indígena implicó la modificación en algunas de las composiciones cristianas. Se aprecia en el delicado arco de hojas (verdes) y pétalos (rojos) que rodea a la Virgen.

La Inmaculada Concepción MARC 0143.

La Inmaculada Concepción. MARC 0143. Anónimo. Segundo tercio del siglo XVIII, dimensiones: .28 x .44 cm. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Estilo barroco indigenizado.

³⁴ Museo de América. San Roque. Recuperado el 13 de septiembre de 2021 del sitio: [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=San%20Roque&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAM%7C&MuseumsRolSearch=11&listaMuseos=\[Museo%20de%20Am%20E9rica\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=San%20Roque&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAM%7C&MuseumsRolSearch=11&listaMuseos=[Museo%20de%20Am%20E9rica])



Ilustración 122 La Inmaculada Concepción. MARC 0143. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Una gran parte de la colección del MARC reúne tablillas de madera policromada de pequeño formato conocidas popularmente como 'tablitas de santitos', muchas talladas a lo largo de los siglos XVIII, XIX e incluso a comienzos del XX, por artesanos y carpinteros indígenas que crearon una gran cantidad de sencillas representaciones: figuras de Cristo, distintas advocaciones de la Virgen y de santos y santas (San Roque, Señor de la Paciencia y la Humildad, Sagrario, San Pedro Nolasco, La Virgen de la Apocalipsis, La Dolorosa, Santa Rita, Santa Bárbara, etc.).

Inspirado en los teólogos del siglo XII, por el mismo san Francisco (siglo XIII, devoto de la Inmaculada), el franciscano Juan Duns Escoto, siglo XIV, y manifestó la clave para imponerse a las disputas contra la doctrina de la Inmaculada Concepción de María. Duns Escoto mantuvo que Cristo, " el mediador perfecto, realizó precisamente en María el acto de mediación más excelso: Cristo la redimió preservándola del pecado original. Se trata de una redención aún más admira-

ble: No por liberación del pecado, sino por preservación del pecado" (Catholink 2020)³⁵.

En un conjunto franciscano tan importante no podía faltar el tema mariano, así sobre una puerta aparece la Purísima, a manera de tríptico, presentando la representación de la Virgen como Tuta Pulchra, entre los dos de los defensores de la Inmaculada: Santo Tomás de Aquino y Duns Scoto. Como es sabido la defensa de la pureza de María fue una tarea netamente franciscana, y entre los españoles destacó Ramón Llull, que enseñó en la Sorbona este misterio antes que Duns Scoto y no en vano fue calificado como el Doctor de la Inmaculada (Sebastián López 1985: 155-156).

La Inmaculada Concepción. MARC 0199.



Ilustración 123 La Inmaculada Concepción. MARC 0199. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

La Inmaculada Concepción. MARC 0199 es de autor anónimo, siglo XVII. El siglo XVII fue testigo del gran debate sobre la Concepción Inmaculada de la Virgen. Esta figurita de madera es policromada y mide 7 x 23 cm. Es una Virgen casi niña con sus manos juntas, que representa a la Virgen en su advocación Inmaculada:

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. La abundancia de estos complejos signos de lectura teológica hace que la imagen tenga dos posibles visiones para el fiel: la del manifiesto doctrinal extremadamente complejo y sólo descifrible para unos pocos entendidos, y la de la imagen devocional, que muestra una María hermosa e infantil, que despierta el fervor de los más sencillos (Portús Pérez 2001: 104).

35 Catholic Link. ¿Por qué es tan importante la Inmaculada Concepción de María? Te lo explicamos en 7 puntos. 2020. Consultado el 21 de diciembre de 2021 del sitio: <https://catholic-link.com/por-que-importante-inmaculada-concepcion-maria-7-puntos/>

Esta delicada talla, con expresión de profunda introspección, y en actitud de oración corresponde a los modelos iconográficos de las escuelas españolas de 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. Estilo barroco indigenizado.

La Inmaculada Concepción. Francisco de Zurbarán



Ilustración 124 (Izquierda) La Inmaculada Concepción. Francisco de Zurbarán. Foto: Museo del Prado

Ilustración 124 (Centro) Detalle del rostro de la Inmaculada. Museo del Prado

Ilustración 126 (Derecha) Detalle del rostro de la Inmaculada. MARC



Ilustración 127 (Frontal y posterior) La Inmaculada Concepción. MARC 0095. Siglo XVII. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

La Inmaculada Concepción. MARC 0095.

La Inmaculada Concepción MARC 0095 es atribuida al taller de artesanos indígenas (atribuido). Anónimo, escultura fundida en plomo dimensiones: S/D., ca. siglo XVII. En este estudio se han encontrado algunas imágenes escultóricas en las que el rostro consiste en una mascarilla de plomo, después policromada. Siendo este recurso relativamente frecuente en Andalucía e Hispanoamérica, esta Inmaculada del MARC resulta singular por tratarse de una pieza completa en dicho material.

Este tipo de representación, original de Juan Martínez Montañés (1568 - Sevilla, 18 de junio de 1649), 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, quienes trajeron esculturas, pinturas al óleo, grabados, estandartes, banderas y pendones con su imagen. Las ideas artísticas se trasladan hacia los virreinos de dos formas: directamente con la llegada de artistas y artesanos españoles (andaluces, sevillanos, flamencos e italianos), y la segunda manera a través de las pinturas, esculturas, estampas, libros y grabados, como he ya comentado.

Los grabados europeos tuvieron una amplia circulación en los talleres de los artistas virreinales istmeños, quienes hicieron uso de ellos para formarse como dibujantes y pintores. La investigación histórica ha logrado reunir un importante acervo documental sobre el comercio de grabados entre la metrópoli y las colonias. Simultáneamente, el hallazgo de esas fuentes gráficas permite, al hacer las debidas comparaciones, establecer los procesos que siguieron cada uno de los pintores en la formación de su estilo.

Este hecho fue señalado tempranamente por los historiadores Martín Sebastián Soria (1948), Pál Kelemen (1951), y Gabriel Giraldo Jaramillo (1956). En la década del 60, el Dr. Santiago Sebastián descubrió y estudió varios de estos grabados, y señaló sus correspondencias con pinturas y algunas esculturas virreinales. Copiar era una práctica usual en la pintura europea, que se hizo necesaria en las tierras americanas, en donde no había grandes talleres de artistas ni colecciones importantes reunidas en los templos o en las casas de los poderosos, como sí ocurría en Europa.

Entonces, para hacer efectiva la evangelización desde sus inicios, con la deseada difusión de los principios de la fe, la Iglesia Católica tomó a su cargo el control de las imágenes, apoyada por el poder monárquico. Desde España, a partir de la Contrarreforma (1545-1648), los tratadistas de arte, que orientaban y dirigían a los pintores, promovían la copia tanto de los cuadros mismos como de los grabados, y contaban con la ventaja de la aprobación de las autoridades, en una época en la que la Iglesia luchaba fuertemente por evitar divisiones como las que, contemporáneamente, había causado la reforma protestante.

La Inmaculada Concepción de Juan Martínez Montañés, 1607 y la Inmaculada. MARC 0095 (siglo XVII).

Fue así como durante la Contrarreforma, el Purgatorio se convirtió para la Iglesia Católica en un arma de suma importancia porque gracias a la necesidad del devoto de asegurarse allí un lugar, se fundaron asiduamente obras pías, misas y otros actos de caridad destinados a la salvación eterna. El tema inmaculista, especialmente de origen español, hizo correr ríos de tinta y llevó a crear maravillosas imágenes en el arte hispánico, hasta que se lograra la proclamación de su dogma, en una fecha tan tardía como fue el año de 1854, en el pontificado del beato Pío IX. No hay que extenderse más allá de recordar algunos fundamentos históricos de la cuestión.



Ilustración 128 (Izquierda) La Inmaculada Concepción. Juan Martínez Montañés, Retablo de El Pedroso. Foto: Daniel Salvador

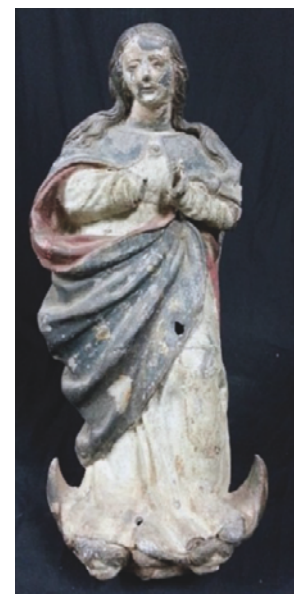


Ilustración 129 (Derecha) La Inmaculada Concepción. MARC 0095. Foto: MARC

San Gabriel Arcángel. Iglesia de San Francisco de la Montaña.

En ausencia de una pieza del Museo de Arte Religioso Colonial, y en su reemplazo traigo esta magnífica escultura veragüense, perteneciente a la escuela de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña, segundo tercio del siglo XVIII. San Gabriel es una escultura tallada en madera, policromada, encarnada. Dimensiones: 110 cm. (altura) x 34 cm. (profundidad) x 45 cm. (ancho). Estilo barroco indigenizado



Ilustración 130 Detalle de san Miguel Arcángel. Foto: Candy Barberena

Ubicación de San Miguel en el retablo Mayor de San Francisco de Asís (Veraguas)



Ilustración 131 Ubicación de San Miguel en el retablo Mayor de San Francisco de Asís (Veraguas). Foto: Candy Barberena.

San Rafael Arcángel

San Rafael es de madera tallada, policromada, encarnada. Dimensiones: 106 cm. (alto) x 40 cm. (profundidad) x 40 cm. (ancho). Estilo barroco indigenizado. Retablo mayor. Probablemente realizado por los artesanos indígenas de la escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), segundo tercio del siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado.



Se pueden apreciar rasgos de estilo, de ejecución y aún de significado, el reflejo indigenizado de importantes elementos icónicos —en el sentido amplio del término—, que ya han sido comentados con sagacidad por historiadores de relieve, como Gustavo Tudisco (Paraguay), indicó que los pueblos indígenas “alcanzaron una síntesis formal con predominio de la masa escultórica, combinando la geometrización y frontalidad de su estilo con la monumentalidad propia del barroco” (Tudisco 2015: 25).

La proverbial riqueza acumulativa de las imágenes hispanoamericanas de ángeles y arcángeles —como en este San Rafael veraguense—, refleja como pocos otros temas una de las obsesiones, casi hipnótica, de la abigarrada estética prehispánica en la representación de sus dioses, sus héroes y sus guerreros.

Ilustración 132 Detalle de San Miguel en el retablo Mayor de San Francisco de Asís (Veraguas). Foto: Candy Barberena.

San Rafael Arcángel. MARC 0060.



Esta pequeña escultura de San Rafael Arcángel es de madera policromada en tonos azules, verdes, grises y plateados, segundo tercio del siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado. Los ángeles y arcángeles en gran tamaño se solían colocar en los retablos.

Ilustración 133 San Rafael Arcángel. MARC 0060. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.

Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios

Los hospitalarios llegan a cumplir su humanitaria función de enfermeros en el Hospital de Caridad de San Sebastián, y en el Hospital Militar, fundados el 26 de junio de 1620. Se extendieron por Portobelo (1629), Natá (fundado por Fray Juan de Burgos en 1670), Los Santos (1638-1640) y Santiago de Veraguas (Hospital San Juan de Dios y Capilla Santa Bárbara) fundado en 1758 por el Gobernador Francisco Bejarano). El Hospital de San Sebastián fue destruido en 1671 y lo sustituyó el de San Juan de Dios en la ciudad nueva. Los Hospitalarios fueron expulsados en 1839 (González Fernández 2018).

No existe en el MARC una imagen representativa de san Juan de Dios. En mis investigaciones, realizadas desde hace cuatro años en el arte virreinal de Panamá, localicé en la Basílica Menor de Santiago Apóstol la siguiente escultura de san Juan de Dios, un muy buen ejemplo del estilo barroco indigenizado.

San Juan de Dios.



Esta figura natariega porta aureola de metal, luce una túnica negra y su respectiva capa, ambas con elaboraciones plateadas de follaje y una gran vela encendida. En la mano derecha, lleva un estandarte y a la izquierda una cruz de madera. San Juan de Dios es una escultura de talla completa, madera policromada, encarnada; se encuentra de pie sobre base cuadrada. Juan de Dios fue el Fundador de los Hermanos Hospitalarios. La altura aproximada de 1.25 m., y es probablemente ca. siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado, atribuible a la escuela taller de Natá (Coclé). Se le cambia con rutina la vestimenta del santo juanino como parte de los cuidados que ejercen los feligreses natariegos en sus santos.

Ilustración 134 San Juan de Dios. Escuela taller de Natá (atribuido). Basílica Menor de Santiago Apóstol. Estilo barroco indigenizado. Foto: Candy Barberena.

San Juan de Dios de Pedro de Villafranca y Malagón (1632-1678) y San Juan de Dios, anónimo.



Ilustración 135 (Izquierda) San Juan de Dios. Artist: Pedro de Villafranca y Malagón³⁶. Fuente: PESSCA



Ilustración 136 (Derecha) San Juan de Dios. Artist: Unidentified³⁷. Fuente: PESSCA

En su representación iconográfica se le viste de hábito pardusco, agrisado o negro, portando al Niño Dios sobre un hombro, granada rematada por una estrella y una cruz, canasta con panes, cayado y corona de espinas. El grabado de Pedro de Villafranca y Malagón (1632 – 1678) hace referencia a la visualización de San Juan de Dios, siglo XVII y luego a la derecha se puede apreciar la interpretación que realiza un artista anónimo peruano representando al santo, para el siglo XVIII o XIX.

Oratorio Romano de San Felipe Neri

Se tiene datado que llegaron a Panamá en 1695 para encargarse del Seminario San Agustín y San Diego de Alcalá, restaurado por el obispo Diego Ladrón de Guevara (1689-99) (González Fernández 2018).

El MARC no cuenta con una imagen de San Felipe Neri (1515 -1595), llamado el

36 PESSCA. Colonial Art. San Juan de Dios. Artist: Pedro de Villafranca y Malagón (1632-1678). Title: Saint John of God. Date: 1658. Medium: Engraving. Frontispiece to Antonio de Govea, Historia de la Esclarecida Vida y Milagros del Bienaventurado San Ivan de Dios[.] Cuarta Edición. Madrid: Pablo de Val, 1659. A costa de Juan de Valdés, mercader de libros, vendese en su casa, en la Calle de Atocha, enfrente de Santo Tomas. Photo Source: Google Books. Item. 3096A Recuperado el 16 de septiembre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/john-of-god?searchterm=john+of+god#c3096a-3096b>.

37 PESSCA. Colonial Art. San Juan de Dios. Artist: Unidentified Artist. Title: Saint John of God. Date: 18th or 19th century. Medium: Oil on canvas. Location. Casa Goyeneche, Arequipa, Peru. Photo Source: PESSCA Archive. Correspondence Credit: Gustavo Adolfo Vives Mejía. Item: 3096B. Correspondences: Archive: 3096A/3096B Recuperado el 16 de septiembre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/john-of-god?searchterm=john+of+god#c3096a-3096b>

Apóstol de Roma, y fundador de la Congregación del Oratorio, con gran proyección de su personalidad y creación singular dentro de las distintas corrientes espirituales del *cinquecento* italiano. En el Oratorio de San Felipe Neri del Casco Antiguo, se ubica la escultura de San Felipe Neri, de probable origen quiteño.



San Felipe Neri

San Felipe Neri es una pieza que pesa 400 libras, con una altura de 4 pies (estimada), vaciada en plomo, ca. siglo XVIII. Es de autoría anónima y quizá pueda ser atribuida a la Escuela Regional, Taller Quiteño. La escultura de san Felipe Neri es el centro focal de este sencillo retablo de estilo neoclásico del oratorio filipense.

Ilustración 137 San Felipe Neri, escultura quiteña (probable). Foto: Candy Barberena

Hermanos Descalzos de la Orden de la Virgen María del Carmelo.

Entre las primeras presencias carmelitanas en Panamá se cuenta a Fray Antonio Vásquez de Espinoza, quien, durante su viaje por Panamá (1628), dejó una descripción de Chepo, Parita, Penonomé y la "nación Coclé". Igualmente, los obispos que rigieron la sede panameña de 1716 a 1725, fueron carmelitas. Por su parte en 1850 un carmelita, Fray Ramón Pratts, brindó su ayuda a los jesuitas expulsados del Ecuador en su paso por Panamá.

Los carmelitas descalzos se establecen en Panamá en 1942, erigiendo la Iglesia del Carmen, atienden la catedral metropolitana hasta 1965, las parroquias de Lourdes, Soná, Cristo Luz del Mundo (Pan de Azúcar) y Cristo Salvador (9 de enero), en San Miguelito y la capellanía del Complejo Metropolitano de la Caja del Seguro Social (González Fernández 2018).

Virgen del Carmen con San José y San Antonio de Padua salvando las almas del Purgatorio. MARC 0004.



Ilustración 138 Virgen del Carmen con San José y San Antonio de Padua salvando las almas del Purgatorio. MARC 0004. Escuela popular de pintura panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Detecto que no es de la Virgen del Rosario como había sido señalado por el MARC. La representación de su hábito la define e identifica como la Virgen del Carmen. La Virgen y los Santos que la acompañan poseen sendos escapularios y están en acción de donarlos a las almas en el Purgatorio. San José lleva rama de lirio. La catalogación correcta sería: **Virgen del Carmen con San José y San Antonio de Padua salvando las almas del Purgatorio, MARC 0004**, anónimo, primera mitad del siglo XVIII, óleo obra madera, pertenece a la escuela popular de pintura panameña (atribuido). Nuestra Señora del Carmen se conoce igualmente como Nuestra Señora del Monte Carmelo. La orden carmelita celebra la devoción el 16 de julio, día en el que San Simón Stock tuvo la visión de la Virgen María.



Virgen del Carmen. MARC 0069.

La figurita de la Virgen del Carmen es anónima, realizada en madera policromada, 11.5 x 27 cm., ca. siglo XVIII, y atribuible a la escuela taller de artesanos indígenas. Es una obra de escasa calidad técnica, pero, como resulta habitual en el arte popular panameño, de excelente expresividad religiosa, lo que le otorga marcado interés estético. Estilo barroco indigenizado. Primera mitad del siglo XVIII.

Ilustración 139 Virgen del Carmen. MARC 0069. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Nuestra Señora del Carmen. MARC 0024.

Nuestra Señora del Carmen es una obra de la escuela de pintura popular panameña, anónima, ca. siglo XVIII, óleo sobre tela, 146 cm. x 107 cm. Es de calidad mediana, en la cual se muestra a la Virgen del Carmen con el Niño, rodeada de ángeles, cubriendo bajo su manto a Santa Teresa de Jesús, tres santos más y a las ánimas del purgatorio.

Por tanto, contiene dos temas: a la Virgen protectora, y a las ánimas del purgatorio. Es la Virgen del Carmen, *La Madre de la Misericordia* (Martínez Carretero 2012, 785). Este tipo de pintura panameña pudo derivar del adjunto grabado de Wierix (1548-1624), como nuestro seguido, y como se aprecia en la obra de Wierix no aparece la escena del purgatorio.

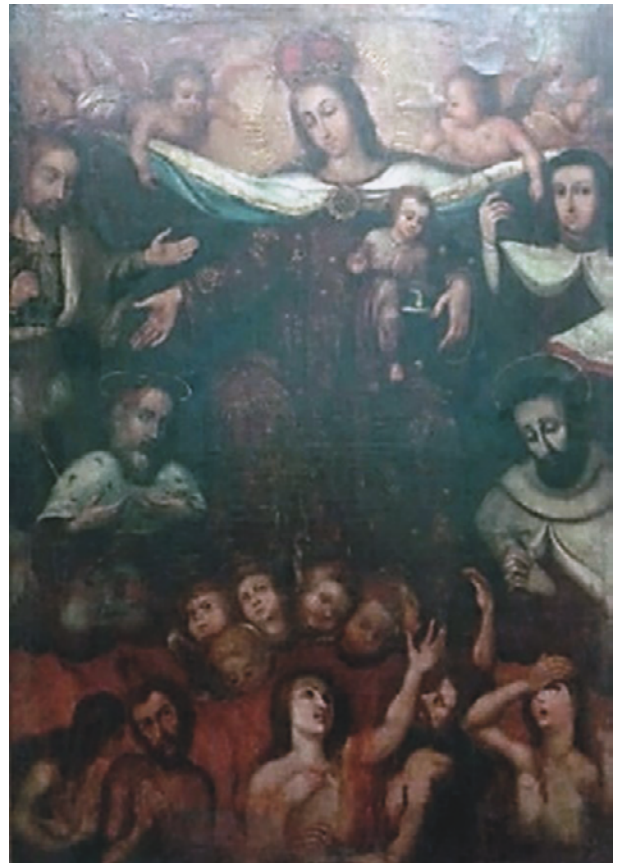


Ilustración 140 Nuestra Señora del Carmen. MARC 0024. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

La Virgen del Carmen se representa ataviada con hábito carmelita y escudo en el pecho, porta corazón y sostiene al Niño y en este caso, no tiene el escapulario. María se incorpora al culto en Hispanoamérica bajo diversas advocaciones presidiendo los retablos y adquiriendo un creciente fervor, dentro de un proceso complejo de aculturación visual y sincretismo religioso. Los misioneros adoptan devociones europeas que los requerimientos de adoctrinamiento y evangelización adaptan para la comprensión de las colectividades, en variantes estéticas e iconografías que promueven la creación de imágenes marianas.

Our Lady of Mount Carmel. Hieronymus Wierix (1548-1624)



Ilustración 141 Our Lady of Mount Carmel. Artist: Hieronymus Wierix (1548-1624). Title: Our Lady of Mount Carmel. Date: Medium: Engraving. Photo Source: Mauquouy-Hendrickx 1978-83, cat. 810 Item139A. Correspondences: Archive: 139A/5080B (PESSCA).

Orden de Nuestra Señora de la Merced (mercedarios)

La orden mercedaria llega a Panamá en 1522. Los mercedarios trabajaron en las misiones veragüenses (San Bartolomé de Tabará, 1610) y chiricanas (San Pablo del Platanar, San Pedro de Espatará, San Pedro Nolasco de Suri 1602-1761). Retirados en el siglo XIX, regresan en la década del 70 para encargarse de las parroquias de La Merced (Casco Antiguo) y Fátima (El Chorrillo) donde cuentan con tres hogares para jóvenes, ancianos y señoritas. Trabajan en el sistema carcelario de Panamá (González Fernández 2018).

San Pedro Nolasco. MARC 009. Estilo barroco indigenizado

Fundador de los Mercedarios. Anónimo. Dimensiones: N/D, segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Estos motivos tallados como los que se aprecian en este objeto, eventualmente adquirieron cierta complejidad, adoptando formas de rosetas, cruces y estrellas, aureolas, conchas, etc. Son también frecuentes los motivos naturalistas, como palmas, hojas, cardinas, pámpanos, follaje, flores, floreros, etc., así como las figuras humanas y en el tallado en los marcos de las piezas, que se tornó en un estilismo indigenizado que se repite en casi todas las piezas. El 'rastrillado' permitió al artesano extraer su obra de la madera. Los agujeros en las partes frontales de los medallones indican que probablemente fueron diseñados para ser colgados en las casas o altares.



Ilustración 142 San Pedro Nolasco. MARC 009. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.

En otro ámbito, en la iglesia de San Francisco de la Montaña (Veraguas), se ubica la escultura de San Juan Nepomuceno, escultura virreinal atribuida a los artesanos indígenas veragüenses.

San Juan Nepomuceno.

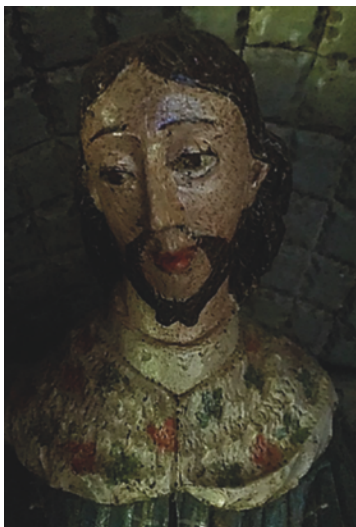


Ilustración 143 San Juan Nepomuceno. Estilo barroco indigenizado. San Francisco de la Montaña. Foto: Candy Barberena

San Juan Nepomuceno Mártir es representado en esta escultura de talla completa, madera policromada, dimensiones: 98 cm. (alto) x 31 cm. (ancho) x 27 cm. (profundidad), ca. segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido).

Nació en Bohemia (Checoslovaquia) entre los años 1340 - 1350, en un pueblo llamado Nopomuc, de ahí el sobrenombre Nepomuceno. Fue párroco de Praga y obtuvo el doctorado en la Universidad de Padua. El rey se llenó de cólera, el Santo fue torturado y su cuerpo arrojado al río Mondalva. Esto ocurrió en el año 1393. Los vecinos recogieron el cadáver para darle santa sepultura. En 1725, más de 300 años después del suceso, una comisión de sacerdotes, médicos y especialistas encontraron que la lengua del mártir se encontraba incorrupta, aparentemente seca y gris. De repente, en presencia de todos empezó a tomar apariencia de ser la de una persona viva. Todos se pusieron de rodillas ante este milagro. Fue el cuarto milagro que realizó el santo antes de ser proclamado oficialmente como tal. Después ocupó el alto puesto de Vicario General del Arzobispado (ACI Prensa)³⁸.

En la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, el Casco Antiguo de la ciudad de Panamá se ubican las imágenes de producción contemporánea de los santos mercedarios:

38 ACI Prensa. San Juan Nepomuceno, Mártir. Consultado en ACI Prensa, sitio: <https://www.aciprensa.com/santos/santo.php?id=147>

San Ramon Nonato, San Serapio, Santa María de Cervellón fueron realizadas en Cuzco (Los Santos Mercedarios 2020)³⁹.

El encuentro con el patrón inteligible

La imbricación de elementos cristianos y paganos fue realizada paulatinamente por los curas doctrineros, quienes se involucraron en el mundo indígena a partir de las convivencias, de sus estudios y que, en ocasiones, obtuvieron la incorporación de los símbolos cristianos aprovechando algunas de sus aproximaciones con la cosmogonía indígena, “el dualismo prehispánico incluyente se adaptó, finalmente, a la norma del cristianismo con su dualismo excluyente (Rubial García 2002: 44).

Esta posición parte de la idea de los indios como entes pasivos en el proceso evangelizador. La visión vertical que ve la obra de los frailes como una labor civilizatoria, coloca a los naturales a lo sumo como colaboradores sumisos y obedientes a los dictados de sus maestros religiosos. 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 cristianismo**. Ellos participan activamente no sólo en el proceso de evangelización (como colaboradores de los religiosos), sino también en la adaptación del cristianismo a la propia realidad. En muchos textos nahuas se encuentra así tanto el fraile escritor como los informantes y auxiliares. Su colaboración como informantes, interpretes, catequistas y tlacuillos creó los puentes necesarios para comunicar ambos mundos. Tlatelolco y San José serían dos de los espacios donde se dieron esos contactos. Gracias a ello, los santos, las instituciones comunales y las ceremonias cristianas formaron parte de manera tan consistente de la realidad cultural indígena que actualmente no se pueden separar (Rubial García 2002: 43).

El arte de la gubia: la transición del gótico al Renacimiento y al estilismo de los talleres indígenas en la región istmeña

Este decorativismo indigenizado florece en los paneles tallados del púlpito de San Francisco de la Montaña, y en a las numerosas tablillas devocionales que se encuentran en el Museo de Arte Religioso Colonial. Estos objetos presentan patrones similares en el trabajo de la madera, como se puede observar en la siguiente selección.

39 “Los Santos Mercedarios”, 2020. Recuperado el 10 de septiembre de 2021. Consultable en el sitio <http://www.mercedarios.net/santos.html>.

San Ramon Nonato. Clérigo mercedario, vive en el último tercio del siglo XIII: Es redentor en el norte de África, y queda en rehenes, donde da testimonio de caridad y predica el Evangelio. Para impedirselo, le traspasan los labios con un candado. Sufrió, pues, por ser libre también con su palabra cristiana. Más tarde, el Papa Benedicto XII, cisterciense, lo elige Cardenal, pero fallece antes de recibir el capelo cardenalicio, a finales del año 1338. **San Serapio.** De origen irlandés, viene a defender la fe cristiana, con Alfonso VIII. Conoce la Orden de Nolasco, y se hace mercedario. Yendo a redimir a África, en una de las ocasiones, queda en rehenes, y es martirizado, clavándole en forma de aspa en una cruz (+ 14 de noviembre de 1240). **Santa María de Cervellón o del Socorro** fue la primera religiosa mercedaria. Nace en la noble familia Cervelló. Natural de Barcelona, en el año 1230. Tiene el sobrenombre de Socorro debido a lo que cuenta la leyenda: “Se apareció a los barcos que venían de Argel cargados de cautivos y les rodeaba una tempestad y ella intercedía para socorrer a los tripulantes”. Desde el mismo momento en que muere se gana la fama de santa. Se le invoca como patrona de los marineros.



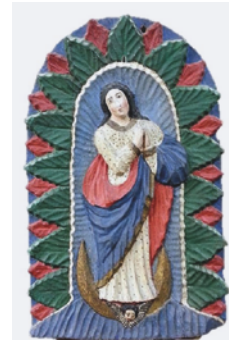
Retablo de la Purísima.
Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas
Foto: Candy Barberena



Virgen del Rosario con el Niño. Estilo barroco indigenizado.
MARC 0179. Foto: MARC



San José MARC 0177.
Estilo Barroco indigenizado. Foto: MARC



La Inmaculada Concepción.
MARC 0143. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC



San Roque de Montpellier
MARC 0114. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC



Nuestra Señora de la Merced. MARC 0180. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Autoría: Candy Barberena

Los motivos decorativos realizados a través de la gubia.

Los objetos eran adornados, por medio de sencillas técnicas de grabado rehundido y de incisión, empleando para ello los diversos cuchillos o herramientas. En otras ocasiones, los artesanos recurrieron a herramientas especializadas, como las gubias y los formones o escoplos, logrando una talla acabada a bisel. Creo que es posible que los objetos hayan persistido a través del tiempo, debido a las favorables condiciones

ornamentales de la madera tropical: cedro amargo (*Cedrela odorata*), cedro espino (*Bombaco psisquinata*) y níspero (*Mespilus germánica*) (Gupta 2012: 276).

Lo característico en los paneles del púlpito de San Francisco de la Montaña, por ejemplo, y en las tablillas, es una talla rústica, plana, biselada; además del uso de gruesas policromías. Las obras indigenizadas en la colección del Museo de Arte Religioso Colonial presentan hieratismo y ausencia de dominio anatómico. Son diseños simétricos realizados mediante una técnica de bisel, combinados con motivos incisos. Aparece habitualmente la consecución de motivos geométricos, como los rombos, los cuarterones, los círculos, los radiales y las elipses. Los artesanos indígenas tuvieron que aprender a emplear herramientas como las gubias o formones, prefiriendo maderas de alta densidad para evitar se astillaran. El proceso artístico de trabajar en un bloque de madera requiere el saber trazar el frente, perfiles, parte de atrás, arriba, abajo; destrezas que solo se dominan con la práctica.

La existencia de las escuelas de tallistas en el interior del país presenta esta determinada técnica, particularmente en el legado de una serie de medallones de madera policromada como se ha visto en el de la Inmaculada Concepción, del siglo XVIII, MARC 0199; o el de san Jerónimo penitente con su león ca. siglo XVII, MARC 0202; o los motivos de santos para la devoción popular, de pequeño tamaño, temas que se extendieron en la pintura. La técnica se puede apreciar también en los retablos de la Inmaculada y la Virgen del Rosario, en la iglesia Santo Domingo de Guzmán en Parita. Con el ánimo de preservarlas, la mayor parte de estas tallas han sido retocadas, lo que ha producido una pérdida parcial de su originalidad.

Como un hallazgo singular, en este estudio, detecté la incorporación del símbolo ancestral de los Ngöbe Buglé o guaymies, en varios objetos de arte del MARC y en los retablos de Las Tablas y San Francisco de la Montaña. La siguiente pieza representa este sincretismo y el estilo barroco indigenizado.

Puerta de Sagrario. MARC 008.



Símbolo Ngöbe Buglé

Ilustración 144 Puerta de Sagrario. MARC 008. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

La puerta de Sagrario es de madera tallada y policromada (Inventario MARC 2015), segundo tercio del siglo XVIII. Atribuido a la escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña. Estilo barroco indigenizado.

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 transubstanciación de la forma y el misterio eucarístico. La forma del relieve en las puertas de estas custodias es un ejemplo excelente de la talla realizada por los artesanos indígenas de la Escuela taller de San Francisco de la Montaña. Es posible observar en la parte inferior del Sagrario los símbolos en forma de triángulos comúnmente encontrados en los diseños de los Ngöbe Buglé. En este sagrario 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 los 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 vistos.

Explica Danica Taber que el símbolo de los rombos o triángulos representan la piel, en zigzag, de las serpientes y se refiere al pacto de un *sukiá*, hombre de gran poder que la derrota (Taber 2006:9).

En el The Metropolitan Museum de Nueva York encontré la escultura de *sukiá* realizada en piedra, entre los siglos 10 – 16 d.c. Por la palabra *sukiá* se entienden a los sanadores y a los grandes sabios que suelen proteger a sus pueblos. Hoy en día, un *sukiá* es un médico tradicional.

Sukiá (siglos X– XVI d.C.)



Ilustración 145 Sukia Figure. Date: 10th–16th century. Foto: The Met40

Fray Agustín Ceballos entre 1610 – 1620, relató en sus escritos sobre las ropas de algodón y muy coloridas que portaban las mujeres.

Y á los que llevan estos géneros dan alla dentro tres, que son: esclavos, indios ó mujeres que han captivado en sus guerras, ó ropas de algon muy labradas, ó piecas de oro, águilas, lagartillos, sapos, arañas, medallas, patenas y otras hechuras, que de todos géneros labran, vaciando en sus moldes el oro derretido en chisoles de barro (De Peralta 1886).

De acuerdo con Manuel De Peralta, el fraile franciscano describe que para 1610, ya los hombres no usan las suyas y vestían “á lo español”:

Y estos yndios cristianos que rescatan, antiguamente solian traer de todos estos tres géneros, pero el dia de oy no traen esclavos por que las justicias, no se los dejan sacrificar ni tener, ni tampoco traen ropa, porque visten á lo español, y solo traen oro en las piecas que he dicho, algo bajo de quilates porque su poco artificio les obliga á echarle liga de cobre para poder fundirle, con que le hacen de ménos ley. Pero en las patenas, como no hacen más que batirlas y estenderas sin necesidad de liga, se muestra la fineza del oro que sube de veinte y dos quilates” (De Peralta 1886) ⁴¹.

Símbolo Ngöbe que emula las manchas en forma de zigzag de la serpiente

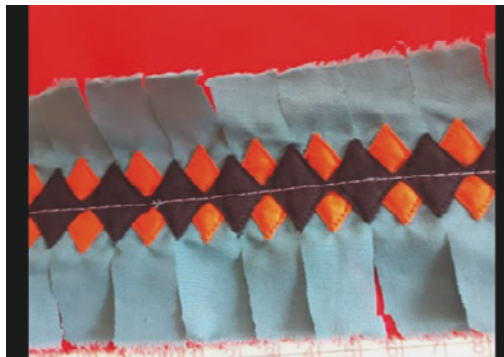


Ilustración 146 Símbolo Ngöbe Buglé que emula las manchas en forma de zigzag de la serpiente. Taller ANMS. Facebook.

40 The Metropolitan Museum of Art. Sukia figure. Geography: Costa Rica. Culture: Atlantic Watershed. Medium: Stone. Dimensions: H. 4 x W. 2 1/8 x D. 3 1/2 in. (10.2 x 5.4 x 8.9 cm). Classification: Stone-Sculpture. Credit Line: Gift of Mr. and Mrs. John P. Hollihan III, 1993. Accession Number: 1993.79.2. Consultado en el sitio web: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316767>

41 De Peralta, Manuel M., “Agustín De Ceballos (fray), “Provincia de la orden de San Francisco, á S.M. el Rey D. Felipe III, enviándole relación de la descripción y calidades de la Provincia de Costa-Rica”, Granada, 10 de marzo de 1610, Archivo General de Indias, Audiencia de Guatemala –Cartas y expedientes de personas eclesiásticas – Años de 1610 á 1620”, en “Costa-Rica y Colombia de 1573 a 1881, su jurisdicción y sus límites territoriales según los documentos inéditos del Archivo de Indias de Sevilla y otras autoridades. Recogidos y publicados con notas históricas y geográficas”, Librería de M. Murillo, Madrid, 1886, 40. Disponible en Google Books, edición digital, google.com.pa

Hasta hoy, confeccionan sus vestimentas con telas de colores llamativos y en sus mangas, cuello y faldón llevan motivos geométricos, específicamente en forma zigzagueante o de triángulos, emulando el diseño encontrado en las serpientes, de acuerdo con los estudios realizados por antropólogos Carsten Schulz (alemán) y Aquilina Gallego (panameña) (Schulz y Gallego 1996: t2).

El siguiente texto de la antropóloga Luz Graciela Joly, traducido al español, también define el concepto de los triángulos o rombos como símbolo ancestral de los Ngäbes. La etnohistoria ngäbe relata que el Sukiá Sammy Kebetdo ordenó a los Ngäbes mantuviesen los triángulos o rombos de la piel de la serpiente Magatda siempre presente, para que Magatda no pudiese regresar a la tierra firme después de que cuatro hombres jóvenes que el Sukiá los mandase a la cima de la montaña para que indagaran porqué caía tanta lluvia. Sammy Kebetdo les otorgó a estos hombres, oportunamente, la fórmula para lanzar a Magatda al mar Caribe. En una vista cenital, los huracanes se visualizan como una culebra enrollada. La Magatda era un huracán. Se cree que gracias a que los Ngäbes mantienen la presencia de los triángulos o rombos en sus ropas, chacaras y demás, Panamá recibe solo los colazos de los huracanes y no toda la fuerza destructora como sucede en las islas caribeñas (Joly 2015-2021: 75-76).

Carlos Montero, representante de la Fundación Ngäbe-Buglé explica que una *ngünka* o chaquira los triángulos o rombos se asemejan a la figura de un sol compuesto por rayos triangulares. Mantiene sus tradiciones ancestrales,

Las abuelas enseñan el arte de elaborar a sus nietas las chácaras y chaquiras, y los abuelos los sombreros; siempre habrá un nieto que sea más hábil para un talento que otro, nuestros ancianos solo se encargan de pulir al más ágil. Entre su culturalidad amplia y ancestral, el joven también señaló el uso de instrumentos proveídos por la naturaleza como el "dru" o caracol, el caparazón de tortuga y el cuerno proveniente del búfalo (Sánchez 2016).



Ilustración 147 (Izquierda) Ngünka o chaquira. Foto: Pinterest



Ilustración 148 (Derecha) Kra o chácara. Foto: Wikiwand

El limado de los dientes en forma de puntas o triangular (teriomorfismo)

El proceso de diseñar los dientes en forma de punta o triángulo, utilizando una lima para afilar machetes era común entre los hombres y las mujeres Ngöbe Buglé, sin embargo, la práctica se lleva a cabo en las zonas más tradicionales (Nolé Duima 2018).

En América he tenido la oportunidad de ver muchos indios que se mutilan los dientes en punta, se los agudizan, como los guaimíes de Bocas del Toro, Veraguas y Chiriquí, en el Occidente del Istmo de Panamá. Y aún esta práctica es común en las provincias centrales entre los propios campesinos de ambos sexos. Los indios decían que así se parecían más a un "gato" (así llaman ellos al tigre o manigordo que ellos tanto admiran). Esto se conoce en Antropología como teriomorfismo o querer parecerse a los animales (Arcos Brussil y Gamarra Parco 2014:2).

Estas prácticas de mutilaciones dentarias han sido muy variadas, muestran belleza, jerarquía y están presentes también en la cultura funeraria, "También grupos como son los guaimíes indígenas, Chiriquí y Veraguas en el occidente del Istmo de Panamá, liman sus dientes en punta como señal de belleza, lo mismo ocurre en África Central, en donde es práctica generalizada entre los Tumba, Okanda, Kaba y Yenyé (Reverte Coma 2001) (Arcos Brussil y Gamarra Parco 2014:30).



Ilustración 149 Campesino Ocuéño con la deformación dental intencional (Torres de Araúz 1980: 453).

Venera. MARC 0236.



Ilustración 150 Venera. MARC 0236. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

El origen del símbolo de la venera o concha es renacentista, mide 43 cm x 65 cm.; es policromada con laminilla de pan de oro y probablemente decoro una mesa de altar. Según Pombo, la concha tiene su origen, "...en el mundo romano, la venera comienza a ser empleada en las tumbas como símbolo de muerte y renacimiento, siendo muchos los sepulcros en los que los retratos de los difuntos aparecen sobre ella. Con un sentido similar, los cristianos la utilizarían para impartir el agua del bautismo" (Pombo Antón 2017).

Esta venera, trabajada con cinceles, es una muestra del resultado artístico de esta aculturación. **La aculturación** o el proceso de transmitir una cultura distinta a un pueblo que tiene la suya propia arraigada y tradicional implica la sustitución, implica una adecuación de la nueva cultura dentro de otra. Este es el concepto o termino que nos ayuda a comprender lo que sucedió a partir del siglo XVI en el Istmo dentro del proceso artístico virreinal.

¿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 salen 'tan diferentes'? ¿Cuál es la respuesta?

Porque los que ejecutan las obras son los indígenas que tienen una 'formación técnica' una tradición técnica de solución de formas, del relieve en la escultura, de la pintura y que tiene que ver con su tradición prehispánica y que además no se **disuelve** en el periodo virreinal. Una vez terminado el periodo virreinal, las etnias panameñas volvieron a sus tradiciones ancestrales.

El sincretismo, en el estricto aspecto de la teología, está estrechamente ligado a la iconografía religiosa y no entra en conflicto con el concepto barroco indigenizado. Barroco es un movimiento artístico de origen europeo e indigenizado significa que ha sido adaptado por los artesanos para producir las diversas obras litúrgicas y de veneración cristiana. Siempre predomina la cristiana por la política de sincretismo.

Se encuentran en estos objetos del Museo de Arte Religioso Colonial, elementos que sugieren cercanía o traducciones al arte indígena que propicia un acercamiento cultural que hace legible la nueva religión a la cultura 'dominada'.

Es sabido que el arte misionero fue un arte eminentemente anónimo. Sobran los dedos de una mano para contar las obras autenticadas, es decir con la firma del artista. Los maestros laboraron en total anonimato, y en algunas ocasiones las piezas realizadas (pinturas, imágenes o retablos) por los curas, pintores, escultores o arquitectos son reconocidas no porque aparezcan sus firmas, sino por crónicas, informes 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 éstos 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.

No había pues interés en destacar nombres o singularizar esfuerzos individuales, fomentando así la vanidad personal. Las actividades – del artesano o del artista – fuese éste 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 religiosa (Plá 2010).

La práctica religiosa y lo sincrético.

Precisamente el sincretismo es posible cuando existe una política de sincretismo 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, ante el proceso de evangelización. La política de sincretismo implicaría una inclusión de los elementos de la tradición indígena a los cuales se acoplan nuevas formas, nuevos programas. Es un proceso donde ocurren nuevas relaciones e influencias estilísticas.

Podemos ver un elemento indígena dentro de una composición virreinal. O viceversa. Vemos un elemento barroco dentro de un objeto predominantemente indígena. Como es el caso de los retablos natariegos o pariteños.

Encuentro **lecturas** de los símbolos en los objetos indígenas que son interpretados en el sentido cristiano. Para que exista el sincretismo se deben tomar elementos que son combatibles, que se puedan establecer algunas analogías, de tal suerte que los contenidos de la antigua tradición puedan tener nuevas lecturas. Para que puedan ser reinterpretados y que, con estas nuevas lecturas, el adquirir una función comunicativa dentro del mensaje cristiano.

Eva. San Francisco de la Montaña.



Ilustración 151 Retablo de La Purísima. Foto: Candy Barberena

A este estilismo virreinal, el arquitecto panameño Samuel Gutiérrez denominó 'barroquismo andaluz indigenizado', impresionado por las esculturas y los retablos en San Francisco de la Montaña (Veraguas). Él expresa con certeza, por primera vez que se tenga noción, un concepto muy apropiado para calificar el estilo de los artesanos y carpinteros indígenas, alcanzado cuando les correspondió interpretar la novedosa influencia sevillana (Gutiérrez 1980:39-46).

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 indigenizado (Gutiérrez 1999 a:179).

Durante esta época de expansión, de continuos descubrimientos y de conquistas — que en términos reales se extendieron durante en tres siglos— participan en directo contacto, entre sí los conquistadores y los habitantes de Tierra Firme: una pluralidad de razas que existían aisladas hasta este periodo; lo que trazó cuantiosas situaciones en el llamado mestizaje y asimilación cultural. Las consecuencias de este complejo y extenso proceso, producido por las migraciones, sumisiones y señoríos, han sido máximamente la fundación de nuevas entidades étnicas y culturales. Surgen los pueblos, probablemente conociendo su particularidad en razón a fenotipo y su ‘nuevo’ modo de ser espiritual. Un nuevo tradicionalismo se adueña de este desarrollo y lo impulsa fuertemente.

Las legislaciones sobre el mestizaje tocaron y trastocaron todos los ámbitos de cada uno de los grupos étnicos. Para el razonamiento de las actuales naciones hispanoamericanas y comprensión de sus historias es un requerimiento el estudio de las relaciones etnográficas y culturales entre europeos, indígenas y africanos en la América virreinal. Las múltiples áreas de investigación son muy extensas, y para lograr estos conocimientos se precisa una metódica indagación de datos delimitados. En esta sección considero muy breve sólo la mezcla de razas hispano-indígena, origen de una población mestiza muy importante en el desarrollo socio-religioso.

El Derecho matrimonial canónico sólo conocía el impedimento de disparidad de religiones, pero no el de diferencia de razas. Se prohibía a los cristianos el matrimonio con paganos, judíos y herejes por motivos religiosos. La Iglesia Católica en América velaba por el sacramento del matrimonio, cuidando de que, si un español quería contraer matrimonio con una india, fuese ésta instruida en las creencias cristianas y bautizada. En estas condiciones, los obispos y el clero regular del Nuevo Mundo aprobaban e incluso recomendaban el matrimonio mixto hispano-indio, especialmente la mezcla de españoles con hijas de los antiguos señores o caciques indígenas. Se trataba, además, de convertir la libre asociación: sexual de los españoles con mujeres indias en matrimonio legal. Para evitar tales licencias e inmoralidades, la Iglesia aspira a imponer el matrimonio coactivo cuando los españoles no querían separarse de sus concubinas indias, e intenta obtener de las autoridades civiles las disposiciones pertinentes. Con tal coacción se ponía en peligro, sin embargo, uno de los principios fundamentales del Derecho matrimonial de la Iglesia: el libre consentimiento de los contrayentes. El clero favorecía así los matrimonios mixtos de españoles e indios, eliminando los obstáculos que se les oponían (Konetzke 1960: 114).

Surgen una serie de problemas para los gremios de artesanos, difíciles de manejar a nivel administrativo, por la lejanía de la Corona.

“En el siglo XVIII aumentó aún más el orgullo de los españoles en América en distinguirse de la población de color y manifestarse como clase privilegiada de la sociedad mediante la limpieza de sangre. Los herradores y veterinarios consideraban tan honroso el ejercicio de su profesión que sólo aceptaban como aprendices «españoles limpios sin mácula». Tampoco los plateros y joyeros aceptaban el aprendizaje de nadie que no alegase la prueba de origen español. Los artesanos que podían hacer una selección, de este tipo, por pureza de sangre y origen viejo-cristiano. Entre los miembros de su gremio, se rodeaban de una aureola de distinción social” (Konetzke 1960: 126).

¿Cuál fue el proceder de la Corona?

“La Corona española sancionó legalmente en varias ocasiones tales tendencias, cada vez más extendidas en la sociedad colonial, contrarias a los matrimonios mixtos hispano-indios; pero también se oponía a ellos cuando podían atentar a los principios de su política colonial. Utilizaba la antigua aristocracia india, especialmente los caciques, como autoridades locales, para hacer llegar sus instrucciones a los lugares habitados por indígenas. Los caciques llenaban así una función política en la organización imperial de la América española. Debían gozar por ello de los mismos privilegios sociales que el estado noble. A su vez, habían asimilado la forma de vida de los hidalgos españoles y habían tomado de éstos su orgullo y su obsesión por la pureza de sangre. El gobierno de la metrópoli, en estas circunstancias, se preocupaba por equiparar derechos a las noblezas india y europea, con tanto interés como con el que muchos españoles se oponían a tal cambio social. Garantizaba a los caciques exención de impuestos, les daba escudos de armas y concedía en casos especiales la merced de admitirles en una orden militar (Konetzke 1960:126).

El principio de que la mezcla con sangre india no implica degradación social para los europeos y que la limpieza de sangre no se puede hacer valer como argumento contra un matrimonio hispano-indio es recogido en la reforma del Derecho matrimonial civil de Carlos III. La Pragmática Sanción de 23 de marzo de 1776 fue promulgada con el propósito de impedir la celebración de matrimonios socialmente desiguales. Los casamientos entre personas de origen y posición social muy dispar, argumentaba el legislador, producían conflictos y pleitos interminables entre las familias y perturba el orden del Estado. Todos los hijos e hijas menores de veinticinco años debían, para casarse, solicitar el consentimiento de los padres, de otros parientes cercanos o de los tutores y, cuando eran mayores de veinticinco años, pedir su consejo. Los sacerdotes sólo podrían celebrar el matrimonio previa presentación de las declaraciones de aprobación de los padres de los contrayentes. Si los padres negaban el permiso, podían los hijos recurrir ante un tribunal, que decidía si la oposición de los padres al matrimonio en ciernes se podía considerar justificada o irrazonable (Konetzke 1960:128).

Le ley entró en vigor esta ley en la Hispanoamérica, por disposición real el 7 de abril de 1778, con reformas y apéndices. Konetzke resalta el hecho que la Pragmática Sanción no se aplicara a los negros, mulatos y similares, sin embargo “tenía el mismo valor con respecto a los indígenas que con respecto a los españoles” (1960:128).

La actitud adoptada con respecto a la situación del mestizaje se manifiesta en el principio igualitario de la Iglesia que se cimienta en la relación directa del alma humana con Dios, respondiendo así en una buena medida con respecto a los prejuicios sociales. Si bien es cierto, la Corona no fue exponente de la situación social virreinal, si la consideraba en cuenta. Sobre todo, porque no se podría situar en peligro la seguridad y la organización del Imperio ultramarino. Las condiciones sociales de los mestizos, fueron aumentadas o disminuidas por razones políticas como económicas, con el objetivo permanente de consolidar la fuerte estructura social española en América.

Es así como fueron las autoridades españolas en América hispanas las que siguieron enviando propuestas a la Corona. Esto sería provechoso para la pacificación del país y la extensión de la fe. Carlos V correspondió a esta petición dando instrucciones al obispo y gobernador de Tierra Firme en el sentido de favorecer el casamiento de españoles con hijas de caciques, aunque no menciona en su disposición el argumento de la sucesión hereditaria de los españoles en el cargo de cacique. Pues las objeciones contra los jefes de indígenas españoles iban aumentando a medida que se iba haciendo público en España el mal trato que daban a los indígenas, y a medida que Las Casas y otras influyentes personalidades llevaban adelante su campaña por la protección de los nativos y por una reforma de la política colonial española.

El procurador de la provincia de Darién, Diego Corral (ca. 1530), pidió en nombre de los habitantes que los casamientos de cristianos con indias fuesen fomentados, puesto que éstas eran más honestas y morales que las de las islas, y que “los que se casan con la hija de un cacique heredan los indios del cacique” (Konetzke 1960:130).

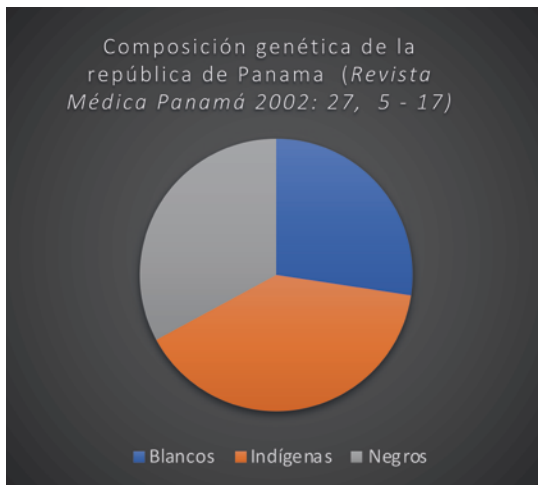
El mestizaje virreinal y los matrimonios entre españoles, indígenas y negros



Ilustración 152 Yndia Serrana o cafeada. Produce Mestiso Foto: Español. De la serie de lienzos encargados por el virrey D. Manuel Amat y Junyent, c. 1750. Museo de Antropología. Madrid (Penhos 2015:324).

La composición genética de la república de Panamá.

De acuerdo con los estudios de Arias (2002), las provincias de Chiriquí, Coclé y Veraguas presentan las más altas composiciones de genes de orígenes indígenas 39.7%, orígenes negros 32.9% y orígenes blancos 27.4%.



blancos, respectivamente. Finalmente, en la provincia de Veraguas se observó un 18.59% de genes negros, 44.29% de genes indígenas y 37.12% de genes blancos. (Revista Médica Panamá 2002: 27, 5 - 17).

En la población general de Panamá, el 38.72% de los genes del fondo común tiene un origen negro, el 35.87% un origen indígena y el 25.40% proviene de blancos. La provincia de Coclé se caracteriza por tener un 16.47% de genes negros, 55.25% de genes indígenas y un 28.28% de genes blancos. En la provincia de Colón se observa un 69.34% de genes negros, un 25.00% de genes indígenas y un 5.65 % de genes blancos. En contraste, la provincia de Chiriquí mostró un 5.56% de genes negros, un 50.63% de genes indígenas y un 43.80% de genes blancos. En la provincia de Herrera hay una contribución del 58.45% de genes negros, 28.44% de genes indígenas y 13.11% de genes blancos, mientras que la provincia de Los Santos muestra 62.29% de genes negros, 14.35% de indígenas y 22.72% de blancos. En la provincia de Panamá se presenta un 57.01%, 26.25% y 16.74% de genes negros, indígenas y

Desde el punto de vista de la antropología social, la etnohistoria estos son los resultados del mestizaje que se inicia desde el siglo XVI.

La colección de estilo barroco indigenizado de Santa Bárbara en el MARC.

El MARC posee una interesante colección de figurillas y tablillas, esculturas de relieve, tallas rústicas y policromadas de devoción popular, de pequeño formato y portátiles dedicadas a Santa Bárbara. Presenta múltiples representaciones tanto en figuras pequeñas como en pinturas, lo cual señala su gran popularidad entre los indígenas evangelizados en las diversas comunidades o pueblos del interior del país. Probablemente estas figuritas fueron creadas por los artesanos indígenas en talleres regionales, como el de San Francisco de la Montaña o Parita para uso personal de los fieles.

Para comprender la advocación común y antigua de Santa Bárbara como protectora de las tormentas, es bueno recordar las manifestaciones de los rayos en campos abiertos tan frecuentes en el trópico.

Santa Bárbara es, junto con Margarita, Catalina y Dorotea, integrante de las cuatro vírgenes capitales, así como del grupo de los catorce santos auxiliares de la Iglesia (Vorágine, 2008). La leyenda de Santa Bárbara fue compilada en el siglo X por Simeón Metafrasto y difundida en el siglo XIII en Occidente por Santiago de Vorágine en su célebre *Leyenda Dorada* (Vorágine 1990: 288).

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 santos eran los modelos a seguir para alcanzar la salvación, recordando que el mensaje iba dirigido a los grupos indígenas, africanos

y entre los criollos. La leyenda de santa Bárbara es quizás la más destacada en la consolidación del cristianismo.

Los símbolos parlantes o atributos tradicionales de figuración conocida 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 la santa Bárbara (González López 2019:73).

Simbología e iconografía de Santa Bárbara

A la santa mártir se le suele representar ricamente ataviada joven, a veces con la palma del martirio, a veces con las plumas de pavo real. El pavo real es símbolo de la resurrección o la inmortalidad, y aparece en la iglesia de Santa María la Antigua, de Roma, siglo VIII), una de las más antiguas representaciones conocidas. Es representada con otros atributos: una torre con tres ventanas, en otras la torre aparece a su lado. El significado de la torre con tres ventanas representa el refugio de la fe en la Santísima Trinidad.

La imagen se asocia también con la espada con la cual fue decapitada, y en este caso la espada representa su inquebrantable fe; el cáliz, simboliza su conversión al catolicismo. La rama de olivo entre sus manos, su martirio. El manto rojo intenso simboliza el cáliz de la sangre de Jesús. Posiblemente fue Juan de Terramonda, natural de Lille, asentador de Felipe I el Hermoso (1478 – 1506) fue quien introduce su patronato en España⁴².

42 Parroquia de Santa Bárbara de Llaranes. Biografía de Santa Bárbara. 2020, recuperado el 18 de diciembre de 2021 del sitio: <https://sites.google.com/site/pallaranes/biografia-de-santa-barbara>

A las primeras imágenes en madera importadas de Sevilla, se añadieron las elaboradas en territorio colonial por imagineros hispanos. Después, en una fase madura virreinal, así denominada por el historiador Antonio Martínez (1977), asumieron una facturación preferentemente criolla e indígena en talleres y obradores propios, algunas de las cuales acabaron convirtiéndose en escuelas. Esa posibilidad de adaptación del barroco en América fue caracterizada por la investigadora mexicana Lois Parkinson, "como una incorrección en mayor o menor grado, evidenciado en la divergencia de las normas metropolitanas ocasionada por la convergencia de los hacedores de imágenes indígenas y mestizos con esas normas (Parkinson Zamora 2011: 246).

La presencia de santa Bárbara en los altares virreinales ofreció no solo amparo y protección a los indígenas y esclavos africanos (Parkinson Zamora 2011: XXII).

El denominado barroco popular es híbrido e inclusivo, y cualquier definición precisa debe incluir los modos indígenas y africanos de concebir y expresar el universo (...) Sus energías transculturales se mueven en varias direcciones, y por supuesto, mientras España y Portugal impusieron las estructuras de la Contrarreforma en América, ésta, a su vez, alimentó las energías creativas de Europa de una manera aún visible de Sevilla a Roma y a Amberes, para nombrar tres centros de arte y arquitectura barrocos.

Sobre la representación del seno cortado de la Santa, Casas indica, "de manera complementaria, evoca referencias indígenas presentes en el signo de los senos heridos ligados al concepto del corazón expuesto en las culturas mesoamericanas (Casas 2017). Se debe considerar, como un tema adicional, la excepción de la iconografía medieval que explicaba el hecho de "descubrirse los senos en correspondencia a un signo de súplica o a un gesto de humildad" (Yalom 1997: 53).

Como es sabido, la obra de arte en el siglo XVIII estuvo en función de los ritos religiosos. Ahora —dejando a un lado los grandes logros del arte contemporáneo, tan innovadores—, la obra es un hecho público. En pocas palabras, todo es la lucha eterna histórica entre pérdidas y ganancias, aunque a veces parece que vencen o predominan las primeras.

La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. [...] La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado (Benjamín 1989: 5).



Santa Bárbara. MARC 0078.

Santa Bárbara. Anónimo. Escultura de madera, tallada, policromada. 13.5 x 23 cm., segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (atribuido). Barroco indigenizado

Ilustración 153 Santa Bárbara. MARC 0078.
Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.

Santa Bárbara. MARC 0075.

Santa Bárbara. Escultura de madera policromada, dimensiones, 12 x 26 cm., segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Barroco indigenizado.

Ilustración 154 Santa Bárbara. MARC 0075. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC



Santa Bárbara MARC 0141.



Santa Bárbara. MARC 0141. Anónimo. Madera tallada y policromada, dimensiones N/D, segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Barroco indigenizado.

Ilustración 155 Santa Bárbara MARC 0141. Estilo barroco indigenizado Foto: MARC

Santa Bárbara MARC 0189.

Santa Bárbara. MARC 0189. Anónimo. Madera tallada y policromada. Dimensiones: 21.5 x 30 cm., segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Barroco indigenizado.



Ilustración 156 Santa Bárbara MARC 0189. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Santa Bárbara. MARC 0079.

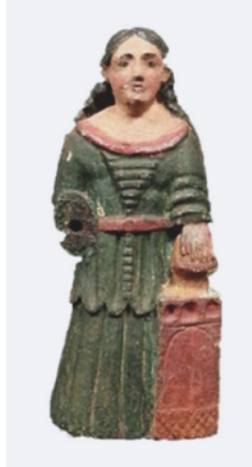


Ilustración 157 Santa Bárbara. MARC 0079. Estilo barroco indigenizado⁴³. Foto: MARC

Santa Bárbara, ca. siglo XVIII.

Santa Bárbara es una imagen tallada en madera policromada, ca. siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado. La base dentada de esta escultura es idéntica a las del retablo La Purísima de la iglesia de San Francisco de la Montaña, Veraguas. Colección privada del Dr. Alberto Osorio Osorio. Esta imagen perteneció a la iglesia de Santa Bárbara, la cual formó parte del conjunto - hospital de San Juan de Dios, en Santiago de Veraguas (1763 – 1770). Tanto el hospital como la iglesia de Santa Bárbara fueron demolidos en 1936.

La imagen de Santa Bárbara se convirtió en un auténtico modelo iconográfico iniciado a partir de una serie de pinturas; o que proviniesen de estampas grabadas, imágenes sueltas o contenidas en libros religiosos, o de pinturas originales de la santa. 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 conserva las tradiciones procesionales y de veneración.



Ilustración 158 Santa Bárbara, ca. siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado. Foto: Manuel Montilla

⁴³ Santa Bárbara. MARC 0079. Escultura de madera policromada, 6 x 14.5 cm., segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido).

Santa Bárbara, siglos XVI – XVIII



Ilustración 159 (Izquierda) Saint Barbara. Artist: Schelte Adamsz à Bolswert (1586-1659) Date:17th century44 .Foto: PESSCA.



Ilustración 160 (Centro izq.) Saint Barbara. Artist: José de Ibarra (1685-1756) Date: First half of the 18th century45.



Ilustración 161 (Centro der.) Santa Bárbara. Artista anónimo. Imagen tallada en madera policromada, ca. siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado. Colección privada del Dr. Alberto Osorio Osorio. Panamá. Foto: Manuel Montilla.



Ilustración 162 (Derecha) Santa Bárbara. MARC 0171. Anónimo, óleo sobre madera, enmarcada, dimensiones. 18.5 x 28 cm., segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Foto: MARC.

Santa Bárbara. MARC 0171. Estilo barroco indigenizado



Esta pieza de Santa Bárbara es auténtica expresión de arte popular. Anónimo, óleo sobre madera, enmarcada, dimensiones. 18.5 x 28 cm., segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido).

Ilustración 163 Santa Bárbara. MARC 0171. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

44 Medium: Engraving after Rubens published by the artist. Photo Source: British Museum Website. Item. 833A. Correspondences. Archive: 833A/2557B. Archive: 833A/833B (PESSCA)

45 Medium: Oil on canvas. Location: Museo Nacional de Arte, Mexico City, Mexico. Photo Source: Ruiz Gomar et al. 2004, II, 346. Correspondence Credit. Ruiz Gomar et al. 2004, II, 347. Item. 833B. Correspondences. Archive: 833A/833B (PESSCA).

Santa Bárbara. MARC 0209.

Santa Bárbara. MARC 0209. Anónimo, talla sobre madera policromada, 8 x 13.5 cm., segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Estilo barroco indigenizado.



Ilustración 164 Santa Bárbara. MARC 0209. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Santa Bárbara. MARC 0201.

Santa Bárbara, la parte frontal y posterior. Talla sobre madera policromada, dimensiones. 18.5 x 28 cm., segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Estilo barroco indigenizado.

Ilustración 165 Santa Bárbara. MARC 0201. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC



La Sagrada Familia. MARC 0090.



Realizada con sencillas pinceladas sencillas, composición y dibujo básico, y con los tonos propios de su iconografía religiosa, se aprecia esta Sagrada Familia en una tablilla devocional creada para responder al objetivo de la catequización. Hay que reconocer que en obras como esta se encuentra uno al borde de lo que se podría denominar un estilo sin academicismo técnico. La Sagrada Familia MARC 0090 fue probablemente realizada ca. siglo XVIII, óleo sobre madera y es atribuido a la escuela popular de pintura panameña. Estilo barroco indigenizado.

Ilustración 166 La Sagrada Familia. MARC 0090. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Dentro de los discursos utilizados por la Iglesia, se destaca la producción visual desarrollada en relación con la familia. Para el siglo XVII, uno de los conjuntos pictóricos de mayor relevancia dentro del corpus visual es el de la Sagrada Familia y los desposorios místicos.

La Sagrada Familia. MARC 0081.

Otro ejemplo sería esta Sagrada Familia, del MARC, escultura de madera, 22 x 46 cm., ca. siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas (atribuido). Es una pieza excelente, dentro de su factura popular, con altos valores expresivos. Un patrón distintivo en las piezas de madera son las ranuras o surcos que se muestran repetidamente en los drapeados de los ropajes, en los cabellos lisos o enulados, en las bases talladas, en los enmarcados de los medallones, o en los diversos adornos de los retablos como las flores, roleos o cestos. Estos surcos le daban a la pieza el efecto de movimiento, obteniéndose un poco más de realismo y de luz y sombra, al aplicar la policromía. Otro patrón detectado es que las piezas contienen repetidamente una geometría elemental, que va desde los rombos, líneas y círculos, hasta los triángulos u óvalos. Estilo barroco indigenizado.



Ilustración 167 La Sagrada Familia. MARC 0081. Estilo barroco indigenizado. Fotos: MARC.

El Sagrario - pelicano. MARC 0074.

La escultura de madera (s. XVIII), mide 90 x 85 cm, de artista anónimo de estilo barroco indigenizado y realizado posiblemente por la Escuela taller de artesanos indígenas. En el Museo de Penonomé, como en las iglesias de San Francisco de la Montaña; San Atanasio de Los Santos, y San Marcelo de La Mesa, se exponen varios ejemplares de sagrarios-pelicanos. En el Museo de Arte Religioso Colonial (MARC) se encuentra este "Depósito para el Jueves Santo en forma de pelicano", hecho en un material mucho más pobre. Se concluye que se trata de una pieza litúrgica formal e iconográficamente habitual en la región, tal como ocurre en numerosos ejemplos de la Península Ibérica, si bien la representación de este símbolo también se halla en otros elementos religiosos no necesariamente con función de sagrario.

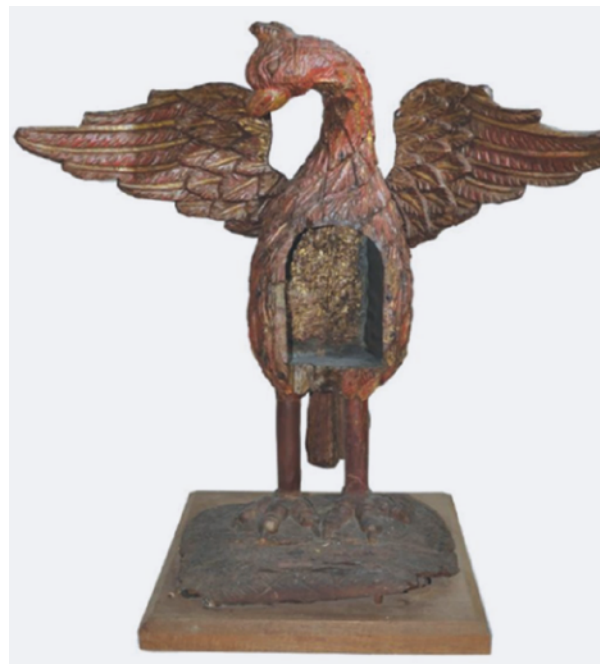


Ilustración 168 El Sagrario - pelicano. MARC 0074. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Puerta de Sagrario. MARC 0127.



Puerta de Sagrario. MARC 0127. Anónimo, segundo tercio del siglo XVIII. Talla en madera policromada, 22 x 32.4 cm. Presenta una composición simétrica en la que se destaca un motivo principal y dominante, el sagrado cáliz en forma de sol, coronando con dos cruces y decorado por dos sencillas flores, elementos adosados, dentro de un marco de simple talla cincelada. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Estilo barroco indigenizado.

Ilustración 169 Puerta de Sagrario. MARC 0127. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

La Inmaculada Concepción: lectura iconográfica de sus advocaciones en la colección del Museo de Arte Religioso Colonial.

La Inmaculada Concepción se conoce como la Purísima Concepción, dogma de la Iglesia católica desde 1854. No debe confundirse este dogma con la doctrina del nacimiento virginal de Jesús, el cual sostiene que fue concebido sin intervención de varón, mientras que María permaneció inmaculada antes, durante y después del parto.

El Concilio de Trento legitimó el Purgatorio como un lugar intermedio, que le permitía al creyente llevar una vida más serena, con la tranquilidad de que una sincera confesión a la hora de la muerte lo libraría del Infierno y lo llevaría al Purgatorio, donde después de una temporada de limpieza del alma llegaría finalmente al Cielo. Se trata del tema de la buena muerte.

La noción de "buena muerte" parece haber tenido una importante significación: de las condiciones en que se encontraba el sujeto en el momento de dejar la vida y entrar en la muerte dependía, en gran medida, su paso por el Purgatorio. El bautismo, la confesión de los pecados, el sincero arrepentimiento, la redacción del testamento y la extremaunción antes de la partida del alma, eran ritos necesarios para facilitar las salidas del purgatorio y alejar los peligros del infierno. El testamento tenía un papel muy importante: La misma Iglesia lo consideró un acto religioso que debía imponerse más allá de la riqueza de cada uno de los fieles, y bajo pena de excomunión. Los médicos y cirujanos coloniales estaban obligados a advertir a sus pacientes en riesgo de muerte, acerca de la necesidad de cumplir con la confesión cristiana y, de no hacerlo, la cámara y el fisco podían multar a los profesionales responsables con diez mil maravedíes (Fogelman 2004, 10).

Fogelman explica las conexiones espirituales entre la Inmaculada Concepción y el Purgatorio, en la época virreinal.

“Los carmelitas se encuentran entre los cristianos que apoyaron la idea de que la Virgen fue Asumpta a los Cielos; ellos habían conservado ese lugar como centro de oración en la antigüedad. A partir del siglo XII, el Monte Carmelo contaría con una capilla en honor a María que atraía a los peregrinos y que era atendida por los ermitaños de la orden (aprobada por el Papa Honorio III, en 1226). Apenas doce años después tuvieron que emigrar a Europa debido a las persecuciones practicadas por los mahometanos.

Se observa claramente como en esta tradición se destaca el tema de la muerte. La espada y la cinta del escudo carmelita recuerdan esa vocación de holocausto a mano de los ejércitos de Dios que dieron muerte a los 450 profetas de Baal, las doce estrellas que aluden a la Mujer Vestida de Sol refieren a un pasaje del Apocalipsis y a posterior representación de la Inmaculada Concepción: Recordemos que la muerte deviene del pecado de Eva, la antítesis de María.

Frente a la desnudez de la primera mujer, la prenda de la Virgen dada a los carmelitas resalta un deseo de vestir la carne y estar prevenido ante la llegada de la propia muerte, para así proteger el alma. Por cierto, aquellos individuos que formaban parte de una tercera orden estaban autorizados para ser enterrados con el hábito de los regulares. Como resultado de las revelaciones atribuidas a la Virgen, el escapulario de los terciarios carmelitas era notablemente estimado y despertaba un gran atractivo a la hora de elegir a qué tercera orden ingresar” (Fogelman 2004, 19).

Fue así como durante la Contrarreforma, el Purgatorio se convirtió para la Iglesia Católica en un arma de suma importancia porque gracias a la necesidad del devoto de asegurarse allí un lugar, se fundaron asiduamente obras pías, misas y otros actos de caridad destinados a la salvación eterna. El tema inmaculista, especialmente de origen español, hizo correr ríos de tinta y llevó a crear maravillosas imágenes en el arte hispánico, hasta que se lograra la proclamación de su dogma, en una fecha tan tardía como fue el año de 1854, en el pontificado del beato Pío IX. No hay que extenderse más allá de recordar algunos fundamentos históricos de la cuestión.

La Inmaculada Concepción de los Venerables, Bartolomé Esteban Murillo



Cito un extracto del texto que hace referencia a la representación inmaculista de Murillo,

Murillo creó una fórmula de gran éxito para la representación de la Inmaculada, con la Virgen vestida de blanco y azul, las manos cruzadas sobre el pecho, pisando la luna y con la mirada dirigida al cielo. Al mismo tiempo le otorga un claro impulso ascensional que la sitúa en un espacio celestial lleno de luz, nubes y ángeles. Así aunaba dos tradiciones iconográficas: la de la Inmaculada y la de la Asunción. Uno de sus mejores ejemplares es este, que fue encargado por Justino de Neve para el hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla (Cenalmor 2012: 114-117)⁴⁶.

Ilustración 170 La Inmaculada Concepción de los Venerables, Bartolomé Esteban Murillo. Foto: Museo del Prado.

46 Museo Nacional del Prado. “La Inmaculada Concepción de los Venerables”, Bartolomé Esteban Murillo (1660-1665), óleo sobre lienzo, 274 x 190 cm. Texto extractado de Cenalmor, Elena en: Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad, Museo Nacional del Prado, 2012, 114-117. Consultado el 3 de septiembre de 2021, en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion-de-los-venerables/>

He mencionado páginas atrás que la devoción a la Inmaculada Virgen María recibió de San Francisco un impulso fortísimo, al igual que San Gabriel y los ángeles. De hecho, se podría afirmar que la Inmaculada Concepción es la advocación mariana propia de la orden como la Virgen del Rosario lo es de los dominicos, la de la Merced de los mercedarios, y así consecutivamente. Cuatro son los títulos o advocaciones con que la Orden de San Agustín ha dado culto a la Virgen María: Nuestra Señora del Socorro, Nuestra Señora de Gracia, Madre del Buen Consejo y Nuestra Señora de la Consolación y Correa (PESSCA)⁴⁷.

Las siguientes imágenes, La Dolorosa. MARC 0014; Nuestra Señora de la Merced. MARC 0180; la Virgen del Carmen. MARC 0168, son ejemplos de representaciones de las advocaciones de la Virgen María realizadas por artesanos indígenas, ca. siglo XVIII.

La Dolorosa. MARC 0014.

La Dolorosa. MARC 0014 es de madera tallada y policromada, segundo tercio del siglo XVIII. Dimensiones: N/D. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Estilo barroco indigenizado.

La escuela de imaginería andaluza definió el modelo barroco a la usanza de la Dolorosa. 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. La iconografía es apócrifa.



Ilustración 171 La Dolorosa. MARC 0014. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

47 PESSCA. Colonial Art. "Las advocaciones de la Virgen". Recuperado el 19 de octubre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin>

PESSCA permite acceso al banco de imágenes y enumera las advocaciones de la Virgen, las cuales seguido comparto: Virgen de Aránzazu (2), Virgen de Atocha (2), Virgen de Begoña (1), Virgen de Chiquinquirá (9), Virgen de Guadalupe (Extremadura) (3), Virgen de Guadalupe (Tepeyac) (16), Virgen de Habiú (1), Virgen de la Antigua (2), Virgen de la Asunción (2), Virgen de la Candelaria (1), Virgen de la Consolación (3), Virgen de la Cueva Santa (3), Virgen de la Divina Providencia (4), Virgen de la Leche (2), Virgen de la Luz (7), Virgen de la Merced (10), Virgen de la Peña (5), Virgen de la Pera (3), Virgen de la Pobreza (1), Virgen de La Salceda (1), Virgen de la Salud (I) (4), Virgen de la Salud (II) (1), Virgen de la Silla (1), Virgen de la Soledad (3), Virgen de la Soterraña (Virgen de Nieva) (4), Virgen del Buen Consejo (1), Virgen del Camino (1), Virgen del Carmen (8), Virgen del Cetro (1), Virgen del Juncal (1), Virgen de Loreto (1), Virgen de los Dolores (La Dolorosa) (30), Virgen del Perdón (1), Virgen del Pilar (7), Virgen del Pino (1), Virgen del Pueblito (3), Virgen del Pueblo (Madonna del Popolo) (8), Virgen del Rebaño de las Almas (Divina Pastora) (18), Virgen del Rosario (3), Virgen del Rosario (La Galeona Gaditana) (2), Virgen del Sagrario de Toledo (2), Virgen de Monguí (1), Virgen de Ocotlán (2), Virgen de Passau (3), Virgen de Valvanera (4), Virgen de Wes-sobrunn (Mutter der schönen Liebe) (2).

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. No obstante, el episodio sería siempre posterior a la muerte de Cristo, ya sea con su Hijo en la cruz, después del Descendimiento (con el cuerpo sobre su regazo), o con el dolor que sufre una madre en la soledad. En este caso se trata de un padecimiento por el martirio del presente y por la muerte futura (Yeguas Gassó 2015: 133-136).

Nuestra Señora de la Merced. MARC 0180.



La Virgen de la Merced aparece en esta pieza sin el Hijo. Ha sido tallada sobre madera policromada y con dorado (aureola), dimensiones: 18. 5 x 27 cm. Se puede apreciar la habilidad del artesano en crear un arco cincelado alrededor de la Virgen. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (atribuido), segundo tercio del siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado.

Ilustración 172 Nuestra Señora de la Merced. MARC 0180. Barroco indigenizado. Foto: MARC

Nuestra Señora de la Merced.

Los primeros ejemplos de María de la Merced datan de la escuela sevillana del siglo XVI. A la Virgen se le representa erguida, con una actitud acogedora que con los brazos abiertos evoca la tipología de Madre de Misericordia protectora de la orden, como se observa en este óleo, que data ca. siglo XVIII – XIX.

El tema de la Descensión o aparición de la Virgen a Pedro Nolasco para inspirarle la institución de la orden de la Merced como tal fundación espiritual cobra gran relevancia en la orden y ésta se traduce en su gran riqueza iconográfica. La tradición mercedaria la convertirá en la aparición en solitario o en compañía de Jaime I y de Raimundo de Peñafort en la madrugada del uno al dos de agosto de 1218. Cuando la aparición es sólo a Nolasco -primer subtipo iconográfico-, la Virgen y su Hijo se muestran, sedentes, entre nubes y angelitos y querubines, en los aposentos de Nolasco. María de la Merced viste como mercedaria, y en la zona terrenal y en diagonal a Ella, se dispone el futuro fundador vestido como caballero de la época barroca y en actitud de arrebató místico (Ruiz Barrera 2016, 569 y ss).



Ilustración 173 Our Lady of Mercy . Artist: Unidentified Quito Artist. Date: 18th or 19th century. Medium: Oil on canvas. Location: Convento de la Merced, Cali, Valle del Cauca, Colombia. Photo Source: Patiño Spitzer 2007, 39. Correspondence Credit: Gustavo Adolfo Vives Mejía. Item: 4148B. (PESSCA)

Virgen del Carmen. MARC 0168.



Ilustración 174 Virgen del Carmen. MARC0168. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Virgen del Carmen es un óleo sobre madera, dimensiones: 17.5 cm. x 10.5 cm. Barroco indigenizado. Segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de San Francisco de la Montaña, estilo barroco indigenizado. Catalogada como 'santa' en los registros del MARC, creo probablemente se trate de la Virgen del Carmen por la corona y su hábito pardo. Su pequeño tamaño y los agujeros podrían indicar que se trata de un retablo portátil tríptico, en soporte barroco popular que tuvo gran auge y aún hoy se continúa elaborando en las áreas andinas.

Simon Stock, a mediados del siglo XIII, fue primordial autor de la estructura de la Orden del Carmen, antes estrictamente eremítica y posteriormente asociada a las religiones mendicantes consagradas al apostolado. La Santísima Virgen fue quien le otorgó a Simon Stock el santo escapulario, "Se le apareció la bienaventurada Virgen, acompañada de una multitud de ángeles, llevando en sus benditas manos el escapulario de la Orden y diciendo estas palabras: "Este será el privilegio para ti y para todos los carmelitas, que quien muriere con él no padecerá el fuego eterno, es decir, el que con él muriere se salvará" (Xiberta 2021).

La educación de la Virgen.

Sobre este tema y de acuerdo con Javier Portús Pérez (2001:174), este argumento fue "uno de los preferidos por los pintores sevillanos que alude a un episodio de la niñez de la Virgen transmitido a través de relatos apócrifos", de índole familiar y sentimental, muy querido en el ambiente sevillano, lo que lleva a su extensión por América.

Predela la educación de la Virgen, retablo de la Purísima.



Ilustración 175 Predela la educación de la Virgen, retablo de la Purísima. Iglesia San Francisco de la Montaña. Estilo barroco indigenizado. Foto: Candy Barberena

Se trata de la otra Sagrada Familia, la de María y sus padres Joaquín y Ana, en parangón con lo visto en el retablo de San José. Encima de la mesa del altar, a modo de predela destacada del retablo, se halla un importante altorrelieve con el pasaje de la infancia de María, instruida por sus santos padres. Es manifiesto el tallado similar logrado con la gubia y en el cómo se resolvieron los ropajes con las obras virreinales del MARC. Sobre una compleja trama de formas vegetales y de animales que semejan delfines, se encuentra la conocida escena de Santa Ana sentada, enseñando a la Virgen María (niña) a leer, y San Joaquín observando. Santa Ana está sentada sobre poltrona estilo Luis XV.

Es el mismo asunto de La educación de la Virgen MARC 0149 es una tabla policromada, 52 x 39 cm., siglo XVIII. Esta tabla producto de un taller de la región, y de menor calidad, seguramente perteneció a la predela de un altar dedicado a la Inmaculada, en alguna iglesia virreinal del interior del país. Por su estilismo puede ser atribuible a los artesanos indígenas.

La educación de la Virgen . MARC 0149.



Ilustración 176 La educación de la Virgen . MARC 0149. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

La educación de la Virgen. Karel Van Mallery (1571 -1635)



Ilustración 177. La educación de la Virgen. Karel Van Mallery (1571 -1635). Detalle del grabado: BNE

De origen gótico, esta iconografía se popularizó en el siglo XVII mediante grabados como este. La vida de la Virgen María puede ser apreciada en los quince grabados de Karel Van Mallery (1571 – 1635) (Van Mallery: 41- 63)48: El abrazo de san Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada; Nacimiento de la Virgen; Presentación de la Virgen en el templo; Educación de la Virgen; Desposorios de la Virgen; La Visitación; Pago de los tributos de San José y la Virgen; La Circuncisión; Presentación del niño Jesús en el Templo; La huida a Egipto; La matanza de los inocentes/C de Mallery fe; Jesús en el Templo con los doctores; Pentecostés; Ascensión de la Virgen y Jesús; La coronación de la Virgen.

Cristo Resucitado. MARC 0125.



Cristo Resucitado. MARC 0125. Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre madera, 21 x 30.3. cm. Escuela de Pintura Popular Panameña (atribuido). Esta pintura sobre tabla que representa el momento de la resurrección. Cristo enarbola un estandarte y se eleva de su tumba en clara referencia al triunfo sobre la muerte. Obra de una artista popular, presenta el tema de forma muy narrativa, con evidente deseo de transmitir con claridad el mensaje. La obra indigenizada presenta influencia del grabado de Johan Sadeler (1550 – 1600).

Ilustración 178 Cristo Resucitado. MARC 0125. Anónimo, siglo XVIII . Foto: MARC

Christ triumphant over death and sin. Johan Sadeler (1550-1600)



Ilustración 179 Christ triumphant over death and sin. Artist: Johan Sadeler I (1550-1600^a). Date 1560-1600. Foto: PESSCA.

San Agatón. MARC 0139.

Es una imagen de talla policromada, con dimensiones 22 x 33 x 74 cm., ca. siglo XVIII. Procede de algún taller veragüense de artesanos indígenas, atribuido por Jorge Horna (Torres de Araúz, et al. 1979: 22). La pieza de San Agatón de la escuela veragüense pudiese derivar en su estilo iconográfico de la obra del maestro Pedro de Mena, su taller era el más importante de Granada hasta la llegada de Alonso Cano. Estilo barroco indigenizado.

La obra de Gila no solo reconoce la habilidad de Mena en la talla y la fortaleza y el realismo de sus figuras, sino también su dominio de la policromía, aprendido de su padre, Alonso de Mena. Resulta interesante su formación en este campo, ya que contaba con una gran habilidad, escasa en otros escultores, que fue perfeccionando con el tiempo, aunque al final se apoyara en un pintor de esculturas. Así, el realismo de las ropas lo lograba con las formas y estructuras de las telas, por lo general en un solo tono, y, cuando era conveniente, con el arte de la estofa, logrando galones y motivos alusivos a ricos bordados (López 2007: 183- 185).



Ilustración 180 San Agatón. MARC 0139. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

48 PESSCA. Colonial Art. Artist: Johan Sadeler I (1550-1600). Title: Christ triumphant over death and sin. Date 1560-1600. Medium: Engraving. After Jan Snellinck I (1544-1643). Photo Source: Rijksmuseum Website Item: 5400^a. Correspondences: Archive: 5400A/5400B Recuperado el 20 de septiembre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/archives/subjects/jesus-christ/images-of-christ/christ-as-a-man/cristo-resucitado?searchterm=cristo+res#c5400a-5400b>

Originario de Sicilia, San Agatón, fue el buen pastor (*agathos* en griego), que presidió la organización de la Nueva Iglesia de Inglaterra, restableciendo la ortodoxia de la Fe en el Sexto Concilio Ecuménico que rechazó la herejía monotelita, que hizo de Cristo un Dios por gracia y no por naturaleza. Los Padres del Concilio leyeron el mensaje de San Agatón y declararon: "Pedro habló por la boca de Agatón". En Roma, cerca de San Pedro (681), está enterrado San Agatón, Papa, quien defendió la integridad de la fe contra los monotelitas y promovió la unidad de la Iglesia en varios sitios.

Escultura de San Agatón y la Inmaculada Concepción (Sicilia)



Ilustración 181 (Izq.) San Agatón, Patrono de Palermo. Foto: Catedral de Palermo

Ilustración 182 (Der.) La Inmaculada Concepción. Foto: Catedral de Palermo

En el dorso de la escultura, la Inmaculada Concepción con su pie sobre la guadaña lunar, simboliza su eternidad y el dominio sobre lo que es mundano y efímero (Di Loreto 2018).

San Agatón es un santo de devoción muy especial también en el área del Caribe. En 1550 los franciscanos llegados a las costas de Santa Marta y Cartagena, se desplazaron hacia el centro del Nuevo Reino de Granada y fundaron la Custodia de San Juan Bautista, luego llamada Provincia de Santa Fe. Este hecho representó el inicio de la obra evangelizadora de la orden franciscana en Colombia, que moldeó no solo las costumbres y creencias religiosas de sus habitantes, sino también su identidad (Monsalve 2015).

El retablo mayor de la iglesia de San Gerónimo de Mamatoco (Benjumea 2016), en Santa Marta (Colombia), lleva inscrita en la parte superior la fecha de 1788. La imagen de San Agatón que hoy se exhibe no es la original; según el historiador Wilfredo Pinilla, del Museo Etnográfico de la Universidad del Magdalena, ésta desapareció en 1930.

Del análisis de los libros parroquiales de Mucurubá, Hilda Duque (Directora e investigadora del Archivo Arquidiocesano de Mérida-AMM), infiere que el patrono del cura-

to fue San Agatón. Este buen Santo debió gozar de cierta predilección también por parte de los misioneros agustinos, pues bajo esa advocación fundaron pueblo y curato en Guásimos (Palmira, hoy población del Estado Táchira) en el siglo XVII.

Sale en evidencia que los mucurubáes prefirieron la figura de la Virgen bajo la advocación de la Inmaculada Concepción en vez de San Agatón. Así, “[...] los colores blanco y azul, y la figura femenina debió estar en consonancia con sus tradiciones anteriores. Sin embargo el nombre oficial de San Agatón no aparece en los libros parroquiales hasta comienzos del siglo XIX, y posteriormente, de forma esporádica” (Duque 2002:147-170).

Hoy en todo el Caribe colombiano se asocia a San Agatón con las celebraciones carnestolendas, fiesta que parece derivar de las antiguas procesiones, y que ahora se celebra en una combinación de danzas, jolgorio, porros y fandangos: el Santo es procesionado y festejado entre el público y le tiran licor y maicena.

Pinilla afirma que San Agatón fue introducido por los religiosos franciscanos, durante la conquista, y fue elegido porque presentaba ciertos rasgos indígenas y vestido con el hábito respectivo de la orden facilitaba la catequización de acuerdo a la misión comisionada. En esta cuestión del hábito, era algo muy habitual que los franciscanos en América portaran hábito azul, pero inusual en el mundo europeo, donde el hábito mayoritariamente es marrón (Morte Acín 2011). También los hay quienes afirman “[...] en primer lugar, que ninguna de las actuales órdenes o congregaciones franciscanas, ni por forma ni por color, viste el hábito de San Francisco, que era en forma de cruz y de lana gris. El paño, en efecto, no era teñido, sino tejido con lana blanca y negra natural entremezclada que le daba un color ceniciento” (Gálvez 2021).

San Agatón, anónimo y San Pedro de Alcántara de Pedro de Mena.



Ilustración 183 (Izquierda) San Agatón. Foto: MARC.

Ilustración 184 (Derecha) San Pedro de Alcántara. Pedro de Mena. Escultura de bulto redondo. Figura. Madera. Figura. Policromado. Tallado Dimensiones. Figura: Altura = 78 cm; Anchura = 40 cm; Profundidad = 36 cm. Peana: Altura = 6 cm; Anchura = 35 cm; Profundidad = 29 cm. Foto: Museo Nacional de Escultura

El estilismo escultórico de Pedro de Mena no solo fue popular en Granada, también lo fue en América “un gran creador de tipos iconográficos cuyo éxito provocó la continua repetición del modelo demandado por la clientela”; un estupendo ejemplo de

ello es la iconografía del franciscano español San Pedro de Alcántara (1499-1562), inspirada probablemente en las representaciones de Santa Teresa; se les vincula a ambos ya que San Pedro de Alcántara fuera su confesor⁴⁹.

Otras imágenes religiosas que representan el estilo barroco indigenizado en el MARC.

Presento en este espacio, algunos interesantes ejemplos de esculturas (tipo candelabros) frecuentes de la imaginería devocional panameña. Estas no han sido clasificadas, lo cual no impide se sugiera su evaluación iconográfica.

Santa María (¿?). MARC 0121.



Ilustración 185 Santa María (¿?). MARC 0121. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.

Santa María. Anónimo. Escultura de madera de bulto y candelero para vestir sobre base redonda. Dimensiones. 20 x 62, ca. siglo XVIII. Posiblemente proviene de una iglesia del interior del país. Escuela-taller de artesanos indígenas (atribuido).

49 El santo en pie, en actitud de escribir el "Libro de la Oración" que sostiene abierto en su mano izquierda mientras en la derecha tiene la pluma, suspende momentáneamente la redacción para atender al dictado del Espíritu Santo elevando su mirada al cielo y esperando ansiosamente la inspiración divina; su físico, demacrado por las continuas penitencias y privaciones, se cubre con un rudo hábito cubierto de parches propio de los franciscanos descalzos. Recuperado el 13 de noviembre de 2021 del sitio: <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=1145&inventory=CE1129&table=FMUS&museum=MNEV>

Virgen del Carmen (¿?). MARC 0213.

Este otro modelo ha perdido simbologías mayores que permitan identificar su advocación en forma asertiva (por ejemplo: corona, ropaje, luna con las puntas, etc.), pero su rostro, inclinado hacia la izquierda, está levemente levantado, como mirando al cielo, y muestra serenidad. Se cree que pudiese tratarse de la Virgen del Carmen. Porta peluca y posee brazos articulados, lo que pudiese también sugerir que cargase al Niño. El rostro es encarnado, tiene ojos de vidrio y sus manos -aunque ausentes- debieron ser, igualmente, encarnadas.

De acuerdo con el inventario del MARC se puede mencionar además la existencia de otras imágenes de vestir, todas sin haber sido clasificadas, pero de marcado interés por sus resultados plásticos: MARC 0091, 0092, 0093, 0206, 0213 y 0121.



Ilustración 186 Virgen del Carmen (¿?). MARC 0213. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Santa (¿?). MARC 0093.



Ilustración 187 Santa (¿?). MARC 0093. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Los imagineros que ejercieron en talleres de Panamá llegaron a desarrollar escuelas que en un principio emulaban la tradición escultórica andaluza, y que pronto derivó en el desarrollo estilístico autóctono. La utilización de nuevas herramientas (las gu-

bias, cuchillas, cinceles, escofinas), proveyó la creación de un estilo combinado con un patrón definido en la talla biselada, que probó ser muy funcional, porque los artesanos indígenas replicaron la técnica en cientos de esculturas religiosas, piezas devocionales, tablillas y medallones, y en los retablos que elaboraron (Ramírez Maglione 2014:311).

Para la investigadora Ramírez Maglione,

Las características del territorio, las transformaciones étnico-demográficas de la comunidad, el carácter y la movilidad de las órdenes, son agentes que inciden en la determinación de los tipos diversos, sincréticos y eclécticos que caracterizan esta manifestación escultórica, comúnmente denominada "popular", a la que se le confiere gran complejidad y flexibilidad (2014: 311).

Las piezas virreinales de arte popular elaboradas por los artesanos indígenas presentan una plataforma estilística común en la talla biselada de la madera, tema que no es de extrañar, como concluye Ramírez Maglione, en sus estudios del área centroamericana:

Las investigaciones que rastrean cuidadosamente la influencia de los modelos emigrados de Europa, han logrado resultados 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. Tales investigaciones se concentran especialmente en el campo de la arquitectura y la pintura. Al respecto, basta citar la obra de Teresa Gisbert sobre pintura virreinal andina, de Federico Sescosse sobre la iconología de la catedral de Zacatecas y de Elisa Vargas Lugo pertinente a la expresión pictórica franciscana (2014: 312).

Pero hay que insistir en este asunto: el arte popular de los indígenas, usualmente, es definido como una corriente artística en la que se destaca la ingenuidad y la sencillez. Otras características atribuidas son su espontaneidad, los colores brillantes e irreales, sus pobres perspectivas y desproporciones no académicas; sin embargo, la ausencia de calidad es compensada, muchas veces, por los valores expresivos de la imagen.

Es muy común confundir los términos arte popular, el arte por sus formas simplistas y el arte indigenista como si fueran sinónimos. El artista puede ser indígena y realizar un arte muy culto como se verá en las esculturas del *Señor de la Paciencia*. La obra puede ser de gran simplicidad sin que sea popular, dada su carga de autenticidad. El arte popular puede ser realizado por europeos, es decir de inspiración y simplicidad técnica, alejada de los cánones académicos.

Se puede entender que el arte popular de los pueblos indígenas expresa una definición simbólica del universo de sus creadores, lo cual comprende generosamente todos los temas de su ser, de forma que no es ni superficial ni menos aún ingenuo. Comprender lo anterior implicaría el reconocimiento del arte sin apellidos, que permite examinar las posturas teóricas de nuestra identidad etnocultural. Ante el conflicto de reconsiderar el orden jerárquico del arte no académico *vis à vis* al académico, se tendría que involucrar en reformular las normas de apreciación, valoración y metodología del arte en general.

Freedberg, en su valoración del poder de las imágenes, en especial de las sagradas, subraya cómo en su veneración o finalidad apenas influye la apariencia o la riqueza de sus materiales, sino mejor su personalidad vital:

Como resultado, los sociólogos, antropólogos y psicólogos han hecho caso omiso de los ejemplos occidentales relativos a las imágenes dotadas de vida, pese al interés que tenían para todos ellos. Sin embargo, la literatura occidental contiene un número extraordinario de referencias a pinturas y estatuas con un carácter vital demostrado de distintas formas: transpiran, sangran si las golpean o destilan aceites y otras sustancias cicatrizantes. Sus ojos, captan la atención del espectador o lo siguen por toda la habitación. En pocas palabras, traicionan su naturaleza y actúan como seres animados (Freedberg 2011: 324-325).

Detalla, además, los cristos sangrantes, con brazos y cabezas móviles, cicatrizantes, las vírgenes, santos en cuadros o esculturas con mecanismos que se encuentran a menudo ocultos por ropajes, aclarando que su propósito “[...] no consiste en contestar interrogantes de esta índole, sino en desvelar por qué se insiste en que estas cosas existen”.

En todas estas imágenes tiene importancia no sólo la fuente doctrinal o narrativa —sus bases textuales—, sino el motivo aparentemente decisivo, en muchas de ellas, de que la figura central esté dotada de un aspecto claramente real. No puede tratarse sencillamente de la creciente maestría en las representaciones naturalistas; sino que resaltar las cualidades vitales de la imagen inerte es algo absolutamente consciente y, en ocasiones sumamente deliberado. “Imagen inerte” en dos aspectos, pues es evidente que los ejemplos pertenecen a dos categorías distintas: la primera comprende las representaciones de imágenes que cobran vida o están animadas; en la segunda, la propia representación —por lo menos, una parte de ella— parece estar viva. En ambos casos existe un espectador, ya sea adentro de la representación o el que la observa desde el exterior, de cuya respuesta depende el carácter animado de la imagen (Freedberg 2011: 326).

Nicolás de Bari

Se expone otro ejemplo. En el acercamiento al enfoque estilístico de la pintura de San Nicolás de Bari (MARC 0028), logré encontrar este grabado de PESSCA. Es probable que esta creación de la escuela de pintura popular panameña tenga marcada influencia de la escuela de Charcas, actual territorio de Bolivia. Existe también la posibilidad de que una de estas dos pinturas, o ambas, deriven del grabado de Vrints (1552–1611).



Ilustración 188 (Izq.) Saint Nicholas of Myra, Workshop of Johannes Baptista Vrints (1552-1611). Fuente: PESSCA⁵⁰.

Ilustración 189 (Der.) Saint Nicholas of Myra, Unidentified Charcas Artis. Fuente: PESSCA⁵¹.

50 PESSCA. Colonial Art. Saint Nicholas of Myra, Workshop of Johannes Baptista Vrints (1552-1611), 16th or 17th century. Medium: Engraving. Published by the artist. After Maarten de Vos (1532-1603). Photo Source: Schuckman & de Hoop 1996, cat. 1130. Recuperado del sitio: <https://artecolonial.pucp.edu.pe/artworks/4271a>

51 PESSCA. Colonial Art. Saint Nicholas of Myra, Unidentified Charcas Artist, 18th century, Medium: Oil on canvas. Location: Iglesia de Santo Domingo, Sucre, Bolivia. Photo Source: Stratton-Prutt 2017, Fig. 15.88. Item: 4271B Recuperado del sitio: <https://artecolonial.pucp.edu.pe/artworks/4271b>

Nicolás de Bari. MARC 0028.



Ilustración 190 Nicolás de Bari. MARC 0028⁵². Foto: MARC

Nicolás de Bari. Anónimo. ca. siglo XVIII. Dimensiones: N/D. Óleo sobre lienzo. Ca. siglo XVIII. Escuela de pintura popular panameña (atribuido). La pintura del MARC 0028 es una obra de calidad mediana.

Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 0111.

Señor de la Paciencia y la Humildad. Atribuido al taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas) por el Dr. Héctor Schenone. Escultura de madera policromada. Taller de artesanos indígenas (atribuido).

Con todo, no se puede ignorar que ese tremendismo sangriento en la representación de la Pasión del Cristo –además de la ya citada 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 apenas logró suavizar: se refiere a ese momento del máximo sufrimiento y de la degradación de la naturaleza humana de Jesús, que no puede ir más lejos en los característicos “Nuestro Padre Jesús del Mayor Dolor”, que se encuentran en muchas iglesias de Andalucía. Tradicionalmente se conocen como “el Jesús a gatas”. Recogiendo sus vestiduras, embrutecido por la flagelación y la paliza de los verdugos, es difícil concebir un mayor rebajamiento para el Salvador, el Dios vivo, el Hijo del Padre.

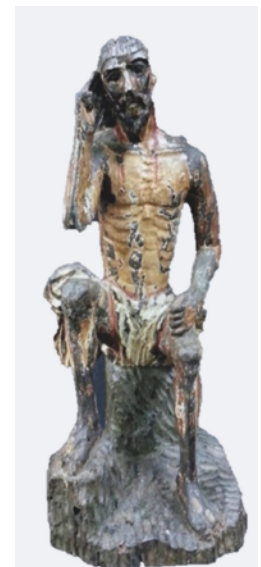


Ilustración 191 Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 0111. Estilo barroco indigenizado Foto: MARC.

52 Barberena, Candy. San Nicolas de Bari, 2021. PESSCA. Colonial Art. La referencia de la obra es consultable en: <https://colonialart.org/@@search?SearchableText=Barberena>

Esta obra representa la expresión de la estética indigenizada 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 (Recio Mir 2006:305-318).

Es el tremendismo de los cristos feos y purulentos del pintor alemán Matthias Grünewald (m. en 1528), descrito por Brandolini como un,

...magnífico tríptico en Temple y óleo sobre madera de tilo, realizada entre 1512-1516. Nueve paneles – Su tabla central: una Crucifixión. Mide 269 cm de alto, y 307 cm. de ancho. El políptico abierto alcanza alrededor de 7,70 metros de por 5,90 metros. Elías Canetti dijo de ella "Un recuerdo de las cosas horribles con que los humanos afligen a otros humanos [...] Todo el horror que nos espera a la vuelta de la esquina está anticipado en ella" (Bandolini 2020).

En Andalucía se ve suavizado 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 el paraguayo.

El Señor de la Paciencia y la Humildad (MARC 0111) y La Crucifixión de Matthias Grünewald

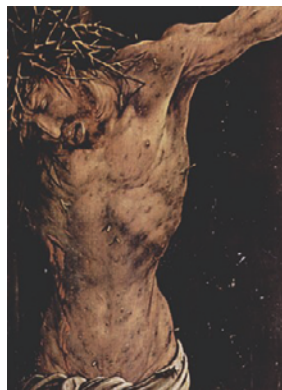


Ilustración 192 (Izquierda) Detalle del Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 0111. Foto: MARC.

Ilustración 193 (Derecha.) Detalle de La Crucifixión. Matthias Grünewald, 1512-1516. Foto: Museo de Unterlinden, Colmar, Francia.

Verismo, brutalidad y deformación que ya se había planteado desde el siglo XV en el gótico borgoñón de la *moderna pietas*. Es Cristo esclavo, Cristo redentor de los humildes y sometidos. Es un arte de primera categoría.

Recio Mir y Morejón Pazos (2016) dan a conocer una escultura de Cristo Crucificado –de procedencia novohispana–, de una colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Les llama la atención "la factura de la obra, así como su calidad artística y sus sorprendentes cualidades expresivas invitan a incidir, una vez más, en la rica coyuntura artística novohispana del siglo XVIII, así como en su proyección metropolitana" (Ledezma Ibarra, 2015) y concluyen citando a Moyssén,

Absolutamente certeras son las palabras del clásico historiador del arte mexicano, pero también cabría señalar que, aunque es cierto que el grado general de patetismo de la imaginería novohispana fue muy superior al de la española, cabe encontrar en esta última excepción es 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 lacerada (305 y ss.).

Recio Mir y Morejón Pozos (2016) han realizado otros estudios en esculturas similares e indican “Esta asombrosa galería de Crucificados prueba la vocación expresiva y cruenta de la imaginería novohispana a la que antes hicimos referencia”. Y aclaran que,

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 cumple.

La variedad de esculturas similares a la que en esta ocasión estamos analizando alcanza su punto culminante, más que en los muchos e interesantes casos conservados en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, en la sorprendente colección que el Museo de Arte Colonial de Morelia atesora. Formada por más de cien ejemplares de Cristo Crucificado, la variedad que cabe predicar de todos ellos parece difícil de reducir a sistema. Aunque lógicamente comparten iconografía, así como su pequeño formato y procedencia novohispana, su variedad técnica, formal y material es verdaderamente sorprendente. Esta asombrosa galería de Crucificados prueba la vocación expresiva y cruenta de la imaginería novohispana a la que antes hicimos referencia (Recio Mir y Morejón Pozos 2016: 311).

Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 0142



Ilustración 194 Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 0142. Foto: MARC

Señor de la Paciencia y la Humildad. Atribuido a la escuela taller de San Francisco. Escultura de madera policromada, ca. siglo XVIII. Taller de artesanos indígenas (atribuido)

Señor de la Paciencia y la Humildad



Ilustración 195 (Parte frontal completa) Señor de la Paciencia y la Humildad 53. Colección privada de Óscar Velarde. Atribuido a la escuela taller de San Francisco de la Montaña, Veraguas. Escultura de madera policromada. Taller de artesanos indígenas (atribuido). Foto: Candy Barberena.

Ilustración 196 (Parte frontal superior) Rostro del Señor de la Paciencia y la Humildad. Colección privada de Óscar Velarde. Escultura de madera policromada. Taller de artesanos indígenas (atribuido)54. Foto: Candy Barberena.

Ilustración 197 (Parte posterior completa). Parte posterior del Señor de la Paciencia y la Humildad. (Colección privada de Óscar Velarde). Foto: Candy Barberena.

Esta pieza fue heredada por Óscar Velarde (Las Tablas) de su rebisabuela. La pequeña escultura anónima es idéntica –no en factura, pero sí en su composición–, a la del MARC 0142, lo que permite sugerir la posibilidad de que existiese en estos círculos la reproducción en serie, y que puede ser atribuida a la escuela taller de San Francisco de la Montaña, esto último sugerido primeramente por el Dr. Héctor Schenone (1974).

Aquí está la clave del sentido culto que ha empapado el arte de un artesano indígena, de un artista: 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 sólo pudo salir de la mente de un elevado, sutil, y refinado religioso (García Sampere 1998 – 99: 47 – 68)⁵⁵.

El acercamiento al rostro del Señor de la Paciencia y la Humildad permite detectar pinceladas muy sencillas, básicas, que buscan identificar y reproducir el prototipo de Jesús. Las manos, su nariz y su anatomía en general son desproporcionadas. Ese es el aporte nativo.

53 Velarde, Oscar, "Señor de la Paciencia y la Humildad (Colección privada de Óscar Velarde, Las Tablas). Velarde es historiador y ex-subdirector de la Dirección Nacional de Patrimonio Histórico, INAC. Entrevistadora: Candy Barberena, 20 de enero de 2022.

54 New Advent. Letter to the Corinthians (Clement), Chapter 16, "Christ as an Example of Humility". Traducido por John Keith de Ante-Nicene Fathers, vol. 9. Editado por Allan Menzies. (Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1896.) Revisado y editado para Nuevo Adviento por Kevin Knight. Sitio: <http://www.newadvent.org/fathers/1010.htm>

55 García Sampere, Marinela. "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", Universitat d'Alacant, vol. 6, 1998-1999, 47 - 68. Consultable en versión digitalizada, <https://core.ac.uk/download/pdf/16365793.pdf>

Se está ante una iconografía de esperanza, pues en la raíz del cristianismo está la promesa de la Redención de los que sufren en este Valle de Lágrimas. Frente a los dioses crueles prehispánicos que exigen sacrificios humanos, es el nuevo Dios que se sacrifica por los hombres. Es un dios humano, feo, débil y maltratado, pero que con su Resurrección anuncia que los débiles serán en la otra vida bellos como los ángeles, divinizados como los santos, y partícipes de la Gloria Celestial como la Virgen Santísima, la más bella de las mujeres. Todas estas humildes y candorosas imágenes panameñas, son así el fruto de las creencias y expectativas de unos artesanos del ámbito rural y popular.

Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 007.



Ilustración 198 Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 007. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Señor de la Paciencia y la Humildad, MARC 007. Madera tallada y policromada. Ca. siglo XVIII. Taller de artesanos indígenas (atribuido). Estilo barroco indigenizado.

El Espíritu Santo

El Espíritu Santo, representado bajo la forma de una paloma, inspiró los escritos de San Agustín. Entre los atributos de Agustín están sus libros y objetos de estudio. La mano de Agustín indica el número tres, la Trinidad. Hace referencia a la visión que tuvo el santo, mientras estaba en una playa y trataba de comprender el misterio de la Trinidad. En la visión, un niño intentaba vaciar el mar con una concha: cuando Agustín le dijo si sabía que nunca lo lograría, el niño respondió: "Lo lograré antes de que tú hayas comprendido la esencia de Dios".

56 Arte y Simbología religiosa. San Agustín. Recuperado el 22 de septiembre de 2021 del sitio: <https://arteysimbologia.wordpress.com/2013/05/05/san-agustin/>

Las siguientes representaciones en el MARC, son atribuibles a los artesanos indígenas como resultado de este estudio, y fueron probablemente realizadas durante el siglo XVIII.

Espíritu Santo. MARC 0050.



Ilustración 199 Espíritu Santo. MARC 0050. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC

Espíritu Santo MARC 0050 es una obra anónima, segunda mitad del siglo XVIII, de madera tallada y policromada en dorado y en tonos azules y blancos. Los surcos y talla en los roleos de esta obra se parecen mucho a la tipología artística de la escuela taller de San Francisco de la Montaña, especialmente los hallados en el púlpito de ese templo y en las tablitas del MARC. Estilo barroco indigenizado.

Medallón de la Trinidad. MARC 0108.



El Medallón de la Trinidad o Las Tres Divinas Personas es de artista anónimo, de madera tallada y policromada, dimensiones 28.5 x 58 cm., segunda mitad del siglo XVIII. El decorativismo y la técnica de la talla son muy similares a la pieza anterior, y por tanto puede ser atribuible a la escuela taller de San Francisco de la Montaña. Cristo aparece sosteniendo la cruz mientras el Padre Eterno aparece con un cetro y su característica aureola en forma triangular, ambos sentados, sobre ellos la figura de la paloma simboliza el Espíritu Santo. Todo el medallón está tallado con decoración vegetal y terminado en penacho. El tallado, la policromía aún conservada, y la composición son un bello ejemplo de la escuela de artesanos indígenas y el barroco indigenizado.

Ilustración 200 Medallón de la Trinidad. MARC 0108. Escuela taller de San Francisco (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Segunda mitad del siglo XVIII. Foto: MARC

Jacques Forget analiza la Sinopsis del dogma del Espíritu Santo,

La doctrina de la Iglesia Católica concerniente al Espíritu Santo forma parte integral de su enseñanza sobre el misterio de la Santísima Trinidad, de la cual San Agustín dice: "En ningún otro tema está el peligro de errar tan grande, o el progreso tan difícil, o el fruto de un estudio cuidadoso tan apreciable". Los puntos esenciales del dogma pueden reanudarse en las siguientes proposiciones: El Espíritu Santo es la Tercera Persona de la Santísima Trinidad. Aunque realmente distinto, como Persona, del Padre y del Hijo, es consustancial con ellos; siendo Dios como Ellos, posee con ellos una y la misma Esencia Divina o Naturaleza. Procede, no a modo de generación, sino por inspiración, del Padre y del Hijo (Forget 1910).

Las Tres Divinas Personas. MARC 0185.



Las Tres Divinas Personas MARC 0185 es anónimo, tablita de madera tallada y policromada, dimensiones: 13 x 17 cms., segunda mitad del siglo XVIII y atribuible a taller regional de artesanos indígenas. La simbología cristiana es plasmada de manera casi ingenua en una copia de taller. En la parte inferior aparentemente hay cinco ángeles que componen el coro, cada uno porta un elemento diferente. Estilo barroco indigenizado.

Ilustración 201 Las Tres Divinas Personas. MARC 0185. Estilo barroco indigenizado. Segunda mitad del siglo XVIII. Foto: MARC

Las Tres Divinas Personas. MARC 0170.

Las Tres Divinas Personas, MARC 0170 es anónimo, óleo sobre madera, 25 x 31 cm., segunda mitad del siglo XVIII. Atribuible a la Escuela panameña de pintura popular. Estilo barroco indigenizado. El artista reinterpreta el tema con trazos muy básicos, casi abstractos.

Las tres divinas Personas, explica el reverendo Arce Gargollo tienen una misma Naturaleza divina. En consecuencia, primero: No son tres dioses, sino un solo Dios, segundo: todas las tres divinas Personas son igualmente perfectas puesto que tienen una misma Naturaleza común. Y tercero, siendo un solo Dios, debe también decirse que hay un solo Omnipotente, un solo Eterno y un solo Señor (Arce Gargollo 2021).



Ilustración 202 Las Tres Divinas Personas. MARC 0170. Estilo barroco indigenizado. Segunda mitad del siglo XVIII. Foto: MARC

Ojo de Dios. MARC 0051.

La incorporación del tetragrama y del ojo dentro del triángulo fue una creación propia del arte renacentista, al que se ha dado el significado de la omnisciencia y la omnipresencia de Dios Padre, relacionándolo con el pasaje del Nuevo Testamento 1 Pedro 3, 12: "Pues los ojos del Señor miran a los justos [...]". En España y Europa católica es muy frecuente el ojo de dios en triángulo, desde el siglo XVIII, especialmente cuando la Ilustración optó por representaciones más abstractas de la divinidad (Kuzmina 2010: vol.13, nº 1, 37 y ss.).



El objeto MARC 0051, es anónimo, primera mitad del siglo XVIII, realizado en óleo sobre madera y atribuido a un taller de artesanos indígenas (Neurath 2000: nº 5, 57 y ss.). Con el tiempo la sencilla figura geométrica del triángulo se enriquece en las obras trinitarias con rayos de luz y en ocasiones la introducción del Ojo divino (símbolo que acabará siendo tomado por la masonería). La cultura Hui-chol (México) tiene una representación del "ojo de Dios" llamado cha'anaka.

Ilustración 203 Ojo de Dios. MARC 0051. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.

San Isidro Labrador. MARC 0169.



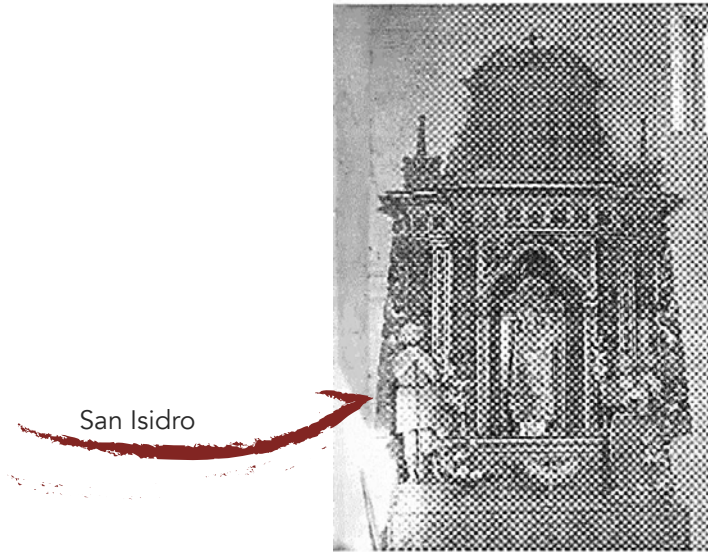
San Isidro Labrador MARC 0169, Patrón de Madrid. Ha sido elaborada de madera policromada, con dimensiones 13.5 x 33 cm., ca. siglo XVIII. Originalmente clasificado por error como Arcángel, advierto que es San Isidro Labrador, por sus símbolos parlantes: barba y portando la reja del arado.

De los escritos de Rubén Darío Carles tomo su mención sobre la imagen de San Isidro, ubicada antiguamente en el Retablo de la Merced de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán en Parita, y la cual de acuerdo con la pesquisa llevada a cabo está desaparecida. La foto (1947) muestra hacia la izquierda la escultura posiblemente labrada por artesano pariteño y estimo que la escultura fue realizada a finales del siglo XVIII. En la imagen de este retablo de la Virgen del Merced se exhibe a San Isidro portando sombrero de paja al estilo regional (conocido como "ñopito) y su atribuida autoría a un escultor pariteño.

Ilustración 204 San Isidro Labrador. MARC 0169. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.

...así mismo en el altar de la Santísima Virgen, la imagen de San Isidro El Labrador, que bien pudiera ser San Isidro, el pariteño quien con su sombrero de paja al estilo regional nos la certeza de que el artista tomó de modelo a uno de los auténticos pariteños hijos de esta tierra de "allá abajo" (Carles 1947:96).

San Isidro, Retablo de la Virgen de la Merced (1947)



San Isidro

San Isidro, Retablo de la Virgen de la Merced (1947). Foto: Rubén Darío Carles (1947)



Ilustración 205 (Izquierda) Montuno Ocueño Foto: Enlaces Panamá

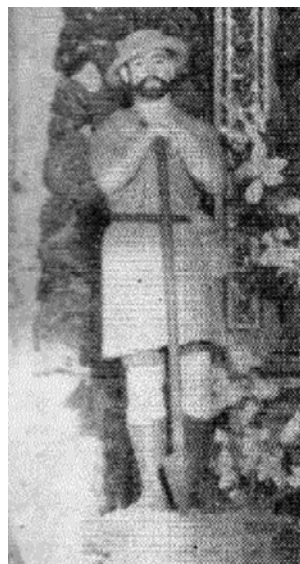


Ilustración 206 (Centro) San Isidro. Foto: Rubén Darío Carles (1947)



Ilustración 207 (Derecha) San Isidro Labrador. MARC 0169. Patrón de Madrid. Foto: MARC.

Con la presentación de la pieza de San Isidro Labrador concluyo este estudio sobre *El barroco indigenizado en el Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. El mensaje Iconográfico*. Invito a reflexionar a que el conocimiento de la vida litúrgica y el arte barroco indigenizado se perfeccionará en la medida en que integremos todos los géneros (cerámica, pintura, escultura, orfebrería, entre otros). El conjunto de todas esas expresiones va mostrando un sistema coherente, hilvanado por las analogías en ocasiones. No hay fuente u objeto, por pequeño que sea, que no contribuya a la comprensión del universo simbólico de la vida religiosa indígena durante el virreinato.

Conclusiones

El resultado más relevante de esta investigación es el reconocimiento del papel del indígena en el arte hispano y de tradición virreinal en Panamá. Insistiendo en que no es casualidad que en las áreas del Gran Coclé y del Gran Chiriquí sea donde más recepción hubo en el proceso de aprendizaje de las nuevas concepciones artísticas introducidas por los europeos. El terreno mental de los pueblos indígenas de Panamá ya era fértil, esto lo demuestra su rica trayectoria prehispánica.

La influencia europea en la arquitectura y del arte virreinal religioso se extendió hasta los más remotos territorios del istmo. Fueron áreas kilométricas recorridas por las órdenes mendicantes adoctrinando a los indígenas y fundando desde Las Palmas (Darién), Nombre de Dios, Portobelo, Natá (Coclé), Las Tablas (Los Santos), Parita (Herrera), San Francisco (Veraguas) hasta Dolega (Chiriquí) solo dando algunos ejemplos. Es razonable concluir que la arquitectura y el arte entraban casi juntamente con la fundación de estas humildes aldeas y poblados.

Mapa fundacional de Chiriquí (Morin Couture 2008: 1ª, 655)



Se puede entender —con la precaución necesaria—, que son las propias obras el mejor de los documentos, el testimonio irrefutable: a ello se aportan los estudios sobre la composición étnica y el origen racial de la población de esos pueblos agrícolas, la dirección espiritual de las órdenes mendicantes que les evangelizaron, y dirigieron con la entrega de estampas y modelos iconográficos para satisfacer el amueblamiento de los templos, y todos esos estilemas o motivos decorativos y simbólicos estudiados; todo ello, se menciona de nuevo, hace posible el sostener las hipótesis del barroco indigenizado. Santiago Sebastián López, Héctor Schenone, Reina Torres de Araúz, Samuel Gutiérrez, Mario Molina Castillo entre otros investigadores ya detectaron la existencia de este estilismo panameño, cuya máxima expresión se desarrolla principalmente en el segundo tercio del siglo XVIII.

Arquitectos, escultores, plateros, artesanos, carpinteros y artistas venidos de Portugal, de España, Italia o Flandes o Francia enseñaron las técnicas europeas a los indígenas, a los negros, a los mestizos, a los criollos. Los artesanos, mestizos y criollos fueron aprendiendo de los grabados, libros y demás herramientas; el cómo representar y reinterpretar obras de grandes maestros como hemos visto: De Mena, Zurbarán, Murillo, Martínez -Montañés, etc. en los cientos de tablitas, medallones, pinturas, crucifijos, retablos portátiles, esculturas pequeñas o figuritas que crearon para sus propios pueblos o para uso de las iglesias. Con el tiempo en países como México, Guatemala, Ecuador, Perú, Brasil se formaron grandes escuelas de artistas y artesanos. En esas urbes, la producción de miles de iglesias, de palacios y casas de particulares, cientos de fortalezas, de puentes, de fuentes y edificaciones públicas, miles de cuadros religiosos para los conventos, miles de esculturas policromadas, crucifijos, rosarios, pilas bautismales para las iglesias, capillas y para las familias acaudaladas o no, cientos de retratos, fue de una calidad extraordinaria.

En 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 sobre todo en el interior comparando los espacios y tiempos con otros países de la región. Se ha detectado en la arquitectura de las iglesias o en las piezas elaboradas para las mismas y las de uso doméstico. Hubo una fusión y mezcla de temas peninsulares con temas indígenas y estos se quedaron en el lenguaje, las manifestaciones religiosas, el teatro, la música, la escultura, la arquitectura y las artes visuales.

Un sabor local donde podía primar más lo espectacular frente a lo culto. Ha de impresionar de forma sencilla, sin necesitar una larga reflexión. Imposible que un artesano indígena, por no haber atravesado por el proceso histórico artístico que permitió la formación de la religión judeocristiana, pudiese tener los mismos elementos referenciales que lo europeo. Por tanto, un arte que es intelectualmente mestizo, donde el origen étnico del artista importa menos que las características étnicas del mercado al que ha de abastecer. Y que encima era un mercado mayoritariamente indígena y mestizo.

En ese sentido, se puede comprender que el arte popular expresa una definición simbólica del universo de sus creadores, lo cual comprende generosamente todos los temas de su ser, de forma que no es ni superficial ni, menos aún, infantil. Comprender lo anterior implica el reconocimiento del arte sin apellidos, facilita examinar las posturas teóricas de la identidad etnocultural. La ausencia de calidad es compensada, muchas veces por los valores expresivos de la imagen.

Los objetos del Museo de Arte Religioso Colonial muestran un periodo extenso en la historia del arte y la cultura en el Panamá Hispánico; lo que se entiende representa las etapas del proyecto de una liturgia sincrética y la vida bicultural en los pueblos de indígenas; un proyecto en el cual la Iglesia conservaba el control y llevaba la educación, más, sin embargo, en el que se enunciaban considerablemente las tradiciones simbólicas de origen mesoamericano.

Las manifestaciones conservadas en los objetos de este estudio están vinculadas al arte cristiano, con hondas raíces españolas e italianas, entre otras. El arte barroco indigenizado fue capaz de desarrollarse a partir de talleres locales y no solo de la importación europea, ese sabor local quedó impreso. Ciertas formas de trabajar la madera, cierta

iconografía (las canéforas, las máscaras, los medallones, las tablitas...), pero también soluciones espaciales propias: esas capillas a medio camino entre un camarín y un baldaquino.

A pesar de que no hay documentos escritos que garanticen que las principales obras de arte religioso del interior de Panamá (Herrera, Veraguas, Coclé, Los Santos o Chiriquí) son de mano de artesanos indígenas, se cree —con la precaución necesaria— que son las propias obras la mejor manifestación, el testimonio irrefutable de tal idiosincrasía, a lo cual le unimos los estudios sobre la composición étnica y el origen racial de la población, de los destinatarios de ese arte, de esos pueblos agrícolas.

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 que estudió el profesor Sebastián López en todo el Virreinato del Perú, y luego en el de la Nueva Granada. También presentes en Panamá. Por cierto, que hasta el mismo presente, tal vez por tratarse de un arte vivo, a la vez histórico y actual, y por tanto actuante.

Referencias

Libros

Arcos Brussil, Stephanie y Gamarra Parco, Édison, Decorados dentales en Civilizaciones Antiguas del Continente Americano realizada en el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, en el período diciembre 2013 - marzo 2014, Tesina de Grado previa a la obtención del Título de Odontólogo. Riobamba, Ecuador, 139. Disponible en versión digitalizada: [2http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/203/1/UNACH-EC-ODONT-2014-0027.pdf](http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/203/1/UNACH-EC-ODONT-2014-0027.pdf)

Ariza, Alberto, O.P, *Los Dominicanos en Panamá*, Bogotá, Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, Ltda., Bogotá, Colombia, 1964, pp. 95, en *Internet Archive*. Consultado en edición electrónica, https://archive.org/stream/losdominicosenpa00ariz/losdominicosenpa00ariz_djvu.txt, el 10 de diciembre de 2021

Barberena, Candy, *La representación del pasado y la imagen de la identidad nacional a través del Museo de Arte Religioso Colonial (MARC)*, Tesis de Máster en Artes Visuales, especialización en Historia, Crítica y Teoría del Arte, Universidad de Panamá, Panamá, 2016. Consultable en edición digital, <http://kohasibiup.up.ac.pa/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=204738>

Barberena, Candy, *El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá*, Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad Francisco Marroquín (UFM), Guatemala, 2021, pp.1308

Bellido Gant, M^a Luisa, et. al., *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas: Materiales didácticos II: Arquitectura y urbanismo. La Arquitectura de la Evangelización*. López Guzmán, Rafael y Espinosa Spínola, Gloria, (coordinación científica), Universidad, de Granada, 2003, pp. 387. Consultable en https://www.academia.edu/10121392/Historia_del_Arte_en_Iberoam%C3%A9rica_y_Filipinas_Materiales_Did%C3%A1cticos_II_Arquitectura_y_Urbanismo_Granada_Universidad_2003_387_p%C3%A1gs_ISBN_84_338_3044_9

Benjamín, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Benjamin, Walter, Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, 20. Consultable en edición digitalizada, https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf

Boff, Leonardo, *San Francisco de Asís: ternura y vigor*, Editorial Sal Terrae, Santander Impresiones Grafo, S.A., Bilbao, 1982, 200

Borges Morán, Pedro, Balance de siete años de publicaciones hispanoportuguesas sobre los franciscanos en Iberoamérica (1993-1999). En *GRAÑA CID* 2005, p. 373-385

Cardelús y Muñoz – Seca, Arturo, "América hispánica, La obra de España en el Nuevo Mundo", Universidad Francisco de Vitoria, Editorial Almuzara, España, 2021, pp. 896. Es posible leer una parte en versión Kindle: <https://www.amazon.es/Am%C3%A9rica-hisp%C3%A1nica-Espa%C3%B1a-Nuevo-Historia/dp/8418578424?asin=B095J8LFBF&revisionId=dd10dd21&format=1&depth=1>

Carles, Rubén Darío, *La gente de allá abajo*, Impresora The Star & Herald Co., Panamá, 1947, pp. 124

Castillero Calvo, Alfredo, *Conquista, Evangelización y resistencia*, Panamericana Formas e Impresos, Bogotá, Colombia, 2017, pp. 478

Castillero Calvo, Alfredo (dir. y ed.), *Nueva Historia General de Panamá*, vol. 1, t. 1, Primera Parte: Las sociedades originarias (Cap. I - II), Segunda parte: El orden colonial (Cap. 1 - XII), Comisión 500 Años de Fundación de la Ciudad de Panamá, Phoenix Design Aid A/S, Dinamarca - Panamá, 2019, pp. 545. Consultable en la Biblioteca 500, <https://ciudadpanama500.org/biblioteca-500/>

Castillero Calvo, Alfredo (dir. y ed.), *Nueva Historia General de Panamá*, vol. 1, t. 3, Segunda parte. El orden colonial (Cap. XXIV - XXXV), Comisión 500 Años de Fundación de la Ciudad de Panamá, Phoenix Design Aid A/S, Dinamarca - Panamá, 2019, pp. 1.711. Consultable en la Biblioteca 500, <https://ciudadpanama500.org/biblioteca-500/>

Céspedes Alemán, Francisco, "La educación en Panamá, Panorama Histórico y Antología", Segunda edición, Universidad de Panamá, Panamá, Panamá, 1985 Digitalizado en, <http://bdigital.binal.ac.pa/binal/iframes/cldetalle.php?id=38&from=c>

De Peralta, Manuel M., "Agustín De Ceballos (fray), "Provincia de la orden de San Francisco, á S.M. el Rey D. Felipe III, enviándole relación de la descripción y calidades de la Provincia de Costa-Rica", Granada, 10 de marzo de 1610, Archivo General de Indias, Audiencia de Guatemala –Cartas y expedientes de personas eclesiásticas – Años de 1610 á 1620", en "*Costa-Rica y Colombia de 1573 a 1881, su jurisdicción y sus límites territoriales según los documentos inéditos del Archivo de Indias de Sevilla y otras autoridades. Recogidos y publicados con notas históricas y geográficas*", Librería de M. Murillo, Madrid, 1886, 40. Disponible en Google Books, edición digital, google.com.pa

De Mesa Figueroa, José y Gisbert De Mesa, Teresa, "El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia", en SUMMA ARTIS , *Historia General del Arte, Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia (primera parte) segunda edición*, vol. XXVIII, Espasa – Calpe, S.A., Madrid, 1985,pp. 423 – 424

Dussel, Enrique, "La evangelización latinoamericana. Historia general de la iglesia en América Latina". Capítulo 5. Tomo I: Introducción General a la Historia de la Iglesia en América Latina, Ediciones Sígueme, CEHILA, Salamanca, España, pp.281 – 363. Consultable en versión digitalizada: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120215111615/7cap4.pdf>

Freedberg, David. *El poder de las imágenes*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2011, 497

García Sampere, Marinela. "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", *Universitat d'Alacant*, vol. 6, 1998-1999, 47 - 68. Consultable en versión digitalizada, <https://core.ac.uk/download/pdf/16365793.pdf>

González López, Francisco Alejandro. Excepciones de la imagen convencional de Santa Bárbara. Los giros de su iconografía en la Nueva Granada. Tesis de Maestría en Estética e Historia del Arte, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2019, 73. Recuperado el 15 de noviembre de 2021. Disponible en el sitio: <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/bitstream/handle/20.500.12010/8187/Trabajo%20de%20grado.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Gutiérrez, Samuel, *Arquitectura panameña: Descripción e historia*, Biblioteca de la Nacionalidad ed., Autoridad del Canal de Panamá, Panamá, Panamá, 1999^a. Consultable en edición digital, <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/tomoXXV.pdf>

Gutiérrez, Samuel, "Las indiatides de la Iglesia de San Francisco de la Montaña", en *San Francisco de la Montaña, Joyel del Arte Barroco americano*, Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, Instituto Nacional de Cultura, Panamá, Impresora de la Nación, 1980, 39 - 46

Joergensen, Juan. Directorio Franciscano, *San Francisco de Asís, Su vida y obra, Libro primero, El Restaurador de Iglesias; Libro segundo, El Evangelista; Libro tercero, El Cantor de Dios; Libro cuarto. El Solitario*, Editorial Difusión. Buenos Aires, 1945, segunda edición. Disponible en el sitio: <http://www.franciscanos.org/joergensen/juanjoergensenp7.html>

Kuzmina, Eugenia. "El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista", en *Pensamiento y Cultura*, Universidad de La Sabana, Bogotá, Colombia, 2010, vol. 13, n° 1, 37-52. Consultable en versión digital, <https://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/1671/2141>

Jopling, Carol, *Indios y Negros en Panamá en los siglos XVI y XVII. Selecciones de los documentos del Archivo General de Indias*, Vermont, EUA, 1994, pp. 602.

López María del Pilar, "Pedro de Mena, Escultor (1628 – 1688)", en *Instituto de Investigaciones estéticas, Ensayos, Historia y teoría del arte*. Universidad Nacional de Colombia, diciembre de 2011, no. 21, 183- 185 Lázaro Gila Medina (coord.) *Ars hispánica*, Madrid, 2007, 220. Consultable en versión digitalizada: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/50045/45993-223201-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Martínez Carretero, Ismael, "La advocación del Carmen. Origen e iconografía", en *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, Sevilla, 771-790. Consultable <https://fdocuments.es/document/la-advocacion-del-carmen-origen-e-iconografi-advocacion-del-carmen-origen-e.html>

Martín-Rincón, Juan Guillermo y Sánchez Herrera, Luis Alberto, "El istmo de Mediterráneo: intercambio, simbolismo y filiación social en la bahía de Panamá durante el periodo 500-1000 d.C.", en *Arqueología del Área intermedia*, n° 7, Instituto Colombiano de Antropología e Historia - Sociedad Colombiana de Arqueología, ed., 2007, pp. 112-122. Consultable en edición digital, https://www.academia.edu/1787466/El_istmo_mediterr%C3%A1neo_intercambio_simbolismo_y_filiaci%C3%B3n_social_en_la_Bah%C3%ADa_de_Panam%C3%A1_durante_el_perodo_500_1000_d_C

Mena García, María del Carmen, "La sociedad de Panama en el siglo XVI", Sección: Historia V Centenario del Descubrimiento de America, n° 3, Impreso en Artes Gráficas Padura, S.A., Sevilla, 1984, pp. 449.

Mendizábal, Tomás y Martín-Rincón, Juan Guillermo, (eds.), "Mucho más que un puente terrestre. Avances de la arqueología en Panamá", Capítulo 7. En Síntesis y apuntes hacia la definición de una secuencia cerámica del Gran Darién, impreso en Colombia, 2021

Mesa, José de y Gisbert, Teresa, Holguín y *la Pintura Altooperuana del Virreinato*. Biblioteca Paceaña. La Paz, Alcaldía Municipal, 1956, pp. 321

Consultable en versión digitalizada: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas M. J. Buschiazzo, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, sitio: https://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=202

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, Arte Gráfico Impresores, Panamá, 2008, pp. 473- 897

Morin Couture, Alfredo, *Apuntes de la Historia de la Iglesia en Panamá, Periodo colonial*, t. 1a, editorial Mariano Arosemena, Panamá, 2008, 895. Consultable en versión digitalizada, <https://dokumen.pub/qdownload/apuntes-de-la-historia-de-la-iglesia-en-panama.html>

Morin Couture, Alfredo, Apuntes de la Historia de la Iglesia en Panamá, Periodo colonial, t. 1b, editorial Mariano Arosemena, Panamá, 2008, 856. Consultable en versión digitalizada, <https://dokumen.pub/qdownload/apuntes-de-la-historia-de-la-iglesia-en-panama.html>

Morte Acín, Ana, "Sor M^a de Ágreda y la orden franciscana en América", en *Antíteses*, Universidad de Monterrey, vol. 4, n^o 7, 2011, 291-316, citado por Leal del Castillo, M^a del Rosario, en *Mecanismos de reproducción y practicas devocionales de la Limpia concepción en el Altiplano Cundiboyacense, siglos XVII y XVIII. Tesis doctoral*, Universidad del Externado, Bogotá, 2017, 413. Consultable en edición digital, <https://bdigital.uexternado.edu.co/handle/001/641>

Parkinson Zamora, Lois, *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction*, 2006, Chicago: University of Chicago, 420

Plá, Josefina, *El barroco hispano Guaraní*, Editorial del Centenario, 2010, Asunción, Paraguay. Consultado en la Biblioteca Virtual del Paraguay, y disponible en el sitio: <http://librosdehistoriaparaguay.blogspot.com/2010/03/el-barroco-hispano-guarani-primera.html>, el 11 de septiembre de 2021.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso y Sánchez, José María, *Diego López Bueno y su Obra Americana (1525 – 1620)*, Universidad de Sevilla, 2001, 12. Disponible en versión digitalizada: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1456119.pdf>

Reverte Coma José Manuel, "Los huesos hablan", en *Ediciones del Museo Profesor Reverte y Coma de Antropología Médica-Forense, Paleopatología y Criminalística*, Madrid, España, 2001.

Rocha Ramírez, Susan, *Los imaginarios sociales sobre el infierno en la pintura de Hernando de la Cruz, 1629. Tesis de máster en Historia*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Quito, 2013, 99. Disponible en versión digitalizada: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3267>

Romero Sánchez, Guadalupe, "Las iglesias de realengo de Cundinamarca y Boyacá: construcción y provisión de ornamentos", en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, López Calderón, Carme, Fernández Valle, M^a de los Ángeles Rodríguez Moya, M^a Inmaculada (coords.) vol. II, Andavira Editora, Santiago de Compostela, 2013, p. 173-188. Consultable en edición digital, https://www.academia.edu/8359187/LAS_IGLESIAS_DE_REALENGO_DE_CUNDINAMARCA_Y_BOYAC%C3%81_CONSTRUCCI%C3%93N_Y_PROVISI%C3%93N_DE_ORNAMENTOS

Romero Torres, José Luis, *Dominicos y Santidad en Andalucía*, Historia, espiritualidad y Arte, Fundación Miguel Castillejo, Ediciones Litopress, Córdoba, España, 2019, pp. 262- 263

Disponible en versión digitalizada: https://www.academia.edu/44540271/Iconograf%C3%ADa_de_San_Pedro_M%C3%A1rtir_en_Andaluc%C3%AD

Ruiz Barrera, María Teresa, "Notas iconográficas sobre la Virgen de la Merced. Sus artes plásticas en Andalucía occidental", en Regina Mater, *Misericordiae Estudios Históricos, Artísticos y Antropológicos de Advocaciones Marianas*, Litopress, Córdoba, España, 2016, 569 y ss. Consultado el 4 de septiembre de 2021 del sitio: <https://dialnet.unirioja.es>

Scavone Trupia, Jole, "Itinerario di un Cuore", *Ex voto e argentieri a Palermo*, Biblioteche Vibo Valentia, Italia, Palermo, 1984, p. 7. Visita realizada por la investigadora al Museo Archeologico Nazionale di Vibo Valentia, en enero del 2019, Italia.

Sebastián López, Santiago, "El arte del siglo XVII. Guatemala y Centroamérica, Colombia, Venezuela y Ecuador", en SUMMA ARTIS, *Historia General del Arte, Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia (primera parte) segunda edición*, vol. XXVIII, Espasa – Calpe, S.A., Madrid, 1985

Sebastián López, Santiago, "El arte iberoamericano del siglo XVI. Santo Domingo, Méjico, Colombia, Venezuela y Ecuador" en *SUMMA ARTIS*, Historia General del Arte, Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia (primera parte) segunda edición, vol. XXVIII, Espasa – Calpe, S.A., Madrid, 1985, 155- 156

Torres de Araúz, Reina, et al., *Historia del arte Panameño*, Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1979, p.84

Torres de Araúz, Reina, *Panamá indígena*, Patrimonio Histórico, Instituto Nacional de Cultura, Panamá, 1980. Consultable en versión digital del Centro de Estudios Latinoamericanos, (CELA) Justo Arosemena, <http://salacela.net/es/reina-torres-de-arauz-panama-indigena-bibliografia-panamena>

Tudisco, Gustavo H. "El Arte en los confines de un imperio", en *Barroco Sul americano*, Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, IPSIS, Brasilia, 2015, p. 25. Consultable en https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Oslo/pt-br/file/09_Cultural/09-11-Barroco_Sulamericano.pdf

Vorágine, Santiago de, *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Universidad San Pablo CEU, Madrid, 1990, 288.

Yalom, Marilyn, *Historia del pecho*. Tusquets Editores, S.A., 1997, Barcelona, 392

Artículos

Amador Marrero, Pablo Francisco, "Imaginería en madera policromada y plomo. Esculturas cubanas y quiteñas", en *Felipe V y el Atlántico. III centenario del advenimiento de los Borbones, XIV Coloquio de Historia Canario-Americana*, Elena Acosta Guerrero (coord.), Cabildo Insular de Gran Canaria, 2002, 1.322 –1.333. Consultable en edición digitalizada, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=565419>

Arango Durling, Virginia, La inmigración en Panamá. Relación de la iglesia con los distintos grupos humanos en los quinientos años en *Revista Académica USMA*, XII Jornadas Teológicas Santa María La Antigua y II Congreso de Historia Eclesiástica, Editorial La Antigua, Julio – Diciembre de 2014, Panamá, Rep. de Panamá, pp. 242- 243. Disponible en versión digitalizada: <https://revistas.usma.ac.pa/ojs/index.php/LaAntigua/issue/view/25/27>

Báez – Jorge, Félix, Santos Patronos y religiosidad popular en Mesoamérica: contribuciones y limitaciones analíticas en *La Palabra y el Hombre*, enero – marzo, n° 97, Editor Universidad Veracruzana, México, 1996. pp.99 – 112. Disponible en versión digital: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/1031/199697P99.pdf?sequence=1>

Caballero Escamilla, Sonia, "Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila", en *Anuario de Estudios Medievales*, 2009, 39 (1), 357–387. Disponible en versión digitalizada: <https://doi.org/10.3989/aem.2009.v39.i1.107>

Castillo y López, Rolando Gilberto, "Los Agustinos en Panamá, Bosquejo Histórico" en *Revista La Antigua*, XII Jornadas Teológicas Santa María La Antigua y II Congreso de Historia Eclesiástica, Editorial La Antigua, Panamá, Rep. de Panamá, (julio – diciembre de 2014). 89 – 132. Disponible en versión digitalizada: <https://revistas.usma.ac.pa>

Cooke, Richard, "The Gilcrease Collection and the Gran Cocale", en *To Capture the Sun: Gold Ancient Panama*, publicación del Gilcrease Museum, Tulsa, Oklahoma, EUA, 2011. pp. 129- 173 Consultable en https://antharky.ucalgary.ca/caadb/sites/antharky.ucalgary.ca.caadb/files/Cooke_2011_Gilcrease.pdf

Cooke, Richard, et al., "Los pueblos indígenas de Panamá durante el siglo XVI: Transformaciones sociales y culturales desde una perspectiva arqueológica y paleoecológica", en *Mesoamérica* 45, n° 1, 24, Smithsonian Tropical Institute, Panamá, Panamá, enero – diciembre de 2003, pp. 1- 34. Consultable en versión digitalizada, http://stri-sites.si.edu/sites/cooke/PDF/Pueblos_Indigenas_Panama_Siglo_XVI/Meso45-Cooke.pdf

Corrales Ulloa, Francisco, "La Gran Chiriquí, Una historia cada vez más profunda" en *Canto Rodado*, 2016, 11:27-58, Panamá, Rep. de Panamá. Consultable digitalmente en https://www.academia.edu/32840488/La_Gran_Chiriqu%C3%AD_Una_Historia_cada_vez_m%C3%A1s_profunda

Di Patre, Patrizia Di, "Góngora, Jacinto de Evia y "La Virgen del Panecillo" en Quito", en "*Anales de Literatura Hispanoamericana*", *Revistas Científicas Complutenses*, 38, 2009, 307 – 320. Recuperado el 20 de septiembre de 2021 del sitio: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110307A>

Duque, Ana Hilda, La formación etno- histórica de Mucurubá en *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida*, enero – diciembre, año/ vol. VIII., N° 022, Venezuela, 147- 170. Recuperado el 18 de enero de 2021 en su versión digitalizada: <https://www.redalyc.org/pdf/691/69102205.pdf>

Echeverría Goñi, Pedro Luis, "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco: fases ocultas, revestimientos, labores y motivos" en PH: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Año n° 11, N° 45, 2003, 97-104. Recuperado el 6 de octubre de 2021 del sitio: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=205233>

Escalante Gonzalbo, Pablo, "XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Encuentros y desencuentros en las artes", compilación de Pablo Escalante Gonzalbo, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 17(67),1995, pp. 156-161. Consultable en el sitio <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1995.67.1755>

Fogelman, Patricia, "Una economía espiritual de la salvación. Culpabilidad, purgatorio y acumulación de indulgencias en la era colonial", en *Andes*, n° 15, Universidad Nacional de Salta, Argentina, Salta, 2004, 10. Consultable en edición digitalizada, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12701502>

García Portillo, Alfredo, "San Nicolas de Tolentino" en *La iconografía de los santos en los retablos cerámicos*, 2009. Recuperado del sitio: http://www.retabloceramico.net/iconografia_N_nicolastolentino.htm

Gil Albarracín, Antonio, "Estrategias espaciales de las órdenes mendicantes", en *Scripta News*, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, España, 2006, pp. 16. Disponible en versión digital: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-45.htm>

Konetzke, Richard, "Mundo Hispánico. Los Mestizos en la legislación colonial", en *Revista Centro de Estudios Políticos*, Madrid, vol. 69, 112, 1960, 113-130. Disponible digitalmente en <https://www.econbiz.de/Record/los-mestizos-en-la-legislaci%C3%B3n-colonial-trad-konetzke-richard/10002229455>

Instituto Nacional de Estadística y Censo (INEC), "Datos generales e históricos de la República de Panamá", 2019, pp.10 Recuperado el 26 de diciembre de 2021 del sitio: https://www.inec.gob.pa/Archivos/P2731DATOS_GENERALES.pdf

Martínez – Salazar, Guillermo, "La iconografía del Sagrado Corazón de Jesús a través de la escultura: talla en madera y procesos de policromía aplicada a la superficie escultórica", en *Tsantsa*. Revista de Investigaciones Artísticas, n° 5, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, España, diciembre 2017, 171 – 181. Disponible en versión digitalizada: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/1744/1344>

Mayo, Julia y Richard Cooke, "La industria prehispánica de conchas marinas en Gran Coclé, Panamá. Análisis tecnológico de los artefactos de concha del basurero-taller del Sitio Cerro Juan Díaz, Los Santos, Panamá", vol. 14, 2005, pp. 286-298 . Recuperado el 18 de noviembre de 2021 del sitio: https://www.researchgate.net/publication/285945155_The_pre-Hispanic_seashell_industry_in_Gran_Cocle_Panama_Technological_analysis_of_the_shell_artifacts_from_the_dump-workshop_at_Cerro_Juan_Diaz_Los_Santos_Panama/download

Mayo Torné, Julia, "La división cultural del Istmo. Las tres Áreas Culturales de Panamá, en *Estilos cerámicos de Gran Coclé, Panamá*", Trabajo de investigación presentado en el *Programa de Tercer Ciclo Sociedades americanas: caracteres históricos y antropológicos; Método de análisis*. Departamento de Historia de América II (Antropología Americana). Universidad Complutense de Madrid, ed., 2003. Consultado en la edición digital, el 1 de diciembre de 2021, <http://oda-fec.org/ucm-chasqui/bo/download/1315/index.html>

Mayo Torné, Julia, "Los estilos cerámicos de la región cultural de Gran Coclé, Panamá", en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 36, Universidad Complutense de Madrid, ed., Madrid, 2006, 25-44. Consultado en revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/download/REAA0606120025A/23277 el 28 de febrero de 2019.

Monsalve, Juan Camilo, "Hacia la construcción de una cartografía franciscana: aproximación cartográfica a la traducción. El caso de los franciscanos en Colombia de Luis Carlos Mantilla", en *Mutatis Mutandis*, vol. 8, n° 1, Universidad de Antioquia, Colombia, 2015, 239-257. Consultable en <http://docplayer.es/177732803-Juan-camilo-monsalve-vera-grupo-de-investigacion-en-traductologia-universidad-de-antioquia.html>

Neurath, Johannes, "El don de ver: El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola", en *Desacatos*, n° 5, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México, p. 57-77, 2000. Consultable en <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1222>

Penhos, Marta, "De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971)", en *Memoria del III Encuentro Internacional Manierismo y transición al Barroco*. 2011, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, (edición digital a partir de La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 167 – 174. Consultable en versión digital: <file:///E:/PENHOS,%20MARTA%20UNA%20HISTORIOGRAFIA%20DE%20LOS%20ANALES%20.%20EN%20PDF.pdf> También disponible en: URL: <https://hdl.handle.net/10171/18123>

Penhos, Marta, " 'Mestizo'...¿Hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la Historia del Arte", en *VIII Encuentro Internacional sobre Barroco*, 2015, 324. Consultable en versión digital: file:///E:/ANALES,%20MARTA%20PENHOS,%202015_Mestizo_hasta_donde_y_desde_cuando.pdf

Ospina, Diego, "Mapa elaborado según los cronistas y a partir de la ilustración del libro: Sociedad y Derecho Prehispánicos Americanos de Laurentino Díaz López", en *Revista Cultural Lotería*, n° 211, Lotería Nacional de Beneficencia, Panamá, 1973, p. 167

Ostos Prieto, Javier; Aladro Prieto, José Manuel; Pérez Cano, María Teresa, "La conformación de un paisaje europeo común desde las Órdenes Religiosas. Écija en la frontera del reino de Sevilla", en *XI Congreso internacional "El papel del Patrimonio en la construcción de la Europa de los Ciudadanos*. Universidad de Sevilla, Departamento de Urbanística y Ordenación del territorio, grupo de investigación. Patrimonio y Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía (HUM 700). ARC&PA XI, Bial Iberica del Patrimonio Cultural, 2018, pp. 217 - 223 Disponible en versión digital: https://www.researchgate.net/profile/Javier-Prieto-6/publication/349033898_La_conformacion_de_un_paisaje_europeo_comun_desde_las_ordenes_religiosas_Ecija_en_la_frontera_del_Reino_de_Sevilla/links/601bee6f299bf1cc26a08cbe/La-conformacion-de-un-paisaje-europeo-comun-desde-las-ordenes-religiosas-Ecija-en-la-frontera-del-Reino-de-Sevilla.pdf

Ramírez Maglione, Aniella, "Aproximaciones metodológicas al estudio de la imaginería colonial: Nicaragua y Costa Rica", en *Repertorio Americano*, Segunda Nueva Época, n° 24, enero - diciembre, Universidad de Costa Rica, 2014, 301- 325. Consultable en versión digital, <https://core.ac.uk/download/pdf/48880913.pdf>

Recio Mir, Álvaro y Morejón Pazos, Jesús, "Estética de lo tremendo, del horror y del espanto: un inédito crucificado novohispano en una colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)", en *Laboratorio de arte*, n° 28, Universidad de Sevilla, 2006, 305-318. Consultado en edición digital, DOI <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2006.i.01.16>, el 9 de octubre de 2019.

Rey-Márquez, Juan Ricardo, "El dibujo en Nueva Granada en el contexto de las reformas borbónicas", en *Revista Kaypunku*, vol. 3, n° 2, (junio 2016), pp. 95-116. Documento disponible en línea desde: www.kaypunku.com

Rubial García, Antonio, "Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica", en *Signos Históricos*, n° 7, enero-junio, 2002, p. 44

Rubial García, Antonio, "Votos pactados. Las prácticas políticas entre los mendicantes novohispanos", en *Estudios de Historia Novohispana*, 2009, (26), 51-83. Consultable en el sitio: <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.2002.026.3566>

Schenone, Héctor, "Museo de Arte Religioso Colonial", Relaciones Públicas del INAC, Panamá, 1974, pp. 12.

Schulz, Carsten y Gallego, "La Chácara: Arte Vivo de la Mujer Ngöbe, mitología, costumbres, plantas, fabricación: estudio etnobotánico participativo". Documento Ngöbe, t.12, ed. San Félix, 1996, Instituto Agencia Alemana de Cooperación Técnica, GTZ, Proyecto Agroforestal Ngöbe, Instituto Nacional de Recursos Naturales Renovables (INRENARE).

Valcárcel Debouvry, Muriel, "Imagen y memoria en la poesía de Sor Juan Inés de la Cruz", en *XXV Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH)*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2012, pp. 7. Consultable en versión digital, <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Valc%C3%A1rcel%2C%20Muriel.pdf>

Vargaslugo, Elisa, et. al., "Manuel Toussaint y la pintura colonial", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1957, pp. 47 – 58. Disponible en versión digitalizada: DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1957.25.61>

Velarde, Oscar. "Los Retablos Coloniales de Panamá", en *Revista Lotería*, n° 291, 1980, p. 23

Museos⁵⁷

Cuadriello, Jaime, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*. Nueva España, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA, INBA, t. I, 2000, 78-84.

Galería Uffizi. *Bautismo de Cristo. Creador Verrocchio / Leonardo da Vinci*. Fecha de Creación: 1470 – 1475. Dimensiones físicas 1520 w. x 1800mm h, Oleo y tempera sobre panel. Locación: Uffizi, Florencia. Foto: Candy Barberena

Gómez González, Cristina, Exposición Permanente Julio 2006. Ministerio de Cultura y Deporte. Museo de Segovia Archivado desde el original el 4 de octubre de 2021: <http://ceres.mcu.es/pages/Result-Search?txtSimpleSearch=S.%20Antonio%20el%20Real&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null>

57 En esta sección se incluyen los materiales producidos, coordinados y publicados por instituciones museísticas.

Hernández Redondo, José Ignacio, "Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena" en Urrea Fernández, Jesús. Museo Nacional de Escultura V: Pintura entre lo real y lo devoto. Valladolid (m): 2007, pp. 18-19. Catalogación: Técnica: Pintura al óleo. Dimensiones: Marco: Altura = 125 cm; Anchura = 94 cm; Profundidad = 4,50 cm. Soporte: Altura = 125 cm; Anchura = 94 cm (pintura al óleo). Museo Nacional de Escultura. Recuperado el 22 de octubre de 2021, del sitio [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Santa%3Cb%3E%20Catalina%20%3Cb%3Ede%20Siena&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNEVI&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Escultura\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Santa%3Cb%3E%20Catalina%20%3Cb%3Ede%20Siena&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNEVI&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Escultura])

Herradón Figueroa, Ma Antonia, "Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús", en *Revista Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIV, n° 2, Museo del Traje, Madrid, julio-diciembre 2009, 193-218. Consultable en versión digital, <https://pdfs.semanticscholar.org/533e/bfe3ed-278f21e1ae65f145cd1db829345f91.pdf>

Museo Chileno de Arte Precolombino. Visita realizada por la investigadora a Santiago de Chile, 18 de enero de 2020. Consultado el 19 de diciembre de 2021 en el sitio web: <http://precolombino.cl/culturas-americanas/culturas-precolombinas/intermedia/cocle/#/arte/>

Museo Chileno de Arte Precolombino, *Concha de Spondylus y fibra de camélido*. Cultura Ica- Chincha. 1000-1500 DC. Visita realizada por la investigadora a Santiago de Chile, 18 de enero de 2020. Consultable en el sitio web: <http://precolombino.cl/culturas-americanas/culturas-precolombinas/intermedia/cocle/#/arte/>

Museo de América. San Roque. Recuperado el 13 de septiembre de 2021 del sitio: [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=San%20Roque&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAM%7C&MuseumsRolSearch=11&listaMuseos=\[Museo%20de%20Am%20E9rica\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=San%20Roque&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAM%7C&MuseumsRolSearch=11&listaMuseos=[Museo%20de%20Am%20E9rica])

Museo de Arte Sacro, *Santa Rita de Casía*, Paraguay 2017. <https://museodeartesacro.com/v4/index.php/2017/05/22/santa-rita-de-casia/>

Museo Nacional del Prado, San Agustín de Hipona. 1620 - 1634. Aguada parda, Albalalde, Lápiz negro, Pluma, Toques de sanguina, Cuadrulado sobre papel verjurado, amarillento, 253 x 108 mm. No expuesto. Recuperado el 28 de septiembre de 2021 del sitio: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-agustin-de-hipona/ced983dd-5416-43e9-a21d-4ea4f57df5ab>

Museo Nacional del Prado, Texto extractado de Álvarez Lopera, José, *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*, 2009, p. 90. Recuperado el 15 de diciembre de 2021 del sitio: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-nicolas-de-tolentino/02a5570c-8f46-4200-82b4-685dc8848e1e>

Museo Nacional del Prado, *La Inmaculada Concepción de los Venerables*, Bartolomé Esteban Murillo (1660-1665), óleo sobre lienzo, 274 x 190 cm. Texto extractado de Cenalmor, Elena en: *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*, Museo Nacional del Prado, 2012, 114-117. Consultado el 3 de septiembre de 2021, en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion-de-los-venerables/>

Museo Nacional del Prado, *La Virgen de los Dolores*. Texto extractado de Yeguas Gassó, Joan en: *El Divino Morales*, Museo Nacional del Prado, 2015, 133-136. Consultado el 4 de octubre de 2021 del sitio: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-los-dolores/b8570932-2f0a-47d4-a294-3dde62406075>

Museo del Prado, Santa Ana enseñando a leer a la Virgen de Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). Óleo sobre lienzo realizado hacia 1655, 219 x 165 cm. Sala 016. Texto extractado de Portús Pérez, Javier. (2001). Pintura barroca española, Editorial Aldeasa, Museo del Prado, p.174. Consultado el 20 de noviembre de 2021 del sitio: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-ana-en-seando-a-leer-a-la-virgen/f10dc28e-3273-4b71-a67d-ad120e14a2d3>

Museo Nacional de Escultura, Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena, en Urrea Fernández, Jesús. Museo Nacional de Escultura V: Pintura entre lo real y lo devoto. Valladolid (m): 2007, pp. 18-19. Recuperado el 22 de octubre de 2021, del sitio [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Santa%3Cb%3E%20Catalina%20%3C/b%3Ede%20Siena&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNEVI&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Escultura\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Santa%3Cb%3E%20Catalina%20%3C/b%3Ede%20Siena&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNEVI&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Escultura])

Museo Nacional de Escultura, *San Pedro de Alcántara*, Pedro de Mena. Escultura de bulto redondo. Recuperado el 13 de noviembre de 2021 del sitio: <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=1145&inventory=CE1129&table=FMUS&museum=MNEV>

Portús Pérez, Javier. Pintura Barroca Española. Guía, Museo Nacional del Prado, 2001, p. 104. Consultable en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/f54c4809-8926-440c-8d55-33722602469d>

Ruiz Gómez, Leticia, El Greco en el Museo Nacional del Prado: catálogo razonado, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p.242-244 n.41. Ficha técnica de la obra: San Francisco en éxtasis. Anónimo (copia de El Greco), siglo XVII. Recuperado el 27 de septiembre de 2021 del sitio <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-francisco-en-extasis/d67c4de4-3fcf-4a03-9437-b2caa8830c18>

The Metropolitan Museum of Art. Warrior with Trophy Head, A. D. 300 – 800. Geography: Costa Rica. Culture: Chiriquí, Aguas Buenas Phase. Medium: Volcanic Stone. Recuperado el 10 de diciembre de 2021 del sitio: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/50005223>

The Metropolitan Museum of Art. *Sukia figure*. Consultado en el sitio web: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316767>

Museos de Panamá

Mendizábal, Tomás, *El Golfo Mediterráneo de Panamá: Conexiones indígenas en el Pacífico istmeño*, Plan Cultural 500 años (Exposición), en el Museo de Panamá Viejo, Patronato de Panamá Viejo/SENA-CYT, Panamá, 28 de febrero a 9 de junio de 2019.

Museo de Arte Religioso Colonial (MARC), Casco Antiguo de la Ciudad de Panamá. Investigaciones y tomas fotográficas presenciales realizadas por Candy Barberena, 2017 – 2019.

Prensa

Arjona, Esther, “El Golfo Mediterráneo de Panamá: conexiones indígenas en el Pacífico istmeño”, en *La Estrella de Panamá*. Exposición curada por el Dr. Tomás Mendizábal. Programa de exposiciones temporales del 28 de febrero al 9 de junio de 2019. Plan Cultura 500 años. Consultable en <https://www.laestrella.com.pa/cafe-estrella/cultura/190507/190919-panama-mediterraneo>

Benjumea, Paola, “San Agatón, el patrono del Carnaval samario”, en *El Tiempo*, Santa Marta, Colombia, 8 de febrero de 2016. Consultable en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16504407>

Olaya, Vicente, ¿Y si Colón no hubiese descubierto América? Publicado el 27 de agosto de 2021, *El País*, Madrid, España. Recuperado el 10 de septiembre de 2021 del sitio: <https://elpais.com/babelia/2021-08-28/y-si-colon-no-hubiese-descubierto-america.html>

Sala de redacción, "Piden ayuda para restaurar dos vírgenes del patrimonio histórico de Panamá", en *Diario El Venezolano*, 2 de julio de 2018, Panamá. Consultable en <http://elvenezolano.com.pa/piden-ayuda-para-restaurar-dos-virgenes-del-patrimonio-historico-depanama>

Sánchez, Raquel, "La cosmovisión geométrica del pueblo Ngäbe encierra a un mundo incomprendido", en *El País*, 2016, San José, Costa Rica. Consultado en edición digital, <http://www.elpais.cr/2016/04/02/la-cosmovision-geometrica-del-pueblo-ngabe-encierra-a-un-mundo-incomprendido/>

Sitios web

Acerca ediciones Arte y Bibliofilia. El escudo de la Orden Franciscana, 17 de junio de 2020. Consultado el 22 de enero de 2022 del sitio: <https://www.acercaediciones.es/el-escudo-de-la-orden-franciscana>

ACI Prensa. San Juan Nepomuceno, Mártir. Consultado en ACI Prensa, sitio: <https://www.aciprensa.com/santos/santo.php?id=147>

Agustinos Recoletos. (2019). "San Agustín de Hipona. Doctor y Padre de la Iglesia (354-430); San Nicolás de Tolentino (1245 – 1305); Santa Rita de Casía (1380 – 1456); Santo Tomás de Villanueva (1486 –1555); Santa Clara de la Cruz (o de Montefalco); Santa Mónica. (331/332 – 387). Los datos biográficos sobre las vidas de estos santos y santas agustinos fueron extraídos de este sitio web. Recuperado el 5 de diciembre de 2021 del sitio: <https://www.agustinosrecoletos.com/quienes-somos/san-agustin-de-hipona/>

Apostolado de la Santa Misa Diaria. (9 de noviembre de 2014). Recuperado el 19 de diciembre de 2021 del sitio <http://www.sancta-missa-cotidiana.org/es/>

Arce Gargollo, Pablo, "La Santísima Trinidad. El misterio de la Trinidad de personas en la unidad de Dios", en *Enciclopedia Hispano-Católica Universal*, 2021. Consultado el 19 de noviembre de 2021 del sitio: <https://mercaba.org/FICHAS/Gargollo/005.htm>

Arte y Simbología religiosa, *San Agustín*. (5 de mayo de 2013). Consultable en <https://arteysimbologia.wordpress.com/2013/05/05/san-agustin/>

Barberena, Candy. San Nicolas de Bari, 2021. PESSCA. Colonial Art. La referencia de la obra es consultable en: <https://colonialart.org/@@search?SearchableText=Barberena>

Biblioteca Nacional de España, con la colaboración de Aurora Egido e Ignacio Bosque en la revisión de las obras seleccionadas. "El diálogo de la Lengua. El español de ultramar". Recuperado el 22 de noviembre de 2021 del sitio: http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Lengua/Espanol_ultramar/

Biblioteca Nacional de España. Título: [Nuestra Señora del Rosario] [Material gráfico] /Autor: González Velázquez, Antonio (1723-1794)Fecha: 1771.Tipo de Documento Dibujos, grabados y fotografías. Materia Virgen del Rosario. Dibujos preparatorios - España - S.XVIII. Recuperado el 25 de septiembre de 2021 del sitio: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000183496>

Biblioteca Nacional de España. *Apóstol Santo Tomás*. Giarola, Giovanni (1505-1557).Fecha entre 1700 y 1799?Tipo de Documento Dibujos, grabados y fotografías. Materia. Tomás, Santo Dios. Dibujos a pluma de ave - España - S.XVIII. Recuperado el 12 de octubre de 2021 del sitio: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&-completeText=&text=apostol+santo+tomas&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=>

Biblioteca Nacional de España. *Santo Jerónimo*. Recuperado el 5 de diciembre de 2021 del sitio DATOS BNE, <https://datos.bne.es/persona/XX874236.html>

Biblioteca Nacional de España. Texto extractado de Pascual Chenel, A.; Rodríguez Rebollo, Á., *Vicente Carducho: Dibujos: Catálogo razonado*, Biblioteca Nacional de España: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015, p.153-165. Recuperado el 28 de septiembre de 2021 del sitio: <https://www.museo-delprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-agustin-de-hipona/ced983dd-5416-43e9-a21d-4ea4f57df5ab>

Biblioteca Nacional de España. Santa Rita de Casía de Manuel Salvador Carmona (1734 – 1820). Fecha: 1801. Tipo de Documento Dibujos, grabados y fotografías Materia: Rita de Casía, Santa. Dibujos preparatorios - España - S.XIX. Título tomado de Barcia. Dos líneas de encuadre a sanguina. Papel engrasado. Recuperado el 12 de octubre de 2021 del sitio: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000148107>

Biblioteca Nacional de España, San Antonio de Padua, Autor: Salvador Carmona, Manuel (1734-1820). Fecha 1809 Tipo de Documento. Dibujos, grabados y fotografías. Materia. Antonio de Padua, Santo. Dibujos preparatorios - España - S.XIX. Dibujos a sanguina - España - S.XIX. Recuperado el 28 de octubre de 2021 del sitio: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000148102>

Biblioteca Nacional de España, *La vida de la Virgen*, Autor: Karel van Mallery (1571 – 1635). 15 estampas, buril; 175 x 116 mm. Signatura Invent/35964-Invent/35978 PIDbdh0000134981Hollstein. Dutch and flemish v. 11, p. 159, 41 -63. Le Blanc v. 2, p. 593, 16 -38. Recuperado el 20 de octubre de 2021 del sitio <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=la+educaci%c3%b3n+de+la+virgen&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>

Biblioteca Parlamentaria, “Dr. Justo Arosemena Dr. Justo Arosemena (1817 – 1896)”, Asamblea de Panamá. Recuperado el 19 de septiembre de 2021 del sitio: <https://www.asamblea.gob.pa/biblioteca/biografia>.

Brandolini, Ana María, *El Políptico de Isenheim*, 2020. Recuperado el 8 de octubre de 2021 del sitio: <https://anamariabrandolini.wordpress.com/2020/01/26/el-poliptico-de-isenheim>

Califano, Giovangiuseppe. Santos Franciscanos, 2010. Consultado en el sitio: https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/audiencias/2010/documents/hf_ben-xvi_aud_20100210.html

Casas, Christian, “Entre el cuerpo de Cristo y el cuerpo de martirio: la relación entre ‘la Lechuga’ y la Santa Bárbara de Pedro Laboria”, 2017. Recuperado el 5 de diciembre de 2021 de <https://bit.ly/2D-DRT7Y>

Catedral San Juan Bautista de Penonomé. *Inmaculada Concepción de María*. Consultada del sitio: <https://www.catedraldepenonome.org/descripcion/>

Catholic Link, “¿Por qué es tan importante la Inmaculada Concepción de María? Te lo explicamos en 7 puntos”, 2020. Consultado el 21 de diciembre de 2021 del sitio: <https://catholic-link.com/por-que-importante-inmaculada-concepcion-maria-7-puntos/>

Coba, Elena, “Los pueblos indígenas de Panamá: diagnóstico sociodemográfico a partir del censo del 2000”, Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) - Documentos de Proyectos, impreso en Naciones Unidas, Santiago de Chile, 2005, pp. 138. Consultable en su versión digitalizada, <https://docplayer.es/19189175-Los-pueblos-indigenas-de-panama-diagnostico-sociodemografico-a-partir-del-censo-del-2000.html>

Comarca Ngöbe Buglé. Dam Vacation (<https://www.servindi.org/actualidad/126819>)

Comisión Económica para América Latina y el Caribe, CEPAL, (2005). Documentos de Proyectos. Los pueblos indígenas de Panamá: diagnóstico sociodemográfico a partir del censo del 2000, Santiago de Chile, p. 15. Este documento fue preparado por la consultora Elena Coba, con la participación, en la versión definitiva, de Yadira Adames y Margarita Aquino. Su elaboración se inscribe en el marco del proyecto BID-CEPAL

Conjunto Monumental Patronato Panama Viejo (CMPPV). Monumentos Históricos de Panamá Viejo, 2013. Recuperado el 21 de diciembre de 2021 del sitio: <https://panama-tour.site123.me/an%C3%A9cdotas-de-panam%C3%A1/monumentos-hist%C3%B3ricos-de-panam%C3%A1-viejo>

Di Loreto, Pietro, 8 Dicembre. *L'Immacolata a Roma, i segni della devozione tra culto e arte. Cattedrale di Palermo*. (2018). Recuperado el 11 de septiembre de 2021 en el sitio: <https://www.aboutartonline.com/8-dicembre-limmacolata-a-roma-i-segni-della-devozione-tra-culto-e-arte/>

Forget, Jacques, "Holy Ghost" en *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1910. Recuperado el 16 de septiembre de 2021 de New Advent: <http://www.newadvent.org/cathen/07409a.htm>

Frailas Franciscanos." *San Francisco de Asís*", 2017. Consultado el 7 de diciembre de 2021 del sitio: <https://sbfranciscans.org/quienes-somos/nuestra-historia/san-francisco-de-asís/?lang=es>

Fundación El Caño, "Proyecto Arqueológico El Caño. Recuperado de Proyecto Arqueológico El Caño". Consultado el 19 de diciembre de 2021 de http://oda-fec.org/nata/view/paginas/view_paginas.php?id=1

Gálvez, Tomás, "El hábito franciscano", en *Catholic Net*, 2021. Recuperado el 11 de enero de 2022 del sitio: <https://es.catholic.net/op/articulos/14816/cat/636/el-habito-franciscano.html>

González Fernández, Fidel, "Congregaciones Religiosas en Panamá desde 1502 hasta 1997", 2018. Recuperado el 16 de septiembre de 2021 del sitio: https://dial.org/diccionario/index.php/CONGREGACIONES_RELIGIOSAS_EN_PANAM%C3%81

Gupta, Mahabir Prashad, "Plantas medicinales de Panamá", Organización de Estados Americanos, 2012, p. 276

Huneus Alliende, Teresa, "Protocolo para la descripción de imaginería religiosa virreinal (siglos XVI–XIX)", Andros Impresores, Santiago de Chile, 2014, 40. Romero Torres, José Luis. *Dominicos y Santidad en Andalucía, Historia, espiritualidad y Arte*, Fundación Miguel Castillejo, Edicioneslitopress, Córdoba, España, 2019, pp. 262- 263

Disponible en versión digitalizada: https://www.academia.edu/44540271/Iconograf%C3%ADa_de_San_Pedro_M%C3%A1rtir_en_Andaluc%C3%ADa

Consultable en edición digital, https://www.cdbp.patrimoniocultural.gob.cl/652/articles-47873_archivo_01.pdf

INFOVATICANA. (10 septiembre, 2014). "San Nicolás de Tolentino". Consultado en <https://infovaticana.com/2014/09/10/san-nicolas-de-tolentino/>, el 8 de diciembre de 2021

Instituto Conmemorativo Gorgas de Estudios de la Salud (IGCES), "Publicaciones científicas del IGCES 1930 - 2019", Consultada en versión digitalizada: <http://www.gorgas.gob.pa/BiblioGorgas/Bibliotecaindex.html>, 25 de enero de 2022.

Jarrett, Bede et al., *Santa Rosa de Lima*, Artist: Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793). *Third Orders*. En *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1912. Traducción realizada por la investigadora. Recuperado el 18 de noviembre de 2021 del sitio: <http://www.newadvent.org/cathen/14637b.htm>

Joly, Luz Graciela, "The Ngäbe among Us", (2015- 2021) 75-76. Consultado el 26 de febrero de 2021 del sitio: <https://chiriqui.life/topic/17142-luz-graciela-joly-and-the-the-ng%C3%A4be-among-us/>

"Los Santos Mercedarios" 2020. Recuperado el 10 de septiembre de 2021. Consultable en el sitio <http://www.mercedarios.net/santos.html>.

Marucchi, Orazio, "Archaeology of the Cross and Crucifix", en *The Catholic Encyclopedia*, vol. 4, Robert Appleton Company, New York, 1908. Consultado en <http://www.newadvent.org/cathen/04517a.htm>, el 6 de enero de 2022.

Naciones Unidas, "Derechos Humanos", Oficina del Alto Comisionado, Los pueblos indígenas y el sistema de derechos humanos de las Naciones Unidas, Folleto Informativo n° 9/ Rev. 2, Nueva York y Ginebra, 2013, págs. 2 - 3 Disponible en versión digitalizada, https://www.ohchr.org/documents/publications/fs9rev.2_sp.pdf

National Geographic. "Panamá Precolombino", 2016. Recuperado el 7 de diciembre de 2021 del sitio: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/panama-precolombino_5348/13

New Advent. Letter to the Corinthians (Clement), Chapter 16, "Christ as an Example of Humility".

Traducido por John Keith de Ante-Nicene Fathers, vol. 9. Editado por Allan Menzies. (Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1896.) Revisado y editado para Nuevo Adviento por Kevin Knight. Sitio: <http://www.newadvent.org/fathers/1010.htm>

Gobierno Nacional de Panamá, "Nolé Duima", en *Cultura Costumbre*, 2018. Consultable en versión digital, <https://noleduima.municipios.gob.pa/cultura.php?page=275&idm=52>, el 21 de enero de 2022.

Oficina de Comunicación Dominicano, "Dominicos. Santos y santas", España. Recuperado el 16 de septiembre de 2021 del sitio: <https://www.dominicos.org/quienes-somos/grandes-figuras/santos>

Ojeda, Almerindo, "Proyecto sobre las fuentes grabadas del Arte Colonial (PESSCA)". Universidad de California, Davis, EUA, 2017. Recuperado el 15 de septiembre de 2021 y disponible en el sitio: <https://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la->

Parroquia de Santa Bárbara de Llaranes. "Biografía de Santa Bárbara", 2020. Recuperado el 18 de diciembre de 2021 del sitio: <https://sites.google.com/site/pallaranes/biografia-de-santa-barbara>

PESSCA, Colonial Art., Artist: Hieronymus Wierix (1548-1624). Title: The Baptism of Christ. Medium: Engraving. Photo Source: Mauquouy-Hendrickx 1978-83, no. 270. Item: 51^a. Correspondences: Archive: 51A/51B Recuperado el 30 de noviembre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/artworks/51A>

PESSCA, Colonial Art., The Baptism of Christ. Cuzco School. Date: 17th century. Medium: Oil on canvas. Photo Source: Christies, Auction Catalog: 8516/8550, num. 226. Item: 51B. Correspondences: Archive: 51A/51B Recuperado el 30 de noviembre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/artworks/51A>

PESSCA. Colonial Art., Artist: Albrecht Dürer (1471-1528). Title: The Crucifixion Date: ca. 1498. Medium: Woodcut. Published in 1511 in *The Large Passion*. Photo Source: National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia. Item: 4354^a Correspondences: Archive: Archive: 4354A/4353B Recuperado el 18 de enero de 2022 del sitio: [4354A/4353B https://colonialart.org/artworks/4354a](https://colonialart.org/artworks/4354a)

PESSCA, *Colonial Art., Santo Domingo de Guzmán, Confesor*. Artist: Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793). Title: Santo Domingo de Guzmán, Confesor. Date: 1829. Medium: Etching. Recuperado el 30 de octubre de 2021 del sitio <https://colonialart.org/artworks/5404a>

PESSCA, *Colonial Art., Santa Rosa de Lima*, Artist: Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793). Title: Santa Rosa de Lima, Virgen del Orden de Predicadores. Date: 1829. Medium: Etching. PESSCA Archive. Item: 5406^a. Correspondences: Archive: 5406A/5406B Recuperado el 22 de octubre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/artworks/5406a>

PESSCA, *Colonial Art., Santa Cathalina de Sena, Virgen del Orden de Predicadores*. Date: 1829. Artist: Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793). Medium: Etching. Illustration to Manuel Amado, *Compendio Histórico de las Vidas de los Santos [...] del Sagrado Orden de Predicadores*. Madrid. PESSCA Archive. Item: 5405^a. Correspondences: Archive: 5405A/5405B. Recuperado el 30 de octubre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/artworks/5405a>

PESSCA, *Colonial Art., San Nicolas de Tolentino*. Artist: Jean de Courbes (1587-1635). Date: 1628. Medium: Engraving. Fernando Salgado y Camargo, *El Santo Milagroso Augustiniano, S. Nicolas de Tolentino*[.] Madrid: Imprenta Real, 1628. Photo Source: Google Books. Item: 3233^a. Correspondences: Archive: 3233A/3233B

PESSCA. *Colonial Art., Cornelis Cort. Saint Jerome Penitent in the Desert*. Date: 16th century. Medium: Engraving. Photo Source: TIB 52 136(152) / ArtStor. Item: 3570A. Recuperado el 14 de septiembre de 2021 de <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/jerome#c3570a-3570b>

PESSCA *Colonial Art., Diego Quispe Tito. Saint Jerome Penitent in the Desert*. Date: 17th century. Medium: Oil on canvas. Location: Monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Peru. Recuperado el 14 de septiembre de 2021 de <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/jerome#c3570a-3570b>

PESSCA. *Colonial Art., Artist: Pietro Massini (active in 1726)*. Title: *Sacred Heart of Jesús (Vision of Margaret of Alacoque)*. Date: 1726. Medium: Engraving after a design by Charles Joseph Natoire (1770-1777). Recuperado el 18 de noviembre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/artworks/1749A>

PESSCA. *Colonial Art., San Juan de Dios*. Artist: Pedro de Villafranca y Malagón (1632-1678). Title: Saint John of God. Date: 1658. Medium: Engraving. Frontispiece to Antonio de Govea, *Historia de la Esclarecida Vida y Milagros del Bienaventurado San Ivan de Dios*[.] Cuarta Edición. Madrid: Pablo de Val, 1659. Recuperado el 16 de septiembre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/john-of-god?searchterm=john+of+god#c3096a-3096b>.

PESSCA. *Colonial Art., San Juan de Dios*. Artist: Unidentified Artist. Title: Saint John of God. Date: 18th or 19th century. Medium: Oil on canvas. Location. Casa Goyeneche, Arequipa, Peru. Recuperado el 16 de septiembre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/john-of-god?searchterm=john+of+god#c3096a-3096b>

PESSCA. *Colonial Art., Our Lady of Mount Carmel*. Artist: Hieronymus Wierix (1548-1624). Medium: Engraving. Photo Source: Mauquouy-Hendrickx 1978-83, cat. 810. Item.139A. Correspondences Archive: 139A/624B. Recuperado el 22 de noviembre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/artworks/139A>

PESSCA. *Colonial Art., Artist: Schelte Adamsz à Bolswert (1586-1659)* Title: Saint Barbara. Date: 17th century. Medium: Engraving after Rubens published by the artist. Photo Source: British Museum. Recuperado el 12 de septiembre de 2021, del sitio: <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/barbara#c833a-833b>

PESSCA. *Colonial Art., Artist: José de Ibarra (1685-1756)* Title: Saint Barbara. Date: First half of the 18th century. Medium: Oil on canvas. Location: Museo Nacional de Arte, Mexico City, Mexico. Photo Source: Ruiz Gomar et al. 2004, II, 346. Recuperado el 12 de septiembre de 2021, del sitio: <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/barbara#c833a-833b>

PESSCA. *Colonial Art., Las advocaciones de la Virgen*. Recuperado el 19 de octubre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin>

PESSCA. *Colonial Art.*, Artist: Unidentified Quito Artist: Title: *Our Lady of Mercy*. Date: 18th or 19th century. Medium: Oil on canvas. Location: Convento de la Merced, Cali, Valle del Cauca, Colombia. Correspondence Credit: Gustavo Adolfo Vives Mejía. Item: 4148B. Consultado el 22 de noviembre de 2021, del sitio <https://colonialart.org/artworks/4148b>

PESSCA. *Colonial Art.*, Artist: Johan Sadeler I (1550-1600). Title: *Christ triumphant over death and sin*. Date 1560-1600. Medium: Engraving. After Jan Snellinck I (1544-1643). Recuperado el 20 de septiembre de 2021 del sitio: <https://colonialart.org/archives/subjects/jesus-christ/images-of-christ/christ-as-a-man/cristo-resucitado?searchterm=cristo+res#c5400a-5400b>

PESSCA. *Colonial Art.*, Saint Nicholas of Myra, Workshop of Johannes Baptista Vrints (1552-1611), 16th or 17th century. Medium: Engraving. Published by the artist. After Maarten de Vos (1532-1603). Photo Source: Schuckman & de Hoop 1996, cat. 1130. Recuperado del sitio: <https://artecolonial.pucp.edu.pe/artworks/4271a>

PESSCA. *Colonial Art.*, Saint Nicholas of Myra, Unidentified Charcas Artist, 18th century, Medium: Oil on canvas. Location: Iglesia de Santo Domingo, Sucre, Bolivia. Photo Source: Stratton-Pruitt 2017, Fig. 15.88. Item: 4271B Recuperado del sitio: <https://artecolonial.pucp.edu.pe/artworks/4271b>

Pombo, Antón, *La Vieira* (y II), 2017. Recuperado el 12 de octubre del sitio: <https://www.gronze.com/articulos/vieira-y-ii-14266>

Quintanilla, Ifigenia, (24 de mayo de 2013), "Una escultura de la Gran Chiriquí en Nueva York y su confusa identidad". Recuperado el 29 de septiembre de 2021 del sitio: <https://ifigeniaquintanilla.com/2013/05/24/una-escultura-de-la-gran-chiriqui-en-nueva-york-y-su-confusa-identidad/>.

Rabre, Ramón, "San Roque, vida y leyenda", en *Religión en Libertad*, 2021. Consultado en el sitio: https://www.religionenlibertad.com/santo_de_hoy/44322/san-roque-vida-y-leyenda.html

Real Academia de la Lengua (RAE). Consultable en el sitio: <https://www.rae.es>

Rochford, Tom, "San Juan Berchmans", 2021. Recuperado el 18 de diciembre de 2021 del sitio: <https://www.jesuits.global/es/saint-blessed/san-juan-berchmans/>

Rochford, Tom, "Ignacio de Loyola", 2021. Recuperado el 18 de diciembre del sitio: <https://www.jesuits.global/es/saint-blessed/saint-ignatius-of-loyola/>

Rochford, Tom, "Francisco Javier", 2021. Recuperado el 18 de diciembre del sitio: <https://www.jesuits.global/es/saint-blessed/san-francisco-javier/>

"San Pedro, Papa de Francisco Zurbarán" en *Revista Ecclesia*, Sevilla, consultado en <https://www.revistaecclesia.com>

Santana, Fermín, "Penonomé: de Villorrio Indígena a centro tecnológico, científico de Panama y Centroamérica", 2019. Consultable en <https://www.facebook.com/MiFavorita919/posts/2288725791393682/>

"Santos de la Orden los Hermanos Menores Capuchinos", 2021. Recuperado el 14 de septiembre de 2021 del sitio: <https://www.santopedia.com/santos-de-la-orden/orden-de-los-hermanos-menores-capuchinos>

Sariego, Jesús, "Breve Historia de los Jesuitas en Centroamérica", 2021. Recuperado el 5 de septiembre de 2021, disponible en versión digitalizada: <http://jesuitascam.org/quienes-somos/jesuitas-en-centroamerica>

Taber, Danica, "El arte Ngöbe de la Chácara: su significado cultural y potencial financiero en una asociación de artesanas", en Independent Study Project (ISP), University of Colorado, Collection 372, 2006, 29. Consultado en edición digital, https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/372, el 22 de noviembre de 2021

Vargas Ugarte, Rubén, "Cronistas Coloniales", Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Quito, Ecuador", 1960. Recuperado el 11 de noviembre de 2021 de la Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronistas-coloniales-primera-parte--0/html/0000fb16-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html

Xiberta, Bartolomé, "San Simón Stock (1265)", en *Enciclopedia Hispano-Católica Universal*. Consultado el 19 de noviembre de 2021 del sitio: https://mercaba.org/SANTORAL/Vida/05/05-16_S_simon_stock.htm

Entrevista

Velarde, Oscar, "Señor de la Paciencia y la Humildad (Colección privada de Óscar Velarde, Las Tablas). Velarde es historiador y ex-subdirector de la Dirección Nacional de Patrimonio Histórico, INAC. Entrevistadora: Candy Barberena, 20 de enero de 2022 en Las Tablas.

Archivos digitalizados

AGN. Título y signatura: Listas de indios, gente miliciana y forasteros –Miscelánea. Sc. 39, 102, d. Sección: Colonia Fondo: Miscelánea: sc. 39. Legajo: Solicitud empleo, tierras, realengas, reales, rentas, indios. Nivel: Unidad documental. Título y signatura: Listas de indios, gente miliciana y forasteros –Miscelánea. Sc. 39, 102, d.2. Fecha inicial y fecha final:1740

Archivos DNPC. MICULTURA. Conjunto Conventual de Santo Domingo. Recuperado el 19 de diciembre de 2021

Archivos DNPC. MICULTURA. Dibujo: Richard Cooke y Beatriz Rovira. Recuperado el 19 de diciembre de 2021

Archivos DNPC. MICULTURA. Departamento de Control e Inventario de Bienes Patrimoniales. MICULTURA (2004, 2010)

Archivos DNPC. MICULTURA Inventario pieza Virgen de Legarda MARC 0010 (2013) preparados por Erín Herrera / Zuni Cuervo (2013).

Índice de ilustraciones

Ilustración 1 (Izq.) Conjunto Conventual de Santo Domingo. Foto: Candy Barberena.	23
Ilustración 2 (Der.) Museo de Arte Religioso Colonial. Foto: Candy Barberena.	23
Ilustración 3 El análisis de las obras en el Museo de Arte Religioso Colonial. Flujograma de la investigación. Autora: Candy Barberena.	28
Ilustración 4 Mapa de Panamá que demuestra la ubicación geográfica de sitios arqueológicos precolombinos, pueblos de indios y asentamientos indígenas e hispanos ocupados durante el siglo XVI (dibujo de Richard Cooke). (Cooke et al., 2003:7).	32
Ilustración 5 Distribución geográfica de algunos sitios arqueológicos en Panamá. Diseño: Richard Cooke (Mayo y Cooke, 2005:287).	33
Ilustración 6 Línea de tiempo desde el poblamiento de América a la llegada del europeo. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino.	34
Ilustración 7 Distribución geográfica de algunos sitios arqueológicos en Panamá. Diseño: Richard Cooke (Mayo y Cooke, 2005, 287).	35
Ilustración 8 The Gilcrease Collection and The Gran Coclé (Richard Cooke, 2011:129-173).	36
Ilustración 9 Colgante de piedra en forma de halcón- El Caño. Foto: David Coventry - Instituto Smithsonian de Investigación Tropical.	37
Ilustración 10 Vasija con rostro humano – El Caño. Foto: David Coventry- Instituto Smithsonian de Investigación Tropical.	37
Ilustración 11 Plato policromo con pedestal. Periodo: Clásico 600- 900 d.C. Medidas: 83mm de alto Código de pieza: MCHAP 0775. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino.	38
Ilustración 12 Distribución geográfica de algunos sitios arqueológicos en Panamá. Diseño: Richard Cooke (Mayo y Cooke, 2005: 287).	38
Ilustración 13. Vasija 1. Foto cortesía CMPPV.	39
Ilustración 14 Vasija 2. Foto cortesía CMPPV.	39
Ilustración 15. Cerámica marrón inciso en relieves encontrada en Panamá Viejo. Foto: CM-PPV.	39
Ilustración 16 Distribución geográfica de algunos sitios arqueológicos en Panamá. Diseño: Richard Cooke (Mayo y Cooke, 2005:287).	40
Ilustración 17 Mapa de la región arqueológica Gran Chiriquí. Autor: Ronny Jiménez Óse.	40
Ilustración 18 Escultura esculpida en piedra de Barriles. Foto: Candy Barberena.	41
Ilustración 19 Guerrero con cabeza trofeo del Gran Chiriquí A.D. 300–800. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Bequest of Nelson A. Rockefeller, 1979. (The MET, 2021).	41
Ilustración 20 El metate monumental del sitio Barriles, Antiguo Museo El Tucán. Foto cortesía de Tomás Mendizábal.	42
Ilustración 21 Detalle al rostro (metate). Foto cortesía de Tomás Mendizábal.	42
Ilustración 22 Escultura antropomorfa de Barriles. Foto cortesía de Tomas Mendizábal.	42
Ilustración 23 Collar de Spondylus – símbolo de estatus. Concha de Spondylus y fibra de camélido. Cultura Ica- Chincha. 1000-1500 DC. Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto: Candy Barberena.	43

Ilustración 24 Ear spools, Gran Coclé, 700–1000, gold. GM 5645. The Gilcrease Collection and The Gran Coclé (Cooke 2011:129- 173).	43
Ilustración 25 Sitios arqueológicos Precolombinos, pueblos de indios y asentamientos indígenas e hispanos ocupados durante el siglo XVI. Dibujo: Richard Cooke (Cooke et al., 2003: 7).	44
Ilustración 26 Detalle del atlante humano. Fuente: (Mayo 2006:38).	45
Ilustración 27 Línea de tiempo que ilustra los diseños de la cerámica pintada del Gran Coclé. Fuente: (Mayo 2006, 39).	46
Ilustración 28 Mapa de Jopling sobre grupos indígenas de Panamá, siglo XVI. Fuente: (Jopling 1994:602).	46
Ilustración 29 Indígena Teribe. Foto: Erick Mark (2019).	47
Ilustración 30 Indígena Ngöbe. Panamá-CONAC-INIDEF 1979. Fuente: Sistemas de Información Geográfica (SIGPA).	49
Ilustración 31 Expansión territorial del siglo XVI en Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá (Castillero Calvo 2019: vol.1, t.1, 254).	52
Ilustración 32 Mapa de la ubicación aproximada de las tribus de Castilla de Oro en el siglo XVI. Diseño: Diego F. Ospina (Díaz López 1973: 167).	53
Ilustración 33 Mapa que ubica las reducciones indígenas y los pueblos españoles en los siglos XVI–XVIII en la provincia de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá (Castillero Calvo 2017, 148).	54
Ilustración 34 Mapa de las primeras reducciones indígenas en Panamá, años 1550-1610. Fuente: (Castillero Calvo 2019, vol. 1, t. 1, 231)	55
Ilustración 35 Mapa Alcaldía Mayor de Natá 1558 – 1775 (Fermín Santana 2019).	55
Ilustración 36 Listado de pueblos indígenas en la región del Darién. Sobrevivientes y desaparecidos. Fuente: (Castillero Calvo 2017: 330).	57
Ilustración 37 Mapa de los territorios indígenas de Panamá. Fuente: McGill (2018). Suministrado por el Viceministerio de Asuntos Indígenas. Ministerio de Gobierno de la República de Panamá.	61
Ilustración 38 Mapa que ilustra la división del espacio prehispánico entre los principales grupos indígenas de Panamá (Joly 2015-2021:69).	66
Ilustración 39 Indígenas Emberá. Foto: La Estrella de Panamá (2017).	69
Ilustración 40 Mapa del Istmo de Panamá realizado por el cosmógrafo Juan de Velasco. 1785 (Castillero Calvo 2017:237).	70
Ilustración 41 Mapa sobre expansión misionera latinoamericana. Fuente: (Dussel 1983: 302).	71
Ilustración 42 Esquema 5. 7. Ciclo evangelizadorio IV: Centroamericano. Fuente: (Dussel 1983: 314).	73
Ilustración 43 Mapa de los dominios hispánicos en Panamá hacia 1730 Fuente: (Castillero Calvo 2017:299) Nota de la investigadora: El círculo agregado ubica a San Francisco de la Montaña, Veraguas.	74
Ilustración 44 Detalle del mapa de la Alcaldía Mayor de Natá (Fermín Santana, 2019).	77
Ilustración 45 Inmaculada Concepción. Catedral San Juan Bautista. Foto: Diócesis de Penonomé.	78
Ilustración 46 Aproximación a las dos escuelas talleres existentes durante todo el siglo XVIII en el Panamá virreinal. Autoría: Adaptación al mapa de Castillero Calvo por Candy Barberena.	80

Ilustración 47 Manual de adultos (1540). Nueva España (Egido y Bosque, BNE).	85
Ilustración 48 (Izquierda) Bautismo de Cristo. Creador Verrocchio / Leonardo da Vinci. Fecha de Creación: 1470 – 1475. Dimensiones físicas 1520 w. x 1800mm h, Oleo y tempera sobre panel. Locación: Galería Uffizi, Florencia. Foto: Candy Barberena.	87
Ilustración 49 (Centro izquierda) The Baptism of Christ. Artist: Hieronymus Wierix (1548-1624). Medium: Engraving. Photo Source: Mauquouy-Hendrickx 1978-83, n° 270Item: 51ª. Correspondences: Archive: 51A/51B (PESSCA).	87
Ilustración 50 (Centro derecha) The Baptism of Christ Artist: Cuzco School. Title:. Date: 17th century. Medium: Oil on canvas. Photo Source: Christies, Auction Catalog: 8516/8550num. 226. Item: 51B. Correspondences: Archive: 51A/51B (PESSCA).	87
Ilustración 51 (Derecha) Bautismo de Cristo. Artista Anónimo, ca. siglo XIX (?). Dimensiones 36 " (ancho) x 48 " (alto). Escuela popular de pintura panameña. Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá. Cocolé.	87
Ilustración 52 Bautismo de Cristo. Artista Anónimo, ca. siglo XIX (?). Dimensiones 36 (ancho) x 48 " (alto). Escuela popular de pintura panameña. Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá. Cocolé. Foto: Candy Barberena	87
Ilustración 53 The Crucifixion. Artist: Albrecht Dürer (1471-1528). Date: ca. 1498. Medium: Woodcut. Published in 1511 in The Large Passion. Photo Source: National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia. Item: 4354ª Correspondences: Archive: Archive: 4354A/4353B (PESSCA).	88
Ilustración 54 San Pedro, Papa. Foto: MARC 0017. Iglesia de San Cristóbal, Chepo. Siglo XVII. Dimensiones: 80 cm. x 49 cm. Escuela popular de pintura panameña (Chepo).	91
Ilustración 55 San Pedro, Papa de Francisco Zurbarán en Revista Ecclesia, Sevilla.	92
Ilustración 56 (Izquierda)San Pedro, Papa. MARC 0017. Iglesia de San Cristóbal, Chepo. Siglo XVII. Dimensiones: 80 cm. x 49 cm. Óleo sobre cuero. Escuela Popular de pintura panameña. Foto: MARC.	92
Ilustración 57 (Derecha)San Pedro, Papa en el retablo de la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla, (España). Foto: Flickr.	92
Ilustración 58 Plano del Conjunto de Santo Domingo de Guzmán. Dibujo: Richard Cooke y Beatriz Rovira (Archivos DNPC – MICULTURA).	93
Ilustración 59 Indígenas de la Comarca Ngöbe Buglé. Fuente: Dam Vacation (https://www.servindi.org/actualidad/126819).	94
Ilustración 60 Inventario pieza Virgen de Legarda. Fuente: Suministrado por el INAC- MICULTURA y preparados por Erin Herrera y Zuni Cuervo (2013).	95
Ilustración 61 Virgen de la Apocalipsis. MARC 0010. Estilo barroco indigenizado Foto: MARC.	96
Ilustración 62 Santo Domingo de Guzmán. Iglesia de San Francisco de la Montaña. Foto: Candy Barberena.	98
Ilustración 63 Santo Domingo de Guzmán, Confesor. Artist: Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793). Title: Santo Domingo de Guzmán, Confesor. Date: 1829. Medium: Etching. Illustration to Manuel Amado, Compendio Histórico de las Vidas de los Santos [...] del Sagrado Orden de Predicadores. Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829. Photo Source. PESSCA Archive Item: 5404- Correspondences: Archive: 5404A/5404B (PESSCA).	99
Ilustración 64 Virgen del Rosario con el Niño. MARC 0179. Foto: MARC.	100
Ilustración 65 Nuestra Señora del Rosario [Material gráfico] /Autor: González Velázquez, Antonio (1723-1794)Fecha: 1771. Foto: BNE.	100

Ilustración 66 Nuestra Señora del Rosario o La Reina de los Cielos. Escuela Sevillana (atribuida). Catedral Metropolitana de Panamá. Foto: Allan Hawkins, Diario El Venezolano.	101
Ilustración 67 Santa Rosa de Lima, Artist: Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793). Title: Santa Rosa de Lima, Virgen del Orden de Predicadores. Date:1829. Medium: Etching. Illustration to Manuel Amado, Compendio Histórico de las Vidas de los Santos [...] del Sagrado Orden de Predicadores. Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829. Photo Source. PESSCA Archive. Item: 5406 ^a . Correspondences: Archive: 5406A/5406B (PESSCA).	102
Ilustración 68 San Martín de Porres. MARC 0175. Estilo Barroco indigenizado. Foto: MARC.	102
Ilustración 69 (Derecha) San Martín de Valencia [¿San Martín de Porres?] Autor Anónimo español (s. XVII). Fecha entre 1650 y 1700. Foto: BNE.	103
Ilustración 70. Santa Catalina de Siena. MARC 0016. Influencia italiana Foto: MARC..	103
Ilustración 71 Estampas de Santa Catalina. Fuente: Holyart (Italia) 2021.	104
Ilustración 72 Santa Cathalina de Sena, Virgen del Orden de Predicadores. Date: 1829. Artist: Juan Fernando Palomino y de Oropesa (1728-1793. Fuente: PESSCA.	104
Ilustración 73 Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena en Urrea Fernández, Jesús.Foto: Museo Nacional de Escultura.	105
Ilustración 74 San Pedro Mártir de Verona. MARC 0129. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	106
Ilustración 75 San Pedro Mártir de Verona. MARC 0002. Estilo barroco indigenizado Foto: MARC.	106
Ilustración 76 Apóstol Santo Tomás. Giarola, Giovanni (1505-1557). Fecha entre 1700 y 1799? Foto: BNE.	107
Ilustración 77 Santo Tomás de Aquino. MARC 0021. Escuela Quiteña. Foto: MARC.	107
Ilustración 78 San Luis Gonzaga. MARC 0107. Foto: MARC.	110
Ilustración 79 Infierno. Fuente: Archivo de la Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito.	111
Ilustración 80 San Agustín. Escuela limeña. Iglesia de San José. Foto: Candy Barberena.	113
Ilustración 81 San Agustín de Hipona, 1620 - 1634. Foto: Museo Nacional del Prado.	114
Ilustración 82 (Izquierda) Retablo San Nicolás de Tolentino. Iglesia de San José, Casco Antiguo. Foto: Candy Barberena.	115
Ilustración 83 (Derecha) Detalle de San Nicolás celebrando misa. Foto: Candy Barberena.	115
Ilustración 84 (Izquierda) Saint Nicholas of Tolentine Artist: Jean de Courbes (1587-1635). Foto: PESSCA.	115
Ilustración 85 (Derecha) San Nicolás de Tolentino. Artista: Carvajal, Luis de (Toledo, 1556 - Madrid, 1607) (<i>Álvarez Lopera 2009: 90</i>).	115
Ilustración 86 Santa Rita de Casía. MARC 0016. Barroco indigenizado. Foto: MARC	116
Ilustración 87 Santa Rita de Casía de Manuel Salvador Carmona (1734 – 1820. Fuente: BNE	116
Ilustración 88 (Izquierda) Santo Tomas de Villanueva Foto: Candy Barberena.	117
Ilustración 89 (Derecha) Santa Clara de la Cruz. Foto: Candy Barberena.	117
Ilustración 90 San Jerónimo penitente y su león. Foto: MARC.	118
Ilustración 91 (Izquierda) Cornelis Cort (1528-1583). Title: Saint Jerome Penitent in a Grotto. Date: 16th century. Foto: PESSCA.	119
Ilustración 92 (Derecha) Diego Quispe Tito. Title: Saint Jerome Penitent in the Desert. Date: 17th century. Foto: PESSCA.	119

Ilustración 93 Retablo de San Andrés y Santa Úrsula. Convento de la Concepción. Fuente: (Pleguezuelo Hernández y Sánchez 2001, 12)	121
Ilustración 94 Ruinas del Monasterio de Nuestra Señora de la Pura Concepción y Limpia, mejor conocido como el Convento de las Monjas de la Concepción. Foto: Conjunto Monumental Patronato Panamá Viejo (CMPPV).	121
Ilustración 95 Los brazos cruzados de Cristo y Francisco, 1797. MARC 0029. Foto: MARC.	125
Ilustración 96 San Francisco de Asís. MARC 0001. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	126
Ilustración 97 San Francisco en éxtasis. Anónimo (copia de El Greco). Fuente: Museo Nacional del Prado.	127
Ilustración 98 Cristo Crucificado. MARC 0192. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	127
Ilustración 99 Cristo Crucificado. MARC 0119. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	128
Ilustración 100 Cristo Crucificado MARC 0056. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	128
Ilustración 101 Cruz de los Apóstoles MARC 0191. Estilo Barroco indigenizado. Foto: MARC.	128
Ilustración 102 Virgen María. MARC 0176. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	129
Ilustración 103 San José MARC 0177. Estilo Barroco indigenizado. Foto: MARC.	130
Ilustración 104 San José. MARC 0196. Estilo Barroco indigenizado. Foto: MARC.	130
Ilustración 105 Pastorcillo MARC 0076. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	130
Ilustración 106 Sembrador MARC 0077. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC..	131
Ilustración 107 Nacimiento del Señor. MARC 0145. Escuela Popular de Pintura Panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC..	131
Ilustración 108 Sagrado Corazón de Jesús MARC. Escuela popular panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	132
Ilustración 109 (Izq.) Sagrado Corazón de Jesús MARC 0101. Primera mitad del siglo XVIII. Foto: MARC.	132
Ilustración 110 (Centro) Nacimiento. Primera mitad del siglo XVIII. MARC 0145. Foto: MARC.	132
Ilustración 111 (Der.) Jesús crucificado. Primera mitad del siglo XVIII. MARC 0003. Foto: MARC.	132
Ilustración 112 Jesús Crucificado. MARC 0003. Foto: MARC.	133
Ilustración 113 Sagrado Corazón de Jesús. MARC 0026. Probablemente taller de artesanos indígenas Primera mitad del siglo XVIII. Foto: MARC.	133
Ilustración 114 Exvotos de plata (Palermo)Fuente: (Scavone Trupia 1984: 7).	134
Ilustración 115 Sacred Heart of Jesús (Vision of Margaret of Alacoque). Pietro Massini. 1726. Foto: PESSCA.	134
Ilustración 116 La crucifixión con la Virgen del Carmen y San Antonio de Padua. MARC 0068. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	135
Ilustración 117 (Izquierda) San Antonio de Padua. Autor: Salvador Carmona, Manuel (1734-1820). Fecha 1809. Foto: BNE.	135
Ilustración 118 (Derecha). San Antonio de Padua (Detalle). MARC 0068..	135
Ilustración 119 (Izquierda)Santa Librada y San Antonio de Padua con el Niño. MARC 0123 y 0124. Escuela taller de Las Tablas (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	136
Ilustración 120 (Derecha)Detalle de San Antonio de Padua. Foto: MARC.	136

Ilustración 121 San Roque de Montpellier. MARC 0114. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	137
Ilustración 122 La Inmaculada Concepción. MARC 0143. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	138
Ilustración 123 La Inmaculada Concepción. MARC 0199. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	138
Ilustración 124 (Izquierda) La Inmaculada Concepción. Francisco de Zurbarán. Foto: Museo del Prado.	139
Ilustración 125 (Centro) Detalle del rostro de la Inmaculada. Museo del Prado.	139
Ilustración 126 (Derecha) Detalle del rostro de la Inmaculada. MARC.	139
Ilustración 127 (Frontal y posterior) La Inmaculada Concepción. MARC 0095. Siglo XVII. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	139
Ilustración 128 (Izquierda) La Inmaculada Concepción. Juan Martínez Montañés, Retablo de El Pedroso. Foto: Daniel Salvador.	140
Ilustración 129 (Derecha) La Inmaculada Concepción. MARC 0095. Foto: MARC.	140
Ilustración 130 Detalle de san Miguel Arcángel. Foto: Candy Barberena.	141
Ilustración 131 Ubicación de San Miguel en el retablo Mayor de San Francisco de Asís (Veraguas). Foto: Candy Barberena.	141
Ilustración 132 Detalle de San Miguel en el retablo Mayor de San Francisco de Asís (Veraguas). Foto: Candy Barberena.	142
Ilustración 133 San Rafael Arcángel. MARC 0060. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	142
Ilustración 134 San Juan de Dios. Escuela taller de Natá (atribuido). Basílica Menor de Santiago Apóstol. Estilo barroco indigenizado. Foto: Candy Barberena.	143
Ilustración 135 (Izquierda) San Juan de Dios. Artist: Pedro de Villafranca y Malagón. Fuente: PESSCA.	144
Ilustración 136 (Derecha) San Juan de Dios. Artist: Unidentified. Fuente: PESSCA.	144
Ilustración 137 San Felipe Neri, escultura quiteña (probable). Foto: Candy Barberena.	145
Ilustración 138 Virgen del Carmen con San José y San Antonio de Padua salvando las almas del Purgatorio. MARC 0004. Escuela popular de pintura panameña (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	146
Ilustración 139 Virgen del Carmen. MARC 0069. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	147
Ilustración 140 Nuestra Señora del Carmen. MARC 0024. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	147
Ilustración 141 Our Lady of Mount Carmel. Artist: Hieronymus Wierix (1548-1624). Title: Our Lady of Mount Carmel. Date: Medium: Engraving. Photo Source: Mauquouy-Hendrickx 1978-83, cat. 810 Item139A. Correspondences: Archive: 139A/5080B (PESSCA).	148
Ilustración 142 San Pedro Nolasco. MARC 009. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	149
Ilustración 143 San Juan Nepomuceno. Estilo barroco indigenizado. San Francisco de la Montaña. Foto: Candy Barberena.	149
Ilustración 144 Puerta de Sagrario. MARC 008. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	153
Ilustración 145 Sukia Figure. Date: 10th–16th century. Foto: The Met.	154
Ilustración 146 Símbolo Ngöbe que emula las manchas en forma de zigzag de la serpiente. Taller ANMS. Facebook.	154

Ilustración 147 (Izquierda) Ngünka o chaquirá. Foto: Pinterest.	155
Ilustración 148 (Derecha) Kra o chácara. Foto: Wikiwand.	155
Ilustración 149 Campesino Ocueño con la deformación dental intencional (Torres de Araúz 1980: 453).	156
Ilustración 150 Venera. MARC 0236. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	156
Ilustración 151 Retablo de La Purísima. Foto: Candy Barberena.	158
Ilustración 152 Yndia Serrana o cafeada. Produce Mestizo Foto: Español. De la serie de lienzos encargados por el virrey D. Manuel Amat y Junyent, c. 1750. Museo de Antropología. Madrid (Penhos 2015:324).	161
Ilustración 153 Santa Bárbara. MARC 0078. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	163
Ilustración 154 Santa Bárbara. MARC 0075. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	164
Ilustración 155 Santa Bárbara MARC 0141. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	164
Ilustración 156 Santa Bárbara MARC 0189. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	164
Ilustración 157 Santa Bárbara. MARC 0079. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	165
Ilustración 158 Santa Bárbara, ca. siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado. Foto: Manuel Montilla.	165
Ilustración 159 (Izquierda) Saint Barbara. Artist: Schelte Adamsz à Bolswert (1586-1659) Date: 17th century. Foto: PESSCA.	166
Ilustración 160 (Centro izq.) Saint Barbara. Artist: José de Ibarra (1685-1756) Date: First half of the 18th century.	166
Ilustración 161 (Centro der.) Santa Bárbara. Artista anónimo. Imagen tallada en madera policromada, ca. siglo XVIII. Estilo barroco indigenizado. Colección privada del Dr. Alberto Osorio Osorio. Panamá. Foto: Manuel Montilla.	166
Ilustración 162 (Derecha) Santa Bárbara. MARC 0171. Anónimo, óleo sobre madera, enmarcada, dimensiones. 18.5 x 28 cm., segundo tercio del siglo XVIII. Escuela taller de artesanos indígenas de San Francisco de la Montaña (atribuido). Foto: MARC.	166
Ilustración 163 Santa Bárbara. MARC 0171. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	166
Ilustración 164 Santa Bárbara. MARC 0209. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	167
Ilustración 165 Santa Bárbara. MARC 0201. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	167
Ilustración 166 La Sagrada Familia. MARC 0090. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	167
Ilustración 167 La Sagrada Familia. MARC 0081. Estilo barroco indigenizado. Fotos: MARC.	168
Ilustración 168 El Sagrario - pelicano. MARC 0074. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	168
Ilustración 169 Puerta de Sagrario. MARC 0127. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	169
Ilustración 170 La Inmaculada Concepción de los Venerables, Bartolomé Esteban Murillo. Foto: Museo del Prado.	170
Ilustración 171 La Dolorosa. MARC 0014. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	171
Ilustración 172 Nuestra Señora de la Merced. MARC 0180. Barroco indigenizado. Foto: MARC.	172
Ilustración 173 Our Lady of Mercy . Artist: Unidentified Quito Artist. Date: 18th or 19th century. Medium: Oil on canvas. Location: Convento de la Merced, Cali, Valle del Cauca, Colombia. Photo Source: Patiño Spitzer 2007, 39. Correspondence Credit: Gustavo Adolfo Vives Mejía. Item: 4148B. (PESSCA).	172

Ilustración 174 Virgen del Carmen. MARC 0168. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	173
Ilustración 175 Predela la educación de la Virgen, retablo de la Purísima. Iglesia San Francisco de la Montaña. Estilo barroco indigenizado. Foto: Candy Barberena.	173
Ilustración 176 La educación de la Virgen . MARC 0149. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	174
Ilustración 177. La educación de la Virgen. Karel Van Mallery (1571 -1635). Detalle del grabado: BNE.	174
Ilustración 178 Cristo Resucitado. MARC 0125. Anónimo, siglo XVIII. Foto: MARC.	175
Ilustración 179 Christ triumphant over death and sin. Artist: Johan Sadeler I (1550-1600). Date 1560-1600. Foto: PESSCA.	176
Ilustración 180 San Agatón. MARC 0139. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	176
Ilustración 181 (Izq.) San Agatón, Patrono de Palermo. Foto: Catedral de Palermo.	177
Ilustración 182 (Der.) La Inmaculada Concepción. Foto: Catedral de Palermo.	177
Ilustración 183 (Izquierda) San Agatón. Foto: MARC.	178
Ilustración 184 (Derecha) San Pedro de Alcántara. Pedro de Mena. Escultura de bulto redondo. Figura. Madera. Figura.Policromado. Tallado Dimensiones. Figura: Altura = 78 cm; Anchura = 40 cm; Profundidad = 36 cm. Peana: Altura = 6 cm; Anchura = 35 cm; Profundidad = 29 cm. Foto: Museo Nacional de Escultura.	178
Ilustración 185 Santa María (¿?). MARC 0121. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	179
Ilustración 186 Virgen del Carmen (¿?). MARC 0213. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	180
Ilustración 187 Santa (¿?). MARC 0093. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	180
Ilustración 188 (Izq.) Saint Nicholas of Myra, Workshop of Johannes Baptista Vrints (1552-1611). Fuente: PESSCA.	182
Ilustración 189 (Der.) Saint Nicholas of Myra, Unidentified Charcas Artis. Fuente: PESSCA.	182
Ilustración 190 Nicolás de Bari. MARC 0028. Foto: MARC.	183
Ilustración 191 Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 0111. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	183
Ilustración 192 (Izquierda) Detalle del Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 0111. Foto: MARC.	184
Ilustración 193 (Derecha.) Detalle de La Crucifixión. Matthias Grünewald, 1512-1516. Foto: Museo de Unterlinden, Colmar, Francia.	184
Ilustración 194 Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 0142. Foto: MARC.	185
Ilustración 195 (Parte frontal complta) Señor de la Paciencia y la Humildad . Colección privada de Óscar Velarde. Atribuido a la escuela taller de San Francisco de la Montaña, Veraguas. Escultura de madera policromada. Taller de artesanos indígenas (atribuido). Foto: Candy Barberena.	186
Ilustración 196 (Parte frontal superior) Rostro del Señor de la Paciencia y la Humildad. Colección privada de Óscar Velarde. Escultura de madera policromada. Taller de artesanos indígenas (atribuido). Foto: Candy Barberena.	186
Ilustración 197 (Parte posterior completa). Parte posterior del Señor de la Paciencia y la Humildad. (Colección privada de Óscar Velarde). Foto: Candy Barberena.	186
Ilustración 198 Señor de la Paciencia y la Humildad. MARC 007. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	187

Ilustración 199 Espíritu Santo. MARC 0050. Escuela taller de San Francisco de la Montaña (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	188
Ilustración 200 Medallón de la Trinidad. MARC 0108. Escuela taller de San Francisco (atribuido). Estilo barroco indigenizado. Segunda mitad del siglo XVIII. Foto: MARC.	188
Ilustración 201 Las Tres Divinas Personas. MARC 0185. Estilo barroco indigenizado. Segunda mitad del siglo XVIII. Foto: MARC.	189
Ilustración 202 Las Tres Divinas Personas. MARC 0170. Estilo barroco indigenizado. Segunda mitad del siglo XVIII. Foto: MARC.	189
Ilustración 203 Ojo de Dios. MARC 0051. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	190
Ilustración 204 San Isidro Labrador. MARC 0169. Estilo barroco indigenizado. Foto: MARC.	190
Ilustración 205 (Izquierda) Montuno Ocueño. Foto: Enlaces Panamá.	191
Ilustración 206 (Centro) San Isidro. Foto: Rubén Darío Carles (1947).	191
Ilustración 207 (Derecha) San Isidro Labrador. MARC 0169. Patrón de Madrid. Foto: MARC.	191
Índice de tablas	
Tabla 1 Grupo de objetos religiosos ubicados en el MARC analizados en este estudio de acuerdo con las órdenes mendicantes en el Istmo.	25
Tabla 2 Aproximación a la distribución de las tribus cercanos a algunas iglesias en el Ducado de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá, siglos XVI–XVIII.	56
Tabla 3 Clasificación etnológica de los grupos indígenas de Panamá.	59



La Dra. Candy Barberena, doctora en Historia del Arte por la Universidad Francisco Marroquín (Guatemala), es una investigadora pionera en el estudio interdisciplinario del barroco panameño, integrando la iconografía y la antropología de la imagen para resignificar las complejas manifestaciones virreinales indígenas y mestizas del istmo.

Autora de publicaciones en revistas indexadas de reconocido prestigio, como ATRIO (España), INDIANA (Alemania) y ANALES (México), y del libro Historia de la devoción religiosa en Panamá a través de su arte (Universidad Pablo de Olavide, 2022), ha desarrollado su labor en el Centro de Investigaciones Históricas Antropológicas y Culturales (CIHAC-AIP) y MICULTURA. La obra aquí presentada compila dicha investigación y ha sido posible gracias al auspicio de la Universidad Tecnológica de Panamá, constituyendo un aporte académico riguroso que, mediante análisis crítico y trabajo de campo, rescata y resignifica el arte virreinal regional.

Actualmente, la Dra. Barberena lidera proyectos en la Universidad de Panamá, donde ostenta la distinción de Profesora Especial 1 con Doctorado, siendo la primera en la Facultad de Bellas Artes en alcanzar esta categoría. Su trabajo es fundamental para la valoración, conservación y difusión del patrimonio cultural panameño y su legado barroco indigenizado dentro del contexto virreinal hispanoamericano.

Héctor Collado