Barroco indigenizado en el Panamá virreinal: antropología visual e iconografía de dos vírgenes (La Dolorosa y la Virgen del Carmen)

Indigenized Baroque in Viceroyal Panama: Visual Anthropology and Iconography of Two Virgins (La Dolorosa y la Virgen del Carmen)

Candy Barberena
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Panamá
https://orcid.org/0000-0002-3573-902X
candy.barberena2020@gmail.com

Resumen: Dos objetos de arte religioso, La Dolorosa y la Virgen del Carmen, fueron encontrados recientemente en una parroquia en Chitré, (Herrera, Panamá). Por su valor historiográfico, las obras han sido evaluadas para establecer sus autorías, orígenes y contexto en la Nueva Granada. El diseño de la investigación se basa en la sistematización de los demás elementos del método iconográfico y la antropología de las imágenes. Se aborda el escenario histórico evangelizador que involucró a los españoles y a los pueblos indígenas. Las imágenes religiosas tuvieron una función social importante, ya que transmitían mensajes religiosos y culturales que ayudaron a conformar una nueva identidad para los pueblos indígenas y mestizos. Este proceso se reflejó en el arte barroco indigenizado, que combinaba elementos europeos e indígenas.

Palabras clave: antropología visual; iconografía; arte barroco indigenizado; La Dolorosa; Virgen del Carmen; Panamá; Nueva Granada; siglo XVIII.

Abstract: Two religious art objects, La Dolorosa and the Virgen del Carmen, were recently found in a parish church in Chitré, (Herrera, Panama). Because of their historiographic value, the works have been evaluated to establish their authorship, origins, and context in New Granada. The research design is based on the systematization of the other elements of the iconographic method and the anthropology of images. It addresses the historical evangelizing scenario involving the Spanish and Indigenous peoples. Religious images had an important social function as they conveyed religious and cultural messages that helped to shape a new identity for Indigenous and mestizo peoples. This process was reflected in Indigenized baroque art, which combined European and Indigenous elements.

Keywords: visual anthropology; iconography; Indigenized baroque art; La Dolorosa; Virgen del Carmen; Panama; Nueva Granada; 18th century.

Recibido: 03 de noviembre de 2023; aceptado: 01 de abril de 2024

CC BY NC ND

INDIANA 42.1 (2025): 131-153
ISSN 0341-8642, DOI 10.18441/ind.v42i1.131-153
© Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Introducción

Barroco hispanoamericano: la tensión entre la grandeza y la modestia

Los dos objetos sometidos a análisis en este estudio, descubiertos en una parroquia de Chitré, actúan como receptáculos de la tensión inherente en la historia del arte. Esta tensión se hace especialmente evidente al explorar las diversas corrientes presentes dentro de un movimiento artístico unificado, como es el caso del Barroco hispanoamericano. Dicha tensión puede ser interpretada como una dinámica entre diferentes enfoques o interpretaciones del arte Barroco. Es importante destacar el valor de la 'amalgama' entre lo hispánico y lo indígena. Esta fusión no solo simboliza la convergencia de dos culturas distintas, sino que también representa la tensión existente entre ambas.

Advierte Muñoz Jiménez que el Barroco, recoge numerosas variantes, "como el Barroco católico, el protestante, el clasicista, el burgués, etc."; y si se apunta a los desarrollos observables en su plástica, se incorporan tres barrocos: naturalista, clásico y decorativo (Muñoz Jiménez 1999, 475). En Europa, surge el tema de originales nacionales, por lo que se habla de barroco francés, barroco español, barroco italiano, etc.

Estos estilos son traspasados a Hispanoamérica, donde producen una rica y expresiva rama denominada Barroco castizo hispanoamericano. De este barroco castizo surgen muchos tipos, como el barroco novohispano, el barroco andino, el barroco novogranadino, el barroco panameño y el barroco indigenizado (Barberena 2022b, 19), estilismo que es aupado en este estudio. En el entramado discursivo sobre las manifestaciones sincréticas artísticas y religiosas del periodo virreinal panameño, se observa una polisemia terminológica que demanda una clarificación conceptual robusta. Investigadores de diversas disciplinas han recurrido a categorías como 'arte indigenista', 'indigenismo', 'arte aborigen', 'arte de los pueblos originarios', 'arte nativo', 'arte local', 'arte naif' e incluso 'arte indomestizo' para aprehender la complejidad de este fenómeno cultural. Si bien estos términos serán referenciados en el aparato crítico de esta investigación, la adopción del concepto de 'barroquismo andaluz indigenizado', acuñado por el arquitecto Samuel Gutiérrez (1999, 179), se fundamenta en su capacidad para designar con precisión la singular interpretación que artesanos y carpinteros indígenas realizaron bajo la influencia estilística sevillana. Gutiérrez identifica, de manera pionera y con notable agudeza, la apropiación y transformación vernácula de los códigos barrocos, marcando un hito en la comprensión de esta expresión artística mestiza.

La cultura barroca en el Nuevo Reino de Granada, siglo XVIII

Javier Humberto Borja (2012) reevalúa el Barroco, no meramente como una manifestación de arte místico, sino también como un elemento fortificador de la cultura sacralizada del virreinato novogranadino durante la época de la Contrarreforma española (Martínez Millán 2014, 205). Para lograr esto, Borja, según Martínez Millán (2014) recurre al trabajo de Belting, lo que le permite obtener una comprensión clara de la imagen como una construcción cultural.

> Una historia de la imagen es algo distingo a una historia del arte. ¿Pero a qué entendemos por imagen? El concepto de 'imagen' en su corriente se refiere a todo y a nada, algo a lo que ya estamos acostumbrados también con el concepto de 'arte' [...] En este contexto religioso, se veneraba la imagen como objeto de culto, diferenciándose de la narración en imágenes o historia, cuyo objetivo era poner ante los ojos del observador el curso de la historia sagrada (Belting 2021, 5).

Belting ha indicado que las representaciones en los retablos y las imágenes devocionales, para mencionar solo dos categorías, representaron innovaciones en una era que, en sus etapas finales, precipitó la emergencia del concepto de arte moderno, "Los iconos orientales, sin embargo, se convirtieron en el Renacimiento en tema de leyendas y mitos nostálgicos de la imagen" (2021, 6).

> La política de la imagen posibilita comprender la complejidad de la relación entre imagen y sociedad, tal y como se dio en el barroco neogranadino, en donde la imagen, de acuerdo con las disposiciones establecidas por la Iglesia católica, generaba un dominio del cuerpo de cada individuo y, por extensión, de la sociedad, a través de representaciones que enseñaban las formas adecuadas de vivir (las virtudes) (Martínez Millán 2014, 203) .

El análisis de Borja se enfoca en el estudio de categorías como la función de la imagen, la retórica escrita y visual, y el *ethos* barroco (Martínez Millán 2014, 204-205).

Dentro de la expansión económica, se plantean cambios en el escenario de la Nueva Granada.

> ¿Y quién da cuenta de los artesanos? Este sería uno de los asuntos que deben ser trabajados en profundidad. Existen algunos estudios como el de María Cristina Navarrete para el caso de los artesanos de Cartagena, especialmente para el siglo XVII (Navarrete, 1994). El tema de la aparición en dicha ciudad de un buen número de esclavos dedicados a tareas artesanales, ha sido abocado tangencialmente. Aparte de los trabajos demográficos de Meisel Roca y el texto de Alfonso Múnera, son pocos los intentos por avanzar en mostrar y percibir la influencia de este sector en la vida social y económica de la ciudad de Cartagena (Herrera, 2009). Los datos que suministra el censo de 1778 en el barrio de San Sebastián, Santo Toribio y Getsemaní en Cartagena, da cuenta de tres realidades: a. el número de artesanos que habitaban el barrio era sorprendente, b. la mayoría de estos artesanos se inscribían bajo la categoría racial de pardos y mulatos (los zambos eran una excepción) y c. la gran mayoría estaban adscritos a las milicias disciplinadas de la ciudad (AGN, legajo 31, 1780, f. 1014r) (Sánchez Mejía y Santos Delgado 2010, 12).

Tanto los hombres como las mujeres, comienzan a asumir roles, en múltiples oficios artesanales. El 'repensar el barroco' (Gutiérrez Dacosta 2001) es el considerar a estos artesanos, artistas y carpinteros anónimos (Barberena 2022a, 113) .

> Los artesanos identificados en el censo eran: carpinteros, sastres, zapateros, plateros, pintores, albañiles, faroleros, confiteros, calafates, barberos, plumeros, canteros, artilleros, hortelanos, labradores, botoneros, teneros, tintoreros, torneros, tabaqueros, enfardeladores, panaderos, pulperos, peluqueros, herreros, músicos, tallistas, aserradores, cargueros, pescadores, barreros y plumarios (Sánchez Mejía y Santos Delgado 2010, 12).

El barroco indigenizado en Panamá durante el siglo XVIII

En las Américas virreinales, desde el siglo XVII, se crearon códigos icónicos en respuesta a un proceso pedagógico y catequético proveniente de Europa. La evidencia concluyente de la dinámica actividad artística, la constituyen los "28 libros de fábrica, donde se da fe de cientos de imágenes religiosas y pinturas que poblaron altares de iglesias, capillas y ermitas en otros tantos pueblos de Panamá en el siglo XVIII"; recopilados durante la visita de Fray Francisco de los Ríos y Armengol (Las Tablas, Los Santos; 1774-1776).

> Muchos son los pueblos, iglesias y ermitas visitados: nuestra Señora de los Remedios, San Félix; San Lorenzo del Guaimí, Taboga; Santiago de Alanje, Boquerón; San Pablo, ermita de San José de David; ermita de San Luis Rey de Francia de Ponuga, ermita de Pesé y de Santa Bárbara o Vacamonte, ermita de Santa Catalina Mártir en Los Santos, ermitas de Iglesia Santa Librada de Las Tablas, Pesé y Pocrí, iglesia de Santiago de Veraguas, iglesia de Calobre, ermitas de Río Jesús y San José de Montijo, 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, San Marcelo de la Mesa, Santa María de Antón, San Lucas de Olá y San Juan Bautista de Penonomé (Ramos Baquero 2019a, 1274).

La imaginería, que desde la época virreinal hasta nuestros días es parte intrínseca del espíritu de religiosidad de los practicantes del catolicismo, especialmente en las procesiones, o expresiones de la devoción a determinado santo o santa, incluyendo a Jesucristo, fue traída a Panamá al principio desde España, y después desde Quito y de Lima. En diversos sitios del Istmo, los artistas y artesanos lograron aprender los diversos oficios y realizar obras de significativo valor artístico. Estas creaciones encontraron gran acogida en las diferentes instituciones católicas de la ciudad, del interior y en residencias particulares (Castillero Calvo 2019b, 1179).

Los artistas

Muchos artistas y artesanos lograron profesionalizarse mediante una formación especializada en la práctica, por lo que se les otorgaba el título de maestro mayor. Un maestro mayor estaba autorizado para ejercer el oficio, sin embargo, era poco lo que se realizaba en la teoría (Ramos Baquero 2019a, 1276). Usualmente, el dominio de la temática religiosa recaía en el clero, o en profesionales del área de las humanidades.

En el momento de realización y de producción de sus obras, los artistas se rigieron por las ordenanzas (platería o carpintería), (Ramos Baquero 2019b, 1295), y utilizaron ilustraciones, las trazas o dibujos, como fuentes de referencias para la creación. En otros casos, recurrieron a diferentes recursos como la literatura artística, libros sobre pintura y manuales técnicos. Los artistas lograron trabajar mediante vínculos de cooperación con otros, pero no en un sistema de gremio, sino que más bien se incorporaron a una cofradía que, usualmente, no estaba asociada a un oficio (Ramos Baquero 2019a, 1330).

En cuanto a la labor de los artesanos y artistas por gremios,

> [...] los plateros, los sastres, los alarifes o los carpinteros de lo blanco, debían tener manuales de modelos y necesitarían los libros de exámenes, sin los cuales difícilmente los maestros de taller podían entrenar a los aprendices y oficiales que acudían a formarse en sus obradores, ni estos podían ser aprobados por el veedor de los gremios correspondientes (Castillero Calvo 2019c, 1213-1214).

La jerarquía estaba definida por escala descendente. Los maestros, oficiales, y aprendices formaban la base de este sistema. El escalafón se atribuía por las capacidades y experiencias demostradas, además debía ser examinado ante un tribunal. La edad mínima para los aspirantes era entre cinco a diez años, y su magisterio era estipulado en un contrato o escritura pública, firmado tanto por el maestro como el alcalde ordinario. Este sistema de jerarquía garantizaba la calidad de la formación de los artesanos y la continuidad de las tradiciones artesanales. En las escuelas talleres, los hijos de los españoles y los niños huérfanos eran los preferidos (Molina Castillo 2008, 617). Para finales del periodo virreinal, los artesanos estaban organizados en gremios.

El arte virreinal tuvo orígenes muy particulares, y revela una innegable impronta europea en su contenido y forma. 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. El hallazgo de esas fuentes gráficas permite (Barberena 2016a y b), al hacer las debidas comparaciones, establecer los procedimientos que siguieron cada uno de los pintores en la formación de su estilo (Barberena 2021a y b). Los especialistas estudian desde hace muchos años las influencias italianas de Serlio y Miguel Ángel en las artes novogranadinas al avanzar con la hipótesis de la circulación de las ideas artísticas traídas desde la Europa flamenca e italiana a España, y su traspaso a América, línea enfatizada por Gasparini (1962, 58; 1964, 97), Kubler (1983, 105-106) y Sebastián López (2006, 43). Esta hipótesis ha permitido un mejor entendimiento de las artes novogranadinas. Se basa en el hecho de que España controlaba grandes territorios en los virreinatos americanos y en la presencia de artistas y artesanos italianos que fueron traídos a estos territorios.

Los documentos del Archivo de Indias prueban la existencia de maestros de carpintería y escultura en la región de Veraguas (Ramos Baquero 2019a, 1276). En un informe del 8 de marzo de 1778, sobre las obras realizadas en la iglesia de San Francisco Javier, de Cañazas, por el sacerdote don Pedro Regalado de Aizpurúa, aparece Fermín Ruiz, maestro mayor de carpintería de lo blanco y escultor, haciendo la evaluación de los trabajos en madera de la iglesia y, por supuesto, de las imágenes. En 1737, el ingeniero don Nicolás Rodríguez hace su informe pidiendo una tasación a los maestros especialistas. Allí aparece el nombre de Félix de la Peña, como maestro de carpintería de lo blanco y escultor. Ahora, las imágenes y altares que pude observar en la iglesia de San Francisco Javier de Cañazas resultaron ser en su gran mayoría modernas.

La demanda generada por iglesias y conventos panameños fue inicialmente satisfecha por la producción de los talleres sevillanos y, más tardíamente, por los talleres limeños y quiteños, a los que se le unieron artistas locales y extranjeros establecidos en diversas ciudades y pueblos del Istmo (Ramos Baquero 2019a , 1278). La existencia de imágenes religiosas virreinales obra de artesanos panameños, es expuesta, aunque hace poco o nada se sabía de su identidad, permaneciendo el resto en un anonimato aún mayor, sin firma del artista o artesano. La lectura de los objetos, por tanto, recae en el método iconográfico, rasgos diferenciadores, la utilización de las gubias, y patrones que revelan en el tallado, el estilo indigenizado.

En el siglo XVIII, se impulsa con fuerza, durante dos periodos (1721-1775 en La Villa de Los Santos y 1773-1775 en San Francisco de la Montaña, Veraguas), los establecimientos de las primeras escuelas talleres de los pueblos indígenas, talleres formalmente constituidos. 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, 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, pero aprendieron el ensamble y tallado de la madera (Gutiérrez 1999, 92-93).

Estilo barroco popular

El proceso inicial de organizar el espacio panameño tuvo como intención vincular a España con el Istmo. El paso que seguía a esta organización era la "formación de una red paralela de 'pueblos de indios' y 'pueblos de españoles' con el propósito de articular la producción interna para el fomento económico de la Colonia" (Castillero Calvo 2019a, 228).

> [...] que van anudando el territorio interior, mientras que la república de indios, integrada por pueblos de doctrina y más tarde de misión, constituyen su complemento con funciones satelitales y subordinadas, cada uno fundado en torno a pueblos de españoles preexistentes, para integrarse a su economía, abasteciéndolos, o para proveer a sus vecinos de mano de obra barata (Castillero Calvo 2019a, 228).

A finales del siglo XVIII, los objetos retablísticos, esculturas y demás piezas creadas por los indígenas en la escuela taller de San Francisco de la Montaña,[1] manifiestan un estilo barroco popular con influencia neogranadina. Las imágenes de arte popular (tablillas y figuritas) que he analizado, tanto en los templos panameños en varias provincias, como en el Museo de Arte Religioso Colonial (MARC), poseen características de tratamiento simplificado y volúmenes geométricos, propio del estilismo barroco indigenizado. Hay tendencia al alargamiento de las proporciones, ojos fijamente abiertos, y los cabellos y barbas realizadas con incisiones paralelas (Barberena 2022b, 28-30).

1 Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá, Colombia. 1773, Doc. 14. "Consulta si se les continuaba dando regalos o títulos a los indios guaimíes de Panamá a fin de continuar el proceso de evangelización". Fondo: Caciques e Indios Legajo, Indios de Guatavita, Panamá, San Martín, Terama, otros.

La diferenciación en el arte indigenizado

Hago una pausa para reflexionar sobre la diferenciación que existe en el arte indigenizado. Puede ser arte culto indigenizado, o puede presentar ausencia de academicismo técnico. Castro (2002, 437) sugiere que lo que en una época era arte popular, en otra se transforma en arte culto. Dicho de otro modo, buena parte del arte hoy considerado culto fue en su origen arte popular. 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, con tantos elementos y áreas involucradas no habían sido estudiados hasta este momento bajo el enfoque iconográfico de Santiago Sebastián López y la antropología visual (Barberena 2022a, 116-117).[2]

Estos objetos, tradicionalmente calificados como arte popular, fueron agentes de cambio y expresión auténtica de la multiplicidad lingüística del barroco americano. Espinosa Spínola ha ilustrado cómo, en determinados momentos, fueron creados para una clientela específica y utilizados de una manera particular (2004, 1.061-1.075).

En dos artículos de De Mesa y Gisbert (1954; 1955) se mencionan los conceptos 'transculturación', 'estilo mestizo' y 'arte popular'. Soria (1956, 15), según García (2015, 43) consideraba, por un lado, "la existencia de una pintura culta destinada a las clases de linaje europeo, realizada por artistas europeos, criollos y mestizos, y basada en grabados artísticos en pretensión y en general en la calidad". Y, por otro lado, planteaba la presencia de una pintura para las clases populares realizada por los indígenas a partir de estampas populares. Para De Mesa y Gisbert, 'lo popular', no se limitaba por una pertenencia de clase, sino , según García y Maranguello (2012, 140-142), "por la apropiación y divulgación en los talleres, de imágenes de una generación precedente".

> En el Cuzco popular y anónimo son casi equivalentes, y este tipo de pintura es la consecuencia de los grandes maestros del siglo XVII. El recuerdo de esta gran época es lo que da lugar, en el siglo XVIII, a la creación de talleres industrializados. Por la copia e imitación de estos maestros (los del XVII), es que nace la pintura popular, tan típica del Cuzco, y que nosotros creemos se circunscribe a los siglos XVIII y XIX. Insistimos por esto que las dos clases de pintura no marcan diferencias sociales, sino diferentes momentos históricos (Moyssén 1960, 90-92).

Las manifestaciones religiosas y folclóricas emanadas de las veneraciones populares están sustentadas en la fe católica, en Jesús, en la Virgen María (en sus diversas advocaciones) y en los Santos, representados en los medios artísticos y plásticos religiosos, que están allí para ser leídos. Se propone que esta lectura, debe basarse "en el barroco a lo hispanoamericano, en la especificidad de lo americano", desde "una nueva mirada para el estudio del arte hispanoamericano" (Gutiérrez Dacosta 2001, 1-2).

2 Ver p. ej. Morgan (2010); Stoichiță (1995); Ingold (2024).

Algunos historiadores del arte, erróneamente, consideran que ciertas obras no cumplen con los estándares de calidad del arte culto. Sin embargo, es imposible ignorar y no estudiar estas obras, ya que muchas de ellas han dado forma a ideologías devocionales que han dado lugar a rituales antropológicos. Para ilustrar la importancia del arte popular, consideremos cuántas pequeñas poblaciones tienen una imagen patronal de tradición, como Santo Domingo de Las Tablas, La Palma, Guararé o Pocrí. Aunque es posible que la imagen no tenga un gran valor estético, su origen se deriva de una devoción específica (Barberena 2022b, 210).

La Virgen María, símbolo de fe y devoción en la cultura panameña

El culto a la Virgen en la América virreinal

Las devociones más antiguas en Panamá son cristológicas, y así son los lugares de mayor atracción popular religiosa en Panamá: el Nazareno o Cristo Negro. Portobelo, Colón, ca. 1658; Cristo de Esquipulas. Antón, Coclé (Cristo llevando la cruz), ca. 1692; Jesús Nazareno. Atalaya, Veraguas, (Cristo atado) ca. s. XVIII; Santo Cristo. Alanje, Chiriquí (Cristo sepultado) ca. s. XVIII.

La imagen de la Virgen María por su parte se incorpora al culto en Hispanoamérica bajo diversas advocaciones (Álvarez de Miranda 1954, 259), presidiendo los retablos y adquiriendo un creciente fervor, dentro de un proceso complejo de aculturación visual y sincretismo religioso. A pesar de la existencia de la reproducción en serie, cada imagen presenta un modelado iconográfico, en muchos casos perteneciente a un maestro imaginero anónimo.

> Y una vez en él, asistimos de nuevo a la misma titánica tarea, ya cumplida en la Península, de incardinar a en la tierra americana a la Madre de Dios, de convertir también el nuevo continente en feudo de María, entronizando a la Virgen en la entraña telúrica del Nuevo Mundo. Ciudades, ríos, montañas, golfos, islas, regiones enteras son bautizadas con nombres de marías. Toda hoy, las capitales de tres Repúblicas Hispanoamericanas, Buenos Aires, La Paz y Asunción, llevan nombres marianos, pues la capital de la Argentina se fundó bajo la advocación de Nuestra Señora del Buen Aire –patrona del navegante–, y la de Bolivia se llamó no simplemente La Paz, sino Nuestra Señora de la Paz (Álvarez de Miranda 1954, 259).

La iconografía barroca cristiana de las órdenes religiosas comienza hacia el siglo XV y fue un fenómeno revolucionario que transformó la forma en que se representaba la fe cristiana. El desarrollo de la iconografía barroca cristiana de las órdenes religiosas fue impulsado por la nueva espiritualidad contrarreformista.

André Félibien, en su monumental obra *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1685-1688), se erige como un codificador de la iconografía religiosa en el contexto del clasicismo francés del siglo XVII. Su enfoque, que trasciende la mera descripción, busca establecer un corpus iconográfico preciso y sistemático, imbuido de profundo conocimiento teológico, histórico y hagiográfico.

Esta labor refleja la preocupación de la época por la claridad doctrinal y la corrección en la representación artística, consolidando así a Félibien como un referente esencial para la comprensión de la iconografía religiosa en el arte clásico francés.

Según Sebastián López (1981, 239), para comprender las colecciones de arte a través de las pinturas y esculturas que hoy se encuentran exhibidas en museos de todo el mundo, es esencial tener en cuenta los escritos de André Félibien.

> No es arte como aquellos donde el trabajo y destreza bastan para producir la belleza. La enseñanza y el placer que se recibe de las obras de pintores y escultores no viene solamente de la ciencia del diseño, de la belleza de los colores ni del valor de la materia, sino de la grandeza de los pensamientos y del perfecto conocimiento que tienen los pintores y escultores de las cosas que representan (*Cf.* G. Chazal) (Sebastián López 1981, 239).

Estas advocaciones han sido veneradas durante siglos. Han inspirado numerosas obras artísticas, y musicales. Los católicos creen que la Virgen María intercede ante Dios en nombre de los fieles para obtener la gracia de Dios. No hay un número exacto de advocaciones marianas, ya que hay muchas más que las que se conocen comúnmente (Ruiz Barrera 2016).

> Basta ojear el mapa de América para ver cómo en México hay una bahía de Asunción y una ciudad de la Concepción, y en Paraguay otra llamada Villa Concepción, y otra ciudad denominada también Concepción en Chile, y otra en Bolivia, y otra en Argentina y otra en Paraguay (Álvarez de Miranda, 259).

Las comunidades que llevan el nombre de la Virgen María, fundadas a partir del siglo XVI,[3] reflejan esta devoción y la importancia de la religión católica en la historia y la cultura de Panamá (Barberena 2022b, 104). Estos poblados fueron instaurados en el istmo por españoles, quienes trajeron consigo su fe católica y su devoción a la Virgen María. Santa María La Antigua del Darién, fue la primera ciudad fundada en el continente americano, en 1510. Nuestra Señora de la Asunción de Panamá, la capital de Panamá, es fundada en 1519.

El movimiento evangelizante se desplazó en inicios del siglo XVII desde la Ciudad de Panamá hacia el interior del país, cubriendo la Alcaldía Mayor de Natá y el Ducado de Veragua (Morin Couture 2008 257-272). Esto se realizó paulatinamente a medida que se establecieron las misiones capuchinas, franciscanas, jesuíticas, dominicas y agustinas. He sometido a un proceso de síntesis la voluminosa información que presenta Morin Couture. Por lo tanto, he dividido el extenso periodo en tres fases: 1503-1597, 1602-1691 y 1708-ca. 1815. Las fechas de fundaciones de los pueblos (por ejemplo, Natá 1520-1522 o Las Tablas 1680, 1721) pueden parecer erradas. Sin embargo, esto se debe a que fueron fundados o refundados oficialmente (Barberena 2021c, 206-212). Las tradiciones religiosas de las ciudades y pueblos del interior de Panamá reflejan la cultura y herencia de la región, pilares de las creencias y la fe.

3 Ver la lista completa en Barberena (2021c, 239-260).

La máscara de La Dolorosa o Virgen de las Angustias

El objeto de este estudio, la máscara de La Dolorosa (o Virgen de las Angustias, Figura 1), formaba parte de una talla completa y su tamaño original podía calcularse, según las reglas de la proporción, en siete veces la altura de la máscara. La careta está hecha de plomo y madera tallada y policromada. Sus dimensiones son 8.25 cm de altura y 6.35 cm de ancho, con ojos de vidrio. Se postula que la imagen podría tener su origen en un contexto conventual o eclesiástico dentro de la ciudad de Chitré, provincia de Herrera.

Figura 1. Artista indígena. La Dolorosa o Virgen de las Angustias, finales del siglo XVIII (Foto tomada en laboratorio: Candy Barberena).

Ref.	Investigación Agosto. 14. 2023
Autor	Artista indígena
Escuela taller	San Francisco de la Montaña (Veraguas)
Título	La Dolorosa (máscara) o Virgen de las Angustias
Estilo	Barroco indigenizado
Dimensiones	8.25 cm (altura) por 6.35 cm (ancho)
Lugar	Procede de algún convento o de uso doméstico
Año	Finales del siglo XVIII
Estado de conservación	Bajo
Técnica	Mascara de plomo.
Investigadora	Candy Barberena

Tabla 1. Ficha técnica de *La Dolorosa (máscara)* o *Virgen de las Angustias*.

La devoción a la Mater Dolorosa

Los rostros de la Virgen de las Angustias del Museo Amparo (Figura 2) y La Dolorosa (Figura 3) presentan similitudes en su expresión dramática. "Pero María, [...] ella estaba en pie ante la Cruz, mirando con piadosos ojos las llagas de su Hijo" (Interián de Ayala 1782, 446) Esta expresión revela la advocación de la pieza local y sugiere que la imagen fue creada por un artista indígena familiarizado con la iconografía cristiana tradicional.

Figura 2. Escuela mexicana. La Dolorosa o Virgen de las Angustias, ca. 1800. Talla en madera policromada de finales del siglo XVIII con policromía del siglo XX. Medidas: 57 por 28.8 por 20.8 cm (Investigadora: Patricia Díaz Cayeros [Museo Amparo], foto: cortesía Colección Fundación Amparo, Museo Amparo, Puebla, México. https://museoamparo.com/colecciones/pieza/1784/dolorosa).[4]

Figura 3. Artista indígena. La Dolorosa o Virgen de las Angustias (Foto: Candy Barberena).

4 El análisis iconográfico de la Virgen de las Angustias revela su inscripción dentro de un corpus de imágenes marianas dedicadas a la exploración del *pathos* mariano. Esta tipología, caracterizada por la representación de vírgenes orantes y contemplativas que manifiestan una profunda lamentación, fue categorizada por Trens (1946, 191). No obstante, la gestualidad observada en la imagen en cuestión sugiere una función original que trasciende la mera devoción individual. Díaz Cayeros (s.f.), investigadora del Museo Amparo, Ciudad de México, postula su pertenencia a un Calvario, un contexto que implicaría la presencia del Crucificado, San Juan Evangelista y, posiblemente, María Magdalena. La elevación del rostro y la dirección de la mirada hacia la izquierda concuerdan con la tradición iconográfica que sitúa a la Virgen María a la diestra de su hijo crucificado.

La advocación de La Dolorosa o Virgen de las Angustias suele representar a la Virgen con uno o siete puñales en el pecho, aludiendo a los sufrimientos vividos al ver morir a su hijo. Iconográficamente, esta tradición surge en el siglo XIV. El motivo iconográfico de La Dolorosa reaparece en el medievo, y a partir de ese periodo se difunde de manera amplia en el siglo XVI. La advocación de La Dolorosa es una de las más populares de la Virgen María, En latín, se la invoca como *María Virgo Perdolens* o *Mater Dolorosa.* Las cofradías más antiguas y populares de la Virgen de las Angustias, de las Lágrimas o de los Dolores se concentran en Sevilla y en toda Andalucía (Morin Couture 2008a, 713).

En la Nueva España, la representación de la Virgen María con un solo puñal en el pecho era la más común. Un ejemplo de esto es una pintura de José Joaquín Magón, La Dolorosa, del siglo XVIII, en la que la Virgen está rodeada de san Juan, san Pedro y María Magdalena, todos con expresiones de dolor.[5]

El 20 de marzo de 2010, la Basílica menor Santiago Apóstol (Natá, Coclé) entronizó la imagen Nuestra Señora de Amargura y de la Esperanza, también conocida como Nuestra Señora de los Dolores. Esta entronización evoca la posición histórica de Natá, como la segunda ciudad más antigua del litoral Pacífico, fundada el 20 de mayo de 1522. La imagen Nuestra Señora de Amargura,[6] una de las más veneradas en Panamá, procesiona el 'Viernes de Dolores'. El 'Gran Viernes Santo', los natariegos realizan la romería portando la Dolorosa, y cantando *Salve Regina*, en español, una oración originalmente escrita en latín.

Salve, Regina, Mater misericordiæ,
vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules filii Hevæ,
ad te suspiramus, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle.
Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte;
Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria
(Dreves 1907, 318).

5 https://virreinato.inah.gob.mx/img/coleccion/10-13670.jpg (16.05.2025).

6 Nuestra Señora de Amargura y de la Esperanza, 2010. Madera tallada, policromada, escuela española. Ubicación: baptisterio de la Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé (Lectura iconográfica Candy Barberena).

4.2 Análisis microfotográfica

Con la intención de analizar la policromía perdida de la imagen de La Dolorosa (máscara) o Virgen de las Angustias, se utilizó microfotografía.[7] El proceso consistió en buscar y encontrar las policromías originales mediante la magnificación de las áreas. Las fotos son entonces clasificadas conforme al área revisada (Figura 4).

Los estudios con microfotografía permitieron identificar lo siguiente:

- La policromía del rostro es de color encarnado.
- Los dientes son de color blanco, con un leve tono rosado.
- Los labios son de rojo carmín.
- El cabello está tallado en negro oscuro.
- Las fosas nasales están pintadas de color rosado.
- El velo está decorado con pigmentos amarillos y dorados, pero en poca cantidad.
- El ojo de vidrio izquierdo está dañado y debe ser reemplazado.
- El ojo de vidrio derecho es de color marrón.

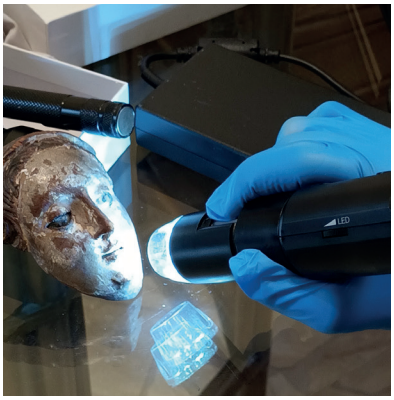

Figura 4. Microfotografía. Registro de las imágenes captadas (Foto: Candy Barberena).

La máscara tiene partes del velo que cubriría su cabeza, lo que es un elemento iconográfico esencial que contribuye a la identificación de la imagen (Figura 5): la interpretación del 'velo virginal', como símbolo de pureza y fidelidad, proviene de 1 Corintios 7:34.

Figura 5. La Dolorosa (máscara) o Virgen de las Angustias con restos del velo textil (Foto: Candy Barberena).

7 Es recomendable intervenir las áreas donde se ubica el ojo izquierdo y otras partes, como el mentón quebrado. La pieza presenta varios puntos débiles, comenzando con el gancho innecesario. Estos pueden ser modificados para devolverle su brillo original.

> In ancient Rome a red veil, or a veil with red stripes, distinguished newly-married women from the unmarried. From the earliest times Christ was represented to the Christian virgin as a husband, the only One, according to St. Paul (1 Corinthians 7:34), she had to please. It was natural that the bride of Christ should, as the vestal virgins had done, adopt the veil, which thus symbolized not so much the purity as the inviolable fidelity to Christ which was to be reverenced in her. "There is here," said St. Optatus, "a sort of spiritual marriage" ("De schismate Donatistarum," VI; P.L., XI, 1074) (Vermeersch 1912).[8]

Piezas de comparación

La técnica de la máscara de plomo en los rostros, tanto en La Dolorosa como en otros casos,[9] fue muy popular en la elaboración de imágenes religiosas, y permitió la producción en serie.

En el templo de San Francisco de Asís (Veraguas), se pueden encontrar varias esculturas que utilizan la técnica de la mascarilla de plomo, incluso en la máscara y manos de plomo del MARC 0221, que representa a Santo Tomás de Aquino (Figura 6). Por las características del rostro, especialmente el cabello, con su amplia tonsura monacal, se identifica en esta pieza la iconografía de Santo Tomás de Aquino. Las esculturas con mascarillas suelen atribuirse a la escuela quiteña, o a artesanos quiteños radicados en Panamá, como es el caso de la escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas) a la que también contribuimos La Dolorosa aquí analizada.

Figura 6. Escuela quiteña. Santo Tomás de Aquino, Museo de Arte Religioso Colonial. MARC 0221, ca. siglo XVIII. Plomo policromado; mano: 7 cm por 13 cm; máscara: 9 cm por 14 cm (Foto: cortesía MARC).

Además de estas máscaras de plomo, existen otras tradiciones para el reto de encontrar soluciones económicas para tales figuras religiosas.

Por ejemplo, la imagen de La Dolorosa (Figuras 7 y 8) de origen novogranadino es una figura de vestir, tan habitual en centros devocionales de pocos recursos tanto en España como en Hispanoamérica.

8 "En la antigua Roma, un velo rojo o un velo con rayas rojas, distinguía a las mujeres casadas de las solteras. Desde el comienzo de la cristiandad, Cristo le fue presentado a la Virgen cristiana, como su esposo. Cristo era el Único, a quien ella debía agradar (según San Pablo, en 1 Corintios 7:34). Era natural que la esposa de Cristo, como las vírgenes vestales, adoptara el velo, que simbolizaba, además de la pureza, la fidelidad sagrada a Cristo que ella debía respetar. 'Aquí hay', dijo San Optato, 'un tipo de matrimonio espiritual'. Traducción: Candy Barberena.

9 P. ej. San Martín de Porres, MARC 0175, de finales del siglo XVIII (artista indígena, Escuela taller de San Francisco de la Montaña, Veraguas. Madera tallada y policromada, uso doméstico. Lectura iconográfica: Candy Barberena).

Figuras 7 y 8. Escuela Novogranadina. Anónimo. La Dolorosa o Virgen de las Angustias, siglo XVIII. Madera tallada y policromada, 147 cm por 43 cm por 34 cm (Foto: cortesía Museo Santa Clara, Bogotá, Colombia).

Los ropajes son una solución artística que se centra en las partes expuestas del cuerpo de las figuras. El resto es simplemente un soporte de madera, escasamente pulido. Esto permite que el espectador se centre en las emociones de las figuras, ya que las partes expuestas están cuidadosamente elaboradas, mientras que el resto es más simple. Por ser un procedimiento que significó ahorro y rapidez en las entregas, quizás la imagen localizada en Panamá, La Dolorosa (máscara), haya sido tipo candelero, y no de bulto entero.

La Virgen del Carmen

La segunda parte de este estudio está dedicada a una Virgen del Carmen (Virgen de Santa María del Monte Carmelo o Nuestra Señora del Carmen), articulada de vestir en madera tallada y policromada, con pérdida de policromía, brazos ausentes y rajadura hasta la base. Carece del brazo derecho. El tratamiento de la madera es algo tosco. La pieza representa a la Virgen del Carmen con el Niño. Las principales características estéticas e iconográficas de la escultura se manifiestan en su postura hierática y frontal. La figura se presenta de pie, con el brazo izquierdo articulado, que probablemente sostenía al Niño.

La imagen (Figura 9), que mira hacia el frente, presenta poca expresividad. La escultura, sobre todo en la cabeza y el rostro, presenta cierta geometrización que puede deberse quizás a una falta de destreza. Es una pieza diseñada para ser vestida. Los brazos son articulados para darle movilidad y expresividad, una característica del Barroco español. Esta imagen articulada ha perdido símbolos que permiten identificar su advocación, como la corona, el ropaje, la luna con las puntas, etc. La imagen de la Virgen del Carmen suele representarse con hábito carmelita, escudo en el pecho, corazón y escapulario, y a veces con el Niño. El rostro, inclinado hacia la izquierda, está ligeramente levantado y mira al cielo con serenidad.

Presenta una sonrisa tímida (Figura 10). Es difícil encontrar otros atributos o símbolos parlantes debido al mal estado de conservación. Presenta una rajadura severa de la madera en un 80 % de la talla, quizás producto de una caída. Sin embargo, toda la pieza es restaurable. Además, presenta huellas de quemaduras (velas) y pérdida de la madera en la parte posterior. La rajadura va desde el brazo ausente hasta la base.[10]

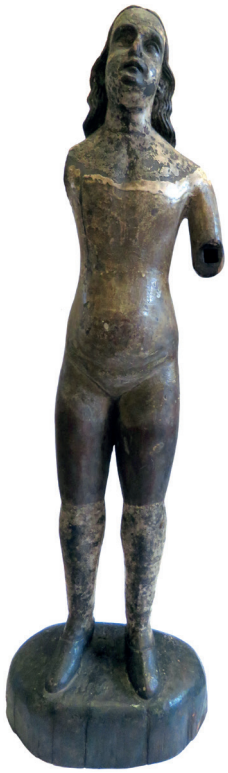

Figura 9. Artista indígena. *Virgen del Carmen con el Niño,* finales del siglo XIX. Artista indígena. *La Dolorosa o Virgen de las Angustias*, finales del siglo XVIII (Foto: Candy Barberena).

Figura 10. Primer plano del rostro de la imagen de la *Virgen del Carmen* (Foto: Candy Barberena).

10 Es recomendable la realización de una reconstitución para lograr optimizar la lectura visual y estética de esta pequeña figura de la imagen de la Virgen del Carmen.

Ref.	Investigación Agosto 14. 2023
Autor	Artista indígena
Escuela taller	San Francisco de la Montaña (Veraguas)
Título	Virgen del Carmen con el Niño
Estilo	Barroco indigenizado
Fecha	Finales del siglo XIX.
Procedencia	Uso doméstico
Técnica	Madera tallada y policromada
Dimensiones	43.2 cm (altura) por 8.9 cm (ancho en el pecho, sin el brazo izquierdo). Base: 8.3 cm (altura) por 12.7 cm (ancho).
Estado de conservación	Bajo
Investigadora	Candy Barberena

Tabla 2. Ficha técnica de la Virgen del Carmen.

La identificación de la pieza

A pesar de la falta de elementos identificativos en la pieza, descarto sea una imagen masculina, por la ausencia de barbas, e igualmente presenta larga cabellera en la espalda. Semeja una figura andrógina, característico del periodo virreinal, por la facilidad de adaptación a elección del imaginero o santero de la pieza a reproducir (santo o santa). Si fuera la figura de un santo ('masculino'), me hubiese inclinado por San Juan Evangelista, San Antonio de Padua o algunos de los arcángeles.

Pieza de comparación

Detecto similitudes entre la Virgen del Carmen con el Niño, MARC 0069 (Figura 11) y la Virgen aquí presentada. La segunda poseyó brazos articulados, lo que pudiese sugerir haber portado al Niño en uno de ellos, mientras que en el otro sostenía el escapulario. El rostro fue encarnado en su momento, no tiene ojos de vidrio y sus manos, aunque ausentes, también debieron ser encarnadas.

Figura 12. Artista indígena. Virgen del Carmen con el Niño. MARC 0069, ca. siglo XVIII. Escultura de madera policromada (Foto: cortesía MARC).

Los Carmelitas

Los Carmelitas creen que la Virgen perteneció a su orden, lo que explica la devoción y la representación acostumbrada de las representaciones de la Virgen con hábito blanco y marrón. En la devoción popular, la Virgen del Carmen es la Madre y Patrona del Mar (*Stella Maris*), especialmente en Panamá y en España, donde se celebra su fiesta el 16 de julio.

Quizá ninguna orden como la del Carmelo tuvo tantos deseos de prestigiar su origen remontándose a los tiempos bíblicos, pues su fundador no era otro que el mismo profeta Elías, según decían los carmelitas en los primeros años del siglo XVII.

Análisis microfotográfico

La microfotografía realizada demostró que el color original de la base es verde oscuro. Las principales alteraciones detectadas son la desaparición de las capas policromas repartidas por toda la escultura, además de suciedad adherida que afecta el color, causada por la quemadura de velas.

Imágenes a vestir en la tradición virreinal

Los conventos en España fueron los creadores de la tradición de las imágenes de vestir, que incluía vestir a todos los santos, las santas, Jesús –en especial como Niño–, la Virgen María y a la Sagrada Familia. Esta práctica se extendió a las cofradías, que agrupaban a los devotos de un santo o santa en particular. El proceso consistía en dotar a las imágenes talladas y policromadas de sus ropajes, adornos y, en algunos casos, joyas, aureolas y coronas. Algunas vestimentas eran de lujo, con cetros, sedas, encajes, finas telas, terciopelo, brocados, coronas y aureolas de plata u oro, como se aprecia seguido.

Los artesanos en España y América realizaban este tipo de pequeñas esculturas o figuritas, básicamente por razones económicas. Era más práctico crear una talla sencilla y luego agregarle manos y rostros o máscaras en madera, plomo o plata. En América, como ya se dijo más arriba, la escuela quiteña se destacó por sus máscaras de plomo, que eran ligeras y competían con las esculturas de gran tamaño que se procesionaban. Este tipo de figura permitía al artesano modificar la iconografía conforme a las vestimentas y atributos que se le agregaban. De esta manera, se suplieron los requerimientos de los templos, conventos, monasterios, usos domésticos y hospitales, con prontitud y economía.

Otra característica de las imágenes de vestir de candelero del siglo XVIII es el uso de postizos, que le dan un mayor naturalismo y expresividad. Los postizos más comunes en las imágenes de vestir son los ojos, las pestañas, lágrimas, dientes, pelucas y, en ocasiones, elementos metálicos de joyería (Triguero Berjano 2017, 138). Las primeras imágenes de vestir se realizaron en un estilo renacentista, con rasgos góticos tardíos. En el caso de las telas, incluso resultó más económico que la buena talla policromada (Barberena 2021c, 728-729).

Conclusiones

David Morgan (2009) argumenta que las creencias religiosas se consolidan y perduran a través de prácticas materiales, que incluyen acciones, emociones, intercambio y exhibición de objetos, y actuaciones en diversos espacios. Estas prácticas se exploran en una variedad de contextos, proporcionando una comprensión más profunda de cómo las creencias religiosas se materializan y se mantienen en la vida diaria.

Desde una perspectiva antropológica, es reconocido que los seres humanos poseen una capacidad innata para interpretar rostros con una precisión notable, y utilizamos nuestras propias facciones para interactuar con otros en la comunicación. La percepción está fuertemente sesgada hacia la observación minuciosa del rostro, en particular los ojos, que pueden proporcionar información esencial sobre la intención y la relación entre nosotros y aquellos a quienes nos enfrentamos.

Los retratos en el arte religioso son cautivadores porque emplean la semántica formalizada de una cultura del rostro humano. Podemos reconocer el atuendo de época, el gesto y la expresión en un retrato, también es posible considerar la semejanza pintada o grabada con la fuerte expectativa de que estamos viendo el alma del retratado, y en algunos casos de que incluso somos vistos por la persona retratada. Fácilmente, imaginamos que las imágenes de rostros nos están mirando, devolviendo nuestra mirada, buscando involucrarnos en una conversación o en el coloquio silencioso de las miradas. Esta realidad de la semejanza se basa en la forma sensible y proactiva en que los seres humanos percibimos los rostros.

Las representaciones de santos, vírgenes, dioses, héroes míticos, antepasados o poderes espirituales cumplen muchas funciones, pero una de las más importantes es facilitar el encuentro cara a cara con la persona cuyo poder, asistencia o bendición buscan los creyentes. Los seres humanos son lectores y usuarios especialmente sensibles del rostro como un conjunto matizado de signos. Las personas están tan interesadas en ver rostros como fuentes ricas de información que un antropólogo ha sugerido que esta es la razón por la que vemos rostros en formaciones accidentales y antropomorfizamos fácilmente, transformando prácticamente cualquier fenómeno en una revelación o signo divino.

Las investigaciones antropológicas de la imagen e iconográficas realizadas en el istmo panameño han mostrado que, con una estética propia, las esculturas y pinturas del barroco indigenizado se convirtieron en máximas expresiones del barroco, por su capacidad de transmitir un mensaje espiritual a través de la diversidad de estilos y técnicas. Estas imágenes se especializan en acciones e interpretaciones individuales, adoptando una actividad narrativa que hasta ahora solo se asociaba con imágenes que describían una historia, no con las de culto. Esta diferencia fundamental se confirma con los términos de historia e imago. En otras palabras, las imágenes no solo personifican un personaje, sino que también se les permite 'hablar' y comunicar, iniciando así un diálogo con el observador y ampliando el territorio narrativo.

La visión de la Virgen, que representa el ideal del arte, pudo convertirse en una representación pragmática del 'genio inspirado'. Para establecer una comprensión robusta de los conceptos de arte culto y arte popular, es crucial reconocer que no se puede simplificar la cuestión afirmando que el primero es el producto de un genio creador y el segundo es el resultado de un proceso mediocre. Esta afirmación se basa en el hecho de que tanto 'la genialidad' como 'la mediocridad' están presentes en ambos tipos de arte, y en ambos se aplica un criterio estético. Esta amalgama no solo simboliza la convergencia de dos culturas distintas, sino que también representa la tensión entre ellas, una tensión que se manifiesta en la expresión artística del periodo Barroco hispanoamericano.

Referencias bibliográficas

Álvarez de Miranda, Ángel

1954 "Sociología religiosa del Marianismo Hispánico". *Cuadernos Hispanoamericanos* 54: 253-264. https://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/alvarez-de-miranda-angel-1915-1957-37470 (13.05.2023)

Barberena, Candy

2016a "5881B. Saint Nicholas of Bari". En *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. https://colonialart.org/artworks/5881b (https://colonialart.org/artworks/4271a (17.03.2025)

2016b "4271A. Saint Nicholas of Myra". En *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. https://colonialart.org/artworks/4271a (17.03.2025)

2021a "5914b. Saint Jerome". En *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. https://colonialart.org/artworks/5914b (17.03.2025)

2021b "3157a. Saint Jerome". En *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. https://colonialart.org/artworks/3157a (17.03.2025)

2021c "El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá". Tesis doctoral, Universidad Francisco Marroquín. https://biblioteca.ufm.edu/opac/record/1085788 (12.03.2025)

2022a "Una mirada al arte Barroco del Museo de Arte Religioso Colonial (Ciudad de Panamá): el Señor de la Paciencia y la Humildad, la Inmaculada Concepción y Santa Bárbara". *Atrio. Revista de Historia del Arte* 28: 98-119. https://doi.org/10.46661/atrio.6878

2022b *Historia de la devoción religiosa en Panamá a través de su arte*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide. https://www.upo.es/investiga/enredars/?page_id=2343 (06.10.2023)

Belting, Hans

2021 *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.

Borja, Jaime Humberto

2012 *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: A lcaldía Mayor de Bogotá/Fundación Gilberto A lzate Avendaño.

Castillero Calvo, Alfredo

2019a "Reorganización económica y política del espacio 1519-1581". En *Nueva historia general de Panamá*, vol. 1, tomo 1, editado por Alfredo Castillero Calvo, 225-248. Ciudad de Panamá: Novo Art.

2019b "Cultura material y vida cotidiana". En *Nueva historia general de Panamá*, vol. 1, tomo 3, editado por Alfredo Castillero Calvo, 1151-1210. Ciudad de Panamá: Novo Art.

2019c "Teatro, libros y espectáculo en el Panamá barroco". En *Nueva historia general de Panamá*, vol. 1, tomo 3, editado por Alfredo Castillero Calvo, 1211-1261. Ciudad de Panamá: Novo Art.

Castro, Sixto
2002 "Reivindicación estética del arte popular". *Revista de Filosofía* 27, n.º 2: 431-451. https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF0202220431A/0 (05.12.2024)

De Mesa, José y Teresa Gisbert
1954 "La iglesia de las Carmelitas de Cochabamba". *Anales del IAA* 7: 8-17. https://anales.iaa.fadu.uba.ar/index.php/coleccion-1-1948-2006/anales-del-iaa-n7-1954/ (28.03.2025)
1955 "El pintor Diego Quispe Tito". *Anales del IAA* 8: 157-166. https://anales.iaa.fadu.uba.ar/index.php/coleccion-1-1948-2006/anales-del-iaa-n8-1955/ (28.03.2025)

Díaz Cayeros, Patricia
s.f. "Salas de arte virreinal y siglo XIX. Anónimo novohispano. Dolorosa". https://museoamparo.com/colecciones/pieza/1784/dolorosa (20.04.2025)

Dony, Paul
1969 "Transposición de estilos en la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI, Santo Domingo y México". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo (IAA)* 22: 72-94. https://studylib.es/doc/7454775/anales-del-instituto-de-arte-americano-e-investigaciones (17.03.2025)

Dreves, Guido Maria
1907 *Analecta hymnica medii aevi*, vol. 50. Leipzig: Verlag de Fues (R. Reisland). https://archive.org/details/analectahymnicam50drevuoft/page/318/mode/2up?q=salve+regina (17.03.2025)

Espinosa Spínola, Gloria
2004 "El arte hispanoamericano: estado de la cuestión". En *Barroco*, editado por Pedro Aullón de Haro, 1.061-1.075. Madrid: Verbum. https://www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/TEXTO/gloria3.pdf (17.03.2025)

Félibien, André
1685-1688 *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Tome premier [-Tome second]. Seconde edition. Paris: Sebastien Mabre-Cramoisy.

García, Carla Guillermina
2015 "Perspectivas sobre arte colonial sudamericano. Las publicaciones del Instituto de Arte Americano (Buenos Aires, 1947-1962)". *Temas Americanistas* 34: 25-45. https://www.academia.edu/15022418/ (12.07.2024)

García, Carla Guillermina y Carla Maranguello
2012 "Metodologías de análisis sobre arte colonial en la historiografía artística argentina: aportes, cambios y permanencias". *Épocas* 6: 138-155. https://p3.usal.edu.ar/index.php/epocas/article/view/1151 (05.12.2024)

Gasparini, Graziano
1962 *La casa colonial venezolana*. Caracas: Centro Estudiantes de Arquitectura, Universidad Central de Venezuela.
1964 "Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales venezolanas". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 1: 97-112.

Gutiérrez, Samuel
1999 *Arquitectura panameña: Descripción e historia*. Ciudad de Panamá: Autoridad del Canal de Panamá. https://bdigital.binal.ac.pa/bdp/tomoXXV1.pdf (18.04.2025)

Gutiérrez Dacosta, Ramón
2001 "Repensando el Barroco americano". En *Barroco americano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, tomo 1, editado por Ana María Aranda, 1-10. Sevilla: Giralda/Universidad Pablo de Olavide.

Herrera Agudelo, Gina Alexandra
2009 "Participación, presencia y prácticas de los artesanos afrocoloniales en Cartagena de Indias. (1770-1810)". Tesis de pregrado, Universidad Javeriana. https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6529/tesis20.pdf?sequence=1 (28.03.2025)

Ingold, Tim
2024 *The rise and fall of Generation Now*. Cambridge: Polity Press.

Interián de Ayala, Juan
1782 "Capítulo XVIII. Sobre otros errores, que se echan de ver con bastante frecuencia acerca de la Crucifixión de Cristo Señor Nuestro", en *El pintor christiano y erudito.* Madrid: Joaquín Ibarra. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv69d9 (28.03.2025)

Kubler, George
1983 *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, traducido por Roberto de la Torre, Graciela de Garay y Miguel Angel de Quevedo. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. https://archive.org/details/arquitectura-mexicana-del-siglo-xvi/ (18.04.2025)

Martínez Millán, Magda Paola
2014 "Jaime HombertoBorja: Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo". *Fronteras de la Historia* 19, n.º 1: 202-208. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83331697008 (05.12.2024)

Molina Castillo, Mario José
2008 *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*, tomo 2. Ciudad de Panamá: Arte Gráfico Impresores.

Moreno de Soto, Pedro Jaime
2015 "La escultura barroca en plomo de Osuna". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 17: 100-110. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6270190.pdf (17.03.2025)

Morgan, David
2009 "The material culture of lived religion: Visuality and embodiment". *Mind and Matter: Selected papers of Nordic conference for Art Historians* 14: 14-31. Traducción y adaptación del inglés al español por Candy Barberena. https://www.academia.edu/8569919/Material_Culture_of_Lived_Religion (17.03.2025)

Morgan, David, ed.
2010 *Religion and material culture: The matter of belief*. Abington/New York: Routledge.

Morin Couture, Alfredo
2008 *Apuntes de la historia de la Iglesia en Panamá, periodo colonial*, tomo 1 A. Ciudad de Panamá: Mariano Arosemena.

Moyssén, Xavier
1960 "Holguín y la pintura altoperuana del virreinato, de José de Mesa y Teresa Gisbert". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 8, n.º 29: 77-92. http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/691/0 (17.03.2025)

Muñoz Jiménez, José Miguel
1990 *La arquitectura carmelitana (1562-1800).* Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
1992 "Los conventos de Carmelitas Descalzas en el barroco sudamericano (Estudio Arquitectónico)". En *Actas del Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América 1492-1992,* vol. 1: 37-56. https://www.academia.edu/44560991/ (17.03.2025)
1999 "El Barroco como arte plenamente moderno". *Cuadernos de arte e iconografía* 8, n.º 16: 471-492.

Navarrete, Maria Cristina
1994 "Los artesanos negros en la sociedad cartagenera del siglo XVII". *Revista Historia y Espacio* 15: 7-25. https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/entities/publication/95f8d0ae-6e1e-4581-a2f2-1a6623cbd142 (10.04.2025)

Ramos Baquero, Angeles
2019a "Pintura y escultura en el arte colonial". En *Nueva historia general de Panamá*, editado por Alfredo Castillero Calvo, vol. 1, tomo 3, 1263-1280. Ciudad de Panamá: Novo Art.
2019b "Platería y plateros durante la Colonia". En *Nueva historia general de Panamá*, editado por Alfredo Castillero Calvo, vol. 1, tomo 3, 1281-1344. Ciudad de Panamá: Novo Art.

Ruiz Barrera, María Teresa
2016 "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*, coord. por Juan Aranda Doncel y Ramón de la Campa Carmona, 569-588. La Rioja: Litopress. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5816298 (17.03.2025)

Sánchez Mejía, Hugues y Adriana Santos Delgado
2010 "La presencia de indios, negros, mulatos y zambos en la historiografía sobre la independencia del caribe colombiano, 1770-1830". *Historia y Espacio* 6, n.º 34: 1-22. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4016336.pdf (10.04.2025)

Sebastián López, Santiago
1981 "Iconografía de las órdenes religiosas". En *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, 239-309. Madrid: Alianza.
2006 *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Bogotá.* Bogotá: Corporación la Candelaria y Convenio Andrés Bello. https://idpc.gov.co/publicaciones/producto/santiago-sebastian-estudios-sobre-el-arte-y-la-arquitectura-coloniales-en-bogota/ (18.04.2025)

Soria, Martín Sebastián
1956 *La pintura en el siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas/Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Stoichiță, Victor
1995 *Visionary experience in the Golden Age of Spanish art*. Over Wallop: BAS Printers.

Trens, Manuel B.
1946 *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus-Ultra.

Triguero Berjano, David
2017 *Escultura ligera*. València: La Imprenta CG.

Vermeersch, Arthur
1912 "Religious veil". *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. http://www.newadvent.org/cathen/15321c.htm (17.03.2024)